

Claudio Díaz | Natalia Díaz

# La fuerza de la canción

UNA APROXIMACIÓN A LAS MÚSICAS POPULARES



**Claudio Díaz | Natalia Díaz**

# **La fuerza de la canción**

UNA APROXIMACIÓN A LAS  
MÚSICAS POPULARES

## **Autoridades del Gobierno de la Provincia de Córdoba**

Martín Llaryora | Gobernador

Myriam Prunotto | Vicegobernadora

Horacio Ademar Ferreyra | Ministro de Educación

Victoria Flores | Secretaria General de Ambiente, Economía Circular y Biociudadanía

Luis Sebastián Franchi | Secretario de Educación

Gabriela Cristina Peretti | Secretaria de Innovación, Desarrollo Profesional y  
Tecnologías en Educación

María Eugenia Rotondi | Directora general de Innovación Educativa

Nora Esther Bedano | Secretaria de Coordinación Territorial

Claudia Amelia Maine | Secretaria de Fortalecimiento Institucional y  
Educación Superior

Lucía Escalera | Subsecretaria de Administración

## Autoridades del ISEP

Adriana Fontana | *Directora del ISEP*

Lucía Cugini | *Secretaria Académica*

Victoria Farina | *Secretaria de Organización Institucional*

Laura Percaz | *Secretaria de Contenidos Educativos*

Díaz, Claudio

La fuerza de la canción : una aproximación a las músicas populares / Claudio Díaz ; Natalia Díaz ; 1a ed. - Córdoba : Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba. Instituto Superior de estudios pedagógicos, 2026.

Libro digital, PDF - (Pedagogía y cultura ; 7)

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-91108-4-5

1. Música. 2. Historia. 3. Política. I. Título.

CDD 780

## Cómo citar este libro:

Díaz, C. y Díaz, N. (2026). *La fuerza de la canción. Una aproximación a las músicas populares*. Colección Pedagogía y Cultura. Para el Instituto Superior de Estudios Pedagógicos, Ministerio de Educación de la Provincia de Córdoba.

Este ejemplar es de distribución gratuita. Se encuentra también disponible en formato PDF y EPUB. Se puede acceder a través de la página institucional del ISEP: [www.isep-cba.edu.ar](http://www.isep-cba.edu.ar)

## Equipo de producción

Claudio Díaz y Natalia Díaz | *Autores*

Laura Percaz y Matías Lapezzata | *Edición*

Marcio Olmedo Villalobo | *Corrección literaria*

Sebastián Carignano | *Diseño y arte de tapa*

Facundo Ezequiel Fernández | *Ilustraciones*

Equipo de Producción Audiovisual del Área Materiales de ISEP | *Fotografías de tapa*

Guadalupe Serra y Marcos Oviedo | *Diseño y maquetación de la colección*

Sofía Morón | *Diseño y maquetación de interiores*

Matías Pardo | *Coordinación equipos de producción*

Este libro está bajo una licencia Creative Commons

Atribución-NoComercial 4.0 Internacional ([CC BY-NC 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/)).



# ÍNDICE

|                                                  |     |
|--------------------------------------------------|-----|
| <b>Prólogo</b>                                   | 6   |
| <b>Introducción</b>                              | 10  |
| <b>Lección 1</b>                                 | 17  |
| Músicas populares y sociedad                     |     |
| <b>Lección 2</b>                                 | 37  |
| Folklore e identidad nacional                    |     |
| <b>Posdata I</b>                                 | 65  |
| Gauchos urbanos                                  |     |
| <b>Lección 3</b>                                 | 72  |
| El rock y la identidad juvenil                   |     |
| <b>Lección 4</b>                                 | 95  |
| Músicas populares y política                     |     |
| <b>Posdata II</b>                                | 121 |
| Viejos riffs en nuevos beats                     |     |
| <b>Anexo. Diálogos entre Pedagogía y Cultura</b> | 129 |
| <b>Índice de imágenes</b>                        | 146 |
| <b>Referencias bibliográficas</b>                | 148 |

## PRÓLOGO

*El mundo es pues lo que está entre nosotros,  
lo que nos separa y lo que nos une.*

Hannah Arendt

En un tiempo bastante —si no del todo— adverso a lo que anida en las entrañas de este oficio —el diálogo, la escucha, el acompañamiento, la espera—, convocamos al estudio. Al *studium*, esa acción que exige atención, demora, pensamiento que pueda hacer lugar a preguntas capaces de correr el horizonte de lo sabido. “Las preguntas son la pasión del estudio. Y su fuerza. Y su respiración. Y su ritmo. Y su empecinamiento. En el estudio, la lectura y la escritura tienen forma interrogativa. Estudiar es leer preguntando: recorrer, interrogando las palabras de otros”<sup>1</sup>. Es probar una y otra hipótesis, argumentar y contraargumentar, ejercitar, intentar, volver a intentar.

Convocamos a estudiar esa singular y esquiva relación entre pedagogía y cultura. ¿Qué supone el “entre”? ¿Queda hoy algo de aquel vocablo griego *paidagogía*, de *pais* (niño) y *agogos* (el que conduce)? ¿Cómo y cuáles son las maneras de la transmisión cultural en el siglo **XXI**?

---

<sup>1</sup> Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México: FCE.

En sociedades digitalizadas, atravesadas por fuertes brechas de desigualdad social, quisimos poner sobre la mesa de la formación docente aquello que obliga a repensar el trabajo de enseñar. Independientemente —y no tanto— de la materia que se enseña, ¿en qué consiste el trabajo del profesor?, ¿cómo se hace, qué produce, qué puede provocar? ¿Qué puede desatar, qué horizontes inimaginables se pueden alcanzar de la mano afectuosa, de las enseñanzas, del ejemplo de un maestro, de una profesora? Esos actos condensan el momento misterioso que da sentido a la pedagogía.

Hoy el debate abre nuevas aristas que cobran protagonismo: ¿cómo interviene la inteligencia artificial en los procesos de transmisión? ¿Cómo se reconfigura la relación con la cultura frente a su creciente digitalización? En el mundo de las “no-cosas”, retomando la expresión que usó el teórico de la comunicación Vilém Flusser y que Byung-Chul Han dio a conocer, se nos ocurre revitalizar la pedagogía. Decíamos en los inicios del ISEP, allá por 2016:

La pedagogía guarda relación con un tipo particular de diálogo, la mayéutica. Entre los griegos del siglo V antes de Cristo —época de la polis, la filosofía y el teatro— ejercitó Sócrates la mayéutica. A través de la mayéutica, Sócrates buscaba que sus interlocutores alcanzaran pensamientos, que logaran componer ideas propias a partir de los diálogos. Destaquemos que conocimos este método a través de Platón, discípulo de

Sócrates, que retomó este ejercicio por escrito en los famosos diálogos socráticos (Abbagnano y Visalberghi, 2012, p. 66).

El legado que reconocemos en la mayéutica, en perspectiva pedagógica, es que al saber se accede con otros. Dicho de otro modo, es a partir del diálogo que es posible acceder al saber. No solo por lo que ese otro nos dice, sino, principalmente, por lo que ese otro nos permite pensar, descubrir con lo que nos dice, por cómo nos interpela eso que nos dice.

Con ganas de reeditar la potencia de este origen en un presente que parece haberlo desplazado o, incluso, podría decirse que lo ha borrado, desarrollamos este espacio de formación que llamamos “Pedagogía y Cultura” y que se plasma en un conjunto de seminarios.<sup>2</sup>

Elegimos este fragmento para que nos vuelva a acompañar en el prólogo de esta colección homónima, ya que recoge el legado de aquel proyecto. Estos libros tienen, a su vez, independencia; se los puede leer y no cursar los seminarios, y viceversa. La colección habla a nuevos destinatarios, surge en un momento diferente; si bien se retoman los temas de las

---

<sup>2</sup> Fragmento de “Diálogos sobre Pedagogía y Cultura”, texto de presentación y fundamentación del ciclo de seminarios “Entre la Pedagogía y la Cultura” del ISEP. Puede leerse completo en el anexo de este libro.



clases, se alejan de ellas para reeditarse como capítulos de un libro; son otra cosa, tienen otra composición. Pero bajo una forma y otra, el propósito es el mismo: reenviar a la cultura, a objetos —pues los libros lo son— y acontecimientos —pues la historia se hace a través de ellos— que se esfuerzan por poner en pie una morada, la casa que habilita la vida en común. Retomando a Masschelein y Simons, es lo que colocamos en la mesa. La pedagogía es la responsable de abrir la pregunta incansable por la transmisión, no quiere descansar hasta hacerla carne o hasta que la morada, en efecto, reciba a los nuevos; les haga un buen lugar. Asumiendo que así, entre, la pedagogía se revitaliza. Y en esa relación, la cultura evita estancarse, volverse de unos pocos, perderse en solipsismos o quedar demasiado lejos de las nuevas generaciones a las que tan rápido hoy capturan un emoticón o un *like*. Hay algo más para ofrecerles: a eso apostamos con el ciclo de seminarios y con esta colección.

Adriana Fontana y Javier Trímboli

## INTRODUCCIÓN

*Entrevista a Claudio Díaz y Natalia Díaz por Laura Percaz*

Este es un libro sobre música, pero no en un sentido técnico, pues aquí no se enseña a tocar un instrumento, ni se habla de teoría armónica o composición. Entonces, ¿qué nos propone pensar sobre la música?

Les proponemos hacer un ejercicio interesante. Traten de imaginar una sociedad sin música. Sin música de ningún tipo. Ni siquiera las percusiones rítmicas que hacemos con las palmas de las manos. Basta hacerlo por un momento para entender que la música, como los relatos y las imágenes, forma parte de ese conjunto de cosas que nos hace humanos. La música acompaña un sin número de actividades. Con música acunamos a nuestros hijos e hijas, adoramos a nuestros dioses, convocamos ya sean las grandes fechas de la memoria colectiva, como las fiestas patrias, o las pequeñas celebraciones familiares, como los cumpleaños. Los migrantes llevan consigo sus canciones con las que recuerdan su tierra. Con la música bailamos y nos enamoramos, o recordamos a la gente amada que ya se ha ido. De manera que, al igual que pasa con los relatos, no podemos pensar la música sin tener en cuenta que forma parte de toda una compleja trama de relaciones sociales en un doble sentido, que se nutre y organiza

su forma a partir de la sociedad en la que nace. Pero, también, una vez puesta a circular, despliega sentidos nuevos, ideas y sentimientos que hasta pueden cuestionar a la sociedad misma. Un caso magnífico es el del famoso coro “Va, pensiero” de la ópera *Nabucco* (1842) de Giuseppe Verdi. En la trama de la obra, es un coro que cantan los esclavos hebreos, cautivos en la Babilonia de Nabucodonosor, añorando su tierra y la libertad. Pero 20 años después, en tiempos de las guerras por la independencia y la unificación de Italia, fue adoptado por los patriotas como un himno no oficial de la unificación, evocando el anhelo de libertad y unidad nacional. Entonces, efectivamente, este es un libro sobre música, pero no sobre sus aspectos técnicos, sino sobre la forma en que la música contribuye al desarrollo de esa compleja trama de ideas, memorias, deseos, ilusiones y relatos que solemos llamar identidad, tanto en términos individuales como colectivos. Desde estos lugares, invitamos a nuestros lectores a pensar las músicas populares.

Pensando en la transmisión cultural, eje central del oficio docente, ¿qué asuntos vinculados a la música como objeto cultural propone tratar este libro?

El libro tiene que ver con el valor de las músicas populares como parte del proceso colectivo de construcción de la memoria y de la identidad. Claro que, cuando hablamos del valor de la música, no aludimos a sus rasgos internos, sus

características sonoras o letrísticas en sí. Nos referimos más bien al valor que les da la gente. O más específicamente a las disputas entre distintos grupos sociales por dotar de valor a ciertas músicas más que a otras. En esas disputas se van afirmando criterios de belleza, de verdad, de autenticidad, incluso de valor ético. Y en el proceso de socialización, las personas van incorporando esos criterios y pasan a formar parte de sus maneras de pensar, de sentir, de elegir y hasta de disfrutar la música. Un ejemplo interesante de nuestra contemporaneidad es la relación de artistas del llamado género urbano con músicas de generaciones anteriores, como el rock o el folklore. Si bien el género urbano se forma a partir de estilos claramente globales, como el reguetón, el hip hop o el trap, lo cierto es que artistas como Wos, Milo J, Cazzu, Trueno o Yami Safdie recurren a elementos del rock nacional o del folklore argentino a la hora de generar marcas de identidad nacional. Y, en ese sentido, ponen en valor esas músicas para las nuevas generaciones.

El libro también es una oportunidad para que los jóvenes tomen contacto con las bandas sonoras de sus abuelos y padres. Aparecen nombres fundamentales de la cultura popular como los Los Hermanos Ábalos o Spinetta. Hay una memoria sonora que se reactiva en estas páginas y que es transmitida para ser usada por las nuevas generaciones en función de los requerimientos de los contextos sociales actuales. Pensar en las vidas y sus bandas sonoras también es una invitación a poner entre paréntesis prejuicios y sentidos

comunes. Como parte del “quehacer docente”, se abre la invitación a dialogar sobre cómo nosotros y los otros pensamos temas tan fundamentales como el amor, la vida, la soledad y la muerte. Y nos desafía a desnaturalizar categorías como juventud. ¿Qué pensamos los adultos de los jóvenes? ¿Qué lugar le damos en la sociedad? ¿Cómo las visiones sobre los jóvenes han cambiado a lo largo de la historia?

¿Cuáles serían entonces estas músicas populares que se abordan en el libro?

Las músicas populares serían las músicas que escuchamos todos los días, las que se producen y consumen en nuestras sociedades. Son las que suenan permanentemente en las radios, en los lugares públicos, en las bandas de sonido de las películas y series, en los avisos publicitarios, en las fiestas, las que se descargan de plataformas, etcétera. Aquellas con las que bailamos, celebramos, nos enamoramos y nos reconfortamos en los momentos de tristeza. En definitiva, son las que circulan masivamente y usamos la expresión “músicas populares” para distinguirlas de las músicas de tradición erudita, escrita y de concierto, que la gente suele llamar “música clásica”.

En definitiva, estas músicas se articulan profundamente con los procesos sociales y políticos desarrollados en nuestro país en las últimas décadas, y tienen un papel sustantivo en la constitución de identidades tanto individuales como

colectivas. En este sentido, el propósito es abordar desde ese punto de vista dos de las músicas populares que han sido más importantes en la construcción de identidades en la Argentina en la segunda mitad del siglo ~~XX~~: el folklore y el rock nacional. Y si bien son diferentes entre sí, son productos de un mismo proceso histórico social; por eso, se vuelve tan interesante estudiar ese proceso y las condiciones de su emergencia. Algo para destacar del rock y del folklore es su llamativa capacidad para transmitirse intergeneracionalmente.

¿Qué sucede con las hoy músicas populares? ¿Qué papel juegan en la actualidad los nuevos modos de distribución y reproducción?

La digitalización del mercado musical cambió todo: no solo la forma de acceder a la música, sino también cómo los artistas se relacionan con su público. Hoy no venden solo canciones, sino que generan contenidos que emocionan, entretienen y crean vínculos más cercanos con su fandom. Instagram, Twitter y TikTok son claves para que las músicas populares se “viralicen” porque permiten que la gente participe, interactúe y difunda canciones creando sus propios contenidos. Así, las redes ayudarían a que los artistas generen nuevas conexiones con sus públicos y seguidores.

En esa búsqueda de autenticidad, muchos mezclan músicas urbanas con sonidos locales. Lo hacen para construir su marca, pero también para apropiarse de símbolos e ima-

ginarios que les permitan hablar de temas que no siempre son habituales en sus mundos musicales: desigualdad social, discriminación por género, exclusión. Cuando L-Gante se viste de gaucho o Nicky Tunes mezcla rap con malambo rompen la idea de una argentinidad única y abren el juego para que afrodescendientes, mujeres y disidencias puedan contar su propia versión del ser nacional.

Wos hace algo parecido con el rock: usa sus metáforas para mostrar a alguien que sobrevive en una sociedad cada vez más dura y desigual, pero también para recuperar un modo de decir —hecho de vuelo, sueño y viaje— que permita imaginar salidas colectivas a un presente marcado por el individualismo.

En definitiva, estas fusiones no son solo un recurso estético: son una forma de disputar sentidos, reescribir la idea de argentinidad y mostrar que, en la música, también se juega quiénes somos y quiénes queremos ser.



# **Lección 1**

Músicas populares y sociedad



¿Por qué nos importan los cantantes? ¿En dónde radica la fuerza de las canciones? Quizá la deriva de la pura extrañeza de estar cantando en el mundo (...) Tal vez seamos solo criaturas en busca de una exaltación.

No tenemos mucha. Nuestras vidas no son lo que se merecen; son, convengámoslo, deficientes en muchos sentidos penosos.

Las canciones las convierten en algo distinto. La canción nos muestra un mundo digno de nuestros anhelos, nos muestra a nosotros mismos como podríamos ser si fuéramos dignos de esa palabra.

Salman Rushdie  
*El suelo bajo sus pies*

El texto de Salman Rushdie nos llama la atención sobre un hecho que es parte de una experiencia común: nuestra vida está llena de canciones. Si hiciéramos el esfuerzo de recordar acontecimientos importantes de nuestras vidas, es muy probable que inmediatamente los relacionemos con alguna canción o, más en general, con alguna música. En algún momento escuchamos una canción en la radio o en la sala de espera de algún consultorio o en un bar y nos emocionamos porque nos trae el recuerdo de lo que nos cantaban de niños; o de algo que canturreaban nuestras madres, padres o abuelos; o de la primera salida con alguien; o de lo que cantábamos hasta el cansancio en el último año de la escuela. Más aún. En nuestra memoria, hay hechos históricos que vivimos y en el recuerdo se asocian a la música: así, para algunos, la dictadura se vincula con las canciones de Serú Girán o Spinetta Jade y, para otros, con la explosión del cuarteto “moderno” de

Chébere; hay quienes relacionan el retorno de la democracia con el regreso de Mercedes Sosa y quienes lo hacen con las canciones de una nueva generación de folkloristas como Peteco Carabajal y Teresa Parodi, con el lanzamiento como solista de Carlos “La Mona” Jiménez, o con la explosión de las “canciones de pelea” del dúo Pimpinela. Podríamos decir, sin exagerar, que nuestras vidas tienen una banda sonora y que la música que la constituye forma parte de nosotros, de nuestra historia y de nuestra identidad.

Sin embargo, no siempre fue así. Las vidas con banda sonora son una experiencia que se corresponde con un momento histórico específico que se inicia un poco antes de mediados del siglo ~~XX~~. Como vivimos rodeados de música, nos cuesta pensar que se trata de una experiencia reciente para la humanidad. Antes de la invención de la música grabada y de su difusión masiva a través de la radio (y de todos los otros medios que vinieron después), las posibilidades de escuchar música eran muchísimo más escasas. A menos que uno mismo fuera músico o hubiera un músico en la familia o en el vecindario, la música solo se hacía presente en las fiestas u otro tipo de acontecimientos sociales.

Las industrias del disco y de la radio se desarrollaron vertiginosamente entre los años 20 y los 30, pero alcanzaron su impacto masivo entre los años 40 y 50. De manera que ni el tango, ni el folklore, ni el bolero, ni la cumbia, ni el rock, ni el reguetón habrían llegado a significar lo que significan para nosotros sin esos desarrollos tecnológicos. Ni hubie-

ran llegado a entramarse —como de hecho lo hacen— con nuestras historias, nuestros recuerdos y nuestras emociones.

Ahora bien, durante muchos años, quienes han intentado diversos acercamientos a esas músicas han debido enfrentar una opinión, fuertemente establecida, acerca de la supuesta “falta de valor” de las músicas populares. Ocurre que, en los ámbitos académicos, los estudios musicológicos, al igual que los estudios literarios y estéticos en general, han estado centrados históricamente en las tradiciones eruditas, legitimadas, propias de las clases ilustradas. El etnomusicólogo peruano Julio Mendívil sostiene que esa tradición ha sido tan fuerte que hemos llegado a identificar la música que solemos llamar “clásica” con “La Música” en cuanto tal. Es decir, “La Música” es la de las orquestas sinfónicas, las salas de concierto, los grandes instrumentistas, las divas de la ópera, etcétera. El resto de las músicas serían “menores”, “ligeras”, de escaso valor o a lo sumo, con valor “patrimonial”, como las músicas folklóricas.

Las músicas llamadas “populares” constituyen, sin embargo, la mayor parte de la música que se produce y consume en nuestras sociedades. Es la “música de todos”. Es la que suena permanentemente en las radios, en los lugares públicos, en las bandas de sonido de las películas y series, en los avisos publicitarios, en las fiestas, los lugares de diversión. Se trata de las músicas con las que bailamos, celebramos, nos enamoramos y nos reconfortamos en los momentos de tristeza. Pero mientras coreamos canciones, nos divertimos

en los recitales o bailamos hasta perder el aliento, estamos haciendo algo más que escuchar música. Estamos participando en prácticas sociales en las que tienden a reforzarse (o a cuestionarse) los usos permitidos y prohibidos del cuerpo, las relaciones de género, el sentido de pertenencia a un grupo, las definiciones de patria, la imagen del otro, y tantas cosas más. Es decir, son músicas muy importantes no solo porque son las que más se producen y consumen, sino porque son las que más se entrelazan con la construcción de las identidades tanto individuales como colectivas. Es fácil encontrar consenso en que la música “clásica” es la música superior, aun entre quienes no tienen el hábito de escucharla. Las discusiones acaloradas empiezan cuando alguien defiende la cumbia y otro el rock; cuando los folkloristas acusan a los rockeros de extranjerizantes, o cuando los cultores del rock sinfónico acusan de “grasa” y “falta de calidad” a la cumbia o al cuarteto. Parafraseando un viejo refrán, podríamos decir: “dime qué música (popular) te gusta y te diré quién eres”.

### **Las músicas populares son importantes, pero... ¿estudiarlas?**

A pesar de la importancia que tienen en nuestras vidas, las músicas populares han sido poco estudiadas. La razón es que, en las tradiciones académicas, las músicas populares no

se han pensado como portadoras de valor estético. Es decir, se las suele considerar como producciones que no alcanzan los escalones más altos en la escala de lo que se considera “bello”. Por una parte, la musicología tradicional ha impuesto un punto de vista según el cual los valores intrínsecos que hacen de la música una expresión estética (bella en grado sumo) solo se encuentran en el repertorio de la música europea, académica, erudita y de tradición escrita. O sea, lo que solemos llamar “música clásica”. Por eso, aunque no formen parte de la música que escuchamos habitualmente, nombres como los de Bach, Mozart, Beethoven, Brahms, Tchaikovsky nos resultan familiares. Sin embargo, si se analizan los procesos históricos concretos, esa música está lejos de ser la única que contiene valores estéticos. Más bien se trata de un ideal musical construido socialmente durante una época y que fue impuesto por determinados grupos dominantes a lo largo de los siglos XIX y XX.

Por otra parte, la sociología de la música, bajo la influencia de Theodor Adorno, impuso la idea de que las músicas populares son meros productos comerciales de la industria cultural que colocan al oyente en una posición pasiva y contribuyen a la reproducción de un régimen de explotación. Esa idea ha sido y es aún muy influyente.

Theodor Adorno fue uno de los integrantes destacados de la llamada “escuela de Fráncfort”. En sus estudios sobre la industria cultural, llegó a desarrollar un pensamiento duramente crítico en relación con los productos de la cultura de

masas, entre ellos, formas musicales como el jazz. Pensaba en esas producciones —no sin cierta razón— como parte de una maquinaria de domesticación destinada a la reproducción de las relaciones de explotación capitalistas. De tal manera, músicas como el jazz, según Adorno, producían lo que él consideraba una “regresión del oído” y una pérdida de capacidad crítica por parte de los oyentes. Lo que oponía a estas producciones eran las obras propias de las vanguardias estéticas en todas sus manifestaciones, pero principalmente en la música. Eso le valió numerosas críticas, principalmente de la escuela de Birmingham.

Esa escuela, formada en los años 60 en Gran Bretaña e inscripta en la tradición marxista, al igual que la escuela de Fráncfort, contaba entre sus filas con importantes pensadores como Raymond Williams, E. P. Thompson y Stuart Hall. Estos intelectuales cuestionaban a los adornianos principalmente en dos aspectos. Por una parte, el rechazo sin matices de la cultura de masas conducía irremediablemente a un elitismo que terminaba legitimando el canon estético impuesto históricamente por las clases dominantes. Y por otro lado, pensar de esa manera la cultura de masas impedía analizar al público como sujeto activo, capaz de resistir y de crear contenidos culturales nuevos, incluso a partir de las producciones de la industria cultural. En esa línea, hicieron contribuciones sustantivas para el estudio de la televisión y generaron herramientas indispensables para el estudio de las músicas populares.

Más allá de las discusiones en torno a las posiciones de Adorno, estudios empíricos posteriores, han mostrado que los oyentes de música están lejos de ser consumidores pasivos. Los oyentes no solo eligen activamente entre la variedad de productos que el mercado ofrece, sino que también contribuyen sustantivamente a cargar las canciones con sentidos que no siempre son los que estuvieron previstos en su producción.

Para ilustrar este punto, es interesante escuchar la milonga “Los hermanos”, de Atahualpa Yupanqui, en la versión de Mercedes Sosa. La grabación original se realizó en 1977, en un disco de homenaje a Yupanqui. Pero la versión que proponemos es la que fue grabada en vivo en el teatro Ópera en 1982, cuando Mercedes Sosa volvió del exilio a la Argentina.

En el comienzo de la canción, el “yo” lírico (quien asume la primera persona en la canción, expresando sus sentimientos) afirma tener infinidad de hermanos. Pero la descripción de esos hermanos hace evidente que no se trata de una relación familiar, sino de una comunidad mucho más amplia, la de la gente de trabajo: “Cada cual con sus trabajos / con sus sueños cada cual / con la esperanza adelante / con los recuerdos detrás”. Esa comunidad está dada por una cultura compartida, y eso explica que cuando “nos perdemos por el mundo / nos volvemos a encontrar”. Y nos “reconocemos” porque tenemos en común “Esa copla que mordemos / semilla de inmensidad”. No sabemos qué sentido le adjudicaron los oyentes a esta milonga en la versión original de Yupanqui

o cuando Mercedes Sosa la grabó en 1977. Pero cuando la cantó en el Ópera, la dictadura cívico-militar instalada en el 76 estaba empezando a caer. Ya había dejado un saldo de miles de exiliados, miles de muertos, el dolor de Malvinas, cientos de miles de desocupados y 30.000 desaparecidos. En ese contexto, es posible pensar cómo se resignifican los siguientes versos: “Y así seguimos andando / curtidos de soledad / y en nosotros nuestros muertos / pa’ que nadie quede atrás / yo tengo tantos hermanos / que no los puedo contar / y una hermana muy hermosa / que se llama libertad”. En la grabación en vivo, la ovación del público, que empieza justo cuando nombra la palabra “libertad”, puede interpretarse como una reacción motivada por esepreciado valor y su significado en aquel contexto.

El ejemplo permite reflexionar sobre varias cuestiones. En primer lugar, ni el sentido ni el valor de una música parecen residir exclusivamente en la música en sí. Más bien es un resultado complejo de lo que la gente hace con la música. Como bien lo muestra Julio Mendívil, los juicios de valor negativos sobre algunas músicas suelen ser más bien resultado de la necesidad de distinguirse de la gente que las consume.

En segundo lugar, el hecho de que las músicas circulen como mercancías no significa que la gente no les pueda atribuir un valor estético a partir de sus propias condiciones de existencia. Y, de hecho, esas condiciones pueden variar, y entonces el valor estético se va mixturando con valores polí-



ticos, afectivos, entre otros. Pero si las canciones no circularan como lo hacen, nunca llegaríamos a conocerlas y, por lo tanto, nunca se entrelazarían con nuestras historias tanto individuales como colectivas.

En tercer lugar, el ejemplo es muy apropiado para observar cómo las canciones pueden hacer posible que lo individual y lo colectivo se vuelvan parte de una misma trama narrativa: cuando Mercedes Sosa, a partir de esa época, cantaba esa canción, estaba contando su propia historia. Ella misma debió irse al exilio después de que pusieron una bomba en un teatro donde iba a actuar. Conoció los sinsabores del exilio, que la marcaron mucho, como a otros tantos exiliados. Pero cuando la gente escuchaba la canción, a cada uno le activaba sus propios recuerdos y sus propios dolores, sus relaciones con personas concretas, con organizaciones políticas, con los distintos modos de resistencia o aguante que se desarrollaron en esos años, con el miedo de cada uno y de todos. Entonces esa canción, junto a muchas otras, hacía posible que se construyera una especie de comunidad en cuanto permitía articular una historia común: la historia de la libertad perdida y la historia de la lucha por recuperarla.

De manera que estudiar las músicas populares no solo nos permite aproximarnos a cuestiones estéticas, sino también a los muchos hilos que constituyen la compleja trama de las identidades tanto individuales como colectivas. Y nos permite comprender qué hacen las músicas populares con nosotros y qué hacemos nosotros con ellas.

## ¿A qué llamamos músicas populares?

Llamamos a estas músicas “populares” para distinguirlas, por una parte, de las músicas de tradición erudita o “clásica”. Y por otra, de las músicas que han interesado tradicionalmente a los folklorólogos y etnomusicólogos. Aquellas que practican las comunidades “folk”, es decir, grupos más o menos aislados, rurales, que conservan prácticas tradicionales no contaminadas por la modernidad y los medios de difusión, o bien, grupos étnicos no occidentales, con sus diversos modos de inclusión en las sociedades modernas.

El musicólogo chileno Juan Pablo González ha propuesto una definición que podemos hacer propia:

Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología, y música/músico, 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 supra sociales 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, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta.<sup>1</sup>

---

1 González, J. P. (2001). Musicología popular en América Latina: Síntesis de sus logros, problemas y desafíos. *Revista musical chilena*, (55) 195, p. 38.

De esta definición se desprenden varias cuestiones importantes para nosotros: en primer lugar, se trata de músicas urbanas y modernas con independencia de sus orígenes, que pueden ser remotos. Los musicólogos y los historiadores de la música pueden aportar mucho sobre la historia, por ejemplo, de la zamba o el chamamé. Y eso ayuda a nuestra comprensión sobre esos géneros. Pero más allá de sus orígenes, desde el momento en que se integran al sistema de relaciones del folklore, es decir, a la grabación de discos, a las audiencias de radio, a los programas de TV, entran en una dinámica nueva. Y en esa dinámica al artista le importa mantenerse fiel a los rasgos del género, pero también ser original y diferente de otros artistas, conseguir la aceptación del público, conseguir el halago de la crítica y, por supuesto, vender gran cantidad de entradas y cobrar derechos de autor. Por eso, aun cuando se mantenga en muchas de esas canciones una temática rural, la lógica de su producción y consumo es urbana y moderna.

Antiguamente, la distinción transmisión oral/transmisión escrita era la clave para distinguir las músicas populares de las eruditas. Pero eso se modificó con la música grabada. El lugar de los conservatorios y academias cambió completamente desde que los músicos pueden acceder a la música grabada y “sacar” temas con conocimientos rudimentarios.

La relación simbiótica con la industria cultural explica su constitutiva vocación de masividad. Las técnicas de grabación fueron cambiando las músicas hasta el punto de que,

en la actualidad, las músicas populares son concebidas para ser grabadas. De hecho, las músicas populares se terminan de concebir en el estudio. Los técnicos de sonido son parte sustantiva del proceso. Un buen ejemplo es el caso de los productores, como Bizarrap, en el género urbano. Y la búsqueda de un sonido tiene que ver con la naturaleza de la propuesta artística, pero también con la necesidad de aceptación del público. Esto no significa que todas las músicas populares sean efectivamente masivas, pero lo son potencialmente desde el momento en que circulan como música grabada. De hecho, en la actualidad, las nuevas tecnologías, como las plataformas informáticas o los canales de *streaming*, permiten nuevas formas de masividad global bastante sorprendentes. En la medida en que la disponibilidad de música grabada es mayor, las sensibilidades “se globalizan” y, por lo tanto, las hibridaciones y las influencias hacen que las fronteras de los géneros y estilos se modifiquen permanentemente.

Estas características explican por qué las músicas populares, desde que adquirieron sus rasgos actuales en las primeras décadas del siglo **XX**, han estado en la mira tanto del Estado como del mercado. La percepción del impacto masivo y la importancia emotiva de las músicas populares ha dado lugar a diversas estrategias de control y manipulación. Ya Michel Foucault en su famoso libro *El orden del discurso* había hecho notar que toda sociedad, o mejor dicho, los sectores dominantes en toda sociedad, tienden a controlar la circulación de los discursos, a conjurar sus peligros. Lo

mismo puede decirse en relación con las músicas populares. Así, por ejemplo, desde los Estados se ha intentado, con variado éxito, utilizar las músicas populares en el proceso de construcción de identidades nacionales, como ocurrió con el folklore y el tango en la Argentina, con el samba en Brasil o con el huayno en Perú. Y en otras oportunidades, también con éxito variado se ha intentado impedir, prohibir o censurar la circulación de músicas populares que se juzgaron como inmorales, plebeyas, marginales o políticamente peligrosas. Así ocurrió con el tango, el chamamé, el cuarteto o la cumbia, consideradas en ciertos momentos como músicas inmorales y plebeyas; o con el rock, la canción de protesta o el folklore politizado, músicas muchas veces perseguidas por razones políticas.

Pero no solo se trata de estrategias del Estado. También el mercado ha desarrollado sus estrategias, porque estas músicas son uno de los grandes negocios de la contemporaneidad. Por eso, músicas al principio rechazadas han sido posteriormente incorporadas como productos del mercado y casi siempre modificadas en el proceso. Es la historia del tango, del jazz, de la cumbia o del reguetón. Muchas veces, formas musicales nuevas, como el rock en su momento, fueron rechazadas por sus rasgos de rebeldía, y después fueron incorporadas hasta convertir la rebeldía misma en un producto de consumo.

Pero nada de eso quita el hecho de que estas músicas han sido y siguen siendo uno de los modos privilegiados en que

los sectores populares expresan sus condiciones de existencia, las representan y de algún modo responden a ellas. Y eso significa que a través de las canciones a veces resisten, otras negocian, articulan o se apropian de las significaciones y los valores que intentan imponerse desde el Estado y el mercado.

Por otra parte, el debate acerca de lo que se entiende por “sectores populares” es bastante complejo y atraviesa distintas disciplinas. En el enfoque aquí adoptado partimos de entender que la nuestra es una sociedad estratificada como consecuencia de una distribución muy desigual de los recursos considerados más valiosos: recursos económicos, acceso a la salud, la vivienda, etc. También el acceso al consumo y a la producción de bienes culturales es desigual. En efecto, a los bienes culturales que tienen más legitimidad (las artes consagradas, los títulos universitarios en ciencias, humanidades o profesiones liberales) solo acceden grupos minoritarios. De tal modo, en sociología de la cultura se suele llamar “sectores populares” a los grupos desfavorecidos en la distribución de los recursos valiosos. Para esos sectores, los bienes a los que pueden acceder (porque se distribuyen masivamente y porque no hacen falta años de formación y aprendizaje para acceder a ellos) se vuelven muy importantes como mecanismos de expresión y respuesta a las condiciones de existencia y, por lo tanto, en la constitución de identidades. Las músicas populares y el fútbol son un buen ejemplo.

## Músicas populares y sociedad

A lo largo de este recorrido, intentamos mostrar que estudiar las músicas populares es mucho más que reflexionar sobre las músicas en sí mismas. Ocurre con ellas lo mismo que con todos los productos de eso que solemos llamar “cultura”: la literatura, el cine, las artes plásticas, entre otras... Reflexionar sobre ellas es preguntarnos: ¿bajo qué condiciones sociales fueron producidas estas obras? ¿Qué procesos históricos, políticos, económicos, subyacen en esas expresiones humanas? ¿Qué luchas, qué dolores, qué esperanzas humanas expresan?

En un libro reciente titulado *¿Por qué es importante la música?*, el sociólogo británico David Hesmondhalagh argumenta que por su propia naturaleza la música interpela las emociones, los sueños, el cuerpo a través de la danza. Y cuando está unida a la letra, como en las canciones populares, incide fuertemente en las subjetividades, en las tramas narrativas, en las identidades colectivas.

Quizás sea necesario detenerse un momento a reflexionar sobre el concepto de identidad. La identidad de un grupo, incluso de una persona, no es una esencia. Con esto queremos decir que no se puede definir de una vez y para siempre a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos. Se puede afirmar que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparte una serie de rasgos. Pero cuando el grupo de pertenencia es muy amplio,

por ejemplo una nación, esa percepción de pertenencia no puede basarse en la experiencia concreta y personal.

La identidad nacional es la autoadscripción a un grupo formado por millones de individuos a los que jamás se puede conocer. Por eso, el fundamento de esa autoadscripción por parte de los individuos no puede ser sino discursivo. Es decir, se elabora en una serie de discursos que “cuentan” la pertenencia a una comunidad. Esa construcción discursiva arraiga, claro está, en procesos históricos. Pero los discursos identitarios no solo hablan de quiénes somos. La alteridad forma una parte sustantiva de esos discursos. Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿quiénes somos?, ¿de qué pasado venimos?, ¿cómo pensamos nuestros orígenes?, ¿qué futuro nos espera como colectivo? Pero también ¿quiénes son los otros que no somos nosotros?, ¿qué tipo de relación nos liga a ellos?, ¿son una amenaza para nosotros?

Las respuestas a esas preguntas toman siempre la forma de un relato, de una narración. En realidad, no podría ser de otra manera. Es por eso que en la teoría social contemporánea, siguiendo a Hall y Du Gay (2003), se suele hablar de narrativas identitarias. La idea de una estructura narrativa de la identidad fue desarrollada por el filósofo francés Paul Ricoeur en *Tiempo y narración* (2009). El eje de su trabajo es la reflexión sobre las posibilidades humanas de pensar el tiempo, de pensarnos en el tiempo. Su tesis central es que las estructuras narrativas no son solo un tipo de texto, sino una



capacidad cognitiva, justamente, aquella que nos permite pensarnos en el tiempo. Dicho en otros términos, el pensamiento teórico sobre el tiempo conduce una y otra vez a aporías, a paradojas lógicas insuperables. Sin embargo, vivimos en el tiempo y de algún modo lo pensamos. Las estructuras narrativas nos permiten ordenar los acontecimientos en el tiempo, pensarlos en el marco de una estructura que a la vez los dota de sentido y, con ello, nos dota de sentido en cuanto seres humanos.

Una de las paradojas de las que habla Ricoeur (2009) es la contradicción entre el tiempo tal cual lo experimentamos individualmente (la experiencia de envejecer, de recordar lo que ya pasó, de planear lo que se hará en el futuro) y el tiempo cósmico, el Gran Tiempo del que sabemos pero que no experimentamos. El puente entre esos dos tiempos es el relato histórico. Sabemos de los antepasados, de los seres humanos y las civilizaciones que nos precedieron gracias al relato histórico. Eso nos permite tener una idea de la ubicación en el tiempo de nuestras propias vidas y de los colectivos de los que nos consideramos parte.

Ahora bien, del pasado, aun los historiadores solo conocen fragmentos. Entonces, para darle coherencia, construyen una trama narrativa que ordene los hechos, les dé consistencia, igual que hacen los escritores en los relatos de ficción. Lo mismo hacemos con nuestras historias personales. Cuando nos preguntan quiénes somos, contamos una historia. Nuestra historia, que a su vez se articula con la historia colectiva. Por

eso, según Ricoeur, la identidad narrativa es el frágil vástago de la unión de historia y ficción. O, dicho en otros términos, el *quién* de una identidad narrativa depende de *cómo* se cuenta la historia. Más aún si se trata de identidades colectivas construidas fundamentalmente en el discurso, como son las identidades nacionales.

Pues bien, las músicas populares nos ayudan a narrar quiénes somos. Nos proporcionan modelos con los cuales nos identificamos, en los cuales nos proyectamos. Nos proporcionan personajes, arquetipos a partir de los cuales construimos el relato de lo que somos. Por eso decimos que estudiar las músicas populares es mucho más que reflexionar sobre música. En cuanto a la propuesta de este libro, es una manera diferente de acercarse a los procesos sociales de la segunda mitad del siglo **XX**. Las músicas populares están marcadas y, a su vez, marcan esos procesos sociales, políticos, culturales.

Lo que buscamos entonces es abordar algunos de los problemas que plantea la relación entre las músicas populares y las identidades, tanto individuales como colectivas, en el marco de nuestra historia reciente. Principalmente, nos dedicaremos a estudiar dos ámbitos de la música popular que han sido muy importantes en la construcción de identidades en nuestro país durante la segunda mitad del siglo **XX**: el folklore y el rock nacional.









## **Lección 2**

Folklore e identidad nacional

## Una milonga en el Día de la Patria

Si hacemos el esfuerzo de imaginar un acto escolar en ocasión de una fiesta patria, seguramente veremos parejitas de niños y niñas caracterizados como gauchos y chinas que bailan alguna danza folklórica. Y esas figuras se asocian con nosotros en otras partes del mundo. En el ámbito del fútbol, alguna vez nos llamaron “los gauchos”. Cuando algún músico argentino sale a probar suerte por el mundo, la gente espera que interprete tango y folklore emulando a Gardel o a Yupanqui. De hecho, el folklore está muy presente en nuestras vidas cotidianas. Suena mucho en las radios, hay programas de TV especializados, hay folkloristas que son celebridades nacionales y festivales que reúnen a grandes multitudes. El de Cosquín, por ejemplo, es una liturgia, un ritual anual que se transmite por televisión, pero que también incluye a la plaza de los artesanos, el Congreso del Hombre Argentino y su Cultura, los escenarios callejeros, las peñas, las guitarreadas en el río o en las esquinas. El festival es objeto de deseo para muchos artistas, casi un lugar de peregrinación, es la esperanza económica anual para los habitantes y comerciantes de la ciudad, pero también es objeto de acerbas críticas que van desde la eterna acusación de comercialización, de tergiversación de la “autenticidad” de las tradiciones, hasta la discusión por las grillas de artistas, por la centralidad de los horarios, por el precio de las entradas.

¿Por qué es tan importante? ¿Por qué se toman tan en serio las discusiones acerca de si las tradiciones se respetan o no? ¿Por qué, por ejemplo, llegó a ser un escándalo nacional la noche en la que Mercedes Sosa invitó a Charly García a subirse al escenario Atahualpa Yupanqui y —¡horror de los horrores!— se atrevieron a cantar el Himno? ¿Por qué se recuerda con espanto la noche negra en que los seguidores de la Mona Jiménez colmaron la plaza Próspero Molina? Es posible que encontremos un camino para comprender lo que nos pasa con el folklore si reflexionamos sobre su relación con la identidad.

Para avanzar en esta dirección, les proponemos recordar la actuación de Soledad Pastorutti en la velada del 25 de mayo de 2011 frente a la Casa Rosada. La celebración repetía la idea de una fiesta popular desarrollada en 2010 en el bicentenario de la Revolución de Mayo. Y se daba en un contexto de cierto fervor nacionalista impulsado en parte por el gobierno de entonces, en sintonía con otros gobiernos latinoamericanos.

El momento que nos interesa analizar es cuando la artista interpreta el tema “Pilchas gauchas”, ya que hay varios elementos que convocan a nuestra atención. En primer lugar, la puesta en escena. Se trata de un acto multitudinario pensado como una fiesta popular de celebración del Día de la Patria. La Casa Rosada sirve como telón para la proyección monumental de banderas argentinas y frases alusivas: “Viva la Patria” primero, y después “Seamos libres”.

En segundo lugar, es interesante observar el comentario de Soledad cuando afirma que ese es un buen contexto para cantar la milonga de Orlando Vera-cruz, que ella había grabado en su primer disco *Poncho al viento*, de 1996. La pertinencia, según la artista, tiene que ver con la fecha. Según ella, la continuidad de la Revolución depende de que “creamos más en nosotros, en este país, en esta música, en su gente, en nosotros”.

De allí, entonces, la importancia de la letra, que plantea una oposición entre “lo nuestro” y “lo extranjero”. Lo extranjero aparece de distintas formas: la Antigua Grecia, la Historia Universal, los que nos manosearon, Europa, el “piratón imperial”. Y lo nuestro se expresa en las ropas de gaucho, los géneros musicales folklóricos, algunas obras literarias (como *Martín Fierro*) y escritores (como Lugones). Pero lo esencial del conflicto se plantea entre las élites urbanas (gente culta en capitales) que vive con la mirada vuelta hacia Europa —“gauchos de nuestra cultura”— y el “pueblo” que se concibe fundamentalmente como “gaucho” o “criollo”.

---

Una breve mirada sobre esta canción nos permite dar cuenta de que su sentido está atravesado por conflictos muy profundos, casi constitutivos de nuestra sociedad. Comprender el sentido de “Pilchas gauchas” requiere acercarse a esos conflictos y su historia. Porque cuando hablamos de folklore, no se trata de simples canciones y danzas. Se trata de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar nuestra identidad nacional. La historia del campo del folklore es la historia de las disputas por la apropiación y resignificación de esa identidad. Lo que está en juego, nada menos, es la pregunta: ¿quiénes somos?

## ¿Folklore? ¿Qué folklore?

Hasta ahora hemos hablado del folklore, sin mayores precisiones, en la seguridad de que todo el mundo sabe de qué se trata. Sin embargo, no es tan fácil encontrar una definición

en la que estén de acuerdo los especialistas. Y esto se debe, en principio, a que el vocablo se usa para designar fenómenos muy diferentes, aunque ligados entre sí. Por una parte, la palabra “folklore” designa una disciplina académica que estudia cierto tipo de fenómenos socioculturales. La disciplina data de mediados del siglo XIX, cuando William John Thoms la bautizó en Inglaterra creando una palabra a partir del compuesto de “folk” (pueblo) y “lore” (saber). Desde entonces fue variando, tanto en la definición de su objeto de estudio como en sus métodos y marco teórico. Pero, por otro lado, también se llama “folklore” al objeto de estudio de esa disciplina, es decir, a los fenómenos socioculturales que estudia. Podemos decir que se trata de fenómenos relacionados con los saberes populares (danzas, canciones, relatos, refranes, etc.) como quiera que sean definidos según las diferentes corrientes teóricas. Ahora bien, en la Argentina, esas producciones populares se han ido cargando de un conjunto muy específico de significados y valores desde principios del siglo XX. Un conjunto de significados y valores que las vinculan con cierta idea de identidad colectiva que arraiga, a su vez, en determinada idea de los orígenes de la nación.

Decíamos que las identidades colectivas pueden definirse como la percepción que tienen ciertos sujetos de pertenecer a un grupo con el que se comparten algunos rasgos. Pero cuando el grupo es de millones de personas, como en una nación, y no se puede conocer a todos, entonces la idea que el sujeto tiene de cuáles son los rasgos que comparte con los



demás y que lo hacen parte del grupo, se construye, sobre todo, en el discurso. Es decir, en las cosas que se dicen, que se escriben, que se cuentan. Exactamente eso es lo que pasó en la Argentina con el folklore.

La mayoría de los estudiosos del folklore argentino coinciden en que los significados y valores que se le asocian fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que, a principios del siglo XX, elaboró un discurso que vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo, con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. ¿A qué nos referimos con “elaborar un discurso”? Lo que significa es que los nacionalistas empezaron a escribir libros, pronunciar conferencias, etcétera sobre el tema. El mundo gaucho, las formas de vida provinciana y demás, obviamente, existían ya desde antes. Pero en el gobierno, en el sistema educativo, en el periodismo, no se pensaba que ese mundo tuviera que ver con la identidad argentina. De hecho, en muchos textos se hablaba mal del gaucho. La relación entre mundo gaucho e identidad nacional la establecieron los nacionalistas en sus textos. De tal manera que esos dos elementos, que no estaban predestinados a ir juntos, empezaron a vincularse en un discurso.

Como ese discurso se generalizó después y alcanzó gran aceptación, se enseñó en las escuelas. Con el tiempo, llegamos a pensar en esa relación de mundo gaucho e identidad nacional como algo natural.

Ahora bien, en ese discurso que elaboraron los nacionalistas, la tradición tenía un carácter esencialista. ¿Qué quiere decir eso? En ese tipo de mirada, se piensa a las tradiciones como algo que nos liga con un pasado, siempre idealizado, en el que radicaría la esencia de la nación. Por lo tanto, desvincularse de las tradiciones implicaría el grave peligro de perder la identidad.

Pero la teoría social ha cuestionado muy profundamente esa idea de tradición. El sociólogo inglés Raymond Williams propuso, por el contrario, el concepto de tradición selectiva para analizar los fenómenos culturales. Según este autor, de todas las infinitas prácticas del pasado, solo algunas se seleccionan como “tradicionales”. Ahora bien, cuando se seleccionan algunas prácticas como tradicionales, los significados y valores que se le atribuyen tienen que ver con los conflictos y los intereses de los que realizan la selección en su propio momento histórico, y no tanto con el tiempo en que esas prácticas se formaron. Por eso se seleccionan algunas, justamente aquellas que les vienen mejor a los que realizan la selección. Entonces, si queremos entender por qué los intelectuales nacionalistas vuelven su mirada al mundo gaucho, hay que preguntarse cuáles eran sus intereses y los problemas que enfrentaban.

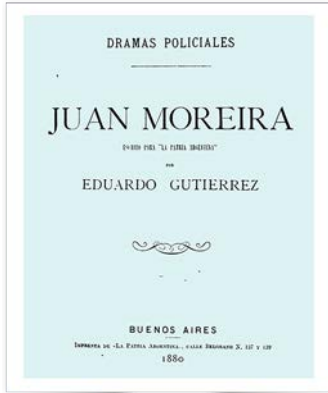
Así pues, para los intelectuales nacionalistas de principios del siglo ~~XX~~, el problema central era el de las transformaciones sociales que estaba generando el proceso de modernización impulsado por la clase dominante. Y entre

esas transformaciones, les preocupaba el aluvión de inmigrantes, a los que entendían como un enemigo de clase que estaba produciendo lo que ellos veían como una descaracterización de la cultura argentina. Es en ese ambiente que la recientemente llegada disciplina del folklore recibió un importante impulso y apoyo de estos intelectuales, y los materiales folklóricos que se recopilaron y estudiaron sirvieron de base para la construcción de una *tradición selectiva* que veía en esas prácticas folklóricas, rurales, provincianas y premodernas (danzas y canciones) la sede de un conjunto de significados y valores que se consideraban “esenciales” para la identidad nacional.

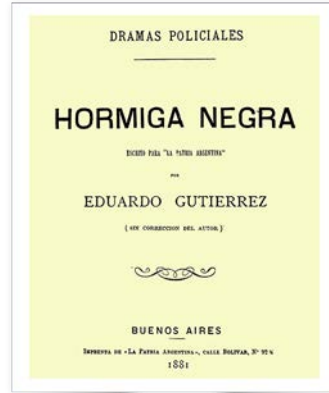
¿Y por qué buscaban esa esencia en el mundo criollo? Por un lado, porque ellos mismos (Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Manuel Gálvez) provenían de viejas familias patricias de las oligarquías provinciales. Y porque la historia oficial hasta ese momento les adjudicaba a esas viejas familias criollas un rol protagónico en las guerras que llevaron a la fundación de la nación, es decir, la formación de la Argentina como país independiente. Ese proceso comenzó con la Revolución de Mayo de 1810, que dio lugar a la guerra de la Independencia, la cual se extendió hasta 1824, cuando la batalla de Ayacucho puso fin al dominio español en América. Pero ya desde antes de esa fecha había comenzado un período de guerras civiles (las guerras entre unitarios y federales) que se extendió incluso hasta después de dictada la Constitución de 1853. Con los últimos enfrentamientos se superpuso la guerra de

la Triple Alianza (1864-1870), que Argentina, Brasil y Uruguay libraron contra Paraguay. Para ese entonces ya había comenzado intermitentemente la guerra contra el indio en la pampa y la Patagonia, que culminaría en 1879 con la Campaña del Desierto dirigida por el general Julio A. Roca. En todas esas guerras, participaron las viejas familias patricias.

Pero esas familias no eran precisamente “gauchas”. De hecho, los gauchos eran el proletariado rural y habían sido perseguidos, hostigados, usados como carne de cañón en las guerras. Los gauchos habían sido considerados “bárbaros”, si se sigue la dicotomía sarmientina entre “civilización” y “barbarie”. Más aún, la figura del gaucho como “rebelde” y enfrentado a la autoridad, que tuvo su expresión en las novelas de Eduardo Gutiérrez (*Juan Moreira* y *Hormiga Negra*) publicadas en el formato de folletín, había generado amplios procesos de identificación en los sectores populares, incluidos los inmigrantes. Y esto dio lugar, entre las clases acomodadas, a una fuerte reacción antigauchesca, lo que Adolfo Prieto llamó un “frente antimoreirista”, porque veían en esos gauchos de folletín solamente la figura del delincuente, del hombre enfrentado al progreso y a la modernidad.



[Imagen 1](#)



[Imagen 2](#)

Si hasta fines del siglo **XIX** los gauchos fueron considerados “bárbaros”, ¿por qué a principios del siglo **XX** los nacionalistas afirman que en las prácticas rurales, en el mundo de los gauchos, reside la esencia de la identidad nacional? Justamente, porque el mundo gaucho con sus prácticas, sus costumbres y sus lenguajes permitía excluir del colectivo nacional a quienes ocupaban el lugar del “otro” no deseado en ese momento: los inmigrantes. Esos inmigrantes que Sarmiento había imaginado como sujetos del progreso y la modernización, ahora eran vistos por Lugones como “la plebe ultramarina, que a semejanza de los mendigos ingratos nos armaba escándalo en el zaguán” y traía el conflicto a la comunidad nacional (Lugones, 1944, p. 17).

Ahora bien, si se presta atención, en esa definición de la identidad no solo quedaban afuera los inmigrantes. También quedaban excluidos los afrodescendientes y los pueblos

originarios. Si lo criollo define nuestra identidad, es porque no somos ni negros, ni indios, ni gringos. El anclaje en el mundo criollo, provinciano y premoderno dejaba también por fuera todo lo asociado a la modernidad, a las grandes ciudades, a toda innovación que afectara las tradiciones. Y también a toda forma de pensamiento político, estético o ético que se percibiera como foránea o ajena a “nuestras” tradiciones. Todo eso, en aquellas primeras definiciones del folklore, quedaba en el terreno de la *alteridad*. Porque la figura del *otro* también funciona como el lugar en el que se proyectan todos los temores y los rasgos negativos. Así, como los rasgos que se le atribuyen al *nosotros* suele ser una idealización de las virtudes que imaginamos tener, los rasgos que le adjudicamos al otro suelen ser los defectos que negamos en nuestra propia identidad.

Como puede verse, la cuestión de la identidad nacional en el folklore es de amplia trascendencia política, y en parte explica tanto la vigencia permanente del folklore como la virulencia de las disputas por la definición de los criterios de valoración que establecen qué es folklore y qué no, qué es bueno y qué es malo, qué es bello y qué no lo es, qué está bien políticamente y qué no, qué es o no es valioso. Las discusiones sobre el folklore siempre fueron debates sobre quiénes somos.

Esta concepción tuvo mucha influencia en la música, en la plástica y en la literatura, y dio lugar a las diversas variantes del criollismo y del nativismo que estuvieron vigentes casi

todo el siglo ~~XX~~. Y por supuesto, en lo que habitualmente llamamos folklore.

## El folklore de los festivales

Ocurre que cuando en la vida cotidiana usamos la voz “folklore”, no nos referimos ni a la disciplina académica ni a los objetos que estudia, sino más bien a un fenómeno distinto, vinculado con la industria discográfica, la radiodifusión, la TV, las plataformas de internet. Cuando decimos folklore, más habitualmente nos referimos al mundo de las peñas, de los recitales, de la edición de discos; un mundo que tiene como figuras centrales a ciertos artistas (músicos, poetas, bailarines) a los que llamamos folkloristas y, claro está, a festivales como el de Jesús María y Cosquín. Es decir, un mundo del folklore que forma parte de lo que definimos como música popular. Para expresarlo con mayor precisión, se puede decir que el folklore es un campo de producción simbólica dentro de la música popular. El concepto de “campo” que utilizamos aquí proviene de la sociología. El sociólogo francés Pierre Bourdieu afirmaba que los campos son algo así como microcosmos sociales que tienen sus propias características, sus propias reglas, sus propios criterios de valoración, y funcionan con relativa autonomía de los demás. De tal modo, en nuestro caso, si bien todos forman parte de la música popular, el campo del folklore tiene características

que lo distinguen del campo del rock, el campo del tango, el campo del cuarteto...

De tal manera, aun cuando comparte una serie de rasgos con el conjunto de la música popular, el folklore ha generado un mundo de sentido específico, con sus propias reglas y sus propios criterios de valor. Seguramente, si se tiene en cuenta lo que cada uno sabe de folklore, es fácil percibir en ese campo de la música popular claras resonancias de ese nacionalismo cultural de principios del siglo **XX**. Pero, ¿cómo pasamos de esos discursos que circulaban entre intelectuales y se plasmaban en libros y conferencias a estos productos de consumo masivo? Y más aún, ¿cómo se explica que después de 100 años se sigan manteniendo las mismas marcas identitarias?

Lo que ocurre es que aquel nacionalismo cultural influyó profundamente en el proceso de formación del campo del folklore como parte de la música popular. Ese proceso tiene un momento clave en la creación de la Compañía de Artes Nativas de Andrés Chazarreta, el patriarca del folklore, entre las décadas del 10 y del 20 del siglo **XX**. Chazarreta tomó un conjunto de danzas y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo **XIX** y principios del **XX**, principalmente en Santiago del Estero, y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. No fue un proceso fácil porque en ese momento ese tipo de espectáculo no era visto como algo que pudiera ponerse en el escenario de un teatro. El mundo gaucho popular no



era bien visto. De modo que Chazarreta, él mismo formado como un nacionalista y amigo de sus principales referentes, encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural y, por lo tanto, las danzas y canciones populares quedaron ancladas en ese discurso que ubicaba en el mundo rural y en la “provincianía” un conjunto de significados y valores que expresaban la “esencia” de la nación.

El principal apoyo de Chazarreta fue Ricardo Rojas, un intelectual muy reconocido en ese entonces, que lo ayudó a conseguir el teatro Politeama para la presentación de la Compañía en Buenos Aires. En ocasión de su debut, publicó un elogioso artículo en el diario *La Nación* que, con el tiempo, se hizo muy famoso ya que así, gracias a su prestigio, legitimaba la propuesta de Chazarreta, que inauguraba el campo del folklore como espectáculo.

Es interesante, sin embargo, señalar algunas diferencias entre los intelectuales nacionalistas. Ricardo Rojas, si bien compartía las ideas centrales, representaba una línea democrática, muy diferente a la de Lugones, que terminó apoyando propuestas totalitarias. De hecho, Lugones alentó y hasta escribió la proclama del golpe de Estado con el que Félix Uriburu derrocó a Yrigoyen en 1930. Rojas, por el contrario, después del golpe se afilió al radicalismo y fue preso.

Al convertirse en espectáculo y entrar en los circuitos de la naciente industria cultural, esas expresiones culturales se reestructuraron complejamente. Al transformarse en un espectáculo para ser vendido y consumido, se fueron generan-

do las condiciones para la existencia de grupos de músicos y bailarines progresivamente profesionalizados, dando lugar al nacimiento de algo que pareciera una contradicción: el espectáculo folklórico. ¿Por qué una contradicción? Porque la lógica de la fiesta popular en la que todos son partícipes deriva hacia la lógica del espectáculo en el que los artistas profesionales ofrecen una mercancía cultural y los espectadores pagan para consumirla. En estas condiciones, se formaron los modos, que se podrían llamar “clásicos”, de cantar y bailar folklore, y que fueron dominantes a lo largo de los años del “boom” del folklore en los 60 y durante sus sucesivas crisis y renovaciones, hasta finales de los años 80.

El 19 de marzo de 1921, Ricardo Rojas publica en el diario *La Nación* un artículo titulado “El coro de las selvas y las montañas” en el que relata la presentación de Andrés Chazarreta en el teatro Politeama de la ciudad de Buenos Aires. El telón se levanta y la audiencia se encuentra con un rancho, una fiesta en un patio y un grupo de gauchos y chinas ataviados con sus mejores galas y prestos para la danza: “Al comenzar la función, el cuadro vivo, antes inmóvil, se animó de voces y movimientos. La forma cobró un alma. La fila de personajes avanzó con paso lento hacia el auditorio, precedido por la cantora Patrocinio Díaz, que entonaba con voz penetrante los versos de una vidala, coreados por aquella masa de hombres y mujeres, como en un drama primitivo. La tierra antes muda adquiriría lenguaje, entrando en la historia por la palabra del hombre”.

Cada región tuvo su danza dentro del espectáculo. Zambas, pericones, chacareras, escondidos, marotes chaqueños, tangos y malambos engalanaron el escenario. Rojas resalta que a Chazarreta, Argentina le debe agradecer “la recolección de estas músicas populares y la tentativa de transplantar el repertorio estético de nuestros campos a la escena teatral de las ciudades”. Por eso merece el apoyo del pueblo, de cuyo espíritu provienen esas danzas y músicas, y de las clases ilustradas, de cuya visión depende el porvenir de la patria.

Rojas resalta, además, el esfuerzo que tuvo que hacer Chazarreta, que no contó con apoyo del Estado, para ofrecer “un trozo de la vida del interior trasplantado a la ciudad cosmopolita”. El cronista advierte al auditorio que “a fuerza de ser una cosa vernácula, resultará para muchos exótica; los que saben sentir, hallarán en ella la ingenua emoción del arte popular”. La autenticidad del espectáculo de Chazarreta viene dada porque es el resultado del trabajo colaborativo entre el artista y el pueblo.

**POLITEAMA ARGENTINO**  
CORRIENTES y PARANA U. T. 6814, Libertad

**Hoy-Viernes 18 de Marzo de 1921-Hoy**  
**DEBUT · DEBUT**  
Del conjunto criollo de Música, Cantos y Danzas NATIVAS DEL NORTE ARGENTINO

Director y Protostar: **ANDRÉS A. CHAZARRETA**  
Cantante-Criolla: **SONORITA PATROCINIA DÍAZ**




**: Cuatro únicas funciones :  
REALIDAD - ARTE PURO**

**PROGRAMA**  
PRIMERA SECCION a las 21 y 30.

- 1.º Ausencia: Vidala cantada por la Sta. Díaz y el coro, acompañada por la orquesta típica del Norte.
- 2.º Zamba López Pereyra: Bailada a estilo familiar por una pareja.
- 3.º El Palito: (A) Un hombre con una mujer.  
(B) Un hombre con dos mujeres.
- 4.º (A) Llorando mi desventura: Zamba cantada por la Sta. Díaz, acompañada por tres guitarristas.  
(B) La Flor del Pago: Triste, letra de Martiniano Leguizamón.
- 5.º Mañana de mañanita: Chacarera bailada en cuarto.
- 6.º El Marote: Bailado por Narcisca Ledesma y Pedro Giménez.
- 7.º Zamba de Vargas: Ejecutada por la orquesta.
- 8.º El Malambo: Contrapunto de mudanzas, por los zapateadores santiagueños Juárez, Giménez y Suárez.
- 9.º La Vidolita del Santiagueño: Letra de Marcos J. Figueroa, por la Sta. Díaz y el coro, acompañada por la orquesta.

Imagen 3

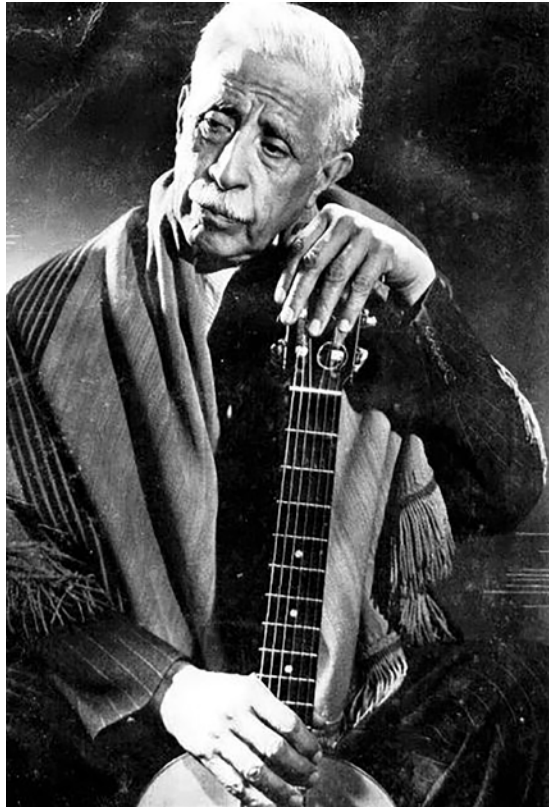


Imagen 4

## Cuando salí de Santiago: migraciones internas y folklore clásico

Si bien se va aclarando cómo esas músicas y danzas provincianas llegaron a desarrollarse como un espectáculo cultural que relacionamos con la identidad nacional, todavía falta explicar cómo llegaron a convertirse en el fenómeno de masas que hoy conocemos. Y para eso es necesario referirse a otro fenómeno migratorio que dejó fuertes marcas en

nuestra historia. Nos referimos a los migrantes internos, a los provincianos de todas partes que, entre las décadas del 30 y del 40, llegaron a las grandes ciudades, principalmente a Buenos Aires, en busca de trabajo y mejores condiciones de vida. Ocurre que en esas décadas empezó un proceso de industrialización que reclamaba mano de obra. Y entonces, desde el Litoral y el noroeste, desde Cuyo y la Patagonia, desde La Pampa y la provincia de Buenos Aires, miles y miles de provincianos llegaron a la capital, se amontonaron en barrios humildes (el origen de las “villas”) y constituyeron un nuevo proletariado industrial. Las clases acomodadas los llamaron “cabecitas negras”, con mucho desprecio, principalmente desde que en los 40 pasaron a ser la base social del peronismo. De hecho, en el discurso peronista se retomaban algunos elementos del nacionalismo cultural en relación con la idea de una identidad nacional. Pero ahora, el lugar central en esa identidad lo ocupaban los “descamisados”, justamente esos cabecitas negras estigmatizados que veían en Perón a alguien que venía a hacerles justicia.

Una muestra de esta caracterización puede verse en el discurso pronunciado por Perón el 1º de mayo de 1944, cuando en relación con los “descamisados” decía: *“Llegan, desde todos los puntos del país, alentando la confianza de un pueblo defraudado que comienza a creer en la justicia social; y siente, por primera vez, el orgullo de saberse escuchado y de sentirse argentino”* (citado por Sigal y Verón, 2003 [1985], p. 33, bastardillas nuestras).

Para ese entonces, las primeras camadas de folkloristas profesionales (Patrocinio Díaz, Los Hermanos Ábalos, Buenaventura Luna y la Tropilla de Huachi Pampa, Ernesto Montiel y el Cuarteto Santa Ana) ya habían alcanzado cierto nivel de popularidad a través de la radio y de la difusión de discos. La industria de la música ya estaba en condiciones de crecer exponencialmente. Solo faltaba desarrollar un mercado. De manera que, en ese momento, se dio una particular coincidencia de intereses entre el Estado, el mercado y los sectores populares: el proyecto político cultural del peronismo, que apuntaba justamente a construir y consolidar una “identidad” y una “unidad nacional”, que incluía a los sectores populares, coincidía objetivamente con los intereses de la industria cultural que requería de mercados masivos y unificados para consolidarse. El folklore (tanto su producción como su difusión y consumo) fue uno de los ámbitos en que el proyecto político cultural del Estado y los intereses objetivos del mercado se articularon.



Imagen 5



Imagen 6



Imagen 7



La difusión masiva, sumada a la disponibilidad de tiempo (gracias a las reformas laborales) y de dinero destinado al ocio (por las mejoras salariales) de los sectores populares, hizo posible una apropiación popular del folklore que compitió con las apropiaciones oficiales. Pero los sectores populares se adueñaron del folklore adjudicándole otros sentidos, a partir de sus propios intereses. Apropiación popular que resulta pensable en la medida en que los intereses de los trabajadores provincianos coincidían, al menos parcialmente, con los del Estado y el mercado. Eso explica que en esa etapa, el folklore se convirtió en algo valioso para grupos diferentes a partir de intereses diversos. Desde el punto de vista popular, los trabajadores percibían beneficios objetivos al verse incluidos tanto desde una perspectiva económica como desde lo institucional y lo jurídico. Y, específicamente en la apropiación del folklore, obtenían también beneficios simbólicos: podían reconocerse y ser reconocidos en esa música, en un proceso de construcción identitaria que trascendía los límites provinciales y regionales. Podían vincular esa identidad, de un modo especialmente valorado, con la nación. Y en esa vinculación valorada se invertía la mirada hostil de las clases medias y de los sectores dominantes. El “cabecita negra” era, en el discurso oficial del peronismo, el sujeto de la historia de la patria, y en el folklore se expresaba y se reconocía. Además, conseguían satisfacción, entretenimiento, alegría y una solución simbólica al conflicto planteado por el desarraigo, puesto que las canciones folklóricas permitían

mantener el vínculo con el pago perdido. Por último, podían reconocerse en esa música y reivindicarla (y reivindicarse) en tanto “clase”, más allá de que el discurso oficial insistiera en que el peronismo venía a superar definitivamente la lucha de clases en la Argentina. Si el folklore, como dice Ariel Gravano (1985), era visto como “cosa de negros”, los negros se apropiaban del folklore y lo reivindicaban, reivindicándose a sí mismos.

En esas condiciones y en esa época se terminaron de definir las maneras características de hacer folklore que de uno u otro modo llega hasta nuestros días. A esa manera característica hemos propuesto llamarla “paradigma clásico” del folklore. Este paradigma llega a constituir un conjunto de reglas (temáticas, compositivas, interpretativas, retóricas, léxicas, etcétera) que determina la manera legítima de producir las canciones y constituyen, por lo tanto, un criterio de inclusión y exclusión, es decir, de reconocer lo que es y lo que no es folklore. El paradigma, una vez constituido, es transmitido a las nuevas generaciones a través de distintos mecanismos: las academias de enseñanza del folklore, los artículos de carácter “didáctico” en las revistas especializadas, la enseñanza en las escuelas, entre otros.

## El folklore clásico

Esos rasgos que caracterizan ese “modo clásico” de hacer folklore, se generalizaron tanto que pueden observarse



con nitidez escuchando algunas letras de esas canciones “que sabemos todos”. Los presentamos aquí de una manera sintética.

### Primer rasgo: nacionalización de los géneros

Todos los géneros regionales se conciben como expresiones de la misma nación. Si bien cada uno se desarrolló con independencia (aunque con influencias mutuas), todos forman parte del folklore, todos expresan la identidad nacional, aunque tengan diferentes acentos. Por eso, cuando se creó el festival de Cosquín, se lo pensó como la fiesta de la “provincianía”.

Un caso muy interesante para observar este fenómeno es el tema “El rancho de la Cambicha”, que se hizo enormemente famoso en la versión de Antonio Tormo. Este tema es un rasguido doble, un género litoraleño, compuesto por Mario Millán Medina, prolífico autor del mundo chamamecero. Antonio Tormo era un cantor de música cuyana y había integrado la Tropilla de Huachi Pampa antes de empezar su carrera solista. Entonces, ¿por qué grabó una canción litoraleña? Por pedido de la compañía grabadora que quería ampliar su público, es decir, sus ventas.

Lo notable es que la versión de Antonio Tormo, en lugar de hacerse al estilo chamamecero, con acordeón y contrabajo, se hizo al estilo cuyano, es decir, solo con guitarras que puntean como en las cuecas y las tonadas. El resultado fue fabuloso.

El disco vendió millones de copias, Antonio Tormo se hizo enormemente popular y mucha gente, que no era del litoral, se enteró así de la existencia del rasguito doble.

## Segundo rasgo: el mito del origen y el “pago perdido”

Las tradiciones provincianas recuperadas en el presente se constituyen en representación de un momento primigenio, sede de valores, que se ha perdido por el avance de la modernidad y cuya representación espacial es la pérdida del “pago”. Ese hecho está profundamente relacionado con la situación específica de los migrantes. Por eso, tantas canciones hablan de la añoranza del pago perdido.

Un ejemplo ampliamente conocido es la chacarera “Añoranzas”. Esta canción pertenece a Julio Argentino Jerez, uno de los pioneros del campo del folklore. Si se le presta atención al recitado, pueden verse allí prácticamente todos los rasgos identitarios que hemos presentado en este capítulo. Allí está toda la historia del campo desde principios del siglo XX. En la letra se presenta una oposición muy significativa:

En mis horas de tristeza siempre me pongo a pensar /  
cómo pueden olvidar algunos de mis paisanos / rancho,  
padre, madre, hermanos / con tanta facilidad. / Santiagueño no ha de ser / quien obre de esa manera / despreciar la chacarera por otra danza importada / eso es verla mancillada / a nuestra raza campera.

### Tercer rasgo: la lengua del folklore y la del gaucho

La lengua del folklore se basa en la representación literaria de la lengua del gaucho y admite los matices regionales (modismos, palabras en quechua o guaraní, giros regionales referidos a costumbres, etcétera). Este rasgo puede verse en todos los ejemplos citados hasta ahora.

### Cuarto rasgo: las prácticas y los paisajes populares como objeto del discurso

Los paisajes, las costumbres, las fiestas populares, las ceremonias de cada región se manifiestan como objeto privilegiado del discurso en la medida en que son expresión de las tradiciones en las que se representa el “mito del origen” y remiten por lo tanto a “la nación”.

En la zamba “Agitando pañuelos”, podemos observar este rasgo. La canción fue compuesta por uno de los integrantes de los Hermanos Abalos, Adolfo. Se trata de una historia de amor como tantas, pero lo que la hace folklórica son todas las referencias a las costumbres regionales, en este caso santiagueñas:

Te vi, no olvidaré / un carnaval, guitarra, bombo y violín.  
/ Agitando pañuelos te vi / cadencia al bailar, airoso perfil.  
Yo me iré, tu vendrás / Yo te llevaré, mi rancho se alegrará  
/ Agitando pañuelos me iré / Y en mí vivirá

aquel carnaval / Agitando pañuelos me iré / Cantando esta zamba repiqueteada.

La canción describe los encuentros y desencuentros de dos personas que bailan una zamba, el pañuelo es un elemento central para la comunicación en esta danza; el carnaval es una ceremonia, un ritual anual con profundos contenidos culturales y religiosos; el rancho; los instrumentos musicales; la referencia al “gualicho” para dar cuenta del hechizo que produce el estado de enamoramiento. Todo ese conjunto remite a la identidad: es “lo nuestro”.

### Quinto rasgo: el provinciano cantor, el heredero del gaucho

El cantor provinciano es el que retoma en el canto la identidad del gaucho y la defiende en el contexto urbano. El canto mismo entonces adquiere una honda significación patriótica. Cantar es mucho más que divertirse. Es recuperar y mantener vivo eso que, como vimos en “Pilchas gauchas”, siempre está en peligro.

El chamamé “Villanueva”, que se hizo conocido en la voz de Erique Montiel, es un claro ejemplo de esta dimensión del canto:

Para Villanueva, nació mi alma triste / este fiel lamento  
que llora mi chamamé / quisiera que llegue muy cerquita

de mi madre / envuelto en poncho suave y dormido de  
algún tapé / Desde Buenos Aires te envió este humilde  
canto / tus calles añoro, yo sufro porque te quiero / las  
noches porteñas de ti me recuerdan siempre y por eso  
canto con este acento tan lastimero.

El lugar del canto es Buenos Aires. Pero el ejercicio del canto es la forma que tiene el cantor provinciano de recuperar simbólicamente a esa sede de valores que es el pago perdido. Por eso, aún estando en Buenos Aires, el cantor se inspira en el recuerdo de su madre, en las calles y noches de su Villanueva para construir una visión valorada de su querencia.

Si bien los rasgos desarrollados representan el paradigma clásico del folklore, eso no significa que todas las canciones folklóricas sigan los mismos patrones. De hecho, ese paradigma sufrió una crisis en los años 60 y, a partir de allí, hubo muchos cuestionamientos y profundas modificaciones que han discutido el tipo de identidad que supone. Y esto tiene que ver con las implicancias políticas de las construcciones identitarias. Les proponemos tres ejemplos que cuestionan las exclusiones de la identidad que supone el folklore clásico.

En primer lugar, “Los indios de ahora”. En esta chacarera. Peteco Carabajal invita a recuperar a los pueblos originarios como elemento sustantivo de la identidad. Tan sustantivo que vincula la situación de subalternidad de los indios con la situación general de los argentinos: “Es tiempo de estar

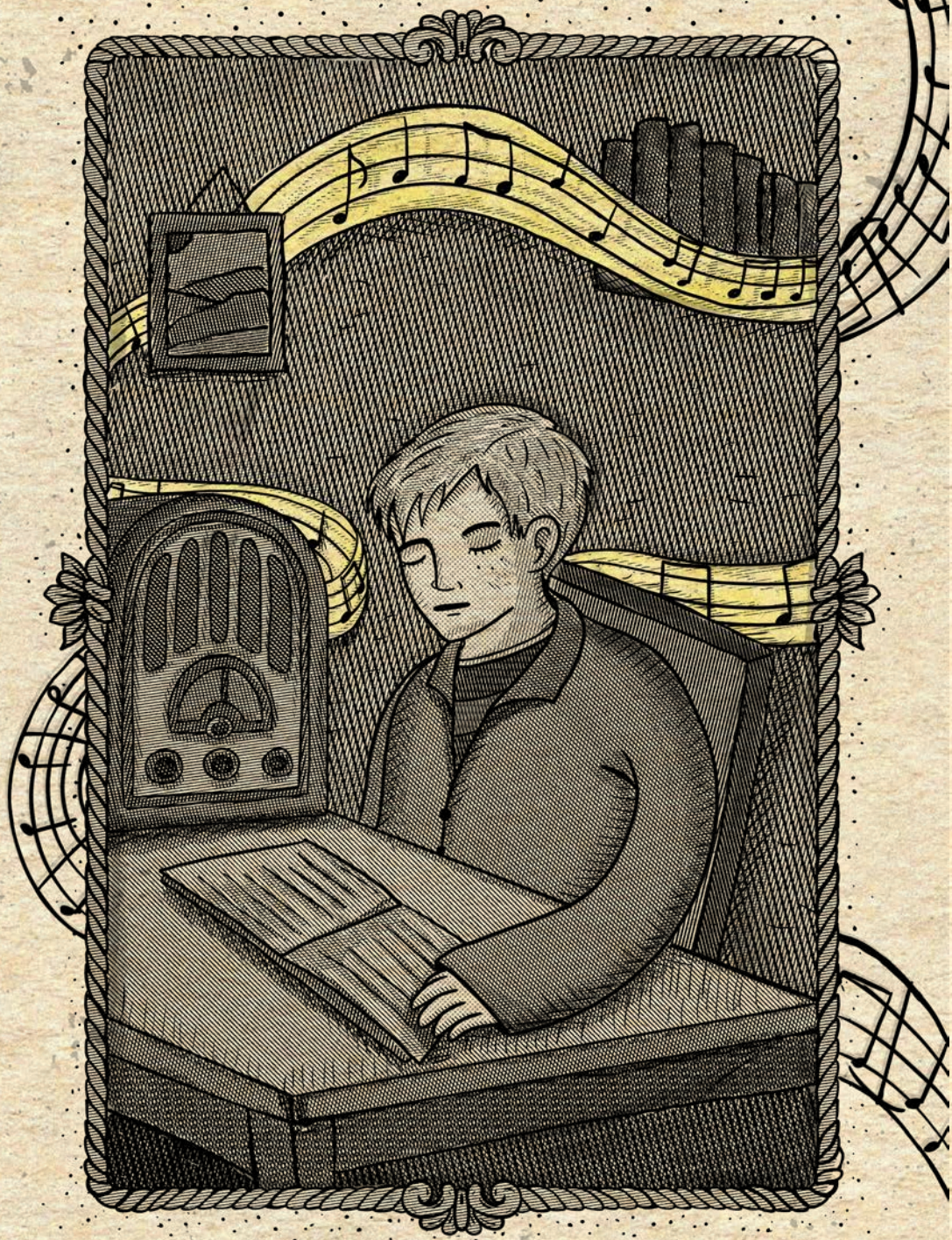
despiertos / no repitamos la historia / nosotros los argentinos / somos los indios de ahora”.

Otro tema para pensar las narrativas identitarias que fueron excluidas por el modo clásico es “El nono gringo”. En este tema de Eduardo René Cappanari, Los Cuatro de Córdoba recuperan el aporte de los inmigrantes europeos a la identidad nacional. Esos mismos inmigrantes que habían sido duramente rechazados por el nacionalismo cultural de principios del siglo ~~XX~~, acusados de “descaracterizar” la cultura argentina. En este tema, el legado cultural italiano (la tarantela que el nono trajo de Italia), encuentra un punto de encuentro, puesto que “en esta tierra bendita creció / su corazón argentino”. Esta tierra en la que aprendió a tomar mate y se fue haciendo más criollo, y vinculándose así con el mundo de los valores.

Y, por último, “Chacarera santiagueña”. Esta chacarera de autor anónimo fue recopilada por el Chango Farías Gómez. Pero cuando la grabó en su álbum *Rompiendo la red*, creó un arreglo en el que fusiona la rítmica tradicional de la chacarera con el Eleguá, un ritmo tradicional afrocubano que retoma un canto de la religión yoruba. El efecto que produce se acentúa con el uso de instrumentos de percusión, puesto que en el arreglo no solo se usa el bombo legüero, sino también congas, sachas y semillas. Con estas estrategias musicales Farías Gómez incluye en el folklore el elemento afro que los primeros folklorólogos habían excluido, y del cual se encuentran cada vez más evidencias.

En este breve recorrido por canciones que desafían algunos de los rasgos del paradigma clásico, queremos volver a una idea central. Si bien pudimos reconstruir el proceso histórico por el cual el folklore llegó a vincularse con la identidad nacional, también pudimos someter a crítica la idea esencialista de la identidad. El folklore se vinculó con la identidad nacional en un proceso histórico, pero en ese mismo proceso ha habido, y sigue habiendo, sectores sociales diversos que compiten por la manera de definir la identidad nacional. Y por eso el folklore mismo sigue cambiando, siguen apareciendo nuevas variantes. Y por eso el folklore sigue siendo parte activa en esa disputa permanente por la definición de la identidad. Todos sabemos que el folklore tiene que ver con “lo nuestro”. Pero no es tan fácil ponerse de acuerdo con el contenido de semejante expresión.







## POSDATA I

### Gauchos urbanos. Los nuevos rostros del ser nacional

La figura del gaucho encarna imaginarios de argentinidad. *Martín Fierro*, *Facundo*, *Don Segundo Sombra*, *Juan Moreira*, *Gauchito Gil*, *Hormiga Negra* e *Isidoro Tadeo Cruz*, por nombrar algunos, son narraciones de una identidad nacional compleja y diversa, así como relatos de un Estado-nación en proceso de configuración. Lo que tienen en común estas figuras gauchescas es el uso de la fuerza como medio para resistir los cambios sociales. Josefina Ludmer, investigadora especializada en literatura gauchesca, señala que, en esa sociedad pastoril con un código comunicacional oral, en plena transformación debido al avance del ferrocarril y el alambrado, el hombre debía ser valiente para pertenecer a la comunidad y defender su libertad. Por lo tanto, la figura del gaucho ha sido construida entre el “desafío”, que celebra la bravura, y el “lamento”, que deriva de las denuncias de las penurias que conlleva ser un marginado social.

En la lección dos, analizamos cómo diferentes grupos sociales se apropiaron de la figura del gaucho. Pero, ¿cómo es imaginado en la actualidad? ¿Qué sentidos se le atribuyen a este símbolo que continúa encarnando al ser nacional? Para responder a estos interrogantes, analizaremos las canciones “Tu Reo” de L-Gante, “¿Querían Malambo?” de Nickytuns y

la colaboración de Ferni de Gyldenfeldt (cantante no binaria de folklore y ópera), Catriel Rivarola (baterista de Divididos) y Ca7riel (quien integra un dúo con Paco Amoroso) en las sesiones de Fa, donde versionan “El Arriero” de Atahualpa Yupanqui.

“Tu Reo” es una canción de Elian Valenzuela, más conocido como L-Gante, que fue lanzada el 20 de junio de 2022 en plataformas digitales. En el videoclip, lo primero que vemos es la presentación del título del tema musical con los colores de la bandera argentina. Se construye una escena en el campo: un fogón separa a L-Gante de los músicos, quienes visten prendas típicas como ponchos, boinas, pañuelos al cuello, sombreros de ala ancha, facones y fajas. Aparecen instrumentos asociados al folklore, como bombos y violines, y, por un momento, escuchamos guitarras criollas punteando una milonga surera. También se observan caballos y jinetes galopando, personas bailando chacarera o zapateando malambo, y un asado, todos elementos tradicionalmente asociados al gaucho y su mundo social.

El título de la canción, “Tu Reo”, habilita múltiples interpretaciones. Un reo es una persona acusada de cometer un delito. “Turreo” es un género musical que surge de la fusión de la cumbia villera y el reguetón. “Turro” es la forma en que se denomina a los cantantes de cumbia villera y también se asocia a una persona sinvergüenza o malintencionada. Todas estas figuras van a contramano de la idea de orden social y moral. Esta condición de “fuera de la ley” se refuerza

en el videoclip cuando L-Gante viste una remera del Gauchito Gil. Antonio Gil fue un desertor del ejército y bandido rural correntino que robaba a los ricos para ayudar a los pobres, motivo por el cual fue santificado por la fe popular.

En la letra de la canción se escucha: “Hoy me pago el asado / Caí re empilchado / Se regaló un personaje / Voy a tomarme un trago / Mientras disfruto el paisaje / Los negro' estamos bacano”. El enunciador relata que asaltó a alguien y que, gracias a ello, puede pagar un asado que compartirá con sus pares, los “negros”. Se autodefine como un “Alto Robin Hood”. Como señalan Catalina Zepernick y Antonella Nobile, en el relato construido por L-Gante se rescata al gaucho que está fuera de la ley, que se rebela contra las inequidades sociales y que es negro. En el imaginario argentino, lo negro ha estado cargado de definiciones morales y clasistas. Matías Cena señala que, a finales del siglo ~~XIX~~ y principios del ~~XX~~, el negro fue definido como pobre, sucio, ventajero y agresivo, siempre en contraposición al blanco europeo, quien era visto como portador de valores positivos. La cumbia villera construye una narrativa identitaria a partir de estos imaginarios de lo negro. Así como el *Martín Fierro* denunciaba en sus versos las injusticias sufridas por el gaucho, la cumbia villera relata, entre otros temas, la vida de los sectores postergados de las grandes urbes, la pobreza, el conflicto con la autoridad y el delito.

Para una nación que se constituyó en su imaginario como blanca y europea, la negritud es la imagen de alteridad por antonomasia. Este concepto conecta las lógicas de exclusión sufridas por el gaucho, el “cabecita negra” y los habitantes de las villas. En “Tu Reo”, el gaucho reaparece asociado a valores que, en los imaginarios del ser argentino, constituyeron la otredad: el negro, el bandido, el turro. Así, la figura del gaucho en esta canción recupera sus marcas de clase y raza, desafiando la idea de una identidad nacional homogénea y sin conflictos.

Por su parte, Nickytuns fusiona el folklore con la música urbana. En su video musical “¿Querían Malambo?”, cuestiona ciertos imaginarios del mundo del folklore. El malambo es una danza individual o colectiva que históricamente ha sido interpretada por hombres. En esta danza, los varones compiten haciendo gala de su fuerza y virilidad mediante zapateos conocidos como “mudanzas”.

Nickytuns, al fusionar los zapateos y percusiones propias del malambo con la voz rapeada, retoma la tradición de los payadores para denunciar las convenciones sociales del folklore: “Esto también va para los que nos descartaron / Encerraron en estereotipos y nos discriminaron / Que la altura, la gordura, porque no tiene cintura / Tiene mucho talento, pero le falta musculatura”. El enunciador expone los imaginarios que excluyen a ciertos cuerpos e identidades del ser nacional: los cuerpos gordos, viejos o débiles no bailan folklore (al menos como profesionales). Las mujeres

no zapatean y los hombres no zarandean. Las mujeres no bailan malambo. La mujer debe ser delicada en sus modos y el varón masculino y viril.

En el videoclip, la coreografía mezcla el lenguaje del malambo nortño con *break dance* y *voguing*. Se baila descalzo, con zapatillas, con tacos, en pilchas gauchas, con ropa urbana o en una fusión de ambas. Esta hibridación sonora y estética genera una narrativa que incluye a dos grandes alteridades del ser nacional: las mujeres y las disidencias. En esta propuesta, las mujeres asumen la actitud desafiante, tradicionalmente asociada a la figura del gaucho, en sus miradas, gestos, vestimenta y zapateos. A su vez, las disidencias toman símbolos como el facón o la rastra y los combinan con movimientos de sus propias tradiciones comunitarias, como el *voguing*, construyendo su particular modo de ser visibilizadas dentro de los relatos de argentinidad.

Finalmente, analizaremos la versión de “El Arriero” que realizaron Ferni, Catriel Rivarola y Ca7riel. En esta colaboración, se recrea el arreglo realizado por Divididos. Folklore y rock se fusionan. El clásico de Atahualpa Yupanqui reaparece con un pulso urbano, blusero y marcado por las distorsiones de la guitarra. La pluma de Yupanqui, en la figura del solitario arriero, da cuenta de la desigualdad social. En el conocido estribillo, el enunciador nos dice: “Las penas y las vaquitas / se van por la misma senda / las penas son de nosotros / las vaquitas son ajenas”. En la interpretación de Ferni, los sujetos que penan en el espacio social se multiplican. Utilizando

la estrategia de jugar con el género de la tercera persona del plural, el nosotros se transforma en un nosotras para luego modificarse en un nosotres. Por lo tanto, además de los trabajadores, los portadores de las penas son las identidades feminizadas y las disidencias. El gaucho del lamento aflora en un contexto donde las marcas de clase y de género son las fronteras que señalan a los cuerpos su inclusión o exclusión de la comunidad imaginada.

La fusión del folklore con la música urbana construye una idea del gaucho que se aleja del modelo construido por Leopoldo Lugones y pone el acento en las identidades excluidas: negros, bandidos, mujeres y disidencias. Estos grupos disputan su lugar dentro de los relatos sobre la argentinidad y cuestionan los imaginarios de clase, raza y género que sustentaban los imaginarios del gaucho como metáfora del ser nacional.



## Lección 3

El rock y la identidad juvenil



## Cuando el rock llegó a la Argentina

En nuestras conversaciones cotidianas, es muy común que hagamos referencias a los jóvenes o, más precisamente, a la juventud. Le adjudicamos características a la juventud. La juventud es rebelde, es vital; la juventud es muy hábil con la tecnología; hay cosas (vestimentas, músicas, películas, comidas, etcétera) que son para la juventud y otras que no lo son. Y pareciera haber coincidencias generales en torno a cuáles son esas cosas. De manera que solemos referirnos a la juventud como un hecho, como algo que está ahí, sin dudas. Y es tan clara su presencia que nos comportamos como si siempre hubiera estado ahí y como si siempre tuviera las mismas características.

Sin embargo, no siempre existió la juventud. De hecho, es un fenómeno reciente. Como fenómeno de masas, data de mediados del siglo **XX**. Y está asociado muy fuertemente con una música y una cultura que con el tiempo se convirtió en una especie de símbolo global de la juventud: la cultura *rock & pop*.

Esto no quiere decir, claro está, que antes de esa época no hubiera jóvenes. Por supuesto que los había. Pero antes de los años 50, ser joven no implicaba una diferencia social significativa, no daba lugar a lo que llamamos un “discurso identitario”. Si pensamos en la descripción que hacía Sergio Pujol de los bailes populares de la década del 40, veremos que no había una pista diferenciada para los jóvenes, ni una

música específicamente juvenil. Los jóvenes vestían los mismos atuendos, iban a los mismos lugares, hablaban de la misma manera que los adultos.

Quienes estudian la juventud en términos sociológicos coinciden en que después de la Segunda Guerra Mundial se dieron condiciones particulares que hicieron posible su emergencia como un fenómeno nuevo. Entre ellas, solo quisiéramos señalar una que resulta sustantiva. Después de la Segunda Guerra Mundial, principalmente en Gran Bretaña y Estados Unidos (las potencias vencedoras), hubo algunas reformas sociales entre las que se destaca el acceso generalizado de las clases populares a la enseñanza media. Esto, sumado al aumento demográfico que se produjo en la posguerra, dio lugar, por primera vez, a la existencia de un espacio diferenciado de socialización de los jóvenes. En la escuela secundaria, entonces, se darán las condiciones para el nacimiento de un lenguaje propio, intereses particulares y un deseo de diferenciación del mundo adulto. Empezaban a darse las condiciones para la emergencia de la juventud como un grupo social diferenciado que iniciaba la búsqueda de símbolos identitarios. El nacimiento del rock en Estados Unidos tuvo mucho que ver con eso. A partir de músicas populares de largo desarrollo, como las viejas baladas folklóricas del oeste y los blues negros que se habían urbanizado y electrificado en los años 40 dando lugar al *rhythm & blues*, se produjo un gran fenómeno de apropiación juvenil. De pronto,

a mediados de los 50, y para gran escándalo de sus padres, los jóvenes blancos estaban bailando música de negros.

Y junto con el rock nacía toda una industria que se organizaba alrededor del mercado juvenil: películas, calzado, peinados, indumentaria, alimentos, bebidas y, por supuesto, música para jóvenes. Para Simon Frith, el rock y su cultura llegaron a convertirse en un fenómeno mundial impulsado por una industria de carácter transnacional, de importancia no menor en la expansión global del capitalismo. Y ese fenómeno se fue asociando rápidamente a una serie de significaciones vinculadas a la juventud. En uno de sus momentos más intensos, el de la “contracultura” de los 60, se generó una matriz que ha permitido pensarlo como un movimiento libertario, como una cultura de rebeldía juvenil a escala planetaria. Pero Frith también habla de una “especificidad local” del rock, en la medida en que en diferentes partes del mundo las sucesivas generaciones de jóvenes se han apropiado de la música rock de maneras diferenciadas. Así, el rock ha llegado a constituir una suerte de lenguaje global, tanto en lo tecnológico como en lo cultural y lo específicamente musical que se universaliza en el marco de la globalización capitalista, pero es apropiado y resignificado desde las culturas de cada lugar.

En Argentina, también la llegada del rock se debió a la expansión de la industria cultural norteamericana. Llegaron los discos, llegaron las noticias en radios y revistas... y en 1955 se estrenó en los cines la película *Blackboard jungle*

(traducida como *Semilla de maldad*). Lo particular de esa película es que en los primeros minutos se escuchaba a Bill Halley cantando *Rock around the clock* (al compás del reloj) y, según las crónicas de la época, los jóvenes saltaban sobre los asientos para bailar.

Ocurre que la Argentina estaba lista para la llegada del rock porque también aquí se había producido ese fenómeno de generalización de la escuela pública durante el peronismo, que también había generado cierta distribución de la renta. Esto permitió a los sectores populares acceder masivamente a los productos culturales, como había pasado con el folklore. Y no solo eso. Valeria Manzano ha mostrado que el peronismo estimuló de otras maneras la emergencia de la juventud como actor social, entre ellas, la creación de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios). De manera que la llegada del rock se encontró con que había una juventud emergente que buscaba símbolos de identidad, y los encontró en esta música que los interpelaba.

Junto a la llegada de los discos de Bill Halley (que visitó la Argentina en 1958), Chuck Berry, Elvis Presley, empezaron a aparecer rockeros locales que intentaron hacer rock en castellano. Eddie Pequenino (que hizo de telonero en las presentaciones de Bill Halley) y Billy Cafaro fueron los primeros. En sus bailes se mostraba esa euforia juvenil que causaba rechazo en el mundo adulto, tanto aquí como en Estados Unidos.

Pero es durante el año 1961 cuando aparecen en escena quienes impondrían el rock cantado en castellano. En radio Libertad comienza un programa llamado *Nueva ola*; en canal 11 da comienzo *La cantina de la Guardia Nueva*. Allí debutan los músicos que poco después, reunidos hábilmente por Ricardo Mejía, un ejecutivo de RCA (Radio Corporation of America, que era una de las compañías discográficas multinacionales más importantes), formarían *El club del clan*, programa de televisión que se emitiría los sábados a las 20:30, en un horario central. Entre los miembros más destacados estaban Johny Tedesco, Palito Ortega, Chico Novarro, Raúl Lavie, Violeta Rivas y Jolly Land. Esos fueron los ídolos juveniles que instalaron y popularizaron definitivamente el rock en castellano en un mercado juvenil en clara expansión. En 1964, la CBS (Columbia Broadcasting System, discográfica multinacional que recién se instalaba en Argentina) sale a disputarle una parte del mercado a RCA, y lanza un producto que tendría mucha importancia: Sandro y Los de Fuego. Su impacto fue enorme, entre otras cosas porque recuperaba algo de la sensualidad y el salvajismo del primer Elvis, elementos inexistentes en el *Club del clan*. En el 63 también debutaron Los Dukes, que incluían en su formación, como cantante, a Tanguito, que poco después fue muy importante en la etapa de los “pioneros” del rock nacional.

El mercado juvenil estaba en expansión y ya la industria diseñaba estrategias para ese mercado, una música pensada para los jóvenes que aún no tenía nombre. Se la llamaba músi-

ca moderna, Nueva Ola, y desde la llegada de la beatlemania en 1964, también música *beat*. La influencia de The Beatles sería fundamental no solo por razones musicales: era otra manera de vestir, de llevar el pelo, de bailar. Y poco a poco, también se introducían cuestiones estéticas más amplias que incluso podríamos llamar ideológicas. En esos mismos años, se estaba difundiendo en la Argentina la literatura de la generación *beat*, y algunos intelectuales que rápidamente se vincularían al rock de la etapa “pionera” contribuían a esa difusión. El rock estaba a punto de convertirse en algo más que un baile de moda.

### Los extraños de pelo largo

Entre mediados y fines de los 60, el estallido de la juventud era ya un hecho que llamaba la atención y generaba fuertes debates. Y eso puede apreciarse en la cantidad de artistas y productos orientados al mercado juvenil que aparecen en esa época: además de los ya mencionados, son los años de furor de Leonardo Favio y Leo Dan, y aparecen los grupos *beat* como La Joven Guardia, Los Náufragos, Conexión N° 5 y Los Iracundos. Estos grupos, todos influenciados por The Beatles, convocaban a la juventud con sus canciones, sus atuendos y sus cabellos largos. El pelo largo en los varones generó muchísimas polémicas y reacciones adversas de los sectores más conservadores. Llegó a ser una práctica habitual

que la policía detuviera a los jóvenes y les cortara el pelo por la fuerza. Por ese motivo, llegó a convertirse en bandera y signo de rebeldía para muchos de ellos, y a ser tematizado en las letras de muchas canciones, como la “Marcha de la bronca” de Miguel Cantilo.

Ahora bien, en medio de todo ese vendaval de música para jóvenes, los estudiosos del campo del rock (Alabarces, Pujol, Berti, Fernández Bitar, Díaz, entre otros) observan que se estaba gestando algo distinto, cuyo emergente sería la grabación del tema “La balsa” por parte de Los gatos. Para los rockeros posteriores, ese sería el comienzo del “verdadero” rock, que venía a proponer una concepción estética que se apartaba de lo que era dominante en la industria y, en esa medida, desde el comienzo, ocuparía una posición conflictiva. Esa diferencia puede advertirse tanto en la elaboración de las letras y la música como en el diseño de las portadas y ciertos códigos ideológicos.

En Argentina se fueron construyendo dos modos diferentes de hacer rock. Se comenzó a elaborar un universo de sentido donde se disputaron no solo modos de ver al mundo sino también el lugar que los jóvenes ocupaban en él. Les proponemos analizar dos canciones que son contemporáneas entre sí y bastante similares musicalmente, pero que muestran una importante diferencia en la letra. Ellas son “Zapatos rotos” de Los Náufragos y “La balsa” de Los Gatos.

Ambas canciones narran un viaje. En los dos casos, el yo lírico parte de un lugar que quiere dejar atrás para dirigirse a otro donde están puestas las expectativas de mejora. En ambos casos, entonces, ese lugar de llegada representa los valores a los que se quiere acceder. Pero las diferencias son sustantivas.



El protagonista de “Zapatos rotos” nos dice: “Tengo mis zapatos rotos / Y es de tanto caminar / Lejos ya quedó mi pueblo / Voy camino a la ciudad”. En su travesía lleva la compañía de una guitarra, y con ella espera alcanzar un nuevo mundo en el que ganará mucho dinero. Es decir, aspira a emular el camino a la fama que habían seguido las estrellas juveniles de la época.

Por el contrario, el protagonista de la balsa propone un camino diferente cuando nos dice “Estoy muy solo y triste acá en este mundo abandonado”. Y ahí hay un primer detalle importante. Esta canción empezó a ser compuesta en el baño de un bar del barrio porteño de Once por Tanguito, uno de los pioneros del rock, y fue terminada por Lito Nebbia, quien la grabó con Los Gatos. Pero la letra originalmente decía “Estoy muy solo y triste acá en este mundo de mierda”. Nebbia tuvo que cambiarla porque el sello discográfico no aceptaba la letra original. Entonces, el “mundo abandonado/de mierda” es la sede de los antivalores, de lo que resulta negativo, lo que se quiere abandonar. La balsa es el vehículo de ese viaje desde los antivalores hacia los valores. Pero lo llamativo es cómo está representado ese lugar de los valores. El protagonista dice que cuando la balsa esté lista partirá “hacia la locura”, y al final dice: “con mi balsa yo me iré a naufragar”. Es llamativo porque una balsa se construye para escapar de un naufragio, no para ir hacia él. Lo que ocurre es que tanto Los Gatos como Tanguito formaban parte de una bohemia de jóvenes que en esos años estaban inventando un nuevo lenguaje, un nuevo juego de imágenes y metáforas. Y llamaban “naufragar” a la actividad de deambular por la noche de un bar a otro, de una plaza a otra cantando, componiendo e intercambiando información sobre una nueva música y una nueva cultura. Ese era el mundo de valores hacia donde se dirigía la balsa. Y eso era la locura. Una locura juvenil, hecha de música, poesía y búsquedas vitales que se proponían en ruptura con la “cordura” del mundo adulto, de la institucionalidad oficial y del autoritarismo que se había impuesto con la dictadura de Onganía iniciada en 1966. Como puede verse, el rock que empezaba con “La balsa” hablaba de otra cosa.

---

Entre 1967 y el final de la década, aparecieron los grupos y solistas que serían considerados los pioneros de lo que final-

mente se llamó rock nacional: Moris, Tanguito, Los Gatos, Manal, Almendra y Los Abuelos de la Nada. Las diferencias con el resto de la música para jóvenes no harían más que profundizarse, hasta el punto de que el rock nacional terminaría constituyendo un campo específico de la música popular, con sus propias reglas, sus propias instancias de consagración, sus propios criterios de valor y un universo simbólico particular.

### Las disputas por el sentido de juventud o el síndrome del “profesor hippie”

Hacia fines de la década del 60, la emergencia de la juventud no solo era un hecho notable, sino que se había desatado una fuerte disputa por dotar de un sentido a este nuevo fenómeno. O, dicho de otra manera, se había desatado una lucha simbólica por imponer una forma legítima de ser joven que limitara los impulsos libertarios que parecían asociarse a la idea de juventud. Esto debe pensarse, por supuesto, teniendo en cuenta procesos políticos y sociales más amplios. Desde el derrocamiento del peronismo en 1955 y, principalmente, desde el triunfo de la Revolución cubana en 1958, amplios sectores de la sociedad se habían ido radicalizando, y se había desarrollado una nueva cultura de izquierda que pensaba a la juventud como un actor clave de los procesos de cambio. En esas condiciones, hubo una gran receptividad para co-

rientes que revalorizaban la canción popular y la concebían como vehículo de cambio social “revolucionario”, que se desarrollaron en distintas partes del mundo, principalmente en América Latina.

Así pues, el fenómeno llamado la Nueva Canción se desarrolló en Chile, en Uruguay, en Brasil, en Cuba, pero también en Francia y otros países europeos. Particularmente importante es el rol que jugó en ese proceso el cambio gestado en la música rock a partir de los aportes de Bob Dylan y Joan Báez, primero, y de los *Beatles* después. Es importante porque la idea de la canción como vehículo de cambio se asoció al fenómeno emergente de la “juventud” como identidad social y como factor transformador.

En contrapartida, a partir del golpe de Estado perpetrado en 1966 por el general Onganía, había ido ganando importancia lo que Andrés Avellaneda (2006) ha llamado el “discurso de represión cultural”. Si bien hunde sus raíces y se nutre de experiencias anteriores, vinculadas principalmente a los sectores más conservadores del catolicismo, ese discurso adquirió visibilidad y se fue fortaleciendo y desarrollando paulatinamente desde principios de los 60, hasta alcanzar su máxima expresión durante la dictadura del 76 al 83. Durante la dictadura de Onganía, que se había planteado como norte la construcción de una “gran nación católica”, esos sectores conservadores fueron ganando cada vez más peso en áreas del Estado como la educación y la cultura, y los medios de comunicación.

Avellaneda rastreó ese discurso tanto en documentos oficiales (decretos, leyes, declaraciones de gobernantes) como en textos no oficiales producidos por distintos organismos de la sociedad civil, muchos de ellos vinculados a la Iglesia y a organizaciones de derecha (solicitadas, artículos en los diarios, declaraciones, etc.). En el discurso de represión cultural se concebía a la Argentina como objeto de una agresión que tenía un aspecto específicamente cultural. A través de la infiltración en la cultura, la educación, el arte, un “otro” —ajeno al “nosotros” nacional (e identificado habitualmente con “la subversión”)— intentaba debilitar a la nación desde dentro destruyendo el “estilo de vida argentino”. Esa infiltración ideológica que, según el discurso represivo, infestaba todo el sistema cultural, debía ser combatida, fundamentalmente a través de la censura, porque apuntaba especialmente a los jóvenes, y se expresaba en “canciones de protesta, exaltación de artistas y textos extremistas, teatros de vanguardia u obras que por transferencia se utilizan sutilmente; musicalización de poemas; actuaciones individuales desinteresadas de intérpretes [...], obras plásticas de marcado tinte guerrillero, conferencias de prensa [...], actuaciones en ‘café concert’ en las cuales aparece siempre el ‘mensaje’ colocado de la más inocente manera posible”.

De tal manera, la música para jóvenes pasaba a ser vista como peligrosa y, por lo tanto, observada, analizada, censurada. Ante una mirada como esta, resultaba más evidente que entre lo que se ofrecía a los jóvenes no todo era igual. Esa

diferencia puede observarse con nitidez en dos canciones de la época. La primera es un clásico de Sandro: “Una muchacha y una guitarra”, grabada en 1968. La segunda canción se titula “Rebelde” y fue grabada por Moris, uno de los pioneros del rock nacional, con su grupo Los Beatniks, en 1966. Si se comparan las dos canciones, lo que puede verse son dos concepciones distintas de la juventud. En el caso de “Una muchacha y una guitarra”, la idea de lo juvenil gira alrededor de la alegría, la diversión y “pasarla bien”. La letra nos plantea que para ser joven lo que no te puede faltar es “una muchacha y una guitarra / para poder cantar” y que el sentido de la vida es estar “siempre cantando / siempre bailando”. Si recuerdan el video que acompaña a esta canción, nos encontramos a Sandro en una fiesta en la playa, rodeado de mujeres y varones que se desplazan siguiendo una coreografía prolija y ordenada. Todos sonriendo, viviendo el momento. Toda la puesta en escena apunta a ese sentido, e incluso se habilita un toque de rebeldía que se expresa en la actitud de Sandro cuando baila sobre un auto moviendo las caderas a lo Elvis.

En el caso de Moris, el eje de la canción no está en la alegría, sino en la rebeldía. El yo lírico afirma que “Rebelde me llama la gente / rebelde en mi corazón / Soy libre y quieren hacerme / esclavo de una tradición. Todo se hace por interés / Pues el mundo está al revés / Si todo esto hay que cambiar / Siendo rebelde se puede empezar”. La rebeldía es, ni más ni menos, el deseo de cambiar el mundo. Es la juventud rompiendo con las cadenas del pasado (tradición) y con un mundo

adulto signado por las reglas y valores como la disciplina o el consumismo. Los caminos del cambio se plantean bajo una mirada pacifista, donde las armas son sustituidas por el amor, que recuerda a aquellas consignas del movimiento *hippie*: “hagamos el amor y no la guerra”. Estos productos culturales que presentaban a una juventud centrada en la rebeldía quedaron bajo la mira del discurso de represión cultural.

Cuando los Beatniks presentaron “Rebelde”, pocos días después del golpe militar de Onganía, como la CBS no mostró mucho interés en promocionarlo, Los Beatniks tomaron la iniciativa y organizaron una fiesta que terminó con los integrantes del grupo bailando semidesnudos en una fuente pública de la capital federal. Los miembros del trío pasaron tres días en el calabozo y este escándalo salió en la sección policiales de todos los diarios. Este episodio es fundacional de la cultura rock argentina y comienza a perfilar la relación entre industria cultural, Estado y rockeros, y “augura cómo será visto el movimiento cultural del rock en la escena pública: el epítome del desorden en las esferas del sexo, el género y la cultura”<sup>1</sup>.

No es de extrañar, entonces, que junto a los problemas de la censura, que fueron cada vez más graves para el rock naciente, aparecieran también producciones de la industria cultural que intentaban fijar límites a la rebeldía juvenil, sin

---

1 Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina: cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, p. 195. Buenos Aires: FCE.

por eso afectar un mercado cada vez más rentable. Un muy buen ejemplo de esta tendencia fue la saga del profesor *hippie*. El cine expresa con claridad la preocupación y las disputas por la imposición de un sentido de juventud. Entre el 69 y el 72, se estrena una serie de películas que abordan el tema. La primera fue *El profesor hippie* (1969). Tuvo su continuidad con *El profesor patagónico* (1970) y *El profesor tirabombas* (1972), protagonizadas por Luis Sandrini y dirigidas por Fernando Ayala.

El esquema narrativo es recurrente: el apelativo *hippie* se aplica al profesor de Historia "Tito" Montesano (Luis Sandrini), que mantiene una relación de simpatía y acercamiento con los jóvenes.



Imagen 8

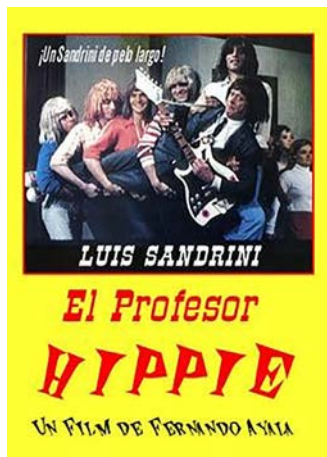


Imagen 9



Imagen 10



En la primera película los estudiantes quieren organizar un festival de la primavera y el rector no lo quiere permitir. El rol de Montesano es siempre el de mediador entre el mundo adulto y el mundo juvenil, pero también el de garante: que los jóvenes obtengan ciertos permisos (bailar, divertirse, organizar festivales, festejar la primavera, etcétera) pero sin cuestionar ni poner en peligro el orden establecido. De hecho, por su cercanía con los alumnos y su participación en sus actividades, Montesano sale en los diarios, se gana el epíteto de “profesor *hippie*”, es sancionado y enviado a la Patagonia, donde transcurre la segunda película, que tiene una trama similar.

Pero el clímax llega con la tercera película, que conecta muy claramente con el clima político de la época. De vuelta en Buenos Aires, Montesano apoya a los alumnos que quieren abrir un comedor en el colegio. Un comedor que, a la manera de los comedores universitarios de la época, se piensa como un espacio de libertad. Pero ante los excesos que se cometen en la inauguración, la rectora Salvatierra ordena el cierre. Como respuesta, los estudiantes se declaran en huelga y toman el colegio, y hasta construyen una bomba casera. Montesano, nuevamente como mediador y garante, es el encargado de desactivar la escalada de violencia y sacar la bomba de la escuela. Recordemos que la película es de 1972. Perón todavía estaba en el exilio y la espiral de violencia política no paraba de crecer. Por ese entonces, miles de jóvenes nutrían las organizaciones de izquierda, incluso las

organizaciones armadas. De manera que el profesor Montesano vuelve a actuar como mediador para evitar un final trágico. Pero el mensaje de la saga es claro. Si la juventud como fenómeno está para quedarse, no se puede tener hacia ella una actitud de distancia y combate. Pero tampoco se pueden permitir los excesos libertarios, ni en clave *hippie* ni en clave política, puesto que las consecuencias pueden ser desastrosas. Estas películas, en definitiva, muestran una zona en la que se intersecan el interés de la industria por un mercado juvenil cada vez más consolidado y el discurso de represión cultural que se iba imponiendo como discurso oficial. En ese período, y en complejo proceso de diferenciación, el rock nacional se fue afianzando y creando un universo de sentido propio que implicaba una manera diferente de pensar la condición juvenil.

## El universo rockero

Por todo lo que venimos planteando, al hablar de rock nacional no designamos tanto un género o un estilo musical. Se trata más bien de designar un campo específico de la producción cultural, integrado desde el momento histórico de su emergencia al campo mayor de la música popular. Es decir, lo pensamos en los mismos términos en que analizamos el folklore en la lección anterior. La especificidad del campo del rock, esto es, sus reglas de juego propias, las características

de los bienes simbólicos que se producen y consumen, las instancias de consagración internas y el sistema de relaciones establecido entre los actores que lo integran, ha sido constituido históricamente en ese proceso en el cual, por una parte, se iban desarrollando (mediante diversas estrategias discursivas) los elementos que permitirían distinguir al rock de otros campos de la cultura de masas y, por la otra, se iban estableciendo las condiciones y reglas de pertenencia. Son justamente los músicos que llamamos “pioneros” quienes definieron las reglas estéticas que permitirían diferenciar al rock del resto de la música “joven”, dotando al campo de una marca de origen que incluye también una dimensión ética y política en relación con la cual las sucesivas generaciones se posicionaron.

Como dijimos, en ese momento, la emergencia de la idea de una juventud “rebelde” y hasta “revolucionaria” por parte de los sectores progresistas se enfrenta con un discurso conservador que pensaba la juventud como reservorio de valores morales (discurso dominante en la Iglesia, el Ejército, y en buena parte de las escuelas), pero también con la naturalización de un concepto de juventud como etapa de moratoria social, en la que cierta permisividad es posible, fundamentalmente cuando se vincula a la diversión y al consumo (concepción dominante en la industria cultural). El rock, en la medida en que empieza a tener sus portavoces y condiciones de acceso a la palabra pública, va construyendo su identidad en tensión con esos otros discursos y su

concepción de la juventud. En este esquema, los rockeros construyeron un discurso en el que se definía como “otro” antitético a quienes producían una música que, en términos de los propios rockeros, era “comercial”. Es decir, el “otro” del rock eran, en principio, aquellos que ocupaban las posiciones dominantes en el mercado de la música para jóvenes. Las diferencias estéticas entre estos dos grupos pueden observarse tanto en las músicas como en las letras. En cuanto a la música, las propuestas que los rockeros llamaban “comerciales” se caracterizaban por la alta previsibilidad en todas sus estructuras, el carácter fácilmente memorizable de las melodías (principalmente de un estribillo “pegadizo”) y una homogeneidad rítmica principalmente orientada al baile (a una manera de bailar que se identificaba con la fiesta juvenil). Las propuestas rockeras, por el contrario, estaban más orientadas a la escucha y se caracterizaban por los climas densos, cambios rítmicos y arreglos experimentales, característica que se iría acentuando en el cambio de década.

En cuanto a los textos, en primer lugar hay una contraposición temática. Las canciones “comerciales” se centraban en el tópico amoroso o tematizaban diferentes aspectos de la representación dominante de la fiesta juvenil: el baile, el canto, la diversión, la primavera, las flores. Por el contrario, en el rock esos temas aparecen muy escasamente o son objeto de crítica. Se desarrollan en forma recurrente los que serían los grandes tópicos rockeros. En primer lugar, el viaje, el vuelo y el sueño como metáforas de la búsqueda de una

manera diferente de mirar la realidad, de vivir la vida y de relacionarse con el mundo. “La balsa” es el primer ejemplo de muchos. En “Rutas argentinas”, Almendra cantaba: “Chicas y muchachos nos esperan allá / llevamos buenas cosas”; en “Bienvenidos al tren”, Sui Generis decía: “Pueden venir cuantos quieran / que serán tratados bien / los que estén en el camino / bienvenidos al tren”. Ese viaje tomó muchas formas a lo largo de la historia del rock, pero siempre está presente como un tema recurrente. En segundo lugar, la ciudad, tratada negativamente como metáfora del “sistema”, del mundo de los antivalores. La ciudad representa las vidas grises y sin sentido, los trabajos alienantes, las relaciones deshumanizadas. “A estos hombres tristes” de Almendra, es un buen ejemplo, pero hay muchísimos. “Natalio Ruiz, el hombrecito del sombrero gris” de Sui Generis; “Avenida Rivadavia” de Manal; “De nada sirve” de Moris, por solo nombrar algunos. En tercer lugar, la recuperación de formas de espiritualidad no oficiales. Esa búsqueda tuvo muchos caminos diferentes. Desde la alusión a las filosofías orientales en Spinetta o Miguel Abuelo hasta el interés por las culturas andinas en Arco Iris; desde una recuperación renovada del cristianismo en Raúl Porchetto y Vox Dei, hasta las utopías comunitarias de Pedro y Pablo. En cuarto lugar, un modo alternativo de pensar la relación con el mundo natural. Los rockeros fueron precursores de una mirada ecologista, aunque marcadamente idealizada e ingenua, como puede verse en “Diana divaga” y “Tema en flu sobre el planeta”, los temas del primer disco de

Los Abuelos de la Nada. Si la ciudad se piensa como sede de todos los antivalores, se sueña con un campo idealizado que se imagina como sede de valores. Muchas veces el viaje representado en las canciones se proyecta como un abandono de la ciudad, como en el “Blues del éxodo” de Pedro y Pablo: “Hay una tierra prometida / para los hijos de tu grey / al otro lado de las ruinas / comenzaremos a crecer”. Las “ruinas” representan el mundo de los disvalores (como la ciudad) que hay que abandonar para fundar una vida nueva.

Pero no se trata solo de diferencias temáticas. También es importante la diferencia en los procedimientos formales. En las canciones que los rockeros llamaban “comerciales”, la música se correspondía con la sencillez métrica, estrófica y de lenguaje. El rock, en cambio, ensayaba procedimientos formales más complejos provenientes de la poesía de vanguardia que generaban cierto hermetismo en sus letras.

Se puede afirmar entonces que los artistas que después fueron considerados los pioneros del rock argentino presentaron una estética de ruptura con los moldes de la industria, pero también de enfrentamiento generacional a las reglas e instituciones sociales. Esta ruptura y este enfrentamiento le dan al rock su fisonomía fundacional. A partir de los años 70, con la aparición de las revistas y la crítica especializada, la estética de los pioneros es tomada como modelo y termina por establecer un conjunto de reglas de pertenencia al campo que podrían resumirse en una triple exigencia: experimentación, testimonialidad y autenticidad. Triple exi-

gencia que permitirá la progresiva demarcación del campo y la diferenciación con las otras formas de la música popular. Fundamentalmente la actitud de ruptura distinguirá al rock del resto de la música para jóvenes. Pero esa actitud que permitió la diferenciación y la autolegitimación también generó las condiciones de su progresiva marginalidad. El modelo de receptor que los primeros rockeros construyeron generó un público fiel pero exiguo, y durante años la actitud rebelde del primer rock fue sancionada por la industria con la exclusión de la difusión radial y televisiva, con ediciones limitadas y con algo de censura que se agravó en los períodos de dictadura militar. Pero también, durante esos años, los rockeros, bastante mal vistos, bastante censurados y algo perseguidos, generaron una ética libertaria que proporcionaría un modelo de identificación para un grupo de jóvenes que en los años posteriores no cesaría de crecer.









## Lección 4

Músicas populares y política

A lo largo de este texto hemos intentado mostrar que las músicas populares en nuestro país se articulan profundamente con los procesos sociales y políticos desarrollados en las últimas décadas, y han tenido un papel sustantivo en la constitución de identidades tanto individuales como colectivas.

En este último apartado, y como cierre del recorrido, les proponemos abordar más detalladamente la manera en que tanto el rock como el folklore, cada uno a su manera, expresaron y de algún modo respondieron a la conflictividad política que caracterizó la segunda mitad del siglo ~~XX~~ en la Argentina.

Esa conflictividad se hace evidente si se observa la imposibilidad de la estabilización de la institucionalidad democrática que caracterizó a la Argentina desde 1930. Ese año, un golpe de Estado encabezado por el general Félix Uriburu derrocó al gobierno constitucional de Hipólito Yrigoyen. A partir de ese momento, se sucedieron distintos golpes de Estado. En 1943, los generales Pedro Ramírez y Arturo Rawson encabezaron el golpe que derrocó a Ramón Castillo; en 1955, el general Lonardi condujo la “Revolución libertadora” que derrocó el gobierno constitucional de Juan D. Perón; en 1966, el general Onganía derrocó al presidente constitucional Arturo Illia; y en 1976, los militares Jorge Videla, Emilio Massera y Orlando Agosti encabezaron el golpe que derrocó a María E. Martínez.

Recién en 1983 se inició una etapa democrática que hasta hoy no ha sido interrumpida y se ha mostrado capaz de en-

cauzar la conflictividad política, aunque no sin dificultades institucionales. El presidente Alfonsín debió abandonar el cargo unos meses antes de cumplir su mandato a causa de la situación económica, en julio de 1989. El presidente De La Rúa tampoco alcanzó a concluir su período constitucional y su renuncia, en diciembre de 2001, dio lugar a una situación de gran inestabilidad.

El desarrollo del folklore y el rock no fue ajeno a esta conflictividad política. Por el contrario, es imposible comprender las características de esas músicas, y de las narrativas identitarias que fueron construyendo si no se las pone en relación con esos procesos políticos que las atravesaron, a los que respondieron y a cuyo desarrollo contribuyeron a su manera. De todo ese largo período, les proponemos centrarnos en el que va desde mediados y fines de los 60 hasta los 80, puesto que en ese tiempo tuvieron un lugar destacado en las disputas simbólicas. Pero, además, porque en esos años la conflictividad política alcanzó una particular virulencia que las músicas populares expresaron cada una dentro de su propia lógica.

En la década del 60, ocurrió la emergencia simultánea de una serie de discursos con preocupaciones, estructuras o temáticas semejantes. Se volvió común una actitud crítica hacia valores y modos de pensar que anteriormente habían resultado dominantes.

Ya desde el derrocamiento del gobierno peronista en 1955 se venía desarrollando un estado generalizado de debate

que, a medida que avanzaban los años 60, fue ganando en virulencia, a tal punto que se puede hablar de una “crisis de hegemonía”. La noción de crisis de hegemonía proviene del filósofo italiano Antonio Gramsci y se refiere a la incapacidad, en un momento dado, de generar consensos por parte de las clases dominantes. Ante esa incapacidad, recurren a la pura coerción para imponer sus intereses. La reiteración de dictaduras militares que culminó en el período 76–83 es un indicador de una crisis de este tipo.

En ese marco, se produjo la pérdida progresiva de legitimidad de toda una trama de discursos y, por ende, de valores e ideas, de visiones del mundo y de la historia que habían llegado a ser dominantes en la sociedad argentina durante muchos años. Y lo que se cuestionaba se centró en el tema del poder: poder político y formas de representación, poder económico y formas de propiedad y distribución, poder cultural y formas de imposición de las “verdades”. Sin embargo, más allá de ese debate propiamente político, se generaron también las condiciones para el cuestionamiento de otras zonas de la cultura hasta entonces fuera de discusión: la moral sexual, la familia, la rutina y la inautenticidad de la vida, los trabajos alienantes, el modelo machista de relación de pareja, las concepciones del cuerpo, la religiosidad occidental, la versión “oficial” de la historia, la cultura europeizante, etcétera. En este contexto se produjo la aparición del rock que, como vimos en el capítulo anterior, estuvo profundamente relacionado con la emergencia de la juventud como

actor social. Y en ese marco se produjo también una profunda ruptura en el campo del folklore que posibilitó el desarrollo de formas muy alejadas de su paradigma clásico.

## Rock, ley y transgresión

Según lo que venimos desarrollando, la del “viaje” es una buena metáfora para pensar el rock. Desde el programa de abandono de los antivalores propuesto en “La balsa” hasta las respuestas políticas, pasando por diferentes formas de espiritualidad, la metáfora sigue siendo válida para definir ese movimiento constitutivo. Ahora bien, la misma idea del viaje fundado en la ruptura con los antivalores plantea otro problema que ha sido (y es) crucial para pensar el universo de sentido rockero y, particularmente, su dimensión política: el problema del límite, de la frontera, de la ley. Que el rock puede definirse como una “actitud transgresora” es casi un lugar común. ¿Pero qué lugar tiene esa actitud transgresora, esa relación problemática con la ley en el universo de sentido rockero?

Ya desde la época fundacional, la ruptura con ciertos aspectos de la ley formó parte constitutiva de las estéticas rockeras. Justamente, esa actitud de ruptura es lo que le permitió diferenciarse del resto de la música para jóvenes. Pero, más allá de eso, y también en forma temprana, se planteó una reflexión explícita sobre la ley y sus fronteras.

En el disco *Beat N° 1* que Los Gatos grabaron en 1969, se incluye una canción que, sintomáticamente, lleva por título “Fuera de la ley”.

#### FUERA DE LA LEY (LETRA DE LITO NEBBIA)

Yo era pequeño y en todo creía,  
las flores de un prado me hicieron feliz;  
luego crecí y comprendí,  
que esas flores tenían que morir.  
Fuera de la ley,  
fuera de la ley,  
siempre hasta el final.  
Siempre hice todo lo que otros querían,  
hasta que un día logré despertar;  
me pregunté qué puedo hacer,  
no quiero durar, solo quiero vivir.  
Fuera de la ley,  
fuera de la ley,  
siempre hasta el final.  
Hoy camino solo y con mi alma y mis manos,  
formo mi propio existir;  
no sé de temores, ni frustraciones,  
solo que así puedo vivir mejor.  
Fuera de la ley,  
fuera de la ley,  
siempre hasta el final.

---

El tema es transgresor ya desde la música, que incluye una larguísima improvisación instrumental, por momentos

bastante errática. Es como si esa larga parte improvisada fuese en sí misma una afirmación de libertad. La ruptura con la coerción social planteada bajo la figura metafórica del “despertar” es reconocible como un elemento de la retórica rockera. Lo interesante, en este caso, es la oposición de sentido planteada entre “vivir” y “durar”. Hacer lo que otros quieren, permanecer en ese estado de letargo, no coincide con lo que el discurso rockero caracteriza como “vida”. En ese sentido, vale la pena recordar que el primer disco de Moris se llamó *30 minutos de vida*, y allí estaba la canción “De nada sirve”, que es también una especie de declaración de principios rockeros. Para los rockeros “vida” es otra cosa. La vida, aludida mediante imágenes como las del color, la humanidad, la niñez, lo natural, el vuelo y el sueño, concentra todos los valores rockeros y solo es posible en libertad. La aceptación de la imposición social, es decir, del mundo de antivalores del “sistema” o la “ciudad” conduce a un mero “durar” que no llega a ser muerte, pero tampoco es vida. Ahora bien, esos valores a cuya imposición se resisten no son otros que los valores dominantes en la sociedad. En ese sentido, se puede decir que constituyen la ley. No una ley en particular, sino el modo de vida que establece la “normalidad”. Por eso, entre los rockeros, la única posibilidad para la plenitud de la vida es ponerse “fuera” de ella.

En el marco de la crisis de hegemonía en la que se tambaleaba el gobierno de Onganía —y todo un modo de vida estaba siendo cuestionado—, esta transgresión desarrolló



rápidamente sentidos muy profundos. En primer lugar, en todo el rock de la etapa fundacional se manifiesta con claridad lo que podríamos llamar un horror a la “vida ordinaria”. La expresión es tomada del capítulo XVII de la novela *El banquete de Severo Arcángelo*, de Leopoldo Marechal. Según Miguel Abuelo, de una frase de esa obra (“padre de los piojos, abuelo de la nada”) tomó el nombre de su banda Los Abuelos de la Nada (y el suyo propio, ya que su nombre era Miguel Peralta). Más allá de la veracidad de la historia, lo cierto es que el parentesco de la estética de Miguel Abuelo con la vanguardia literaria a la que pertenece Marechal es mucho más profundo de lo que parece.

En efecto, la novela había sido publicada en 1965 y Abuelo reconoce a Marechal como un escritor que “le abrió la cabeza a una generación de argentinos”. El texto narra la organización de un banquete al que son invitados individuos que han alcanzado “las fronteras de la nada” después de haber atravesado el horror de la “vida ordinaria”. La descripción marechaliana de la vida ordinaria, con su rutina, sus convenciones, su carencia de proyecto y su falta de fuerza vital, con sus mecanismos de consumo, con su basura cultural y su hombre robotizado, marca una zona de coincidencia profunda con lo que en las estéticas rockeras aparece como condensación de antivalores. La vida ordinaria es lo que limita el pensamiento, de ahí la necesidad del vuelo, el sueño, o de hacer “estallar la cabeza”, como decían *Los Abuelos* en “Oye niño”. La vida ordinaria es la mirada de la sociedad

que empobrece y cosifica. Es la destrucción del ámbito de lo natural. Es la falsa religiosidad oficial. Es la careta de las buenas gentes. Es la rutinización total de la vida.

A esa vida ordinaria, expresada en el texto marechaliano con la metáfora del robot, tan común en la retórica rockera, el rock opone una respuesta que es estética, ideológica y colectiva: producir ese hecho libre capaz de descomponer el mecanismo. Al “durar” de la vida ordinaria se opone el “vivir” rockero. Vivir “fuera de la ley” es, entonces, romper con la vida ordinaria.

Pero hay otro sentido del “fuera de la ley” que se abre justamente a principios de los 70. La ruptura con esta suerte de ley social que hemos llamado la vida ordinaria posicionaba a los rockeros en una zona de conflicto con la ley del Estado en un sentido más estricto. Y eso en un momento en el que el Estado había iniciado ya el proceso de trazado de fronteras interiores de inclusión y exclusión que alcanzaría su forma más dramática después del 76. La actitud transgresora volvía sospechosos a los rockeros. De allí los conflictos con la policía, las detenciones a la salida de los recitales, el corte de pelo a la fuerza. Pero después del 76 los colocó en la peligrosa zona de los “enemigos” difusos y omnipresentes de la dictadura con los que el rock construyó lazos de solidaridad: “Ayer soñé con los hambrientos, los locos, / los que se fueron, los que están en prisión”, diría Charly García en “Inconsciente colectivo”. El “fuera de la ley”, entonces, se volvió menos metafórico y más real.

Ese conflicto del rock con la ley del Estado no se terminó con la dictadura. De hecho, siempre se mantiene vigente. De ahí las permanentes dificultades, fundamentalmente en los recitales y festivales. La concentración de rockeros en el espacio público siempre pone de manifiesto ese conflicto latente entre el rock y las instituciones.

Pero durante la dictadura, la censura persiguió a los artistas de rock. Algunos debieron irse al exilio, principalmente los que adoptaron posiciones políticas más explícitas, como Piero, Miguel Cantilo y, en algún momento, León Gieco. Muchas canciones entraron en las listas negras, se volvió muy difícil hacer recitales y la difusión de las obras era mínima. El rock se vio obligado a desarrollar un lenguaje lleno de alusiones y metáforas para referirse a la realidad de aquel momento. Algunas canciones con esas características se convirtieron en grandes himnos rockeros. Algunos músicos (Charly García, Luis A. Spinetta, León Gieco) se transformaron en referentes y voceros de la juventud en momentos en que otras formas de participación estaban siendo salvajemente reprimidas.

Un buen ejemplo de esas canciones/himno es “Canción de Alicia en el país”, de Charly García, grabada en 1980 en el tercer álbum de Serú Girán, *Bicicleta*. En principio, Alicia se refiere al personaje de la novela de Lewis Carrol, *Alicia en el país de las maravillas*. Aquel personaje ingresaba en un mundo de fantasía donde corría una serie de aventuras. Las condiciones para ingresar a ese mundo eran la niñez y el sueño: Alicia seguía al conejo mientras su hermana mayor

dormía. Para los niños, la maravilla es parte de la vigilia, para los adultos solo es posible en el sueño. Pero la Alicia de la canción no encuentra maravillas, solo el país. El sueño es ahora negado por la realidad:

No cuentes lo que viste en los jardines  
El sueño acabó.

Lo que hay del otro lado no se puede contar. El sueño terminó. Pero el sueño es también el proyecto del rock en su etapa fundacional, es la utopía, la imagen de un lugar donde "naufragar", es también la propia adolescencia; por eso:

Se acabó ese juego que te hacía feliz.

De este lado del sueño, de este lado de la fantasía, de la locura y la diferencia, del lado de la normalidad, de la vigilia, de la ley, está la pesadilla de la represión y la exclusión, y a esa pesadilla debe despertar Alicia:

Estamos en la tierra de nadie  
Pero es mía  
Los inocentes son los culpables  
dice su señoría.

Ante esa pesadilla, el sueño se torna imposible, y tanto el pasado como el futuro quedan clausurados:

Estamos en la tierra de todos  
En la vida  
Sobre el pasado y sobre el futuro  
Ruina sobre ruina.

Después de la dictadura, ya en los 80, se produjo en la sociedad un profundo proceso de recuperación de los valores democráticos. Y el rock no fue ajeno a ese movimiento, aunque eso significara el imperio de la ley como valor en sí. Pero, claro está, la mirada de los rockeros nunca dejó de tener un tinte de duda y de sospecha. Aun así, muchos representantes del rock, como el caso de León Gieco, tuvieron una importante presencia en ese período signado por los reclamos de los organismos defensores de los derechos humanos y las exigencias sociales de verdad y justicia. No obstante, a medida que avanzaban los 80 y principalmente después de la Semana Santa de 1987, cuando se produjo el levantamiento de los llamados “carapintadas”, esa ley recuperada empezó a mostrar sus grietas. La ley del Estado perdía prestigio.

En junio de 1987 se sancionó la Ley n.º 23.521, conocida como “ley de obediencia debida”, que establecía que quienes habían participado en la represión con un grado inferior a coronel, habían actuado obedeciendo órdenes y, por lo tanto, no podían ser juzgados. En la medida en que la ley del Estado perdía prestigio, una nueva ley venía a ocupar los lugares que el Estado tendía a dejar vacíos: la ley del mercado. El mercado era ahora quien trazaba las fronteras interiores, distribuía

lugares y definía las líneas de exclusión. Alrededor de esta idea clave de los tiempos neoliberales, se fue construyendo un nuevo consenso que tendría su manifestación más clara en la década del 90, pero que tempranamente fue generando respuestas en el campo del rock. Respuestas diversas que iban desde la ironía mordaz de Sumo o Los Redonditos de Ricota hasta el hedonismo exacerbado de Virus o los mundos oscuros de discos como *Ciudad de pobres corazones* y *Tercer mundo* de Fito Páez.

Sin embargo, es también en los 80 cuando el rock alcanza una masividad y una centralidad en la industria cultural que antes no había tenido. Y esa gran expansión también hizo posible la aparición de una gran variedad de propuestas rockeras muy diversas entre sí y también muy diferentes en su relación con la cultura de masas, con lo que se consideraba “comercial”, con la vida política, con el “sistema” y aun con las tradiciones rockeras. Ya no se trataba de ser o no ser rockero, sino de qué clase de rockero se era. Incluso, autores como Oscar Blanco y Emiliano Scaricaciottoli (2014) hablan del estallido de la unidad imaginaria del rock.

Aun así, aquel gesto de ruptura con la ley, que Los Gatos realizaron en la etapa fundacional, ha tenido una fuerte continuidad y ha constituido toda una tradición que se mantiene hasta nuestros días. Una tradición que, sin agotarla, aporta elementos importantes para comprender la relación del rock con la política y, más específicamente, la afirmación de la

actitud “transgresora” como componente constitutivo de la música y la cultura rockeras.

## Folklore, legitimidad y política

Según lo que venimos reflexionando, el folklore, desde sus comienzos en la Argentina, estuvo atravesado por lo político. De hecho, su primera fuente de legitimación fue el nacionalismo cultural que, aun con sus matices, tenía un carácter conservador y oligárquico que proponía una identidad en disputa con los inmigrantes y una versión de la historia que ata los valores de la argentinidad a una identidad provincial y premoderna. Ese nacionalismo construía un nosotros excluyente que rechazaba los aportes de los inmigrantes europeos, que negaba las raíces afro de nuestras músicas y danzas, que miraba con malos ojos la herencia indígena y que prestaba poca atención a Latinoamérica. Sobre esas bases se construyó el paradigma clásico del folklore.

Pero no es esa la única forma de nacionalismo que se articuló con el folklore. Es bien sabido que el peronismo lo apoyó decididamente, impulsó las investigaciones de los folklorólogos, llevó la enseñanza del folklore a las escuelas y favoreció la difusión de la música nacional, con lo que el folklore recibió un gran impulso. Pero el nacionalismo peronista difería de su antecesor en varios aspectos. El discurso peronista construyó un lugar en la historia para las masas populares.



Las concebía como el verdadero sujeto de la historia de la patria, de ahí el lugar central que tenía en ese discurso la figura del “cabecita negra”, del “descamisado”. El folklore fue así la música de los “cabecitas negras”, de los migrantes internos que se apropiaban de ella como una manera de mantener la conexión con sus lugares de origen. El folklore era también un espacio en el que los músicos provincianos podían alcanzar la celebridad, convertirse en estrellas, incluso en objeto de deseo erótico.

Pero, en el marco de la crisis de hegemonía de los 60, las cosas cambiaron. Por una parte, la expansión del campo, eso que se dio en llamar el “boom” del folklore, llevó a algunos músicos a buscar una nueva dignificación del folklore a partir de la incorporación de elementos musicales, dancísticos y poéticos provenientes de tradiciones eruditas y legitimadas. Es el caso de músicos como Ariel Ramírez y Eduardo Falú, poetas como Jaime Dávalos y Félix Luna, y bailarines como Santiago Ayala (El chúcaro) y Norma Viola. Dos discos, editados en 1963 y 1964, respectivamente, son representativos de ese proceso: *Coronación del folklore* y *Misa criolla*. En ambos tiene una participación central Ariel Ramírez y se caracterizan por un intento de hacer una música folklórica con aspiraciones de universalidad a partir de la incorporación de lenguajes musicales provenientes de la tradición clásica romántica. El mismo gesto caracterizó en esos años a las producciones del Chúcaro y Norma Viola,

que también incorporaron a la danza folklórica conceptos propios del ballet clásico.

Pero en 1963 también ocurrió otro hecho fundamental. Ese año, un grupo de artistas e intelectuales —entre los que se encontraban Armando Tejada Gómez, Oscar Matus, Tito Francia y Mercedes Sosa— publicó en Mendoza un texto que sacudió el mundo del folklore. Se trata del “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. En el manifiesto, escrito por Tejada Gómez, se proponía una genealogía diferente para el folklore, que venía a discutir la tradición instituida. Se hablaba de un auge del cancionero popular que era resultado de la creatividad popular que el tradicionalismo había convertido en un “folklorismo de tarjeta postal” y que la industria cultural había transformado en producto de exportación. Por el contrario, el manifiesto elegía, como antecesores, a las figuras de Buenaventura Luna y Atahualpa Yupanqui justamente por su rol de “creadores” y no de meros repetidores de tradiciones. De tal manera, interpretaban el “boom” del folklore como un momento de resurgimiento que se vinculaba a una “toma de conciencia del pueblo argentino”. El proyecto que expresaba el manifiesto apuntaba en dos direcciones. Por una parte, reclamaba libertad creativa para los artistas, es decir, proponía romper con la idea de ceñirse exclusivamente a las tradiciones y habilitar las búsquedas estéticas, la renovación, la apertura. Y por otro lado, romper con ese mundo rural idealizado del folklore clásico, asumiendo los conflictos y las luchas populares, y los esfuerzos del pue-

blo por cambiar su destino. Hay que, en palabras de Tejada Gómez, representar “el paisaje con el hombre adentro”. De manera que hubo una resignificación del folklore desde la cultura política de la izquierda.

Si bien esta tendencia se hizo visible entre fines de los 50 y principios de los 60, tuvo un antecedente, el “izquierdista temprano” —en términos de Molinero (2012)— en la figura de Atahualpa Yupanqui, quien introdujo una fisura en el *nosotros* nacional imaginado por el nacionalismo conservador al introducir en el colectivo la figura del indio, no solo en sus canciones, sino también en el cambio de su propio nombre (Atahualpa Yupanqui era el nombre artístico de Roberto Chavero). Sin romper del todo con el nacionalismo, en muchas de sus canciones Yupanqui puso el acento en las injusticias sufridas por el campesinado, en sus durísimas condiciones de vida, retomando algo del espíritu de la literatura gauchesca y dando lugar a la tradición de lo que él mismo llamaba el “canto con fundamento”.

Por eso, se convirtió en referente de toda una generación que se hizo visible a principios de los 60 y que dio lugar al fenómeno de la canción política. Esta mirada desde la izquierda (en sus diferentes vertientes) implicaba otra manera de narrar la historia y de pensar la identidad colectiva. La historia se pensaba como una lucha entre dominantes y dominados, y se concebía a estos últimos (los obreros, los estudiantes, los campesinos, los indios, los negros) como el sujeto histórico que encarnaría un cambio revolucionario. Un colectivo no

solo nacional, sino de escala latinoamericana. Y el folklore se pensaba como una música que no solo debía expresar las vivencias de ese colectivo, sino también contribuir a su toma de conciencia en cuanto tal. A partir de allí, se produjo una tensión que atravesó el campo del folklore, generando toda una corriente renovadora, aún más allá de quienes se sumaron efectivamente al Nuevo Cancionero. Aún con las diferencias que había entre ellos, se puede nombrar como parte de esta corriente a poetas como Hamlet Lima Quintana y Manuel J. Castilla; músicos como el “Cuchi” Leguizamón y el Dúo Salteño; cantautores como Ramón Ayala, Jorge Cafrune, Horacio Guarany y Víctor Heredia; grupos vocales como los Huanca Hua, el Cuarteto Zupay y Los Trovadores; todos ellos y muchos más le fueron dando forma a esta corriente que hacia fines de los 60 y principios de los 70 convocaba multitudes. Y su vocación latinoamericanista les permitió establecer relaciones con las corrientes de la Nueva Canción en Chile, Uruguay, Brasil, Cuba.

Esta corriente tuvo la capacidad de interpelar a una parte importante de la juventud que se venía radicalizando y nutría las organizaciones políticas de izquierda. Una juventud que construía su identidad en tensión con otras juventudes, como la juventud rockera. Muchos de estos jóvenes politizados veían al rock con desconfianza, a pesar de algunas zonas de confluencia. En su libro sobre *Expreso Imaginario*, la gran revista rockera de tiempos de la dictadura, Sebastián Benedetto y Martín Graziano (2016) narran el encuentro de Pipo

Lernaud (poeta, letrista y periodista de gran importancia en el rock argentino) con un amigo que, en 1969, estaba a punto de entrar en la clandestinidad por su militancia política. El encuentro muestra esa divergencia entre dos caminos de la juventud. Y en el mismo libro, se narra un cántico que se escuchó en la asunción de Héctor J. Cámpora en 1973: “No somos putos, no somos faloperos / somos soldados de FAR y Montoneros”. Es interesante observar esas tensiones, divergencias y cruces. Por “putos” y “faloperos” solían ser detenidos los rockeros por los mismos policías contra los que combatían las juventudes de izquierda. Aun así, algunos músicos vinculados al rock asumieron parte de los rasgos de la canción de “protesta” en esa época y muchos jóvenes que militaban en la izquierda valoraban el rock o lo fueron haciendo cada vez más durante la dictadura. Pero a fines de los 60, esa juventud se sintió más convocada por la corriente renovadora del folklore.

Esta corriente convivía y disputaba con quienes seguían produciendo en los términos del paradigma clásico, como Los Chalchaleros, Los Tucu Tucu o los Quilla Huasi, que también eran muy populares. Pero la contrapartida de esa mirada fue una versión extrema del nacionalismo que también se hizo visible en los 60 y 70 y que quedó como versión dominante del folklore durante los años de plomo. Este nacionalismo extremo se enraizaba en lo que Andrés Avellaneda (2006) denominó el “discurso de represión cultural” que se fue gestando a lo largo de mucho tiempo, pero que

se hizo fuerte e influyente a partir de la dictadura de Onganía. Recordemos que ese discurso se caracterizaba por un chauvinismo extremo, la concepción de la Argentina como una gran nación católica y un “ser nacional” que hunde sus raíces en el Occidente cristiano. Desde este discurso, se veía cualquier diferencia respecto a ese ideal como un ataque al ser nacional siempre achacado a oscuros intereses foráneos, pero principalmente a un enemigo que se había infiltrado y quería destruir el ser nacional desde adentro: la subversión.

La dictadura iniciada en 1976 fue un durísimo golpe para toda la corriente renovadora, que fue prácticamente silenciada mediante la censura, la persecución y el exilio. El mundo del folklore, sin embargo, siguió funcionando. Continuaron los festivales y las audiciones de radio y TV. Pero al ser silenciada la corriente renovadora y transgresora, el centro de la escena fue ocupado por las viejas figuras que trabajaban en el marco del paradigma clásico, o bien figuras nuevas que se inscribían en esa tradición. Hasta cierto punto, el folklore, ahora nuevamente resignificado, se convirtió en algo así como una música oficial. Eso no implica que todos los folkloristas que ocuparon el centro de la escena estuviesen de acuerdo con la dictadura. Más bien el discurso oficial encontraba cierta zona de coincidencia con ese folklore forjado en los principios del nacionalismo cultural que en esos años se recuperaba en lo cultural, mientras en lo económico las políticas neoliberales desnacionalizaban la economía.

Un ejemplo muy interesante de este proceso es lo que ocurrió con la milonga "Mire qué lindo es mi país, paisano" de Argentino Luna. Ese concepto de valorización de lo propio en oposición a un "otro" extranjero formaba parte de los rasgos característicos del paradigma clásico del folklore. En el momento de su grabación, en 1974, puede explicarse ese enunciado como una toma de posición realizada en el marco de un campo tensionado entre nacionalistas más o menos "tradicionales" y renovadores "latinoamericanistas". Incluso la portada del álbum, con Luna vestido de gaucho frente a un rancho en el que se representan los objetos típicamente "folklóricos", puede leerse en ese marco. Pero el tratamiento que tuvo la canción, la apropiación que de ella hizo la dictadura, hace evidente la zona de coincidencias mencionada entre esos sectores "tradicionalistas" y el discurso oficial. En los años siguientes, mientras la represión arreciaba, mientras muchos artistas estaban en las listas negras y cientos de canciones eran prohibidas, esta milonga sonaba insistentemente y llegó a convertirse en un símbolo.

Tanto es así que en 1981 se hizo una película, siguiendo la tradición de *Argentinísima* y *Argentinísima II* de 1972 y 1973, respectivamente. La película del 81, dirigida por Rubén Cavallotti, llevó por nombre, precisamente, *Mire... ¡que es lindo mi país!*. Es interesante comparar la lista de artistas que intervinieron. En *Argentinísima* participaron Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Tránsito Cocomarola, Jovita Díaz, Ramona Galarza, Horacio Guarany, Los Huanca Hua, Jaime



Torres, Los del Suquía, El Chango Nieto, Carlos Di Fulvio, Jorge Cafrune, Astor Piazzolla, Eduardo Falú, Mercedes Sosa, El Chúcaro y Norma Viola, Los Chalchaleros y Los Cantores de Quilla Huasi. *En Mire que es lindo mi país*, Atahualpa Yupanqui, Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Ramona Galarza, Los Cuatro de Córdoba, Los Visconti, Luis Landriscina, María Ofelia, Argentino Luna, Los Hermanos Barrios, Daniel Altamirano, Los hermanos Cuestas, Los Indios Tacunau, "El Gordo" Oviedo y Los Chalchaleros.

Las ausencias y los silenciamientos pueden apreciarse con claridad, así como la modificación de las posiciones en el campo. Cuando se estrenó la película de 1981, Horacio Guarany, Mercedes Sosa y el Chango Farías Gómez (de los Huanca Hua) estaban exiliados, y Jorge Cafrune había muerto en dudosas circunstancias después de desafiar a las autoridades cantando una canción prohibida en Cosquín.

Aun en esas condiciones, hubo artistas que lograron seguir grabando y hacer algunas giras que fueron un catalizador para un público que buscaba espacios de encuentro, lo que hizo posible una progresiva confluencia entre grupos que compartían una actitud de oposición. Así, en 1981 (el mismo año de la película *Mire... ¡que es lindo mi país!*), el Cuarteto Zupay grabó para el sello Philips el disco *Dame la mano y vamos ya*, dedicado a la obra de María Elena Walsh. El disco, aunque no tuvo demasiada difusión en los medios, fue presentado en una gira nacional. Allí se incluían canciones que, rápidamente, dadas las condiciones de recepción, se

transformaron en símbolos de los sectores disidentes, como “La cigarra”, “Serenata para la tierra de uno” y “Canción de caminantes”.

La apenas velada crítica a la dictadura hizo que esta canción también fuera adoptada por los sectores disidentes y, más allá de la escasa difusión, circulara en peñas y grabaciones caseras, al igual que las canciones de Silvio Rodríguez, Joan Manuel Serrat, el Dúo Salteño y tantos otros.

En esas nuevas condiciones, en 1982 se produjo el retorno de Mercedes Sosa y, a partir de ese momento, empezó un nuevo proceso de reconfiguración del campo. Entre el 18 y el 28 de febrero, la cantante dio una serie de recitales en el teatro Ópera de Buenos Aires. Varias razones convirtieron esos recitales en un hito importante. Por una parte, el lleno total, que se repetiría después en la gira nacional, hacía evidente una vigencia y una continuidad no solo de Mercedes Sosa, sino de todas las formas artísticas y culturales disidentes a pesar de la censura. Por otra parte, durante esos recitales se grabó un disco en vivo que fue editado con el título *Mercedes Sosa en Argentina*. Durante 1983, una vez iniciada la apertura democrática que condujo a las elecciones de octubre de ese año y a la presidencia a Raúl Alfonsín, el disco se convirtió en el mayor suceso de ventas. El público que la fue a ver en esa gira nacional y que escuchó el disco no era solo el del folklore, ni se reducía a los sectores vinculados a la militancia política anterior a la dictadura. Se había ampliado a otros sectores, especialmente jóvenes, que la veían como

un símbolo antidictatorial y libertario. Por eso tiene tanta importancia que el repertorio elegido incluyera canciones pertenecientes al campo del rock que en esos años también se habían convertido en himnos disidentes: “Solo le pido a Dios” de León Gieco y “Cuando me empiece a quedar solo” de Charly García, que además fueron invitados en los recitales.

De la misma manera, en esos años, la figura de Mercedes Sosa fue el nexo para toda una nueva generación de artistas que dieron lugar a otro ciclo de renovación del folklore que tuvo características distintas, pero que recuperaba la tradición iniciada por el Nuevo Cancionero: Suna Rocha, Raúl Carnota, Antonio Tarragó Ros, Teresa Parodi, Peteco Carabajal y Jacinto Piedra, por solo nombrar algunos.

Esa generación recuperaba los lazos con las visiones que habían sido silenciadas y con las raíces históricas del campo. La historia nacional y la del propio folklore fueron repensadas a partir de nuevas claves, como la necesidad de democratización y las luchas por verdad y justicia de los organismos de derechos humanos. El folklore, de esa manera, volvía a resignificarse. Y en ese proceso de autorreflexión, se abrieron espacios de encuentro con otros campos que anteriormente habían sido mirados con mucha hostilidad, principalmente el del rock nacional. De ese encuentro nacieron muchas innovaciones musicales y letrísticas, colaboraciones e influencias mutuas y una gran ampliación de temáticas, significados y valores asociados al folklore.

De manera que, lejos de ser una narrativa identitaria unívoca y homogénea, lo que se puede observar en el campo del folklore es una permanente disputa por la definición de las identidades. Una disputa que tensiona las propuestas estéticas en la medida en que arraigan en tradiciones culturales, políticas y discursivas diferentes que no cesan de recrearse en las diferentes condiciones históricas.

## Últimos compases

Como puede observarse en el recorrido propuesto, las identidades construidas alrededor del rock y del folklore siempre han estado atravesadas por los mismos conflictos sociales y políticos que el conjunto de nuestra sociedad. A eso se debe, en parte, la diversidad y el cambio permanente de esas identidades. Pero también puede decirse que, con sus tomas de posición, los artistas y el público de ambos campos contribuyeron al desarrollo de esos procesos igual que muchas otras formas culturales, como la literatura o el cine.

Tal vez, al final del camino, podemos volver al título de este libro. Nuestras vidas, tanto individuales como colectivas, tienen una banda sonora. Y muy probablemente, la banda sonora de muchos lectores y lectoras no tenga tanto que ver con el folklore o el rock, sino con otras músicas. Cabe preguntarse, entonces: ¿de qué manera se vinculan con narrativas identitarias específicas músicas populares como el

cuarteto o la cumbia? ¿De qué manera las atraviesa la conflictividad política de nuestra sociedad? ¿Qué significados se revelarían si interrogáramos las músicas populares desde una perspectiva de género? Por fortuna, en los últimos años hay muchos investigadoras e investigadores haciéndose estas preguntas, y cada vez disponemos de una bibliografía académica más amplia sobre nuestras músicas populares. Tal vez con el esfuerzo de tanta gente podamos comprender mejor las preguntas de Salman Rushdie que pusimos como epígrafe: “¿Por qué nos importan los cantantes? ¿En dónde radica la fuerza de las canciones?”.







## POSDATA II

### Viejos riffs en nuevos beats

En estas lecciones analizamos el universo discursivo del rock desde sus orígenes en la década de 1960 hasta mediados de la década de 1980. En primer lugar, trabajamos sobre el viaje, el vuelo y el sueño como metáforas que expresaban la búsqueda de los jóvenes, mayoritariamente de clase media, por modos distintos de ver y experimentar la realidad. En segundo lugar, abordamos la ciudad como representación del “sistema”: un espacio sede de antivalores, signado por vidas rutinarias y deshumanizadas.

El rock de los pioneros se construyó, por un lado, rompiendo, en su estética poética y musical, con los moldes de la industria y, por otro, como un discurso que reflejaba el enfrentamiento de las nuevas generaciones a las reglas y a las instituciones sociales. Desde inicios de los 80, y en el contexto de la guerra de Malvinas, el rock nacional alcanzó nuevos públicos a través de los medios de comunicación masiva. Esto posibilitó que en la década de los 90 los discursos rockeros fueran apropiados y resignificados por las juventudes de los sectores sociales más humildes, dando lugar a un nuevo fenómeno: el rock chabón o rock cabeza (en referencia al “cabecita negra”). Como señala Pablo Semán (1998), esta forma de hacer rock tomaba como núcleo



narrativo al barrio, esa pequeña patria de la infancia, que en la argentina neoliberal estaba siendo arrasada por la falta de trabajo y la pobreza. El rock chabón era contestatario de un modo diferente al rock de los 70, no sostenía una postura anticapitalista, se identificaba con los desocupados, con los abandonados por el sueño de la movilidad social y reclamaba un lugar para ellos. Establecía una línea de continuidad con la historia del campo, al mantener una actitud opositora ante instituciones como el mercado, la policía y el mundo de los adultos. Esta actitud definida como “aguante”, en el rock barrial adquirió un nuevo rostro al mezclar imágenes rockeras con lógicas futboleras y nacionalistas.

En la escena actual de las músicas populares, el rock como narrativa identitaria de las juventudes ha perdido su lugar preponderante. Los jóvenes encuentran en la música urbana modos de narrarse a sí mismos y modelos para actuar sobre el mundo. Dentro de este mundo del arte, existen creadores que, para darle un carácter más auténtico y localizado a sus producciones, recurren a la estrategia de establecer vínculos con músicos consagrados del rock y del folclore. Rescatando símbolos, prácticas y discursos que pertenecían a esos géneros. Un ejemplo de esta estrategia es el trabajo de Valetín Oliva, más conocido como Wos, un cantante que surgió en la escena de las batallas de rap *freestyle* y actualmente es uno de los exponentes más reconocidos de la música urbana.

En la música urbana, una forma legitimada de crear canciones es a través de las colaboraciones o *featurings* entre

artistas o productores del mismo género musical u otros. *Wos* produjo *feats* con algunas figuras consagradas del rock nacional como el Indio Solari (Los Redondos) en "Quemarás", Gustavo Santaolalla (Arco Iris) en "Melancolía", y Ricardo Mollo (Sumo-Divididos) en "Culpa". Las guitarras rockeras se mezclan con los rítmicos beats, las voces graves y profundas con tiraderas frenéticas, e imágenes antiguas se presentan bajo nuevas perspectivas, dando cuerpo a una realidad social que es caracterizada como conflictiva y violenta. Teniendo esto en mente, ¿qué rastros del universo discursivo del rock podemos encontrar en la música urbana de *Wos*? ¿Existe un hilo imaginario que conecta a diferentes generaciones?

Para empezar a desandar estas preguntas es necesario reflexionar sobre ciertas coyunturas históricas. Argentina ha sufrido muchos cambios. Antes de la última dictadura militar (1976-1983), las identidades jóvenes se narraban en torno al mundo del trabajo o de la militancia política. Las promesas incumplidas tras el retorno a la democracia, el neoliberalismo de los años 90, un Estado cada vez más debilitado a los ojos de la gente y la pandemia, provocaron una serie de cambios en la sociedad: empobrecimiento, progresiva desintegración social, fragmentación entre clases y la pérdida del trabajo como articulador de identidades. En la Argentina actual, es el mercado el que ofrece núcleos narrativos; muchos jóvenes se presentan como emprendedores de sí mismos y creen que el progreso y la superación moral son fruto del esfuerzo individual.

Como vimos en las lecciones, el universo simbólico del rock nacional se construyó a partir de la figura del sobreviviente: aquel que no tiene a dónde ir, que ha abandonado toda referencia utópica y que resiste en una ciudad definida como violenta e insoportable. Analizando sus letras, podríamos decir que Vos hereda esta visión del individuo y de la ciudad. En algunas de sus canciones recurre a un uso del color y a cierta imaginería que remite a los pioneros del rock. La ciudad y las vidas de los individuos aparecen teñidas del paradigmático color gris y continúan siendo configuradas por la "vida ordinaria", donde el sujeto parece un robot manejado por estímulos económicos y modas, como podemos ver en el tema "Descartable": "Casi me convencen de que importa ser igual / Me vendieron gratis ese kit ultraespecial / Con los tics de moda y tips para enamorar / Otra coreografía que sale desafinada / Entre pantomimas y risas plastificadas".

La línea estética abierta por los pioneros del rock nacional buscó construir una mirada alternativa de la realidad a partir del cuestionamiento del orden social. Particularmente, en la década de los 70, con artistas como Pedro y Pablo o Sui Generis, que denunciaban las inequidades e injusticias que yacían en las formas tradicionales de la religión, la familia, la escuela, etcétera. En "Luz delito", referencia directa a "Luzbelito" de los Redondos, Vos sigue este camino y lo hace sacudiendo la normalidad (darle luz al delito) y acudiendo a la figura del ángel rebelde de la mitología judeocristiana (Luzbel) como un medio para escapar de la rutina y de una

realidad signada por una falsa tranquilidad. En el universo rockero, particularmente en la obra de Spinetta, el sujeto se sumerge en una aventura espiritual que reivindica lo irreal y lo fantástico. El vuelo y el sueño son metáforas de la posibilidad de obtener otra perspectiva del mundo, ya sea a través de búsquedas estéticas, experimentación con psicotrópicos o vinculaciones con experiencias religiosas alternativas. Vos, en un intento de ofrecer otra mirada sobre la sociedad, retoma las imágenes del vuelo, el sueño, la locura y suma las de la fiesta y la comunidad.

En la obra de Vos la metáfora del vuelo como un modo de cuestionar a la normalidad asume dos modalidades. En primer lugar, el vuelo es una transformación individual, una toma de conciencia. Como podemos ver en el video de la canción “Descartable,” Vos aparece investigando, dibujando esquemas, ensayando posturas de vuelo porque quiere construirse como “un hombre alado” para sobrevolar la urbe en la protección de la noche con el objetivo de descubrir su identidad (imposible no asociar esto con la “Ciudad de la furia” de Soda Stereo). Y, en segundo lugar, nos encontramos con la dimensión colectiva del vuelo en canciones como “Quemarás”. Como podemos identificar en la letra de esta canción, es el encuentro con el otro donde pueden surgir “las alas de la fraternidad”, un vuelo colectivo que queda trunco cuando el exceso de individualismo se apodera de la sociedad. Abrevando en lo imaginarios rockeros clásicos, Vos recurre a la metáfora del sueño como una aventura espiritual que

conecta al sujeto con lo que alguna vez fue real y que ahora solo es posible encontrar en el plano de lo fantástico. Como expresa el yo lírico en “Quemarás”: “Pájaro enfermo / sueña que vuela dormido / buscando en el cielo un sentido / Las nubes le hacen un nido fractal / donde cantará”.

En la música urbana emerge una particular forma de construir grupalidades y es la figura de la “ranchada”. “Ranchar” es simultáneamente juntarse con amigos, construir un espacio estético liberado de ataduras y reglas, un conjunto de códigos y valores, así como también un modo de configurar espacios y habitar territorios (por ejemplo, la plaza o la esquina del barrio). En *Wos*, las imágenes de comunidad se elaboran sobre este sistema de prácticas y creencias. La estética de *Wos* se construye a partir de las colaboraciones; atendiendo al sonido de su generación, se apropia, por ejemplo, de la irreverencia de Dillom, la impronta pop de Nicky Nicole, la versatilidad performativa de Louta o la flexibilidad estética y musical de Ca7riel. Pero también, al convocar a figuras consagradas del rock, generando un puente con otros sonidos y públicos, se adueña de una mirada sobre el mundo cargada de reflexión política y sensibilidad social. *Wos*, como antes lo hizo el rock cabeza, le canta al trabajador explotado o a los excluidos del sistema y, en canciones como “Canguro”, apela a una conciencia social o de clase citando la famosa advertencia de los Redondos en “Queso Ruso”: “Mandale gas, no te perdás, acordate en dónde estás / Fijate siempre de que lado de la mecha te encontrás”.

En este gesto emerge un nosotros que se configura en torno a una idea de resistencia ante un sistema que expulsa y vulnera la existencia de los sujetos. La actitud de resistir es algo que se hace junto a otros, donde radica el valor de la fiesta como un modo de hacer comunidad y de experimentar la realidad de otra manera. En las canciones de Wos, el sujeto obtiene otra perspectiva de la vida por medio del baile o el consumo de sustancias y también a través de una apelación al aguante grupal o barrial, como podemos ver en este extracto de la canción “Canguro”: “El hood está de fiesta / El culo se te tensa / Entiendo que te molesta, la empatía te cuesta / Y si ahora gritamos y cantamos en modo de protesta / Es porque preguntamos bien y nadie nos dio respuesta”.

Según lo expresado en las lecciones para los pioneros del rock, la negación del orden social y, por ende, la producción de una nueva mirada sobre la realidad pueden conducirte hacia la locura, el caos y lo monstruoso. En artistas como Spinetta, encontramos que el modo de zafar de estos destinos es apelar al amor en algunas de sus formas: amistad, paternidad, amor de pareja, por nombrar algunas. Wos hereda esta solución ético-filosófica, recurre al amor de los amigos y familiares como una forma de lograr un buen vivir. En “Melancolía” (feat con Santaolalla) el yo lírico expresa: “Cuando sientas que el olvido ya colmó tus venas / Y la vida marche gris, amarga y desabrida / Recordá esa mano amiga que sirve de abrigo / Alejándote del frío al que invita la pena”. La letra de “Super-

chería” de Pescado Rabioso resuena para esta estrofa como un telón de fondo.

Como pudimos ver, tanto el rock como la música urbana tienen como protagonista a un sujeto que sobrevive resistiéndose al sistema. El rock encontró en las prácticas del aguante (pogo, fidelidad a una banda, ostentación de banderas, etcétera) un principio estructurador de las experiencias e identidades juveniles. Vos toma la experiencia del aguante como un modo de comprender lo colectivo y su organización. Pero al ser un exponente de la música urbana, las experiencias del sujeto individual se estructuran en relación al flow. Poseer este atributo implica mostrar una actitud segura, un modo único de presentarse al mundo y la capacidad de improvisar ante una realidad sin reglas. Entre las lógicas del aguante y del flow, Vos se acercó al universo simbólico rockero y lo hizo suyo. En la canción “Canguro” el yo lírico asevera que “la juventud es solo una actitud del alma”. Tal vez esa definición y esta estética musical, entre familiar y desconocida, explique los motivos por los cuales un público de diferentes edades se siente interpelado por el llamado que hace la música de Vos a la rebelión, la transgresión y la resistencia. Viejos riffs en nuevos beats.



## ANEXO

### Diálogos sobre Pedagogía y Cultura

*Javier Trímboli y Adriana Fontana*

En agosto de 2017, a partir del recorrido por los seminarios del ciclo “Entre la Pedagogía y la Cultura”, entusiasmados con lo que han desencadenado y lo que prometen, se nos ocurre iniciar un “diálogo” o, podríamos decir también, una conversación, justamente, sobre pedagogía y cultura. Un diálogo entre colegas —porque ya lo somos o en un futuro próximo lo seremos—, un diálogo entre docentes, con el propósito de reflexionar, intercambiar pensamientos y miradas sobre algunos asuntos nodales de esta profesión que elegimos. Vale recordar en este inicio, para introducirnos desde el comienzo en la cuestión de la pedagogía, que esta disciplina guarda relación con un tipo particular de diálogo, la mayéutica. Entre los griegos del siglo V a. C. —época de la polis, la filosofía y el teatro—, ejercitó Sócrates la mayéutica. Según su origen etimológico, “el vocablo viene del arte mayéutico u obstetricia, que es el arte de la partera... la cual no compone ni forma a los recién nacidos, sino que solo ayuda a la madre a dar a luz” (Abbagnano y Visalberghi, 2012,

---

\* Texto de presentación y fundamentación de la propuesta de formación del ISEP destinada a estudiantes de formación docente y a docentes noveles: Ciclo de Seminarios “Entre la Pedagogía y la Cultura”. Más información sobre la propuesta formativa en [info@isep-cba.edu.ar](mailto:info@isep-cba.edu.ar)

p. 65). A través de la mayéutica, Sócrates buscaba que sus interlocutores alcanzaran pensamientos, que logran componer ideas propias a partir de los diálogos. Destaquemos que conocimos este método a través de Platón, discípulo de Sócrates, que retomó este ejercicio por escrito en los famosos diálogos socráticos.

En términos generales, los pensadores griegos consideraban que

Un hombre solo no lo podría conseguir: para ver claro en nuestra alma es necesario espejarse en otra alma, es decir, para llegar a la formulación de la verdad se necesita del diálogo, aquel tipo de diálogo denso y preciso, “pequeño discurso” que Sócrates contrapone al tipo de “gran discurso” deslumbrador del que se complacían los sofistas con el único fin de persuadir al precio que fuere, preocupados más por el éxito que por la verdad y la justicia. (Abbagnano y Visalberghi, 2012, p. 66)

El legado que reconocemos en la mayéutica, en perspectiva pedagógica, es que al saber se accede con otros. Dicho de otro modo: a partir del diálogo, es posible acceder al saber. No solo por lo que ese otro nos dice, sino, principalmente, por lo que ese otro nos permite pensar y descubrir, por cómo nos interpela eso que nos dice. Si suscribimos estas ideas, podremos revalorizar el diálogo como acto pedagógico del que devienen acciones que “un hombre solo no podría conse-

guir”. Reconoceremos que para acceder al saber es necesario un tipo particular de diálogo “denso y preciso” al que otro nos invita. Vincularemos la pedagogía con la apertura a la diferencia, a lo que el otro ofrece, alienta e inspira a partir de una inquietud, de una pregunta, de aquello que genera intriga, que despierta el deseo, deseo de saber, de buscar la verdad. Con ganas de reeditar la potencia de este origen en un presente que parece haberlo desplazado —o, incluso, podría decirse que lo ha borrado—, desarrollamos este espacio de formación que llamamos Pedagogía y Cultura y se plasma en un conjunto de seminarios. En cada uno de los seminarios, les proponemos un diálogo entre ustedes y nosotros —entre colegas docentes— en el que, a propósito de algunos acontecimientos culturales, conversaremos sobre asuntos centrales de la profesión que elegimos. Digámoslo en términos socráticos: los invitamos a pensar en “espejo” sobre nuestra profesión en el siglo **XXI**. También en cada seminario les proponemos un diálogo, ya no entre nosotros, sino con un acontecimiento cultural, con “algo o alguien” que heredamos de nuestros antepasados. En este sentido, no encontrarán en los seminarios “grandes discursos”; por el contrario, verán que los invitamos a una lectura todo lo densa y precisa que hemos logrado producir. ¿El objetivo? Estudiar, acercarnos a aquellas obras de la cultura que nos “encuentran”, que despiertan nuestro deseo de saber. El diálogo que proponemos busca explorar aquello que nos han dejado nuestros antecesores; por qué, para qué, cómo es que han

llegado a esa producción cultural; qué los inquietaba, qué nos inquieta hoy... A fin de cuentas, bajo la hipótesis que estamos desarrollando, es justamente lo que le toca a la pedagogía: abrir un diálogo con la cultura. Desarmemos la hipótesis en preguntas, que son también las inquietudes que, desde que empezamos a imaginar este proyecto, nos rondaron y animaron a desarrollarlo: ¿por qué invitamos especialmente a los estudiantes de formación docente a inscribirse en esta propuesta? Dicho de otro modo, ¿por qué ustedes son sus “únicos destinatarios”? Y también, ¿por qué estos seminarios, así definidos y desarrollados, y no otros? Finalmente, ¿por qué enhebrarlos en una actualización y, sobre todo, por qué colocarla bajo el nombre de “Pedagogía y Cultura”? Como habrán advertido, son preguntas “sin vueltas”, bastante concretas, que, sin embargo, se podrían considerar retóricas, o que solo obedecen a cierto formalismo. Pero no es así, pues en este escrito intentamos responderlas, si es posible, de la forma más adecuada y de una por vez, clásicamente. Es que, en este proyecto de Pedagogía y Cultura, lo que está en juego, lo que buscamos comprender es aquello que “hace” a nuestra profesión. Si seguimos a Masschelein y Simons (2014), podríamos plantear la pregunta: ¿qué hace que un/a profesor/a sea profesor/a?, ¿cuál es su piedra de toque? Podríamos apilar palabras rimbombantes para calificar de manera virtuosa, y por lo tanto indiscutible, tanto lo que queremos de los maestras/os/profesoras/es como de la sociedad; y también entonces, de los chicos y las chicas. Pero en estos

años de estudio y trabajo, hemos aprendido que apelar a ese recurso no sería más que alcanzar una salida decorosa para una encrucijada que, sin dudas, es compleja de recorrer y está montada sobre un territorio en el que ya no pisamos sobre seguro, hecho de dinámicas que exceden toda simple enunciación de deseos. En las sociedades contemporáneas, de control o “líquidas”, como las llamó Zygmunt Bauman (2005), se potencia la percepción de que “todo lo sólido se desvanece en el aire” (Berman, 1988).

A propósito de estas inquietudes, nos interesa un libro que escribieron los filósofos belgas Maarten Simons y Jan Masschelein: *Defensa de la escuela. Una cuestión pública* (2014). Aquí, los autores se preguntan: “¿qué hace que una escuela sea escuela?, ¿cuál es su piedra de toque?”. Buscando respuestas, sobrevuelan la escuela desde sus más lejanos orígenes. Ahí puede verse que no es nuevo que la escuela esté bajo sospecha. Incluso tan atrás como con los griegos se puso en la mira a la *scholé*, esa institución, ese conjunto de prácticas, de artefactos, ese lugar que aseguraba un “tiempo libre” a quienes se encontraran allí. Según estos autores, vale remontarse a los orígenes para reconocer la escuela como lugar de tiempo libre. Tiempo libre de los requerimientos y las obligaciones que las familias, el trabajo y la sociedad tendrían asignados a cada quien. Tiempo libre para estudiar, para interesarse, para conocer el mundo, este mundo en el que vivimos. Planteamos aquí una hipótesis: ¿podemos hacer una escuela en la que los niños y las niñas, los y las jóvenes

vivan la experiencia de la igualdad, vivan la experiencia de la libertad? ¿Vale sostener la hipótesis de una escuela en la que todos y todas puedan estudiar sin pre-juicios, abriendo el mundo a las nuevas generaciones?

En este marco se sitúa el ciclo “Entre la Pedagogía y la Cultura”. El espíritu de esa escuela hipotética habita en esta propuesta, en el diseño de cada uno y del conjunto de los seminarios que les vamos a poner a disposición. Están escritos a modo de “recibimiento”, hablando con ustedes, los “nuevos” profesores. Nosotros, los “viejos”, les presentamos en cada fragmento, que es cada uno de los seminarios, un pedacito de este mundo que compartimos. Para que lo recorran, para que lo experimenten, para que lo disfruten, lo sufran, lo sigan o lo abandonen. Esa será su decisión. Hacer las presentaciones —como diría Meirieu (1998)— es nuestra responsabilidad.

Digamos en primera instancia que esta apuesta, que es también una decisión, puede leerse en la clave que ofrece Hannah Arendt (1996), para quien la educación es una cuestión ligada al “amor al mundo”, a la libertad sostenida en la confianza. Porque es con la llegada de “los nuevos” que hay posibilidades de que este se “renueve”, perspectiva que nos exige sostener la transmisión como una forma de cuidado, de no arrojarlos al “mundo”, de no dejarlos solos, sino, por el contrario, de “introducirlos” en el mundo, de acompañarlos en este ingreso y ofrecerles herramientas con las que moverse y con las que puedan decidir qué caminos quieren abrir.

Se trata de mostrarles algo del “mundo” de la manera más eficaz y plena a “los nuevos”, para ayudar a que se incorporen y, a la vez, hacer lugar a la novedad que traen. Esta es nuestra perspectiva acerca del trabajo docente, de los maestros/as-profesores/as que necesitamos; para ese trabajo nos preparamos para la formación docente que aquí propiciamos.

Esta perspectiva también les pide a ustedes que, en tanto han asumido un compromiso con la profesión que han elegido, no dejen de ver —no dejemos de ver— que esta tiene al cuidado del “mundo” y al cuidado de “los nuevos” como su condición principal, definitoria. Su “esencia”, como llega a escribir Arendt. Podríamos darle una pequeña vuelta y, ya que ustedes también son “nuevos” en su incorporación como maestras/os-profesoras/es en este campo de la pedagogía, enunciarlo del siguiente modo: confiamos en la chance de que con ustedes venga algo nuevo, algo que será para mejor —para la educación y para el mundo— y que nosotros hemos sido incapaces o no tuvimos cómo imaginar. Nosotros, en tanto maestras/os-profesores/as con extenso recorrido en las aulas, nos obstinamos en no privarlos a ustedes del mundo, de todo eso que bien vale que sea transmitido, porque son flamantes profesionales en este campo y podrán renovarlo. Y además, y sobre todo, porque recibirán en las escuelas a los chicos y las chicas, ellos sí “los nuevos” en un sentido más pleno, para con quienes no quedar con las manos vacías de conocimiento, incluso sin mundo sobre el que posarse, será de vital importancia. Para ellos y para el mundo a renovar.



Nos aproximamos de este modo a una de las maneras de responder a la segunda pregunta: por qué nos decidimos por producir estos seminarios y no otros. En primer lugar, en esta propuesta se reconoce la formación que ustedes ya obtienen en sus profesorados. No encontrarán acá una experiencia que compita con la que les ofrecen sus instituciones, sino otra cosa. Adentrarnos en la obra y en la vida de Domingo Faustino Sarmiento, a partir de la lectura de pasajes de sus libros, le da forma y sentido a uno de nuestros seminarios. Si bien Sarmiento, como no podría ser de otra manera, está presente aquí y allá en la formación docente inicial, no lo está de este modo, en primera instancia, con un seminario dedicado a él. Incluso, porque no ponemos el acento principal en su relación con la educación, sino que buscamos atender a sus enunciados más amplios sobre la cultura y la vida en común en la Argentina. Sarmiento es un “contenido” —permítasenos decirlo así— que excede a las materias que conforman sus carreras y, a la par, es significativa para todas ellas.

Algo similar podríamos afirmar respecto del seminario que dimos en llamar “La exploración del espacio y la estatura del hombre”, ya que en él se combinan conocimientos de las ciencias conocidas como “duras”, con una reflexión sobre esas mismas ciencias, sus efectos sobre la cultura y en relación con la historia y la filosofía. En el seminario en el que nos abocaremos a la lectura de una serie fundamental de cuentos de Jorge Luis Borges, invitamos a pensar, a

partir de ellos, problemas que atañen a la matemática, otros a la historia, aunque siempre, claro está, respetando su condición más propia como literatura. Por su parte, recorrer la obra del filósofo contemporáneo Jacques Rancière supone introducirnos en un pensamiento en el que la estética y la política se entrecruzan y, a la vez, se conjugan con la educación. Como se puede apreciar, nos interesó definir contenidos que excedieran los contornos usuales de las materias y de la forma más convencional de separar las disciplinas —que las atravesaran—, para así invitar a pensar en relaciones que no conocen de compartimentos estancos. En esta misma dirección, y antes de avanzar con la otra mitad de esta respuesta o la segunda manera de atender a la pregunta, nos viene bien retomar el hilo argumentativo que nos proporciona Arendt: esperamos que cada seminario logre en sí mismo expresar un “acontecimiento” cultural, “algo” que la humanidad, en una de sus tantas peripecias, produjo y que nosotros heredamos. Nuestro trabajo tuvo ese objetivo. Porque más allá de que estemos o no de acuerdo, y del gusto de cada uno, eso que heredamos está con nosotros, es parte del “mundo”, y con él, queramos o no, tenemos que tratar. Esto vale para Sarmiento, para la controversia entre ciencia, humanismo y tecnología, para la filosofía de Jacques Rancière, para los cuentos de Borges. Compartir ese “mundo” entre nosotros y con quienes serán nuestros estudiantes es una forma de conocer mejor en qué situación estamos y, a la vez, de hacer posible su “renovación”. Puede sonar ampuloso, pero nos dan

ganas de traer aquí esa vieja frase —o “máxima”, ya que por un tiempo se dijo así— que viene rodando desde hace un par de siglos antes de Cristo, por obra de un escritor latino: “Nada de lo humano nos es ajeno”. Divisa del humanismo del que nos gusta estar muy cerca en este espacio de Pedagogía y Cultura, que pone, entonces, en un segundo plano las especificidades de las asignaturas para acentuar lo que las une.

A la hora de definir estos seminarios, priorizamos recortar objetos culturales y acontecimientos para hacer de ellos nuestro tema de estudio —y también, de experiencia—, pues nos gustaría que fueran eso. Probablemente lo hayan advertido: intentamos plantearlos de la manera más sencilla posible. Las clases están dispuestas en función de ese objetivo, de que ese encuentro se produzca, entre ustedes y Sarmiento, entre ustedes y los dilemas de las ciencias en su “conquista” del espacio durante el siglo ~~XX~~, entre ustedes y los cuentos de Borges, entre ustedes y la filosofía de Jacques Rancière. Esa y no otra será nuestra meta. Parece evidente la decisión, sin ningún forzamiento, casi natural entonces, pero deja de ser así si miramos solo un poco más de cerca lo que nos rodea, tanto en el mundo de la educación como por fuera de él. Porque de un tiempo a esta parte, por delante de la posibilidad de que tengan lugar encuentros como los que a nosotros ya nos están implicando, se ponen los esquemas interpretativos, la glosa cada vez más distante o la lógica de los *papers*. De este modo, las palabras de los maestros, nuestras palabras, corren el riesgo de volverse, si no distractoras de esa relación,

extremadamente simplificadoras, y nos alejan de esos objetos culturales y acontecimientos, de su rareza y singularidad. Decíamos “de un tiempo a esta parte”, ¿pero no será acaso esta la manera más usual en la que tiende a cristalizarse la cultura, a osificarse también y a domesticarse, a volverse mera opinión o información, a volverse doctrina en su forma actualmente dominante? Estamos ante la dificultad, que sería difícil exagerar, que amenaza siempre a la transmisión.<sup>1</sup>

Se suele plantear que los monumentos indican el tránsito que hacen los contenidos de la cultura, desde su momento vivo e inevitablemente contradictorio, hecho de luces y sombras, hasta su presencia sin mácula, fría y también distante. Sin dudas es así, pero no hay quien niegue que los monumentos son necesarios para la vida en común, ¿no? Además, hay monumentos y monumentos, en tanto algunos —cosa que nos alegra— están muy lejos de ser lápidas que expulsan el pensamiento. A veces, también, se señala que los manuales —los viejos manuales o, como lugar común, la revista *Billiken*— realizan esa simplificación que, por lo demás y sobre todo, contagia pocas ganas de seguir leyendo y aprendiendo, de empezar a hojear *El origen de las especies*, de Darwin, por poner un ejemplo, o *La divina comedia*, de

---

1 Rosario Castellanos, una maestra y también poeta mexicana, termina un capítulo del libro *La corrupción* (1969) —dedicado a pensar y fustigar la corrupción intelectual— insistiendo sobre este asunto de la doctrina que sobrevuela amenazante la profesión del “magisterio”, profesión que, por otra parte, existe sobre la base de la predisposición y de la apertura, anhelante, acentuemos, ante el “rumor de comunidad” que es el aula.

Dante Alighieri. A lo sumo, informan y permiten salir del paso; a veces, entretienen.

Pero pongamos una situación más discutible, a riesgo de que se nos malinterprete, cosa que esperamos que ocurra —algo de malinterpretación siempre es bueno para el pensamiento—, pero que ocurra lo menos posible. Saúl Taborda, Coriolano Alberini, Bernardo Canal Feijóo, Noé Jitrik, Fermín Chavez, David Viñas, Tulio Halperin Donghi y Ricardo Piglia han escrito textos fundamentales sobre Sarmiento y, en particular, sobre su ineludible libro *Facundo o civilización y barbarie*. Los nombramos a ellos, pero la lista podría ampliarse ya que conversar o discutir —o las dos cosas—, a veces más críticamente, a veces menos, sobre la Argentina a partir de Sarmiento es un ejercicio fundamental de nuestra cultura. Podríamos adentrarnos en esas lecturas, perseguir sus argumentos, cotejar sus valoraciones en contrapunto, y tal cosa sería legítima. De hecho, cuando se lo aborda en algunas aulas —incluso universitarias—, a menudo se lo hace a partir de lo que se ha escrito sobre él. Pero en estos seminarios queremos ir —es el intento que los define— sobre la materialidad, la letra misma, la espesura más propia de estos acontecimientos y objetos culturales. Es decir, leeremos páginas y páginas de *Facundo...* y de *Recuerdos de provincia*, como de *Ficciones* y *El Aleph* de Borges o de *El maestro ignorante* de Rancière. Impedir que la atención colocada en la madeja —por momentos riquísima— de obras que se ligaron a ellos nos aleje de su riqueza, de su lectura

es nuestro propósito. En la elección de esta perspectiva es sobre todo —y otra vez— Hannah Arendt (1996) quien nos ha ayudado. Porque para esta pensadora, la posibilidad de la vida en común entre los humanos, que cargan con sus tantas diferencias, descansa en el hecho de que haya un “mundo” compartido. Y tal cosa existe cuando algunos objetos creados por los humanos, también la memoria de algunos acontecimientos —y todo remite a libros y a obras de arte que la recogieron—, se erigen más allá del proceso consumidor de una vida biológica y, de esta forma, permanecen. Nosotros pasamos, como pasaron nuestros mayores, y los objetos quedan. Estos son los que hacen posible que haya vida en común, compartida, con desacuerdos y litigios, pero que refieran a una misma mesa, a coordenadas comunes. Un escritor argentino, Héctor A. Murena (1979), cuenta que, cuando los jóvenes griegos se veían obligados, debido al crecimiento de la población, a abandonar la polis para colonizar nuevas tierras en las costas del Mediterráneo y fundar una nueva ciudad, llevaban consigo un puñado de tierra de lo que por siempre sería su lugar de origen, el de sus padres y sus ancestros. En el nuevo sitio elegido, cavaban un profundo pozo en el que tiraban la tierra que había navegado con ellos, con la intención de sellar la continuidad y evitar la ruptura. A ese pozo lo denominaban *mundus*. Arendt entiende que mundo y cultura, palabras íntimamente ligadas, es lo que nos reúne, y se trata siempre de un fenómeno colectivo, mientras que el consumo es estrictamente individual. Se puede

gustar más o menos de Sarmiento, acordar más o menos con él; se ha intentado incluso olvidarlo o, lo que es parecido, elevarlo tan alto y monumentalmente como para garantizar su aislamiento y entierro final. Pero Sarmiento persiste, nos acompaña, como sueño o pesadilla —poco importa, ya que no es esto lo decisivo—. En cuanto a todo lo que se ha escrito sobre él, es probable que los textos de los autores que mencionábamos también pasarán a ser parte de la cultura, del mundo compartido, pero también es cierto que su valor se encontrará en capas secundarias, no en las principales, incluso alimentando discusiones entre especialistas. Digámoslo con un ejemplo: lo verdaderamente relevante es que un maestro, enseñe la materia que enseñe, haya leído “Funes el memorioso”, de Borges, y pueda problematizar mucho de lo que se desprende en ese cuento a propósito de la memoria, el olvido y la vida. No hace falta que, aun siendo fenomenal la lectura que propone Juan José Saer sobre la obra de Borges en tensión con el realismo mágico tan en boga en los años 60, esta ocupe el mismo lugar en la formación de un maestro. Se trata, atendiendo al diagnóstico de Arendt (1996) que refiere a la tendencia tan marcada de proponer “procesos” para explicar las claves de la vida en sociedad, de recuperar la posibilidad de leer en su propia singularidad, de escuchar —sin intermediarios ni intérpretes— lo que estos acontecimientos y estas obras tienen para decirnos.

Pues, si uno dice “procesos”, está suponiendo leyes del desenvolvimiento social que son inapelables, que ocurren



y obligan, que, por lo tanto, naturalizan. Así, entonces, no queda margen para la libertad, para la irrupción de lo nuevo o de “los nuevos” que nunca lo son enteramente, de acuerdo, pero que tienen su singularidad en ser irreductibles a aquello que los precede. Si todo está atado a determinaciones, los procesos señalan tal cosa, no queda espacio para la acción humana con su consiguiente libertad, ni en el pasado ni en el presente ni en el futuro. Los objetos culturales y los acontecimientos, si bien tienen ligaduras con situaciones, por eso nunca son caprichosos, ante todo son creaciones, novedades. La noción de “proceso”, entronizada —ese es el problema, no que se apele a ella, sino que se la entronice— subsume, postra. Y, sumaríamos, alisa hasta volver tediosa nuestra cultura, repetición de lo mismo o de lo ya sabido.

Ante la tercera y última pregunta quizás valga decir solo algunas pocas cosas más. No nos gustaría redundar. Si logramos desandar bien el argumento, ya se adivinará el sentido de la respuesta. Nos recuerdan Simons y Masschelein (2014) que en Grecia se llamaba *pedagogo* al esclavo que llevaba a los nuevos a la escuela, que de este modo hacía posible el tránsito desde un ámbito —el doméstico, familiar— hacia otro en el que los reuniría el “mundo” que les sería mostrado.<sup>2</sup> Se abre así una manera entonces de aproximarnos a una de-

---

<sup>2</sup> Origen bajo el de los *pedagogos*, sin *ágora*, dominado. Un trabajo que tiene bastante de manual, por eso propio de un esclavo. Pero no es esto lo que en un punto nos estremece, sino que los orígenes de la escuela se conjugaron con la desigualdad, con la esclavitud de aquellos que, entre tantas otras cosas, quedaban privados de “mundo”.

finición de lo que es la pedagogía, claro, la que a nosotros nos interesa y que anima a este espacio: el arte —y el trabajo— de volver cierto el paréntesis respecto a las demandas sociales y de actualidad, que permita el “tiempo libre” de la escuela para que los “nuevos” reciban un legado. La cultura es ese legado. En este sentido, pedagogía y cultura son nociones que se encuentran indisociablemente ligadas, poca cosa o nada es una sin la otra.

Incluso aunque se llegue a advertir el carácter nunca seguro ni tampoco pleno de esta tarea que define a la pedagogía —no siempre se logra producir ese tiempo libre, y la aparición del mundo en él, de la mano del maestro, es tan solo una chance—, planteado de esta forma, el cuadro es casi armónico, clásico. Parece hasta sencillo. El problema, y esto está en el corazón de todo lo que ha pensado Hannah Arendt, es que “tradición” y “autoridad” —palabras que nos rondaron todo el tiempo y que sostienen al maestro y a la escuela— se encuentran ya desde hace tiempo en profunda crisis, agotadas. El maestro tiene que vérselas con la tarea de transmitir el mundo, pero sin contar a su favor con el vigor y la irrefutabilidad de la tradición y la autoridad. Incluso la noción misma de cultura está en crisis, lo sabemos bien, ella, también, transformada en materia de la sociedad del espectáculo. La diferencia que traza Arendt entre “mundo” y cultura ante todo se relaciona con la condición segura, fuera de toda duda, de lo que será legado de generación en generación. Cuando goza de esa consistencia, se puede hablar de cultura. Ahora bien, nada o

muy poco está rodeado de esa certeza. El maestro está parado sobre una de las líneas más agudas de la crisis, en la que ocurre con estrépitos la ruptura entre el pasado y el futuro. Ya no por el convencimiento, más o menos alucinado, de que esa ruptura es el precio que hay que pagar para alcanzar una tierra prometida, sino tan solo por la fascinación que ejerce la moneda de lo actual. No adula a nadie Arendt —no tendríamos ni que decirlo—, pero sobre este campo de fuerzas, la tarea del educador parece casi heroica.

Por último de nuestra parte, ya con ganas de ver cómo sigue esto a partir de sus palabras, ratificamos nuestro interés de que este tránsito por estos seminarios pueda constituir una experiencia. Para Walter Benjamin, la experiencia, que en los años 30 del siglo ~~XX~~ él entendía que estaba en agonía, era una forma de ligar lo nuevo y vivido con la tradición, con lo heredado. Sin sacarnos este diagnóstico de la cabeza, el espacio de Pedagogía y Cultura quiere ser un aporte para apuntalar un diálogo, una conversación larga, para hacerla más rica e implicarnos en ella, de modo que también haya lugar, el máspreciado sin dudas, para los nuevos.

## ÍNDICE DE IMÁGENES

### Lección 2

#### < Imagen 1.

Portada del libro *Juan Moreira*, de Gutiérrez E., 1880, Imprenta de la Patria Argentina, Buenos Aires. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Juan\\_Moreira\\_-\\_Eduardo\\_Gutierrez.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/21/Juan_Moreira_-_Eduardo_Gutierrez.pdf)

#### < Imagen 2.

Portada del libro *Hormiga negra*, de Gutiérrez. E., 1881, Imprenta de la Patria Argentina, Buenos Aires. Fuente: [https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Hormiga\\_negra\\_-\\_Eduardo\\_Gutierrez.pdf](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e3/Hormiga_negra_-_Eduardo_Gutierrez.pdf)

#### < Imagen 3.

El Canto Nativo- Diario La Época- 28 de Marzo de 1921. Fuente: [www.andreschazarreta.blogspot.com](http://www.andreschazarreta.blogspot.com)

#### < Imagen 4.

Andrés Chazarreta. Fuente: [www.andreschazarreta.blogspot.com](http://www.andreschazarreta.blogspot.com)

#### < Imagen 5.

Portada de *Bailando Folklore con Los Hnos Ábalos*, Volumen 3. Fuente: <https://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/2011/11/los-hermanos-abrados-bailando-folklore.html>

#### < Imagen 6.

Detalle de la nota de la portada de *La tropilla de Huachi Pampa*. Fuente: <https://folkloreñoaargento.blogspot.com/2015/12/la-tropilla-de-huachi-pampa-la-tropilla.html>

#### < Imagen 7.

Portada de *Ernesto Montiel y su cuarteto Santa Ana*. Fuente: <https://vocesdelapatriagrande.blogspot.com/search/label/Ernesto%20Montiel>

### Lección 3

#### [< Imagen 8.](#)

Afiche de la película *El profesor hippie*, de Ayala, F., 1969. Argentina, 99 min.

Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film367682.html>

#### [< Imagen 9.](#)

Afiche de la película *El profesor patagónico*, de Ayala, F., 1970, Argentina, 102 min. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film317575.html>

#### [< Imagen 10.](#)

Afiche de la película *El profesor tirabombas*, de Ayala, F., 1972, Argentina, 106 min. Fuente: <https://www.filmaffinity.com/es/film434569.html>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Trotta.

Alabarces, P. (1994). *Entre Gatos y Violadores*. Buenos Aires: Colihue.

Alabarces, P. y Añón, V. (2008). ¿Popular(es) o subalterno(s)? De la retórica a la pregunta por el poder. En *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Avellaneda, A. (2006). El discurso de represión cultural. En *Revista Escribas*, N° III. Córdoba: Escuela de Letras, FFyH, UNC.

Benedetti, S. y Graziano, M. (2016). *Estación Imposible. Expreso Imaginario y el Periodismo Contracultural*. Buenos Aires: Gourmet musical.

Beraza, L. F. (2005). *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires: Cántaro.

Berti, E. (1994). *Rockología. Documentos de los 80*. Buenos Aires: Beas.

Blanco, O. y Scaricaciottoli, E. (2014). *Las letras de rock en Argentina. De la caída de la dictadura a la crisis de la democracia. 1983-2001*. Buenos Aires: Colihue.

Braceli, R. (2003). Mercedes Sosa. *La Negra*. Buenos Aires: Sudamericana.

Chumbita, H. (1999). Sobre los estudios del bandolerismo social y sus proyecciones. *Revista de investigaciones folklóricas*, 14.

Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclore argentino, 1920-1970. Identidad, política y nación*. Buenos Aires: Edhasa.

Chein, D. (2010). Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional

de la folklorología (1935-1955). En Orquera, F. (Ed. y Coord.), *Ese ardiente jardín de la República: Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*. Córdoba: Alción.

Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. y Roberts, B. (2008). Subcultura, cultura y clase. En Pérez Islas, J. A.; Valdez González, M. y Suárez Zozaya, M. H. (Comps.) *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*. Porrúa: México.

Díaz, C. (2009). *Variaciones sobre el "ser nacional". Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*. Córdoba: Recovecos.

Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*. Buenos Aires: Corregidor.

Díaz, C. (2015). Músicas populares y luchas simbólicas. Sonidos y sentidos en la Argentina neoliberal. En *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Recovecos.

Díaz, C. y Carnicer, L. (2010). Discursos hegemónicos y rupturas en la música para jóvenes y el folklore en la Argentina de 1968. *Boletín Música*, 25.

Díaz, N. (2017). *Lo social en movimiento. Música, danza y sentido en el campo del folklore*. (Tesis de Doctorado en Antropología). Córdoba: FFyH - UNC.

Fernández Bitar, M. (1987). *Historia del rock en la Argentina*. Buenos Aires: El Juglar.

Foucault, M. (2004). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Fábula.

Frith, S. (1999). La constitución de la música rock como industria transnacional. En Puig, L. y Talens, J. *Las culturas del rock*. Valencia: Pre-textos.

Frith, S. (2014). *Ritos de la interpretación. Sobre el valor de la música popular*. Buenos Aires: Paidós.



Hall, S. y Du Gay, P. (2003.) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.

Hesmondhalagh, D. (2015). *Por qué es importante la música*. Buenos Aires: Paidós.

Kaliman, R. (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.

Kaliman, R. (2013). *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María: EDUVIM.

Kreimer, J. C. (1970). *Agarrate!!!: Testimonios de la música joven en Argentina*. Buenos Aires: Galerna.

López Cano, R. (2002). Entre el giro lingüístico y el guiño hermenéutico: tópicos y competencia en la semiótica musical actual. *Revista Cuicuilco*, 9(25).

Lugones, L. (1944). *El payador*. Buenos Aires: Ediciones Centurión.

Madoery, D. (2016). Estudios sobre el folclore musical argentino. *Revista Argentina de musicología*, 17.

Margulis, M. (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*. Buenos Aires: Biblos.

Maristany, J. (1999). *Narraciones peligrosas. Resistencia y adhesión en las novelas del proceso*. Buenos Aires: Biblos.

Mendívil, J. (2016). *En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas*. Buenos Aires: Gourmet Musical.

Míguez, D. y Semán, P. (2006). Diversidad y recurrencia en las culturas populares actuales. En *Entre santos, cumbias y piquetes. Las culturas populares en la Argentina reciente*. Buenos Aires: Biblos.

Molinero, C. (2012). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: Ediciones de aquí a la vuelta.

Onega, G. (1982). *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL.

Portorrico, E. (1997). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires: Edición del autor.

Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.

Quijada, M. (1985). *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: CEAL.

Ricoeur, P. (2009). *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores.

Rushdie, S. (1999). *El suelo bajo sus pies*. Barcelona: Plaza & Janés.

Sigal, S. y Verón, E. (2003). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*. Buenos Aires: Eudeba.

Terán, O. (1999). Acerca de la idea nacional. En Altamirano, C. (Ed.) *La Argentina del siglo XX*. Buenos Aires: Ariel

Vila, P. (1985). Rock nacional, crónicas de la resistencia juvenil. En *Los nuevos movimientos sociales*. Buenos Aires: CEAL.

Williams, R. (1980). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.

Adorno, T. y Horkheimer, M. (1998). *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Ediciones Akal

---

## SOBRE LOS AUTORES

### Claudio Díaz

Claudio F. Díaz es magíster en Sociosemiótica y doctor en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba. Es autor del seminario *Vidas con banda sonora. Músicas e identidades en la Argentina* perteneciente al ciclo "Entre la Pedagogía y la Cultura" (ISEP). Desde hace diez años dirige el equipo de investigación Músicas populares, Discurso y Sociedad, abocado al estudio de las músicas populares desde una perspectiva sociodiscursiva. Es coautor, entre otros textos, junto a Natalia Díaz y Florencia Páez, de *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo* (2012).

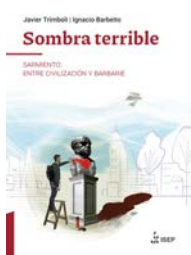
### Natalia Díaz

Natalia E. Díaz es doctora en Antropología por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es responsable de contenidos y tutora del seminario *Vidas con banda sonora. Músicas e identidades en la Argentina* perteneciente al ciclo "Entre la Pedagogía y la Cultura" (ISEP). Investiga las relaciones entre música, identidades y sociedad en la Argentina contemporánea. Ha sido docente en nivel Superior y de posgrado, y es autora de trabajos académicos sobre músicas y danzas populares. Actualmente, es becaria posdoctoral del CONICET con sede en el CIT de la Universidad Nacional de Villa María.

Este libro se terminó de editar en abril de 2026  
en el Instituto Superior de Estudios  
Pedagógicos de Córdoba.

---

## OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN



*Sombra terrible.  
Sarmiento entre  
civilización y barbarie,*  
de Javier Trímboli  
e Ignacio Barbeito



*Un acontecimiento escurridizo.  
El Cordobazo: sentidos en disputa,*  
de Diego García



*La curiosidad por las cosas del mundo.  
Apuntes sobre la filosofía de Jacques  
Rancière,* de Gabriel D'lorio



*Asaltar los cielos*, de Eduardo Wolovelsky



*Borges para armar. Cuentos entre la ficción, el juego y el saber*, de Pablo Luzuriaga



*En compañía de Darwin. Un viaje por la teoría de la evolución biológica*, de Claudia Patricia Tambussi

