

María Sabina. Una chacarera con raíces hippies.
Representaciones del indio en las tradiciones discursivas del rock y del folklore

1) **María Sabina.** En 2012, la cantante coscoína Paola Bernal editó su tercer disco como solista, titulado *Pájaro Rojo*. Ese mismo año el disco fue nominado para los Premios Gardel en el rubro “Mejor artista femenina de folklore”. Entre temas de distintos géneros folklóricos llama la atención una canción titulada “María Sabina (Mujer Luz)”. Al final de la transcripción de la letra se puede leer: “Dedicado a la magia ancestral de la mujer latinoamericana”. Si se tiene una visión abierta y dinámica de los géneros musicales, se podría decir que se trata de una chacarera o un aire de chacarera. Al menos al principio, porque si bien se escucha una guitarra con cuerdas de acero y un toque del bombo no tan convencional en los primeros compases, después el rasguído en 6/8 y la línea melódica recuperan ese aire de familia “chacareroso”. Pero después la extrañeza de la letra es reforzada por un fraseo que se aleja mucho de los prototipos reconocibles de la chacarera: “Remolino mujer luz/ mujer águila/La que se pone en pie/ la mujer constelación/ Aerolito/ Estrella Dios estrella luz/ Constelación huarache/ constelación bastón/ pa subir al cielo”. Esa extraña letra se completa con una parte recitada a cargo de uno de los artistas invitados, Ají Rivarola, en la que el yo lírico se presenta como sujeto de un saber que le fue dado, que no fue aprendido y no puede ser enseñado: “Mi lenguaje nadie me lo enseñó/ porque es el lenguaje/ que los niños santos dicen/ al entrar a mi cuerpo”. Esa sabiduría, ese lenguaje que dicen los “niños santos” le permite al yo lírico realizar un viaje de conocimiento que conecta el mundo inferior y el mundo superior: “Me sumerjo y camino por abajo/ Puedo buscar en las sombras y el silencio...Otras veces asciendo muy arriba/ arriba de las montañas y las nubes/ al llegar a donde debo miro a Dios”. Ese saber que conecta el arriba y el abajo, el mundo inferior y el mundo superior, como en muchas mitologías de los pueblos originarios, implica el acceso a un ámbito, a un lugar donde se sabe todo porque “está todo claro”: “Vengo de un lugar sin tiempo/ vengo de un lugar sin frío/ trayendo palabras sabias y secretos del desierto”. Pero además, esa mujer sabia, que viene desde ese “lugar” al que se accede gracias al lenguaje de los “niños santos”, se presenta como una sanadora, que viene “a curar el alma” y “a curar el cuerpo”. En el librito interno se informa que la letra (de Paola Bernal, Jeny Náger y Ají Rivarola) se inspira sobre textos de María Sabina. La letra de la canción, entonces, es algo así como un collage de palabras de María

Sabina, articuladas, según dice Bernal en una entrevista, a partir de su propia musicalidad como una especie de oración, o de “ofrenda”. Pero ¿Quién es María Sabina?

2) Mujer Luz. El “lugar sin tiempo” de donde se traen las “palabras sabias” está vinculado, a viejas prácticas chamánicas americanas. María Sabina fue lo que en otros tiempos se hubiera llamado simple y despectivamente, una curandera. Pero con el tiempo adquirió el reconocimiento de una mujer sabia, chamana, sacerdotisa, sanadora... Pertenece a la etnia mazateca, en Oaxaca, México. Hacia mediados del siglo XX alcanzó notoriedad porque un estadounidense estudioso de los hongos, llamado Robert Gordon Wasson publicó una serie de artículos en los que narra los rituales en los que María Sabina le había permitido participar. En esos rituales se utilizaban hongos alucinógenos como una manera de acceder a un saber que permitiera realizar las prácticas curativas. Esos son los “niños santos” a los que se refiere la canción. Los “niños santos” que al entrar en el cuerpo de la mujer sabia dicen el lenguaje de la sabiduría. Esas experiencias fueron recogidas y publicadas en 1968 en el libro *El hongo maravilloso: Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*. Con el auge de la cultura hippie en Estados Unidos, María Sabina llegó a ser una celebridad en el mundo del rock.

Así pues, María Sabina es un símbolo de los pueblos originarios. Pero lo que se acentúa en ese símbolo es la vinculación de la mujer india con un tipo de sabiduría de carácter mágico y anclaje latinoamericano y ancestral. Por supuesto que no resulta ninguna novedad que en un disco de folklore se aborde la representación de los pueblos originarios o, como se decía en otros tiempos, del indio. De hecho, es un tópico recurrente en el campo. Sin embargo el modo de abordar el asunto, los rasgos que aparecen acentuados, parecen nutrirse de una matriz discursiva que no proviene tanto del campo del folklore, sino más bien del discurso rockero. Intentaremos abordar, aunque sea brevemente, las condiciones de posibilidad de esta particular apropiación

3) El indio en el folklore y el rock. Tanto el rock como el folklore han tomado recurrentemente al indio como objeto de representación, pero lo han hecho de un modo muy diferente, aunque no sin cruces e hibridaciones. La diferencia fundamental tiene que ver con los rasgos identitarios dominantes en cada uno de esos campos.

En el caso del folklore, al menos en su corriente principal, ha construido una identidad centrada, casi exclusivamente, en la figura del gaucho. Bajo la influencia del nacionalismo cultural la identidad se basaba en el gaucho como figura mítica y héroe fundador de la nacionalidad. En ese modo de construir la identidad nacional no había lugar para los inmigrantes, pero tampoco para los pueblos originarios ni las culturas afro.

Esta matriz discursiva condicionó la manera en que el indio aparece representado en el folklore clásico. El indio no fue una figura central como el gaucho y todo lo que se vincula al mundo criollo. Y en muchas canciones aparecía vinculado al mundo de los malones, las cautivas y las luchas en la frontera, aún cuando en ocasiones pudiera tener un matiz positivo.

Un caso especial a tener en cuenta es el de Atahualpa Yupanqui. Ricardo Kaliman¹ ha observado que entre el gesto de adoptar como nombre artístico el de los dos últimos incas y la temprana grabación de “Camino del indio” se introduce una diferencia importante. Carlos Molinero² ha observado que con la recuperación y valorización de la figura del indio, Yupanqui incluye en el nosotros identitario a uno de los grandes excluidos del discurso nacionalista. Pero además inicia un canto militante, que aborda y denuncia una realidad social que abre la dimensión del conflicto en el “nosotros” nacional. Tanto en sus canciones como en sus textos literarios y notas periodísticas se presenta al indio de un modo diferente. Ya no el bárbaro de la frontera y tampoco un detalle pintoresco del paisaje. Se lo presenta en su dignidad, en su presencia y su raíz ancestral, pero también en su pobreza y su desposesión. Aunque el mundo del cancionero de Yupanqui sigue siendo fundamentalmente criollo.

Esa presencia del indio que recuperaba en un mismo gesto su dignidad y su desposesión, su condición de dominado, junto a los otros dominados, sería retomada en los 60 por la corriente renovadora y por la canción militante, aunque en otros términos. Aquel gesto de representarlo en su pobreza y desposesión se modifica, y aparece una nueva imagen del indio como factor clave en un sujeto colectivo de carácter revolucionario. Aparecía ahora en su historia de lucha y resistencia, y eso se notaba no sólo en las

¹ Kaliman, Ricardo (2004) *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.

² Molinero, Carlos (2011) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico en la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Editorial Ross

canciones sino en detalles de la puesta en escena, la gráfica de los discos y los vestuarios de muchos artistas. Esa tendencia se prolongó hasta la actualidad y tuvo hitos importantes como la obra *Taky Ongoy*, de Víctor Heredia, editada en 1986 o la chacarera “los indios de ahora” grabada por peteco Carabajal en su disco *Historias populares*, de 1996.

De manera que, en términos generales, en las canciones folklóricas el indio aparece o bien vinculado al mundo bárbaro de malones y cautivas, o bien como detalle pintoresco, como sujeto subalterno y desposeído o bien como sujeto de una lucha de resistencia, en diversas combinaciones.

Los rockeros también manifestaron tempranamente un interés por el mundo indio, pero éste venía cargado de otras matrices de sentido. En principio porque las significaciones centrales de su narrativa identitaria no apuntaban a un nosotros nacional, sino generacional. Entre fines de los 60 y principios de los 70, los jóvenes ligados al mundo del rock veían a la cultura tecno-industrial occidental como una suerte de callejón sin salida. Desde la generación Beat, la contracultura y el hippismo, habían dirigido su mirada hacia distintas formas de espiritualidad, de arte, de filosofía, que se habían desarrollado por fuera, en los márgenes o a contrapelo de la corriente dominante de la civilización occidental. Por ese camino algunos poetas de la generación Beat, como Gary Snyder y músicos como Jim Morrison se interesaron en formas de sabiduría de los indios americanos, en especial las prácticas chamánicas.

En su reciente libro sobre el *Expreso Imaginario*, tal vez la revista más importante en la cultura rock de la Argentina, Sebastián Benedetti y Martín Graziano muestran que la cuestión del indio ocupó un lugar importante en su agenda³. Pero el interés por los pueblos originarios no se relacionaba tanto con su marginalidad y desposesión, ni con su historia de resistencia, sino con su sabiduría, su espiritualidad. Desde el *Expreso* se veía esa espiritualidad, ese modo de vida, como un aporte a sus búsquedas en relación con la ecología, la protección de la biodiversidad, la armonía entre lo interior y lo exterior, la crítica a la razón instrumental, el progreso y las vidas alienadas.

Esa matriz de sentido ya operaba incluso antes de la aparición del *Expreso*, por ejemplo en los acercamientos de Arco Iris a los mundos indígenas (en *Sudamérica o el*

³ Benedetti, S. y Graziano, M (2016) Estación imposible. *Expreso Imaginario* y el periodismo contracultural. Buenos Aires: Gourmet Musical.

regreso de la aurora o Inti Raymi), que son observados desde una mirada atravesada por las búsquedas rockeras.

Pero el acercamiento a la sabiduría india que más interesa para este trabajo es el que realizó Luis Alberto Spinetta con su banda Jade en *Alma de diamante*, su disco de 1980. En ese disco hay una serie de metáforas inspiradas por la lectura de *Las enseñanzas de Don Juan* de Carlos Castaneda. Para muchos rockeros se trató de una suerte de lectura iniciática, porque rescataba una forma de conocimiento “otro” en relación con la racionalidad occidental. Principalmente porque los usos rituales de alucinógenos que, según el libro, el chamán yaqui enseñara a Castaneda, formaron parte de una larga serie de experiencias rockeras en búsqueda de la “expansión de la conciencia” que pueden remontarse hasta los usos religiosos del LSD y la mezcalina iniciados por Timothy Leary en los 60, quien, dicho sea de paso, había sido inspirado por los textos de Robert Gordon Wasson.

Por supuesto que este modo de representar lo indio no es el único que se desarrolló en el rock. El Indio como sujeto de lucha y resistencia también tiene una fuerte presencia, principalmente a partir de 1992, cuando el cuarto centenario de la conquista impulsó muchas tomas de posición. Pero me interesa particularmente ese modo de representación porque fue permeando hacia el mundo del folklore a partir de diversos contactos e hibridaciones que hacen comprensible la recuperación de tal matriz discursiva en el disco de Paola Bernal

4) Cruces, mezclas e hibridaciones. En su reciente trabajo sobre los emprendimientos musicales contemporáneos, Guadalupe Gallo y Pablo Semán han llamado la atención sobre algunos cambios sustantivos en la manera de producir música y organizar las carreras artísticas⁴. Entre ellos hay dos aspectos que pueden ayudarnos a pensar nuestro problema. Me refiero por una parte a los cambios en la industria discográfica y del espectáculo que han llevado a los artistas a la situación de gestionar o autogestionar sus propias carreras por fuera de la relación con algún sello discográfico importante. Según los autores las razones de este cambio son complejas y se vinculan con transformaciones tecnológicas, nuevos modos de consumir música, nuevas actitudes del público hacia las

⁴ Gallo, G y Semán, P compiladores (2016). *Gestionar, mezclar, habitar. Claves en los emprendimientos musicales contemporáneos*. Buenos Aires: Ediciones EPC/Editorial Gorla.

músicas y los músicos, etc. Lo que me interesa de esto es que ha llevado a la proliferación de escenas musicales de alcance medio, que se sostienen sin tantas intermediaciones, sin tanta masividad y con una relación muy cercana entre artistas y público.

El otro aspecto que señalan Gallo y Semán, es que en estas nuevas maneras de producir y consumir música, las fronteras más o menos establecidas entre los géneros musicales tienden a diluirse y se genera una suerte de transgenericidad de la música, el fin de los géneros musicales tal como los conocíamos.

Esa tendencia a la autogestión y a la mezcla puede ayudar a comprender esa representación del indio que vimos en el tema “María Sabina”, aunque, en realidad los cruces, acercamientos y tensiones entre el rock y el folklore son de vieja data.

Uno de los resultados que produjo la confluencia de trabajo entre músicos provenientes del campo del folklore y músicos de rock entre los 80 y los 90, es que ese imaginario ecologista y contracultural, ajeno por lo menos a las versiones del folklore marcadas por el nacionalismo y por el discurso autoritario, se fue nutriendo cada vez más de significaciones provenientes de las tradiciones populares indígenas, criollas, afroamericanas y, al mismo tiempo, muchos músicos del folklore fueron involucrándose en miradas más abarcadoras, que dieron lugar a formas más amplias de espiritualidad y a una mirada en la que la agenda ecologista tiene mucha importancia. Y eso fue modificando las miradas sobre el indio.

En los 90, además, empezó un extendido y complejo proceso por el que los pueblos originarios se fueron constituyendo como sujetos de movimientos políticos de masas, que se volvieron símbolo de la resistencia al modelo neoliberal. El zapatismo en México o el símbolo de Evo Morales en Bolivia resignificaron el lugar del indio en el imaginario colectivo. Particularmente la figura del Subcomandante Marcos, parecía reunir significaciones relacionadas con la resistencia, pero también con una sabiduría milenaria que se expresaba en su particular lenguaje. Su figura y sus palabras fueron recuperadas en canciones y reflexiones tanto en el rock como en el folklore.

La carrera de Paola Bernal está directamente relacionada con un conjunto de artistas que fueron figuras claves en esta historia de cruces e hibridaciones e impulsaron esta representación del indio en la que se unen la resistencia y la sabiduría milenaria.

Después de una formación inicial en la Escuela de Danzas de Cosquín, a partir de 1993 estudió con referentes como Ica Novo, Verónica Condomí (que había participado en las experiencias de MIA –rock- y MPA –folklore) Juan Saavedra (que animó esa zona de cruces con el rock al participar como bailarín en una serie de shows con Divididos) y el Chango Farías Gómez.

Por otra parte, la producción artística del primer disco de Paola Bernal (*Esperando tu llegada*, 2003) estuvo a cargo de Chango Farías Gómez de cuyo rol en el desarrollo de esta zona de hibridaciones no hace falta agregar comentarios. Con ese disco Bernal alcanzó notoriedad y llegó a participar en la obra “Renacer” dirigida por Saavedra. Su siguiente disco (*Por el camino*, 2007) fue producido por otro referente de la movida del folklore alternativo de Córdoba: Roberto Cantos, integrante del Dúo Coplanacu.

Por otra parte Paola Bernal participó y participa activamente en el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo conducido por el bailarín Jorge Valdivia, otro gran espacio de expresión e intercambio de este grupo de artistas y su público⁵. Y con criterios parecidos sostuvo su propia peña (Sol del sur) en el festival de Cosquín en los últimos años.

En cuanto a Pájaro Rojo, el disco que nos ocupa, la dirección musical estuvo a cargo de Titi Rivarola, guitarrista de rock y fundador y líder de Tórax, una banda emblemática del rock de Córdoba. Pero además, Titi Rivarola integró otro proyecto de suma importancia en el desarrollo del folklore alternativo de Córdoba. Me refiero a la banda La eléctrica folklórica integrada junto a Bicho Díaz, charanguista y vientista humahaqueño de origen indígena.

Con este breve recorrido por su trayectoria pretendo mostrar la inscripción de Paola Bernal en un grupo de artistas que a lo largo de más de 20 años ha venido haciendo de la mezcla y de la producción independiente (autogestión) dos cuestiones centrales en sus proyectos artísticos. Para estos artistas la producción independiente es una opción estética y política cuyas raíces se hunden en la Alternativa Musical Argentina de fines de los 80 y principios de los noventa de la que algunos de sus referentes (como el Dúo Coplanacu) participaron. Las rupturas y mezclas se vinculan con tomas de posición que ponen en

⁵ Sobre el Encuentro de San Antonio ver Díaz, Natalia, Páez, Florencia y Díaz, Claudio (2013) *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*. Villa María: EDUVIM

discusión las narrativas identitarias que han sido dominantes, principalmente en el folklore. De hecho en los grandes eventos de esta movida, como las peñas del Dúo Coplanacu, la Peña Transhumante de Raly Barrionuevo o el Encuentro de San Antonio, es muy importante la participación de organizaciones campesinas y de pueblos originarios, colectivos de lucha contra la megaminería, contra los agrotóxicos o por la defensa del bosque nativo, por sólo nombrar algunas. Pero también la recuperación de distintos ámbitos de saberes y espiritualidades que se ven como alternativos a la racionalidad instrumental y capitalista. Entre ellos los de los pueblos originarios.

Por eso en las peñas alternativas o en el Encuentro de San Antonio no es raro ver una ronda de gente que, bajo la luz de las estrellas, baila esta chacarera extraña, que habla de María Sabina, la mujer sabia de Oaxaca que fue icono de los rockeros.