

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

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 8

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 28/09/2016



Bueno, buenas noches. Hace casi dos años se nos murió Marian Motta, que fue compañera nuestra de la cátedra desde la invención del Seminario de Cultura Popular, invención que hizo Eduardo Romano allá por 1998. Trabajamos con ella más de 20 años y era por lejos la más tanguera de la cátedra. Entonces, como hoy es un teórico

en el cual, iba a decir todo el tiempo, pero no, ni siquiera la mayor parte del tiempo, pero al menos la mitad del tiempo la vamos a dedicar al tango, es bueno que Marian nos acompañe porque seguramente se hubiera reído mucho con este teórico y se la hubiera pasado recriminándome la cantidad de errores que voy a cometer.

El teórico 7 ya está colgado, como todos saben, igual que el 1, el 2, el 3, el 4, el 5 y el 6, y entonces, como ya está y lo pudimos leer antes de esta clase, podemos solucionar algunas deudas que fuimos tirando a lo largo de la clase. La primera era que en un momento de la reunión afirmamos que “por donde pasa Mercedes Sosa no vuelve a crecer el pasto”; decíamos que todo aquello que Mercedes Sosa versionó nadie puede volver a hacerlo o al menos no se conocen muchas buenas versiones de cosas que haya hecho Mercedes Sosa. Y en ese momento habíamos anotado algo que lo queríamos no digo comparar, pero al menos, señalar que acá hay un riesgo, una posibilidad de que esa frase se desmienta, es con esto que todos deben conocer.

[suena “El cosechero” por Tonolec: [https://www.youtube.com/watch?v=5kVWqvGf\\_rM](https://www.youtube.com/watch?v=5kVWqvGf_rM)]

Charo Bogarín junto a Diego Pérez, del grupo Tonolec, no sé si lo tienen... está reversionando “El cosechero” de Ramón Ayala. Pero por supuesto esto no es más que una provocación.

Otra cosa que habíamos dicho es respecto de los parciales. Como le dije a alguien que preguntó, ¿hasta dónde llegan los parciales? Hasta hoy. Más, hoy voy a contestar un par de preguntas específicamente de los textos.

La siguiente cuestión es una, vamos a llamarla así, metaclase. Este es el teórico número 8, ya pasado medio cuatrimestre: cualquier lectura más o menos aguda, cualquier oído más o menos atento ya se habrá dado cuenta que estas clases juegan a varios niveles simultáneamente, que con el rol que juega en cada clase, el nombre propio que tiene cada clase, sea el de Charly, Gardel o Palito Ortega, en realidad cada clase está jugando a varios niveles simultáneamente; de que va de uno a otro todo el tiempo, sin necesidad de que les avise “estamos cambiando de nivel”.

Hay, digamos, cuatro niveles. Hay un quinto nivel que es el de la bibliografía. Con la bibliografía jugamos. Libertad es más cuidadosa, la sigue con más atención. Yo no, yo bailo con la bibliografía. Entonces ese es un nivel que intersecta absolutamente todos los otros. Pero, a grandes rasgos, hoy pensando qué les iba a decir sobre esto, listaba cuatro niveles. Por un lado, el nivel A: el artista, la estrella, la cosa, ese que aparece nombrando la clase, el caso lo podríamos llamar, que a la vez deriva en dos subniveles: un A sub uno, que es el análisis en sí mismo del caso, la biografía, la obra, los juicios que nos merecen, juicios de valor, estéticos, éticos, políticos, el juego de los fanáticos que entraron con mucha fuerza en las cuatro primeras clases y en cambio se debilitan en éstas; van a volver con bastante ímpetu dentro de tres semanas. Y en segundo lugar, un subnivel A dos, que es lo que todo esto que acabamos de decir, aquello que gira en torno de la estrella, del caso, del artista, de lo que fuere, nos lleva a un segundo nivel al que llamaremos pomposamente nivel B.

El nivel B es sencillamente una lectura más amplia del caso, es decir no sólo la figura en sí mismo, sino qué hacemos con ella. Acá tenemos entre comillas un problema disciplinar, porque es acá que nos encontramos con que no sabemos realmente qué es lo que estamos haciendo: si estamos haciendo estudios culturales, sociología de la cultura, historia de la cultura, análisis cultural. Estamos tratando de hacer análisis cultural, pero esto puede ser leído desde distintas perspectivas, rotulado de distintas maneras. Una, por ejemplo, podría ser como lo llamaba Aníbal Ford, el tipo con el que nos formamos, que decía “yo hago análisis CuCo: análisis cultural comunicacional”. Bueno, él era titular de una materia llamada Comunicación y Cultura; saben que Comunicación 2 tiene como subtítulo comunicación y

cultura. Entonces él decía “yo hago análisis cuco: análisis cultural comunicacional”. Esto es aquello que el caso nos permite analizar. Quiero decir, no nos quedamos en el caso en sí mismo, sino que nos disparamos. Por ejemplo, con Mercedes Sosa u hoy con Gardel lo que nos permite discutir son los relatos de la patria, hoy nos vamos a detener con más énfasis en eso; con Favio era el peronismo; con Palito Ortega no tengo la menor idea. Pero la idea es que cada caso nos permita a través de este tipo de análisis irnos hacia otros lados. Y guarda con esto porque, no sé si ya les dijeron en las comisiones de trabajos prácticos, pero lo que esperamos de ustedes para el segundo parcial es eso, un análisis de caso. Y el análisis de caso no puede quedarse simplemente en el pequeño objeto, sino que les vamos a pedir que ese pequeño objeto les permita dispararse, interpretar, analizar, etc.

Un pomposo nivel C, entonces, que cruza con todo eso, es que a medida que va pasando el curso aparecen las categorías que a nosotros nos interesa que pensemos, que discutamos. Por ejemplo, la semana pasada yo dije en un momento respecto de Mercedes Sosa y el folclore: la pregunta clave es quién habla. En realidad, es una pregunta clave no sólo respecto del folclore, es una pregunta clave de todo el análisis cultural. ¿Quién habla? Es decir, la enunciación, un concepto que para nosotros es clave y para ustedes largamente conocido. Pero también, representación, subalternidad, resistencia, conflicto, clase. Todas esas categorías son las categorías del curso por decirlo de alguna manera, y están desparramadas, todo el tiempo están atravesando lo que estamos tratando de hacer en los teóricos.

Finalmente, como nivel D (pomposamente hablando), un nivel que también cruza todo porque engloba a todos, y es que todos los casos, todos los problemas que estamos pensando, los hacemos en el marco de las relaciones entre lo culto, lo popular, lo masivo. De manera amplia: si el seminario se llama Cultura Popular y Cultura Masiva y eso define dos de nuestros objetos, a esta altura del partido, a mitad del cuatrimestre y después de haber leído todo lo que leyeron en los prácticos ya saben perfectamente que no podemos hablar de una dimensión de lo popular si no hay una referencia a una dimensión de lo no popular. ¿Es claro esto? Si no está siempre el fantasma de lo culto, el polo de lo culto, la relación con aquello que nombró a lo popular como lo popular y lo instituyó entonces como categoría subalterna, nuestro análisis se queda manco. Esto es, nuestro análisis aísla una zona de lo cultural y se olvida de toda la otra. Todo el tiempo estas relaciones entre lo culto, lo popular, lo masivo están dando vueltas en torno de lo que estamos discutiendo. Bueno, y hablar de folclore y

tango sin hacer relaciones con los usos cultos de lo popular, con las apropiaciones populares, con los relatos populares, con los héroes populares y con las invenciones populares de lo patriótico, caray, sería imposible. Entonces, estas que estamos trabajando son buenas clases para leer simultáneamente esos cuatro niveles. Insisto, están todo el tiempo acá. No estamos avisando: guarda que ahora pasamos al nivel C. No, esto está todo el tiempo ordenando todas las clases y perdón por la redundancia.

Retomo entonces una última deuda de la semana pasada, que es una figura que mencionamos al final y que es la figura de don Atahualpa Yupanqui. Y fijense que dije *don* Atahualpa Yupanqui y no Atahualpa Yupanqui, porque Atahualpa Yupanqui no es Atahualpa Yupanqui, sino Don Atahualpa Yupanqui; en cualquier lugar en que lo quieran encontrar, todo el tiempo, todo el mundo va a hablar de *don* Atahualpa Yupanqui. Algo habrá hecho y por algo será. Dije al final de la reunión pasada que Atahualpa significa, permite, inaugura, establece tres grandes cambios en la historia del folclore argentino, de los cuales nombré solamente a dos: uno es la aparición de la voz del indio, lo dije en relación con Mercedes Sosa que también utiliza esa voz del indio, ese nombre del indio en su presentación en público en Cosquín en 1965 y dije que Atahualpa Yupanqui lo hace casi 40 años antes; en 1928 escribe su primer gran tema, “Camino del indio”, que va a dar nombre también a su primer longplay a fines de los años 30. Y también recordaba cómo parte de su enfrentamiento con el peronismo había tenido que ver con el apoyo que Atahualpa Yupanqui le da al Malón de la Paz en 1948. El Malón de la Paz había sido una embajada de indios del noroeste para ver a Perón y Perón, en medio de qué lindos que son, que esto que lo otro, los manda al Hotel de los Inmigrantes, un día les manda la cana, los caga a palos, los meten en un tren y los fletan de nuevo para el norte de donde no debieran haber salido. En segundo lugar dije, y acá hice una referencia al texto que nos va a ocupar más hoy, Atahualpa es el tipo que transforma los folclores regionales en folclores nacionales; con esto casi cerré la reunión pasada. Lo que hasta ese momento eran nada más que prácticas regionalizadas, porque el folclore no puede ser sino regional, porque si no, no es folclore; en un país de estas magnitudes, si el folclore trabaja sobre tradiciones, saberes, lenguajes populares, eso no puede ser sino regional; y entonces la zamba del noroeste, la chacarera santiagueña, la tonada cuyana, la cueca cuyana, la milonga surera, la milonga entrerriana son, como su adjetivo lo indica, folclores regionales. Atahualpa es el primer tipo que permite hablar de un folclore nacional, sencillamente porque

se hace cargo de todo, salvo, como dije, del chamamé, que siempre será el hijo bobo del folclore; a su vez luego tendrá un hijo bobo llamado la cumbia. Esto lo dije la semana pasada.

Pero no mencioné la última dimensión en la que don Atahualpa Yupanqui inaugura un cambio y es que sobre el folclore diseñado por las burguesías terratenientes del noroeste entre los años 20 y 40, Yupanqui le imprime otra diferencia, otro cambio, que es la aparición de la temática social. Todos saben muy bien de qué estoy hablando, ¿no es cierto? Estoy hablando claramente de una canción de 1944...

[suena “El arriero” por Divididos: <https://www.youtube.com/watch?v=UXuvzU4cwjA>]

Decía, en 1944 Atahualpa Yupanqui escribe y graba esto, que todos habrán conocido como “El arriero”, tema de Divididos (es un chiste). Cuenta Beatriz Sarlo que un día sube a un subte y un par de pibes se ponen a tocar “El arriero” y cuando terminan dicen: acabamos de escuchar el tema “El arriero” de Divididos. Decía entonces, ésta es la otra novedad que significa Atahualpa Yupanqui, la politización del folclore. Hasta ese momento el folclore no era político, no podía ser político, porque se basaba en la “captura”, la puesta en escena, la representación de lo popular rural y lo popular rural, anónimo, tradicional, aunque, como dijimos la semana pasada, no era así, el folclore era pura invención, no había tradicionalismo, no había anonimato ni cosa que se le pareciera, ese repertorio no podía ser político; se tenía que dedicar a las grandes cosas: la muerte, el amor, el nacimiento, la vida, la gloria, el angelito, el *paisaje* fundamentalmente. Yupanqui entonces, tercer movimiento de innovación, lo que introduce es la politización. Eso implica también su difícil relación con el peronismo, lo dijimos la vez pasada; Atahualpa Yupanqui se afilia al partido comunista en los años 40, esto le vale un enfrentamiento muy grande con el peronismo que lo prohíbe, lo persigue e inclusive lo encarcela. En un momento la prohibición produce una anécdota muy divertida que cuenta Sergio Pujol y es que Yupanqui está paseando por Córdoba, va a una parrilla a morfar, el dueño de la parrilla lo reconoce y justo en la parrilla había un número en vivo que estaba haciendo folclore y el tipo canta un tema de Yupanqui. Entonces, el dueño de la parrilla dice: “acabamos de escuchar la canción anónima de un autor que nos honra con su presencia”. Díganme si no es bueno.

Dice Claudio Díaz, el tipo que ustedes han leído para el parcial, que Atahualpa Yupanqui por un lado y Buenaventura Luna, un cuyano que crea un grupo llamado La Tropicilla de Huachi Pampa, en la cual participa Antonio Tormo, el tipo que ustedes escucharon cuando

hablamos del peronismo con ese famoso tema “El rancho de la cambicha”; decía, Yupanqui y Buenaventura Luna son los grandes constructores de lo que Díaz llama un paradigma clásico del folclore. ¿Cuáles serían los rasgos de ese paradigma clásico? La nacionalización de los géneros, como dijimos, operación que fundamentalmente depende de Yupanqui. En segundo lugar, el mito del origen, es decir que un conjunto de tradiciones provincianas recuperadas en el presente se constituyen en representación de un momento primigenio; ese momento original es la serie de valores perdidos por la modernidad (esto es importante) cuya representación espacial es la pérdida del pago; esto es un tópico muy fuerte del folclore, ¿no es cierto? “Cuando salí de Santiago todo el camino lloré”, “cuando me muera quiero que me tiren en campo abierto, pero en el pago donde nací” y todo ese tipo de boludeces sobre la cual Les Luthiers hace una famosa parodia conocida como “Añoralgias”. No sé si la conocen, googleen, Les Luthiers, “Añoralgias” y van a pasar 3 minutos divertidos que nosotros no podemos perder en este momento.

Decía entonces, primer rasgo, nacionalización de los géneros; segundo, el mito del origen; en tercer lugar, la creación de una lengua, lengua que termina, salvo con los matices que mete justamente en el chamamé la aparición del guaraní, en el resto del folclore la lengua es una suerte de lengua nacional casi sin modismos que refunde la lengua gauchesca. Es decir, no de los gauchos, sino de la poesía gauchesca. ¿Cómo habla el folclore? Habla como hablaría Martín Fierro. Lo que toma como lengua original es la lengua inventada como pliegue de la literatura gauchesca. En cuarto lugar, el peso de los paisajes, de las costumbres, de las fiestas populares, de las ceremonias, porque eso aparece como un objeto privilegiado en el que se representa el mito del origen. “Paisaje de Catamarca”, después la vamos a escuchar. En quinto lugar, una estrategia de enunciación discursiva y musical en la que el gaucho se presenta como metonimia de la patria. ¿Qué es la patria? El gaucho. ¿Qué es el gaucho? La patria. Al lado de eso está el ejército argentino, pero bueno, eso son variantes todavía más fascistas. Finalmente, como sexto rasgo del paradigma clásico, dice Claudio Díaz, una visión de la historia congelada en el siglo XIX. Ese fue el momento arcádico, esto tiene una variante mucho más nacionalista y mucho más de derecha que es el folclore rosista. Hay varios tipos, pero hay dos que son claves: Roberto Rimoldi Fraga en los años 60, por suerte ya nadie se acuerda de Roberto Rimoldi Fraga, pero algunos de los que estamos aquí presentes nos acordamos de Roberto Rimoldi Fraga cantando “¡argentino, argentino hasta la muerte!” y

uno gritaba “mátenlo de una vez”. Y luego deriva como presentador folclórico, es el tipo que quiere heredar a Julio Mahárbiz como presentador folclórico con el menemismo, porque por supuesto semejante facho tenía que ser, después de rosista, menemista. Otro que por suerte se murió joven fue Hernán Figueroa Reyes; Hernán Figueroa Reyes, un muchacho de buena familia, de Córdoba, que empieza cantando un folclore más progresivo (no dije progresista, dije progresivo), es uno de los formantes de Los Huanca Hua y de golpe se repliega sobre un folclore tradicionalista. Cuando muere era un tipo que tenía 9 hijos; sólo un ultracatólico puede tener 9 hijos, como todos sabemos. Además es gracioso, Figueroa Reyes, Rimoldi Fraga y podría seguir. Cuando encuentren un doble apellido quédense tranquilos, es garca. Decía entonces, éstos son esos rasgos que Claudio Díaz presenta como los fijos del paradigma clásico del folclore tal y como queda establecido entre los años 30 y 40 por la obra básicamente de Atahualpa Yupanqui y Buenaventura Luna.

Esto luego por supuesto que se va a complejizar. Se complejiza por varias razones: por un lado por culpa del peronismo, como dijimos la vez pasada, el peronismo tiene la culpa de todo lo que le pasó a la Argentina en los últimos 70 años; entre otras cosas tiene la culpa del boom del folclore. Por dos lados; por un lado, la migración interna que cambia los públicos urbanos. Esto es, los migrantes del interior son en principio usuarios del folclore y entonces esto lo discutimos ya hablando del “Rancho de la cambicha”. Pero por otro lado, lo dijimos la semana pasada, hay una serie de acciones estatales durante el peronismo; varias las nombramos, como por ejemplo el decreto que obliga a transmitir 50% de música nacional radiofónica, el decreto que obliga a brindar número en vivo en todos los cines, cada presentación cinematográfica tenía que tener también un artista en vivo. Esto genera mucho laburo en la época de oro de los músicos en la Argentina; lean en la biografía que Sergio Pujol le dedicó a Oscar Alemán, cómo cuando Oscar Alemán vuelve a la Argentina en la segunda guerra mundial se llena de laburo. Esos 20 años, los que van del 40 al 60, son los años de oro de los músicos en la Argentina porque todo el mundo tocaba en vivo. Entonces podía haber simultáneamente en Buenos Aires sesenta y pico de orquestas, bandas y presentaciones simultáneamente en una sólo noche. Esto era un espacio de laburo muy muy grande. Pero además, hay una suerte de convergencia, ahora volveremos sobre esta idea de la convergencia, algo hablamos cuando hablamos del *Club del Clan*, se acuerdan cuando hablábamos del *Club del Clan* decíamos que había habido una convergencia, una suerte de

sinergia entre televisión, discográfica, prensa gráfica, radio. En algunos casos por obra de ciertos empresarios, como por ejemplo Julio Korn que era accionista de Canal 11 y a la vez propietario de las revistas que le hacían la publicidad al *Club del Clan*. Acá ocurre algo por el estilo; por un lado, la radio: la radio es ya el medio popular por excelencia (piensen que la televisión recién llega en el 51, de la televisión vamos a hablar sí a partir de los 60). La radio fundamentalmente, poco el cine, el cine es un gran vehículo, volveremos sobre eso al final de la reunión, respecto del tango, no respecto del folclore; aunque cuando en 1944 se filma *La guerra gaucha*, ahí aparecen los hermanos Ávalos cantando en medio de la película. La gráfica, esto se ve especialmente a fin de la década del 50, comienzos del 60, la revista *Folclore* que fundan Julio Mahárbiz y Félix Luna en 1961. Los festivales, que también empiezan a fines de los años 50. Y otro dato de esta convergencia, que es la escuela; es ahí donde el peronismo mete una variante que hasta ese momento no existía: la escuela incorpora la educación del folclore obligatoria en las currículas escolares. Esto es decisivo, digamos.

El viernes pasado con sus compañeros jodíamos con que, está en el teórico, mi amiga Cecilia González decía que en México todo mexicano sabe el himno, las mañanitas y una canción de Juan Gabriel. Entonces yo decía: acá en la Argentina, ¿qué sabemos acá en la Argentina? Acá sabemos el himno nacional, Brasil decime qué se siente y... y... y... ¿la sabemos todos?

[suena “Zamba de mi esperanza” por Jorge Cafrune:  
<https://www.youtube.com/watch?v=eP1kaJexkgI>]

No digo bailar, yo no la puedo bailar. Pero cantar, ¿la pueden cantar? Virilmente, como el Turco Cafrune. De paso, un pequeño homenaje al Turco Cafrune. No la saben, hijos de puta, no la saben...

Hoy entramos en pánico: una de las compañeras de cátedra dice “loco, no conocían a Stuart Hall”. “¿Me estás jodiendo?” dijimos todos. No no no. Uno dijo “me suena”. Y yo inmediatamente dije: si no conocen a Stuart Hall, ¿cómo mierda les hablo de Atahualpa Yupanqui o el Turco Cafrune? Digo, en serio, esto no se escucha más ni se practica más en las escuelas. No nos hacían bailar, eh, ojo. A mí me hicieron bailar los peronistas; tuve la desdicha de militar en una agrupación peronista, una de cuyas militantes era profesora nacional de danza folclórica. Entonces, íbamos a las peñas y uno, ¿a qué va a las peñas? Va a beber, va a levantar, a hablar de política, a hacer la revolución y la muy turra nos hacía



bailar la zamba. Entonces, bueno, un poquito. Pero las canciones, esto era un repertorio, esto era un cancionero que formaba parte de la currícula. No en vano, en 1971 si no me falla la memoria, se filma esta película en la cual se puede presentar como *Argentinísima* este repertorio amplio de lo que es lo folclórico. Por supuesto que la película, producida por Julio Mahárbiz, en ese momento el administrador del folclore, empieza con Atahualpa Yupanqui y está Cafrune cantando la “Zamba de mi esperanza”, está Mercedes Sosa cantando “Alfonsina y el mar”, todos los clásicos que se les puedan ocurrir y vamos a ver un fragmento chiquitito, que es el minuto 58:45, en el que vamos a Cosquín, ya para entonces el festival nacional del folclore. Les voy a presentar a Julio Mahárbiz.

[suena *Argentinísima*: la película completa en [https://www.youtube.com/watch?v=5Cq9\\_HQNvK4](https://www.youtube.com/watch?v=5Cq9_HQNvK4)]

José Hernández es el primero de los nombres invocados por Mahárbiz. Vieron cómo la ligazón se entabla con la poesía gauchesca. Y después viene Buenaventura Luna y Andrés Chazarreta, tipo sobre el cual ya han leído y vamos a volver a hablar. [continúa] Otro [Ricardo Rojas]. Ricardo Rojas no fundó un carajo el canto nacional, Ricardo Rojas era un intelectual nacionalista; nunca cantó, no tiene registradas zambas ni bailó el pericón ni nada, es el autor de algunos de los libros más importantes del nacionalismo argentino. Sin embargo, Mahárbiz lo recopila como uno de los fundadores.

Se darán cuenta que a esa altura el viejo Atahualpa ya no era un cantante, un guitarrista, un compositor, un poeta o un payador perseguido; era un prócer. Y estoy hablando de apenas 1972. Él ya era un prócer, solamente funcionaba como prócer; un prócer que, además, aunque había sido comunista, partido que había abandonado en 1953, había introducido el canto social, había defendido a los indios, había hablado por los indios, ya estaba hecho un viejo conservador. No un fascista, un nacionalista, era un nacionalista conservador especialmente en torno de lo que era el folclore. ¿Qué quiero decir con esto? En los 60 el folclore explota, se produce el llamado boom del folclore, cosa que ustedes tienen narrada en el segundo texto de Claudio Díaz, el que le dedica al Nuevo Cancionero. ¿Cosas que aparecen en esos años? Por ejemplo, el decreto 1547 del 28 de febrero de 1963, en la presidencia de Guido, declarando la Semana Nacional del Folclore. Esta semana, ¿saben cuál es? La última semana de enero. ¿Qué pasa la última semana de enero? Cosquín, exactamente. Ahora bien, esa explosión... uno podría decir que se produce la privatización del guitarrista, porque César

Isella dice que cada familia tenía un guitarrero. Se venden tantas guitarras en la Argentina que se agota el stock. Tienen que empezar a importar guitarras de Brasil y de España porque se acaba el stock de guitarras. Por familia había por lo menos un guitarrero. Yo era el de la mía.... Sean los conservatorios de barrio o sean simplemente las tablaturas, aprender de oído; uno aprendía re, mi, la y ya podía sacar una zamba, un malambito, lo que fuere. Detrás de los guitarreros de familia vienen los grupos corales, eso fue una plaga. Se produce una gran diferenciación interna dentro del campo del folclore que permite, como dice Claudio Díaz, la aparición de, por ejemplo, materiales eruditos. Esto es, que sobre ritmos populares, melodías tradicionales, composiciones teóricamente populares pueden aparecer compositores o intérpretes que le agreguen una dimensión que tiene que ver con lo erudito. Ahí hay dos grandes figuras que son Ariel Ramírez, que mete el piano, y Eduardo Falú, que mete otra manera de tocar la guitarra; desaparece la guitarra rasgueada y aparece, bueno, por ejemplo esta combinación que está también en *Argentinísima*, porque *Argentinísima* no le hace asco a nada, se hace cargo absolutamente de todo.

[suena Eduardo Falú con la Camerata Bariloche en *Argentinísima*: <https://www.youtube.com/watch?v=3takCuyF1U4>]

No hace falta ser muy sutil, ¿qué orquesta de cámara era? [la Camerata] ¿Qué camerata? [La Camerata Bariloche] Claro, digo, que la metonimia no le cause problemas a nadie, ¿dónde ponemos a la Camerata Bariloche? En Bariloche. ¿Dónde van los Chalchaleros, que son salteños? En Salta. ¿Dónde van los del Suquia, que son de Córdoba? En Córdoba. ¿Dónde canta Mercedes Sosa “Alfonsina y el mar”? En Mar del Plata, muy bien. Es que es muy sutil, como verán...

Esta mezcla de Falú con la Camerata Bariloche, en última instancia fíjense que esto [continúa] sigue siendo [golpe rítmico] chacarera. El ritmo define el género; esto sigue siendo chacarera, pero contaminado (esto por supuesto es una exageración) con los materiales eruditos, los materiales cultos. Esto es parte no digo del enriquecimiento del género, nadie dijo enriquecimiento, dije combinaciones, hibridaciones, mezclas, diferenciaciones internas entre sectores más tradicionales y sectores más modernistas. Y digamos que, y esto sí, modernistas, hay dos tensiones de modernización. Una de las tensiones de modernización no es sólo la que tiene que ver con los materiales cultos, sino la que tiene que ver con los materiales modernos, es decir con “contaminaciones”, hibridaciones del material folclórico

con otras formas, como por ejemplo el jazz. En realidad, el folclore se jacta de una pureza y de una autenticidad que nunca tuvo. Por ejemplo, si el grupo vocal por excelencia del folclore fueron los Chalchaleros, surgidos en 1948 y con un gran éxito a partir de 1953, tanto es así que cuando cumplieron 50 años empezaron a dar una gira de despedida que les tardó 10 años, los Chalchaleros son un cuarteto que armoniza a tres voces. ¿Se entiende lo de armonizar a tres voces? Hay una armonía de tres voces. Eso no existe en el folclore popular. En el folclore no hay armonización de voces, como mucho de dos. Por ejemplo, Gardel y Razzano; Gardel, que comienza cantando como dúo con José Razzano, era un clásico dúo campero: dos voces armonizadas. Los Chalchaleros meten tres. Esto ya era una “contaminación”. Sin embargo, los Chalchaleros se erigen en administradores del folclore en nombre de una presunta pureza de la que, insisto, nunca gozaron. Cuando aparece esto es el acabose.

[suena “Paisaje de Catamarca” por los Huanca Hua:  
<https://www.youtube.com/watch?v=I0PKPlzA2RM>]

Metonimia: ¿qué canción es ésta? [...] ¿Qué es eso? Escuchen las voces ahora. Esto es unísono. Y ahora, las armonías vocales.

Éstos son, como todo el mundo sabe, los Huanca Hua. El invento del Chango Farías Gómez de comienzos de los años 60 en el que también cantaba Hernán Figueroa Reyes (porque tenía una voz maravillosa) hasta que se va para hacer su carrera solista y ahí degenera en el nacionalista conservador de ultra derecha del que les hablaba antes. Los Huanca Hua es el primer grupo de gran renovación dentro del folclore. ¿Cuál es la renovación? Las armonías vocales. Esa dirección de renovación a través de las armonías vocales luego el Chango Farías Gómez la hará a través de la renovación de todo tipo de armonías, de combinaciones melódicas, instrumentales, multiplica la percusión, añade... lo que se les ocurra, el Chango siempre fue un gran innovador. Y junto con el Chango, lo cuenta muy bien Claudio Díaz en su texto, ustedes tienen una gran cantidad de renovadores que abren lo que con el tiempo se llamará folclore de fusión, folclore progresivo, proyección folclórica. Esas armonizaciones vocales, ¿de dónde vienen? Del jazz; evidentemente que vienen del jazz. Esta relación con el jazz (pónganle un asterisco porque volvemos dentro de un ratito), el jazz está mucho más presente en la cultura popular argentina de lo que estamos dispuestos a creer. Entonces, por un lado, viene esta experimentación. ¿Saben lo que decía Atahualpa Yupanqui respecto de los Huanca Hua? Dice “ah, ese grupo donde uno canta y los otros le hacen burla”.

Atahualpa, un tipo jodón; no jodón, parecía muy serio, pero chispeante. Tiene otra frase maravillosa: un día le preguntaron qué le parecían los Quilapayún y Atahualpa respondió “los Quilapayún, parecen un camión cargado de peronistas”. Y otra vez en París un periodista le dice: pero usted es comunista y vive en París y Atahualpa respondió “no porque yo sea comunista me tengo que afeitar con una espuela”. Con los Huanca Hua decía: uno canta y los otros le hacen burla. Claro, para Atahualpa que la música clásica fuera a buscar al folclore estaba bien y entonces él era un gran admirador de Alberto Ginastera, gran compositor argentino de los años 40 a 60, autor del Ballet Estancia, una obra de música de partitura que es recurrentemente utilizada en los programas de los 25 de mayo del teatro Colón porque tiene un malambo (maravilloso por cierto). ¿Ginastera qué había hecho? Había ido desde la música clásica a buscar al folclore. Pero Atahualpa decía que el folclore no tiene que ir a buscar a la música clásica. Entonces Ariel Ramírez le caía como el orto, Eduardo Falú le caía como el orto, etc. Él no admitía ese tipo de contaminaciones. Las armonizaciones vocales del jazz por supuesto le parecían una cagada.

La otra tensión modernizadora entonces, además de ésta que trabaja con materiales más modernos, que está largamente explicada por Claudio Díaz en el texto que ustedes tienen, es la aparición del nuevo cancionero. El nuevo cancionero es también una forma de modernizar el folclore, pero modernizarlo en términos políticos. En términos estéticos, el nuevo cancionero no reniega de los formantes tradicionales, no hace grandes innovaciones en términos musicales o rítmicos, sólo Mercedes Sosa en la segunda parte de su carrera, desde el 82 en adelante va a transformar su repertorio, porque puede incorporar cosas que vienen del rock, cosas que vienen del tango, etc, pero no hay innovación rítmica, melódica o armónica en el nuevo cancionero. La innovación es básicamente letrística. Ellos no reniegan del folclore tradicional en términos de rítmica, en términos de armonía, en términos melódicos, en términos de armonización; más, ahí lo que dicen es que no querían hacer panfleto. Tenemos que hacer obras de arte bien integradas, bien pensadas, no hacer panfleto. Pero la gran innovación es la lírica y ahí es donde ustedes tienen todo lo que Claudio Díaz explica respecto de cómo el nuevo cancionero postular abandonar el paisaje e incorporar el hombre. En esa época con el hombre alcanzaba; ahora diríamos el hombre y la mujer. El hombre y la mujer de la tierra que trabajan y cuando tengan la tierra le darán la mano al indio, pá pá pá. Por supuesto, la gran figura del nuevo cancionero será Mercedes Sosa.

Héctor Chamosa, un gran historiador del folclore, dice que el nuevo cancionero, aunque se pretende modernizador en términos políticos, es muy conservador al mismo tiempo porque participa de ese discurso metafísico de la esencia de lo nacional. Ustedes revisan el nuevo cancionero, véanlo en el texto de Claudio, y aparece por todos lados la cosa del ser, el sentir, lo auténtico, lo esencial; es decir, topos de un discurso romántico nacionalista que va a ser compartido hasta el día de hoy por conservadores, nacionalistas, la industria azucarera, los criollistas, los peronistas, los folcloristas y el partido comunista. Es como que todos los actores del campo, a pesar de estas diferenciaciones, comparten esa cosa metafísica y esencialista de la pureza, la autenticidad, el ser nacional, el sentir, la tierra, las raíces y el hombre de la patria y la concha de su hermana. Eso forma una trama discursiva de la cual ni siquiera la modernización del nuevo cancionero puede separarse.

-Eso lo llevó a su muerte, porque acá nadie escucha.

-Claro. Yo creo que hubo una clausura finalmente del nuevo cancionero, la propia Mercedes Sosa en un momento abandona ese repertorio. ¿Lo podemos ver por la parodia?

[suena Marx Attack, en Todo por dos pesos:  
<https://www.youtube.com/watch?v=aUJeNw8UP7Y>]

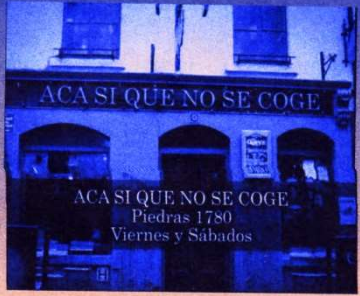
Esto tiene finalmente que clausurarse. La factibilidad de la parodia muestra por qué este discurso se clausura. En cambio, la otra tensión modernizadora sobrevive siempre en disputa. Lo que inaugura el Chango Farías Gómez, la proyección folclórica, el folclore progresivo o lo que se les ocurra, como quieran llamarlo, todavía hoy funciona y tiene cierta potencia en disputa con el tradicionalismo, en este caso el tradicionalismo de los Nocheros, que es un tradicionalismo bastante particular porque los Nocheros es una especie de Atahualpa Yupanqui grabado por Emilio Stefan. El folclore tradicional, pero abolerado, pasado por los nuevos dispositivos de producción discográfica, más el star system, el jet set, etc. En una época usaba un texto, un reportaje a los Nocheros en el que uno de ellos, no recuerdo cuál de los animales, decía “a nosotros nos critica el Chango Farías Gómez que no le vende un disco a nadie”; clásico argumento. El argumento de yo vendo, él no vende, por lo tanto yo soy bueno, él no es bueno. Y la cosa era bueno, además, “qué tiene de folclórico empezar con un flamenco y terminar yéndose a Arabia”. Es decir, la disputa se da en términos de esencialismo, respeto por las raíces, tradicionalismo, etc. La línea modernizadora del folclore, que tiene que ver con lo progresivo, con la fusión, sigue siendo hoy todavía

importante, operativa, con potencia y por ahí además pasa una de las cosas más interesantes de la música popular contemporánea; bueno, tengo un hermano que toca en un grupo de fusión folclórica, así que tengo que decir que es bueno, obviamente. En cambio, la línea del nuevo cancionero termina en esto, termina en acá sí que no se coge. ¿Lo leyeron, no?

Un lugar donde el progresismo y el bolcheviquismo superficial viven entre clericó y maní.

## “ACÁ SÍ QUE NO SE COGE”

Con toda la música de Quillapayún, Silvio Rodríguez, Paco Ibáñez y todos aquellos intérpretes que te asegurarán una noche de lo más lejana a cualquier posibilidad de sexo.



Sábado 22 hs:  
Espectáculo de sombras chinas maoístas.

Trasnoche:  
Conferencia a cargo de Vilma Ripoll  
sobre las posibilidades objetivas de la  
instauración del comunismo en Burzaco.

PIEDRAS 1780- Capital Federal

Sin embargo, todo esto no habla del pasado, como dije hace un momento. Hoy, la proyección folclórica funciona dentro de la música popular y nos permite plantear este tipo de debates, pero además, la semana pasada, mientras armaba los materiales para la clase, me encuentro con la pobre Lucrecia Martel, ¿la conocen a Lucrecia Martel? Una de las mejores directoras de cine contemporáneo en Argentina, graduada de esta casa. ¿Sabían que Lucrecia Martel estudió ciencias de la comunicación? Lo cual demuestra que no todo está perdido, queridos compañeros y compañeras. Es decir, pueden ser creativos inclusive pasando por... más, fue alumna nuestra. Lucrecia, en un reportaje, cuanta que se fue a vivir a Salta (pobre), ella es salteña entonces volvió al pago como corresponde, y se le ocurrió decir cosas tales como que el folclore le parecía una categoría inútil cuando no peligrosa: “quizás sea posible ver algo nuevo si nos alejamos un poco de las ideas de esencia, de identidad que tan rápidamente nos sumergen en el patriotismo barato, belicoso y corrupto en el que este país parece empecinado. El folclore me ha parecido siempre una categoría inútil cuando no

peligrosa; lo que ahí se encuentra parece condenado a la repetición y la conservación malsana. Y con una sustitución provocativa diría que prefiero el trip al folk; el viaje, la aventura antes que la afirmación de *lo nuestro*. Hay demasiada *mi tierra* en las zambas”.

Los folcloristas en Argentina, especialmente los salteños, sintieron que le acababan de pegar la famosa patada en los huevos, y salieron a matarla, por supuesto. Entre ellos, un tal Delfín Galo Leguizamón, que se reclama psicólogo y no sé qué, que se puso a hablar de cosas tales como la “sabiduría del campo popular” (éste es un discurso bastante kirchenrista, no sé si les suena) y entre otras cosas dice que Lucrecia Martel se tuvo que ir a Europa para desde Europa pensar con las concepciones propias del neoliberalismo. Entonces claro, resulta que todo ataque al esencialismo, mi tierra, la esencia de las raíces y la concha de su hermana es neoliberalismo.

Con un poco más de cuidado, Santiago Giordano, que es el editor de *emepéa*, un sitio de música popular argentina (justamente), recordó que el discurso esencialista del folclore excluyó sistemáticamente (salvo en los casos excepcionales de Atahualpa, Mercedes Sosa y el nuevo cancionero) a los pueblos originarios. Las raíces, el hombre de mi tierra, etc, nunca tenían un indio ni pá muestra. Y que el vademécum, dice él, del folclore iguala a gauchos, a aristocracia campera, a tradición, a folclore. Es decir que en realidad los dueños del folclore son, como ya hemos dicho varias veces, los dueños de la tierra. Con un poco más de cuidado, Sergio Pujol le recordaba a Lucrecia Martel que ella estaba hablando, y esto lo decía muy bien Berenice Corti en un comentario respecto de la polémica, recordaba que en realidad Lucrecia Martel estaba hablando no del folclore, sino del discurso sobre el folclore, que no es lo mismo. Pero esto ocurría apenas la semana pasada, mientras que un poco antes que eso, durante estos meses ocurría esto.

[suena Malevo: [https://www.youtube.com/watch?v=Z\\_rmZt9x9FE](https://www.youtube.com/watch?v=Z_rmZt9x9FE)]

Bien, pero todos ustedes deben haber visto esto en *Bailando por un sueño*. Malevo aparece en *America's Got Talent* diciendo “this is the dance of the authentic gauchos of our country” y van y ganan por afano la preselección; no sé qué ha sido de ellos. Después lo dejan culo pá arriba a Simon Cowell. Bueno, Simon dice “ow, i love you”, “it’s hot”, dice la rubia. Esto es todo aquello que estamos discutiendo puesto en escena la semana pasada. No es que estoy remontándome a formantes tradicionales que cada tanto pueden llegar a actualizarse, esto es, que son zonas de lo arcaico que a veces funcionan como residual. Un carajo, esto es algo que

opera absolutamente en el presente. Trabajando sobre el pasado porque, como bien dice Díaz que dice Raymond Williams, la tradición es simplemente una operación del presente sobre materiales del pasado. La tradición no existe per se, la tradición, lo dice muy bien Raymond Williams y lo cita Claudio Díaz en los textos que ustedes han leído, la tradición es una operación del presente consistente en seleccionar ciertos elementos del pasado. ¿Qué hace Malevo? Selecciona ciertos elementos del pasado, pero por supuesto los “invieste” en presente. Distinto es lo que se hace en este material de 1928.

[suena “The Gallopin’ Gaucho”: <https://www.youtube.com/watch?v=Q1i0H8JPyis>]

Y esta vez con la danza sigue, y ahora lo que viene es que el malo capture a Minnie y Mickey tenga que perseguirlo en su ñandú, el ñandú que se ha dejado atado al palenque del cantino argentino donde es un gaucho buscado... es un quilombo. 1928, esto es de los primeros cortos de Disney, el primero en colores. Disney tiene... esto ustedes no lo van a leer, no tienen por qué saberlo, Disney visitó la Argentina; eso sí todo el mundo sabe que visitó el bosque de arrayanes, que copió en el bosque de arrayanes lo que luego serán los escenarios de Bambi... ¿lo saben eso? ¿Saben de quién estoy hablando? ¿Con Walt Disney está todo bien? Walt Disney viaja a la Argentina en 1941, en una visita auspiciada por el departamento de Estado norteamericano, que tenía bastantes problemas políticos en sus relaciones con las repúblicas latinoamericanas, entonces lo manda a Disney como embajador de buena voluntad, porque claro, Disney le gustaba a todos los nenes; entonces lo manda a Brasil, a Uruguay, a Argentina, a Chile, México. Y Disney inclusive filma dos películas, *Aló amigos* y *Los tres caballeros*, que están ambientadas con mucho rigor geográfico. Por ejemplo, un gauchito uruguayo sube los Andes. Me parece que muchos de ustedes saben tanta geografía como Disney. Porque ahí encuentra su burrito alado; en fin, toda una serie de aventuras y una graciosísima en la cual Zé Carioca, José Carioca, un papagayo -los tres personajes son Donald, Zé Carioca y Pepe Pistolas, el gallo mexicano, viajan por toda América Latina y entre otras cosas viajan a Brasil y hay una larga escena musical ambientada en Salvador de Bahía, actuada por Ana Miranda, la hermana de Carmen Miranda (una hermosa bahiana) y todo eso baila samba, carnaval y todo eso, y ni un puto negro, no hay *un* negro. En *Bahía*. Que en la Argentina invisibilicemos a los negros, vaya y pase; en Salvador de Bahía no podés invisibilizar a los negros. Y sin embargo Disney lo consigue. En 1928 Disney filma esto y lo



que uno ve en acción acá son los estereotipos, pero estereotipos que ya forman parte de un mercado trasnacional de la cultura. Claro, ya casi un década antes... en 1920...

[suena “Los cuatro jinetes del Apocalipsis”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=RKQ06jtaYvk>]

En 1920, Rudolph Valentino, también conocido como Rodolfo, ¿saben quién es Rodolfo Valentino? Rodolfo Valentino, migrante italiano que va a Estados Unidos a hacerse la América, su pretensión era ser un plantador de naranjas, llega a California y ahí, como era un muchacho interesante (un potro total) lo captura Hollywood. Valentino es el inventor del modelo de *latin lover* en la filmografía hollywoodense. Y esto es uno de los, posiblemente primer gran éxito de Valentino: *Los cuatro jinetes del apocalipsis*, película filmada sobre una novela de un español, Blasco Ibáñez, que transcurría en la Argentina durante la primera guerra mundial. Entonces, ¿cómo debe ser un *latin lover* argentino? Sencillo, se viste de gaucho y baila el tango; y además se las coge a todas. Es perfecto como estereotipo argentino, ¿o no? Decía, esto forma parte de un mercado trasnacional de las imágenes y los sonidos.

-Baila tango yanqui encima, porque...

-¿Baila como el orto, querés decir? Eso sí.

-La música no es tango, aparte.

-La música no es tango, esto es “La cumparsita” que no era la banda de sonido original porque además es cine mudo. Es una atrocidad, de acuerdo, pero está mostrando que lo “argentino” funciona como exotismo y pintoresquismo en un mercado trasnacional de las imágenes y los sonidos. Y ahí claramente el tango aparece en cuestión. Por supuesto que esto nos pone frente al problema central que vengo planteando en estas dos reuniones: ¿qué es una patria? Una patria es una comunidad imaginada, esto lo dijo muy bien Benedict Anderson hace casi 40 años. Anderson decía que toda nación es una comunidad imaginada, lo cual no quiere decir que sea imaginaria; existe. Pero es el esfuerzo de imaginación de una comunidad que necesita pensar, imaginar que, justamente, forman una comunidad seres distantes que nunca se conocerán durante toda su vida. Para eso es fundamental el mundo de los discursos; una patria es también, seguro que sí, cuerpos, materialidades, hombres, mujeres, territorios, gritos, voces, trabajo, desgarramiento y muerte, pero es además una trama de discursos. Sin esa trama de discursos lo patriótico, lo nacional, no existe. Y además no es solamente los discursos sobre lo patriótico, sino también el espejo en el cual se reflejan esos discursos. Para

eso, este tipo de miradas son fantásticas; estos textos son absolutamente contemporáneos al momento en el cual la Argentina está discutiendo qué significa ser Argentina. Ustedes saben que la Argentina se reinventa a comienzos del siglo XX producto de la inmigración, la organización nacional, la urbanización, la modernización y la aparición de la cultura de masas. Y entonces, en esa rediscusión la cultura de masas cumple un papel crucial, decisivo. Jesús Martín Barbero lo dijo muy bien, cómo la radio y el cine es aquello que forma patrias, que organiza naciones, en América Latina. En el caso argentino, aun teniendo una escolaridad muy fuerte, una escuela muy potente, universal, democrática, el peso de la cultura de masas es clave. Y no sólo lo que la cultura escolar y la cultura de masas dicen sobre nosotros, sino también lo que la otra cultura de masas nos presenta como espejo: cómo nos ven, cómo nos narran. Los objetos que esa cultura transnacional de masas escoge son fundamentalmente el tango (no el folclore) bailado por gauchos. Es decir, lo que la cultura de masas transnacional devuelve como espejo del relato argentino es una hibridación de lo rural y lo urbano. Esto lo narra muy bien Archetti en el texto que ustedes tienen y que, por favor, además de obligatorio dénse el gusto de leer un texto fantástico, donde todo esto está discutido de una manera genial.

Armando esta clase me acordaba de algo que había leído, que con Aníbal Ford habíamos leído hace casi 30 años; un viejo texto de Renato Ortiz, tipo que ha salido del candelero; ¿no se lee más a Renato Ortiz en esta facultad? ¿Nadie lo ubica? Renato Ortiz es un socio-antropólogo brasileño contemporáneo, Renato no tiene 70 años, un tipo de sesenta y tantos años, que tenía un texto fantástico de mediados de los 90, es el que patenta la idea de la mundialización de la cultura frente a la globalización, es el tipo que inventa la idea de lo internacional popular frente a lo nacional popular. En un momento dice que la invención del discurso nacional brasileño se hace sobre tres grandes formantes: el samba, el fútbol y el carnaval. Tres formantes populares sobre los cuales el Estado inventa un relato de la nación brasileña. De la unión de las tres razas, de la unión plácida y sin conflictos (que como todos sabemos era absolutamente falsa, como todo relato estatal). En la Argentina, esos formantes son el tango, el fútbol y el folclore. Pero no de modo armonioso. Otro dato interesante es que samba, carnaval, tango y folclore (no el fútbol); acotación, también para el desgrabador: es claro que samba con s es 'o samba', el samba brasileño; zamba con z es *la zamba* argentina. Por favor no se confundan que es una confusión frecuente y espantosa. Decía; samba, carnaval, tango y folclore, todos ellos son formantes que tienen relación con lo

afroamericano. Y como muy bien demostró Florencia Garramuño, una colega contemporánea, en un libro fantástico que se llamó *Modernidades primitivas*, tienen también una relación importante con el jazz. Esto es, el modo como lo afroamericano aparece en estos formantes es un dato que no deberíamos descuidar y sobre el cual vamos a tratar de volver. El jazz, el samba, el carnaval, el tango y el folclore tienen una relación importante con lo negro, especialmente a través de lo rítmico. Porque el tango, como todos sabemos, se basa en candombe y habanera. [...] Candombe y *habanera*, una danza africana de las Antillas. Esto es que jazz, samba, tango, folclore se vuelvan músicas nacionales...

[suena “Siga el baile”: <https://www.youtube.com/watch?v=0gbidt8a89A>]

Qué interesante, eh. Esto es candombe. Es decir, un ritmo negro sin negros. Ustedes me dirán “yo vi un negro en el fotograma 24”; yo también vi uno en el 47, pero no hay negros. Y esto es discurso estatal argentino kirchnerista, o sea de los *buenos*, progresista, inclusivo, como les gusta decir. El acento está en el baile, no en la negritud. Es el único de todos los textos estatales de Encuentro, de los que ya hemos visto, vimos lo de Sandro, vimos de Favio, veremos más adelante sobre Gilda, sobre Rodrigo; es el único en el cual aparece tematizado la cuestión de lo negro. Y lo negro está esfumado, me cago en dios. El acento es el ritmo, el ritmo es la presencia negra, no la imagen. A pesar de que, inclusive, el texto de Alberto Castillo, “Siga el baile”, pertenece a un momento en el cual se habían empezado a componer, entre mediados de los 30, mediados de los 40, es la aparición de una serie de textos negros. Esto es, la milonga y el candombe. Por ejemplo, Homero Manzi compone textos en los cuales se habla... “Negra María”, un hermoso candombe de Homero Manzi. Hay una especie de volver, de sobreacentuar la trama rítmica afroamericana como una forma de reponer el viejo tópico de la música popular: la autenticidad. Es un momento en el cual la muerte de Gardel causa cierta cosa de orfandad, y ahora para qué lado vamos, y se viene la música norteamericana; para colmo aparece con mucha fuerza la captura norteamericana de lo caribeño. Son los años en los que viene el son, Carmen Miranda se va para Hollywood, después vendrá el mambo. Y entonces en todo eso hay como una especie de “bueno, nosotros también tenemos nuestro ‘caribe’ que tiene que ver con el candombe” y entonces aparece una serie de composiciones; ésta, “Siga el baile”, forma parte de esa línea. Sin embargo, cuando Encuentro en el año 2012, 2013, hace todos estos clips, encuentra este texto fantástico y en vez de poner negros hasta en la sopa, los esfuma.

Que tenemos un par de problemas en este país lo sabemos todos; que la mitad de esos problemas tienen que ver con la cuestión de lo negro, denlo por sentado. Esto es un problema permanente, esta cuestión del borramiento, del escamoteo, de la supresión de lo negro; lo peor es que lo negro no puede suprimirse porque ahí está la síncopa, ahí está el ritmo. Y cuando llegemos a la cumbia y el cuarteto no les cuento.

Dice Eduardo Archetti en el otro gran texto, el texto que ustedes tienen, el otro gran texto dedicado a esta cuestión de las relaciones entre tango, folclore y la invención de la patria, él dice que el gaucho aparece en todos lados: en el polo, en el tango, en el fútbol. El gaucho está presente marcando la zona de continuidad frente a las zonas modernizadoras. Claro, el siglo XX es el siglo de la modernización. Entonces, esa modernización está todo el tiempo lindando, tramada con los formantes tradicionales. El gaucho es uno de ellos, quizás el más importante. Dice Archetti que el nacionalismo es una invención moderna que se formula y articula en una relación íntima con lo que es visto como tradicional como producto de un pasado rural idealizado. Entonces, los fenómenos de modernización en la Argentina van a tener en tensión lo urbano, que es el espacio de lo moderno, con lo rural, que es el espacio de lo tradicional. Lo urbano es el tango; lo rural es el folclore, y el gaucho fundamentalmente. Entonces, que al mismo tiempo que se produce la urbanización, la industrialización, la alfabetización de masas, con la inmigración, es el mismo momento en el cual empiezan a aparecer sociedades tradicionalistas, se empiezan a recuperar las danzas folclóricas; el primer gran éxito de masas del cine argentino se llama, en 1917, *Nobleza gaucha* (un bodrio espectacular). Pero ahí aparece, se acuerdan que la semana pasada trabajamos sobre la persistencia del esquema civilización-barbarie; civilización blanca, europea, moderna y urbana frente a la barbarie negra, americana y rural. Esto ya está invertido en esos años: lo bueno está en el campo, lo malo en la ciudad. *Nobleza gaucha* habla de eso.

Pero además aparece el tango. El tango aparece hacia 1890, se supone que en los arrabales (y acá arrabal significa el límite geográfico y también social, aquel que habla de un límite de clase). Hacia 1890 ya está registrado que se baila milonga, que se combina con el candombe, aparece la habanera condimentando todo, aparece la idea del baile con cortes y quebradas (esto que va a durar hasta nuestros días como marca del tango); por un lado está el ritmo sincopado africano, pero además el candombe le mete la idea de bailar apretado, de bailar juntos. Las danzas folclóricas tradicionales, igual que el viejo baile social, son bailes con

separación de los cuerpos; el candombe los estrecha y el tango los estrecha más aún. En el tango aparece, como dijimos, este dato negro, que luego reaparecerá en los años 30. Esto lo dice muy bien Matthew Karush, que hizo un lindo libro, *Cultura de clase. Radio y cine en la creación de una Argentina dividida (1920-1946)*, un libro que les recomiendo aunque no es lectura obligatoria. Y ahí aparece un problema en el que Mercedes Liska es una de nuestras especialistas. El tango parece tener un origen prostibulario; haber surgido en los arrabales, el margen, y como una metáfora (una metonimia más bien) de ese arrabal, de ese margen está el burdel, el prostíbulo. Esto ha sido bastante discutido, pero en principio el burdel como lugar de nacimiento del tango sirve como metáfora: el tango nace como espacio urbano, como espacio marginal, pero además como espacio pecaminoso, el espacio de la sexualidad. La sexualidad siempre es el lugar del pecado, de lo prohibido y la mar en coche.

Que hay una relación íntima, muy estrecha, entre tango y sexualidad, lo muestran cualquier recopilación de títulos de tangos de la primera época, de tangos de la guardia vieja: “Afeitate el 7 que el 8 es fiesta”, “Al palo”, “Bartolo” (conocido por tener una flauta, con un agujerito solo y su mamá le decía dejó la flauta Bartolo), “Dame la lata” (expresión que hace referencia a la lata que tenían las prostitutas... el cliente pagaba, le daban la lata y la prostituta le decía “dame la lata” como forma de pago), “Dejala morir adentro” (no sé qué querrá decir), “Dos sin sacarla” (tampoco tengo idea), “El fierrazo” (un misterio para mí), “El choclo”, “El matambre”, “El movimiento continuo”, “El 69” (esto es absolutamente cabalístico), “Empujá que se va a abrir” (muy bueno ese), “La concha de la lora”; éste es genial, “Metete bomba al Primus”. Dice mi informante que Primus era la marca registrada de un calentador a kerosén que había que bombear. “Papas calientes”, “Pan dulce”, “Qué polvo con tanto viento”, “Se te paró el motor”, “7 pulgadas” [No]; sí, “7 pulgadas”... lo que es la envidia. “Sacudime la persiana”, “Tocame la Carolina”... éste es genial. Resulta que se imprimía la partitura y en la partitura aparecía el dibujo de una pareja sentada en un sillón, al lado un piano y en el piano una partitura que decía “La Carolina”, “Tocame la Carolina”; muy bueno. “Tocame lo que me gusta”, “Tocá lo que me gusta”, “Tocalo más fuerte”, “Tomame el pulso”, “Viejo encendé el calentador”; y éste es espectacular: “Va Celina en la punta”. En la partitura se veía una yegua llamada Celina y la yegua aparecía ganando una carrera en el hipódromo, entonces va-Celina-en la punta. Díganme si no es un prodigio de delicadeza y recato.

Esta relación estrecha del primer tango con lo prostibulario, lo sexual, etc, pareciera ad decentarse, al menos es una de las líneas que Mercedes siguió en su tesis de doctorado, con el régimen de la prohibición. Y, en consecuencia, como respuesta a eso, con un régimen de disciplinamiento higienista; esto es, había que lavar, por decirlo de alguna manera, había que limar, ad decentar es la palabra que utilizan Mercedes y otros, había que ad decentar ese tango primitivo. Ad decentamiento que se produce en tres niveles: se produce a nivel de las letras, que dejan de sexualizarse; se produce a nivel de la codificación de la coreografía, codificación que se producía (es la hipótesis de la primera parte de la tesis de Mercedes) en Francia, donde aparecen los primeros manuales de codificación de la danza, tendientes a reducir cierto nivel de erotismo importante que habría en la primera danza del tango. Decía entonces, las letras, la coreografía y también en la música. La música era muy acelerada y entonces ralentar ese primer tango, el pasaje de la guardia vieja a la guardia nueva significa reducir cierta connotación orgiástica y orgásmica que aparecería en el tango original. Esto va a ser discutido, lo retomo en un momentito, pero el origen prostibulario pasaría por un régimen de ad decentamiento y disciplinamiento que permite devolver el tango, entonces ya transformado en un producto legítimo y aceptado de la cultura de masas, y en 1917 esto estalla con la aparición del tango canción.

[suena "Mi noche triste" por Gardel:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KkvahgCYmnQ>]

-¿Cuántos años pasan hasta que...?¿20 años?

-¿Hasta qué?

-Hasta que aparece ese tango.

-Habría que discutir: empezando a contar desde cuándo. No se sabe cuándo se inventa el tango. 1860 y pico, 70, 80. Esto es 1917. Entre tantas cosas que leí esta semana, no me acuerdo si fue Gustavo Varela el que dice en realidad "Mi noche triste" no inventa nada. La trama rítmica, el compás del 2 por 4, cierto ad decentamiento ya está y la narración de situaciones e historias también ya estaba, pero sin embargo todo el mundo coincide en que ésta es la invención del tango canción y a partir de aquí entonces el tango canción queda instaurado como el género en el cual se va a desarrollar el tango de ahí en más y por supuesto su sumo sacerdote es este señor, Carlos Gardel. Que había comenzado, como cuenta Archetti, cantando canción rural sin ser paisano. Gardel era francés, o sea que de gaucho tenía tanto

como yo, que nací en Liniers. Sin embargo, comienza cantando canción campera, porque la canción campera era popular en la vuelta de siglo. Y se empieza a acercar al tango... hoy leí una estadística que dice que hasta 1917 apenas el 20% de las canciones que graba Gardel son tangos, mientras que en cambio en 1925 el 70% de las canciones que graba Gardel son tangos. También hay un pasaje en el género que produce Gardel. Lo cierto es que instaurado el tango canción aparece esta idea de una narrativa de situaciones y además una poética popular. Los poetas que aparecen son una gran cantidad de lo que Jorge Rivera llamó en algún momento intelectuales mediadores, es decir, sujetos hijos de inmigrantes o inmigrantes ellos mismos, que ya no proceden... son productores culturales que ya no proceden de la burguesía o la aristocracia; son nuevos intelectuales. Intelectuales que producen para el mercado popular de la cultura de masas.

El espacio en el cual circula el tango es el cabaret; esto lo explica muy bien Archetti. Hay un viaje a Francia. En realidad, todo el mundo viaja a Francia en esos años, especialmente por supuesto la burguesía terrateniente. Pero en 1902, 1905 empiezan a viajar algunos músicos de tango, entre ellos Ángel Villoldo, el autor de “El choclo”, posiblemente el autor más importante de esa primera etapa, esa etapa “prostibularia”. Y a partir de ahí se empiezan a volver locos los franceses, les encanta el tango; claro, el tango va a parar, como dice Archetti, al repertorio de las músicas exóticas: la música cubana, el flamenco, la danza rusa, la danza hawaiana, el jazz, el tango. Músicas exóticas, músicas primitivas, músicas negras o no negras; la hawaiana por ejemplo no era negra, era polinesia. El tango no era negro, aunque los franceses sabían leer ese rasgo afroamericano en la rítmica. La fascinación europea por el tango queda ligada, dice Archetti, a una sensualidad instintiva, como una suerte de danza primitiva. El tango queda al lado de la escultura negra africana por ejemplo, o al lado de las bailarinas de hawaiana. El tango aparece como una formación primitivista. Por eso causa una gran sensación aunque luego tenga que ser codificado para reducirle cierto escozor erótico que la danza primitiva causaba.

En una película de 1931 se puede ver, una película sobre la cual volveremos en seguida, tiene una escena clave, la película es *Luces de Buenos Aires*, es la primera película sonora de Gardel; hay un truquito con esto, pero bueno, es el primer largometraje sonoro de Gardel.

[suena “Luces de Buenos Aires”: la película completa en <https://www.youtube.com/watch?v=VPI7GL-5Pts>]

Lo filma... es un quilombo. Lo filma Adelqui Millar, que es chileno, con músicos argentinos y actores argentinos como Gardel, pero con música también de Mattos Rodríguez, que era uruguayo, y ahora sigo. El guión es de un argentino y un español. La producción es de la Paramount norteamericana, pero que la delega a su subsidiaria francesa, la Paramount de Joinville-le-Pont. Esta escena, en la que unos productores van a buscar una cantante folclórica famosa a una estancia, se filmó en la Normandía, donde construyeron el rancho en el cual se va a producir esta escena. Esto es, es un quilombo al lado del cual los híbridos de García Canclini son un porotito de este tamaño. Todos recordarán que García Canclini en los años 90 nos enseñó que ahora toda la cultura era híbrida; que el híbrido era el gran producto posmoderno de la cultura. Pero esto es de 1931. Es una productora norteamericana, que filma en Francia, en un ranchito en la Normandía, con un director chileno, con un cantante argentino, contratando una compañía de variedades musicales argentina que estaba de gira por Madrid. Falta un ruso en esto. Inclusive fíjense lo que es el espectáculo; el espectáculo consiste primero... [suena] en una especie de tango bailado como zarzuela, tocado por gente con guitarra y un bandoneón, más una cantidad de minas vestidas de gaucho y de paisana. Quilombo. Seguimos. [continúa] Segundo cuadro: Pedrito Quartucci disfrazado de boxeador cantando y bailando un foxtrot. [continúa] Tercer cuadro: bailarinas que supuestamente hacen clásico, una de las cuales es un muerto en bicicleta y entonces se transforma en un cuadro humorístico. [continúa] Y finalmente, Sofía Bozán, la estrella del asunto, a la sazón novia de Gardel en la ficción, cantando una especie de tango rodeada por músicos vestidos de gauchos tocando guitarra y bandoneón. Esto era el varieté musical en 1930: pura hibridación. No hay nada acá de autenticidad, pureza, el origen, la esencia, la concha de su hermana; nada. Nada de nada. Esto es pura hibridación.

Un dato que encontré ayer, hoy no pude recuperar la fuente, es que la vestimenta de gaucho de todos los bailarines y cantantes de tango en películas y actuaciones en público en París entre los años 20 y 30 era una exigencia del sindicato de actores de variedades francés. A los extranjeros los obligaban a vestirse de una manera que marcara su origen. Entonces, si vos hacías danza hawaiana tenías que vestirte de hawaiana; si vos hacías música argentina, tenías que vestirte de gaucho; si vos hacías música cubana, tenías que vestirte de cubano, que no sé cómo sería. Era una exigencia sindical, lo que pasa es que era una exigencia sindical



que cabe perfectamente (por decirlo de alguna manera) en el tipo de representación estereotipada que este tipo de productos están mostrando.

11 minutos para terminar. Me quedan cuatro líneas abiertas. Una: la cuestión del disciplinamiento, el eje que está en el texto de Mercedes Liska que ustedes han leído (o deberían haberlo hecho). En segundo lugar: ¿para qué sirve el tango? Está bien, por un lado narra la patria, pero para algo más tiene que servir el tango. En tercer lugar: he insistido mucho sobre el cine, el cine acá cumple un rol fundamental, y es además una tecnología moderna. En cuarto lugar: el baile. Porque hasta ahora vimos un montón de gente bailando, pero el baile no nos ocupó un mínimo lugar. ¿Cómo voy a hacer? Bueno, esto me da 3 minutos por cosa.

Primero, como dijimos, Mercedes sostiene la hipótesis compartida entre otros por, por ejemplo, Gustavo Varela, o en general el mismo Archetti sustenta la tesis de esta idea del disciplinamiento que se habría producido sobre el tango respecto de lo popular y lo erótico, esta forma de ocultar aquellos rasgos disruptivos, aquellos rasgos más provocativos. En el trabajo de Mercedes, no en el que ustedes tienen para leer, pero el trabajo actual de Mercedes es cómo a final del siglo, a final del periplo, de la década del 90 en adelante, la reaparición del tango permite una multiplicación y pluralismo que incluye por ejemplo la aparición de la milonga queer, de la danza homosexual, de la reversión de la codificación masculina. María Julia Carozzi, una gran antropóloga contemporánea, una vez había escuchado la frase “el tango lo bailan cuatro piernas y una cabeza”. ¿Se entiende lo que quiere decir eso, no? Esa idea del hombre que guía y ordena la danza. Bueno, Mercedes encuentra milongas contemporáneas que rompen la codificación heterosexual normativa y aparece la danza entre hombres, la danza entre mujeres, la milonga queer; es como que el disciplinamiento que el tango habría experimentado entre los años 10 y 30, un siglo después parece revertirse, parece ser puesto en cuestión.

María Julia Carozzi, en cambio, discute esta idea del disciplinamiento; ella sostiene que la idea del disciplinamiento, la idea de que el viaje a Europa blanquea el tango, legitima, ennoblece el tango y permite su aparición en escena es más un mito que una realidad. Ella dice que no hay testimonios del tango en burdeles, se enoja mucho, la discute a Mercedes, lo discute a Gustavo Varela, lo discute a Archetti. Yo a Gustavo Varela lo discutiría pero por otras razones; Varela escamotea bibliografía clave... uy, perdón, es colega de la casa. Por su

parte, Florencia Garramuño, también colega contemporánea, en ese trabajo que ya cité, *Modernidades primitivas*, sostiene que la amoralidad, que la procacidad de ese tango primitivo, aparecería censurado en el baile, pero pasaría al discurso, pasaría a las letras. Es decir, que las letras serían un vehículo de lo amoral, de lo disruptivo. Para ella, siguiendo los testimonios, siguiendo a Marta Savigliano y también a Vicente Rossi, no habría una danza procaz, sino que la danza sería más control del erotismo. Esto es, que no habría tal procacidad de la danza original, sino que la danza original sería el ejercicio de la seducción con el control del erotismo. Mientras que en cambio el canto permanecería hablando del exceso del erotismo. Vean si no este fragmento inaugural de la última película, creo que es la última o la anteúltima como mucho, de Gardel en Estados Unidos, *El tango en Broadway*.

[suena “El tango en Broadway”, la primera escena: la película completa está en <https://www.youtube.com/watch?v=sWAKUn6OwgE>]

Llega el mayordomo a la habitación del señor, que es Carlos Gardel, y encuentra ropa tirada por todos lados. Y ahora vean lo que pasa; encuentra la galera y ahora va a abrir la pieza, va a subir la persiana y se encuentra con cuatro minas. 1934, el tipo acaba de hacer un *ménage à trois*, otra que un trío, ¡un quinteto! El macho argentino con cuatro ¿qué? Y está hecho mierda, por supuesto. ¿Cómo puede estar? Las rubias de New York. Digo, conocen el foxtrot. Gardel también puede grabar un foxtrot hablando de las cuatro rubias con las cuales acaba de pasar la noche. Acá no aparecería precisamente disciplinamiento, sino que aparecería por el contrario el exceso del erotismo.

Vamos a cerrar con un último fragmento que estaba en *Luces de Buenos Aires*, la película de la cual hablábamos antes. Sofía Bozán va del campo a la ciudad, es pervertida en la ciudad, el productor se la quiere virulear, está a punto de conseguirlo, pero viene Anselmo, su novio gaucho, un gaucho que a la sazón es el dueño de la estancia, milagro de la reforma agraria que produce la cinematografía. Y entonces va a rescatarla.

[suena “Luces de Buenos Aires”, la escena en que Gardel canta “Tomo y obligo”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=N4vVdOTDy9E>]

Pero se la encuentra en medio de la fiesta. Mírenlo. Está en enagua, loco; esto es ropa interior para la época. No lo reconoce porque está en pedo. Como dije la semana pasada, ¿para qué están los bares? Para juntarse con amigos y ponerse a chupar. Y más cuando una mujer te ha engañado. Esta palabra [llorar] es la clave. Todos lo debieran saber este tango.

Como todos sabemos, no hay que decirle no te mueras nunca porque Gardel nunca se murió. [...] Y cada día canta mejor. Creo que lo dije la semana pasada, estuve en Medellín por primera vez en mi vida. En un cerro desde el cual se ve la pista en la cual se mató Gardel. Me dio cosita, es fuerte eso. A ver si somos claros, vieron que yo les dije el himno nacional, “Brasil decime qué se siente”, “Zamba de mi esperanza”. Bueno, esto es San Martín, Gardel, Maradona. Y estuve en el lugar donde se murió Gardel.

Para variar me quedé corto. Pero dí todos los textos, los cagué, les puedo tomar el parcial. ¿Alguna pregunta, alguna duda, alguien que haya visto ya algo de los parciales y quiera preguntar algo? Nos vemos la semana que viene... ¡NO! La semana que viene no nos vemos, se dedican a hacer los parciales. La semana que viene no hay teórico, sólo tienen sus prácticos donde tienen que ir a entregar sus parciales. Nos vemos dentro de dos semanas.

Desgrabación, siempre deslumbrante: A.A.V.

Versión corregida: P.A.