

## **Cabildos Abiertos y Fiestas Andinas**

### **Dos aplicaciones del análisis performativo para el estudio de los fenómenos sociales latinoamericanos\*.**

**Andrés Bisso\*\* y Martín Sessa\*\*\*.**

#### **Introducción**

##### **El campo de los estudios de la *performance*.**

Siendo formulado inicialmente, en el campo de la lingüística y la filosofía del lenguaje ordinario por John L. Austin (Austin 1962), en sus conferencias pronunciadas en la Universidad de Harvard en 1955, a través de la expresión *performative utterances*, el concepto de *performance* viene siendo utilizado por investigadores de las ciencias sociales y del área artística desde la década de 1970.

Durante esta década comienza a constituirse, principalmente en la Universidad de Nueva York, el campo de los estudios de la *performance*, a partir de confluencias metodológicas entre investigadores de distintas disciplinas. Artistas, antropólogos y sociólogos que venían utilizando este concepto en distintos aspectos de su trabajo, se ven en la necesidad de organizar el paradigma de “como *performance*” en tanto construcción teórica y como espacio académico, lo cual comienza a hacerse, en gran medida, a través de la realización de actividades por parte del Departamento Graduado de Drama de la Universidad de Nueva York. Dicho departamento ofrece en 1979 el

---

\* El presente artículo ha sido posible a partir de los resultados obtenidos en las investigaciones individuales, desarrolladas en torno a los proyectos “Utilización y transformación de materiales musicales provenientes de las músicas tradicionales del área andina en producciones musicales integradas al mercado discográfico”, llevado a cabo por el Licenciado Martín Sessa, dirigido por la Licenciada Mónica Caballero y co-dirigido por el Profesor Sergio Balderrabano y “*Acción Argentina*: las estrategias de movilización del antifascismo argentino de clave liberal-socialista en torno a la Segunda Guerra Mundial”, emprendido por el Licenciado Andrés Bisso, dirigido por el Doctor Alfredo Raúl Pucciarelli y codirigido por el Doctor Aníbal Omar Viguera.

\*\* Centro de Investigaciones SocioHistóricas-Universidad Nacional de La Plata.

\*\*\* Departamento de Música de la Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata.

primer curso de Teoría de la *Performance*, en el que participan como invitados importantes profesionales de las disciplinas mencionadas, como Erving Goffman, Victor Turner y Jerzy Grotowski. El director de teatro Richard Schechner fue uno de los principales impulsores de estas actividades, así como también uno de los teóricos más importantes para la definición del concepto de *performance*.

Las conferencias y cursos de Schechner y otros directores de teatro de la Universidad de Nueva York provocaron un importante giro en la metodología de enseñanza de las artes dramáticas en esa universidad, al punto que en 1980 el Departamento de Drama replantea sus objetivos y cambia su nombre por el de Departamento de Estudios de la *Performance*, constituyéndose así en el primer espacio académico específicamente dedicado a estos estudios.

Estas investigaciones crecen en importancia en los EEUU durante la década de los '80, a través del trabajo de Turner y Schechner, y se desarrollan paralelamente en otros países con la creación de asociaciones profesionales y la realización de conferencias y publicaciones específicas. Finalmente, en los últimos años, el concepto de *performance* adquiere una amplia difusión en el campo académico y extiende sus límites, con el objeto de dar cuenta de aspectos antes ignorados en los estudios humanísticos.

Nos interesa señalar el origen interdisciplinario de este campo de estudios, dado que este artículo se propone poner a prueba la utilidad metodológica del concepto de *performance* en problemas de la música y de la historia latinoamericanas, que abordamos en el marco del desarrollo de proyectos de investigación específicos de cada disciplina. Señalaremos por lo tanto en primer lugar, los sentidos en que el término *performance* ha sido utilizado por algunos de sus principales teóricos. Cabe aclarar previamente que la interdisciplinariedad y la dinámica permanente en la construcción tanto del concepto como del campo de estudios es defendida por éstos, siendo considerados rasgos que

promueven la fecundidad de las disciplinas académicas. Schechner (2000: 19) sostiene que

“Los estudios de *performance* son ‘inter’- en el medio, intergenéricos, interdisciplinarios, interculturales- y por eso, inherentemente inestables, resistiendo y rechazando toda definición fija. La ‘pureza’ no constituye un valor. El campo es más dinámico cuando opera entre el teatro y la antropología, el folklore y la sociología, la historia y la teoría de la *performance*, los estudios de género y el psicoanálisis, las instancias reales de *performance* y performatividad, etc.- con el tiempo, se añadirán nuevas intersecciones y se abandonarán las que resulten anticuadas. Las disciplinas académicas resultan más activas en esos cruces que cambian constantemente.”

También Taylor valora positivamente la complejidad y la dificultad de definición del término *performance*, ve en su novedad la posibilidad de desprenderse de las connotaciones de otros términos con usos semejantes pero más cargados históricamente, y señala la imposibilidad de su traducción como marca de los problemas y diferencias interculturales que pretenden ser abordadas a través del concepto (Taylor 2002).

Sin asumir necesariamente los mismos supuestos epistemológicos de los autores citados, y más allá de los debates generales entre modernidad y postmodernidad, ligados a la discusión en torno al “giro lingüístico”, a los que este concepto puede haber quedado adherido, tomamos de todos modos la posibilidad de adaptar las consideraciones teóricas a las necesidades específicas de nuestras disciplinas, y de rastrear en ellas otros usos del término *performance* en la misma línea o desde perspectivas diferentes, intentando aplicar aquella originalidad analítica que el derrotero del concepto ha propiciado en estos últimos años.

### **El concepto de *performance***

Es preciso comenzar haciendo una distinción entre lo que es *performance* y lo que puede ser estudiado como tal, o podríamos decir, entre *performance* como categoría ontológica y como categoría epistemológica. Al respecto, Taylor (2002) señala:

“*Performance*, en un nivel, constituye el objeto de análisis de los *Estudios de Performance*-incluyendo diversas prácticas y acontecimientos como danza, teatro, rituales, protestas políticas, funerales, etc., que implican comportamientos teatrales, predeterminados, o relativos a la categoría de ‘evento’. Para constituirlos en objeto de análisis estas prácticas son generalmente definidas y separadas de otras que las rodean. Muchas veces esta diferenciación forma parte de la propia naturaleza del evento- una danza determinada o una protesta política tienen principio y un fin, no suceden de manera continuada o asociadas con otras formas de expresión cultural. En este nivel, entonces, decir que algo es una *performance* equivale a una afirmación ontológica.

En otro plano, *performance* también constituye una lente metodológica que les permite a los académicos analizar eventos como *performance*. Las conductas de sujeción civil, resistencia, ciudadanía, género, etnicidad, e identidad sexual, por ejemplo, son ensayadas y reproducidas a diario en la esfera pública. Entender este fenómeno como *performance* sugiere que *performance* también funciona como una epistemología.”

Si bien Victor Turner ha efectuado una distinción general entre las *performances* sociales y las culturales (incluyendo dimensiones estéticas y escenográficas), reconoce que habiendo varios tipos y géneros dentro de estas dos grandes clases, “cada una tiene su propio estilo, metas, entelequia, retórica, patrón de desarrollo y roles característicos.” (Turner 1992: 81-82).

En el marco de esta diversidad, los estudios sobre *performance* abarcan entonces géneros estéticos como el teatro, la danza y la música, pero no se limitan a ellos. La filiación teatral de los estudios performativos, ha generado en ocasiones una identificación estrecha entre actuación escénica y *performance*. Sin embargo, Taylor

señala que cuando se utilizan como sinónimos de *performance* términos como ‘teatralidad’ o ‘espectáculo’, se enfatiza el carácter construido de los eventos, perdiéndose uno de los matices más fecundos del concepto: el de señalar el potencial del evento para intervenir activamente en el proceso social (Taylor 2002).

Consideramos que este es uno de los aspectos más importantes del concepto de *performance*, en el cual resulta necesario detenerse. Para Turner (1992: 21-22), la relación entre el proceso sociocultural de la vida cotidiana y las *performances*

“no es unidireccional y ‘positiva’- en el sentido en que el género performativo meramente ‘refleja’ o ‘expresa’ el sistema social o la configuración cultural, o en todo caso sus relaciones clave- sino que es recíproca y reflexiva- en el sentido en que la *performance* es a menudo una crítica, directa o velada, de la vida social de la que surge una evaluación (con enérgicas posibilidades de rechazo) de la manera en que la sociedad maneja la historia.”

Los eventos, se constituyen entonces, en una suerte de metalenguaje que habla acerca del proceso social, y para poder hacerlo se plantean justamente como rupturas o discontinuidades con respecto al flujo continuo de la vida cotidiana. Pero a la vez, Turner (1992: 22) señala que, frente al *continuum* de interacción dentro de un grupo de personas,

“el *discontinuum* de acción dentro del mismo grupo de gente, culturalmente hecho posible estableciendo momentos y lugares para *performances* culturales, es igualmente parte del continuo proceso social- la parte en donde esa gente se vuelve consciente, a través de la asistencia y a menudo de la participación en estas *performances*, de la naturaleza, textura, estilo y significados dados de sus propias vidas como miembros de una comunidad sociocultural.”

Es importante tomar nota de esta relación dialéctica entre continuidad y discontinuidad dentro del proceso social, que el concepto permite establecer.

La oposición entre vida cotidiana y *performance* es abordada por Turner a través del concepto de liminalidad. Toma este concepto del análisis de procesos rituales en

muchas épocas y lugares, realizado por el etnólogo y folklorólogo francés Arnold van Gennep, quien señala que durante un ritual, algunos miembros del grupo son separados de la vida de todos los días, y puestos en una suerte de *limbo*, que no se identifica con un lugar en el que hubieran estado antes, ni con uno en que vayan a estar después. Este *limbo*, constituye un umbral que separa lo secular de lo sagrado. Para Turner, los géneros performativos tienden a situarse en esta posición liminal, en cierto margen con respecto a la vida cotidiana, y con esta posición está relacionada la capacidad de la *performance* de intervenir activamente en el proceso social. Pero si bien Turner toma esta idea de oposición entre lo cotidiano y lo sagrado, también advierte contra la identificación de este último espacio con un ámbito de solemnidad.

“Los géneros dominantes de *performance* en sociedades a todo nivel de escala y complejidad tienden a ser *fenómenos liminales*. Son puestos en acto en espacios y momentos privilegiados, separados de los períodos y áreas reservados para el trabajo, la comida y el sueño. Pueden llamarlos ‘sagrados’ si quieren, con la condición de que se reconozca que hay escenas de juego y experimentación. Las visiones occidentales del ritual han sido influenciadas en gran medida por el Puritanismo. De cualquier manera, las *performances* y sus ubicaciones pueden ser relacionadas con *loops* dentro de una progresión lineal, cuando el flujo social vuelve sobre sí mismo, de alguna manera violenta su propio desarrollo, serpentea, se invierte, tal vez se miente a sí mismo, y pone todo, por así decirlo, en modo subjuntivo además de en la voz reflexiva. Como el modo subjuntivo de un verbo es usado para expresar suposición, deseo, hipótesis o posibilidad, más que para establecer hechos reales, así la liminalidad y los fenómenos de liminalidad disuelven todos los sistemas reales y de sentido común en sus componentes, y ‘juegan’ con ellos de maneras nunca encontradas en la naturaleza o en la costumbre, al menos al nivel de su percepción directa” (Turner 1992: 25. *Cursivas en el original*).

Entre las analogías expuestas por Turner en el párrafo precedente para describir la relación entre el flujo social cotidiano y la *performance*, tienen especial importancia las

que utiliza en relación con el lenguaje, y nos detendremos en primer lugar en la comparación entre la torsión del flujo cotidiano provocada por la liminalidad, y la voz reflexiva. Turner juega con los significados de *reflective* y *reflexive* en otro párrafo que vale la pena citar *in extenso*. Comentando una afirmación de Milton Singer, acerca de la capacidad de las *performances* de arrojar luz sobre la comunicación de valores culturales y sobre los procesos de cambio social y cultural, señala:

“Estaría de acuerdo con esto, pero sólo si se reconociera que las *performances* culturales no son simples espejos o expresiones de la cultura, o aún de la cultura cambiante, sino que pueden ser ellas mismas agentes activos de cambio, representando el ojo a través del cual la cultura se ve a sí misma y a la pizarra sobre la cual actores creativos bocetan lo que creen que son ‘diseños de vida’ más aptos o interesantes. Como ha escrito Barbara Babcock: ‘muchas formas culturales son, no tanto *reflective* como *reflexive*’. Aquí la analogía no es con un espejo, sino más bien con un verbo reflexivo ‘cuyo sujeto y objeto directo se refieren a la misma persona y cosa’. La reflexividad performativa es una condición en la cual un grupo sociocultural, o sus miembros más perceptivos actuando representativamente, giran, vuelven o reflexionan sobre sí mismos, sobre sus relaciones, acciones, símbolos, significados, códigos, roles, status, estructuras sociales, normas éticas y legales, y otros componentes socioculturales que componen sus ‘yoes’ [*selves*] públicos. La reflexividad performativa, además, no es un mero *reflejo*, una respuesta rápida, automática o habitual a algún estímulo. Está altamente planificada y es artificial, de la cultura y no de la naturaleza, una obra de arte deliberada y voluntaria” (Turner 1992: 24)

El acento de esta reflexividad no está puesto tanto en señalar el carácter transformador o reproductivo de los eventos, sino en el hecho de que más que reflejar meramente la realidad social, constituyen una vuelta de esta realidad sobre sí misma.

A continuación, señalaremos las áreas y problemas específicos sobre los que se aplicará el concepto de *performance* y los aspectos de los mismos que se pretende elucidar a través de esta herramienta metodológica.

## **Performance, música, historia política**

Luego de haber encarado, de manera introductoria, los aspectos centrales del desarrollo y definición del concepto de *performance*, la intención de la presente investigación será comprobar, de manera empírica, la utilidad analítica de dicho concepto, en dos campos que si bien parecieran estar distanciados por un abismo disciplinario, como son la musicología y la historia política, pueden dar cuenta, a través de un enfoque renovado, de cierta capacidad en común para develar estrategias de análisis de las acciones humanas en sociedad.

El primero de los dos trabajos se ocupa de la música andina. Bajo esta denominación se engloban distintas prácticas musicales, que presentan entre sí continuidades y discontinuidades de las cuales resulta difícil dar cuenta a través de modelos de análisis musical que se rehúsan a salir del ámbito de lo sonoro; los que Nattiez ha denominado análisis inmanentes (Nattiez 1998: 18-19). En este sentido, el enfoque que asumimos es declaradamente no-formalista, y sostenemos que las reconfiguraciones y puestas en acto de estructuras sonoras, implicadas en todo evento musical, deben ser analizadas en relación con distintas variables socioculturales.

Se espera que el concepto de *performance* ayude a esclarecer las semejanzas y diferencias entre distintas músicas abarcadas por el rótulo “música andina”, permitiendo entender los reordenamientos sonoros como uno de los múltiples códigos que se reconfiguran en el marco del modo subjuntivo de la cultura, instaurado por la *performance*. A su vez, la idea de reflexividad nos permitirá entender a la música como interpretación activa tanto de una tradición musical previa como de una realidad social, y a la vez como vehículo para actuar sobre las mismas.



Se trabajará con estos enfoques sobre casos que involucran situaciones diversas en las que se ejecuta la música andina. Se analizarán estos casos atendiendo a las propuestas visuales, espaciales y temporales puestas en juego en los eventos musicales y en las ediciones discográficas, así como también a las reflexiones verbales de los músicos, el público y el periodismo, pero se hará confluír todos estos aspectos sobre el análisis de lo sonoro, señalando en todo caso convergencias o divergencias entre los distintos planos abordados en cada caso.

Además, se tomarán en cuenta otros usos del término *performance* en trabajos musicológicos. No se lo emplea en todos los casos en el sentido que venimos exponiendo hasta aquí, pero siempre se lo utiliza como un instrumento metodológico para abordar aspectos de la música relacionados con la ejecución y sus contingencias, o más generalmente, con aquellos aspectos que no pueden ser fijados en una partitura.

El segundo tema de análisis está relacionado con la historia política argentina, más precisamente con la agrupación *Acción Argentina*, organización creada en junio de 1940 y motivada por el apoyo al esfuerzo de guerra aliado, la alerta frente a una supuesta penetración nazi en el país y la condena del fraude electoral que se venía llevando a cabo en la política interna.

Para señalar la utilidad del concepto de *performance* en este caso particular, hemos elegido analizar, específicamente, el llamado *Cabildo Abierto* de *Acción Argentina* de 1941, la más importante reunión de movilización política y de congregación de los principales dirigentes de las filiales que la agrupación poseía en todo el país.

La práctica del “Cabildo” será concebida desde su percepción como espectáculo político, en el que se intentaba, por un lado performativizar ciertos hechos

de la historia *patria* argentina, y por otro lado *exhibir* ante propios y extraños, la fortaleza de la comunidad política implicada en el acto.

Este caso, a diferencia del primero, en cuyo análisis se pretende escapar de una mirada centrada en la notación musical, intentará, por el contrario, centrarse principalmente en fuentes escritas, para indicar, más allá de los problemas y desafíos que en torno a ellas pudieran surgir, la capacidad de *develar* supuestos y motores de actuación política que permite el lenguaje escrito como fuente de transmisión performativa.

Luego de una búsqueda minuciosa, a través de los discursos de los cabildantes y organizadores, y de su reproducción en los diarios y revistas, podremos encontrar ciertos preciados signos que nos ayuden a desbaratar la *seriedad* con que fue concebido el acto político en cuestión y a transformar la mirada fundacional con la que los actores participantes concebían su intervención escénica, en una visión descentrada y crítica.

Pretendemos, mediante ese análisis, develar a través de “los errores de *performance* y los fenómenos de hesitación” (Turner 1992: 77), los conflictos, crisis y rispideces que buscaban borrarse en una manifestación que, a pesar de su carácter político, evitaba mostrarse como tal y presentarse como una muestra de la “unidad de los argentinos”, en la cual las diferencias pretendían ser canceladas, a través de la acción de los *directores* de esa *mise en scène* política.

Según veremos en el desarrollo de los trabajos, a ambos análisis los informa una misma voluntad de resaltar, a través de la lente de la *performance*, las diferentes formas de acceso y de registro de las voces, movimientos y discursos encarnados en cada una de las prácticas examinadas.

## **Las músicas dentro de la música andina.**

Utilizamos la expresión “música andina” para nombrar a una amplia gama de prácticas musicales que se vinculan de distintas maneras con la música de las culturas precolombinas que ocupaban el área del Imperio Incaico. Este trabajo se ocupará precisamente de algunas de las peculiaridades y dificultades que se ponen en evidencia al intentar dar cuenta de esas distintas maneras de vincularse de las músicas entre sí.

Abordaremos el análisis de dos ejemplos de música andina marcadamente contrastantes. El primero corresponde a la melodía de la canción “The Sounds of Silence”, ejecutada por la Banda de Sikuris Santa Bárbara en Humahuaca en Febrero de 2003, durante la celebración de la fiesta de la Virgen de la Candelaria. El segundo, al huayno “Fiesta Potosina”, interpretado por el grupo Markama. Se trata en ambos casos de sikuriadas. El rasgo más sobresaliente de esta práctica musical es el de ejecutar las melodías de manera complementaria: se necesitan dos ejecutantes (denominados sikuris) para tener una escala diatónica completa, ya que el sikus se compone de dos mitades separadas, cada una de las cuales tiene la mitad de las notas de la escala. Los ejemplos que analizaremos muestran dos casos distintos de apropiación y uso de esta forma de ejecución tradicional, y de otros elementos de la música andina. Atenderemos también a algunas de las estrategias de *performance* puestas en juego por el grupo Markama.

Las bandas de sikuris prolongan una tradición musical que proviene de tiempos preincaicos. Su conformación, el tipo de instrumentos que ejecutan, las ocasiones en que tocan y sus significaciones culturales tienen una compleja historia que no es posible abordar en el marco de este trabajo. Tampoco podemos extendernos en consideraciones

de precisión en cuanto a organología<sup>1</sup>. Nos limitaremos a señalar que las bandas que pueden escucharse en Humahuaca en la actualidad son conformadas por un número de 15 a 20 integrantes, contando con percusión (que consta de bombos, redoblantes, platillos y una matraca) a cargo de un grupo reducido de músicos dentro de la banda, mientras que el resto ejecuta sikus de diferentes registros.

Comencemos por describir brevemente una de las melodías ejecutadas por una banda de sikuris de Humahuaca, el 1 de Febrero de 2003. Se trata de la melodía de la canción “The Sounds of Silence”, compuesta por el músico estadounidense Paul Simon, y cuya versión más famosa es la que grabara con el dúo Simon & Garfunkel<sup>2</sup>. Contamos con una grabación de la banda de sikuris, a partir de la que podemos intentar la siguiente transcripción:

The sounds of silence                      Autor: Paul Simon  
Intérprete: Banda de Sikuris Santa Bárbara

Sikua

x 3 (la 3ª más rápido)

<sup>1</sup> Para todos estos aspectos, ver Valencia Chacón (1989), van der Lee (2000), Prudencio (2001) y artículos sobre el tema en la revista *Latin American Music Review*. No conocemos estudios específicos sobre las bandas de sikuris de Humahuaca.

<sup>2</sup> Resultaría interesante extenderse en una comparación entre ambas versiones, pero de acuerdo a las necesidades del presente trabajo nos ceñiremos a la recopilada en Humahuaca, refiriéndonos a la de Simon & Garfunkel cuando sea necesario.

Tenemos entonces una partitura de la melodía, susceptible de ser analizada a través de distintas metodologías de análisis musical. Hemos cometido varias transgresiones a la notación convencional, que iremos comentando oportunamente. Pero a partir de esta partitura podemos observar una melodía con una estructura formal A A' A' A''. Cada sección comienza y termina claramente en Mi menor, con un giro eólico en cada final (re natural en lugar de re#), y mostrando en la parte intermedia una acentuación del relativo mayor (Sol Mayor). Las secciones pueden subdividirse a su vez en frases y semifrases internas en distintos niveles. Pero resulta difícil establecer su métrica y sus puntos de acentuación, y es por eso que hemos optado por escribirla sin barras ni indicación de compás. El pie binario y el pulso en negras, sin embargo, se mantienen constantes.

Nuestro segundo caso es el del grupo Markama, del que analizaremos un tema de su primer disco y algunas de las estrategias de *performance* empleadas en sus primeras presentaciones. El grupo se forma en el año 1975 en la ciudad de Mendoza, siendo integrado por seis músicos argentinos, dos bolivianos y un sueco. La formación y las experiencias musicales previas de los miembros del grupo eran bastante diversas, como podemos advertir constatando la presencia de músicos con formación académica (como Lars Nilsson y Damián Sánchez), otros con alguna experiencia en lectura musical por haber participado en agrupaciones corales (como Eduardo Ocaranza, Eduardo Ordóñez y Juan Alberto Ávalos) y otros con una formación más autodidacta e intuitiva (como Lázaro Méndolas). En sus comienzos, su repertorio estaba integrado exclusivamente por música andina, pero más adelante este espectro sería ampliado por el abordaje de otras especies musicales de Argentina y del resto de América Latina. Transcribimos a continuación la melodía de uno de los temas del primer disco que el grupo editó para su comercialización. Se trata de un huayno, compuesto por el músico boliviano Lázaro

Méndolas (integrante de Markama en el momento de la grabación), ejecutado con sikus y percusión.

Fiesta Potosina Autor: Lázaro Méndolas  
Intérprete: Markama

Se repite una vez en 8vas desde el principio, desde el  $\text{§}$

Observamos una melodía con una estructura formal que consiste en: Introducción / aa' / bb' / cc' / a'a' / bb' / cc'. Se encuentra en la tonalidad de Sol Mayor. Exceptuando la introducción, que presenta un ritmo liso, se puede reconocer una métrica que alterna compases de 2/4 y 3/4. El pie es binario, y la pulsación es en negras.

Con respecto a “The Sounds of Silence”, señalábamos más arriba las dificultades que presentaba la determinación de su métrica. Si indagamos en la partitura, descubrimos algunos elementos que atentan contra la regularidad métrica en la parte A. Por ejemplo, los puntos señalados con el número 2, que constituyen las notas finales de los dos primeros motivos, presentan duraciones distintas (2 y 3 negras respectivamente). Otro elemento que podemos observar es que los inicios de los dos motivos subsiguientes, señalados por con el número 3, también presentan una diferencia: la omisión de las dos corcheas de la nota Si en la primer aparición. Estas características no se repiten cuando

los mismos motivos reaparecen en las partes A' y A''. La partitura no nos da indicios para dar cuenta de estos fenómenos, y tampoco son explicables remitiéndose a las estructuras rítmico-métricas que aparecen en la versión de Simon & Garfunkel.

“Fiesta Potosina” tampoco presenta una métrica proporcional, pero las asimetrías que observamos en la partitura son de distinta índole que las que acabamos de señalar en “The Sounds of Silence”. Los compases de 3/4, que introducen un desvío en la métrica de 2/4 que predomina, reaparecen de la misma manera cada vez que se repiten las frases en las que se presentan, lo cual hace que sus apariciones sean regulares en relación con la estructura formal.

Consideremos las características musicales que pudimos señalar a través de las partituras, en relación con algunas descripciones musicológicas de los géneros interpretados por los sikuris y de la música andina en general. Con respecto a la forma, Pedro van der Lee (2000: 33) identifica la forma / aa / bb / cc / como “la estructura típica de una *sikuriada* boliviana o argentina”. Américo Valencia Chacón (1989: 219) registra estructuras formales similares, y agrega: “La introducción consta de pocos compases de movimiento más lento que el sikuri”.

En cuanto a las células rítmicas que aparecen en las melodías andinas binarias, van der Lee (2000:16) extrae las siguientes de las transcripciones de Carlos Vega :



, y señala que “aparecen en la mayoría de las transcripciones de música andina rural”.

Atiliano Auza León (1996: 33) identifica características particulares para la música de los Incas, y señala con respecto a los que denomina “ritmos incásicos”: “Como práctica de un proceso natural, estos ritmos comienzan casi siempre en el tiempo fuerte con las variantes adaptadas al tipo de compás, siendo muy frecuentes los pasajes

sincopados. Estos ritmos aplicados a nuestro sistema dan como resultado los compases binarios y ternarios<sup>3</sup> complementados con los ritmos libres”.

Valencia Chacón llama la atención sobre un elemento motivico de las sikuriadas. “Las terminaciones que en los huaynos constituyen una nota (primer grado) de larga duración (blanca), en los sikuris se sustituye por un conjunto de notas breves (corcheas y semicorcheas) a modo de adorno o de estribillo, las cuales varían según el estilo del conjunto. Los más comunes estribillos son:



” (Valencia Chacón 1989: 219).

Es evidente que en estas descripciones nos encontramos con las características formales, rítmicas y métricas que observáramos en “Fiesta Potosina”, y no con las de “The Sounds of Silence”. También en “Fiesta Potosina” está presente el elemento motivico que acabamos de señalar. En contraste con esto, quizá el único elemento que podemos indicar como vinculado a las características rítmicas y melódicas de la música andina en “The Sounds of Silence” es la célula sincopada de finales de frase, señalada en la partitura con el número 4, que no está presente en la versión de Simon & Garfunkel, y tiene por añadidura un giro modal, además de la identidad rítmica. Situados en este nivel de análisis, la vinculación de los materiales musicales del tema de Markama con la música andina resulta clara, pero no sucede lo mismo con los de la banda de sikuris humahuaqueña<sup>4</sup>.

Pero tenemos que reparar en que no hemos realizado una operación inocente al transcribir los ejemplos en una partitura. Tradicionalmente, las principales funciones

<sup>3</sup> Está claro que con *compás* se refiere al metro, ya que en el mismo pasaje distingue entre *compás* y *pie*.

<sup>4</sup> ¿Y qué decir si nos centramos en los compositores de las melodías? Pero es un nivel en el que no podemos entrar aquí. Una interesante interpretación de los lugares que ocupan el compositor, la partitura y la obra en la concepción académica occidental de la música se encuentra en Cook 2001.



desempeñadas por la partitura en la música académica occidental han sido las de conservar la música y comunicarla de un músico a otro. Pero actualmente, resulta obvio que estas funciones podrían ser cumplidas de manera mucho más eficiente a través de distintos tipos de grabación. Es por eso que Nicholas Cook (2001: 84) señala que la notación musical realiza una tarea mucho más compleja, que es la de transmitir un modo particular de comprender la música, señalando cuáles son los rasgos de lo sonoro considerados esenciales. La notación ha desempeñado un papel central en la historia de la música académica, como también lo admite Nattiez: “He sido reprochado a menudo por proponer ‘análisis de partitura’, pero el status que le damos a la partitura no parece haber sido claramente entendido. En la música occidental,... la partitura es el medio del compositor de fijar su obra; también garantiza la identidad de la obra de una *performance* a otra.” (citado por Monelle 1992:114. Nuestras cursivas). Consecuentemente, gran parte de los modelos de análisis de la musicología se han centrado en aquellos aspectos de lo sonoro consagrados como esenciales por la notación musical.

Resulta reveladora la manera en que en el párrafo de Nattiez se entrelazan el compositor, la partitura y el proceso de constituir la identidad de una obra, puesta en riesgo por cada *performance*. Lo esencial y lo performativo aparecen como opuestos en ciertas líneas de la música académica occidental, oposición que alcanza una de sus expresiones más explícitas (y paroxísticas) en el siguiente comentario de Arnold Schönberg: “el intérprete, a pesar de su intolerable arrogancia, es totalmente innecesario, excepto cuando sus interpretaciones hacen que la música resulte comprensible para una audiencia lo bastante desgraciada como para no ser capaz de leer la partitura impresa” (citado por Cook 2001: 106).

La cuestión suscita interesantes interrogantes, acerca de en qué medida aquellas cualidades del sonido no registradas en la notación pueden ser consideradas también

esenciales para determinado tipo de música. Basta señalar por ejemplo, la controversia que en su momento suscitaron las versiones historicistas de la música renacentista y barroca. Pero en relación con el presente trabajo, vale la pena señalar la insuficiencia de un ‘análisis de partitura’ para dar cuenta de las particularidades de distintas músicas que pueden englobarse bajo la denominación ‘música andina’, y la necesidad de moverse hacia el otro polo, hacia el análisis de lo performativo, lo relativo a los eventos en que la música se crea, ejecuta y escucha.

Antes de abordar el análisis de los casos específicos, resultará de utilidad realizar un breve recorrido a través de algunos usos del término *performance* en trabajos musicológicos relacionados con la música popular. Diego Madoery ubica en una posición muy precisa al concepto de *performance* dentro de los procesos de producción de la música popular. Entiende a la obra, en el contexto de la música popular, como “el producto de una continua dinámica entre *tema*, *interpretación-arreglo* e *interpretación ejecución*” (Madoery 1998: 10. Cursivas del autor). Madoery identifica el tema con “aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera”, y señala que los rasgos que lo definen “son realmente pocos, se vinculan con la secuencia de alturas y algunos rasgos rítmicos” (Madoery 1998: 9). Reconoce el peso significativo del tema, pero otorga gran importancia a la interpretación como productora de sentido, e indica como segundo momento del arreglo,

“La interpretación-ejecución, de cada intérprete (solista-conjunto), de aspectos no traducibles a grafía simbólica. Nos encontramos con un conjunto de procedimientos operativos propios de la ‘*performance*’: *fraseo*, *dinámicas*, *colores tímbricos particulares*, *desvíos rítmicos*, *distintas formas de improvisación*, etc., conforman este conjunto [...] La interpretación-ejecución culmina el *arreglo*. Y dado que este momento es variable, el *arreglo* se define en cada interpretación. [...] En esta ambigüedad residen rasgos característicos de la música popular y folklórica, que hacen de ellas un movimiento continuo, sumamente atractivo” (Madoery 1998: 13. Cursivas del autor).

La dialéctica entre tema e interpretación señalada por Madoery (en la que se otorga gran importancia en la construcción de significados a esta última, que incluye a la *performance*), también aparece formulada por Juan Pablo González, pero con matices levemente distintos que nos resultará muy útil tener en cuenta. González considera que en los estudios de música popular el término *performance*


“engloba tanto aspectos interpretativos como de escenificación y representación. En este concepto entran en juego, por ejemplo, el desempeño del músico sobre el escenario, su gestualidad, su modo de relacionarse con los otros músicos y con el público, su vestimenta, la ilación dramática del concierto y la propia producción del espectáculo. Asimismo, aspectos compositivos como el arreglo y la improvisación están íntimamente ligados al proceso de *performance*” (González 1996: 25).

Señala también, que habitualmente se le otorga un papel a la *performance* en la construcción de la expresión musical, pero este papel “ha sido ampliado por los estudios de música popular a la construcción del significado y del género. En efecto, tendencias diferentes e incluso antagónicas de música popular pueden poseer repertorios comunes, pero nunca coincidirán en sus modos de *performance* [...]” (González 1996: 25). La importancia otorgada por González a la *performance*, se observa en su afirmación de que un género musical “se puede definir considerando sus rasgos poéticos, musicales, coreográficos y performativos. Lo interesante es que sólo uno de estos rasgos bastaría para definir un género popular [...]” (González 1997). Tomando en cuenta este punto de vista, podríamos preguntarnos si “aquello que el oyente no deja de reconocer por más que se presenta de otra manera” (ver supra) debe ser sólo el tema, y si no podría serlo la *performance* en determinados contextos y para determinados objetivos de análisis. Así

como un tema puede soportar distintos arreglos y *performances*, un tipo de *performance* es capaz de soportar y asimilar distintos temas.

Proponemos entonces retomar nuestros dos ejemplos, pero realizando una inversión de términos, poniendo el foco sobre la *performance* y considerándola como componente esencial de la música, tan relevante como los aspectos expresables a través de la notación.

En primer lugar, avancemos hacia la consideración de lo que escuchamos en las grabaciones, pero tomando nota de “los errores de *performance* y los fenómenos de hesitación” (ver supra). En el caso de la sikuriada humahuaqueña, el comienzo de la melodía es completamente imprevisible, ya que la percusión continúa desde el tema anterior que venía ejecutando la banda, se escucha un rulo de redoblante como *levare* de una corchea de duración, y cinco negras después comienza la melodía. Este comienzo (señalado con 1 en la partitura) puede ser escuchado como tético o como acéfalo (con un silencio de negra previo en la melodía), y esta ambigüedad es uno de los fenómenos que provoca las dificultades en el establecimiento de la métrica. En el primer caso los primeros 3 compases serían de 3/4, 2/4 y 3/4, respectivamente; en el segundo

tendríamos  . Tal vez

entonces, más que aplicar la categoría de compás deberíamos atender a un fenómeno performativo, mencionado por Valencia Chacón, cuando al hablar del compás en las sikuriadas señala que “la misma naturaleza de la música dialogal la hace a ésta constantemente acentuada, aún en los tiempos débiles. Así la música sikuriana es muy peculiar en este aspecto” (Valencia Chacón 1989: 218).

Otro elemento de perturbación métrica, que ya señalamos en la partitura de “The Sounds of Silence” con el número 2, es el de la distinta duración de las notas finales del

motivo rítmico inicial y de su inmediata repetición. Con respecto a esto, cabe señalar un rasgo performativo muy frecuente en las ejecuciones de músicos no profesionales, que es el de recortar las notas largas de una idea melódica, o los silencios que en una melodía completan los tiempos requeridos para mantener una métrica regular, y anticipar el comienzo de la idea melódica siguiente<sup>5</sup>.

Veamos ahora el contexto en el que se ejecutó la melodía que estamos analizando, que es el de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, patrona de Humahuaca, que se realiza todos los años, los días 1 y 2 de Febrero. La fiesta tiene sus momentos centrales el 2 de Febrero, pero las bandas de sikuris hacen su primer aparición en la noche del día 1 (en la que se realizan distintos eventos solemnes de carácter religioso, pero también festivos, como el Baile del Torito). Una por una, las bandas llegan tocando a la plaza, marchando por distintas calles del pueblo, y se dirigen hacia la iglesia, en donde entran de a una ordenadamente (mientras el resto de las bandas espera afuera su turno). En el interior de la iglesia avanzan hasta el altar, siempre tocando, y luego retroceden hacia la salida pero sin darse vuelta, evitando darle la espalda a la Virgen. Luego, las bandas se ubican en la plaza cada una por separado en medio de la muchedumbre convocada por la fiesta. Allí continúan tocando pero de a una por vez, sin superponerse.

El día 2 se realiza la procesión. En ésta, una multitud recorre durante casi cinco horas las calles de Humahuaca cargando a la Virgen. Las bandas de sikuris pueden distinguirse como grupos diferenciados en medio de la masa de gente, pero no aislados.

---

<sup>5</sup> Encontramos esta práctica, por ejemplo, en numerosas recopilaciones de campo de música folklórica, y en ejecuciones de alumnos de música de 3<sup>er</sup> ciclo de EGB (en escuelas sin orientación musical especializada). Un ejemplo interesantísimo de este fenómeno es la interpretación del tema de Fito Páez “Dale alegría a mi corazón” por parte de algunas hinchadas de fútbol argentinas. Además del consabido cambio de texto, la versión de las hinchadas recorta en el verso que dice “y ya verás” las duraciones de las sílabas “ya” y “-ras”, originando dos compases de 2/4 en donde había dos de 4/4, y provocando una alteración de la regularidad métrica. No conocemos investigaciones específicas sobre el tema.

Cabe señalar que durante la procesión, todas las bandas tocan al mismo tiempo, y participa además una banda de vientos (maderas, metales y percusión). Cada grupo de músicos comienza y termina sus intervenciones sin preocuparse por los otros, con lo que la cantidad de grupos sonando al mismo tiempo va variando.

La procesión termina con todos los participantes confluyendo en la plaza, y se constituye un paisaje sonoro de múltiples estratos superpuestos. Las bandas de sikuris tocan todas al mismo tiempo, ejecutando cada una melodías diferentes. Simultáneamente toca la banda de vientos. Y a la música se suma el sonido de las campanas de la iglesia y de la municipalidad, las palabras de los sacerdotes amplificadas por equipos de sonido, y el bullicio lógico de la muchedumbre.

En todas las intervenciones de las bandas de sikuris humahuaqueñas, en las circunstancias que acabamos de describir, resulta aplicable el comentario de Cergio Prudencio, quien señala en relación con el modo actual de ejecución de sikuriadas en Bolivia que “se pueden identificar equivocaciones, errores... Hay músicos que dejan de tocar un rato y vuelven a entrar, hay una noción más relajada de ‘hecho musical’” (Prudencio 2001). El modo comunitario de ejecución, y esta actitud “más relajada”, hacen posible la continuidad imperturbable de la banda, sin modificar el *tempo*, después de un “error” como el que se puede observar en la omisión de las dos corcheas de la nota si, que señaláramos en la partitura de “The Sounds of Silence” con el número 3<sup>6</sup>.

Comparemos el contexto de ejecución que acabamos de describir con las estrategias de *performance* puestas en juego por Markama en sus primeras presentaciones. Contamos con un trabajo monográfico que describe estas estrategias. Los primeros recitales tuvieron lugar en 1975 en el Auditorium Galli, una sala ubicada en el

---

<sup>6</sup> Aunque, por supuesto, habría que considerar las circunstancias específicas del caso: cómo ensayaron, si hay algún músico que guíe a los demás, etc.

centro de la ciudad de Mendoza, destinada principalmente a conciertos de música académica (Olivencia 2001: 11). Veamos a continuación la descripción:

“La disposición en el escenario estuvo determinada por el empleo de los instrumentos. Colocaban una mesa con todos los instrumentos de viento que compartían Méndolas y Nilsson. La percusión siempre estuvo más atrás –en el centro- mientras que adelante se ubicaban los vientos y las cuerdas.” [...] “Los efectos escenográficos eran preparados cuidadosamente y además adoptaron la modalidad de ir enlazando un tema con otro por medio de la voz hablada, algo ‘habitual en la época’, esto servía para ‘integrar músicos y audiencia ... informar sobre cada canción ... y servir como transición entre las atmósferas de las canciones’” (Olivencia 2001: 11).

Las crónicas periodísticas de algunos de estos recitales destacan que “el desplazamiento constante y el cambio súbito de instrumentos le dieron una movilidad estrictamente ajustada al sentido moderno del espectáculo ... la cálida voz de Jorge Sosa, el contenido de sus poemas, el mensaje ora poético, ora eminentemente humano, cubrió con propiedad ese peligroso interregno” (*Diario Mendoza*, 1 de Septiembre de 1975, citado por Olivencia 2001: 11). Con respecto a un recital un poco posterior: “Acompañaron a las piezas un juego lumínico, proyección de audiovisuales y lectura de textos de Jorge Sosa que obraron a modo de enmarcamiento y comentario mito-poético” (*Diario Los Andes*, 12 de Abril de 1978 , citado por Olivencia 2001: 11).

Como señaláramos en la introducción, el tratamiento diferencial del espacio y del tiempo con respecto a los de la vida cotidiana, resulta crucial para establecer el carácter liminal de la *performance*, y dar paso al modo subjuntivo del flujo social, y a la reflexividad performativa. ¿Qué tipo de liminalidad establecen los dos casos de *performance* que estamos analizando, y a qué tipos de subjuntividad y reflexividad dan lugar? Las descripciones de ambos contextos de ejecución nos hablan de distribuciones en el espacio de músicos y público completamente distintas, y de una organización y

posicionamiento de los temas musicales dentro del fluir de los eventos también muy diferentes. En términos generales, podríamos decir que la *performance* de Markama favorece una claridad de contextualización y de perspectiva sobre el tema musical, así como también una nítida distinción de planos sonoros, apoyada con la distribución visual y escénica. De acuerdo con Schechner (2000: 81), “Los lugares de teatro son mapas de las culturas a las que pertenecen”. Los teatros de las presentaciones de Markama se caracterizan por ser edificios separados y situados en una zona específica de la ciudad, y por presentar zonas bien diferenciadas para artistas, público, técnicos, escenógrafos, etc. (Schechner 2000: 81), y son estas características espaciales las que contribuyen a establecer una liminalidad en consonancia con la idea de perspectiva que señaláramos.

En la fiesta de Humahuaca, en cambio, los músicos y el público ocupan los mismos espacios, y la interacción y superposición de los temas musicales con otros elementos del evento, tanto musicales como no musicales, parecen ser la norma. Afirma Schechner (2000: 84) que “Esa cualidad de conectar –movilidad entre esferas de realidad más que movilidad social en el sentido moderno- es central en las representaciones tradicionales [...]”. El espacio *performativo* de la Fiesta de la Virgen de la Candelaria, tiene más semejanzas con las características del teatro de las sociedades tradicionales, del cual Schechner (2000: 83) señala que la mayoría de sus representaciones “ocurren al aire libre, organizadas a nivel del suelo, en escenarios de plataforma o como espectáculos procesionales móviles”. La liminalidad espacial, entonces, no proviene tanto de dispositivos urbanísticos y arquitectónicos construidos adrede, sino de la capacidad de transformar espacios cotidianos, o con otras funciones simbólicas, en este caso la plaza de Humahuaca y las calles de la ciudad: “Un espacio también puede convertirse en teatro cuando se lo ‘aprende’: a un novicio se le enseñan leyendas, canciones y bailes asociados con un lugar particular; la geografía misma está socializada; allí donde el no iniciado ve



solamente unas piedras o un pozo de agua, el iniciado experimenta un denso escenario teatral.” (Schechner 2000: 85)

Los distintos espacios y flujos *performativos* abren distintas posibilidades de reconfiguración de los códigos sonoros. En el caso de las bandas de sikuris humahuaqueñas, la superposición de espacios, momentos y actores, y el modo de ejecución comunitario tiene su correlato en la organización textural de la música. La transcripción de “The Sounds of Silence” que realizamos, vela el hecho de que en la versión de la banda de sikuris no se percibe con claridad esta línea melódica, ni constituye un solo plano homogéneo. Tres factores atentan contra esta “claridad de perspectiva”. En primer lugar, los instrumentos no están perfectamente afinados entre sí, lo que genera una banda de frecuencias cercanas con movimiento paralelo, homofónico más que monódico. Los otros dos factores son de índole *performativa*. Por un lado, los “músicos que dejan de tocar un rato y vuelven a entrar”, en relación a “una noción más relajada del hecho musical” (ver supra), hacen que no siempre suene la misma cantidad de sikus al mismo tiempo. Esto provoca una variación constante de la densidad vertical, también influida por el tercer factor: la manera de soplar de los ejecutantes, hace que sea indeterminado si en cada emisión sonará la fundamental del tubo o un armónico superior, lo que genera despliegues de acordes, tanto como unisonos, y líneas que se mueven con movimiento oblicuo o contrario al de la melodía principal y al de otras líneas<sup>7</sup>. De todos estos factores resulta un entramado textural extremadamente complejo.

En el ejemplo de Markama, por el contrario, el planteo textural es sumamente claro. El perfil melódico se percibe con claridad a lo largo de todo el tema, y el agregado de una octava paralela superior (constatable en la partitura) está estrictamente pautado

---

<sup>7</sup> Podrían analizarse muchos otros aspectos, pero aquí nos detenemos por razones de espacio. Para todas estas características de la ejecución, construcción y afinación del sikus, ver bibliografía en nota 1. No conocemos estudios específicos sobre las bandas de sikuris de Humahuaca.

por el arreglo, con la entrada de ejecutantes en un momento preciso. Los armónicos superiores a las fundamentales de los tubos se escuchan rara vez, y no llegan a perturbar la definición de la melodía. Se utilizan acordes, pero en puntos formalmente relevantes (final de la introducción y de la parte c), y con un sentido armónico-tonal que resulta completamente ajeno a las aglomeraciones de armónicos de “The Sounds of Silence”. La relación de la música con sonidos del entorno, está sugerida *performativamente* por gritos de algarabía, que remiten a la “Fiesta” mencionada en el título del huayno, pero es sumamente distinta a la superposición múltiple de estratos sonoros que señaláramos en la fiesta de la Virgen de la Candelaria<sup>8</sup>.

Los diferentes tipos de liminalidad se relacionan además con las formas de apropiación de la tradición que permite o propicia cada uno. En el caso de Markama, los integrantes del grupo realizan las siguientes apreciaciones en relación con la tradición:

“[...] es casi imposible hacer folklore en el mundo contemporáneo. Eso Markama lo entendió, y para poder desarrollar sus inquietudes artísticas y culturales consideró que lo mejor era utilizar la mayor cantidad de elementos de origen folklórico, por ejemplo ritmos e instrumentos, los que, combinados con las concepciones particulares del conjunto, se tradujesen en la propuesta que el grupo generó desde sus comienzos: hurgar en los elementos de origen latinoamericano, para expresarlos en la tesitura y el color de este tiempo, incluyendo la propia inspiración, lo que da una particular identificación” (*Diario Clarín. Sup. Espectáculos. 7/12/83*).

Lars Nilsson ubica a Markama en una segunda generación de folkloristas. La primera habría estado circunscripta a repertorios territorializados a escalas locales o provinciales. La segunda habría encarnado un ideal latinoamericanista en el cual “el continente ya no tiene fronteras” (citado por Olivencia y Loyola 2000: 11). Las

---

<sup>8</sup> Por supuesto, es importante el hecho de que en el caso de Markama estamos analizando una grabación de estudio y no una ejecución en vivo. Pero la relación entre las versiones de estudio y las de teatro en grupos como Markama nos permite considerar relevante este tipo de análisis.

características estéticas y políticas del movimiento conocido como “Nueva Canción Latinoamericana”, orientaron a muchos músicos hacia la búsqueda de la interacción entre músicas tradicionales y modernas de distintos orígenes. En este contexto se puede entender la creación y el uso de la quena cromática por parte de Nilsson, quien dice:

“Yo tuve que hacer una quena cromática por el repertorio de canciones. Aún hoy día hay muchos quenistas que están trabajando sin tener una quena cromática, tapan medio agujero de una forma muy rudimentaria. Pero para poder tocar Piazzolla o Mederos con la seriedad que su música reclama hay que tener una quena cromática” (citado por Olivencia y Loyola 2000: 10).

En estas y otras declaraciones de los músicos, observamos que, en su reelaboración de elementos musicales andinos, consideran esenciales las alturas, la afinación, ritmo e instrumentos. Esto, en combinación con la inserción en el mercado discográfico, y con la adopción de estilos de *performance* que se adecuan a los estándares del espectáculo y a los de la grabación profesional en estudios, les permite actuar en ámbitos culturales en donde se cruzan lo culto, lo popular y lo masivo, y tener una circulación y una presencia nacionales e internacionales. Y, por supuesto, hacer dialogar instrumentos, materiales musicales y estrategias de composición y arreglo de diversas procedencias y estratos, a través de la homologación de patrones como la afinación, la precisión rítmica y los criterios texturales.

En la relación con la tradición, en el caso de las bandas de sikuris de Humahuaca, se evidencia la capacidad del tipo de *performance* que analizamos de reconfigurar, a través de sus rasgos particulares, los materiales musicales de un repertorio de un origen cultural en apariencia lejano. Pero habría que considerar además el por qué de la aparición de “The Sounds of Silence” en este contexto. No parece tan extraño si advertimos que las bandas de sikuris interpretaron durante la fiesta melodías de los orígenes más diversos, como la “Lambada”, o canciones que se entonan en la Iglesia

como “Hossanna en las alturas”<sup>9</sup>. Precisamente, la melodía de “The Sounds of Silence” puede ser escuchada en la actualidad en las misas de la Iglesia Católica, cantada con una letra que corresponde a una versión modificada del Padrenuestro<sup>10</sup>. A esta primera capa de reconfiguración performativa de prácticas culturales, en la Fiesta de la Virgen de la Candelaria se le agrega otro nivel más.

En la reflexividad propiciada por el espacio-tiempo liminal de la fiesta, aparecen fundidos elementos culturales aborígenes, católicos, tradicionales, modernos, etc. que no siempre coexisten armónicamente en la vida cotidiana de los pueblos de la Quebrada de Humahuaca, a través de los cuales los actores se toman a sí mismos para reflejarse en las configuraciones sonoras que estuvimos analizando.

Que este *reflejo* no es el de un espejo que meramente copia, sino el de los “espejos mágicos” (Turner 1992: 24) turnerianos, parece ser asumido por un cartel dispuesto en el frente de la Iglesia de Humahuaca, que cubre las espaldas de la Virgen mientras ésta va siendo ingresada para reubicarla en el altar al final de la fiesta, y que reza: “Nuestra cultura refleja tu belleza”.

**El Primer *Cabildo Abierto* de *Acción Argentina*. De la teatralidad a la *performatividad* del hecho político.**

---

<sup>9</sup> No tuvimos oportunidad de escucharlas, pero tenemos referencias de que las bandas de sikuris interpretan también cumbias.

<sup>10</sup> Agradecemos el comentario al profesor Daniel Soruco, quien nos informa que también en este caso se producen modificaciones rítmicas en la melodía, pero de una índole distinta, ya que se deben a la vacilación en los comienzos y finales de frase, fruto de la dificultad de cantar sin instrumentos que mantengan un pulso claro.

La agrupación *Acción Argentina* ha sido probablemente la más importante y reconocida de todas las organizaciones antifascistas y pro-aliadas argentinas que realizaron su prédica en torno a la Segunda Guerra Mundial<sup>11</sup>.

Sin embargo, y a pesar de la relevancia y gravitación que tuvo su práctica en las discusiones ideológicas y políticas que plantearon sus contemporáneos, en los años del *fraude tardío* en la Argentina (1938-1943), las menciones historiográficas a esta agrupación han sido formuladas, en general, de manera colateral o incidental, en trabajos que no tuvieron por intención, analizarla directamente.

Podrían suscribirse, incluso, las palabras de una reconocida investigadora, cuando señala que el movimiento de *Acción Argentina* “ha sido muy poco estudiado en las síntesis políticas del siglo XX” y su estudio pareciera ser que “no despertase ninguna curiosidad” (Quatrocchi-Woisson 1999: 262).

La carencia de estudios específicos sobre la agrupación, matizada por la excepción que significan las historias o memorias hechas por sus propios miembros (Hermitte 1942 y Fitte y Sánchez Zinny 1944) y por escasos trabajos de tono más bien descriptivo e introductorio<sup>12</sup>, pretende ser aliviada mediante esta intervención, que se encuentra en consonancia con un análisis que pretendemos sea de mucho mayor aliento y capaz de analizar en su totalidad el fenómeno histórico específico relacionado con la agrupación aludida (Bisso 2003).

---

<sup>11</sup> Como muestra de esa aserción, podemos recurrir a la lectura del ya clásico libro, *Breve historia de la Argentina* de José Luis Romero, en el cual el autor, investigador y protagonista de los hechos, sólo rescata el nombre de esta agrupación de entre todos los demás, al decir: “fuertes movimientos, como el que se denominó Acción Argentina, se organizaron para defender la causa de las potencias democráticas” (Romero 1996: 150).

<sup>12</sup> Entre esos trabajos, el único dedicado íntegramente a la agrupación que hemos registrado, también realizado en el tono mencionado, y en parte influenciado por la imagen *idílica* dada por las memorias y relatos de los antiguos miembros de *Acción Argentina*, es el de Llairó, Montserrat y Raimundo Siepe (1999). Citamos un fragmento que avala nuestra impresión: “*Acción Argentina* jamás había sido financiada o sus actividades ‘sugeridas’ por los gobiernos aliados, ajustando siempre sus declaraciones *al verdadero sentimiento de libertad y democracia que inspiraba al pueblo argentino*” (1999: 4. Cursivas nuestras).

Sin embargo, nuestra inquietud al analizar las prácticas políticas y sociales de movilización de *Acción Argentina*, está encaminada a resolver, complementariamente, ciertos problemas históricos que se presentan más allá de la importancia que supone la tarea de llenar el vacío historiográfico existente sobre esta agrupación.

Creyéndola ubicada en la clave del antifascismo liberal-socialista (Bisso 2001), nuestras indagaciones sobre *Acción Argentina* no buscan cubrir, únicamente, el necesario relevamiento de identificación de actores, prácticas y discursos concretos de la dirigencia de la agrupación, sino también establecer el lugar que ese tipo de antifascismo jugaba en las coordenadas de posicionamiento político y detectar las formas y estrategias a través de las cuales esas prácticas de movilización, y como veremos, de sociabilidad antifascista, encarnaban en actores individuales y sociales concretos.

Siguiendo en especial la última de estas premisas, nos centraremos en el análisis del Primer *Cabildo Abierto* de *Acción Argentina*, que significó el primer encuentro, a nivel nacional, de delegados de las diferentes comisiones y filiales que integraban la agrupación.

Como puede suponerse, la idea de bautizar esta primera convención nacional, con el nombre de *Cabildo Abierto*, significaba en la Argentina, la remisión a una serie casi inagotable y maleable de referentes simbólicos e históricos que venían alimentando la cultura política nacional desde el siglo XIX, en torno a un suceso, como ese, ligado a la ruptura de la dominación hispánica.

El *efecto* de este acto de bautismo permitía fundar una conexión directa entre el hecho, y cierto pasado de la Argentina, que no hubiese podido ser establecida o advertida, ante quienes se apelaba, a partir de un sobreentendido. Para comprender esto, podemos citar a J. L. Austin (2003: 162) en su caso prototípico de *illocutionary act*, cuando señalaba que el acto de enunciar “ ‘bautizo a este barco *Queen Elizabeth*’, tiene

el efecto de bautizar o dar nombre al buque; después de ello ciertos actos subsiguientes, tal como referirse a él llamándolo el Generalísimo Stalin, están fuera de lugar”.

Con esa mención, “rememorando en hermoso simbolismo los días augurales de la Revolución” (*La Gaceta de Acción Argentina*, Mayo de 1942), se buscaba reproducir, en el año 1941, aquel acto que remedaba la más consagrada imagen de la tradición participacionista y cívica de la historia argentina: el Cabildo Abierto que preludió la *Revolución de Mayo* de 1810, constituido en uno de los primerísimos lugares de memoria argentinos.

Los diarios liberales cercanos a la agrupación, acompañando la verosimilitud de la identificación, señalarían que el Primer Cabildo Abierto de *Acción Argentina* “interpreta(ba...) al pueblo todo, a la Argentina de hoy y de siempre” y era “una expresión del pensamiento generalizado del país [y] de la civilidad argentina” (*La Nación*, 22 y 24 de mayo de 1941).

Frente a aquellos que pudieran llegar a dudar de la legitimidad de la agrupación en presentar a sus cabildantes como los sucesores de aquellos de 1810, el presidente del comité organizador del Cabildo, Nicolás Repetto, señalaba que él mismo había tenido dudas acerca de la correspondencia histórica entre ambos eventos, pareciéndole inicialmente “inadecuada y hasta un tanto pretenciosa (sic)”, pero que, sin embargo, había notado, luego de reflexionar, que este nuevo *Cabildo Abierto* tenía “cierta afinidad con los cabildos de 1810, en su espontaneidad, en su origen popular, en su espíritu de libre discusión que l(o) anima y en el vivo anhelo de libertad que l(o) mueve” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Repetto, agregando en el mismo discurso, nuevas razones de compatibilidad histórica, no olvidaba mencionar “el hecho de que (sic) todos estos cabildos se han realizado en momentos críticos de nuestra historia (por lo que) podemos aceptar la

denominación de cabildo abierto (...) sin temor de incurrir en irreverencia alguna, ni histórica ni patriótica” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Una agrupación *seria* como pretendía ser *Acción Argentina*, que se proponía generar conciencia en la mente ciudadana, acerca de la dramática situación que vivía el mundo y los alcances que la penetración nazi podía observar en el país, debía evitar, según señalaba Repetto, cualquier gesto que se pudiese considerar irreverente o paródico.

En ese sentido, debían controlarse, de manera rigurosa, las actitudes que se esperaban de los nuevos cabildantes, que debían comportarse con una seriedad consonante con la que la historia liberal había adjudicado a aquellos patriotas que 130 años antes habían sesionado. Por lo tanto, ninguna grieta podía imponerse en la reproducción del acto patriótico.

Para lograr este fin, la Junta Ejecutiva Central intentaría controlar, a través de un estricto reglamento, las condiciones en las que ese espectáculo político debía desarrollarse. La detallada *Reglamentación* trataba de evitar sorpresas en los temas a debatir, señalando en su artículo 5, que los cabildantes: “no tratar(ían) ninguna proposición si antes no ha sido considerada y despachada por la Comisión respectiva” (*Acción Argentina* 1941). Bajo esos parámetros, la reunión se planteaba, principalmente, como una alineada demostración de fuerzas del antifascismo de tipo liberal socialista.

A partir de ese marco, el *Cabildo Abierto* de *Acción Argentina* puede ser analizado como un gran espectáculo, en el cual, a diferencia del suceso histórico que intentaba remedar, no se fundamentaba en la necesidad de resolver, mediante la vía de la confrontación política, ninguna situación crítica. En este nuevo *Cabildo*, todo parecía querer estar dicho de antemano y, a ojos de los organizadores, lo que se trataba de promover eran ciertos ejercicios fastuosos de repetición y expresión de lo ya sostenido, innumerables veces, en los actos de la agrupación.



En ese sentido, aunque (por su *irreverencia*) lo que proponemos no podría haber sido considerado bajo ningún aspecto por la agrupación en su actuación política, todo el aspecto del *Cabildo* podía ser concebido bajo las características que el sociólogo francés Roger Caillois ha definido como *lúdicas*, en el sentido en que todo ese espectáculo político, podía concebirse como un juego, “con convenciones arbitrarias, imperativas y deliberadamente tediosas”, que intentaban reproducir, sin los riesgos de la confrontación concreta, los obstáculos cotidianos de la práctica política y superarlos de una manera simbólica (Turner 1992: 125-126).

Esta serie de reglas y procedimientos formales, que intentaban reforzar y dejar en claro la legitimidad con que *Acción Argentina* retomaba la herencia de los próceres argentinos, se explican a través de la disputa que esta agrupación llevaba a cabo frente a los grupos *nacionalistas* antiliberales y a diversos sectores del conservadurismo, de corte neutralista, que alegaban que dicha agrupación respondía directamente a los Aliados en guerra y, por lo tanto, funcionaba como grupo de promoción de intereses de potencias externas.

Sin embargo, más allá de querer evitar el conflicto interno, en el establecimiento de las reglas, no podían dejar de estar presentes intentos de monopolización por parte de los diferentes sectores de la agrupación. Para asegurar la primacía en la conducción del evento, la Junta Ejecutiva Central de *Acción Argentina* había impuesto previamente, una sobre-representación de sus propios miembros, ya que no sólo había establecido que todos los miembros de la misma (y de sus comisiones dependientes) podían acreditarse como cabildantes, sino que además, la Junta tenía la capacidad de designar como cabildantes honorarios, a aquellas personas que considerara especialmente capacitadas para ese fin.

Por otro lado, el *Cabildo Abierto* fue organizado en cuatro comisiones diferentes, divididas según los siguientes temas, previamente impuestos por la Junta Ejecutiva Central: “La democracia en la República Argentina”, “La República frente a la infiltración nazi-fascista”, “La República frente al conflicto mundial” y “La repercusión de la guerra en la economía argentina” (*La Prensa*, 23 de mayo de 1941). La idea que se sostenía para hacerlo, era la de “eludir asuntos dispares, ajenos al momento, que diluirían la eficacia de la labor” (Fitte y Sánchez Zinny 1944: 260)

Sin embargo, como podemos presentir de antemano, ningún libreto es tan rígido como para imponer todos los gestos, todas las palabras. La inacabada indeterminación de lo *político* produciría las primeras muestras de *déravage* entre aquello que se debía decir, desde la cima de la agrupación, y las cosas que se querían expresar, por parte de los diversos representantes de las filiales de todo el país. Las desconexiones entre estos dos relatos pueden analizarse a través de esas pequeñas dudas y marcas que sobresalían, sin quererlo, en el escenario del *Cabildo*.

Será el momento en el que la mera teatralidad del espectáculo político, adquiera condiciones de *performatividad*, yendo de la mera reproducción especular de los *slogans* de la agrupación, hacia una profunda puesta en debate del sustrato ideológico-político que convocaba a los delegados y a los intentos de producir efectos de reflexividad grupal, algo menos atados a las normas previas de identificación explicitadas en la convocatoria.

Además de una reproducción escénica, el *Cabildo Abierto* buscaba responder a las pretensiones de legitimación de la Junta Ejecutiva Central frente a sus filiales y frente a sus afiliados. El tenor que luego de un año de exitosa prédica había tomado este movimiento antifascista, debilitaba notoriamente la legitimidad de representación que la Junta podía pretender sobre las filiales, sólo a través de un enunciado discursivo *vertical*.

En ese sentido, y recordando las raíces del evento, dos de sus dirigentes escribirían:

“Nadie (...) dudó de que (sic) el movimiento- desde su iniciación- interpretara clara y firmemente el alma, la intención y el sentido de la argentinidad. Pero (...) eso no bastaba. La Junta de *Acción Argentina* era en realidad una autoridad precaria, una delegación transitoria, esperando el mandato definitivo que únicamente podían entregarle sus afiliados de toda la República, en magna asamblea” (Fitte y Sánchez Zinny 1944: 258-9).

Un acto fundacional en lo político debía informar a la agrupación, en el cual las filiales convalidaran la representación que originalmente se había atribuido la Junta sobre ellas. Esta situación, no podía hacer otra cosa que abrir las puertas a cierta indeterminación en los hechos a desarrollarse, sobre todo en una reunión en la que, pensada desde las buenas intenciones de los participantes, no se podía “atacar ni discutir las intenciones que inducen a hacer una proposición” (*Acción Argentina* 1941).

Paradójicamente, esta idea, pensada desde la organización del evento para evitar la posibilidad de la aparición de ciertos cuestionamientos radicalizados contra algunas figuras eminentes del *Cabildo*, podía permitir una cierta flexibilidad, para la acción de delegados que, conociendo las reglas del juego, supieran presentar sus disidencias en el abierto campo de la *caballerosidad* política.

Más allá de las diferencias entre las competencias individuales que mostrarían los cabildantes en sus participaciones y de la legitimidad aportada por las filiales, las circunstancias de la agrupación, la misma realidad nacional, e incluso el azar, debían producir cambios escénicos con respecto a un tratamiento verosímil de los hechos históricos. Frente a estos cambios, la postura de *Acción Argentina*, era la conservar la *esencia* de aquellos hechos fundacionales, más allá de lo que se juzgaban transformaciones coyunturales.

¿Pero cómo se definía lo esencial, en un acto que pretendía ser lo más fiel posible a la historia? Para responderlo, analizaremos detenidamente, a continuación, las múltiples circunstancias que rodearon la realización del *Cabildo Abierto de Acción Argentina*.

Las sesiones del *Cabildo* comenzaron, como no podía ser de otra manera, el mismo día histórico del 22 de mayo, y aunque éstas no tuvieron lugar en el espacio del antiguo Cabildo colonial, lo hicieron en el imponente Salón *Versalles* del Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires, cuya utilización había sido permitida por los concejales, en su mayoría opositores al presidente Castillo. En tanto el Concejo Deliberante era el nuevo órgano municipal de la República, el traslado del lugar parecía justificarse.

El Salón del Concejo se convirtió en un ámbito en el cual se repetía el escenario popular del pasado, adaptado a los nuevos tiempos, ya que “la llegada de conocidas figuras de nuestros círculos políticos, sociales y científicos, era recibida con aplausos por el público estacionado en las aceras” (Fitte y Sánchez Zinny 1944: 263). El *pueblo* daba paso al *público*, pero la sensación de acudir a un momento determinante en la historia del país, parecía ser homologable, al menos si uno estaba dispuesto a creer en ello.

De cualquier manera, una visita al monumento histórico del Cabildo de Mayo sería realizada en honor a los delegados del interior, en compañía, nada más y nada menos, que de Ricardo Levene, considerado el principal historiador nacional de la época (Quatrocchi-Woisson 1995: 158-162).

Por otra parte, aunque la necesidad de recrear verosímilmente el suceso histórico de referencia era central en la estrategia de la agrupación, lo cierto es que no faltaban elementos de originalidad en dicha recreación.

Un elemento particularmente novedoso para la *performance* cabildante, era la presencia de representantes de las filiales del interior del país en la reunión. Parecía, en esto, recurrirse a otros elementos de representatividad patria, más afines a la imagen de la célebre “Asamblea del año 13” (de la que la agrupación había tomado su leyenda principal: “En Unión y Libertad”) o del “Congreso de Tucumán” de 1816, encargado de proclamar la independencia nacional, que de aquel otro evento, donde en realidad todos los representantes habían sido *vecinos* de Buenos Aires. A pesar de ello, las transformaciones seguían siendo, para la agrupación, más de forma que de contenido, por lo que el simulacro patrio permanecía reverente, tal como había solicitado Repetto.

Hemos señalado ya, que la dimensión nacional adoptada por la agrupación requería el necesario plebiscito por parte de las filiales. En la modificación mencionada, la intención de cambio, estuvo dada por la necesidad de incorporar a las filiales del interior, bajo una perspectiva que buscara superar los viejos enconos existentes entre Buenos Aires y las provincias, y de producir el efecto que subrayaba el delegado por las filiales del interior, el cordobés Arturo Orgaz, al señalar: “es la primera vez que la distinción entre porteños y provincianos tiene sentido simpático” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941).

Esas palabras de Orgaz, sin embargo, se verían contrarrestadas por su mismo discurso, en el cual no dejaría de señalar “el panorama doloroso de muchas regiones de nuestra patria, en donde el desamparo y la pobreza contrastan con esta magnífica pujanza de la gran capital del Sur” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941). Con esta aclaración, no sólo dejaba claro los límites de la *simpatía* de esa división, sino que mostraba la continuidad de los alegatos que denunciaban la macrocefalia porteña, en la línea del ahora ya célebre libro *La cabeza de Goliat* de Ezequiel Martínez Estrada (1968), publicado un año antes de la realización del *Cabildo*. De manera inusitada, la

reivindicación del pasado, no sólo retomaba antiguas glorias, sino que resucitaba, asimismo, antiguas pependencias.

Bajo estas múltiples resonancias, la convención argentinista, intentará apuntar a varios flancos a la vez. Encarnando la intención de unir las diferentes peticiones de las filiales del interior y de transmitir el pensamiento de la Junta Central (basado en las dos apelaciones principales de evitar la penetración nazi y respetar la lectura liberal del pasado histórico argentino), se intentará legitimar un amplio movimiento, que aunque alimentado por realidades regionales y sociales heterogéneas, pudiese dar a cada una de las filiales y comisiones, el encargo de disponer de las medidas específicas que en sus lugares de origen, se consideraban indispensables para evitar la tan temida penetración totalitaria y seguir manteniendo que ese era el pueblo, queriendo saber “de qué se trataba”.

A pesar de las diferentes regulaciones establecidas, la idea motriz de la reunión era que los delegados se expresaran en tanto ciudadanos, “como hombre libres, que piensan, por lo tanto con su cabeza y no con la ajena” (*La Vanguardia*, 23 de mayo de 1941). Y en tanto todos los ciudadanos eran iguales en el *Cabildo Abierto*, las conclusiones que de él emanaran no podían ser sino la muestra representativa de lo que pensaba la ciudadanía en general.

De esa manera, la Junta Central, por intermedio de Alejandro Ceballos, recibía a sus delegados “como a los legítimos representantes del pueblo argentino de toda la extensión de nuestro vasto territorio, de las provincias y gobernaciones, de las ciudades y campaña” (*Los Andes*, 23 de mayo de 1941).

Al terminar las reuniones, previsiblemente, un 25 de mayo, Julio Argentino Noble, presidente del *Cabildo*, no dudaría en señalar que, debido a su amplio carácter participacionista y horizontal, cada declaración allí realizada, podía ser firmada de la

misma manera en que Berutti firmó “el petitorio de los patriotas de 1810”, en el que se leía: “Berutti y 600 más”. Noble señalaba, en ese sentido: “nosotros podemos decir que las fórmulas que hemos concretado, que el petitorio que hemos formulado a través de todos estos debates, lleva centenares de firmas como aquellas (...) Cualquiera de los cabildantes puede firmar fulano de tal y millares más” (*La Prensa*, 25 de mayo de 1941).

Las palabras de Noble, tienden a oscurecer el rol directivo que le cupo a la Junta Ejecutiva Central en la conducción temática y organizativa. Sin embargo, a pesar de esa fuerte dirección, es cierto que los delegados de las filiales del interior habían sabido aprovechar las reuniones en cabildo, para hacer sentir su voz en el contexto general y promover declaraciones que favoreciesen y legitimaran sus intereses particulares, ya que, como cabía esperar, “dentro de lo ceñido del texto, cabían las implicaciones, sugerencias y matices más intensos” (Fitte y Sánchez Zinny: 260).

Sin embargo, el intento de incorporar matices, no carecía de dificultad, ya que la participación pluralista en las sesiones no significaba que en dichas reuniones, cada delegado pudiera exponer abiertamente y espontáneamente sus proyectos y opiniones a todos los demás, teniendo la posibilidad abierta de ver aprobada por consenso cada propuesta individual.

Contrariamente, los proyectos de cada delegado y filial estaban mediatizados por su recepción en las diferentes comisiones temáticas, compuestas por representantes impuestos desde la Junta Ejecutiva Central. Las comisiones recibían los cientos de trabajos, monografías y proposiciones entregadas y se encargaban de “encontrar la sustancia común de todos los trabajos presentados y elaborar el proyecto general” (*La Vanguardia*, 24 de mayo de 1941). Nada podía ser tratado si, previamente, no era despachado por la Comisión.

De más está decir, que esta tarea no debía ser de mero compendio y resumen aséptico de las propuestas, sino que en su realización influían, necesariamente, aspectos políticos, ideológicos, estratégicos y de promoción de ciertas filiales por sobre otras, que sin duda, mediatizaban la llegada de la voces de los diferentes delegados y filiales en las reuniones abiertas a todo público.

Agregado a este tratamiento que mediatizaba las proposiciones de las filiales del interior, cabe señalar otro factor que amparaba la sub-representación de los delegados de ciertas filiales por sobre otras. Este factor era la obligación de cada filial de costear, con fondos propios, el viaje a Buenos Aires, de cada uno de los 3 delegados permitidos (salvo en el caso del Comité de la Capital nacional que contó con 7 delegados miembros). Otras delegaciones de particular relevancia, como la de Rosario, podían expandir su número de representantes, logrando incluir 6 miembros, a partir de desdoblar la Comisión de Juventud, de la Comisión de la filial.

Esta condición que se justificaba desde la Junta Central, como forma de evitar un interés pecuniario por la participación, significaba que, en el caso de las filiales más pobres o más lejanas, sólo pudiera enviarse, en algunos casos, un único delegado, que salvo que se declarase libre el debate, no tendría más de 10 minutos para expresarse sobre cada cuestión (a diferencia de los miembros de las Comisiones temáticas).

Sin embargo, detrás de ese escenario montado, de preeminencias representativas, reproducciones patrióticas y papeles asignados, no dejaban de disputarse cuestiones políticas, a veces en extremo solapadas, que dejaban abierto (como el *Cabildo* suponía ser), el margen para las actuaciones individuales de cada uno de los cabildantes.

Ese espacio reducido servía, aunque más no sea, para quejarse entre los intersticios que dejaba la pausa que hacía el informante de la Comisión. Así, haría el delegado Ondarts, de la filial de 6 de septiembre (actual Morón), cuando aunque



apremiado por la campanilla que lo llamaba al orden, y ya amonestado por la presidencia de la comisión, no dudaba en interrumpir con cortas palabras (“¡Eso es dejar hacer!”, “¡Solicitan, desean!”) el discurso de Américo Ghioldi, informante oficial de la comisión de “La democracia en la República Argentina”. Con estas pequeñas rupturas del guión previsto, Ondarts trataba de introducir, en la previsible teatralidad del informe de Comisión, un disenso acerca de una declaración que pidiendo “el adcentamiento de los partidos políticos”, era juzgada por el delegado, particularmente tibia y vaga.

Con dudas, con interrupciones, con actos fallidos e, incluso con muecas y gestos que la descripción periodística no nos permite ver, se *decoraba* por parte de los delegados, la presentación de teatralidad política propuesta por la dirección ejecutiva. Sin embargo, esta transformación en el decorado, no era nimia, sino que apuntaba a reflexionar, más o menos tibiamente, acerca del profundo substrato ideológico-político que informaba a la agrupación, señalando las posibles grietas y disensos existentes que permitieran remodelar una imagen monolítica de la agrupación, creada a través de lo *ya* dicho y de lo *ya* conmemorado.

El *Cabildo Abierto de Acción Argentina* puede ser visto así, como *performance*, en tanto fomentó cierta reflexividad, no sólo en cada uno de los miembros que en él participaron, redefiniendo el lugar que cada uno tenía en la agrupación, sino también reconfigurando la propia imagen que la agrupación como grupo político tenía de sí misma, de cara a aliados, indiferentes y enemigos.

## **Conclusión**

A partir de las dos aplicaciones precedentes del concepto de *performance*, hemos intentado dar cuenta de la capacidad del mismo para iluminar aspectos y matices

sumamente significativos de los fenómenos analizados, a los que una mera interpretación formal de los discursos y las prácticas difícilmente hubiera podido acceder. El enfoque muestra una especial eficacia al poner en relieve ciertas contingencias y desvíos que los *guiones* de los eventos analizados no prevén, pero que muchas veces constituyen vehículos y señales de una reinterpretación reflexiva por parte de los actores, operada tanto sobre esos *guiones* como sobre sus propias prácticas sociales.

Al observar los diferentes tipos de participación de los actores involucrados, nos vemos obligados a reconsiderar ciertas visiones preestablecidas acerca de la existencia de divisiones tajantes entre dos planos de la participación social, que suelen ser presentados como escindidos, y que a través de sus apariciones en diversas duplas antagónicas (representantes-representados, compositor-intérprete, movilizadores-movilizados, actores-espectadores, obra-ejecución, artistas-público, etc.), han modelado maneras de entender la construcción del fenómeno social, acentuando la preeminencia de uno u otro de los polos de esta oposición.

Estas visiones en el plano de lo político han estado más atentas a trajinar conceptos como el de “manipulación”, o su par contrario “espontaneidad”, que a contemplar las posibles interacciones en la construcción de los modelos de representatividad.

No es difícil hallar en lo musical ecos de esta oposición en distintos niveles, como por ejemplo en la tensión entre la fidelidad a la obra o a las intenciones del compositor, y la capacidad expresiva del intérprete. En otro nivel, y en relación con la música andina y con la música de raíz folklórica en general, es posible hallar esta tensión en el conflicto que plantea cada una de las reactualizaciones de las tradiciones, quedando en evidencia a través de estos análisis el hecho que en ellas se opera necesariamente una lectura selectiva de las mismas, lo que equivale a decir que se contribuye a construir las.

Así como el cumplimiento por parte de los delegados del reglamento del *Cabildo*, como mandato tendiente a instituir la esencia de la reunión política contribuyó a poner en cuestión y redefinir esa misma esencia, de manera similar la puesta en acto de las tradiciones musicales se evidencia como un proceso en el cual las mismas se desarticulan y rearman en cada ocasión, en el marco del entrecruzamiento de situaciones culturales y voluntades personales que toman cuerpo a través de la *performance*.

Sin negar las diferencias existentes entre las diferentes capacidades de acumulación de prácticas y discursos, por parte de los actores sociales, podemos afirmar con García Canclini (1997: 243) que: “Por supuesto, las relaciones suelen no ser igualitarias, pero es evidente que el poder y la construcción del acontecimiento son resultado de un tejido complejo y descentrado de tradiciones reformuladas e intercambios modernos, de actores múltiples que se combinan”.

### **Bibliografía citada**

- Acción Argentina (1941), *Folleto de presentación de las actividades del Primer Cabildo Abierto de Acción Argentina*, s/d.
- Austin, John L. (2003), *Cómo hacer cosas con palabras*, Madrid, Paidós (primera edición: 1962).
- Auza León, Atiliano (1996), *Historia de la música boliviana*. Cochabamba, Los Amigos del Libro.

- Bisso, Andrés (2001), “La recepción de la tradición liberal por parte del antifascismo argentino”, *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Tel Aviv, Israel, nº12, Vol. II, pp. 85-113.
- (2003), “Acción Argentina: las estrategias de movilización del antifascismo argentino de clave liberal-socialista en torno a la Segunda Guerra Mundial, 1940-1946”. Inédito. Trabajo de investigación de Diplomatura de Estudios Avanzados de la Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España.
- Cook, Nicholas (2001), *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. Alianza Editorial, Madrid.
- Fitte y Sánchez Zinny (1944), *Génesis de un pensamiento democrático*, Buenos Aires, s/d.
- García Canclini, Néstor (1997), *Culturas Híbridas*, México, Grijalbo.
- González, Juan Pablo (1996), “Evocación, modernización y reivindicación del folclore en la música popular chilena: el papel de la performance”, en *Revista Musical Chilena*, Año L, Nº 185, pp. 25-37.
- (1997), “Cristalización genérica en la música popular chilena de los años sesenta”, en *Revista Transcultural de Música*, <[http:// www.sibetrans.com/trans/trans3.gonzalez.htm](http://www.sibetrans.com/trans/trans3.gonzalez.htm)>
- Hermitte, Alfredo (1942), “Perspectivas para la Historia de ‘Acción Argentina’”, *La Vanguardia*, 1º de mayo, p. 11.
- Llairó, Montserrat y Raimundo Siepe (1999), “Acción Argentina y la Segunda Guerra Mundial, 1940-1943”, *Separata del Décimo Congreso Nacional y Regional de la Academia de Historia Argentina*, Buenos Aires, ANH.
- Madoery, Diego (2000), “Los procedimientos de producción musical en Música Popular”, *Revista del Instituto Superior de Música de la UNL*, nº7, pp. 76-93.
- Nattiez, Jean-Jacques (1998), “La comparación de los análisis desde el punto de vista semiológico (A propósito del tema de la Sinfonía en sol menor, K 550 de Mozart)”, *Actas de las IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia anual de la A.A.M.*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1968), *La cabeza de Goliath*, Buenos Aires, CEAL (Primera edición: 1940).

- Monelle, Raymond (1992), *Linguistics and Semiotics in Music*, Switzerland, Harwood Academic Publishers.
- Olivencia, Ana María (2001), “Cuando la esperanza reemplazó a la libertad. El caso Markama”. Monografía realizada para el Historia Social de la Música Popular en América Latina de la Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Olivencia, Ana María y Loyola, Enriqueta (2000), “Un músico sueco en Latinoamérica”. Monografía realizada para el Seminario La Antropología de la Música de la Maestría en Arte Latinoamericano, Facultad de Artes y Diseño, Universidad Nacional de Cuyo.
- Prudencio, Cergio (2001), “Transcripción de la primera de las dos conferencias pronunciadas por Cergio Prudencio, compositor y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de la ciudad de La Paz, Bolivia, en el marco de las Jornadas de Música Contemporánea realizadas en el año 2001 en la Facultad de Bellas Artes, UNLP.” Material de circulación interna de la cátedra de Folklore Musical Argentino, Facultad de Bellas Artes, UNLP.
- Quatrocchi-Woisson, Diana (1995), *Los males de la memoria*, Buenos Aires, Emecé.
- , Diana (1999), “Francofilia y afirmación de la argentinidad: los itinerarios accidentados de la *Revue Argentine*”, en Girbal-Blacha, Noemí y Diana Quatrocchi-Woisson (comp.), *Cuando opinar es actuar*, Buenos Aires, ANH.
- Romero, José Luis (1996), *Breve historia de la Argentina*, Buenos Aires, FCE.
- Schechner, Richard (2000), *Performance. Teoría & practicas interculturales*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Taylor, Diana (2002), “Hacia una definición de Performance”, <<http://www.casa.cult.cu/revistas/conjunto/126/diana.htm>>
- Turner, Victor (1992), *The anthropology of performance*, New York, PAJ Publications.
- Valencia Chacón, Américo (1989), *El siku altiplánico. Estudio de los conjuntos orquestales de sikus bipolares del altiplano peruano*. La Habana, Casa de las Américas.

- van der Lee, Pedro (2000), *Andean Music from Incas to Western Popular Music*. Doctoral dissertation text. Department of Musicology, Göteborg University. Göteborg.

### **Diarios utilizados**

- *Clarín*.
- *La Gaceta de Acción Argentina*.
- *La Nación*.
- *La Prensa*.
- *La Vanguardia*.
- *Los Andes*.