

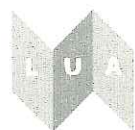
---

La selva, la pampa, el ande : vías interiores en la cultura argentina / Yolanda Fabiola Orquera ; Radek Alexis Sánchez Patzy. - 1a ed. - Santiago del Estero : EDUNSE, 2019.  
390 p.; 21 x 14,5 cm. -  
(Ciencia y técnica. Sociales y Humanas)

ISBN 978-987-4456-14-4

1. Estudios Culturales. I. Sánchez Patzy, Radek Alexis. II. Título.  
CDD 306.0982

---



Libro  
Universitario  
Argentino

Corrección: Heraldo Alfredo Pastor  
Diseño editorial y maquetación: Noelia Achával Montenegro  
Diseño de tapa: Noelia Achával Montenegro  
Edición: Eva Gardenal Crivisqui

© Fabiola Orquera, 2019  
© Radek Sánchez Patzy, 2019  
© **EDUNSE**, 2019  
Av. Belgrano (s) 1912 - G4200ABT  
Santiago del Estero, Argentina  
email: infoedunse@gmail.com  
www.unse.edu.ar/edunse

Las opiniones expresadas en los libros publicados por **EDUNSE** no necesariamente reflejan los puntos de vista de la Subsecretaría de Comunicaciones, ni del Comité Académico u otras autoridades de la Universidad Nacional de Santiago del Estero.

Cualquier tipo de reproducción total o parcial de este libro, no autorizada por los editores, viola derechos reservados.

Hecho el depósito que marca la ley 11.723

## ÍNDICE

Prólogo.....	9
ANA TERESA MARTINEZ	
Introducción.....	27
FABIOLA ORQUERA Y RADEK SÁNCHEZ PATZY	
Sobre la "autenticidad musical" en Jujuy. Identidades nacionales, criollas e indias a lo largo del siglo XX.....	43
RADEK SÁNCHEZ PATZY	
Cantar a Cafayate. Lo calchaquí, paisaje y región en los 70.....	87
IRENE LÓPEZ Y ANDREA VILLAGRÁN	
La Selva, la Pampa, el Ande. De Ricardo Rojas a Atahualpa Yupanqui .....	127
FABIOLA ORQUERA	

Notas acerca de la construcción de una literatura de Tucumán (y del NOA) .....	159
SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI	
El trauma forestal (El ensayo santiagueño y la explotación forestal).....	199
GUSTAVO CARRERAS	
Santiago del Estero y Buenos Aires. Contactos, paralelos y distancias entre las primeras ciudades de la Argentina .....	237
ALBERTO TASSO	
Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba.....	267
CLAUDIO F. DÍAZ	
Los "Hijos de la Pampa", jóvenes normalistas y sociabilidad cultural en el Territorio Nacional de la Pampa (1909-1930) .....	297
MARIA DE LOS ÁNGELES LANZILLOTTA	
Redes y espacios de sociabilidad de artistas pampeanos: CoArte, 1986-1995.....	325
CLAUDIA SALOMÓN TARQUINI Y ANA MARÍA ROMANIUK	
Maestros rurales y alumnos indígenas: historias del magisterio en la década de 1930. Un estudio de dos escritos autobiográficos.....	353
FLAVIA FIORUCCI	
Los autores .....	381

## PRÓLOGO

Los trabajos que reúne este volumen son el producto de una iniciativa de Fabiola Orquera, quien invitó en 2014, 2015 y 2017 a un grupo de investigadores –predominantemente del norte del país– que trabajan temas relacionados con la historia, la sociología de la cultura y la antropología, bajo la convocatoria del coloquio “La Selva, la Pampa, el Ande. Los caminos interiores de la cultura argentina”. Específicamente, este libro corresponde al coloquio realizado a fines de 2015 en Tilcara, Jujuy, con la coorganización de Radek Sánchez y la acogida generosa del Instituto Interdisciplinario Tilcara de la Universidad de Buenos Aires.

El objetivo de los encuentros, que fue acercando la participación de un grupo estable de investigadores y se fue ampliando a nuevas regiones, se enunciaba como “construir un mapa cultural que recupere la dimensión compleja y vasta del país”. Esto puede ser pensado de varias maneras no excluyentes: completar un mapa, cruzar perspectivas, reorganizar

- des: el gesto comparativo", *Andamios*. (32), 163-210 [en línea]. Consultado el 30 de octubre de 2017 en: [www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870)
- Schmidel, Ulrico ([1591] 1979). "Viaje al Río de la Plata". En Del Barco Centenera, M, De Tejeda, L. et al. *Los fundadores* (pp. 5-14). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Scobie, James (1977). *Del centro a los barrios 1870-1910*. Buenos Aires: Solar.
- Zabala, Rómulo y De Gandía, Enrique (1958). *Historia de la ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Hachette.

CANCIONES COMO LA GENTE SOBRE  
LUGARES COMUNES. LULA FERNÁNDEZ Y LAS  
REPRESENTACIONES DE LO POPULAR  
EN EL FOLKLORE ALTERNATIVO DE CÓRDOBA

CLAUDIO F. DÍAZ (UNC)

Track 1. Dos discos de folklore... o no. Lo primero que se escucha es un motor que arranca trabajosa, casi penosamente. Inmediatamente después, irrumpen un acordeón y el rasguído de una guitarra que dan comienzo a un chamamé. Pero es un chamamé muy extraño. No habla del río Paraná ni de los ranchos de la costa ni de los pueblos de las orillas de los esteros ni de las tareas rurales ni de los litoraleños emigrados a las grandes ciudades. Habla de Córdoba. Más específicamente, de un grupo de gente que se va a pasar un fin de semana al dique La Quebrada, en las Sierras Chicas, en un rastrojero destartado. Se trata de "Turismo de fin de semana", primer tema del disco *Lugares comunes* editado en 2007 por el cantautor cordobés Lula Fernández. Pero *Lugares comunes* no es un disco de chamamé, como tampoco lo es *Canciones como la gente*, editado en 2012. Se podría decir, en todo caso, que son discos de folklore, puesto que están salpicados de cuecas cuyanas, chacareras, bailecitos y alguna milonga. Pero no solamente.

También hay baladas, cuarteto, murga, candombe y una reminiscencia levemente rockera en el sonido, algunas instrumentaciones y la voz. Y todavía más: los mundos representados con esa diversidad de géneros musicales son mundos populares claramente anclados en Córdoba, pero en una mezcla de paisajes urbanos y serranos, con marcas de contemporaneidad, y también con un toque ligeramente anacrónico, con una cierta nostalgia de algo indefinible.

Ahora bien, la propuesta estética de Lula Fernández, aun en su especificidad, comparte algunos rasgos discursivos con las de un conjunto de artistas que forman una red de relaciones desarrollada en las últimas décadas, que se expresa habitualmente en un circuito de peñas y recitales en la ciudad de Córdoba y sus zonas aledañas, y que tiene una especie de ritual anual en el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Entre esos rasgos recurrentes se destacan, por un lado, la convivencia, muchas veces tensa, de elementos tanto musicales como poéticos que provienen de distintas tradiciones, géneros, regiones y estratos culturales. Y por otro, una serie de tensiones en la representación de lo popular.

El propósito de este trabajo es describir, en la obra de Lula Fernández, algunos de estos rasgos discursivos recurrentes e intentar comprenderlos a partir de una doble hipótesis. Por una parte, esos rasgos podrían comprenderse y explicarse a partir de la historización del desarrollo de esa red de artistas de la que nuestro cantautor forma parte y que he llamado "folklore alternativo" (Díaz, 2015a); una historia que está marcada por la circulación y las relaciones tejidas en diferentes zonas del interior, que tuvieron a Córdoba como zona de confluencia, favorecida por una situación de la ciudad como *frontera* entre ámbitos culturales diversos. Por otra parte, uno de los rasgos más destacados en la propuesta estética de Fernández es la complejidad de la representación de lo popular y la vuelta reflexiva sobre esa categoría que aparece en algunas de sus can-

ciones como búsqueda o como deseo. Esa búsqueda podría comprenderse como parte de una *narrativa identitaria*<sup>1</sup> que caracteriza a este folklore alternativo, que marca la relación con su público y define fronteras con una *alteridad* caracterizada de diferentes maneras. Ese relato identitario, cuyas figuras principales pueden observarse en los discos de Fernández, se hace comprensible si se analizan ciertas particularidades de las condiciones sociales de producción de estos artistas, en el período que va desde los años noventa hasta la actualidad.

**Track 2. La frontera.** En 1989 Francisco Aricó publicó un artículo que planteaba una idea, a primera vista extraña: algunas particularidades de la historia cultural y política de Córdoba se deberían a su situación como ciudad de frontera (Aricó, [1989] 1997). La idea resulta un tanto rara para pensar la identidad cultural de una ciudad mediterránea. Sin embargo, resulta muy productiva en la medida en que la ciudad ha sido un punto de arraigo de culturas diferentes, zona de flujos, de intersecciones, punto de contacto y de confluencia. Cuando Aricó hablaba de una ciudad de frontera, discutía en realidad con un esquema interpretativo propuesto por Sarmiento en el *Facundo*, que polarizaba la identidad política y cultural argentina entre Buenos Aires, ciudad excéntrica, progresista y laica, y Córdoba, ciudad mediterránea, clerical y reaccionaria. Un esquema de ese tipo, según Aricó, no permitiría pensar rasgos específicos de fenómenos que se han vuelto centrales en ciertas narrativas identitarias cordobesas, tales como la Reforma Universitaria y

1 La noción de una identidad de carácter narrativo ha sido introducida por Paul Ricoeur ([1996] 2009) y retomada productivamente por Pablo Vila (1996) y Simon Frith (2003).

el Cordobazo. Por el contrario, él propone pensar que Córdoba cumplió a lo largo de su historia más bien una función de equilibrio, determinada por su situación de frontera: "En los confines geográficos de las áreas de modernización, la ciudad tuvo un ojo dirigido al Centro, a una Europa de la que cuestionó sus pretensiones de universalidad, pero el otro dilatava sus pupilas hacia una periferia latinoamericana de la que en cierto modo se sentía parte" (Aricó, [1989] 1997: 156).

Después de tantos años, esta idea de Aricó me sigue pareciendo sugestiva para pensar un fenómeno contemporáneo, pero que guarda cierta continuidad con esas narrativas del siglo XX, como es el *folklore alternativo* desarrollado en las últimas décadas, en una Córdoba que sigue siendo una ciudad en la que confluyen trabajadores y estudiantes de diferentes procedencias, que es sede de festivales multitudinarios de distintos géneros, y de una febril actividad cultural con diversidad de estrategias y circuitos.

**Track 3. Prólogo cantado.** En el librito interno de *Canciones como la gente*, y a modo de presentación, Lula Fernández afirma (en un tono humorístico que lo caracteriza) no haber conseguido algún famoso que le escribiera un prólogo, pero que, para solucionar esa carencia, "aparecieron como por magia del arte, y desde el más recóndito paisaje urbano cordobés los muchachos de la Tunga Tunga" para presentar un prólogo cantado, que es la primera canción del disco. Un disco con un prólogo no es algo tan común, pero el gesto humorístico ofrece algunas pistas para aproximarse al *dispositivo de enunciación* (Díaz, 2015b) del mismo. Y lo que pone en escena, antes que nada, es un juego de tensiones entre ciertas representaciones de la cultura erudita y de la cultura popular. Dice el texto mencionado: "Inaugura la obra 'Canciones como

la gente' la obertura cual título comparte y de la cual se desprende (chupate esa mandarina)". La parodia del lenguaje y los rituales de la cultura erudita (obertura, prólogo, etc.) contrasta con el título del disco y el juego de palabras que encierra. Cantar canciones "como la gente" es cantar razonablemente bien, hacerlo correctamente; pero también es cantar canciones que se parezcan a la gente de la que hablan. Algo similar ocurre con el título del disco anterior, *Lugares comunes*. En el texto de presentación que hay en el librito interno, el artista invita a los oyentes "a recorrer estos Lugares Comunes, que no son más ni menos que aquellos que nos permiten encontrarnos más allá de cualquier distancia". Los lugares comunes son, según la tradición del arte erudito, al menos desde el romanticismo y las vanguardias históricas, aquello que hay que evitar para ser un artista, justamente porque la búsqueda de la originalidad y de la diferencia se volvió una parte sustantiva de las luchas en los campos de producción cultural (Bourdieu, 2003). Pero también son eso que tenemos en común y que nos permite encontrarnos, ser parte de una misma comunidad, como quiera que esta sea concebida. En el prólogo cantado junto a la Tunga Tunga, este sistema de tensiones se desarrolla y complejiza. Empezando por las opciones musicales. La Tunga Tunga es una murga formada en 2009 en el barrio Güemes, de Córdoba capital. Según su página de Facebook, es una formación "con importante influencia de la murga uruguaya, pero sumando una marcada impronta estética y conceptual de folclore popular cordobés". De ahí su nombre, La Tunga Tunga, que hace referencia al género característico de la música popular de la ciudad, el cuarteto. De manera que se trata de un disco de música popular, con un prólogo, pero cantado por una murga que tiene mucho de uruguaya, pero también de cuartertera. ¿Pero de qué habla la canción? El tema tiene dos partes. En la primera se presenta el concepto del disco, y en la segunda, las canciones que lo componen. Desde el punto

de vista del dispositivo de enunciación, lo más llamativo de la primera parte es que el yo poético adopta el *punto de vista del deseo*: "Canciones como la gente / como la gente quiero cantar / para que las canten todos / que nadie vaya afuera a quedar". Entonces, *Canciones como la gente y Lugares comunes*, más allá de la parodia y de los juegos de palabras, expresan un deseo: el de cantar canciones que canten todos, el murguero, el cuartetero, el folklorista, el rockero, el carpintero, el verdulero y la vecina, según se desagrega en la segunda y tercera estrofas. Un deseo utópico, entonces, de unos lugares comunes para una comunidad ampliamente inclusiva. Sin embargo, ese deseo encuentra sus límites en las mismas canciones del disco. En la segunda parte del "prólogo", que hace referencia a las mismas, tenemos la primera noticia acerca del "Cantorcito", alguien que trae un modo de cantar distinto, una especie de afuera, de alteridad en relación con esa comunidad que se desea inclusiva. Y se nos advierte también que "una obra (de arte) tiene sentido / sólo cuando llega a los demás", cosa que no necesariamente ocurre. Se trata de referencias a dos canciones del disco que anticipan que el deseo utópico de una comunidad inclusiva está fuertemente tensionado por una exigencia estética, ética y política.

**Track 4. De Cosquín a San Antonio.** En diciembre de 1991, un grupo de artistas jóvenes vinculados al mundo del folklore, músicos y bailarines en su mayoría, realizaron el Primer Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. Un encuentro que, al menos en parte, se constituyó como oposición y alternativa a lo que había llegado a ser el Festival Nacional de Folklore de Cosquín, fundado treinta años antes, en enero de 1961. Desde entonces el Encuentro de San Antonio es una suerte de ritual que se repite todos los años en diciem-

bre y expresa esa zona de producción cultural del folklore alternativo que se ha desarrollado en tensión con algunos de los aspectos que han llegado a ser fundamentales en Cosquín. Se trata de una red de relaciones que tiene un foco importante en Córdoba, pero que se extiende por los valles serranos y mantiene vinculaciones activas con escenas musicales como las de Santiago del Estero, Jujuy, La Rioja, Mendoza y en menor medida el litoral. Es decir, una red que todavía puede pensarse productivamente a partir de la metáfora de Aricó. Si seguimos la imagen de Córdoba como frontera, debemos pensar que se trata también de una zona de contacto, de confluencia, de intercambio, de encuentro. No es casual, entonces, que el término *encuentro* haya llegado a tener un lugar central en la producción discursiva de los artistas que forman parte de esta red de relaciones. Una producción discursiva que, como intentaré mostrar, tiene los rasgos propios de un *discurso identitario* (Kaliman, 2013).

Ahora bien, si todo discurso identitario supone la construcción de un *nosotros*, también implica, como contracara, la construcción de una alteridad, es decir, el trazado de una línea divisoria. En el caso que nos ocupa, la comprensión de la identidad que supone la producción discursiva de estos artistas necesita de la referencia al festival de Cosquín y la compleja trama de significaciones que el mismo simboliza.

En 1961, la creación del Festival Nacional de Folklore puso a Córdoba en un lugar de gran importancia en el desarrollo del campo del folklore, y contribuyó a la dinámica que el mismo tendría en las décadas siguientes. En poco tiempo, Cosquín llegó a convertirse en la instancia clave de legitimación y consagración a nivel nacional. Simbólicamente, el valle serrano cordobés se transfiguró en el espacio del gran "encuentro de la provincianía" (Díaz, 2009: 110).

Un hecho que contribuyó a la consolidación de Cosquín como festival *nacional* de folklore, tal como se lo designó des-

de el principio, fue que el desarrollo del turismo había reforzado el carácter de Córdoba como lugar de confluencia de gente de diferentes procedencias, principalmente en los meses de verano. Así, en el programa del primer festival se anunciaba: "EL FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE es el resultado del esfuerzo colectivo de un pueblo entusiasta que abre las puertas de esta ciudad dinámica y progresista para que el turismo de todo el país encuentre el solaz y el grato esparcimiento que merece en retribución a su cordial visita" (Florine, 2016: 46).

Por supuesto que no era una novedad que un festival se vinculara con actividades económicas. Oscar Chamosa (2012) ha mostrado la imbricación de las fiestas y festivales de las diferentes regiones con las industrias y oligarquías locales (la industria vitivinícola en Mendoza, la industria azucarera en Tucumán). De manera que, desde sus comienzos, las lógicas económicas y políticas estuvieron articuladas con los festivales y los rumbos artísticos que se fueron imponiendo. La particularidad que tiene el turismo como actividad económica es la necesidad de atraer visitantes, y la ciudad de Cosquín era más bien un lugar de paso porque todavía se la vinculaba con los hospitales destinados al tratamiento de la tuberculosis que habían sido el motor de su actividad desde 1900 hasta 1947, de manera que la creación de un festival aparecía como una apuesta por modificar esa narrativa identitaria y hacerse parte del desarrollo turístico de la región (Florine, 2016: 40-45).

En el conjunto de estrategias implementadas en el primer festival (armar el escenario sobre la ruta, involucrar a referentes del campo, como Horacio Guarany, en la programación, conseguir la transmisión radial para Córdoba capital y Buenos Aires, la inclusión de doce delegaciones provinciales en la programación, etc.) se expresaba esa apuesta inicial por atraer el turismo y convertirse en un lugar de encuentro (Florine, 2016).

Más allá de esa necesidad inicial, Cosquín vino a ocupar un espacio vacío, y rápidamente mostró ser algo que el campo del

folklore necesitaba: un espacio en el interior que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal (Gravano, 1985). Pero no fue solo eso. Como espacio de consagración, Cosquín se convirtió también en un lugar de expresión de todas las tensiones, contradicciones y disputas propias del campo, y lo sigue siendo hasta hoy.

No pretendo ahondar aquí sobre las características y naturaleza de esas disputas, pero sí me interesa señalar que la complejidad de las condiciones del desarrollo del campo hizo posible que convivieran y compitieran entre sí criterios de valor diferentes. Por un lado, un criterio de autenticidad vinculado al conocimiento de las tradiciones populares provincianas; por otro, criterios de calidad vinculados al dominio de los elementos musicales provenientes de las tradiciones eruditas; y finalmente, la capacidad de ventas de discos y de entradas (Díaz, 2009). Muchas de las tomas de posición en el campo del folklore se han caracterizado (y de algún modo lo hacen todavía) por las distintas acentuaciones de esos criterios y por las definiciones diferentes de algunos términos. Así, pueden explicarse las disputas entre tradicionalistas y renovadores por la definición de la *autenticidad*, las tensiones entre quienes defienden posiciones políticas conservadoras o progresistas por la definición del *pueblo*, o los conflictos entre quienes ponen el acento en los valores *artísticos* (como quiera que sean definidos) y los que priorizan el valor *comercial*.

Si bien estas tensiones no pueden resolverse porque son constitutivas del campo, el trabajo reciente de Jane Florine (2016) muestra que, en el transcurso de las décadas, el peso relativo del aspecto comercial se fue haciendo cada vez mayor. La presencia de los sellos discográficos y las radios desde el principio, el interés y la cobertura de la prensa, en particular de la revista *Folklore*, hacia fines de los sesenta, la programación a cargo de productoras privadas y la incidencia de la

televisión, a partir de los ochenta, etc. contribuyeron a acentuar ese aspecto. Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folklore y dio lugar un sistema de "estrellas" que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del 90 con la aparición del llamado "folklore joven" (Díaz, N. 2015; Beaulieu, 2015). En contraposición, el Encuentro de San Antonio se organizó desde el principio sin el apoyo de auspiciantes ni del Estado, sin la participación de representantes del mundo del espectáculo y en oposición a las distintas formas de espectacularización dominantes. En ese sentido, es interesante recuperar una frase que repiten los diferentes referentes del Encuentro de San Antonio como parte del *relato identitario* que lo define: "Las estrellas, a los festivales" (Páez, F.; Díaz, N. y Díaz, C., 2013).

**Track 5. Parafraseando al cantorcito.** Así como *Canciones como la gente* tiene un prólogo, *Lugares comunes* tiene una canción que funciona como epílogo. Se llama "Parafraseando" y se anuncia en el librito interno como "candomson", aludiendo humorísticamente a la hibridación entre candombe uruguayo y son cubano. Como indica el título, la letra trabaja permanentemente sobre el discurso ajeno, particularmente sobre ciertas verdades del sentido común que habían llegado a ser hegemónicas en los años 90 y que en 2007 mantenían plena vigencia en el discurso social. Pero la paráfrasis se hace en clave irónica, generando un efecto de distanciamiento crítico. Las dos primeras estrofas hacen referencia a las acciones asistencialistas en relación con los pobres, y rematan en un estribillo que dice: "Menos mal que existe gente generosa / en los tiempos de elecciones les regalan muchas cosas". En el mismo tono irónico, aborda otros tópicos como las privatizaciones, la

mercantilización de la vida y el monocultivo de soja. Pero en lo que quisiera detenerme es en las estrofas que abordan las cuestiones del arte y la cultura:

Esta canción es movida  
para que no piensen mucho  
si se baila que nada diga  
dijo un conductor muy ducho

Qué pasa con la cultura  
Todo es guita me pregunto  
Tanto artista sin laburo  
Tanto chanta haciendo bullo

Menos mal que están los medios exitosos;  
Las canciones son muy buenas, si las cantan los famosos

En estas estrofas se despliega un sistema de oposiciones que resulta sustantiva en la construcción de la identidad, puesto que pone en relación un conjunto de actores que formarían parte de la alteridad en relación con el enunciador: el conductor muy ducho, los artistas chantas, los medios exitosos y los famosos. Estos actores aparecen en conjunción con elementos que, desde la perspectiva del enunciador, son antivalores: canciones para bailar que no digan nada, formas culturales que solo se justifican por su capacidad de producir dinero, canciones que se imponen por la fama de los artistas. En oposición a estos actores, aparece el artista. Y lo hace bajo dos formas: el artista que no tiene laburo y el propio enunciador, que en el último estribillo agradece por compartir estas canciones... y decide irse antes de que le cobren.

La contraposición con los actores y valores que representan la alteridad en relación con el nosotros identitario es recurrente-



te a lo largo de los dos discos estudiados. En principio, porque las canciones que los integran, en sí mismas, se presentan como una muestra de un hacer artístico contrapuesto a esas canciones para bailar que no dicen nada. Pero además porque el trabajo propio del artista aparece recurrentemente tematizado. Así, en "Huaynito del viajero" se presenta la práctica del canto como un viaje en el que el cantor con un "atado de sueños" es llevado por la guitarra cargada de coplas y recuerdos. Pero eso que se lleva es para sembrar "semillitas de amistades / que pronto iré recogiendo". La imagen del camino, de fuerte reminiscencia yupanquiiana, alude tanto a la búsqueda interior como a una relación con los paisajes y las culturas populares, que es lo que el cantor lleva "en las alforjas".

En el bailecito "Como el algarrobito", se construye la imagen de un árbol joven que, al no ser tenido en cuenta por los más grandes, afirma su raíz en la tierra, convencido de que el que crece para adentro llegará alto. El canto y la actividad del cantor se comparan con ese algarrobito: "Nunca olvide compadre / si ve un gran árbol / que un día fue savia nueva / como este canto... como el algarrobito / yo ando esperando / que afirmado a la tierra / brote mi canto". El símil funciona como una toma de posición ante temas largamente discutidos en el campo del folklore y muy caros a la tradición del folklore alternativo: la relación con la raíz tradicional, la reivindicación de un lugar generacional que requiere una expresión diferenciada, la búsqueda de una voz propia.

Pero este sistema de oposiciones se hace más evidente en dos temas de *Canciones como la gente*: "Pal Cantorcito" y "La obra de un artista". El primero de los temas es una chamarrita, un ritmo litoraleño que se adapta bien al tono humorístico de la canción. El mecanismo que produce el humor es la ironía, esa manera burlesca de decir lo contrario de lo que se afirma. El objeto de la burla es el cantorcito y la principal cualidad que lo define: "Lo importante es que el cantorcito / tenga una bue-

na voz". Esa voz, es decir, esa manera de cantar, está asociada a una serie de rasgos que se presentan como valores, aunque el trabajo de la ironía permite verlos como lo contrario: la voz del Cantorcito es bonita, afinadita, potente, canta ligerito, romantiquito y conocidito. Ya el uso de los diminutivos produce el efecto irónico. Pero ese efecto se amplifica si se contrasta esa buena voz (que es lo que importa en el discurso parodiado) con lo que debería importar, pero no importa: "No conoce lo que canta / pero quiere demostrar / que es requete afinadito / y le sobra aire pa' cantar"; y más adelante: "Y si elige cantar algo / que diga algo de verdad / lo hace porque es conocido / no por lo que ha de expresar... Para qué andar arriesgando / si antes otro ya probó / cantar la que todos saben / será siempre lo mejor".

La figura de alteridad que se construye, entonces, es un estereotipo que expresa una mirada crítica sobre un tipo de artista que llegó a ser hegemónico en el campo del folklore en los 90 y los 2000 (Díaz, N., 2015, Beaulieu, J., 2015). Lo que se presenta como antivalores, en definitiva, son un conjunto de estrategias que se perciben como subordinadas al único fin de obtener "éxito" y "popularidad" en términos de ventas de discos y entradas.

Pero lo que me parece más interesante es el juego de saberes que supone el dispositivo de enunciación. Al construirse la canción como una parodia irónica del discurso ajeno, se presenta también otro modo de la alteridad. No resulta difícil reconocer como el enunciador del discurso parodiado a quienes forman parte de las instancias de legitimación que hicieron posible que ese modo de cantar se vuelva hegemónico: la prensa, los programas de radio y televisión especializados, los jurados de los concursos y, por supuesto, los programadores de Cosquín: "Lo importante es que el cantorcito tenga muy bonita voz / Y si canta afinadito eso es todavía mejor / Y si canta ligerito eso es mucho más mejor / Y si canta

romantiquito, qué frescura, qué dulzor / Y si canta conocidito... ¡Qué pedazo de cantor!"

Pero todavía pueden inferirse dos figuras discursivas más. Por una parte, el juego de la ironía supone un enunciario capaz de descifrarla; esto es, un enunciario que comparte no solo los mismos saberes, sino también los mismos valores que el enunciador, de manera tal que se construye entre ellos una cierta complicidad. Entre esos saberes y valores compartidos, hay una clara idea de lo que debe ser un cantor popular: alguien que conozca lo que canta y las tradiciones de las que se nutre; alguien que sabe que el canto debe "decir algo", no solo sonar bien; alguien que sabe que sin descuidar las raíces, debe arriesgarse en el trabajo creativo que nutre y renueva el cancionero. Es decir, se trata de un *nosotros* cuya complicidad se funda en valores estéticos, éticos y políticos. Por fuera de esa complicidad, como su *otro* están el cantor-cito, aquellos cuyos discursos lo legitiman y consagran, pero también aquellos que aceptan y se apropian del canto del cantor-cito, aquellos que comparten los criterios que lo legitiman y por lo tanto garantizan su "popularidad" en términos de ventas de discos y entradas. De manera que ahí se puede ver la escisión que complejiza aquel deseo de una comunidad inclusiva. Los que cantan y celebran estas canciones como la gente, los que se encuentran en estos lugares comunes, no son los mismos que los que cantan y celebran las canciones del cantor-cito.

El contraste con "la obra de un artista" es muy notable. Empezando por el género musical. Aquí se trata de una canción en  $\frac{3}{4}$ , con un tempo lento, lo que le da un aire nostálgico que se acentúa por la sonoridad de la flauta, la trompeta y el acordeón en los interludios. El tema está dedicado a Maxi Ibáñez y Dani Marín, el primero poeta, el segundo artista plástico, y ambos referentes de la organización del Encuentro de San Antonio.

El foco está puesto en la obra del artista en diferentes formatos (disco, libro, cuadro), pero presentada como lugar de encuentro entre dos sujetos. Pero ese encuentro no se produce necesariamente. De hecho, las obras se presentan en estado de *no ser*. Un disco, perdido en la vitrina, es "plástico y papel". Un cuadro, colgado en el sótano, es "un lienzo sucio". Pero también están en estado de *espera*. El disco espera ser escuchado, el cuadro espera ser mirado, el libro espera ser leído. No se sabe si ocurrirá, pero es lo que el artista desea: "y mientras no es / sueña ser / ilusión de artista tal vez". De manera que, aquí también, lo que modaliza el enunciado es otra vez del orden del *querer*, del *deseo*. Pero no se trata solamente del deseo de encontrar "alguien" que haga ser lo que todavía no es. Se trata del deseo de encontrar alguien que comparta un supuesto acerca de la obra de arte: "que el arte no es puro ego / tampoco complacencia". De manera que la transformación que culmina ese estado de espera solamente se produce en las siguientes circunstancias: "Cuando alguien se emociona, cuando alguien se interesa / Cuando queda una idea rondando en la cabeza / De aquel que lo ha escuchado, de aquel que lo ha leído / De aquel que lo ha mirado".

El encuentro que transforma la ilusión, es decir, el deseo del artista, en obra de arte supone por parte del destinatario una actitud activa que involucra el plano de las pasiones, pero también el de las ideas. De manera que, desde el punto de vista del dispositivo de enunciación, se acentúa aún más un tipo de complicidad entre enunciador y enunciario. Una complicidad que los hace parte de *un mismo colectivo identitario*.

Track 6. Del MAPA a las peñas del Comedor Universitario. Según los relatos de sus propios hacedores, el Encuentro de San Antonio es, más allá de su creciente importancia, un punto de cruce y confluencia de una amplia red de producción cultural

del interior. Todos los relatos coinciden<sup>2</sup> en que los comienzos del Encuentro fueron el resultado de las búsquedas comunes de un conjunto de artistas (principalmente músicos y bailarines) que, hacia fines de los 80 y principios de los 90, se mostraban disconformes con las tendencias hegemónicas en el campo del folklore. Esas búsquedas tuvieron una traducción espacial en la construcción de circuitos alternativos a las agendas festivaleras, de modo que se dio lugar a una especie de "nomadismo" y a la generación de encuentros culturales en distintos lugares del interior: "Deán Funes, Córdoba, Cosquín, Santiago del Estero, La Rioja, Sanagasta, Chilecito, Catamarca, Jujuy, llegando a pueblos recónditos de distintas provincias que habitualmente quedaban por fuera de los grandes circuitos de producción y difusión del folklore"<sup>3</sup>. A partir de la interacción entre artistas que desarrollaban búsquedas comunes, se desarrolló una red de relaciones con una mínima organización, que fue el antecedente inmediato del Encuentro de San Antonio:

La unión de aquello disperso, en instancias concretas de viajes y convivencias grupales, de contactos interpersonales en situaciones de proximidad corporal, es la forma como empieza a concretizarse la Red de Encuentros Culturales que cobra visibilidad en aquel contexto con el nombre de Movimiento Artístico Popular Argentino (MAPA) (Páez, 2015: 122).

2 Los relatos fueron recogidos de distintas fuentes: entrevistas propias con referentes del Encuentro, la página web del mismo y las investigaciones realizadas: Páez, F. Díaz, N. y Díaz, C. (2013) y Páez, F. (2015).

3 Página web del Encuentro nacional Cultural de San Antonio de Arredondo. [www.encuentrosanantonio.com.ar/historia.php](http://www.encuentrosanantonio.com.ar/historia.php) (Consultada el 19/04/2017).

Lo interesante del MAPA, aunque no tuvo mucha trascendencia en el tiempo, es que nucleaba a artistas de diversas ramas (músicos y bailarines, pero también poetas, artistas plásticos, artesanos) que desarrollaban sus prácticas en distintas localidades del interior y que coincidían no solo en el rechazo a las tendencias hegemónicas en el folklore, sino también en un conjunto de vivencias, necesidades e ideas comunes. Si bien esas ideas no tomaron una forma discursiva a la manera de un manifiesto, se convirtieron en el eje organizador de las prácticas artísticas y de la manera de gestionar la producción.

El antecedente más inmediato de este tipo de organización de artistas, fue la Alternativa Musical Argentina (AMA). En principio AMA fue un ciclo de recitales iniciado por el grupo Magma, de Paraná, en 1984<sup>4</sup>. Pero rápidamente creció convocando a muchos músicos que coincidían en caracterizar su propuesta como "alternativa" tanto en lo concerniente a la forma de producción como al contenido artístico. En cuanto al primer aspecto, se reivindicaba la producción independiente y la autogestión; en cuanto al segundo, se proponía una construcción cultural opuesta a la que había instalado la dictadura y se apelaba a la construcción popular de una memoria y un proyecto colectivo. De manera que el *lugar del artista popular* estaba en el centro de los debates, no solo en relación con las propuestas estéticas, sino también con las formas organizativas y la articulación con los procesos y luchas políticas. Los encuentros de AMA fueron creciendo con la participación de artistas como Cuchi Leguizamón, Chango Farías Gómez, Jorge Marzialí, Enrique Llopis, Raúl Carnota, Rudy y Nini Flores, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Jorge Fandermole, Fernando Barrientos y Juan Falú, entre muchos otros. Y también los

4 Información disponible en la página web de AMA, <http://www.alternativamusicalargentina.com> (consultada el 20/04/2017).

artistas cordobeses Posdata, Ariel Borda, el Dúo Coplanacu y más tardíamente, Raly Barrionuevo. Todos estos forman parte del mapa de escucha (Díaz, 2015b) recurrente en el público de los Encuentros Culturales, y han llegado a convertirse en referentes para los artistas. Y algunos de ellos, como el Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo, llegarían a ser pilares del Encuentro de San Antonio y del circuito de peñas de Córdoba y sus zonas aledañas.

En definitiva, se trataba de artistas populares que fueron desarrollando redes que resistían y construían sentidos alternativos; y, a partir de ellos, se fue gestando un circuito de producción independiente que se asentaba en criterios de valoración cuyo punto en común era su *diferencia* en relación con los criterios dominantes en el campo. En ese circuito se empezó a modificar el formato de las peñas desde fines de los 80, a partir de la confluencia entre músicos y bailarines que caracterizó al MAPA (Páez, 2015). En los distintos encuentros, fueron confluyendo referentes de la danza como Silvia Zerbini y Juan Saavedra, bailarines más jóvenes como Karina Rodríguez y Jorge Valdivia (hoy uno de los principales referentes de San Antonio) con músicos como el Bicho Díaz, Ica Novo, Jacinto Piedra, el Dúo Coplanacu, por nombrar solo algunos. La proliferación de talleres de danzas populares contribuyó a que, para mediados de los 90, las peñas se convirtieran en bailes (Díaz, y Díaz, 2015) con una importante concurrencia de público juvenil, y surgieran lugares icónicos como el Comedor Universitario. Para mediados de los 90, ese mundo de peñas estaba claramente articulado no solo con las luchas del movimiento estudiantil, sino con los diferentes movimientos sociales que de algún modo enfrentaban las políticas neoliberales<sup>5</sup>.

5 Según investigaciones recientes, el circuito de peñas mantiene esas características hasta hoy (Acurso, 2017).

Lula Fernández participó como público de esas peñas del comedor en su etapa de formación como músico, y aún guarda los recuerdos de ir "al Comedor (universitario) y descubrir esas peñas de los Copla, que eran una cosa de locos, y uno soñar con subirse a ese escenario ahí" (Entrevista a Lula Fernández, 14/06/2011). También tuvo oportunidad, como estudiante de la Licenciatura en Composición con Orientación en Música Popular de la Universidad Nacional de Villa María, de compartir con profesores que habían participado activamente de la Alternativa Musical Argentina, como Horacio Sosa, integrante de Posdata (y uno de los músicos invitados en *Lugares comunes*). Desde la edición de su primer disco con el Trío Síntesis, (editado en 2001), formó parte de esta red de relaciones de artistas y público con los que comparte concepciones: "Yo le digo estética, es parte de eso también. Hay como una ideología que se comparte, una estética que se comparte, un modo de... Una elección de vida por ahí" (Entrevista a Lula Fernández, 14/06/2011).

En otro lugar he trabajado con detenimiento algunos rasgos discursivos recurrentes en los artistas que forman parte de esta red, como la apuesta por la producción independiente y la autogestión, el sistema de aparcerías que lleva a los artistas a colaborar unos con otros tanto en la producción de discos como de presentaciones en vivo, y en la manera alternativa de apropiarse de las tradiciones populares (Díaz, 2015a). Quisiera detenerme aquí solamente en un aspecto que resulta sustantivo para la comprensión de los rasgos que vengo analizando en los discos de Lula Fernández y que se relaciona directamente con las características del folklore alternativo: el lugar del artista y su relación con una determinada comprensión de lo popular.

**Track 7. El lugar del artista popular.** Como decía más arriba, desde los títulos de los discos y en una serie de estrategias enunciativas, la relación con lo popular aparece como un deseo con algo de utópico: cantar "canciones como la gente" para que las canten todos, visitar los "lugares comunes" que hacen posible los encuentros. Sin embargo, la categoría de lo popular no aparece de forma unívoca sino atravesada por una serie de tensiones.

Por una parte, hay en los discos una recuperación de una variedad de géneros musicales populares y tradicionales, como el chamamé, la cueca cuyana, el bailecito, etc. Pero en el tratamiento de esos géneros, se ve una apropiación diferente, una reelaboración de las tradiciones. En algunos casos se puede apreciar en el aspecto sonoro. Por ejemplo, en "Huaynito del viajero", si bien es reconocible la rítmica tradicional, el tratamiento melódico y la tímbrica que genera la introducción del saxo soprano en el arreglo generan un sonido muy diferente al de los viejos huaynos. En otros casos directamente se trata de la hibridación de géneros, como en el "candomson" ya mencionado o en "Los 15 de la nena", tema en el que conviven elementos de la milonga, la chamarrita y el candombe. Y en otros, si bien el tratamiento musical es bastante tradicional, se introducen en la letra elementos extraños al género como en "Turismo de fin de semana" y "Pal cantorcito". De manera que la relación con los géneros populares tradicionales es más bien compleja y justamente esa complejización de la relación con las tradiciones es uno de los rasgos más recurrentes en el folklore alternativo y ya formaba parte de las preocupaciones del MAPA y, antes, de la Alternativa Musical Argentina. Es sabido que, a lo largo de la historia del campo del folklore, la noción de *tradición* ha tenido un papel central en las disputas simbólicas que lo caracterizan. Tal como he señalado en otros trabajos (Díaz, 2009), el paradigma clásico del campo del folklore se cons-

truyó sobre un conjunto de recortes entre todo ese material que en términos de Carlos Vega (1960) se pensaron como *supervivencias* del pasado, y le dieron una orientación ideológica específica que constituyó una *tradición* selectiva (Williams, 1980). Las disputas del campo entre los 60 y los 80 giraban en gran parte alrededor de maneras diferentes de construir la *tradición* en la que se fundaba el folklore. A partir de la emergencia del "folklore joven" en los 90, esa disputa por la definición de la tradición cambió estructuralmente puesto que buena parte de las diferencias de significados y valores entre los paradigmas opuestos son licuadas y aparecen nuevos elementos. Justamente, uno de los rasgos de ese nuevo folklore es una recuperación estandarizada de la versión clásica de las tradiciones, pero junto con la incorporación de sonoridades y formas escénicas que provienen de otros ámbitos, principalmente de la música pop y la balada romántica latina. De manera que el recurso a la tradición terminó siendo una suerte de "toque nacional" en un mercado globalizado y en el marco del desarrollo de la *World Music* (Díaz, 2013). Desde el circuito alternativo los artistas intentaron diferenciarse a partir de una construcción de las tradiciones populares, que ya no equivale completamente a ninguno de los dos paradigmas en disputa hasta los 80, pero que al mismo tiempo confronta con la construcción dominante en el nuevo folklore.

Esa era también una preocupación de los bailarines que formaron parte del MAPA y después se convirtieron en referentes del Encuentro de San Antonio y de la red de talleres de danzas populares que alimenta las peñas de Córdoba y zonas aledañas. El cuestionamiento se dirigía a la versión de la tradición que se había institucionalizado en las academias, y se intentaba recuperar las expresiones populares vivas y por lo tanto cambiantes, como así también la posibilidad de las nuevas generaciones de adaptar esas expresiones a las necesidades de su propio tiempo (Páez, 2015).

Este complejo proceso de diferenciación con las versiones dominantes de la tradición puede apreciarse con claridad en las estrategias analizadas en los discos de Lula Fernández<sup>6</sup>. Se puede decir que forma parte de esas concepciones estético-ideológicas comunes a todo este conjunto de artistas. Y está profundamente vinculada a otra idea recurrente, que es la del "*compromiso*" del artista popular.

**Track 8. Lo popular como deseo.** La idea del compromiso tiene una larga historia en el folklore, con marcadas variaciones en el tiempo. Pero si tenemos en cuenta la historia brevemente esbozada en estas páginas, podemos decir que tiene básicamente dos dimensiones. Por un lado, el compromiso con las causas populares y, por otra, el compromiso del artista con su propio hacer artístico.

En cuanto al primer aspecto, así como para la AMA la cuestión era aportar a una cultura popular democrática que dejara atrás las significaciones impuestas en los años de plomo, de los 90 en adelante la cuestión estuvo centrada en la relación con todos los movimientos sociales que crecieron como consecuencia de la aplicación de políticas neoliberales. De ahí que, tanto en los Encuentros Culturales como en todo el circuito de peñas, es permanente la articulación de las prácticas artísticas con una diversidad de luchas: por la educación pública,

6 La expresión más explícita de este posicionamiento es la "Suite de eje milonguista", que si bien no ha sido grabada en ningún disco, está disponible en internet: [www.youtube.com/watch?v=weCl6OsEuwo](http://www.youtube.com/watch?v=weCl6OsEuwo) La obra se atribuye a un personaje ficticio, Don Policarpio Funesgrosso, y dirige sus críticas tanto a las baladas "cursi románticas" del folklore joven, como al movimiento más "tradicionalista" del folklore al que llama "tradicionalista facho".

por los derechos humanos, por la defensa del bosque nativo, contra la megaminería, contra el monocultivo de soja, las fumigaciones y todas las consecuencias de la expansión de la frontera agrícola, contra la discriminación de género, etc. Todas estas luchas tienen en común un elemento paradójico sobre el que conviene llamar la atención. Se trata sin ninguna duda de luchas populares, que cuestionan de distinta manera lo hegemónico, pero a las que adhieren y por las que se movilizan grupos más bien minoritarios.

El segundo aspecto, es decir, el compromiso con el propio hacer artístico, está involucrado en las diversas instancias de la producción en este circuito. En primer lugar, en la opción por la producción independiente y colaborativa de discos y recitales. La apuesta por la autogestión es una toma de posición generalizada, pero al mismo tiempo es una imposición de las condiciones objetivas de producción. Esto ha dado lugar a una serie de prácticas organizativas colaborativas, horizontales e independientes que caracterizan a los Encuentros Culturales y que halla su expresión en la idea de la *minga*<sup>7</sup>. La minga es una práctica de origen antiguo, prehispánico, que se encontraba ampliamente extendida en toda Sudamérica. Se trataba de una forma de trabajo que no perseguía el interés ni el lucro individual, sino el beneficio de la comunidad en su conjunto, y particularmente de aquellos que se encontraban en situación de necesidad. Su carácter contrasta fuertemente con el tipo de prácticas individualistas, guiadas por el interés propio, que caracterizan a las sociedades del capitalismo tardío, porque la minga como forma de trabajo supone un sentimiento de identidad que arraiga más en la comunidad que en el indi-

7 Hemos encontrado referencias a la organización de encuentros y peñas en términos de minga en muchos entrevistados, tanto artistas como público.

viduo, y eso hace posible resignar hasta cierto punto el interés individual en función del conjunto. La presencia de este tipo de prácticas, principalmente en la organización de los Encuentro Culturales, hace plausible la interpretación de las mismas en términos de creatividad popular, de microrresistencias en relación con los poderes centralizados, en la perspectiva de Michel De Certeau (Páez, 2015). Como consecuencia de estas prácticas, se ha generado un circuito de peñas y recitales que se caracteriza por su diferencia en relación con el espacio espectacularizado de los festivales. Ahora bien, este circuito no está (no podría estarlo) *fuera del mercado*, sino que constituye una zona diferenciada del mercado con unas modalidades, un grupo de artistas y un público que se reconocen y se interpelan mutuamente.

En segundo lugar, esta red de relaciones influye fuertemente en las opciones estéticas y en los debates y tomas de posición vinculados a esas opciones. Y se trata de debates que introducen otro elemento de tensión en relación con lo popular. Si por un lado se espera del artista un compromiso con las causas populares y, como consecuencia, la recuperación de las tradiciones y géneros populares y la representación en las obras de los sujetos populares y sus luchas, por otro lado, la especificidad de la práctica artística exige una elaboración estética que plantea una ruptura con los modos establecidos de abordaje de lo popular. Y eso puede aislar al artista de las mayorías populares. Según palabras de Lula Fernández:

Valen oro [los espacios de encuentro] porque te encontrás ahí, te encontrás y podés realizarte de alguna manera, porque si no, sos como un extranjero en tu propio lugar. Que es lo que te pasa por ahí cuando tratás de explicarle a la gente que te gusta el folklore pero no te gustan Los Nocheros ni los Tekis ni el Chaqueño y "ah, pero entonces qué haces vos" (Entrevista a Lula Fernández 14/06/2011).

Esa sensación de "extranjería" expresa la distancia entre el folklore alternativo y las versiones hegemónicas del folklore. De tal manera, los espacios de encuentro son espacios de afirmación de una identidad y una diferencia, un lugar de confluencia de artistas y un público con posiciones similares. Pero no es una afirmación sin conflicto. Esa exigencia de trabajo y experimentación estética generan una tensión en la relación con lo popular entendido en términos del "gran público" del mercado de producción ampliada (Bourdieu, 2003):

Yo creo que hay muchas contradicciones por ahí en esto de, bueno, en la música popular y del lado del que uno viene. Porque uno le critica lo cursi o lo fácil o lo rápido que hacen las cosas ahora comercialmente. La velocidad de la música o lo poco laburado de las letras, y por otro lado yo también critico a la parte de la que uno viene en donde, qué sé yo, la Liliana Herrero o el Juan Falú hacen un laburo bárbaro pero me parece que no podés pretender que la gente lo entienda también. O sea, si toco como un jazzista [...] y ya parece música contemporánea lo que hago, me parece que no me estoy arrojando a la gente tampoco, y mi discurso por ahí es muy popular, muy de izquierda, pero termino tocando muy elitistamente, muy con una cosa compleja que me parece que se escapa de lo popular. Pero esa es una cuestión en cuanto a la estética [...], en eso sí yo tengo una idea de lo que quiero hacer y lo que no quiero hacer con respecto a mí música. Pero, no sé si se entiende. Es como *ir más por el medio*. (Entrevista a Lula Fernández 14/06/2011)

Esa tensión y esa búsqueda de equilibrio son las que se expresan con cierto dramatismo en la canción "La obra de un artista": "El arte no es puro ego / tampoco complacencia". Ni la pura búsqueda de satisfacer al público, que caracteriza a los artistas que se rechaza porque producen "solo para vender",

ni tampoco la pura satisfacción del artista con su propia búsqueda estética.

Esta es una tensión presente en los diferentes aspectos de los discos analizados. En *Lugares comunes* y *Canciones como la gente*, lo popular está tematizado desde el título y las portadas. En el primer caso, se trata de una fotografía del grupo de gente en el rastrojero del que habla "Turismo de fin de semana", la canción que abre el disco. Una producción fotográfica, en el librito interno, muestra una secuencia de acciones que aluden a ese picnic popular. En el segundo caso, el diseño se basa en dibujos que representan los elementos de una fiesta popular: banderines, una silla y una guitarra. Los géneros elegidos también refieren a mundos populares: chamamé, huaynos, cuecas, chacareras, gato, chamarrita, milonga, cuarteto. Y lo mismo ocurre con muchas de las temáticas abordadas: un hombre que se va de farra y busca la manera de justificarse con "la patrona" por no volver a la hora convenida ("Si de volver se trata"); un homenaje a las viejas almaceneras de los pueblos de las sierras chicas ("Pa' las viejas bolicheras"); las vicisitudes de un hombre con la organización del cumpleaños de quince de su hija ("Los 15 de la nena"); el temor/enojo de un hombre que descubre en un cumpleaños que se están tomando la Coca y después faltará para uno de los tragos más populares de Córdoba ("La coca es pal fernet"). Los sujetos populares son representados en sus prácticas cotidianas con una mirada en la que se percibe una fuerte empatía, casi diría una especie de ternura.

Sin embargo, el tratamiento humorístico genera cierto distanciamiento reflexivo, guiños que exigen cierta complicidad por parte del enunciatario. De hecho, el conjunto de las estrategias discursivas de estos discos construye un enunciatario informado, atento, competente y reflexivo. Porque se espera de él que ponga en marcha emociones, ideas, intereses, reflexiones que hagan de la propuesta "la obra de un artista".

Esta tensión no se encuentra solo en la obra de Lula Fernández, sino que está presente en todo este colectivo de artistas, y es parte constitutiva de su narrativa identitaria. Forma parte de la relación que establece con el público que interpela. Dicho en otros términos, en el folklore alternativo el enunciatario es construido como un artista comprometido, en cuya práctica se articulan las tradiciones provincianas, las luchas contra la injusticia y una manera de bailar que habilita el placer con un sentido nuevo de politicidad. Pero también se construye un enunciatario competente en relación con los significados y valores estéticos, éticos y políticos puestos en juego. El público que alimenta permanentemente el circuito de peñas alternativas puede proyectarse y reconocerse en ese enunciatario en la medida en que puede percibirse como parte de una historia colectiva adaptable a sus propias narrativas identitarias (Vila, 1996) Un público que se nutre principalmente de estudiantes universitarios, muchos de ellos de otras provincias y países, y fracciones más o menos ilustradas de los sectores medios y que manifiesta, también en la asistencia a las peñas y encuentros, su adhesión a numerosas causas populares que, sin embargo, siguen siendo minoritarias.

La producción de Lula Fernández, lejos de mostrar a un artista satisfecho con esta narrativa identitaria, muestra, como su revés, una insatisfacción y, por lo tanto, un deseo: el de hacer "canciones como la gente" capaces de interpelar a las mayorías populares, pero sin renunciar de ninguna manera a las convicciones estéticas, éticas y políticas en que se funda la identidad de estos artistas populares.



## Bibliografía

- Acurso, María Belén (2017). *Un mundo del folklore: jóvenes y peñas en la ciudad de Córdoba*. Córdoba [obra inédita].
- Aricó, Francisco ([1989] 1997). "Los intelectuales en una ciudad de frontera". En *Tramas para leer la literatura argentina*. Vol. III. (7), 155-161.
- Beaulieu, Julián (2015). "Chango Farías Gómez y La Manija. 'Rompiendo la red': una respuesta crítica al folklore joven de los años noventa". En Díaz, Claudio F. (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp.230-258). Córdoba: Recovecos.
- Bourdieu, Pierre (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires, Córdoba: Aurelia Rivera.
- Chamosa, Oscar (2012). *Breve Historia del Folklore Argentino*. Buenos Aires: Edhasa.
- Díaz, Claudio (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*. Córdoba: Recovecos.
- (2015a). "Folklore Alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia". En Costa, R. y Mozejko, D. T. (comps.) *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas* (pp. 161-208). Buenos Aires: Ciccus.
- (2015b). "Mapas de escucha y dispositivos de enunciación: una aproximación a la producción de sentido en la recepción de músicas populares". En Díaz, Claudio F. (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 230-258) Córdoba: Recovecos.
- Díaz, Claudio F. y Natalia Díaz (2015). "Devolverle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad". En Díaz, Claudio F. (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 379-403) Córdoba: Recovecos.
- Díaz, Natalia (2015). "La argentinidad al palo: el folklore joven en los años 90". En Díaz, Claudio F. (comp.) *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (pp. 230-258) Córdoba: Recovecos.
- Florine, Jane (2016). *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival nacional de Folklore Argentino*. Buenos Aires: Dunken.
- Frith, Simon (2003). "Música e identidad". En Hall, Stuart y Du Gay, Paul (comps.) *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 181-213). Buenos Aires, Madrid: Amorrortu editores.
- Gravano, Ariel (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kaliman, Ricardo (comp.) (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: Eduvim.
- Páez, Florencia, Díaz, Natalia y Díaz, Claudio (2013). *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: Eduvim.
- Páez, Florencia (2015). *Artes de hacer en Encuentros Culturales de la provincia de Córdoba (2010-2013)*. Córdoba [obra inédita].
- Ricoeur, Paul ([1996] 2009). *Tiempo y narración*. México, Madrid, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Vega, Carlos (1960). *La Ciencia del Folklore. Con aportaciones a su definición y objeto y notas para su historia en la Argentina*. Buenos Aires: Nova.
- Vila, Pablo (1996). "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones". En *Trans. Revista Transcultural de música*. (2). ISSN:1697-0101. Disponible en: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm>
- Williams, Raymond (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.