

torro a la obra poética de José Lezama Lima (*La Habana, 2010-1976*), 1ª ed., París, Éditions Le Manuscrit, 2010, págs. 251-274.

VITIER, Cintia, *Lo cubano en la poesía*, 1ª ed., La Habana, Letras Cubanas, 1970, 584 págs.

YURKIEVICH, Saúl, "La expresión americana o la fabulación autóctona", *Revista Iberoamericana*, N° 154, Madrid, III, I, enero-marzo de 1991, págs. 43-51

Folklóre Alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia

Dr. Claudio Fernando Díaz

Hasta fines de los años 80 del siglo XX en el campo del folklóre las disputas por la legitimidad se fundaban en una diversidad de criterios de valor relacionadas a la coexistencia de dos paradigmas discursivos¹ distintos. Por un lado, lo que he denominado el paradigma clásico² desarrollado durante el proceso de fundación del campo en términos de música popular,³ y por otro, el paradigma renovador que empezó a desarrollarse a fines de los 50, tomó una forma específica en el Movimiento Nuevo Cancionero, se articuló en los 60 y 70 con diversas formas de la canción política⁴ y fue re-elaborado en los 80 por quienes impulsaron una "renovación" del folklóre.

1. COSTA, R. y MOZERKO, D., *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2007, 282 págs.

2. Díaz, C., *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklóre argentino*, 1ª edición, Córdoba, Recoveco, 2009, 306 págs.

3. Juan Pablo González define la música popular urbana como "una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones musical/público, a través de la industria y la tecnología; y música/musico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente [...]". GONZÁLEZ, J., "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista musical chilena*. Vol. 55, N° 195, 2001, págs. 38 a 54.

4. MOLINERO, C., *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944 / 1975)*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la vuelta - Editorial Ross, 2011, 430 págs.

Sin embargo, más allá de la coexistencia de esos paradigmas discursivos, otra condición estructural atraviesa las prácticas de los folcloristas desde tiempos de la fundación del campo. Se trata de la doble condición que Bourdieu atribuye a los bienes simbólicos a los que piensa como "[...] realidades de doble faz, mercancías y significaciones, cuyo valor propiamente simbólico y su valor mercantil permanecen relativamente independientes, aún cuando la sanción económica viene a reduplicar la consagración cultural".⁵

Así pues, desde el momento en que Andrés Chazarreta convirtió las canciones y danzas folklóricas en parte de un espectáculo, y desde que las canciones empezaron a ser grabadas y difundidas por los medios masivos, esa doble naturaleza de significación y mercancía introdujo una complejidad mayor en las disputas por la legitimidad, puesto que los valores propiamente artísticos del folklóre (definidos de modo diferente en el paradigma clásico y en el renovador) siempre estuvieron en tensión con sus valores específicamente comerciales.

A partir de los años 90 se produjeron algunas modificaciones muy profundas en la sociedad argentina (como parte de transformaciones globales del capitalismo), en el funcionamiento de las industrias culturales y también en el campo del folklóre. No es mi intención reproducir aquí los muchos y buenos análisis que se han realizado acerca de las transformaciones estructurales de los 90.⁶ Pero sí me interesa señalar que, así como en los años del peronismo se había llegado a legitimar un imaginario de la "justicia social" y desde la recuperación de la democracia en 1983 se había afianzado un imaginario de la "democracia participativa", los años 90 fueron los de la emergencia de un imaginario de la Estabilidad (garantizada por la Ley de Convertibilidad) y la Eficiencia (garantizada por las privatizaciones) que erigía al Mercado (así, con mayúsculas)

⁵ Bourdieu, P., *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, 1ª edición, Córdoba, Aurelia Rivera, 2003, 276 págs.

⁶ Sobre el tema ver, por ejemplo, SAVARDA, M., *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, 1ª edición, Buenos Aires, Taurus, 2005, 346 págs.; ANTONELLI, M., (Comp.), *Cartografías de los 90. Cultura mediática, política y sociedad*, 1ª edición, Córdoba, Ferreyra Editor, 2004, 398 págs.

como Ley Fundamental de la sociedad.⁷ En la nueva situación era el Mercado y no el Estado quien debía regular las relaciones sociales. El Mercado venía a ocupar el lugar de la Ley y no sólo en la Argentina. Se trataba del Nuevo Orden Mundial.

En función de esa ley se media el valor de los gobiernos, de las empresas, de los trabajadores y de los artistas. A esta Ley del Mercado que tenía (tiene todavía) un aura casi mágica, quedaron sometidas la política, el estado, los derechos sociales, la cultura, el trabajo. En la medida en que ese nuevo imaginario se impuso, todas las cosas, todas las prácticas, todas las personas, empezaron a ser juzgadas y valoradas en términos de eficiencia, competencia, cifras de ventas, en síntesis "éxito". Palabras como *marketing* y *management* empezaron a funcionar como fetiches.

Claro está, este imaginario⁸ se fue imponiendo de la mano de un fuerte proceso de concentración económica y desmantelamiento del estado de bienestar que el neoliberalismo impuso en el mundo y que en la Argentina venía desarrollándose desde el comienzo de la dictadura militar en 1976.

En ese marco, el peso relativo del valor comercial, es decir de la eficacia en términos de mercado, se fue imponiendo en los campos de producción cultural junto con la globalización y la monopolización de los medios. Así pues, en el campo del folklóre el valor comercial, que siempre había estado presente, adquirió un peso extraordinario como criterio ampliamente predominante de legiti-

⁷ Díaz, C. y GAZZERA, C., "Hacia la afirmación de un imaginario neoliberal de la estabilidad y la eficiencia en Córdoba". *ConCiencia social* (Nueva época), No 1, Córdoba, 2001, págs. 77 a 86.

⁸ En la perspectiva de Cornelius Castoriadis, 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 (no solamente representaciones, puesto que hay significaciones fundamentales que no *representan* nada, como por ejemplo "Dios") 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. CASTORIADIS, C., *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, 2ª edición, Barcelona, Gedisa, 1994, 246 págs.

timidad. Y esto hizo posible la emergencia de un nuevo tipo de artistas y de productos que rápidamente dominaron todas las instancias de consagración propias del campo.

Entre las características de este nuevo tipo de artistas, y su relación con el público, Natalia Díaz señala:

En el marco de la espectacularización de las performances, en la erotización de las corporalidades (particularmente masculinas), en la ilusión de complementariedad creada entre el cantante y su público el artista se transforma en estrella. El ídolo es un producto que termina imponiéndose por la repetición de su imagen en publicidades, merchandisings, videos musicales y por su constante difusión en los medios masivos de comunicación.⁹

Por otra parte, y justamente como parte de las estrategias de construcción de esos artistas estrellas, las viejas oposiciones entre las características del paradigma clásico y el renovador (por ejemplo en cuanto a las perspectivas políticas) resultaron completamente licuadas: se trataba de jóvenes estrellas que en el mundo global venían a cantar "lo nuestro", aunque eso incluyera (como ocurría en el repertorio de Soledad Pastorutti), "Pilchas gauchas", de Orlando Veracruz, de fuerte tinte nacionalista y tradicionalista, y "El cautivo de Tiltil" de Patricia Manns, viejo símbolo de la cultura política de izquierda.

Este tipo de folklore terminó por articular un conjunto de significados y valores que se establecieron como dominantes en términos de ventas, pero también en términos de las instancias de consagración propias del campo. De hecho, en el marco de instancias de consagración fundamentales, principalmente festivales como el de Cosquín, se dieron fuertes disputas en relación a los criterios de legitimidad. Así, por ejemplo, se fue generando una tensión entre los criterios utilizados por algunos de los jurados del pre-Cosquín, y los de la Comisión de Folklore que definía no sólo los invitados

⁹ Díaz, N., "La argentinitad al palo. El folklore de la década de los 90". En Díaz, C. (Comp), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, Córdoba, Recovecos, 2014, pág. 46.

a la Plaza Próspero Molina, sino también los premios principales. Entre los jurados del pre-Cosquín había tensiones entre quienes sostenían criterios vinculados al paradigma clásico o al paradigma renovador. Se cuestionaba desde la Comisión de Folklore que los ganadores del certamen no se convirtieran después en éxitos comerciales. En cambio figuras como Los Nocheros, Soledad, Facundo Toro, entre muchos otros, fueron cosechando los premios "Revelación" y "Consagración" del Festival de Cosquín y se convirtieron en figuras centrales de todos los festivales, generando un efecto de homogeneización que fue invisibilizando muchas escenas regionales o locales.¹⁰

Ahora bien, esta tendencia dominante no se desarrolló sin resistencias y sin la emergencia de significados y valores alternativos que, dentro del campo, fueron desarrollados por otros actores que articulaban de un modo diferente su relación con las tradiciones y con las nuevas circunstancias políticas y sociales.

Desde un punto de vista más general, puede decirse que en la misma medida en que, bajo las leyes del mercado, se premiaba a los "exitosos", se fueron trazando fronteras fuera de las cuales se iba arrojando a todos aquellos que no encuadraban en las reglas del modelo. Esos "otros" empezaron a desarrollar estrategias políticas novedosas, movimientos sociales que se afianzaban en la medida en que no encontraban representación en el tradicional sistema de partidos.¹¹ El movimiento piquetero, los movimientos sociales, los movimientos de mujeres, las minorías sexuales, el movimiento campesino, las organizaciones ecologistas, los organismos de Derechos Humanos, las organizaciones estudiantiles, las organizaciones de artistas independientes, etc., todos ellos, y cada uno a su manera, fueron generando discursos alternativos. Y en esos discursos empezaban a verse las fisuras de ese sentido común neoliberal que se había vuelto dominante.

¹⁰ Díaz, C., Díaz, N. y Páez, E., *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, 1ª edición, Villa María, Eduvim, 2012, 220 págs.

¹¹ Svampa, op. cit.

En los diversos campos de producción cultural ocurrió un fenómeno similar. Muchos artistas populares, de diferentes disciplinas, también fueron desarrollando redes que resistían y construían sentidos alternativos. En el caso del folklóre, 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 a los criterios dominantes en el campo.

El propósito del presente trabajo es abordar una serie de tendencias discursivas características de esa zona del campo del folklóre, tal como se ha desarrollado en Córdoba en las dos últimas décadas, partiendo de una hipótesis que podría enunciarse en estos términos: en la producción de los artistas que forman parte de esta zona del campo que tanto artistas como público suelen caracterizar como "folklóre alternativo", se puede observar una serie de estrategias discursivas recurrentes que pueden leerse como la construcción de una *diferencia significativa* en relación con las formas dominantes del campo. Esas estrategias pueden comprenderse/explicarse, si se considera la particular estructura que ha tomado el campo, la manera como se han resignificado las tradiciones y las condiciones específicas que caracterizan las prácticas de producción y consumo en este circuito, independiente de los mecanismos dominantes de la industria y los grandes festivales.

Raíces peñeras

Podemos decir, entonces, que en Córdoba, desde hace alrededor de 20 años, se ha generado una estructura de circulación de la música folklórica en la que pueden reconocerse dos sectores más o menos diferenciados.

Por un lado, un circuito sostenido por los mecanismos publicitarios más importantes, en el que circulan los productos y artistas que ocupan posiciones dominantes según las instancias de consagración características del campo, como los grandes festivales y

los programas de radio y TV. En este circuito se desarrollan espectáculos multitudinarios, en grandes escenarios como el Orfeo Superdomo o el Espacio Quality. Esos espectáculos son animados por figuras masivamente reconocidas a nivel nacional como Los Nocheros, El Chaqueño Palavecino, Soledad o Jorge Rojas. También dentro de este circuito hay peñas más chicas donde actúan un sinnúmero de artistas que intentan ese tipo de camino de consagración y eventualmente puede actuar alguno de los más reconocidos: se trata de peñas como El Ajiibe o la Casa de Facundo Toro. Ese mundo de espectáculos está fuertemente articulado con los festivales y el circuito de peñas que se implementan en el verano en Cosquín.

El otro circuito funciona de un modo más artesanal y eventual, con peñas en las que actúan un conjunto de artistas que de una u otra manera cuestionan los mecanismos de consagración y las prácticas artísticas de los consagrados. Muchas de esas peñas son eventuales, aunque regulares. Así ocurría hasta hace un par de años con La Temperanera, y ocurre aún con la Peña de la Cripta, o las que se realizan en locales como Tsunami, Art Decó o El Vecindario. Pero también hay muchas que organizan agrupaciones estudiantiles, sindicales u organizaciones sociales, que no tienen regularidad. Dentro de este circuito hay también peñas multitudinarias (entre 3000 y 5000 personas) que se realizan regularmente. Las principales son las del Dúo Coplanacu, la Peña Transhumante de Rally Barrionuevo o, más en general, las Peñas del Comedor Universitario. En estas peñas actúan numerosos artistas que en su mayoría graban de forma independiente y que trabajan casi exclusivamente en este tipo de eventos.

En términos sociológicos, la tensión entre esos dos polos puede pensarse como una oposición entre un "campo de producción restringida" y un "campo de la gran producción simbólica".¹² La oposición se funda en el peso relativo de diferentes tipos de capitales. En la zona de producción restringida el prestigio se sustenta

¹² Bourdieu, op. cit.

principalmente en valores "propiamente artísticos"¹³, y el éxito de ventas tiene una importancia secundaria. En la zona de producción ampliada el prestigio se basa principalmente en las cifras de venta. En términos de Bourdieu:

A diferencia del sistema de la gran producción, que obedece a la ley de la concurrencia por la conquista de un mercado tan vasto como posible, el campo de producción restringida tiende a producir él mismo sus normas de producción y los criterios de evaluación de los productos, y obedece a la ley fundamental de la concurrencia por el reconocimiento propiamente cultural otorgado por el grupo de pares, que son, a la vez, clientes privilegiados y concurrentes.¹⁴

En este artículo (del año 1971) Bourdieu estaba pensando más bien en la oposición entre los campos más autónomos de la producción cultural (las artes plásticas, la literatura, la música erudita) y la cultura de masas. Por eso la insistencia en vincular el polo de la "producción restringida" a la experimentación formal, las teorías del arte por el arte, la valoración extrema de la autonomía y la orientación de la producción hacia los "pares", es decir, los propios artistas. Sin embargo, el desarrollo de la industria cultural en la segunda mitad del siglo XX ha generado fenómenos nuevos que pueden pensarse en términos similares a la oposición que planteaba Bourdieu. En efecto, como lo muestra Diego Fisherman,¹⁵ las condiciones de producción y recepción desde el desarrollo de la música grabada, hicieron posibles modificaciones profundas en los modos de escucha. De esa manera, músicos de tradición popular se fueron apropiando de una concepción de la "música absoluta" que venía de la tradición clásico-romántica. A partir del desarrollo de esas músicas que sin dejar de ser "comerciales", pues-

¹³ Para ser más específico debería decir en aquello que los actores (tanto artistas como público) consideran propiamente artístico en el marco del campo del *folklore*.

¹⁴ *Ibidem*, pág. 90.

¹⁵ FISHERMAN, D., *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 2004, 260 págs.

to que la circulación de música grabada así lo exige, y sin dejar de ser "populares" en los términos en que define el campo Juan Pablo González,¹⁶ aspiran a ser propiamente "artísticas", se ha ido generando una tensión, ahora dentro de campos que se desarrollan íntegramente en el marco de la producción industrial (como el *folklore* o el rock). Esa tensión reproduce el mismo tipo de estructura que describía Bourdieu. Es decir, una oposición entre un polo en que predominan valores "artísticos" como quiera que se definan y un polo en que predominan valores puramente comerciales.

En el caso de Córdoba, ese circuito alternativo, que en este análisis ocupa el lugar del polo de producción restringida, tiene raíces que se pueden rastrear al menos hasta los años 60, con experiencias como la del movimiento Canto Popular. Durante la dictadura fue ampliamente desarticulado y reducido a su mínima expresión. Sin embargo, entre principios y mediados de los 80 había un pequeño circuito, con actividad más o menos intensa en la que convivían artistas vinculados al *folklore*, principalmente el de las tradiciones renovadoras, con otros vinculados al rock. Me refiero a lugares como la Casa del Arte, la pulpería El Viejo Rincón, El Viejo Carillón, Tonos y Toneles o La Nueva Trova. Después de la recuperación de la democracia hubo una época de apertura que cargó a esos lugares de una significación política vinculada a la resistencia y esa impronta se nota en producciones que alcanzaron mucha trascendencia como el espectáculo titulado "Córdoba va" en el que participaron los músicos de Postdata y actores como Toto López, Omar Rezk e Isabel Brunello.

Por esos años también comenzaron las peñas del Comedor Universitario, siempre ligadas al movimiento estudiantil, y también las Peñas de la Cripta, vinculadas a la actividad desarrollada por el cura Guillermo (Quito) Mariani, referencia importante para muchos artistas.¹⁷ En todo ese espacio circulaban jóvenes artistas que en los 90 serían animadores importantes del circuito alternativo de

¹⁶ GONZÁLEZ, op. cit.

¹⁷ Guillermo Mariani fue uno de los integrantes del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, junto a referentes clave como Enrique Angelelli.

peñas. Me refiero a músicos como Julio Paz y Roberto Cantos, Ica Novo, el Bicho Díaz, bailarines como Jorge Valdivia y Karina Rodríguez, que además interactuaban en esos espacios con referentes de la movida renovadora como Peteco Carabajal y Jacinto Piedra y con representantes de otras generaciones, como el Dúo Salteño o Hamlet Lima Quintana.

En el ambiente de esas peñas se desarrollaron las primeras actuaciones del Dúo Coplanacu. Ambos integrantes llegaron a Córdoba (desde Santiago del Estero) como estudiantes en la década del ochenta. En sus comienzos actuaban en esos lugares pequeños que habían sobrevivido a la dictadura como parte de una bohemia resistente: "Durante mucho tiempo hicimos todos los meses una peña en Tonos y Toneles. Se llenaba, y el lleno eran 100 personas. Era mágico, algo tremendo el silencio que había y eso es lo que nos ha hecho a nosotros, creo que Tonos y Toneles es como nuestra escuela primaria."¹⁸

Las peñas y el baile

Lo que tenían en común tanto los artistas como el público que circulaba en ese circuito era el rechazo a las formas "tradicionalistas" que habían quedado asociadas a los aspectos autoritarios de la sociedad, y a la excesiva comercialización del mundo de los grandes festivales. Ese tipo de cuestionamientos también se estaba haciendo en el mundo de las danzas folklóricas a partir de referentes como Silvia Zerbini y Juan Saavedra (Díaz, Claudio y Díaz, Natalia 2011). Y justamente a principios de los 90, cuando ya se veía el ascenso del Nuevo Folklore o Folklore Joven, y cuando ya empezaban a verse los efectos de las políticas neoliberales, empezaron a

generarse una serie de encuentros en los que conflúan bailarines y músicos con las mismas inquietudes.¹⁹

Se hicieron encuentros en La Rioja, Catamarca, Santiago del Estero y Córdoba. Y tenían dos características fundamentales. En primer lugar, la búsqueda de formas más flexibles, tanto en la danza como en la música, que se vincularan con las tradiciones desde un lugar pensable y vivible para las generaciones jóvenes, aunque de un modo respetuoso con aquellas "artes olvidadas" y con el "cantar con fundamento" de los que hablaba Yupanqui. En segundo lugar, el rechazo a la lógica de los grandes festivales y la búsqueda de un modo organizativo y productivo diferente, más centrado en el trabajo artístico y más respetuoso de los artistas en tanto tales.

En esos encuentros se fue gestando también una nueva pedagogía en relación con las danzas folklóricas, que dio lugar al nacimiento de talleres de danzas populares que rápidamente se expandieron. En 1991, Silvia Zerbini realizó en Córdoba (en la Casa del arte) el taller "Abriendo ventanas", del que participaron músicos y bailarines que después lo continuaron. Y en los años siguientes se fueron multiplicando y haciéndose bastante masivos, como fue el caso del "Taller del Sol" coordinado por Karina Rodríguez y Aldo Corzo. Entre los efectos de la multiplicación de esos talleres está la difusión de maneras de bailar folklore sumamente diferentes a las que caracterizaban a los ballets y las academias, y la producción de gran cantidad de bailarines que irían a cambiar la naturaleza de las peñas. En efecto, con el transcurso de los 90 las peñas del circuito alternativo dejaron de ser lugares a los que se iba a escuchar, para recuperar la antigua naturaleza de bailes populares. Según Roberto Cantos:

Quando nosotros hemos empezado a cantar no bailaba nadie. Eran las academias de chicos, con sus trajes, con sus padres atrás, y era eso la danza, limitarse a eso. Y ha habido gente como Juan Saavedra, Silvia Zerbini, el Negro Valdivia, que le han puesto otra impronta. Que han empezado a hacer talleres

¹⁸ Entrevista al Dúo Coplanacu publicada en *Boletín Folklore* el 11 de abril de 2012 [en línea] Dirección URL: [https://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu antes de la peña.html](https://www.boletinfolklore.com.ar/entrevistas/2012/coplanacu%20antes%20de%20la%20pe%C3%B1a.html) [Consulta: 10 de octubre de 2012].

¹⁹ Para una información más detallada sobre esos encuentros ver Díaz, C., Díaz, N. y Pérez, F., op. cit.

de folklore, de danza, y han empezado a darle soltura, libertad y a desmitificar esto de bailar folklore. Y ha habido una gran crisis, transformación... Nosotros ahora, hoy por hoy, a donde cantemos se llena de gente bailando y de gente que baila muy bien y de gente que baila muy mal. Se llena de gente bailando. Cuando hemos empezado a cantar no bailaba nadie.²⁰

De manera que no sólo se trataba de una transformación que convirtió las peñas en bailes, sino que el bailar mismo se ha cargado de una connotación libertaria: de una resignificación y una politización de los cuerpos en la danza. Dos fragmentos de entrevistas realizadas a jóvenes asistentes a las peñas pueden resultar ilustrativos:

[...] a mi me gustaba ir para aprender y porque era como que lo llevaba en la sangre, o sea yo sentía, a mi me pasaba esto y me pasa hasta hoy, yo siento que bailo, así hayan pasado cinco años que no baile y siento que se me transforma el cuerpo, o sea... me corre una cosa, que no lo puedo explicar [...] (Jorgeina)

[...] claro yo veo ahora que hay como un emergente digamos de otras cosas... de esto de... no sé por ejemplo que... de instaurar un tipo de identidad con el folklore donde está el gaucho y la paisana, y el caballo y el rancho, no sé, a esto digamos, que el folklore ahora las letras tengan, letras con un sentido político bien fuerte, con un sentido más de izquierda y que el público que lo sigue sea universitario, que tampoco es casual digamos. (Anabel)

Lo importante es que esa transformación revitalizó este circuito de peñas, y es a partir de ese hecho que se puede construir el *lugar* de los artistas que participan en él y su manera de posicionarse en relación con el campo del folklore. Esa revitalización hizo posible que se afiance la producción independiente de espectáculos, e in-

cluso de discos, y ese carácter independiente²¹ se fue convirtiendo en un valor dentro del circuito. El Dúo Coplanacu es un caso relevante en ese sentido, porque no sólo grabó sus discos en forma independiente sino que creó un sello discográfico (Latitud Sur) a través del cual grabaron muchos otros artistas, y su propia peña, que alcanzó una gran importancia en el marco del Festival de Cosquín en los noventa. Según Roberto Cantos:

Nosotros cuando hicimos la primera peña nuestra en Cosquín ya había otras peñas, y había incluso antecedentes de peñas con el perfil de la nuestra, que era la peña de Ica Novo, ¿no? Lo que pasó es que nosotros hicimos la peña un año, otro año, y la peña fue cobrando una dimensión totalmente inesperada para nosotros. Y se convirtió en un espacio clásico, alternativo al festival. Hubo una época en que venían músicos increíbles, músicos con un talento, o que no podían estar en la plaza o que no querían y sí querían tocar en la peña. Entonces se convirtió en ese espacio del que teníamos que hacernos cargo [...] Nuestra peña era un espacio alternativo para músicos alternativos, de gente también que iba a Cosquín a vivir cosas alternativas.²²

La importancia que tienen las peñas y otros espacios de encuentro, para los artistas y el público que alimentan este circuito, se expresa de un modo muy claro en el poema "Resistencia", texto que forma parte del último disco de José Luis Aguirre, *Gajito i Luna*:

Menos mal que tenemos nuestros lugares de encuentro
Lugares con corazón
Lugares tierra, lugares casa
O como bien lo dijo el compadre Orlando el otro día
De resistencia, de esperanza.
Donde atrincherarnos, abrazarnos, acovacharnos

²¹ Sobre la problemática de la producción independiente en Córdoba ver PARONÉ, Juan, *El campo de la música independiente en Córdoba. Modos de producción y estrategias de organización colectiva*, Trabajo Final de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UINC, 2013 (mimeo).

²² Entrevista al Dúo Coplanacu, 16/08/2011.

Lugares... y que venga el agua
Que de acá no nos mueva naides²³

La vinculación de los lugares de encuentro con la resistencia y la esperanza puede pensarse justamente a partir de la distancia entre la lógica predominante en este circuito de producción restringida, percibido por los participantes como "alternativo", y el circuito de producción ampliada percibido como "comercial":

Lejos de las luces de esos grandes festivales latifundistas

Que pretendan homenajear el fruto del trabajo de un obrero

De un peón que después no puede pagarse la entrada

Ni darse el gusto del loco ritual y las empanadas

Ni entrarle fiero al trago olvidador de las penurias del fado.²⁴

En otras palabras, las particularidades de las condiciones de producción vinculadas a ese *lugar diferenciado* que constituye el circuito alternativo en el campo del folclore, puede pensarse como principio explicativo de un conjunto de estrategias a partir de las cuales se construye también una marcada diferencia en el plano discursivo. Esto, por supuesto, no significa desconocer las diferencias de lugares entre los músicos que forman parte de esta zona del campo, puesto que no todos controlan los mismos recursos ni gozan del mismo nivel de reconocimiento. Sin embargo esas diferencias resultan relativamente poco relevantes si se comparan con las diferencias que en conjunto tienen con quienes ocupan posiciones en la zona de producción ampliada.

Se podrían sistematizar las características de esas condiciones de producción específica señalando los siguientes rasgos:

La grabación independiente

En los últimos años se han producido profundos cambios en las tecnologías de grabación y de circulación de la música. Desde el punto de vista de la circulación, la tendencia constante es la circulación a través de Internet, cuya consecuencia más conocida es el descenso permanente de la venta de discos. Sin embargo, tal como lo muestra el trabajo de Juan Patrone²⁵, en la trayectoria de los músicos la grabación y edición de un disco sigue siendo considerada un hito importante, y una fuente de prestigio y reconocimiento. En ese marco, para muchos músicos el acceso a la grabación en condiciones profesionales, con la mediación de un sello importante, sigue siendo inaccesible. Pero al mismo tiempo, las tecnologías de grabación se han abaratado sustancialmente y se han vuelto más accesibles. La grabación independiente permite a los músicos acceder al disco sin tener que negociar ni resignar aspectos de su proyecto creador con las compañías discográficas. Este hecho, sumado a que la distribución se realiza principalmente en las actuaciones en vivo y en espacios culturales que forman parte del circuito, contribuye al fortalecimiento de las solidaridades entre músicos y público, y también de los músicos entre sí.

La producción independiente de actuaciones

Las presentaciones en vivo son la principal fuente de sustentación de los músicos, puesto que la venta de discos siempre es limitada, y aún cuando no lo es (en caso de algunos artistas como el Dúo Coplanacu o Raly Barrionuevo) no es la fuente principal de ingresos. La forma más común de las presentaciones son las peñas, en las que se reúnen siempre varios artistas, garantizando así la afluencia de público. Muchas de esas peñas son autogestionadas. Así ocurría por ejemplo con La Temperanera, organizada por el Trío Derecho Viejo, y ocurrió con "La Peña de la Pao y el

²³ AGUIRRE, J. L., *Gajito i Luna*, Córdoba, Producción independiente, 2012.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ PATRONE, J., *op. cit.*

Titi²⁶, gestionada por Paola Bernal y el Titi Rivarola hasta el fallecimiento de este último. En otros casos hay grupos estables que organizan peñas, como es el caso de la Peña de la Cripta. También hay un circuito de bares o centros culturales donde se producen presentaciones de modo cogestionado, como por ejemplo Coci-na de Culturas, el Centro Cultural Graciela Carena o Q Sulky, en Icho Cruz. En ese circuito los músicos interactúan de un modo muy directo con el público y con los demás músicos, con los que comparten permanentemente el escenario (cosa que se extiende en las mutuas colaboraciones en los discos). Si bien en las presentaciones en vivo el aspecto comercial está presente, no existen las distancias y mediaciones características de las producciones más industriales. Además, en algunos eventos emblemáticos, como el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo, la forma mercancia es prácticamente eliminada: tanto las actividades culturales que se realizan durante el día como el festival nocturno tienen carácter gratuito.²⁶ Del mismo modo, permanentemente se realizan peñas vinculadas a distintas causas solidarias o políticas en las que muchos de los músicos participan. Así se pueden observar vínculos más o menos orgánicos entre los músicos y distintos tipos de organizaciones: organizaciones estudiantiles, organismos de Derechos Humanos, organizaciones ambientalistas, asambleas en lucha por la tierra, Movimiento Campesino, etc.

Sistema de aparcerías

Todo el sistema de producción del circuito alternativo, incluyendo el sistema de ideas que lo sustenta, contribuye a la colaboración mutua de los músicos en diversos proyectos. En la grabación de los discos suele no haber condiciones para contratar músicos sesionistas. Ese hecho también contribuye a reforzar la participación de los artistas en los proyectos de músicos colegas. Por dar sólo algunos ejemplos: El Dúo Coplanacu participa en el último

²⁶ Díaz, C., Díaz, N. y Pérez, F., op. cit.

disco de Viviana Pozzebón (*Madre Baile*, 2012), Raly Barrionuevo canta un tema en el último disco de Lula Fernández (*Canciones como la gente*, 2012), Guillermo Ré canta y toca en el de Ramiro González (*El ojo de la tormenta*, 2012). Ese sistema de colaboraciones en los discos reproduce de alguna manera la lógica de las peñas y los Encuentros que justamente favorecen esa práctica. En palabras de Paola Bernal:

[...] el encuentro en San Antonio siempre tiene que ver con el intercambio, con el compartir [...] nosotros como artistas [...] somos nosotros los que queremos ir. Porque se producen cosas muy fuertes que, como si se mantuviera a pesar de todos estos años una cuestión familiar. Mucho más de comunión que en otros festivales que ya se van hacia otros ámbitos.

En el mismo sentido, Titi Rivarola completaba:

Canciones, letras, temas. Uno se lleva una letra, el otro tiene una música, o sea, hay toda esa... ese acercarse. Por eso te digo que también está bueno porque muchos compositores se alimentan ahí en el encuentro, ¿Entendés? Porque van, comparten, se juntan con otros compositores. Y eso, en la música argentina es, es... hay un bache en la composición. Y todo lo que contribuya a impulsar compositores, creadores, tiene un valor enorme. O sea, poder compartir y juntarse con otros, se hacen las aparcerías, viste. De ahí han salido muchas asociaciones, grupos, por ejemplo, de artistas, ¿No?, que luego trabajaron juntos, hicieron un disco, o produjeron algo, algún hecho artístico, ¿No?²⁷

Este sistema de colaboraciones mutuas que se extiende también a los aspectos compositivos es un rasgo muy importante en este circuito, y no se limita sólo al ámbito de Córdoba. Son también comunes las colaboraciones y aparcerías con otros músicos que son reconocidos como referentes o participantes del circuito alternativo. Eso puede verse tanto en las presentaciones en vivo como en

²⁷ Entrevista a Paola Bernal y Titi Rivarola, realizada el 23 de noviembre de 2010.

los discos. Algunos ejemplos: las colaboraciones del Dúo Coplanacu con Peteco Carabajal o Raúl Carnota, de Ramiro González con Juan Quinteros y Luna Monti, del Trío MJC con Juan Falú o Ramón Ayala, etc.

Todos estos rasgos característicos del circuito alternativo contribuyen a explicar que sea posible observar en las producciones de estos artistas un conjunto de estrategias discursivas recurrentes, que pueden vincularse por una parte a la posición común que ocupan en el campo y por otro a la necesidad de diferenciación con quienes ocupan las posiciones dominantes. En el próximo apartado me propongo examinar algunas de las estrategias discursivas más recurrentes.

Tradiciones en disputa

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. De hecho, desde la mirada de Carlos Vega, ese tipo de producciones artísticas inspiradas en el folklore (aunque según él no lo son) forman parte de lo que llama el movimiento "tradicionalista argentino".²⁸

Sin embargo, tal como he señalado en otros trabajos,²⁹ el paradigma clásico del campo del folklore se construyó sobre un conjunto de recorres entre todo ese material que en términos de Vega puede pensarse como "supervivencias" del pasado, dándole una orientación ideológica específica. Es que, como decía Raymond Williams, la "tradición" es uno de los medios más poderosos de incorporación hegemónica, justamente porque selecciona elementos del pasado, según los intereses y las relaciones de fuerza del presente.³⁰

²⁸ VEGA, C., *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, 1ª edición, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981, 163 págs.

²⁹ DÍAZ, N., op. cit.

³⁰ WILLIAMS, R., *Marxismo y literatura*, 1ª edición, Barcelona, Península, 1980, 250 págs.

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. 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 termina siendo una suerte de "toque nacional" en un mercado globalizado y en el marco del desarrollo de la *World Music*.³¹

Desde el circuito alternativo los artistas intentarán diferenciarse a partir de una construcción de la tradición, 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. Este complejo proceso de diferenciación puede apreciarse con claridad en una obra inédita que Lulu Fernández suele interpretar en sus actuaciones en vivo. Se trata de la "Suite de eje milonguista".

La autenticidad del canto

La obra, de tono satírico, cuenta la historia de un viejo cantor de milongas, Policarpo Funesgrosso, a quien se atribuye la Suite. El viejo Policarpo intenta acceder al éxito comercial presentándose en Cosquín, pero "un cantor de milongas no es precisamente lo que los organizadores buscan en estos tiempos en los que la velocidad y el erotismo más cursi parecen ser las variables más trilladas sobre los grandes escenarios".³² Hay por lo tanto un desdoblamiento de voces. Por un lado, la voz del propio Policarpo, personaje al que se atribuye

³¹ DÍAZ, N., op. cit.

³² Lulu Fernández, "Suite de eje Milonguista", texto de presentación. Agradezco a Lulu Fernández por haberme facilitado el texto completo de la obra.

buye la obra, pero por otro lado, hay un enunciador que enmarca y comenta, y que se expresa no sólo en el texto de presentación, sino también, y principalmente en la performance. Es a ese enunciador a quien hay que atribuir el juicio crítico sobre los organizadores de Cosquín y la referencia al folklóre joven. Y es en esa referencia donde se puntualizan los rasgos de los que el folklóre alternativo pretende diferenciarse: la velocidad, es decir, ese tempo acelerado propio de los festivales, que busca la exaltación y la adhesión inmediata, y el erotismo estandarizado, vinculado a la adopción de elementos discursivos de la balada romántica latina.

Como consecuencia de la situación planteada, y para intentar conseguir un lugar en los grandes escenarios, Polcarpio compuso la Suite, que, según el texto de presentación, "transcurre por tres movimientos o patologías actuales. 1º Allegro Cumbioso: 'Hasta la campanita'; 2º Molto cursi romántico: 'Me muero si no vienes esta noche'; 3º Tradicionalista Facho: 'De esta misma tierra'."

El tema tiene una base de milonga, pero en cada uno de los tres movimientos se dedica a parodiar críticamente tres "subgéneros" o "estilos" (o "patologías") de la música popular actual a través de los cuales Polcarpio intenta alcanzar el reconocimiento masivo. En primer lugar, la cumbia, en su formato suburbano, que tanto por los estereotipos musicales como por la sordidez de las letras se cuestiona como actitud demagógica. En segundo lugar, la balada romántica, que repite "la vieja historia de siempre/ Que te fuiste, me dejaste y me muero si no vienes". En este caso, hay aspectos performativos que refuerzan la parodia en la actuación en vivo: el estereotipo musical en lo melódico y armónico, el modo de cantar y la gestualidad. Llegado al estríbillo el artista sube la tonalidad y canta en escalas ascendentes con una impostación con mucho *vibrato*. Y paralelamente, mediante la gestualidad, el intérprete va incitando al público a la ovación, desatando una gran algarraba, aplausos, muestras de adhesión y gritos femeninos. Exactamente lo que ocurre cuando ese tipo de canciones son interpretadas en

vivo.³³ Incluso se puede hablar de un rasgo musical característico: la intensidad de los instrumentos y las voces suele disminuir justo antes del estríbillo, e inmediatamente después crece para provocar en ese momento un efecto de adhesión.

Polcarpio se justifica pensando que "si salgo en los medios no habrá quien se me resista/ Venderé un montón de discos me harán notas las revistas". Sin embargo también fracasa en ese intento, por lo cual decide recurrir a la "tradición". Pero esa tradición la vincula con las apropiaciones que la derecha nacionalista hizo de los tópicos clásicos del folklóre. En ese segmento se va combinando una letra llena de segregaciones y rechazos ("hay que prohibirlos a todos, roqueritos peñalargos") con marchas, órdenes militares y exclamaciones autoritarias. También allí puede reconocerse el blanco de la parodia. Durante largos años los sectores de la derecha conservadora, asociados a las dictaduras militares, habían luchado por apropiarse de las tradiciones populares convirtiéndolas en parte de un relato autoritario y excluyente de la nación.

Finalmente, Polcarpio decide renunciar a la búsqueda de la masividad y seguir cantando desde lo que verdaderamente siente y piensa.

Estoy más confundido que antes ya mi canto es incoherente

Eso me pasa paisano por querer conformar a la gente

Quién quiere oír que oiga, yo siempre diré lo mío

Que también es lo de todos o de algunos quién lo sabe

Mi canto será sincero hasta que mi voz se apague.

En la última estrofa se retoma entonces la cuestión de la sinceridad, de la búsqueda de la voz propia, comprometida, auténtica. Este planteo, que es a la vez estético y político, sintetiza una mirada común a otros artistas y que complementa la zona de rechazos.

Como puede apreciarse, la obra constituye una toma de posición y expone un sistema de significados y valores tanto estético

³³ En el marco del trabajo de campo del equipo hemos observado actuaciones de Facundo Toro, Jorge Rojas y Los Nochetos, que son justamente el tipo de artistas objeto de la parodia.

cos como éticos y políticos que tienen como centro la idea de la autenticidad. Esa autenticidad se define, en principio, por oposición a los significados y valores que el enunciador atribuye a otros enunciadores, claramente identificables como los representantes del folklore joven. El enunciador se presenta como competente justamente en la parodia de los rasgos "inauténticos" que se critican: la estandarización musical y letrística orientadas al mero éxito comercial. No es que se reniegue de la raíz popular del canto. Pero se vuelve banal si esa expresión de lo popular se queda en el puro acto demagógico que busca sólo la adhesión inmediata y acrítica, como en cierto tipo de cumbia, o en una retórica que sólo repite los estereotipos y el sentido común del erotismo. Finalmente, las tradiciones, si se vuelven retórica automática y conservadora, si se asocian a un deber ser supuestamente "nacional" con un tinte autoritario, también banalizan el canto. En definitiva, lo que se reclama es un tipo de compromiso que puede vincularse al viejo planteo yupanquiiano del "cantar con fundamento".

El canto comprometido

Si hay algo que resulta recurrente en las entrevistas realizadas tanto a los artistas como al público que asiste a las peñas del circuito alternativo es la convicción de que no se trata de algo banal. Cantar, bailar, encontrarse ritualmente, no son prácticas que se agoten en el mero entretenimiento, en la pura diversión, aunque la dimensión del gozo y la alegría está fuertemente presente. Hay una dimensión estética, ética y política que atraviesa la práctica del canto y la danza. Esa cuestión del fundamento del canto, que estaba en el pensamiento de Yupanqui y que constituyó el núcleo central de la corriente renovadora, es reapropiada por los artistas del folklore alternativo, pero con rasgos específicos.

Por una parte, se trata de un compromiso que estaba en algunos de los pioneros y fundadores del campo del folklore, viniendo incluso de más atrás, de la literatura gauchesca. Puede ser interesante

recordar aquí que Martín Fierro se presentaba desde el principio del poema como gauchito cantor. De hecho, Martín Fierro cuenta su historia cantando. Claro que José Hernández recoge en su poema una tradición que era anterior a él. La tradición de los gauchos cantores, de los payadores, músicos y artistas populares que recorrían los campos desde tiempos de la colonia.³⁴

Lo que constituye el fundamento del canto del personaje es ese "cantar opinando" en el que expresaba los sufrimientos y las esperanzas de los gauchos, y que algunos cantores no quieren asumir. Ahí se "sustentaba". Y sin ese sustento el canto se volvía banal. Principalmente si se tiene en cuenta que en tiempos de Hernández los gauchos, como clase social, ya estaban diezmados por las guerras de la independencia, las guerras civiles, las guerras contra el indio, contra el Paraguay y las políticas de apropiación que entre fines del siglo XIX y principios del XX dejaron la mayoría de las tierras productivas en manos de la oligarquía. Sin embargo, aunque ese proceso marcó la declinación de aquel proletariado rural, la tradición de esos cantores se mantuvo viva en los sectores populares. A principios del siglo XX, Atahualpa Yupanqui fue uno de los que bebieron de esa tradición y contribuyeron a revitalizarla. Así presenta Yupanqui sus recuerdos de adolescencia sobre esos cantores:

Pasaban los cantores con su carga de versos, con sus historias de duelos criollos, de rebenques fatales, de carrera brava, de malones y cautivas [...] con sus trovas de amor galano, donde campeaba el eco de la literatura del siglo dieciocho. Pasaban con sus "versos fuertes", plenos de rebeldía, fustigadores de toda injusticia, letras que denunciaban el abuso y la explotación del pobrerío [...] Pasaban los cantores, sencillos, limpios, cordiales y austeros [...] Cada cantor tenía su rasguído, su manera de pulsar el tema gauchesco. Y la intención se ajustaba a la tonalidad. Se vivía el canto con autenticidad, con fervor. Y la estimación de sí mismo y el respeto al auditorio, hacía que nadie cantara

³⁴ LUDMER, J., *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1ª edición, Buenos Aires, Libros Perflí, 2000, 263 págs.

frivolidades. El destino del canto era serio, porque estaba ligado al destino del hombre.³⁵

Me detuve en ese texto porque me parece que allí se presentan algunas características centrales del cantar con fundamento. Por una parte, la cercanía con la experiencia y los sufrimientos de los sectores subalternos, los humildes, el pobre. Una experiencia que no sólo se expresa sino que también se denuncia en el canto. Por otra parte, la autenticidad, la búsqueda de una manera individual, propia, de insertarse en el torrente colectivo. De manera tal que eso colectivo no se confunda con lo homogéneo, con lo siempre idéntico, con lo hecho en serie. Finalmente la seriedad, el respeto por la trascendencia del canto, ligado a una búsqueda y una experiencia que va más allá de lo inmediato, que alcanza una dimensión cósmica y por eso no admite la frivolidad.

Es justamente esa dimensión la que los renovadores de los 60 recuperaban de la estética yupanquiana, y esa búsqueda estuvo en la raíz de la fundación del Movimiento Nuevo Cancionero, en Mendoza, en 1963. En el manifiesto del Movimiento, redactado por Armando Tejada Gómez, se planteaban varias cuestiones que han tenido gran trascendencia y que, según mi oído, resuenan todavía en el folklóre alternativo: la necesidad de no quedar fijado en formas artísticas preteritas, sino más bien de abrir el juego de la creatividad y la búsqueda, en la medida en que el pueblo mismo transforma permanentemente la realidad al ritmo de sus luchas; la ruptura de la oposición entre lo urbano y lo rural; la apertura a las búsquedas de los artistas contemporáneos; el compromiso con las experiencias y las luchas populares no sólo en sus formas pasadas sino también presentes.

Desde la década del 1960 y hasta la dictadura de 1976, esta tendencia, que excedió largamente al Movimiento Nuevo Cancionero, fue muy influyente y productiva. Propongo algunos pocos ejemplos: Ariel Ramírez y Eduardo Falú, entre otros, desarrollaron experiencias de apropiación de sonoridades vinculadas a la tradición erudi-

³⁵ YORANQUI, A., *El Canto del Viento*, 1ª edición, San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009, 230 págs.

ta clásico-romántica, dando lugar a obras como la *Misa criolla*, la *Cantata Sudamericana* o el *Romance para la Muerte de Juan Lavalle*. Algunos grupos vocales integraron las tradiciones de la música coral con el cancionero popular, como en el caso de las Voces Blancas, Los Trovadores o el Cuarteto Supay. Los Huanca Hua experimentaron también con otras tradiciones sonoras como la de las músicas negras norteamericanas. Algunos poetas, herederos de las búsquedas de las vanguardias latinoamericanas, aportaron sus textos, como Manuel Lima Quintana, Manuel J. Castilla o el mismo Tejada Gómez. Gustavo el "Cuchi" Leguizamón vinculó los sonidos tradicionales del folklóre con sonoridades más experimentales ligadas a las vanguardias musicales, dando lugar, entre otras cosas, a las novedosas armonizaciones del Dúo Salteño. Mercedes Sosa, que por esos años alcanzó una dimensión enorme, hizo famosas las canciones de Oscar Matus y Tito Francia con sus sonoridades no convencionales. En esa época también alcanzó trascendencia, en el marco de un clima político cada vez más virulento, el fenómeno de lo que Carlos Molinero llamó la "Militancia de la canción", en la medida en que para muchos artistas el canto se asumía como vehículo ideológico (Molinero 2011). Y en ese mismo período se desarrolló la vinculación con los diferentes movimientos de la Nueva Canción tanto en el continente como en el resto del mundo: la Nueva Canción Chilena, la Nueva Trova cubana, la MPB de Brasil, la Nueva Canción Europea. El folk comprometido de Joan Bæz o Bob Dylan en Estados Unidos, etc. Toda esa tradición es recuperada por los artistas que integran el campo del folklóre alternativo, pero de un modo fuertemente marcado por las transformaciones ocurridas en la sociedad argentina y por la posición relativa de los artistas. Así, se pueden observar en las letras de las canciones ciertos tópicos recurrentes:

a) *Nuevas realidades injustas*: Retomando el viejo mandato del cantar con fundamento, los artistas de esta zona del campo abordan formas de injusticia que son resultado de las transformaciones sociales producidas, principalmente por las políticas neoliberales. Propongo algunos pocos ejemplos ilustrativos:

Voló hasta otro cielo
Cruzando la honda anchura
Y allá en otra cultura
Sus sueños deshojó...³⁶

En este caso el viejo tema del desarraigo, el tópico del pago perdido, tan importante en el folklore, se reelabora en términos de las vivencias de quienes abandonaron el país en el marco de la crisis de finales de los 90.

En este otro ejemplo Fernando Barrientos retoma el viejo tema de la indefensión de los niños, pero reelaborado en función de las nuevas formas de pobreza de las megalópolis latinoamericanas:

El par de enanos
Con los chumbos en la mano
Mientras ven que al otro hermano
Lo balearon mal
Los ojos del olvido
En Cali arrepentidos
Porque Dios no los vino a buscar³⁷

Otra problemática que aparece permanentemente es el conjunto de consecuencias ambientales, culturales y sociales de la imposición del modelo productivo basado en el monocultivo de soja. Entre esas consecuencias se destacan la expansión de la frontera agrícola y la consecuente destrucción del monte nativo. La expulsión de familias campesinas y el peligro para su modo de vida. Eso es lo que se tematiza en esta chacarera de Roberto Cantos:

Han de aprender a volar
Los pájaros que se han ido
Nadie sabe del Sachayoj
Es un desaparecido

³⁶ "Arraigo", *Lugares comunes*, Lila Fernández, Córdoba, Producción independiente, 2006.

³⁷ "Bagnalín", *Pulpa*, Dúo Orozco-Barrientos, Buenos Aires, Surcos, 2008.

Nido por el suelo
Pajarito vuela
Diablo del desmonte
Uy uy que no vuelva³⁸

En esa letra, además, hay una voluntad de articular las luchas presentes del Movimiento campesino, con luchas populares anteriores. El Sachayoj, en la cultura campesina, es un duende protector del monte. Ante su destrucción, se presenta al Sachayoj a partir de la figura del desaparecido, con todas las connotaciones que tiene en la cultura política argentina.

En la misma línea de articulación de luchas ambientales y políticas, presentes y pasadas, está la siguiente Canción de Raly Barionuevo:

Recuérdate los niños del Afganistán,
el agua envenenada del Andalgala,
los bosques centenarios que han de sepultar,
los asesinos sueltos de Kostelk y Santillán.³⁹

Los ejemplos podrían multiplicarse en diversos sentidos, como la comercialización de la cultura y la vida cotidiana, la presión de los medios, las luchas por los derechos humanos y la articulación con distintos tipos de organizaciones sociales.

b) *La dimensión utópica*: junto con la denuncia, hay una dimensión utópica, también recurrente, en las letras del folklore alternativo. Aunque planteada en términos bastante diferentes de lo que había sido característico en los 60 y 70. En primer lugar, porque esa dimensión utópica siempre aparece ligada a las luchas de sujetos sociales contemporáneos, cuya emergencia estuvo vinculada a situaciones más o menos específicas: las madres de Plaza de Mayo y las luchas por los derechos humanos, el movimiento campesino, las asambleas ciudadanas que resisten el uso de agrotóxicos, la minería a cielo abierto, el uso de semillas transgénicas, etc. En

³⁸ "Desmonte", *Taquetujoj*, Dúo Coplanacu, Córdoba, Latitud Sur, 2008.

³⁹ "Uy páisanol", *Ily páisanol*, Raly Barionuevo, Buenos Aires, DBN, 2004.

segundo lugar, porque esa dimensión utópica aparece textualizada a partir de una retórica del "despertar" y de los "nuevos tiempos" con connotaciones que remiten a una pluralidad de ámbitos culturales. Volveré sobre esa cuestión más adelante. Por ahora baste decir que esas connotaciones tienen que ver con una nueva manera de pensar las herencias de los pueblos originarios, de las culturas afro y de mundos de sentido vinculados a la cultura rock. Propongo algunos ejemplos que ilustran esta perspectiva:

Al llegar la primavera
A ese arbolito que espera
Desnudo todo su invierno vestirse de flor,
Brota porque la esperanza
Todos los años le alcanza
Para sentir que la vida puede ser mejor⁴⁰

Eyl! Es la nueva era
Abren las ventanas
Y a brillar afuera
Mil percussionistas a construir
La nueva quimera
Por las avenidas
De la gozadera⁴¹

Vos sos mi camiseta esperanzada
La verde rebelión de mi latir
La nuruga diarria que se manifiesta
Golpeando el tacho pa sobrevivir⁴²

⁴⁰ "Reverdecer", *Lugares Comunes*, Lula Fernández, Córdoba, Producción independiente, 2006.

⁴¹ "Nueva era", *Madre Batle*, Viviana Pozzebón, Buenos Aires, Epsa Music, 2011. Cabe aclarar que Viviana Pozzebón no es una artista dedicada exclusivamente a géneros folklóricos argentinos. Sin embargo aborda muchos de ellos en sus discos y presentaciones, y forma parte del mismo circuito de producción y consumo que el resto de los artistas analizados.

⁴² "Contrabivido", *Mojando la vida*, Ramiro González, La Rioja, Producción independiente, 2009.

Arde el sol con gran fuerza vital
Vuelve su rostro hacia América
Y marca el tiempo Rey universal
Late en el vientre de la tierra
¡tanta vida la esencia y verdad
Y da tus frutos ¡Ay Pachamama!
...

Hiestas, rondas, lenguaje ritual
Salamanca, encuentro, culturas
Procurando hacerte reaccionar
...

Tizón y fuego, tizón y fuego
A tu despertar!!!⁴³

c) *El lugar del canto*: Igual a lo que ocurría en la corriente renovadora, principalmente la más ligada al compromiso militante, muchas canciones tematizan la preocupación por el lugar del canto o, más específicamente, el lugar del artista en los procesos sociales. La particularidad del folklore alternativo es que la cuestión se plantea en relación con los procesos sociales generales, pero también en la especificidad de la disputa simbólica en los términos del campo. Es decir, construyendo simbólicamente la tensión con quienes ocupan las posiciones dominantes. Propongo a continuación algunos pocos ejemplos:

Lo importante es que el cantorcito
Tenga una buena voz
Lo importante es que el cantorcito
Tenga muy bonita voz
Y si canta afinadito
Eso es todavía mejor
Y si canta ligerito

⁴³ "Tizón y fuego" de Juan Cruz Suárez, *Pájaro Rojo*, Paola Bernal, Buenos Aires, S-Music, 2012.

Eso es mucho más mejor
Y si canta romantiquito
Qué fresca que dulzor
Y si canta conocido...
¡Qué pedazo de cantor!¹⁴⁴

Somos músicos
Porque así lo dicta el sol
Somos los heroicos
Guerrilleros del amor!¹⁴⁵

Salé humeando de un horno humilde
Esta zamba comprometida
Con el espíritu viajero
Rayando el sol
Rayando el sol!¹⁴⁶

Soy un cantor peregrino
Que con poquito se alegra
Y vivo como los yuyos
Apretadito a la tierra

Quisiera ser en mi tierra
La brisa que suave sopla
Para llevar a los míos
Aventadita mi copla!¹⁴⁷

¹⁴⁴ "Pal cantorcito", *Canciones como la gente*, Lula Fernández, Córdoba, Producción independiente, 2012.

¹⁴⁵ "Somos nosotros", *Circa Criollo*, Raly Barrionuevo, Buenos Aires, Alter-nativo americano, 2001.

¹⁴⁶ "Rayando el sol", de Pájaro Canzani, *Pájaro Rojo*, Paola Bernal, Buenos Aires, S-Music, 2012.

¹⁴⁷ "Como los yuyos", *Salto al Vacío*, Marcelino Azagüate, Buenos Aires, Producción independiente, 2008.

En estos ejemplos puede verse la tensión a la que me refería. Por una parte, el rechazo de una manera de concebir el canto puramente orientado al éxito comercial, que empuja a muchos artistas a cantar "rapidito", "romantiquito" y "conocido", como ironiza la canción de Lula Fernández, y por otro, la idea de un compromiso con los humildes, con sus búsquedas y sus luchas. Y ese compromiso no sólo se expresa en las canciones propias, sino también en toda una estrategia de selección de repertorio que en muchos discos recupera los nombres clave de la corriente renovadora. Así, en los discos de diferentes músicos se hacen nuevas versiones de canciones de Hamlet Lima Quintana, Leguizamón y Castilla, Falú y Dávalos, Ramón Ayala, Alfredo Ziarrosa, Pocho Roch, Eduardo Lagos, entre otros. También abundan los temas de compositores de la renovación de los 80 como Peteco Carabajal o Raúl Carnota y arreglos y colaboraciones con referentes como el Chango Farías Gómez. Sin embargo, también hay una recuperación valorada de compositores que vienen de otras corrientes.

Las artes olvidadas

Si se tratara solamente de la inclusión en los repertorios de los autores de la corriente renovadora, se podría decir que nos encontramos con una simple continuidad. Sin embargo, una escucha atenta de los discos revela que también se recuperan una gran cantidad de autores que podrían inscribirse más bien en el paradigma clásico del folklóre, y al mismo tiempo son referentes de las músicas regionales. Así, por ejemplo, en la letra de "Bagalín" del dño Orozco/Barrientos uno de los personajes va en bicicleta escuchando a Palorma. La escena es contemporánea pero el nombre de Félix Dardo Palorma remite a los fundadores de la música cuyana tal como llegó hasta nuestros días. Del mismo modo, el disco de Marcelino Azagüate incluye "La flor ausente", cueca de Saúl Quiroga; Paola Bernal en sus diferentes discos interpreta canciones de los Hermanos Díaz, Atahualpa Yupanqui, Manuel Gómez Carrillo,

Andrés Chazarreta o Adolfo Ábalos; El trío Derecho Viejo y Los Guzmán cantan canciones del "Chochó" Arancibia; Silvia Lallana, en su primer disco, incorpora un tema recopilado por Jorge W. Abalos; el Dúo Coplanacu interpreta a una gran variedad de referentes del folklore santiaguino, como Mario Arnedo Gallo, Julio Argentino Jerez, Sixto Palavecino o Pablo Raúl Trullengue. Pero el modo de relacionarse con esas tradiciones y esos nombres es complejo.

Por una parte, no se trata de una relación de tipo "tradicionalista", sino que en las estrategias de selección de repertorio esos autores conviven con los temas propios y con los referentes renovadores. En palabras de Roberto Cantos:

Nosotros tenemos nuestra identidad musical o nuestra sensibilidad musical en los dos lugares, y en muchos otros lugares, ¿no? Digamos. La rusticidad y la frescura de los Abalos no es comparable con la profundidad del Cuchi [Leguizamón]. [...] pero las dos cosas suman. Nada sobra [...]»⁴⁸

Por otra parte, la recuperación de esos referentes tiene que ver con la valoración de las tradiciones populares en su especificidad regional. Justamente el aplanamiento y la tendencia a la desaparición de las tradiciones regionales es uno de los aspectos cuestionados de la lógica de la industria cultural y los grandes festivales. Más aún, entre los bailarines que forman parte del circuito hay un permanente interés en favorecer el desarrollo de maneras y estilos locales que no entran en las clasificaciones impuestas por los jurados de los festivales. Eso explica que, a diferencia de los grandes festivales donde predomina la zamba y la chacarera, en las peñas del circuito alternativo es posible escuchar y bailar otras especies musicales como la cueca cuyana, la chamarrilla, la huella, etc. La cuestión del baile mismo también tiene importancia, puesto en muchos casos las formas de esas canciones de los referentes regionales, de estructuras convencionales, facilitan el baile.

⁴⁸ Entrevista con el Dúo Coplanacu, 16/08/2011.

Finalmente, la recuperación de esos autores también tiene que ver con la recuperación de una memoria emotiva, de canciones que han arraigado trascendiendo incluso los nombres de sus autores. Julio Paz, del Dúo Coplanacu, incluso nos decía que en algunos casos han seleccionado canciones que les despertaban algo en su memoria emotiva, aún sin saber quiénes eran los autores. De tal manera los artistas se acercan a esas tradiciones, a esas "artes olvidadas" como las llamaba Yupanqui, pero no porque sean un "patrimonio" que debe ser conservado, no porque haya un "deber ser" anclado a una vida pretérita y perimida. Se acercan a tradición que perciben como vivas, a modo de la experiencia popular que han tenido una continuidad, aunque esa continuidad tenga una relación tan compleja con las industrias culturales. Compleja porque, por una parte, la presión permanente por la masividad y el éxito que imponen los medios y las discográficas produce un aplanamiento y una homogeneización. Pero por otra, en nuestra experiencia contemporánea, el desarrollo de la memoria auditiva está hecha tanto de las guitarradas que compartimos cara a cara, de los relatos que escuchamos, del contacto directo entre generaciones, como de las canciones que escuchamos desde siempre en los discos y en las radios. Una experiencia compleja que se puede ver claramente en el disco de Raly Barrionuevo, *Radio AM*, (2009) en el que un repertorio referido a la infancia aparece mediado por la difusión radiofónica y los discos.

Fusiones y mezclas

El último rasgo discursivo con carácter estratégico que quisiera señalar es la tendencia a la fusión del folklore con elementos tanto sonoros como textuales provenientes de otros campos de la música popular. Este rasgo es clave para establecer la diferencia con los artistas que ocupan las posiciones dominantes en el campo.

Según señalaba más arriba, una de las características del nuevo folklore es la incorporación de elementos sonoros provenientes del

pop y de la canción romántica latina. Esas sonoridades, esa retórica, e incluso el diseño de las puestas en escena, el vestuario y presentación de los artistas, etc. fueron elementos importantes en el acercamiento del folkllore a los públicos juveniles.

Con el folkllore alternativo pasa algo similar, aunque se trata de elementos sonoros provenientes de campos con una connotación simbólica muy diferente. En primer lugar, el campo del rock, que si bien comparte algunos elementos con el pop, como el uso de instrumentos eléctricos, batería, etc. ha construido un universo de sentido diferente y a veces hasta opuesto, incluso en cuanto a la definición misma de lo juvenil.

Las relaciones entre el rock y el folkllore en la Argentina tienen una historia. Ocorre que los primeros rockeros intentaban construir una forma artística que pudiera diferenciarse de las propuestas banales y superficiales a través de las cuales la industria cultural imponía una imagen edulcorada y pasatista de la juventud. Los rockeros buscaban la autenticidad, el compromiso testimonial y crítico con su presente, la experimentación en el arte y en la vida. Y en esa búsqueda, se encontraban con los mismos enemigos que se describían en los textos de Yupanqui y Tejada Gómez. De manera que tempranamente empezaron los cruces y acercamientos entre rockeros y folkloristas. Pongamos algunos ejemplos. A fines de los sesenta Luis Alberto Spinetta compuso la zamba que fue grabada como "Barro tal vez" en su disco *Kamikaze* y que fue cantada a dúo con Mercedes Sosa para su último álbum, *Cantora*. A principios de los 70 Gustavo Santaolalla estableció una relación con Leda Valladares, que lo llevaría a interesarse por los materiales folklóricos. A partir de allí incorpora una serie de ritmos y de instrumentos folklóricos en los discos de Arco Iris, principalmente *Inhi Raymí* y *Sudamérica o el regreso de la aurora*. En 1978 León Gieco introdujo un chamamé en su 4º LP, "Cachito, el campeón de Corrientes". En una entrevista que le hice para el ciclo *Los Invitados*, de canal 10 de Córdoba, León contaba acerca del escándalo que eso produjo en algunos rockeros. Le decían "ahora hacés música para las

divientas", cosa que a él lo llenaba de orgullo. Tal vez por eso a partir de entonces empezó un camino cada vez más profundo de acercamiento que lo llevó a trabajar con Antonio Tarragó Ros, con Mercedes Sosa y tantos otros. De hecho, León Gieco estuvo vinculado con dos hechos que marcaron hitos en el acercamiento entre esos dos mundos sonoros y de sentido. Por una parte, fue uno de los rockeros invitados por Mercedes Sosa (Junto a Charly García y Nito Mestre) para los conciertos de su regreso a la Argentina después del exilio, en 1982. Y por otra parte, un par de años más tarde emprendió junto a Gustavo Santaolalla el largo viaje que daría por resultado, en 1985, su obra *De Ushuaia a la Quiaca*. Ya no se trataba de un disco de rock, sino de un viaje que hizo posible un descubrimiento doble. Por una parte, muchos rockeros descubrieron la enorme riqueza musical que había en el interior, y se toparon con los nombres de grandes referentes de la música popular, como Sixto Palavecino, Isaco Abitbol o Leonor Marzano, por sólo nombrar algunos. Y por otra parte, algunos folkloristas, como Peteco Carabajal y Jacinto Piedra descubrieron en el rock nuevas sonoridades y una vitalidad a partir de las cuales las músicas populares podían relaborarse.

Claro que este doble descubrimiento no se dio sólo en ese momento y con esos protagonistas. Fue un movimiento más amplio y más extendido en el tiempo. Pero la anécdota sirve para ilustrar cómo se fue abriendo una enorme zona de diálogo entre dos mundos de sentido que hizo posibles producciones como las de los MPA en los ochenta,⁴⁹ las búsquedas del Bicho Díaz y el Titi Rivarola en La Eléctrica Folklórica en los 90 o en nuestros días, Arboliño o el dúo Tonolec, por sólo nombrar algunos. Y digo dos mundos de sentido, porque no se trata sólo de sonoridades, de tímbricas instrumentales o de los fraseos y el *look* de los cantantes. Dialogar con el lenguaje rockero es entrar en relación con todo un mundo de sentido que involucra las culturas *underground*, la búsqueda de

⁴⁹ Músicos Populares Argentinos, el grupo liderado por el Changgo Farías Gómez e integrado por Peteco Carabajal, Jacinto Piedra, Verónica Condromí y el Momo Inzaurrealde.

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. Veamos algunas de las formas que toma ese diálogo.

Por una parte hay muchas canciones que, aún conservando lo esencial de la estructura de algún género folklórico, introducen elementos armónicos o tímbricos que provienen del mundo rockero. Es lo que ocurre con la introducción de "Alma de rezabale", de Raly Barrionuevo, incluida en *Circo Criollo* (2001). Lo primero que se escucha es un bombo marcando una base rítmica de 6/8 pero más parecida a una vidala guerrera que a una chacarera. Sobre esa base se incorporan elementos percusivos como maracas y tambores que generan una polirritmia, hasta que entra una guitarra eléctrica distorsionada haciendo un riff con una progresión armónica muy propia del rock. Ese riff, además se mantiene en un segundo plano durante toda la canción, cuando ya la melodía cantada, la base rítmica y la estructura se han definido claramente como chacarera. Del mismo modo, la versión de la Guajira "Hasta siempre" de Carlos Puebla que hace Raly Barrionuevo tiene una sonoridad rockera y una primera guitarra que remite a la de Carlos Santana, "Ey Paisano" es un aire de chacarera con mucho de rap y "Cómo danza la esperanza" tiene la sonoridad del reggae.

Algo similar ocurre con la "Zamba del sueño", de Fernando Barrientos, incluida en *Pulpa* (2008) del Dúo Orozco-Barrientos. La canción tiene la estructura y la rítmica de una zamba (aunque para completar la coreografía falta una estrofa en la segunda parte). Sin embargo, en la introducción y en los interludios se escucha una secuencia de acordes que remite más al mundo del blues que a la zamba. A ese rasgo armónico se suma que la guitarra rítmica es una acústica con cuerdas de acero acompañada, en segundo plano, por el sonido de un armonio y una guitarra acústica de doce cuerdas. Esa sonoridad se completa con la manera característica de poner la voz por parte de Fernando Barrientos.⁵⁰ Una mane-

⁵⁰ Fernando Barrientos tiene una trayectoria como músico de Rock. Entre otras cosas es uno de los músicos que participó en la película *Tango Jerez. La*

ra claramente conectada con el mundo del rock. Un ejemplo más extremo es "Bagnalín", tema que abre el disco. En ese caso, si bien siempre puede reconocerse la base rítmica de la baguala, se le van agregando una serie de elementos, desde la percusión hasta el uso de voces en varios planos con distintos niveles de distorsión, que generan una enorme apertura del sentido.

Los ejemplos de este tipo podrían multiplicarse en los discos de Raly Barrionuevo, Paola Bernal, el Dúo Orozco-Barrientos, Ramiro González, Lula Fernández y tantos otros. Y en la búsqueda de ese diálogo tuvo muchísima importancia, al menos en Córdoba, el camino abierto por referentes como Ica Novo o el Bicho Díaz, principalmente con la Eléctrica Folklórica.

La Eléctrica Folklórica estuvo formada por músicos que coincidían en ser instrumentistas e intérpretes muy bien formados, pero que venían de tradiciones diferentes. Bicho Díaz, oriundo de Huahuaca, Jujuy, desde niño estuvo inmerso en las tradiciones de la Quebrada y fue intérprete de los instrumentos ligados a ellas: charangos, queñas, sikus, etc. Titi Rivarola, en cambio, era un músico formado en las tradiciones rockeras, guitarrista y líder de una banda emblemática del rock de Córdoba: Tórax. Junto a ellos formaron la Eléctrica Folklórica Pichi Pereyra en batería y percusión, Claudio Pacheco en bajo y coros, Cecilia Fandiño en teclados y coros. En el disco *Sumando corazones* (1997) participaron como invitados Alejandra Carrero en Voz, Pancho Albarellos (que venía de la experiencia de Postdata y el mítico Córdoba Va en los 80) en violín y Pelusa Rivarola en congas. La banda fue resultado de un encuentro y una vivencia, pero también de una reflexión y de una búsqueda. Un sonido rockero, eléctrico y urbano, pero que no reniega ni se olvida de las raíces rurales, étnicas y políticas de las manifestaciones populares tradicionales. Uno puede escuchar cómo se plasma ese concepto a nivel sonoro en el disco de 1997. Por ejemplo en el tema "Papel de plata". Se trata de un huayno, tradicional y anónimo. En la versión de la Eléctrica Folklórica, lo

Leyenda de Tanguito, de Marcelo Piñeyro (1993).

primero que se escucha es el charango, pero inmediatamente empieza una introducción con un *riff* y cortes rítmicos claramente rockeros, marcados por el bajo y la batería, con una tímbrica de guitarra eléctrica distorsionada y teclados. Cuando empieza el canto se mantiene el *riff* entre verso y verso, y recién a los 53 segundos entra la quena y queda en primer plano la base rítmica del huayno, aunque sin perder nunca la sonoridad eléctrica. Hacia el final del tema hay un corte y el piano introduce un regreso a la base rockera y la canción se desliza hacia un diálogo entre la quena y la guitarra eléctrica, con mucho de improvisación y gran potencia, que se inscribe en la tradición de las “zapadas” que tanto deleitan a los rockeros.

Sin embargo, aún con la importancia que la Eléctrica Folklórica y Bicho Díaz han tenido en la escena de Córdoba, se trató de un momento en un movimiento más amplio del que participaron referentes importantes. Un claro ejemplo es el trabajo del Chango Farías Gómez, que después de la experiencia de los MPA había formado el grupo La Manija y fue el productor artístico del primer disco de Paola Bernal, *Esperando tu llegada* (2003). De hecho, Ramiro González hace referencia a toda una serie de músicos que fueron abriendo al camino de las rupturas y del diálogo con el rock, desde los Jaivas a los MPA, desde Jacinto Piedra a Raly Barrionuevo.

Más aún, este diálogo con el mundo del rock también significó una ampliación extraordinaria de los repertorios. Así, junto con los referentes de las tradiciones regionales y los grandes nombres del movimiento renovador, los nombres fundantes del rock nacional también fueron encontrando con el tiempo un lugar en los repertorios que se escuchan en las peñas. Así, en *Retiro al Norte* (1995) el Dúo Coplanacu incluye la “Historia de Mate Cocido” de Adrián Abonizio, canción hecha conocida por Juan Carlos Bagniello; en *Guitarrero* (2002) graban “Yo vengo a ofrecer mi corazón” de Fito Páez; Mario Díaz, que en sus primeros discos se había dedicado fundamentalmente a los géneros folklóricos, edita

en 2011 *Nebhiero*, exclusivamente dedicado a interpretar temas del rockero rosarino; Paola Bernal incluye en su segundo disco (*Por el camino*, 2007) “La colina de la vida” de León Greco; en *Madre Baile* (2011) Viviana Pozzebón incluye “Sully” un tema de Gustavo Ceratti y en *Jambor Beat* (2008) había grabado “Mañana en el abasto” de Sumo. Se trata de una versión que respeta la letra, pero modifica completamente el ámbito sonoro. Tiene la estructura rítmica de una baguala y una sonoridad que incluye una caja bagualera, *diaperido* (instrumento ancestral de los aborígenes australianos), cullos y una vocalidad que remite a las copleras del norte por su juego con los falsetes.

El diálogo con el rock también tiene consecuencias en el aspecto letrístico, de manera tal que en las canciones del folkloro alterado convive toda la retórica rural característica del campo del folkloro, con una poesía urbana basada en imágenes desarrolladas por los poetas del rock, hecho particularmente notable en algunos compositores como Raly Barrionuevo, Fernando Barrientos, Lula Ferrández y Ramiro González, por sólo nombrar algunos.

Pero en el folkloro alternativo no sólo se trata del diálogo con el mundo del rock. También hay una fuerte recuperación de mundos sonoros y simbólicos que se vinculan con los aportes, largamente invisibilizados en el campo del folkloro, de los pueblos originarios por un lado y de las culturas afro por otro. Y ese aspecto también marca una diferencia importante en relación con las zonas dominantes del campo.

En cuanto a los pueblos originarios, hay una nueva mirada principalmente a partir de los noventa, cuando los pueblos originarios se han constituido como actores principalísimos de procesos políticos muy influyentes como los de Chiapas, en México o más recientemente los de Bolivia y Ecuador. Y eso ha generado un nuevo interés que se expresa en una revitalización de danzas y sonidos vinculados principalmente a las culturas del área andina, pero que, por supuesto, la excede. Así, en las peñas es común ver multiplicidad de experiencias que recuperan instrumentos,

r ritmos, danzas y rituales de los pueblos originarios. Incluso una serie de rituales como el culto a la Pachamama o el Inti Raymi se realizan en articulación con el mundo de las peñas.

Pero también hay un interés nuevo por los elementos culturales, ritmos y sonoridades provenientes de las culturas afro. En los últimos años se viene desarrollando un amplio movimiento entre investigadores, organizaciones sociales y artistas, que busca quitar el velo que durante mucho tiempo ha invisibilizado la presencia y los aportes afro a la cultura argentina.

En el folklore alternativo uno de los elementos más llamativos es la introducción de algunos cambios en los géneros criollos en la medida en que se toma conciencia de su vinculación con elementos afro. Así por ejemplo, la constante reflexión sobre los probables orígenes negros de la zamba o la cueca ha ido dando lugar a arreglos que incluyen percusiones no tradicionales, como por ejemplo la introducción de cajón peruano en la cueca "Hija del río" de Marcelino Azaguate. Algo similar ocurre con varias chacareras, entre otros de Raly Barrionuevo, con "Bagnalín" del Dúo Orozco-Barrientos y tantos otros ejemplos.

También en este caso, hay antecedentes en el folklore. Ya en los sesenta algunos artistas como Mercedes Sosa, habían incorporado algunos ritmos latinoamericanos de origen afro en sus repertorios. En los años ochenta, Teresa Parodi rescató algunas raíces afro en la música del litoral, incluyendo percusión en los rasguños dobles. También lo hizo Antonio Tarragó Ros en algunos temas, como "La vida y la libertad" por ejemplo. Y en los talleres de danza se suele insistir en esa herencia marcando la ondulación de pelvis y cadera, que forma parte de los movimientos corporales de esos bailes litorales.

Por su parte, Raúl Carnota ha trabajado vinculando la chacarera con la marinera peruana y el Changó Farías Gómez, en el disco de La Manija *Kompiendo la red*, introduce varios mestizajes de este tipo. Por ejemplo articula la "Chacarera santiagueña" con el *eleguá*,

un ritmo afrocubano, y la milonga "Los ejes de mi carreta" con el son de Cuba.

Muchos músicos han ido incorporando ritmos latinoamericanos de origen afro a sus repertorios, y algunos instrumentos como el cajón peruano se han hecho omnipresentes. Así, por ejemplo, Ramiro González incluye en su disco un candombe, una guajira y un son; Lula Fernández incluye un candombe; Raly Barrionuevo volvió a poner en agenda la Guajira "Hasta siempre"; etc. Del mismo modo, en su primer disco, Paola Bernal interpreta una chacarera, "Esperando tu llegada", que en la segunda parte se transforma en son, aunque mantiene la estructura formal de la chacarera. En el caso de Viviana Pozzebón, podría decirse que recurre permanentemente a ritmos como el son, la cumbia, el candombe etc. Pero además, propone hibridaciones como el afro-chamamé ("Sanitos"), la cumbia altiplano-caribeña ("Cariñito") o la chacarera-festejo ("Qué linda pareja").

Este último caso es interesante porque no sólo se trata de una hibridación rítmica, y tímbrica sino que la letra misma tematiza el asunto.

Hay un ritmo ancestral
Que me sale de las venas
Mi chacarera-festejo
Pa' las mezclas yo soy buena
...
Cruzando la chacarera
Con el festejo peruano
Bailemos todos unidos
Que todos somos hermanos⁵¹

De manera que aquí el viejo tema de la unidad latinoamericana ⁵¹ aborda de otra manera. Desde el punto de vista de la música, la base rítmica es de festejo, pero la estructura es de chacarera y ⁵² puede bailar perfectamente con su coreografía. Además, cómo

⁵¹ "Qué linda pareja", *Madre Baile*, Viviana Pozzebón, Buenos Aires, Ipsa Music, 2011.

músicos invitados participan por un lado los integrantes del Dúo Coplanacu (íconos de la chacarera santiagueña) en voces y guitarra, y por otro Bam Bam Miranda (percusionista de Carlos "La Mona" Giménez y referente de la música afroperuana) en el cajón. De modo que no es sólo la sonoridad, sino también la participación de referentes importantes de ambas músicas. La letra, además, celebra la mezcla e invita a la unidad, pero de un modo que se concreta fundamentalmente en el baile.

Conclusiones

El conjunto de los rasgos discursivos estudiados,⁵² recurrentes en las canciones de los artistas que forman parte de esta zona del campo definida como *folklore alternativo*, ponen en evidencia una estrategia común de diferenciación en relación con los artistas que ocupan las posiciones dominantes en el campo, al menos en esa zona que hemos definido como de producción *anplificada*.

La recuperación de repertorios, el desarrollo de una nueva concepción del canto comprometido, la tematización de nuevas formas de injusticia social ligadas a las políticas neoliberales, la nueva manera de incorporar las tradiciones originarias y de las culturas afro, el diálogo con las sonoridades y el universo de sentido del rock, todas esas opciones contribuyen a construir un dispositivo de enunciación particular capaz de interpelar a un público específico. Dicho en otros términos, ese conjunto de estrategias discursivas tiende a construir un tipo de enunciador y un tipo de enunciatario en tanto figuras textuales. En el *folklore alternativo* el enunciador es construido como un artista comprometido, en cuya práctica se articulan las tradiciones provincianas, las luchas contra la injusticia, las búsquedas y rebeldías del mundo del rock y una manera de bailar que habilita el placer con un sentido nuevo de política. Pero también se construye un enunciatario competente en rela-

⁵² Dada las limitaciones de este artículo sólo hemos abordado algunos de esos rasgos. No pretende ser un análisis exhaustivo.

ción a los significados y valores estéticos, éticos y políticos puestos en juego. El público que alimenta permanentemente el circuito de penas 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.⁵³

Estas prácticas tanto de los músicos como el público, encuen-
tran un principio de explicación en la necesidad de construir una
diferencia significativa, en el marco de la estructura particular que
fue adquiriendo el campo del *folklore* a partir de la emergencia del
folklore joven en los años 90.

⁵³ Vira, P., "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans. Revista Transcultural de música*, No 2, 1996, [en línea] Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [Consulta: 3 de julio de 2012]. Sobre la cuestión de las narrativas identitarias y la capacidad de ciertas músicas de interpelar a ciertos sujetos ver también, Díaz, C., "Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidad", *El oído pensante* CAICYT - CONICET, Vol. 1, nº 2, Buenos Aires, 2013, [en línea] Dirección URL: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oi-dopensante> [Consulta: 20 de septiembre de 2013].

Bibliografía

- ANTONELLI, Mirta (Comp.), *Cartografías de los 90. Cultura mediática, política y sociedad*, 1ª edición, Córdoba, Ferreyra Editor, 2004, 398 págs.
- BOURDIEU, Pierre, *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, 1ª edición, Córdoba, Aurelia Rivera, 2003, 276 págs.
- CASTORIADIS, Cornelius, *Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto*, 2ª edición, Barcelona, Gedisa, 1994, 246 págs.
- COSTA, Ricardo y MOZERKO, Danuta Teresa (Dirs.), *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas*, 1ª edición, Rosario, Homo Sapiens, 2007, 282 págs.
- DÍAZ, Claudio, *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, 1ª edición, Córdoba, Recovecos, 2009, 306 págs.
- DÍAZ, Claudio, "Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades", *El oído pensante*. CAICYT – CONICET, Vol. 1, nº 2, Buenos Aires, 2013, [en línea] Dirección URL: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidpensante> [Consulta: 20 de septiembre de 2013].
- DÍAZ, Claudio y DÍAZ, Natalia, "Devovertle el cuerpo a la gente. Danzas folklóricas y disputas por los sentidos de corporalidad". Actas de la IX RAM (Reunión de Antropología del Mercosur) UFPR, Curitiba, 2011, [en línea] Dirección URL: http://www.sistemasmart.com.br/ram/archivos/ram_GT23_Claudio_FDiaz.pdf [Consulta: 5 de mayo de 2013]
- DÍAZ, Claudio y GAZZERA, Carlos, "Hacia la afirmación de un imaginario neoliberal de la estabilidad y la eficiencia en Córdoba", *ConCiencia social (Nueva época)*, Nº 1, Córdoba, 2001, págs. 77 a 86.
- DÍAZ, Claudio, DÍAZ, Natalia y PÁEZ, Florencia, *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, 1ª edición, Villa María, EDUVIM, 2012, 220 págs.
- DÍAZ, Natalia, "La argentinidad al palo. El folklore de la década de los 90". En Díaz, Claudio (Comp), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*, 1ª edición, Córdoba, Recovecos, 2013, (En prensa)
- FISCHERMAN, Diego, *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*, 1ª edición, Buenos Aires, Paidós, 2004, 260 págs.
- GONZÁLEZ, Juan Pablo, "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos", *Revista musical chilena*. Vol. 55, Nº 195, 2001, págs. 38 a 54.
- LUDMER, Joseña, *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, 1ª edición, Buenos Aires, Libros Perfil, 2000, 263 págs.
- MOURNERO, Carlos, *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944 / 1975)*, 1ª edición, Buenos Aires, Ediciones de Aquí a la vuelta - Editorial Ross, 2011, 430 págs.
- PARONE, Juan, *El campo de la música independiente en Córdoba. Modos de producción y estrategias de organización colectiva*. Trabajo Final de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación, UNC, 2013 (mimeo).

SVAMPÀ, Mariastella, *La sociedad excluyente. La argentina bajo el signo del neoliberalismo*, 1ª edición, Buenos Aires, Taurus, 2005, 346.

VEGA, Carlos, *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*, 1ª edición, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", 1981, 163 págs.

VILA, Pablo, "Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones", *Trans. Revista Transcultural de música*, N° 2, 1996 [en línea] Dirección URL: <http://www.sibetrans.com/trans/index.htm> [Consulta: 3 de julio de 2012]

WILLIAMS, Raymond, *Marxismo y literatura*, 1ª edición, Barcelona, Península, 1980, 250 págs.

YFRANQUIT, Atahualpa, *El Canto del Viento*, 1ª edición, San Luis, Nueva Editorial Universitaria, 2009, 230 págs.

Discografía

AGUIRRE, José Luis, *Gajito i' luna*, Córdoba, Producción independiente, 2012.

AZAGUATE, Marcelino, *Marcelino Azaguate*, Buenos Aires, Producción independiente, 2008.

BARRIONUEVO, Raly, *El principio del final*, Buenos Aires, Alter-nativo Americano, 1996.

BARRIONUEVO, Raly, *Circo criollo*. Buenos Aires, Alter-nativo Americano, 2000.

BARRIONUEVO, Raly, *Población milagro*. Buenos Aires, Alter-nativo Americano, 2002.

BARRIONUEVO, Raly, *Ey! Paisano*, Buenos Aires, DBN, 2004.

BARRIONUEVO, Raly, *Paisano vivo*. Buenos Aires, DBN, 2006.

BARRIONUEVO, Raly, *Radio AM*. Buenos Aires, DBN, 2009.

BERNAL, Paola, *Esperando tu llegada*. Córdoba, Latitud Sur, 2002.

BERNAL, Paola, *Por el camino*. Córdoba, Latitud Sur, Córdoba, 2007.

BERNAL, Paola, *Pájaro Rojo*, Buenos Aires S-Music, 2012.

DÍAZ, Mario, *Urdimbre*, Córdoba, Producción independiente, 1999.

DÍAZ, Mario, *Huina Renancó*, Córdoba, Producción independiente, 2006.

DÍAZ, Mario, *Nebbio*, Córdoba, Producción independiente, 2010.

DÚO COPLANACU, *Dúo Coplanacu*, Córdoba, DBN, 1991.

DÚO COPLANACU, *Retiro al Norte*, Córdoba, DBN, 1995.

DÚO COPLANACU, *Paisaje*, Córdoba, DBN, 1997.

DÚO COPLANACU, *Desde adentro*, Córdoba, DBN, 1999.

DÚO COPLANACU, *Guitarrero*, Córdoba, DBN, 2002.

DÚO COPLANACU, *Corazón sin tiempo*, Córdoba, DBN, 2005.

DÚO COPLANACU, *Taguethyjoj*, Córdoba, Latitud Sur, 2008.

DÚO OROZCO-BARRIENTOS, *Celador de sueños*, Buenos Aires, Surcos, 2004.

DÚO OROZCO-BARRIENTOS, *Pulpa*, Buenos Aires, Surcos, 2008.

FERNÁNDEZ, Lila, *Lugares Comunes*, Córdoba, producción independiente, 2006.

FERNÁNDEZ, Lila, *Canciones como la gente*, Córdoba, Producción independiente, 2012.

GONZÁLEZ, Ramiro, *Mojando la vida*. La Rioja, Producción independiente, 2009.

LA ELÉCTRICA FOLKLORICA, *Sumando Corazones*, Córdoba, Producción independiente, 1997.

POZZEBON, Viviana, *Tamboorbeat*, Buenos Aires, Acqua Records, 2009.

POZZEBON, *Madre Baile*, Buenos Aires, Epsa Music, 2011.

La relación con el Estado como diferencia. Los medios sin fines de lucro y la reconfiguración del sistema mediático a partir de la Ley 26.522¹

Dra. María Soledad Segura

Las regulaciones de la radiodifusión en el país históricamente configuraron un sistema comercial en el que se privilegiaba a los actores con fines de lucro (empresas mediáticas) como prestatarios del servicio, mientras se relegaba al Estado a un rol subsidiario y se excluía al sector social-comunitario (sin fines de lucro: organizaciones no gubernamentales, sindicatos, fundaciones, cooperativas, organizaciones y movimientos sociales, etc.)² No obstante su ilegalidad, los medios comunitarios, populares y alternativos se desarrollaron en el país, en particular a partir de mediados de 1980, favorecidos por la introducción de la tecnología de la frecuencia modulada y por la apertura democrática.

Esta situación fue modificada por la Ley 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual (LSCA)³ aprobada en octubre de

¹ Este trabajo fue redactado en julio de 2013

² Esto comenzó a configurarse así desde 1924 cuando se dicta la primera norma referida específicamente a radiodifusión hasta 2009. Ver: MASTRANT, G., *Mucho ruido, pocas leyes. Economía y políticas de comunicación en la Argentina (1920-2004)*, 2ª edición ampliada, Buenos Aires, La Cujija, 2009, 317 págs.

³ En rigor, el artículo 45 del antiguo decreto-ley de radiodifusión 22.285- que impedía a las asociaciones sin fines de lucro prestar servicios de radiodifusión, fue declarado inconstitucional por la Corte Suprema de Justicia de la Nación en 2004 y modificado por el Congreso de la Nación en 2005. No obstante, esta reforma continuó excluyendo de esta posibilidad a las cooperativas de servicios públicos en las zonas en las que hubiera un prestador privado.