

ECOS del FOLKLORE

REVISTA DE LA ACADEMIA NACIONAL DEL FOLKLORE

Mercedes Sosa

Diez años sin la cantora
y otros aniversarios

3

Editor:
Carlos Molinero



Academia Nacional
del Folklore

Período 2018-2020

Presidente:

Antonio Rodríguez Villar

Vicepresidente 1°

Carlos Danilo Molinero

Vicepresidente 2°:

Juan Carlos Saravia

Secretaria Académica:

Marián Farías Gómez

Prosecretario académico:

Carlos Dellepiane Cálcena

Secretaria de Actas:

Adelina Villanueva

Tesorero:

José Luis Castiñeira de Dios

Protesorero:

Eugenio Inchausti

Vocales

Suna Rocha

Mabel Ladaga

Claudia Forgione

Facundo Saravia

Rolando Goldman

Juan Cruz Guillén

Aldy Balestra

Guillermo Madero Marengo

Comisión Fiscalizadora

Laura Cecilia Albarracín

Perla Argentina Aguirre

Roberto Calvo

Contenido

Editorial

Éste, nuestro homenaje. Carlos Molinero 1

Homenaje a Mercedes Sosa

La abuela, por Araceli Matus 5

La cantora, por César Isella 7

Un río de identidad y belleza, por Pedro Patzer 9

Recuerdo, por Miguel Ángel Estrella 15

Los comienzos, por Marián Farías Gómez, Miguel

Ángel Estrella y Carlos "Negro" Álvarez 16

La militante, por Alexia Massholder 19

Comenzar por Barcelona, por Xavier Ribalta 29

Contacto en Francia, por José Luis Castiñeira de Dios 31

El poder de una voz, la fuerza de la emoción,

por Alain Huteau 35

Alta fidelidad. El rock, el folklore y... Mercedes Sosa,

por Claudio Díaz 37

Aquí y allá, por Omar Espinosa 43

Una orquídea en la noche, por Adolfo "Bebe" Ponti 45

"Orgullosa de ser cantora popular", por Roberto Espinosa 47

10 años, por Lucía Mercado 57

Símbolo múltiple y trascendencia, por Carlos Molinero 59

Otros homenajes

Los latidos de Leda Valladares, por Fabiola Orquera 69

Félix Luna. Historiador y poeta, por Antonio Rodríguez

Villar 71

Lázaro Flury. Pasión y compromiso con el campo

disciplinar del folklore, por Ana María Dupey 73

Suma Paz. Pampa-mujer con alma de guitarra,

por Roberto Oscar Lindon Colombo 77

Manuel Aldonate (1919-2003), por Fabiola Orquera 78

Don Sixto Palavecino. Un violín quechuista 79

Manolo Gómez Carrillo (1919-1992) 81

Juancito El Peregrino 1930-2009, por "Topo" Zubieta 83

Efemérides 2019 85

Ignacio Anzóategui 87

Agradecemos a Araceli Matus y a la Fundación Mercedes Sosa
las fotos que ilustran esta edición.



Mercedes Sosa por Claudio Díaz

Alta fidelidad

El rock, el folklore y... Mercedes Sosa

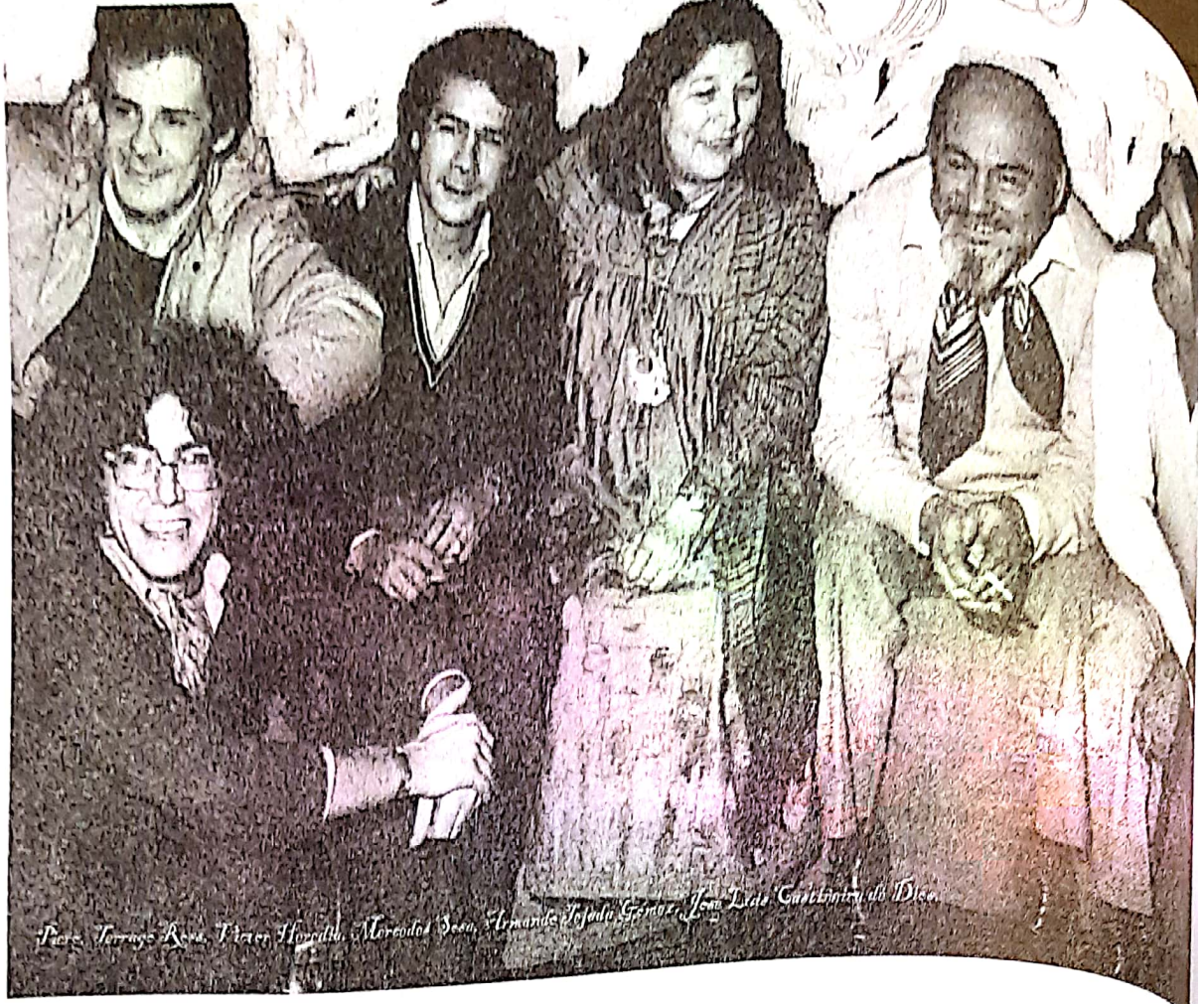
Introducción. En 1982 Mercedes Sosa retornó del exilio. A partir de ese momento empezó no sólo un proceso de reconfiguración del campo del folklore, sino del lugar mismo de la cantora en la cultura popular argentina. Ese cambio sustantivo la llevó a alcanzar la estatura de una referente cultural que terminaría por desbordar largamente los límites del campo del folklore. En este trabajo quisiera destacar, en particular, la figura de Mercedes como uno de los puntos más importantes de articulación del folklore con el campo del rock, una relación que en los años siguientes no dejaría de profundizarse y terminaría por generar una zona de gran productividad de la música popular argentina.

1. Mercedes Sosa en Argentina. El regreso de Mercedes tuvo la forma de una serie de recitales realizados en el Teatro Ópera de Buenos Aires entre el 18 y el 28 de febrero de ese año. Varias razones convirtieron esos recitales en un hito cultural. Por una parte el lleno total, que se repetiría después en la gira nacional, hacía evidente una vigencia y una continuidad, no sólo de Mercedes Sosa sino de toda una serie de formas artísticas y culturales disidentes, a pesar de la censura imperante durante la dictadura. Por otra parte, en esos recitales se grabó un disco en vivo, que sería editado con el título *Mercedes Sosa en Argentina*. Durante 1983, una

vez iniciada la apertura democrática que culminaría con las elecciones de octubre de ese año, cuando llegó a la presidencia Raúl Alfonsín, el disco se convirtió en un gran suceso de ventas (Braceli, 2003).

Quisiera detenerme en algunos detalles de las estrategias discursivas adoptadas en la producción de ese disco, y en su relación con esas particulares condiciones de producción. En primer lugar, la elección misma del título del disco enfatizaba la cuestión del regreso, y por lo tanto del exilio como consecuencia de las políticas represivas. Que Mercedes Sosa cantara "en Argentina" sólo podía convertirse en parte del enunciado que titulaba un álbum en la medida en que había estado fuera del país contra su voluntad. El título Mercedes Sosa en Argentina era, entonces, el anuncio de un regreso, y por lo tanto, de un cambio en las condiciones.

Por otra parte, a pesar del exilio, Mercedes Sosa seguía ocupando un lugar de mucha legitimidad en el campo, y ese lugar se había ido complejizando, e incluso ampliado con las transformaciones ocurridas durante la dictadura. El público que la fue a ver en esa gira nacional (yo mismo fui parte de ese público) y que escuchó el disco no era sólo el del folklore, ni se reducía a los sectores vinculados a la militancia política anterior a la dictadura. Su capacidad de interpelación se había extendido a otros sec-



Pablo Tarragó Ros, Víctor Novillo, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, José Luis Castiñeira de Dios

tores, especialmente jóvenes, que la veían como un símbolo antidictatorial y libertario. De hecho, los recitales los organizó Daniel Grinbank, conocido empresario del campo del rock. Por ese motivo es particularmente importante la selección de canciones y de autores que realizó para esos recitales y ese disco. Es necesario recordar que, tratándose de un intérprete, el proceso de selección de las canciones que entran en un disco o en un espectáculo es una parte importante de las estrategias enunciativas, y por lo tanto un aporte en la construcción de las figuras del enunciador y el enunciatario (Costa y Mozejko, 2002). En este caso puede apreciarse una estrategia orientada a mantener la ligazón con la propia trayectoria y con la historia del campo, al mismo tiempo que se plantea una apertura hacia las propuestas vinculadas a esos nuevos públicos. En efecto, en el disco conviven canciones clásicas del folklore ("Al jardín de la república" de Virgilio Carmona, "Los hermanos" de Atahualpa Yupanqui), con autores vinculados a su expansión y afianzamiento ("La arenosa" de Leguizamón y Castilla, "Alfonsina y el mar" de Ariel Ramírez y Félix Luna), con la tradición del Nuevo Cancionero ("Fuego en Anymaná" y "Canción con todos" de Tejada Gómez y César Isella) y con la generación emergente

en esos años ("María va" de Antonio Tarragó Ros). Pero también hay canciones que remiten a la tradición de la Nueva Canción, que se había seguido difundiendo de modo subterráneo y que había alcanzado gran aceptación entre el público joven, incluyendo el del rock ("Sueño con serpientes" de Silvio Rodríguez, "María, María" de Fernando Brant y Milton Nascimento, "Años" de Pablo Milanés) y, fundamentalmente, canciones pertenecientes al campo del rock que en esos años también se habían convertido en himnos disidentes ("Sólo le pido a Dios" de León Gieco y "Cuando me empiece a quedar solo" de Charly García). Así, se construía un enunciatario más amplio que el público del folklore, y se establecía un sistema de relaciones que atravesaba las fronteras de los campos. Y este hecho se afianzó en los recitales del Ópera, con los invitados que la acompañaron sobre el escenario: Ariel Ramírez, Antonio Tarragó Ros, León Gieco, Rodolfo Mederos y Charly García, además de Domingo Cura, José Luis Castiñeira de Dios y Omar Espinosa como músicos estables. Pero además, el capital simbólico acumulado por Mercedes Sosa definía para ella un lugar desde el que tenía capacidad para legitimar y propiciar la consagración de otras figuras. Por eso tiene importancia el gesto de invitar al es-

cenarlo a estos artistas, que se prolongaría en los años siguientes cuando grabó canciones de compositores jóvenes del ámbito del folclore, como Raúl Carnota y Teresa Parodi, pero también, y eso es particularmente importante para este trabajo, del ámbito del rock, como Charly García, Horacio Sosa, León Gleco y Flito Páez.

En los primeros años de la democracia el prestigio de todos estos artistas se fue afianzando y separadamente o en conjunto protagonizaron recitales y festivales multitudinarios. Y Mercedes mantuvo durante ese período una actitud de apertura hacia músicos de rock que se plasmaría en muchas colaboraciones, cuyo punto culminante tal vez haya sido aquel enero de 1997 cuando invitó a Charly García a Cosquín, y juntos cantaron nada menos que el Himno Nacional Argentino en la mismísima plaza Próspero Molina.

Pero esa articulación no era un mero capricho de una artista consagrada, sino que expresaba una afinidad más profunda: una zona de coincidencia entre dos universos de sentido distintos en las disputas simbólicas por la significación de la Patria.

2. Las patrias del rock y del folclore. Desde el punto de vista de una sociología de los discursos, "patria" no es el nombre de un objeto dado de un modo simple a la experiencia, sino más bien una creación social del orden de lo *imaginario*. En la perspectiva de Cornelius Castoriadis (1994), lo imaginario no debe entenderse como lo fantástico, lo inexistente, falso en el sentido de no verificable, opuesto por tanto a lo verdadero. Lo imaginario es más bien una capacidad radical de creación específicamente humana. La capacidad de creación de significaciones imaginarias es lo que permite a las sociedades fundar un mundo con sentido, un "cosmos" social. Las significaciones imaginarias socialmente creadas son las que sostienen ese mundo pleno de sentido. Son, por lo tanto, profundamente verdaderas. De tal manera, significaciones imaginarias como "patria" o "nación" permiten pensar las identidades en la medida en que establecen quiénes somos y quiénes son los otros, narran de dónde venimos, quiénes son nuestros héroes fundadores, quiénes son nuestros dioses. El hecho de ser creaciones sociales no les quita su carácter de verdades profundas en las que se funda el sentido de la vida. Dicho en otros términos, alrededor de la patria, en tanto significación imaginaria, se construyen identidades, o más es-

pecíficamente, identidades narrativas (Ricoeur, 1996) En esa construcción narrativa de las identidades, el "yo" y el "nosotros" nunca son meramente una constatación de lo dado, sino que están atravesados por esas significaciones imaginarias relacionadas con ideales de todo tipo. La identidad es también un ideal. No se trata sólo de lo que creemos que somos, sino también de lo que nos gustaría ser (Hall, S. y Du Gay, P. 2003) Pero podría agregar algo más, la identidad es también el rechazo de aquello que no queremos ser, de aquello que nos horroriza y, por lo tanto, negamos de muy variadas formas.

Ahora bien, el folclore, como campo de producción discursiva, parte de la música popular (González, 2001), está atravesado desde su constitución por las disputas por dotar de un sentido legítimo a significaciones como las de "patria" o "nación". Y eso porque en su momento fundacional, en aquel momento en que las recopilaciones de los folklorólogos fueron dando lugar a toda una zona de producción en el marco del desarrollo de la industria discográfica, fue el nacionalismo cultural de tiempos del Centenario quien proveyó la primera fuente de legitimación y los fundamentos de la articulación entre folclore e "identidad nacional". Esa es la marca distintiva del folclore dentro de la música popular argentina y, como consecuencia, las disputas estéticas y estilísticas, las diferentes tomas de posición en los períodos sucesivos, más allá de los elementos propiamente artísticos, siempre están atravesadas por maneras diferentes de concebir la "patria", lo "nuestro", la "identidad nacional". Las perennes discusiones acerca de qué es y qué no es folclore, hasta dónde pueden correrse sus límites sin desnaturalizarlo, que aperturas son aceptables o censurables, etc. siempre tienen esa cuestión identitaria como sustrato.

Por otro lado, las contribuciones del rock en la formación de un imaginario de nación son complejas y contradictorias. En principio la expresión "rock nacional", que durante muchos años se impuso como modo dominante de autodenominación por parte de los rockeros, constituye una suerte de oxímoron. De hecho, la música rock es uno de los fenómenos culturales más extendidos a escala global. Y eso al menos por dos razones. La más evidente es que ha sido (y es) una parte sustantiva de la industria cultural y, como tal, se ha desarrollado en el marco del proceso de globalización capitalista y ha contribuido a él. Pero por otro lado, el rock se constituyó como un movimiento de la juventud que desafió una parte importante de

las reglas y convenciones del mundo adulto, desvelando lo que percibía como el callejón sin salida de la civilización occidental. En uno de sus momentos más intensos, el de la "contracultura" de los 60, se generó una matriz de sentido que ha permitido pensarlo como un *movimiento libertario*, como una cultura de *rebeldía juvenil a escala planetaria* (Pujol, 2007). Pero por otro lado, también es cierto que al arraigarse en diferentes sociedades el rock ha sido profundamente resignificado. Nacido híbrido, el rock se ha alimentado permanentemente de otras músicas de tradición popular de distintas partes del mundo, y también de las tradiciones de la música erudita, incluyendo las búsquedas de las vanguardias europeas. En ese sentido Simon Frith (1999) habla de una significación local del rock en la medida en que distintas generaciones en diferentes lugares se han apropiado de esta música de un modo particular según la especificidad de los procesos sociales.

En el caso de la Argentina esa apropiación y resignificación estuvo marcada por las disputas simbólicas de los años 60 y 70 en las que, justamente, las luchas por la significación de la patria eran centrales. En principio, el rock generó rechazos entre los cultores de músicas populares desarrolladas localmente (como el folklore y el tango), justamente por su carácter "extranjerizante", que se manifestaba tanto en los aspectos sonoros como en la lengua.¹ Cantar en inglés músicas de origen anglosajón y con instrumentación "moderna" fue para los jóvenes de principios de los 60 una marca de identidad generacional. Pero tempranamente la adopción de la lengua nacional produjo un cambio. Con esa lengua fueron entrando en las composiciones de los rockeros, lugares, ambientes y tradiciones culturales específicas, modos de nombrar y de ver las cosas que fueron expandiendo los primeros núcleos temáticos y procedimientos retóricos en las letras. Y también empezaron a entrar en los procedimientos compositivos sonoridades de músicas populares locales (principalmente el tango y el folklore) que le fueron dando ese carácter "nacional" al rock.

Ocurre que en la Argentina de finales de los 60 la cuestión identitaria "nacional" interpelaba profundamente. Las significaciones imaginarias alrededor de la patria eran objeto de disputas y los distintos sectores las cargaban de sentidos diferentes y hasta opuestos. Pero nadie podía resultar indiferente porque lo nacional venía cargado de fuertes valoraciones. Las características propias del universo de

sentido que construyeron los pioneros del rock nacional (con sus cuestionamientos a la civilización occidental, a los modelos dominantes de familia, a las formas represivas de la sexualidad, a los trabajos alienantes y la vida gris de las grandes ciudades), los enfrentaba con el imaginario de la patria que se había desarrollado con el discurso de represión cultural, que tuvo fuerte presencia durante la dictadura de Onganía y que coincidió con el momento en el que se produjo su emergencia.² Quizás la forma más explícita de ese rechazo puede verse en la letra de "Botas locas", uno de los últimos temas de Sui Generis: "Los intolerantes no entendieron nada / ellos decían guerra, yo decía no gracias / Amar a la patria bien nos exigieron / si ellos son la patria, yo soy extranjero".

Así como los rockeros reconocían a los detentadores de ese discurso como un "otro", desde los sectores autoritarios también se visualizaba a los rockeros como parte de lo que amenazaba su concepción de cultura y como vehículo de infiltración ideológica (Avellaneda, 2006), de allí los diversos problemas que algunos rockeros tuvieron con la censura antes, durante y después de la dictadura del 76. Pero ese lugar de extrañeza con relación al nosotros construido en el discurso autoritario, no eliminaba la interpelación de lo nacional, que excedía largamente ese discurso. De hecho, la interpelación de lo nacional impulsó a los rockeros a acercarse a las sonoridades del folklore, porque esas sonoridades expresaban también otros imaginarios de patria, en disputa con el que se imponía como dominante.

3. Zona de confluencias. No es casual, entonces, que los rockeros se acercaran a una corriente renovadora que, en sus diferentes variantes, venía planteando maneras alternativas de significar la patria desde principios de los 60. Me refiero a las distintas vertientes de la "canción militante" (Molinero, 2011) También a folkloristas que habían empezado a incorporar elementos sonoros provenientes de universos cercanos al rock, como los arreglos vocales del Chango Farías Gómez o la introducción de bajo, guitarra eléctrica y batería en algunos temas del Cuarteto Zupay. Me refiero también a figuras históricas como Atahualpa Yupanqui y Leda Valladares, que llegaron a ocupar un lugar central en las páginas de la revista *Expreso imaginario*, clave en el mundo del rock (Benedetti, S. y Graziano, M. 2018). Y claro está, me refiero a todo el universo de sentido desarrollado por



Con Charly García, 1997.

los artistas que formaron parte del Movimiento Nuevo Cancionero, cuya voz fundamental era, justamente, Mercedes Sosa. Todo esto habilitó una primera vía de cruces del rock y el folklore, de manera que los sonidos del folklore empezaron a entrar en el rock. A fines de los sesenta Luis Alberto Spinetta compuso el aire de zamba que fue grabada como "Barro tal vez" en su disco *Kamikaze* (1982) y que fue cantada a dúo con Mercedes Sosa para su último álbum, *Cantora* (2009). A principios de los setenta, Gustavo Santaolalla estableció una relación con Leda Valladares, que lo llevaría a interesarse por los materiales folklóricos. A partir de allí incorporó una serie de ritmos y de instrumentos, principalmente del folklore del noroeste, en los discos de Arco Iris, en especial *Inti Raymi y Sudamérica o el regreso de la aurora*. En la Película *Rock hasta que se ponga el sol*, de Aníbal Uset (1973), Litto Nebbia interpreta también un aire de zamba ("Si no son más de las tres (El bohemio)") acompañado por Domingo Cura. En la misma película Arco Iris interpreta "Hombre", un tema basado en la rítmica de 6/8 propia de la chacarera, aunque con largas improvisaciones de guitarra eléctrica y percusión. En 1978, León Gieco introdujo un chamamé en su cuarto LP, "Cachito, el campeón de Corrientes".

Pero esa zona de confluencia que venía desarrollándose desde los 60, se reconfiguró, y de algún modo se fortaleció, durante la dictadura.

4. Cultura y resistencia. El entramado cultural que se fue armando durante los años de la dictadura quizás puede pensarse a partir de dos canciones populares. En 1974 Argentino Luna grabó la milonga "Mire que es lindo mi país paisano". La letra de la canción gira alrededor del concepto de valorización de lo propio en oposición a un "otro" extranjero, lo cual formaba parte de los rasgos característicos del paradigma clásico del folklore. En el momento de su grabación, puede explicarse ese enunciado como una toma de posición realizada en el marco de un campo tensionado entre nacionalistas más o menos "tradicionales" y renovadores "latinoamericanistas". Incluso la portada del álbum, con Luna vestido de gaucho frente a un rancho en el que se representan los objetos típicamente "folklóricos", puede leerse en ese marco. Pero el tratamiento que tuvo la canción, mejor dicho, la apropiación que de ella hizo la dictadura, hace evidente una resignificación, en términos de lo que Andrés Avellaneda ha llamado el "Discurso de represión cultural", de los rasgos "tradicionalistas" del folklore clásico. En los años siguientes, mientras la represión arreciaba, mientras muchos artistas estaban en las listas negras o exiliados, y cientos de canciones eran prohibidas, esta milonga sonaba insistentemente, y llegó a convertirse en un símbolo. Tanto es así, que en 1981 se hizo una película, siguiendo la tradición de *Argentinísima* y *Ar-*

gentinísima II, de 1972 y 1973 respectivamente. La película del 81, dirigida por Rubén Cavallotti llevó por nombre, precisamente, *Mire que es lindo mi país*. Lo que llama la atención en la grilla de la película, son las grandes ausencias: Horacio Guarany, Los Huanca Huá, Jorge Cafrune y Mercedes Sosa. En contraste con esa celebración del país, que se superponía parcialmente (en la medida en que podía ser interpretado como una celebración del orden establecido) con el discurso dictatorial, circulaba, aunque con mucho menos difusión, una canción de María Elena Walsh que Mercedes Sosa había grabado en el exilio, en 1979. "Serenata para la tierra de uno": Porque me duele si me quedo/ pero me muero si me voy/, por todo y a pesar de todo/ mi amor, yo quiero vivir en vos. Por tu decencia de vidala/ y por tu escándalo de sol/ por tu verano con jazmines/ mi amor, yo quiero vivir en vos. Como consecuencia de esas tensiones se dio una tendencia a identificar una parte del campo con el *folklore mismo*. Y eso terminó generando un alejamiento del público, en especial de las nuevas generaciones. Ese público se fue desplazando, principalmente a principios de los 80, hacia las diversas manifestaciones que de una manera o de otra se diferenciaban, se distanciaban, "aguantaban" e incluso resistían a la cultura oficial impuesta por la dictadura. Se fueron generando entonces ámbitos más bien subterráneos en los que esas manifestaciones convivían y se combinaban. El teatro independiente, los recitales de rock, los artistas vinculados a la tradición de la Nueva Canción y los artistas folklóricos excluidos de los grandes festivales, de la radio, la TV y el cine. Así, en las distintas ciudades empezó a activarse un circuito de pequeños locales, festivales, peñas, cineclubes universitarios, etc. en los que se expresaban estas manifestaciones culturales y convivían los artistas de diferentes géneros y sus públicos. Las condiciones para este tipo de práctica, siempre difíciles, se fueron haciendo más favorables a medida que la dictadura empezaba a debilitarse y se hacían más evidentes los signos de resistencia política.

En ese periodo empezaron a hacerse visibles los reclamos de democratización de algunos partidos políticos (muchos de los cuales confluyeron en la Multipartidaria) y organizaciones sindicales (que culminaron en los paros y manifestaciones de la CGT antes de la guerra de Malvinas), las protestas estudiantiles contra el arancelamiento y la restricción del ingreso a las Universidades Nacionales, los reclamos

de reapertura de los centros de estudiantes, etc. Una sociedad que había sido despolitizada y "privatizada" a la fuerza empezaba a manifestarse públicamente en un proceso de repolitización.

En ese proceso tuvo una incidencia importante la lucha desarrollada por los Organismos Defensores de los Derechos Humanos, especialmente las Madres de Plaza de Mayo y el Servicio de Pazy y Justicia para América latina (SERPAJ). Casi invisible por la censura de los medios, esa lucha, que había empezado prácticamente desde los inicios mismos de la dictadura, alcanzó notoriedad cuando en 1980 Adolfo Pérez Esquivel recibió el Premio Nobel de la Paz, después de haber sido encarcelado durante 1977 y 78. A partir de ese hecho poco a poco se desarrolló ese proceso de repolitización que se articuló alrededor de ejes distintos de los que habían sido dominantes a principios de los 70. En estas nuevas condiciones la lucha por los Derechos Humanos, las denuncias sobre campos de concentración y torturas y el reclamo de aparición con vida de los desaparecidos se convirtieron en un eje aglutinante de la resistencia. Y junto a eso un reclamo de democracia y de vigencia de las instituciones republicanas que adquirieron una valoración social que no habían tenido en el proceso anterior a la dictadura militar.

El campo de la cultura, en particular el campo del folklore, contribuyó a este proceso de repolitización. Por una parte se mantuvo activo un circuito de locales y peñas que trabajaban en pequeña escala y siempre en condiciones difíciles. Pero además hubo artistas consagrados en la etapa anterior que lograron seguir grabando y hacer algunas giras que fueron un catalizador para un público que buscaba espacios de encuentro. Así, en 1981 (el mismo año de la película *Mire que es lindo mi país*) el Cuarteto Zupay grabó para el sello Philips el disco *Dame la mano y vamos ya* dedicado a la obra de María Elena Walsh. El disco, aunque no tuvo demasiada difusión en los medios, fue presentado en una gira nacional.³ Allí se incluían canciones que rápidamente, dadas las condiciones de recepción, se transformaron en símbolos de los sectores disidentes, como "La cigarra", "Serenata para la tierra de uno" y "Canción de caminantes". Víctor Heredia, que después de reeditar en 1977 su álbum de homenaje a Pablo Neruda tuvo que grabar *Ya lo ves, amanece* en España, editó en 1982 el disco *Puertas abiertas* que incluía el tema "Informe de la situación".

5. La cantora de todos. De manera que

cuando se produce el retorno de Mercedes Sosa, en 1982, estaban dadas las condiciones para que se convirtiera en símbolo y catalizador capaz de articular una diversidad de expresiones y de públicos con algunos aspectos comunes más allá de sus diferencias. Mercedes encarnaba la tradición crítica y las ideas del Nuevo Cancionero, pero también una mirada abierta que seducía a los jóvenes, una voz reconocida en el mundo que había cantado los sufrimientos de la sociedad argentina durante su exilio, y una mirada latinoamericana que tenía vínculos con artistas que formaban parte del universo rockero. Tal vez por eso, en los años siguientes, sin dejar de ser una figura central en el mundo del folklore, Mercedes Sosa colaboró asiduamente con músicos de rock, e incorporó en su repertorio temas de Charly García, Fito Páez, Spinetta, León Gieco, David Lebón y Alejandro Lerner. Y fue un factor decisivo en la creación de vasos comunicantes que a lo largo de los años hicieron posible cruces sumamente fecundos entre estos dos campos tan importantes de la música popular argentina.

A partir de los años ochenta los cruces no han hecho más que multiplicarse y complejizarse. Desde grupos como Divididos que con una sonoridad rockera reelaboran géneros, autores y temas clásicos del folklore, hasta consagrados artistas folklóricos, como Raly Barrionuevo, que no sólo han incorporado sonoridades, sino también una puesta en escena vinculada al mundo del rock. Más aún, algunos artistas, como León Gieco o Arbolito, en los últimos años han sido grandes animadores tanto de los festivales de rock como de folklore.

El diálogo entre estos lenguajes significó para el folklore entrar en relación con todo un mundo de sentido que involucra las culturas *underground*, la búsqueda de espiritualidades alternativas, la mirada crítica sobre el mundo urbano-industrial-moderno, la resistencia contra distintas formas de represión y una cierta gestualidad y retórica de la rebeldía. Y para el rock implicó el hallazgo de un mundo popular en el que estaban presentes numerosas formas de diferencia y resistencia que de distintas maneras desafiaban los sentidos del discurso de represión cultural. A partir de los 90, muchos rockeros encontraron también en esas culturas populares con raíz campesina una serie de símbolos de resistencia al nuevo sentido común de corte neoliberal que se estaba imponiendo. Tal vez por eso el nombre del último disco de Mercedes Sosa Resulte tan significativo. Para ese entonces había trascen-

dido largamente el campo del folklore, y era, simplemente, "Cantora".

Notas

1. Un desarrollo más sistemático sobre la cuestión de las lenguas del rock en América Latina puede encontrarse en Díaz, 2010.
2. Sobre las características del universo de sentido del rock en sus comienzos en la Argentina y sus tensiones con el discurso autoritario ver Vila, 1985; Alabarces, 1994 y Díaz, 2005.
3. Información tomada de la página oficial de Pedro Pablo García Caffi (www.garciacaffi.com.ar). Esa gira llegó a Córdoba en enero de 1982, mientras se desarrollaba el Festival de Cosquín. Según se informa en la página 7 de la Segunda Sección del diario La Voz del Interior del 29 de enero de ese año, la actuación se llevó a cabo en el Teatro Griego y fue organizada por la Dirección de Actividades Artísticas de la provincia. El dato es interesante porque muestra las fisuras y contradicciones dentro del propio estado. En la misma página se informa sobre una actuación del Cuchi Leguizamón en Tonos y Toneles, y del resonante éxito de Mercedes Sosa en París. Todos ellos, claro está, estaban excluidos del Festival de Cosquín.

Bibliografía

- Alabarces, Pablo (1994): *Entre Gatos y violadores*, Buenos Aires, Colihue.
- Avellaneda, Andrés (2006): "El discurso de represión cultural (1960-1983)" en *Revista Escribas*, Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba, n° III.
- Benedetti, Sebastián y Graziano, Martín (2018): *Estación Imposible. Expreso Imaginario y el perodismo contracultural*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Braceli, Rodolfo (2003): *Mercedes Sosa. La Negra*, Buenos Aires, Sudamericana
- Castoriadis, Cornelius (1994): *La Institución Imaginaria de la sociedad*, Buenos Aires, Tusquets.
- Costa, R. y Mozejko, D. T. (2002): *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*, Rosario, Homo Sapiens.
- Díaz, C. (2004): *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*.
- (2010): "Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina", en Recasens, A.: *A tres barulas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid, SEACEX.
- Frith, Simon (1999): "La constitución del rock como industria transnacional", en Puig, L. y Talens, J. (eds.), *Las culturas del rock*, Madrid, Pretextos.
- González, Juan Pablo (2001): "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos" en *Revista musical chilena*, Santiago de Chile, enero de 2001 vol. 55, n° 195, p.38-64.
- Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003): *Cuestiones de identidad cultural*, Buenos Aires/Madrid, Amarrortu.
- Moliner, Carlos (2011) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires, Ross.
- Pujol, Sergio (2007): *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens.
- Ricoeur, Paul (1996): *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*, México, Madrid, Siglo XXI.
- Vila, Pablo: "Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil", en *Los nuevos movimientos sociales*, Buenos Aires, CEAL.