

**facultad de  
bellas artes**



**UNIVERSIDAD  
NACIONAL  
DE LA PLATA**

**Tesis Doctoral**

**MÚSICA  
IMAGEN Y CUERPO:**

**Arte Indisciplinario  
de AMÉRICA LATINA**

**Tango, Nueva Canción, Tropicalismo y Poética Pampa**

**Doctorado en Artes**

**Línea de formación en Arte Contemporáneo Latinoamericano**

**Tesista: Lic. Daniel Martín Duarte Loza**

**Director: Dr. Daniel Horacio Belinche**

**Director del Doctorado en Artes: Dr. Eduardo Adrián Russo**

**Secretaria de Posgrado y Publicaciones: Prof. María Elena Larregle**

# Índice

1.	<b>Agradecimientos</b>	1
2.	<b>Resumen</b>	3
3.	<b>Algunas aclaraciones generales</b>	4
4.	<b>Capítulo I</b>	
4.1.	Marco Teórico	6
4.2.	Problema Central y Problemas Conexos a la Investigación	14
4.3.	Hipótesis Sustantivas	15
4.4.	Objetivos	17
4.5.	Metodología	18
4.6.	Diseño del Universo de Unidades de Análisis (UA)	22
4.7.	Movimientos artísticos analizados a partir de las UA	23
4.8.	Diseño del Universo de Variables	25
4.9.	Indicadores	26
4.10.	Análisis de fuentes de datos	27
4.11.	Definiciones operacionales	28
4.12.	Construcción de los instrumentos – Entrevistas	29
5.	<b>Capítulo II: Herramientas conceptuales</b>	
5.1.	Arte Indisciplinario	31
5.2.	Antropofagia cultural. Entrevista a Augusto de Campos	44
6.	<b>Capítulo III: TANGO</b>	
6.1.	Marco Referencial	67
6.2.	Entreveros indisciplinarios en torno al tango (Entrevistas, “Entrescuchas” e Intertextos)	78
6.2.1.	Pregunta 1: En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?	79
6.2.2.	Pregunta 2: ¿El tango es arte?	83
6.2.3.	Pregunta 3: Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?	85
6.2.4.	Pregunta 4: ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?	89
6.2.5.	Preguntas 5 y 6: ¿Es baile, es música, es poesía? ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?	92
6.2.6.	Pregunta 7: ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?	92
6.2.7.	Pregunta 8: ¿Cuáles son sus características más prominentes?	93
6.2.8.	Preguntas 9 y 10: ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?	

	Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?	95
6.2.9.	Pregunta 11: ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?	96
6.2.10.	Pregunta 12: ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?	96
6.2.11.	Preguntas 13 y 14: ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural? ¿Qué importancia tiene como expresión política?	102
6.2.12.	Preguntas 15, 16 y 17: ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia? ¿Qué vínculo mantiene con lo social? ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?	112
6.2.13.	Preguntas 18, 19 y 20: ¿Cómo ingresás al mundo del tango? ¿Canaliza tu expresión como artista? Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?	116
6.2.14.	Preguntas 21 y 22: ¿Qué le falta generar al tango? ¿Qué te falta dar a vos con el tango?	119
<b>7.</b>	<b>Capítulo IV: Manifiesto del Nuevo Cancionero y Nueva Canción Latinoamericana</b>	
7.1.	Marco Referencial	122
7.2.	Exponentes de la condición indisciplinaria	124
7.2.1.	Mercedes Sosa	125
7.2.2.	Violeta Parra	128
7.2.3.	Víctor Jara	132
7.3.	Nueva Canción en la encrucijada indisciplinaria	138
<b>8.</b>	<b>Capítulo V: Tango y Nueva Canción: sobrevivientes de la represión en Argentina. Entre la apropiación, la manipulación y la resistencia</b>	
8.1.	Marco Referencial	143
8.2.	La música popular como posibilidad de resistencia	146
8.2.1.	El tango resiliente	146
8.2.1.1.	Figuras representativas del tango de la resistencia: Hugo Del Carril	149
8.2.1.2.	Rodolfo Mederos	152
8.2.1.3.	Oswaldo Pugliese	153
8.2.2.	Exponentes de la resistencia del nuevo cancionero:	156
8.2.2.1.	Mercedes Sosa	156
8.2.2.2.	Horacio Guarany	157
8.2.2.3.	César Isella	158
8.2.2.4.	Víctor Heredia	159
8.2.3.	Algunas canciones emblema de la resistencia	159
8.3.	La apropiación y la manipulación de la música popular	161
8.3.1.	El tango apropiado y manipulado simbólicamente	163
<b>9.</b>	<b>Capítulo VI: Tropicália</b>	
9.1.	Introducción	168
9.2.	Marco Referencial (y de Exposición)	169
9.3.	Antropofagia cultural: La <i>Tropicália</i> como Movimiento de movimientos	173
9.4.	Denominación – Definiciones: El Estereotipo como Pantalla	175

9.5.	Estrategias para la acción tropicalista: Aproximaciones desde la concepción indisciplinaria	179
10.	<b>Capítulo VII: Poética Pampa Estética del frío, Templadismo, Subtropicalismo</b>	
10.1.	Introducción	188
10.2.	Ubicación	189
10.3.	Algunas consideraciones acerca del devenir de la región	190
10.4.	Estética del Frío	197
10.5.	Templadismo	202
10.6.	Subtropicalismo	208
10.7.	Poética Pampa en el andar indisciplinario	212
11.	<b>Capítulo VIII: Conclusiones</b>	222
12.	<b>Bibliografía general</b>	235
13.	<b>Fuentes de Internet</b>	242
14.	<b>Entrevistas</b>	244
15.	<b>Correspondencia</b>	244
16.	<b>Discografía</b>	245
17.	<b>Video</b>	245
18.	<b>ANEXO</b>	246
18.1.	SEÑORITA RADIO. Evita y su voz: la construcción de una ética estética.	247
18.2.	Señorita radio. Radioteatro	258
18.3.	Algunas cuestiones: preguntas y aportes (desordenados) para la discusión acerca del templadismo	274
18.4.	¿Qué es el templadismo? Por Daniel Drexler	276
18.5.	<i>délibáb</i> : ilusión del sur entre juglares y trovadores (Estética del frío)	278
18.6.	Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria (Mural sonoro, colectivo y participativo)	289
18.7.	Entrevistas: TANGO	301
18.7.1.	Matías Trípodi	302
18.7.2.	Analía Vega	306
18.7.3.	Silvia Ceriani	308
18.7.4.	Aymara González Rillo	311
18.7.5.	Ramiro Nievas	315
18.7.6.	Andrés Duarte Loza	324
18.8.	Tres Composiciones Tangueras	
18.8.1.	Actitud vals (Vals)	328
18.8.2.	Ninguneo de verano (Vals)	331
18.8.3.	Fiebre (Tango)	333
18.9.	Carmen Miranda: una performer latinoamericana en Hollywood	335
18.10.	<i>Lindonéia</i> – La Gioconda del Suburbio (1966)	
	<i>Lindonéia</i> – Neo-bolero <i>iê- iê- iê</i> (1968)	
	Experiencia <i>Lindonéia</i> – Ni Una Menos (2016)	341

## 1. Agradecimientos

A la educación pública y gratuita en la que me formé: al Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo” (hoy Departamento de Artes Sonoras y Musicales de la UNA) y, fundamentalmente, a la Facultad de Bellas Artes de la UNLP.

Al Ministerio de Educación de la Nación por el apoyo con la Beca PROFITE 2014 para la finalización de esta tesis.

Al arte popular latinoamericano que desde niño me acunó a través de la voz y de la guitarra de mi papá, Felipe. Gracias a él por su fino oído musical y por su coherencia política a lo largo de todos estos años.

Al amigo en la música y las letras, el poeta brasileño Augusto de Campos que me permitió comprender a fondo conceptos y movimientos artísticos que iluminaron el devenir de esta tesis.

A Jacques Rancière cuya palabra precisa me dio el impulso necesario para darle continuidad a la corazonada inicial.

A Daniel Drexler con quien intercambiamos fluidamente sobre el “proto-movimiento templadista” en pleno auge del mismo y compartimos intereses sobre el tropicalismo.

A Ramiro Nievas, gurú del tango platense y amigo, quien me mostró un camino indisciplinario en el hacer, de apertura entre el baile y la música.

A las amigas y los amigos del tango que acompañaron las inquietudes que me guiaron en el desarrollo de esta tesis: Silvia Ceriani, Analía Vega, Matías Trípodí.

A quienes solidariamente compartieron conmigo su generosidad en forma de biblioteca: Juan Miguel Expósito y Fernando Davis.

A mis compañeros y compañeras del doctorado en artes que me incentivaron siempre y con quienes compartimos una valiosa amistad: Analía Fedra García, Gabriela de la Cruz, Mariana Quintero, Guillermina Valent, Florencia Mello y Daniel Detti.

A mis alumnos y alumnas quienes muchas veces fueron testigos/as, partícipes, penitentes, hinchas y críticos/as de las temáticas elaboradas aquí.

A mis ayudantes de cátedra que supieron colaborar y aportar desde su entusiasmo a la plasmación de esta tesis.

A los profesores y las profesoras del doctorado que me honraron con sus devoluciones y que me hicieron confiar en esta propuesta de tesis.

A Puli Larregle, Secretaria de Posgrado de la Facultad, quien resolvió lo irresoluble.

A mi directora en los equipos de investigación Silvia García. Siempre con la palabra justa y la visión certera: siempre generosa.

A mi director de tesis, Daniel Belinche que supo confiar en mí, brindarme su guía y apoyo, desde su vasta experiencia, en el Doctorado y en la Facultad de Bellas Artes UNLP.

A mi hermano Andrés con quien hemos compartido innumerables vivencias, conversaciones, experiencias, realizaciones artísticas y clases. Buena parte de lo expresado aquí lo involucra y lo convoca plenamente.

A Susana, mi mamá, quien supo alentarme y apoyarme siempre con toda su ternura y cariño. Mi bastión esencial. Sin ella, esta tesis no hubiera sido imaginable.

A mi amor: mi compañera Aymara. Gracias por la comprensión y el sostén en todo momento. Es el motor que ha hecho posible que esta tesis vea la luz.

A nuestro hijo Tiziano Joaquín por la sonrisa y la alegría en cada despertar.

## 2. Resumen

Esta tesis explora el concepto de arte indisciplinario como sostén de un andamiaje de entrecruzamiento de las artes y cuestionamiento de sus límites que tomando como base la expresión de índole musical, tiene como gran protagonista al cuerpo, se revela en su imagen y evalúa su incidencia en la producción artística de América Latina. Esta propuesta surge desde esta región hacia el mundo y propone al cuerpo como unidad sensible que hace posible evidenciar en su esencia, en su imagen y en su performatividad el trabajo indisciplinario de algunas corrientes artísticas, algunas realizaciones y algunos/as artistas latinoamericanos/as. La conciencia del cuerpo y la del lugar que ocupa en nuestras realizaciones artísticas es fundamental: implica en esencia una manera de ser y, sobre todo, una manera de estar (Kusch, 1962) en el mundo. La cosmovisión de los pueblos originarios de América Latina nos aporta una forma y una posibilidad de la existencia que va, necesariamente, de la mano con esta idea. Al ahondar en el concepto del arte indisciplinario, a través de una metodología artística, encontramos tres posibles enfoques que superponemos con el fin de alcanzar una definición más amplia: ponemos, así, en discusión los límites de las disciplinas y su territorialidad; analizamos su capacidad disruptiva y cuestionadora del statu quo, adentrándonos en lo político; y cotejamos realizaciones situadas en el espacio-tiempo que se desligan de la taxonomía clásica, divisora de artes temporales y artes espaciales. Además consideramos, aquí, a la antropofagia cultural como una herramienta conceptual fundamental para contribuir al análisis de movimientos, realizaciones y artistas que, a partir de sus prácticas –oriundas de América Latina–, han sido reconocidos y destacados en el mundo. Con estas herramientas conceptuales atravesamos toda la investigación tomando como base al Tango, la Nueva Canción latinoamericana, el Tropicalismo y la Poética pampa (Estética del frío, Templadismo y Subtropicalismo). Nos preguntamos, entonces, por los contextos en que surgen sus esencias históricas y por cómo se ha dado su grado de inserción y su continuidad en la cultura. A partir de allí indagamos sobre el constante intercambio que se establece entre las artes con el cuerpo social y con las causas populares, trastocando y expandiendo el concepto de disciplina para llevarlo hacia un hacer indisciplinario. Los lazos sanguíneos y los vasos comunicantes de las artes se entienden –y se extienden– más allá de los límites disciplinares y de las fronteras cartográficas de América Latina y de este modo se manifiesta una cara posible de la integración cultural: como un continente hermanado a partir del conocimiento profundo del arte indisciplinario propio de la región.

Palabras clave: Música – Imagen – Cuerpo – Arte Indisciplinario – América Latina

### 3. Algunas aclaraciones preliminares

En esta tesis acerca del arte indisciplinario hemos optado por una escritura coral representada por la primera persona del plural. Nos hemos decidido, ciertamente, por el plural de modestia o de cortesía; de ninguna manera, el plural utilizado, aquí, debería ser interpretado como mayestático. El uso de la primera persona procura no restarle presencia real y subjetiva, es decir, cuerpo, a esta tesis, al contrario de la objetividad intangible pretendida, habitualmente, en los escritos científicos y académicos. Sin embargo, se opta por su plural para no poner por delante una individualidad y para recordar que si hay un individuo que escribe, lo hace desde su conciencia comunitaria. Su uso se debe, además, a que este trabajo está basado y ha surgido, empíricamente, a la luz de varios trabajos artísticos colectivos, de clases en las cuales se ha dado un idea y vuelta interactivo entre alumnos y docentes, de investigaciones que se sustentan en el trabajo mancomunado y de encuentros y entrevistas que han nutrido la propuesta original de manera incalculable. Por todo esto el yo se expresa y se funde, dedicadamente, en el nosotros.

Esta tesis es acerca del arte indisciplinario latinoamericano y por tanto, la perspectiva se pronuncia, además, argentina y, necesariamente, latinoamericana, desde un posicionamiento situado y a partir de vivencias, visiones y escuchas plurales. Todas ellas han pasado a conformar estas investigaciones para el Doctorado en Artes (línea de formación en arte contemporáneo latinoamericano) de la Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata con la dirección del Dr. Daniel Belinche y se han interrelacionado con las llevadas adelante como parte del Equipo de Investigación enfocado al estudio de “La representación de lo indecible en el arte popular latinoamericano” y luego a “Lo político-crítico en el arte argentino actual: el rostro de lo indecible” bajo la conducción de la Lic. Silvia García. En parte, todas nuestras investigaciones prosiguen el camino iniciado, anteriormente, durante los tres niveles de formación en la investigación de la UNLP: las Becas de Investigación y/o Desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico (Iniciación, Perfeccionamiento y Formación Superior 2002-2008). Sin embargo, profundizan enormemente en el territorio del arte popular, cosa que allí tenía lugar pero que aquí es lo principal. A través de estos estudios hemos relevado una gran cantidad de expresiones artísticas de –en y desde– Argentina y América Latina que responden, según los criterios definidos en esta investigación, a la concepción indisciplinaria.

Como registro de este proceso hemos ido publicando algunos avances y artículos producto de etapas embrionarias de esta tesis en Jornadas, Congresos, Revistas y Libros que nos han

permitido poner en discusión enfoques, metodologías y temáticas. Varios aspectos han sido abordados, parcialmente, tanto en las clases del Seminario Música Imagen y Cuerpo de América Latina (Investigación y Producción), como en las de Música y Medios de la FBA UNLP, en el Seminario Problemáticas Educativo-Musicales del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla y en clases de Tango danza, como, así también, en algunas conferencias dictadas aquí y en instituciones del exterior. Los desarrollos expuestos, en profundidad, en esta tesis, permanecen inéditos hasta el momento.

Inicialmente daremos cuenta de la metodología empleada para el desarrollo de la tesis, si bien la exposición, en sí, buscará una narrativa fluida y responderá de manera corrida a las preguntas formuladas en un comienzo. La propuesta de trabajo ha sido la de elaborar una metodología artística que tomará en cuenta los aportes de la metodología científica pero que los utilizará en favor de una propuesta desde el arte.

En cada capítulo elaboraremos algunas conclusiones específicas pero sobre el final del trabajo expondremos las conclusiones generales de la tesis.

El primer capítulo está dedicado al Marco teórico y al trabajo Metodológico.

El segundo lo hemos destinado a las Herramientas conceptuales: Arte indisciplinario y Antropofagia cultural.

El tercero investiga sobre el Tango.

El cuarto sobre la Nueva Canción.

Hemos realizado un quinto capítulo para reunir al Tango y a la Nueva Canción y, así, analizar, específicamente, su supervivencia a los contextos dictatoriales de la Argentina (como parte de la persecución sufrida por estas manifestaciones indisciplinarias por sus contenidos políticos y por sus artistas vinculados a lo político).

El sexto capítulo es acerca de la *Tropicália*.

El séptimo está dedicado a la Poética pampa (Estética del Frío, Templadismo y Subtropicalismo).

El octavo aborda las Conclusiones finales.

A continuación anotamos la Bibliografía general.

Luego prosigue el ANEXO que contiene trabajos considerados fuentes sustanciales y que han sido elaborados, especialmente, para la realización de esta tesis.

## 4. Capítulo I

### 4.1. Marco Teórico

Yo sólo creería en un dios  
que supiera bailar.  
Friedrich Nietzsche, *Así hablaba Zaratustra*

Y el hecho es que nadie, hasta ahora,  
ha determinado lo que puede el cuerpo.  
Baruj Spinoza, *Ética*

Esta tesis doctoral se afirma a partir de una investigación sistemática y profunda sobre el arte indisciplinario que, tomando como base la expresión de índole musical, tiene como gran protagonista al cuerpo, se revela en su imagen y evalúa su incidencia en la producción artística de América Latina. Las relaciones de las artes entre sí (en torno a los ejes: música, imagen y cuerpo), su correspondencia con la historia, la política y las causas populares de esta región del mundo en particular, son consideradas, a su vez, elementos fundamentales para situar el enfoque específico de esta investigación. Además del análisis desde dentro de los movimientos artísticos de índole indisciplinaria pensaremos también indisciplinariamente de manera tal que para explicar un fenómeno al que consideramos desde su origen como indisciplinario, con fuerte protagonismo de la música, la danza y la poesía como puede ser el tango, podremos utilizar como ejemplo para su abordaje alguna asociación hermenéutica proveniente, originalmente, de las artes plásticas.

Como punto de partida, consideramos al cuerpo como *unidad sensible* que sustenta las bases de una manera de ser y de estar (Kusch, 1962) y, consecuentemente, de producir arte desde América Latina.

Uno es el que llamo el SER, o SER alguien, y que descubro en la actividad burguesa de la Europa del siglo XVI y, el otro, el ESTAR, o ESTAR aquí, que considero como una modalidad profunda de la cultura precolombina. Ambas son dos raíces profundas de nuestra mente mestiza -de la que participamos blancos y pardos- y que se da en la cultura, en la política, en la sociedad y en la psique de nuestro ámbito. (Kusch, 1962)

Por eso esta investigación se ocupa, en buena medida, de estudiar: cómo se hace presente, ontológicamente, el cuerpo en Nuestra América y, fundamentalmente, cómo se involucra, empíricamente, en el hacer de las artes. Para ello se ahonda en profundidad sobre las artes: sonoras y musicales; plásticas, visuales y audiovisuales; y del cuerpo y el movimiento de América Latina. Campos del arte que se vinculan, activamente, se mantienen en constante diálogo y se fusionan, permanentemente, entre sí. A su vez, se indaga sobre el continuo

intercambio, que establecen las artes con el cuerpo social y con las causas populares, trastocando y expandiendo el concepto de disciplina para llevarlo hacia un hacer indisciplinario. Por todo esto, sus lazos sanguíneos y sus vasos comunicantes se entienden –y se extienden– más allá de los límites disciplinares y de las fronteras cartográficas de América Latina y es de este modo que la integración cultural se manifiesta como un continente posible mediante el conocimiento de esta enorme diversidad.

El cuerpo es, entonces, realidad concreta y existencial pero aparece, también, transmutado en símbolo unificador de Latinoamérica. La consecuente expresión del cuerpo social emerge y se transforma en fundamento vital de esta vinculación.

La posibilidad de pensar y focalizar a través de una lente indisciplinaria se traduce en una apertura vital del campo de las artes y esto nos permite, asimismo, considerarlas en relación permanente con la realidad política y con su par social. Como reflexiona Jacques Rancière (2008) acerca de lo indisciplinario:

La delimitación en disciplinas se refiere a la más fundamental delimitación que separa a aquellos considerados calificados para pensar, de aquellos considerados como no-calificados; aquellos quienes hacen ciencia y aquellos quienes son considerados los objetos de la ciencia.

El concepto de *arte indisciplinario* surge, entonces, a partir de esta investigación, y se constituye en una herramienta para revelar una manera de hacer arte desde América Latina que incluye tanto la apertura entre distintas disciplinas artísticas como la capacidad del arte de manifestar su rebeldía y de expresarse en contra de las dictaduras y de las políticas contrarias a la voluntad popular además de establecer una concepción del arte en tanto hacer situado en la simultaneidad del espacio-tiempo.

Por otro lado, en América Latina se profundizará, en la idea de totemizar el tabú, de transformar en valor positivo lo negativo (De Andrade, 2008).<sup>1</sup> El concepto de antropofagia cultural impulsado a partir del año '28 del siglo pasado por el poeta modernista brasileño Oswald de Andrade –desarrollado, luego, en profundidad, por los poetas concretos brasileños a partir de los años '50 (De Campos, en esta tesis, pág. 49)– intentará instalar como realidad, esta magia chamánica latinoamericana. Los bárbaros caníbales, los Calibanes<sup>2</sup> de la América indígena (Fernández Retamar, 2004), se asumirán, provocativamente, como antropófagos en pleno siglo XX y propondrán la teoría de la

---

<sup>1</sup> Provocación de Oswald de Andrade a partir de los términos elegidos por Sigmund Freud como antagonistas (De Andrade, 2008) que titulan uno de sus libros más famosos: *Tótem y Tabú* (Freud, 1991 [1913-14]).

<sup>2</sup> Caliban, anagrama de Caníbal, utilizado como nombre propio por Shakespeare para uno de los personajes principales (“el esclavo salvaje”), antagonista de Ariel (“el espíritu de aire”), de su emblemática obra *La Tempestad* (1611).

deglución, asimilación y devolución de los productos culturales del mundo, filtrados y reelaborados por el propio cuerpo latinoamericano. Una revisión –que es una reversión– simbólica de la historia que oprimió, sentenció y silenció a millones de cuerpos en América. Así esta herramienta, eminentemente azuzadora y provocadora, motivará el surgimiento de varias expresiones artísticas en Brasil, permitirá analizar varios fenómenos surgidos en el resto de América Latina y propondrá un diálogo de igual a igual con los movimientos artísticos de los países centrales del mundo.

Sin esta capacidad de entendimiento, sin métodos de afirmación propia en el mundo, sin una *Weltanschauung*<sup>3</sup> (De Andrade, 2008) fundamentada, el arte propagado por los países centrales parecería convertirse –mediante el uso de los medios masivos de comunicación y, también, a través de las formas consagradas, por la cultura occidental, para la obtención de prestigio artístico–, en la única forma de arte posible. Un correlato palpable de la hegemonía del discurso es que arrastra –y, fundamentalmente, nos impone– ciertas formas de producción. A partir de esta constatación es que entramos, fuertemente, en discusión con estos preceptos; ya que las formas de producir, propias de Latinoamérica, difieren, ostensiblemente, de las formas de producir que prevalecen en los países centrales. Para empezar, como punto de partida, encontramos que tanto el ser como el estar (Kusch, 1962), en este lugar del mundo, son esencialmente diferentes de lo que es norma allí (empezando por la lengua: en los países de habla inglesa como, así también, en los de habla alemana o francesa, ambas posibilidades ontológicas se resumen en un solo verbo, con la consiguiente limitación: *to be*, *sein* y *être*, respectivamente). Esta discusión ontológica, encuentra, también, diferencias cuando se aborda –concretamente, más allá de degluciones y devoluciones metafóricas en el ámbito cultural– la temática general del cuerpo y la específica de la injerencia del cuerpo en relación con la vida cotidiana y con las expresiones artísticas. Un caso paradigmático es, según los estudios de la proxémica<sup>4</sup>, el de la sociedad alemana. En ella, el espacio vital necesario para el desenvolvimiento individual del cuerpo de cada persona es mayor que en América Latina y la menor distancia social promedio entre dos personas conocidas, no debería ser, allí, inferior a los 60 cm (Klein, 2011)<sup>5</sup>. Estableciendo un paralelismo evidente podemos decir que el tango es una expresión

---

<sup>3</sup> En los términos del filósofo alemán Wilhelm Dilthey. Esta palabra traducida literalmente significa visión del mundo y es mayormente empleada en castellano como cosmovisión (Duarte Loza, 2011b). Así, en alemán, aparece escrita en los textos de Oswald de Andrade como en “La crisis de la filosofía mesiánica” su tesis para el concurso de la Cátedra de Filosofía de la Facultad de Filosofía, Ciencias y Letras de la Universidad de San Pablo en 1950 (De Andrade, 2008).

<sup>4</sup> Es –según el antropólogo Edward T. Hall– la distancia mensurable entre dos personas mientras interactúan entre sí (Hall, 1990).

<sup>5</sup> Datos aparecidos en nota publicada por la BBC basada en una entrevista realizada al especialista en ceremonial (de Alemania) Hans-Michael Klein.

artística propia de América Latina, más precisamente, oriunda del Río de La Plata: Argentina es uno de los países que plantea menor distancia de proximidad entre extraños según lo indica la proxémica (Sorokowska, A.; Sorokowski, I; Hilpert, P. et alii, 2017). Esto quiere decir que el tango en tanto baile popular no se hubiera originado, entonces, jamás, en Alemania<sup>6</sup>, por la falta de proximidad que media entre las personas en su vida cotidiana. Traemos a cuento esta ilustración –y nos interesa esta relación, en particular– porque resulta, ciertamente, muy gráfica y determinante, para establecer la definición del lugar en donde ocurre la gestación, el surgimiento de este baile, de este arte y de su porqué. De esta manera, se pone en evidencia que la posibilidad de concebir una danza a partir de un abrazo –y ya no de un enlace cortesano como es, por ejemplo, el que le corresponde en origen al vals (cuyo nacimiento es centroeuropeo y más precisamente austríaco-alemán)– no sería posible en Alemania<sup>7</sup> por los cánones que rigen a su cultura y a su modo de corporeizar sus vínculos sociales en la vida cotidiana. Para la visión centroeuropea de nuestra realidad, esto que afirmamos aquí no representa novedad alguna. Mayormente, los europeos asocian directamente a la parte latina de América con una mayor presencia del cuerpo, con una mayor desinhibición y con una mayor soltura corporal. La diferencia entre su visión y la nuestra es que ellos al decir esto, querrán significar, también, que aquí, como prima el cuerpo, el uso de la razón ocurriría en segundo término y de manera subalterna. Parecería ser que, así, a partir de esta concepción, nuestra corporeidad manifestaría la cara de la barbarie y esta representaría, a su vez, nuestra característica más evidentemente notoria<sup>8</sup>. La civilización central pasaría a estigmatizarnos y condenarnos en tanto cuerpos sensuales (al esgrimir estos argumentos Platón se sonríe y Sarmiento lo acompaña asintiendo). Nuestra sensualidad, nuestra corporalidad, según estos preceptos iría, aparentemente, en detrimento de nuestra capacidad intelectual. Sin embargo –y contrariamente–, desde

---

<sup>6</sup> Aunque hoy en día esto no inhabilite a los ciudadanos y a las ciudadanas de Alemania, a aprender a bailar tango, bailarlo bien, y hasta participar en el campeonato mundial de baile de tango que se realiza todos los años en Buenos Aires.

<sup>7</sup> Sábato (2005 [1963]) ya plantea una comparación entre alemanes y argentinos referida al tango: “... el porteño que se baila un tango lo hace para meditar en su suerte (que generalmente es *grela*) o para redondear malos pensamientos sobre la estructura general de la existencia humana. El alemán que ahíto de cerveza da vueltas con música del Tirol, se ríe y cándidamente se divierte; el porteño no se ríe ni se divierte y, cuando sonríe de costado, ese gesto grotesco se distingue de la sonrisa del alemán como un jorobado pesimista de un profesor de gimnasia”.

<sup>8</sup> Actualmente un ejemplo producido a partir de la canción “Despacito” del puertorriqueño Luis Fonsi grafica claramente esta visión. En un video (difundido masivamente a través de internet) del grupo humorístico/paródico The Jackal oriundo de Nápoles (Italia) se describe a la música “sudamericana” (cuando lo que escuchan es en realidad música centroamericana, en todo caso, latinoamericana) como relativa al amor, la pasión, y lo “caliente” y como acotación se preguntan si alguna vez escucharon una canción sudamericana cuya temática verse sobre la Navidad (en clara ironía con respecto a las temáticas que describen como habituales en la música “sudamericana”). Video en: <https://www.youtube.com/watch?v=2apUkh64GAg>

nuestra concepción –que desarrollaremos en esta tesis– argumentamos que la mayor presencia del cuerpo no anula en consecuencia el uso de la razón. Y aún más, el accionar del cuerpo implica, en sí, una forma de razón y construye, entonces, una razón superadora de las dicotomías habitualmente presentes en nuestra cultura occidental: cuerpo/razón o cuerpo/alma, cuerpo/espíritu. La conciencia del cuerpo y la del lugar que ocupa en nuestras vidas, en nuestra naturaleza humana es fundamental: es inherente a nuestra esencia como seres. Implica una manera de ser y, sobre todo, una manera de estar en el mundo. La cosmovisión de los pueblos originarios de este lugar del mundo nos aporta una forma y una posibilidad de la existencia que va, necesariamente, de la mano con esta idea. Hoy en día el argumento que esgrimimos, aquí, desde América Latina a favor de la asunción del cuerpo y de su presencia continua en nuestras realizaciones artísticas que revelan una forma de conocimiento y establecen una manera de ser/estar en el mundo específica y de producir arte, no está tan solo. Actualmente existen varios escritos de filósofos y antropólogos que destacan la relevancia del cuerpo en la reflexión y la producción humanas. Inclusive en Europa, de donde hemos recibido otrora una formación tan cuestionadora del cuerpo, de su rol y de su significado, podemos encontrar, en nuestro tiempo, varios autores interesados en aportar a esta temática (Foucault, Nancy, Deleuze, Derrida, LeBreton, Comte-Sponville<sup>9</sup> y la lista continúa). Ya Spinoza se había adentrado, temprana y sabiamente, en estos andariveles de la reflexión acerca del cuerpo [Deleuze (2011) da cuenta explícitamente de ello y el epígrafe de este marco también]. Friedrich Nietzsche cuestionó, hacia fines del siglo XIX, el lugar del cuerpo en los estudios filosóficos occidentales y se preguntó si la filosofía no había sido hasta el momento tan solo una interpretación del cuerpo y una mala comprensión del cuerpo (Nietzsche, [1882] 1887). Aunque el epígrafe que encabeza este apartado (también de su autoría) demuestre, por otro lado, su desconocimiento de, por ejemplo, la existencia de los Orixá y de los bailes de estos dioses del Candomblé de Brasil. De haber conocido América Latina, Nietzsche (o Zaratustra) tendría que haberse convertido, seguramente –y siguiendo su propio apotegma–, en creyente. Nuestra opción es, como queda manifiesto aquí, la de profundizar acerca de la reflexión sobre el cuerpo desde América Latina y desde el arte.

En esta tesis se investiga, en esta línea, principalmente, a través de estudios sobre: el Tango rioplatense, la Poética Pampa, el Tropicalismo Brasileño, la Nueva Canción Latinoamericana (con referencias al Muralismo Mexicano). A excepción del tango (y del muralismo referenciado) cuyo surgimiento como corriente estética es, ciertamente, anterior, todas estas expresiones artísticas nacen luego de la segunda mitad del siglo XX. Por eso fechamos

---

<sup>9</sup> Presentes en la Bibliografía general recabada y revisada para esta tesis.

estos estudios, principalmente, desde 1955 hasta nuestros días. Ese año específico, tomado como punto de partida tampoco es elegido porque sí. Para la historia política argentina es una fecha crucial y su relación con lo que sucede con el tango a partir de ese momento es fundamental. Por eso decidimos partir desde esa encrucijada particular de la realidad del país. El tango que es el fenómeno más antiguo de los que retratamos aquí, a partir del año '55, se ve obligado a resistir un fuerte embate del cual saldrá –a la luz de lo que ha venido ocurriendo con él– airoso. Y todos los movimientos artísticos retratados aquí surgen en momentos en los que la realidad plantea desafíos extraordinarios para la cultura y el arte. El Manifiesto del Nuevo Cancionero, puntal de la Nueva Canción Latinoamericana, se escribe en la Argentina de 1963 (más precisamente el 11 de febrero, a menos de un año del golpe militar contra Frondizi que coloca en el poder a Guido), el Tropicalismo brasileño surge en el '67 (hace exactamente 50 años bajo la dictadura imperante que se endurecería a partir de 1968), la Poética pampa comienza en los albores del nuevo siglo y se desencadena, fuertemente, a partir del 2002 (inmediatamente luego de la crisis del 2001 que produjo un estallido social y una pauperización enorme de la economía en la región). Es interesante cotejar que, más allá de los distintos momentos en que despierta cada uno de estos fenómenos artísticos, todos mantienen, entre sí, una vinculación subyacente. El Nuevo Cancionero milita dentro del espacio artístico denominado como folclore pero se va a manifestar, también, a través de varias milongas como exponentes de su prédica y la milonga es el exacto punto de encuentro entre la historia del tango y las canciones criollas de cuño folclórico. El Tropicalismo es una expresión de la Nueva Canción pero con algunas diferencias ideológicas y la Poética pampa es heredera en buena medida de la Nueva Canción y del Tropicalismo pero, como la milonga es una de sus expresiones características, también entronca, de alguna manera, con la historia del tango (y de la canción criolla, es decir, también, del folclore). Vemos, así, como todos estos movimientos artísticos mantienen un diálogo común que los vincula, fuertemente, entre sí.

Desde la aparición de la autoproclamada Revolución Libertadora, en el año '55, se establece una política sistemática de apropiación y segregación del fenómeno popular denominado tango. La década anterior, la del '40, es, opuestamente, conocida como la época de mayor protagonismo de este fenómeno artístico: la época de oro del tango. Más específicamente, su período de auge, coincide plenamente con los dos primeros gobiernos de Perón (1946-55) que se caracteriza por sus políticas populares y no le teme a la presencia del pueblo en la calle. Los bailes se hacen extensamente populares y los carnavales (en los cuales también se baila tango) se tornan cada vez más masivos.

A partir del golpe del '55 se abrirá una nueva etapa de persecución del pueblo y bajo el estado de sitio se combatirá a las expresiones populares, entre ellas, fuertemente, al baile. Tan es así que el pueblo empieza a perder contacto con sus artistas, se produce una merma en la cantidad de bailes de tango y se comienza a bailar más con grabaciones que con música en vivo. Como contrapartida, las grandes orquestas típicas comienzan a reducirse o, bien, a desaparecer. La demanda de orquestas es menor y ya no es redituable sostener una empresa tan grande. Se empiezan a escuchar (justamente, prima el concepto de concierto o recital más que el de tocar para que la gente baile) grupos más pequeños. En los '60, el rock se autoproclamará como la expresión canalizadora de la rebeldía juvenil urbana. Surgirá la llamada "Nueva Ola" y el "Club del Clan". Y el tango verá cómo sus espacios se irán reduciendo aún más. Ástor Piazzolla como emblema del tango de la época intentará generar otras instancias de acercamiento a la juventud, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz. Varios de sus discípulos iniciales intentarán generar expresiones renovadoras tomando como base al tango. Esta búsqueda renovadora no será del agrado de los detentores del poder.

La década del sesenta en la Argentina, además de shockeada por la llegada masiva del rock a las grandes urbes, estará signada por un boom del folclore en consonancia con una militancia juvenil y estudiantil, que verá cómo se incrementa de manera notable la participación de una clase media urbana en concursos, peñas y guitarreadas. Aquí la figura clave será la de Mercedes Sosa, profesora de danzas folclóricas, cantante y percussionista. Pero también se encontrará en estrechísima relación con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina, de un movimiento musical denominado Nueva Canción Latinoamericana (que según el país del que se trate va a recibir denominaciones particulares). Esta nueva canción diferirá de la producción popular anterior por su fuerte compromiso social, relacionado con el nuevo cambio socio-cultural y político que se estaba dando en la región, fogoneado a partir de la gesta cubana (las figuras señeras que alumbrarán este camino serán las de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui y una fuerte inspiración para esta gesta será lo realizado como artistas pensantes y con ideología, por los muralistas mexicanos luego de la Revolución de 1910, la primera del s.XX). Un ejemplo de ello en Brasil (aunque con ciertas divergencias ideológicas) lo constituye el movimiento artístico denominado *Tropicália*, cuyos principales exponentes pondrán en evidencia las contradicciones existentes en la política y el arte en momentos en que regía la dictadura militar (Duarte Loza, 2011). En Argentina, este movimiento renovador del folclore local, continuará, en principio, hasta mediados de la década del setenta, momento en el cual esta genuina expresión del pueblo será silenciada, por la irrupción del nuevo gobierno de facto.

Como continuidad de estos movimientos, encontraremos más cerca en el tiempo a la Poética pampa (conocida como Estética del frío, Templadismo, Subtropicalismo según el país de origen). Sus exponentes son Jorge Drexler, Vitor Ramil, Kevin Johansen y Daniel Drexler. Se autoproclamarán como hijos del Tropicalismo, pero incluirán como base sustancial de su producción las milongas y allí tendrán como gran referente a Don Atahualpa Yupanqui y, sobre todo los uruguayos, a Don Alfredo Zitarrosa.

No es tarea sencilla analizar fenómenos artísticos vivos, como los que abordamos aquí. Y no decimos esto para arrogarnos el mérito de emprender la tarea, sino para dejar en claro que la vitalidad de estas expresiones presupone dificultades concretas para la labor del investigador. Siempre será más difícil realizar la taxonomía de un organismo vivo que la de uno previamente fosilizado. A sabiendas de estas dificultades y de las desventajas que implica, decidimos, de todos modos, encomendarnos a la tarea, buscando apoyo en los testimonios de los propios realizadores, como cuando Áyax –sabiéndose en inferioridad de condiciones– le pidió luz al dios Júpiter para enfrentar al propio Júpiter, como invoca el afroargentino Jorge Ford en su memorable *Beneméritos de mi estirpe* (2002 [1899])<sup>10</sup>. Reconocemos, entonces, que varias de las cuestiones que aquí se analizan pueden variar con el tiempo y que los impulsores de estas corrientes estéticas pueden cambiar y modificar sus rumbos y sus opiniones. Sin embargo, creemos en la fuerza que puede aportar al arte y a la integración cultural de la región, el reconocimiento de ciertas características particulares ligadas a lo indisciplinario –que podemos vislumbrar hasta el momento– a partir de estos fenómenos artísticos.

---

<sup>10</sup> Más precisamente en el capítulo dedicado al destacadísimo músico (afroargentino) del siglo XIX: Zenón Rolón. Hay que decir también que este libro se publicó originalmente en la misma ciudad donde se inscribe esta tesis, la ciudad de La Plata.

## 4.2. Problema Central y Problemas Conexos a la Investigación

Adentrándonos, específicamente, en el terreno concreto de nuestra investigación, empezamos por preguntar a fondo y problematizar –que es, precisamente, investigar– sobre el campo temático abordado para ir desglosando la cuestión hasta llegar al tema. Desde el campo temático como "marco más amplio, podemos interpretar las preguntas, comprenderlas y operacionalizarlas para el trabajo empírico" (Ynoub en "Problematizar"). A partir de nuestro marco que es el arte contemporáneo latinoamericano empiezan a surgir preguntas. Y estas preguntas se encuentran con los límites en que se plantea el escenario del campo de la acción humana denominada arte. En concreto: empiezan a surgir preguntas que se cuestionan las definiciones de arte. De nuestro campo surge el tema que se refiere a los movimientos artísticos contemporáneos de América Latina que expresan una cualidad indisciplinaria intrínseca y que se manifiestan a través de la música, la imagen y el cuerpo siendo este último la unidad sensible que evidencia su vital interconexión.

Concretamente podemos decir, entonces, que el problema central de esta investigación, nuestra hipótesis, es: si la cualidad indisciplinaria del arte contribuye a definir características propias del arte contemporáneo latinoamericano (que incluye expresiones musicales y sonoras que, además, son expresiones corporales y gestuales, visuales y plásticas) más reconocido y relevante a escala mundial.

Como derivación de este planteo surgen, inmediatamente, problemas conexos a la investigación: ¿qué consecuencias produce el abordaje indisciplinario de las prácticas artísticas en las realizaciones analizadas? ¿La formación más abierta de sus exponentes es un rasgo común en los movimientos analizados? ¿Qué vinculación manifiestan con el contexto político en el que ocurren? ¿Qué presencia tiene lo corporal en estas producciones?

### 4.3. Hipótesis Sustantivas

En relación con las problemáticas formuladas, las hipótesis son, precisamente, las respuestas a aquellas preguntas que nos hicimos previamente. En el caso de esta investigación que interpela al arte latinoamericano contemporáneo desde sus cualidades intrínsecas, la hipótesis sustantiva central es, entonces, si:

la cualidad indisciplinaria define características propias del arte contemporáneo latinoamericano (que incluye expresiones musicales y sonoras, corporales y gestuales, visuales y plásticas) más reconocido y relevante a escala mundial.

Lo indisciplinario atraviesa las definiciones de varias ramas del pensamiento y de la cultura del hoy. Como dice Juan Samaja (1993) con respecto a la Epistemología: "... se busca reemplazar la imagen de que "hay" alguna disciplina que nos puede decir lo que la Ciencia es y fijar desde ese saber, los campos y los límites de los métodos". Así vemos cómo la limitación de un saber y de un hacer, producto de la restricción disciplinaria, no alcanza para describir en profundidad el fenómeno al que queremos aducir. Esther Díaz (2014), en su "Epistemología del poder y política del deseo" –prologando a Foucault (2014)–, expone el concepto de enunciado o discurso (como "la unidad de análisis del archivo") al que refiere el francés como una función que atraviesa dominios y unidades posibles como para que "no existan criterios para imaginarlo como una singularidad estructural". El discurso no "puede delimitar de manera definitiva sus contornos, ¿dónde comienza?, ¿dónde termina?" Ante el surgimiento de la "sociedad disciplinaria" según Foucault hay redes de poder que atraviesan todos los espacios posibles y se hacen presentes en cada microespacio y, así, también, lo hacen los discursos. Ante esta propuesta disciplinaria en cada estamento de la sociedad surgen en consecuencia resistencias y concepciones que mantienen una idea más abarcadora y no se dejan encasillar en cada uno de esos compartimentos. En relación con esta cuestión, el eminente filósofo argelino-francés Jacques Rancière (2008) –sobre el que ya hablaremos más específicamente– aborda de lleno el problema de la delimitación disciplinar. Plantea lo efímero de la disciplina, de su territorialización y de su dominio. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? Siguiendo en esa línea: trascender la formación y el pensamiento disciplinar pasa a ser una meta obligada. Surge la necesidad de pensar lo indisciplinario, de escapar a los dominios prefijados. En el arte la cualidad indisciplinaria consiste, principalmente, en la ruptura con el concepto tradicional de la disciplina según tres enfoques: la definición territorial, la rebeldía intrínseca del concepto de indisciplinaria (que se adentra en lo político) y la refutación de la clasificación clásica del arte que genera divisiones entre artes espaciales y artes temporales.

Todos los fenómenos artísticos retratados aquí, en esta investigación, vinculan a la música con la imagen y el cuerpo. Es innegable que, en los casos en los que nos hemos centrado, hay una cara visible que responde, mayormente, a lo musical y a la presencia vital del cuerpo que se exterioriza como imagen pero, justamente, en la profundización de la investigación, la relación inherente que se produce entre las distintas posibilidades artísticas es fundamental para que estas expresiones adquieran su definición ontológica.

Aunque parezca una obviedad dejamos expresado, aquí también, que el *arte contemporáneo* es el arte de nuestro tiempo. El arte contemporáneo es todo el arte que se hace en paridad cronológica con nuestra existencia, aunque los orígenes de las corrientes estéticas a las que pertenece puedan precedernos y, también, proseguir luego de nuestro ciclo vital. Esta investigación está sustentada, entonces, sobre la base de fenómenos artísticos vivos de los que la mayoría de sus referentes son artistas, aún, en actividad (vale aclarar que algunos han fallecido en el transcurso de la realización de esta tesis).

Llegado este punto es necesario aclarar, también, que entendemos por *arte contemporáneo latinoamericano* a todas aquellas expresiones artísticas de nuestro tiempo realizadas por artistas que han surgido de los países latinoamericanos o que han elegido como morada algún país latinoamericano y se han visto vitalmente interpelados por esta cultura. Los movimientos artísticos sobre los que indagamos han sido llevados adelante por artistas nacidos y/o criados en América Latina.

En el caso de esta investigación hemos realizado una selección de movimientos artísticos que connotan, además, la cualidad indisciplinaria como una de sus características más sobresalientes.

El reconocimiento y la relevancia de estas expresiones tienen que ver con el alto nivel de difusión y valoración que han adquirido, como realizaciones artísticas, en América Latina y en el mundo. Esta presencia es acompañada por la identificación y la distinción de sus exponentes tomados muchas veces en su individualidad, más allá de su pertenencia a determinado movimiento artístico.

#### 4.4. Objetivos

1. Establecer características idiosincráticas de la producción artística más relevante del arte latinoamericano de los últimos 60 años en la que confluyen: música, imagen y cuerpo.
2. Demostrar que la vinculación entre las artes que se produce en todos los movimientos artísticos latinoamericanos que abordamos en esta tesis es conducente a la escisión de los límites del concepto de disciplina artística.
3. Comprobar la relación existente entre arte y política en todas las expresiones aquí analizadas y su contribución a la definición indisciplinaria del arte.
4. Evidenciar la fundamentación de la propuesta del cuerpo como unidad sensible que sostiene el andamiaje de las realizaciones artísticas contemporáneas latinoamericanas aquí abordadas.
5. Constatar que las clasificaciones que dividen a las artes en espaciales y temporales se vuelven obsoletas con el hacer indisciplinario que abarca ambas dimensiones de manera superpuesta como, así también, acción y cuerpo.
6. Cimentar la concepción indisciplinaria del arte como una forma de expresión artística propia de esta región del mundo.

## 4.5. Metodología

En las arenas bailan los remolinos,  
el sol juega en el brillo del pedregal,  
y prendido a la magia de los caminos,  
el arriero va, el arriero va.  
Atahualpa Yupanqui, *El arriero va* (1956).

Existe una especie de obsesión por la racionalidad  
que no permite ver cualquier otra posibilidad.  
Rodolfo Kusch, *América Profunda* (Prólogo)

Como desafío para esta tesis nos hemos planteado la necesidad de establecer una metodología artística propia para la investigación. Lo que exponemos aquí es, entonces, el resultado de varios andares, ires y venires, a través de los caminos de la metodología<sup>11</sup>. Proponemos, entonces, aquí una metodología en la que el mismo objeto de estudio (la misma unidad de análisis) puede ser observado desde, al menos, tres puntos de vista diferentes para que luego estos puedan ser presentados, conjuntamente, a través de una perspectiva múltiple superpuesta que permita observarlos, al mismo tiempo, como en un cuadro cubista.

Con respecto al cubismo, sucintamente podemos decir que: es una estética artística en la que prima la idea de expresar múltiples puntos de vista de un mismo objeto cristalizados en un solo plano bidimensional y a la vez. El objeto puede aparecer expuesto, además, de manera fragmentada y deconstruída.

Para traer un ejemplo argentino y, además, platense como exponente de este movimiento artístico, convocamos a este escrito al pintor Emilio Pettoruti (1892-1971) y a uno de sus cuadros. En la obra propuesta como ejemplo, llamada Arlequín (un arlequín-músico que toca una “verdulera” o acordeón a botones), encontramos esta multiplicidad de puntos de vista expresados, en toda la imagen pero, para ser más concisos, nos concentraremos en un detalle de la obra: el instrumento musical. Vemos el fuelle del instrumento de manera frontal (según nuestra posición frente al cuadro esta sería la visión normal), pero también vemos hacia nuestra derecha (la parte más oscura) una vista superior del mismo. Además las botoneras de ambas manos se ven de frente cuando según la constitución del instrumento desde nuestro ángulo de observación frontal no podríamos verlas (porque están ubicadas en los costados).

Hay otra cuestión que refuerza la idea de multiplicidad de puntos de vista y es el de los valores del color. El valor está relacionado con la cercanía de un color al blanco o al negro

---

<sup>11</sup> Casi una tautología porque método es camino y, así, la metodología es, etimológicamente, un estudio (conocimiento) de los caminos.

(valor alto o valor bajo, respectivamente). Esta escala brinda además una idea de profundidad: lo oscuro se presume más lejos, lo claro más cerca. Así suma otra posibilidad de visión: más adentro o más afuera. En el caso del fuelle lo vemos de manera evidente; el instrumento tiene una mitad más clara y otra más oscura (la parte derecha del instrumento y de la figura –según nuestra ubicación– están más cerca del negro, se la presupone más atrás, sin embargo la vemos en igualdad de posición con la izquierda). La superposición de enfoques del mismo objeto nos da cuenta, a través de su representación en un mismo plano, de su multidimensionalidad.



Arlequín (1928) de Emilio Pettoruti  
Colección permanente del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA)  
<http://mnba.gob.ar/coleccion/obra/1876>

Entonces, continuando con la idea, lo que nos proponemos, en principio, es evidenciar, a partir de una metodología artística, la sustentación, la validación y la objetivación del concepto de arte indisciplinario y, entonces, a partir de esta herramienta atravesar todas las unidades de análisis con ella. Esta metodología que surge de una visión artística manifiesta un vínculo muy próximo con varios de los procedimientos utilizados en la metodología científica (también daremos cuenta de este paralelismo). Si la metodología utilizada por el artista en la realización artística “no es capaz de objetivar el resultado” (Ynoub, 2011), nuestra propuesta es la de incorporar elementos de la organización y de la estructuración

artísticas en el campo metodológico aplicado a la investigación y probar que, en este caso, sí, una metodología artística puede buscar la objetivación para realizar una puesta en común, que el conocimiento trascienda y quede a disposición de otros (respondiendo así también a las exigencias del conocimiento científico) (Ynoub, 2011).

Así y todo es posible encontrar, también, realizaciones artísticas que brindan demostraciones empíricas a algunos dilemas de la ciencia. Sin embargo, el problema, aquí, no reside, tal vez, tanto en la validación que proporciona el arte en sí, sino en su legibilidad. Seguramente una respuesta a una problemática científica dilucidada en una obra de arte no sea tan fácil de leer o interpretar. A veces es la falta de formación en el campo artístico lo que imposibilita esa lectura y en otros casos es el tiempo y son los avances tecnológicos los que se encargan de proporcionar las herramientas técnicas para permitir esa interpretación.



Noche estrellada (1889) de Vincent Van Gogh  
Colección permanente del Museum of Modern Arts (MoMA)  
<https://www.moma.org/collection/works/79802>

Tal es el caso de lo que se descubrió hace muy poco tiempo con la representación del fenómeno de las turbulencias en obras de Van Gogh (como “La noche estrellada”) que en general se describen como pertenecientes a un “período psicótico” del artista. Tuvieron que pasar 125 años para que esa demostración empírica del accionar de las turbulencias fuera descubierta en el cuadro de Van Gogh.

En el siguiente link se halla la explicación de este hallazgo del año antepasado (en inglés, con subtítulos): <https://www.youtube.com/watch?v=PMerSm2ToFY>

En términos metodológicos la aplicación de una metodología “artística” implica necesariamente una labor hermenéutica. Ya sea símbolo o signo lo que represente el arte, para una labor investigativa expresada con palabras, necesitará de una traducción. Es decir que todo lo alegado en este tipo de trabajo de investigación artístico va a depender

necesariamente de una interpretación. Ahí discurriremos sobre si las interpretaciones propuestas son “opinables” o “discutibles” (Samaja apud Ynoub, 2012). Las interpretaciones deberán ser discutibles pero nunca opinables, ya que la pregunta por la validez deberá dar como resultado una respuesta adecuada teóricamente o bien una identificación empírica o ambas cosas (Ynoub, 2012). La opinión basada en una creencia subjetiva no contribuirá al desarrollo de la investigación por su imposibilidad de ser contrastada u objetivada.

Entonces, como expresión de una síntesis, planteando una analogía entre la metodología artística empleada en esta investigación y el método científico (utilizado como base y estructura comparativa), como superación acumulativa de todas las fases de la investigación [Método de la Tenacidad – Fase sincrética + Método de la Autoridad – Fase analítica I + Método de la Reflexión (Filosofía crítica) – Fase Analítica II] a través de la exposición de lo alcanzado en lo que resulta esta fase final que es denominada, justamente, Fase Sintética (Método de la Eficacia para la ciencia):

- a. luego de apostar por una creencia propia,
- b. validarla en el principio de autoridad, sumando voces y palabras de eminentes exponentes del pensamiento,
- c. reflexionando y discutiendo a partir de distintos enfoques (sobre el arte indisciplinario con aportes de la antropofagia cultural),
- d. y aportando resultados producto de la contrastación de todo lo anterior, presentamos la investigación realizando un cruce terminológico entre lo aportado por la Metodología Científica y por nuestra propuesta de Metodología Artística.

## 4.6. Diseño del Universo de Unidades de Análisis (UA)

Del sistema de matrices de datos (aporte de Samaja, 1993, al concepto de matriz de datos de Galtung) puntualizamos, entonces, en cuatro unidades de análisis (nuestros objetos de estudio) centradas en el arte indisciplinario contemporáneo de América Latina.

A- Movimientos artísticos latinoamericanos (artistas y producciones artísticas) que se evalúan como cimentadores de una alternativa estética diferenciada de los cánones promovidos desde los países centrales. Que destaquen por la integración entre las artes, la rebeldía de lo indisciplinario.

B- Artistas y producciones artísticas latinoamericanas que se manifiesten como bisagra por su vinculación con las causas populares. Imprescindibles para el estudio de producciones posteriores.

C- Artistas y producciones artísticas latinoamericanas que se consideren fundamentales para el establecimiento de una estética en las que intervenga el cuerpo de manera determinante.

D- Artistas, realizaciones y movimientos artísticos latinoamericanos que cuestionen con sus prácticas la escisión entre espacio y tiempo, entre artes espaciales y artes temporales, entre artes del cuerpo y artes de la acción.

## 4.7. Movimientos artísticos analizados a partir de las UA

A partir de estas unidades de análisis nos abocaremos específicamente a estudiar los siguientes movimientos artísticos y artistas que además de su corte indisciplinario tienen la particularidad de ser cercanos a nuestras prácticas artísticas. También proponemos este recorte a partir de las unidades de análisis porque mantenemos un contacto de primera mano con exponentes de estos movimientos.

- 1) Tango: Tomaremos ejemplos de producciones artísticas en baile, música, poesía.  
También tendremos en cuenta las opiniones de artistas involucrados en su realización como:
  - Matías Trípodi (bailarín de tango y danza contemporánea, dibujante, lic. en letras)
  - Analía Vega (bailarina de tango y folclore, cantante)
  - Silvia Ceriani (bailarina de tango, artista plástica, dramaturga)
  - Aymara González Rillo (cantante, pianista, bailarina, docente)
  - Ramiro Nievas (bailarín, cantautor, docente, referente de la escena tanguera platense)
  - Andrés Duarte Loza (compositor, diseñador sonoro, guitarrista, docente-investigador).Las conoceremos a partir de un instrumento elaborado a tal fin en forma de entrevista. Consideraremos la intrínseca relación del tango con el contexto y contemplaremos su capacidad como herramienta para la resistencia y la producción de transformaciones culturales.
  
- 2) Otro eje lo pondremos en la Nueva Canción Latinoamericana. Nos basaremos en testimonios de sus exponentes (grabados, filmados o escritos), libros y documentales elaborados acerca del movimiento, de sus protagonistas y de sus obras. Analizaremos producciones que revelen la utilización del cuerpo de manera relevante, músicas y poesías que reflejen el contexto social y político.
  
- 3) Una escisión posible del movimiento anterior es el Tropicalismo brasileño. Al tener particularidades específicas y diferenciarse fuertemente de los que serían los legítimos exponentes de la nueva canción en Brasil, merece un abordaje propio. Las vinculaciones entre distintos exponentes de diferentes disciplinas artísticas es muy evidente en este movimiento. Tomaremos para el análisis, canciones, textos, discos, pósters, críticas, apariciones televisivas, films, poemas, músicas. También entrevistas realizadas a algunos de sus exponentes (concretamente al poeta concreto Augusto de

Campos), correspondencia, libros escritos por ellos mismos y también análisis realizados por otros estudiosos.

- 4) Como heredera de esta prédica aparece, bastante más cercana en el tiempo, la Poética Pampa (Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo). Sus protagonistas se alinean decididamente con el tropicalismo ya que se autodefinen como hijos de aquel movimiento, aunque también algunos exponentes de la nueva canción serán figuras señeras para estos artistas. Para el análisis de esta corriente artística consideraremos las entrevistas, el intercambio epistolar, sus canciones, textos, músicas, videos, performances en vivo, aplicaciones para celular.

## 4.8. Diseño del Universo de Variables

1. Como variables (qué aspectos selecciono de la unidad de análisis) encontramos las siguientes:

1.1. lo disciplinario

1.2. lo indisciplinario

1.3. lo contemporáneo

1.4. lo latinoamericano

1.5. lo corporal

De esta manera está representado todo lo que caracteriza al arte según esta aproximación. Es decir ¿qué es lo que define qué es el arte indisciplinario? ¿Qué lo hace ser disciplinario y qué no? ¿En qué espacio-tiempo se ubican estas expresiones artísticas? ¿A qué región cultural pertenecen y cuáles son sus características representativas? ¿Qué importancia tiene el cuerpo en estos movimientos artísticos?

El valor de cada una de estas variables (respuestas resultantes de aplicar a las variables ciertos estímulos) lo obtenemos a través de los indicadores (aporte de Samaja, 1993, a la matriz de datos de Galtung) que son procedimientos (conectan, a través de operaciones, la empiria con la teoría) que se aplican a aquellas.

## 4.9. Indicadores

1. Los indicadores en este caso serán:

1.1. la definición territorial del concepto,

1.2. el grado de acercamiento a la política, el cuestionamiento al statu quo

1.3. la ubicación espacio-temporal

1.4. la presencia del cuerpo

Es decir, podríamos considerar que los distintos ángulos de enfoque planteados en los indicadores según una metodología científica equivaldrían, en este caso, a una cuádruple mirada -una mirada “cubista” si se quiere- desde la perspectiva de una metodología artística. En esa visión angular, en esas diferentes miradas, se produce una interpelación hacia el objeto de estudio que estaría dando cuenta de los mismos procedimientos para evaluarlo.

A partir de allí consideraremos:

1. los valores que produce la delimitación territorial del arte,
2. el valor que el acercamiento a la política y a la rebeldía le confiere al concepto de lo disciplinario y de lo indisciplinario,
3. cómo el continuum espacio-tiempo le da valor indisciplinario a todas aquellas expresiones que habían sido separadas en artes del espacio y artes del tiempo.
4. y finalmente, la presencia del cuerpo y su valor para definir y para unificar a las distintas expresiones artísticas que integran estos movimientos.

Los movimientos artísticos elegidos para contrastar a partir de esta unidad de análisis son el tango rioplatense, la nueva canción latinoamericana (que incluye referencias en los antecedentes del muralismo mexicano), el tropicalismo brasileño y la poética pampa (estética del frío, templadismo y subtropicalismo).

En todos ellos encontramos representadas características inherentes al arte indisciplinario.

## **4.10. Análisis de fuentes de datos**

### **a - Fuentes directas**

Consideramos como fuentes directas al intercambio epistolar, los encuentros personalizados y las entrevistas con artistas que forman parte en la actualidad de los movimientos artísticos abordados. También los análisis de las obras, realizaciones y producciones de los artistas abarcados en esta investigación son considerados fuentes directas (videos, films, grabaciones fonográficas, libros y manifiestos escritos por los artistas).

### **b - Fuentes secundarias directas**

Como fuentes secundarias directas contemplamos todo tipo de información en crudo que revele datos sobre el tema de la investigación: archivos, documentales, registros de datos (sin análisis), registros generados por otras investigaciones, grabaciones, videos espontáneos, testimonios.

### **c- Fuentes secundarias indirectas**

Las fuentes secundarias indirectas implican una elaboración hecha por un tercero por lo tanto serán consideradas de esta manera: actas, memorias, ponencias de jornadas, encuentros, congresos, artículos publicados, notas periodísticas, entrevistas (realizadas por otros), libros.

#### **4.11. Definiciones operacionales**

El análisis de las dimensiones de las variables que sean relevantes y que sean abordables para convertirlas en observables. Escoger los procedimientos para dictaminar qué categoría o valor de cada variable le corresponde a cada unidad.

## 4.12. Construcción de los instrumentos

### Entrevistas

Para la investigación del tango en la actualidad, utilizaremos un instrumento especialmente diseñado para tal fin. En principio, elegimos como instrumento posible la realización de una entrevista. De esta manera podemos obtener fuentes de primera mano sobre temáticas realmente poco exploradas. Esta entrevista modelo da cuenta de las unidades de análisis establecidas y profundiza en ellas mediante preguntas tendientes a lograr definiciones puntuales en los destinatarios y en las destinatarias (quienes son artistas del tango pero que también se expresan en otras ramas del arte).

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?
2. ¿El tango es arte?
3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?
4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?
5. ¿Es baile, es música, es poesía?
6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?
7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?
8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?
9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?
10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?
11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?
12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?
13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?
14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?
15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?
16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?
17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?
18. ¿Cómo ingresarás al mundo del tango?
19. ¿Canaliza tu expresión como artista?

20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?
21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?
23. Pregunta libre a elección de los/las entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres serán bienvenidos)

Como metodología aplicable para la realización de la entrevista, le daremos la posibilidad de leer las preguntas previamente a los entrevistados y, también, que elijan si desean responder a todas las preguntas o si sólo quieren responder a algunas. Siguiendo criterios establecidos por la etnografía, la búsqueda es la de lograr empatía y no imponer un cuestionario fijo e inamovible. Ni tampoco la de condicionar la respuesta con la pregunta.

Para la investigación sobre el concepto de antropofagia cultural y el tropicalismo, realizamos otra entrevista, en este caso a un solo referente (Augusto de Campos) en la que las preguntas troncales van acompañadas de un planteo etnográfico, siguiendo el ritmo de la conversación.

Pregunta troncal (considerada fundamental para esta tesis):

-¿Es el movimiento de la poesía concreta de los años '50 y en particular, ustedes, los poetas concretos quienes connotan culturalmente la definición de antropofagia presentada originalmente por Oswald de Andrade en el año '28?

## 5. Capítulo II: Herramientas conceptuales

### 5.1. Arte Indisciplinario

Para la presente-acción de esta tesis proponemos, en primer lugar, una de las herramientas conceptuales fundamentales para su elaboración: la definición de arte indisciplinario. Con el fin de asir esta idea realizaremos, entonces, el abordaje metodológico desde una triple perspectiva –que podríamos denominar cubista–, como si enfocáramos al objeto de estudio, al mismo tiempo, desde tres lugares distintos. Contemplamos, en principio, al menos, tres ángulos posibles para acercarnos al mismo fenómeno indisciplinario:

- 1- Problemática de la territorialidad, es decir, qué delimita la idea de disciplina y quién establece esos límites.
- 2- Cómo la rebeldía implícita en el concepto de indisciplina contiene una crítica hacia el statu quo y articula un contenido político.
- 3- Una tercera posibilidad angular es la discusión concerniente a la división de las artes en temporales y en espaciales y cómo esto contribuye a la definición del arte indisciplinario.

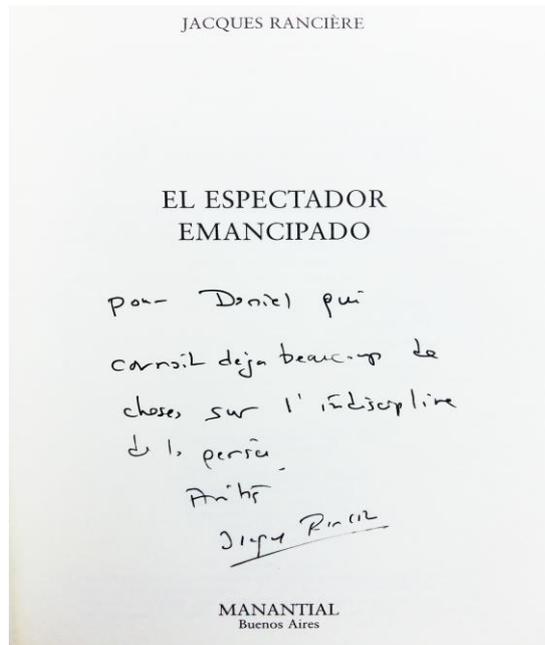
## Enfoque 1

La definición de arte indisciplinario parte de la base de la interpelación que propone este último término que, desde su origen cuestionador, determina la imposibilidad de encasillar al arte, de disciplinarlo, de que establezca para sí un campo arbitrario de injerencia. A partir de la toma de esta idea como matriz, lo indisciplinario define su propósito y se revela como posibilidad para representar el accionar artístico con vasta amplitud. Y así surge la pregunta: ¿qué sucedería si los elementos que se ponen en juego al plasmar una realización artística no alcanzaran para definir de qué disciplinas se está hablando y, sin embargo, entre todos estos elementos llegaran a conjugar una expresión distinta? De esta manera, lo indisciplinar sería, ciertamente, la respuesta: salirse de las formas preestablecidas para contribuir a un campo de formación del arte tendiente a la expansión y no a la mera contracción limitante que restringe al arte a desenvolverse ordenadamente en compartimentos estancos y cerrados.

Comenzamos a trabajar sobre el concepto de arte indisciplinario a partir de un artículo que nos encargó el Dr. Favio Shifres sobre nuestra experiencia con el vínculo música y escultura para el Dossier Vol. 7, N° 2, de los Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas de la Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá, número que estuvo a su cargo y que fue editado en 2012. Este concepto fue tomando cada vez más forma y fue revisitado para un artículo de la Revista Arte y políticas de Identidad, n° 7 del Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia posteriormente en 2012 y luego con un nivel de detalle mayor en 2015 para la primera revista METAL del IPEAL (Instituto de Investigación en Producción y Enseñanza del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Bellas Artes UNLP) al que pertenezco. Exponemos, entonces, aquí al arte indisciplinario como herramienta fundamental para la realización de esta tesis, producto de este proceso de reflexión y de elaboración.

En el camino de darle mayor profundidad al concepto que en principio surgió por contigüidad y cercanía escrita con la idea de lo interdisciplinario –con la corazonada de que podía llegar a ser un elemento sustancial para nuestra investigación–, nos encontramos con un referente ineludible: la figura prominente del sociólogo-filósofo argelino-francés Jacques Rancière. Y cuando decimos que “nos encontramos” lo decimos literalmente, porque en ese momento Rancière vino a la Argentina y procuramos encontrárnoslo, fehacientemente, al asistir a su conferencia denominada “La subversión estética”, en la UNSAM, sede central, sita en el municipio de San Martín, en octubre de 2012. Cuando finalizó su exposición y la respectiva ronda de preguntas, nos acercamos a saludarlo y le

comentamos (en un pobre francés) lo que veníamos investigando sobre el arte indisciplinario. Suspendió lo que estaba escribiendo, nos miró asombrado –en un punto parecía hasta conmovido (en ese momento no se entendía muy bien porqué y si era para bien o para mal su sorpresa)– y nos dedicó su libro “El espectador emancipado” (que ya habíamos leído y que tuvimos el acto reflejo de llevar a la conferencia) con las siguientes palabras:



Pour Daniel qui connaît deja beaucoup de choses sur l'indiscipline de la pensée. Amitié. Jacques Rancière<sup>12</sup>

Cuando leímos lo que había escrito, en soledad, luego de sacarnos una foto con este enorme pensador, nos quedamos un poco perplejos y paralizados (como en la foto). ¡Nos dejó estupefactos! No terminábamos de entender si se trataba de un elogio ¡o de una ironía! Acto seguido –muy intrigados acerca del significado de lo sucedido y de la familiaridad con la que recibió nuestros conceptos– nos pusimos a buscar en su bibliografía qué podíamos encontrar al respecto. Nos hizo pensar mucho en las conexiones posibles y fue entonces que algo nos dijo que, probablemente, él ya hubiera escrito en algún lugar sobre el tema de lo indisciplinario (hasta el momento lo desconocíamos).

Al principio no lográbamos dar con la respuesta. Revisamos toda la bibliografía de Rancière que teníamos a nuestro alcance y no hallamos ningún rastro. Pero buscando un poco más

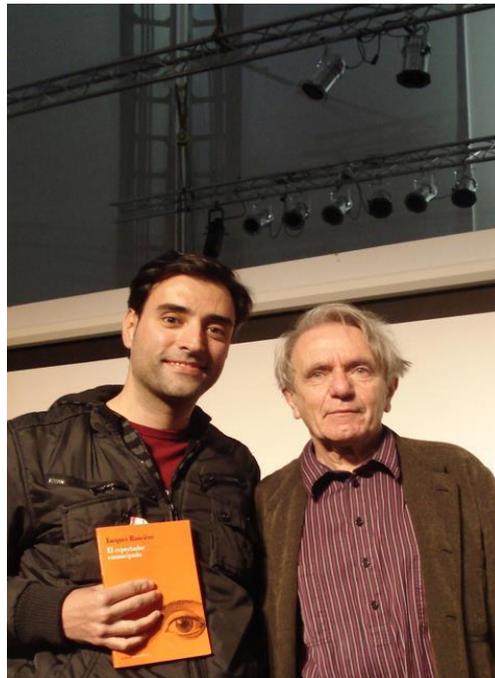
---

<sup>12</sup> Para Daniel que ya conoce muchas cosas sobre la indiciplina del pensamiento. Con amistad. Jacques Rancière (T. del T.)

allá, en otros idiomas y en internet, finalmente, apareció la fuente. Encontramos una entrevista en inglés en la que mencionaba, precisamente, el concepto:

Baronian, M. y Rosello M. (2008). “Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)” [en línea]. Consultado el 21 de septiembre de 2017 en: <<http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>>.

En un punto, sentimos un gran alivio. Jacques Rancière había mencionado y elaborado el concepto de lo indisciplinario. De alguna manera, vislumbramos que nos estaba dando la validación que veníamos necesitando. Que un referente, una autoridad del pensamiento contemporáneo, hablara del concepto de lo indisciplinario avalaba, en principio, el camino elegido. Allí, en esa entrevista, Rancière habla de lo indisciplinario en relación con la sociología, pero nutre la definición de una manera que aporta, contundentemente, a la validación del concepto del arte indisciplinario.



Con Jacques Rancière en el Campus de la UNSAM, 2012.

Rancière reflexiona acerca de lo indisciplinario del pensamiento cuando se le pregunta si es posible sugerir que su trabajo sea *a-disciplinario* antes que interdisciplinario:

Ninguno de los dos. Es indisciplinario. No es solo una cuestión de ir más allá de las disciplinas, sino de romperlas. Mi problema ha sido escapar constantemente de la división entre disciplinas, porque lo que me interesa es la cuestión de la distribución de territorios que es siempre una forma de decidir quién está calificado para hablar acerca de qué. La delimitación en disciplinas se refiere a la más fundamental delimitación que separa a aquellos considerados calificados para pensar, de aquellos considerados como

no-calificados; aquellos quienes hacen ciencia y aquellos quienes son considerados los objetos de la ciencia (Rancière, en Baronian y Rosello, 2008).<sup>13</sup>

Jacques Rancière aborda de lleno el problema de la delimitación disciplinar. Plantea lo efímero de la disciplina, de su territorialización y de su dominio. ¿Quién define el campo disciplinar? ¿Cuáles son las preguntas válidas? ¿Quién califica? Trascender, entonces, la formación y el pensamiento disciplinar es una meta obligada. Surge la necesidad de pensar lo indisciplinario, de escapar a los dominios prefijados. Y –como se esbozó anteriormente– el arte se encuentra totalmente interpelado por esta reflexión crítica acerca de las disciplinas.

Creo que las divisiones son muy adecuadas en botánica, donde existe una necesidad intrínseca de poner etiquetas. En arte, eso es absolutamente dispensable. Si querés tocar mis esculturas, podés hacerlo con las manos, con un arco de violín, como se quiera. Siento un fuerte apego por trabajar una música no figurativa, que vengo componiendo con los sonidos producidos con mis propias esculturas, como diseños que hago sin comprender. La comprensión racional no es todo. A medida que el tiempo pasa, me pregunto más frecuentemente qué es lo que verdaderamente comprendo y voy descubriendo que esa premisa, antes tan importante para mí, va perdiendo su poder (Ferrari, 1974).

Este párrafo –que se acerca notablemente a lo que podría ser un manifiesto de una obra de arte indisciplinario– ha sido escrito por León Ferrari, a propósito del inicio de su serie de esculturas *Berimbau* (llamadas así por el instrumento musical típico del nordeste brasileño, integrante fundante y fundamental de las *rodas* de *capoeira*, al que estas realizaciones artísticas le rinden homenaje, también, en sus formas). El artefacto, como él denomina al dispositivo de *Berimbau* en su escrito (Ferrari y otros, 2006), planteará infinitos posibles de un músico, escultor y dibujante que se turnarán o superpondrán para realzar determinado aspecto de la obra o para ser un poco cada cosa o todo a la vez.

## Enfoque 2

Al preguntarse quién delimita qué cosa, Rancière articulaba, además, una idea política:

Si la emancipación tiene un sentido, este consiste en reivindicar que el pensamiento puede pertenecer a cualquiera –como correlato esencial de que aquí no hay división natural entre los objetos intelectuales y que una disciplina es siempre un agrupamiento provisional, una territorialización provisional de preguntas y objetos que no finalizan en, ni poseen, ellos mismos, ninguna localización específica ni dominio (Rancière, en Baronian y Rosello, 2008).

---

<sup>13</sup> La traducción de este material fue realizada por el tesista.

La emancipación se encarga de liberar las posibilidades del ser y del pensar. Cualquiera puede pensar sin supeditarse a la aprobación de los *calificados* para hacerlo. El ser pensante no está separado de su realidad, ni de la política, ni de lo social, sino que está inmerso en ese terreno y eso no lo anula, no lo convierte en objeto de estudio para ser diseccionado por otros. Es un desafío al statu quo, al poder establecido que limita las posibilidades, al restringir quién piensa y quién no, quién hace y quién contempla.

Con el término indisciplinario aparece, entonces, la rebeldía que connota ya en primera instancia la idea de indisciplina, la ruptura con el concepto organizador de disciplina –cuyo término es asociado, frecuentemente, al ámbito de lo militar– en tanto regulador y ordenador riguroso del individuo o de un campo del conocimiento para su mejor disponibilidad. Esta indisciplina manifiesta inherentemente, además, un fuerte vínculo con la política y con lo social. Desde América Latina esta idea indisciplinaria destaca expresiones artísticas que han sido puntales fuertes en materia política, como la nueva canción, el tropicalismo brasileño, el tango argentino y el muralismo mexicano.

### **Enfoque 3**

Desde que el arte de occidente se sitúa y se asume en el espacio-tiempo, las concepciones disciplinares ya no pueden abarcarlo en su definición, tan sencilla y completamente como lo hacían antaño. La taxonomía dieciochesca –expuesta en el Laocoonte (Lessing, 1990 [1766])– dividía a las artes en temporales y en espaciales, en consonancia con la concepción newtoniana del tiempo y del espacio. Para esta clasificación la música y la danza, por un lado, representarían ejemplarmente a las artes temporales, es decir a las artes que involucran un hacer idealizado en el tiempo y, por el otro, las concebidas como artes espaciales, por ejemplo la pintura y la escultura, serían las que ocupan un espacio pretendidamente atemporal.

De esta manera, la escisión entre espacio y tiempo quedaba bien asentada. Esta idea clasificatoria estaba basada en un presupuesto ciertamente literal: las obras de artes plásticas ocupan un lugar en el espacio y allí, in situ, es donde se las percibe. Por tanto, son espaciales (la antigüedad de esta formulación pone en evidencia su alcance, ciertamente son nociones de la modernidad previa a lo que Benjamin (1990 [1936]) describió como pérdida del aura de la obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica); las obras de danza y de música son efímeras, importa el tiempo que demanda su interpretación que, además, es única e irrepetible, por eso son temporales (también aquí estamos hablando de

una formulación previa a la posibilidad de registrar las imágenes y el sonido en algún formato reproducible).

A partir de Einstein y de la noción de *continuum* espacio-tiempo, las dimensiones de tiempo y de espacio, antiguamente pensadas como independientes, pasarían a conformar un vínculo inseparable. Contemporáneamente, en el terreno del arte también se llega, a esta conclusión. Por tanto, las artes plásticas que antes eran consideradas artes del espacio pasan a situarse como realizaciones espacio-temporales y a ampliar su campo de acción. Justamente la palabra acción (*performance* en inglés) es fundamental para hacer visible y evidente esta apertura. Aquella clasificación que separaba a las artes del tiempo de las artes del espacio escindía, también, al cuerpo de la acción (Lessing, 1990 [1766]) y consideraba ligado a la dimensión espacial al primero y perteneciente a la dimensión temporal a la segunda.



*Parangolé* de Hélio Oiticica (ca. 1968).  
Modelo vivo Caetano Veloso

Esta división entra en discusión en la actualidad, ya que las realizaciones artísticas conocidas específicamente como acciones (*performances*), implican tanto tiempo como espacio, acción como cuerpo. Es aquí, entonces, a partir del nacimiento de estas expresiones artísticas, donde aquella taxonomía aparece más evidentemente en crisis. Pareciera ser que, justamente, el reconocimiento que se le da al tiempo es la variable fundamental para que las artes plásticas detonen la clasificación de Lessing que las hacía aparecer solamente como artes espaciales. Las denominaciones específicas de estas realizaciones artísticas refuerzan, claramente, la asunción de la dimensión temporal:

-*Performance*, como ya dijimos, es acción (acto en el tiempo): como ejemplo podríamos citar, entre los muchos ejemplos posibles, los *Parangolés* (de los años 60) de Hélio Oiticica

(Rio de Janeiro, 1937-1980) en los que más que la creación de un atuendo se trata de poner esa/s tela/s en movimiento y andar y danzar<sup>14</sup> con ella/s desplegando sus colores en el espacio-tiempo;



La Destrucción de Marta Minujín (1963).  
Fotografía de la artista atada a sus obras por Christo  
(Revista Performia)

-*Happening* significa suceso, acontecimiento, y en el campo de la creación latinoamericana podemos encontrar varios exponentes de esta línea de trabajo artístico. Una de ellos es Marta Minujín (Buenos Aires, 1941): *La Destrucción* (1963) fue el primer happening realizado por la artista (localizado en un terreno baldío de París, el Impasse Ronsin, lindante con los estudios de los artistas Niki de Saint Phalle, Jean Tinguely y Larry Rivers que gentilmente cedieron el espacio), en él colaboraron los artistas: Christo, Lourdes Castro, Miguel Otero, Manuel Hernández, Élie-Charles Flamand, Éric Beynon, quienes intervinieron sobre los trabajos de Minujín; Christo la ató a ellos, luego apareció un personaje vestido de “verdugo” y comenzó a destruir las obras, Minujín se liberó de las ataduras, quemó sus obras e inició una suelta de pájaros y conejos dando por finalizado el acontecimiento;

---

<sup>14</sup> Hélio Oiticica se hallaba fuertemente influenciado por su propio acercamiento al samba y su baile mediante el descubrimiento de la Escola do Samba de Mangueira de Rio de Janeiro. Esto lo llevó, concretamente, a transformar su idea de artes plásticas y a iniciar lo que el mismo denominó un proceso de desintelectualización (en las Conclusiones ahondaremos sobre esta experiencia).

-Arte cinético es kinésico, es decir, con necesaria participación del movimiento (que implica obligadamente al tiempo), como la obra *Esfera azul* (2015) de Julio Le Parc (Mendoza, 1928), un móvil exhibido en el hall central del Centro Cultural Kirchner de la ciudad de Buenos Aires: "Es una obra muy significativa: un móvil esférico, de color azul, con movimiento, que incluye la incorporación de los elementos externos a la obra: está instalado en un espacio paralelepípedo, que tiene en el techo un vitral, y en un día nublado como hoy hay poco luz. El aire que circula, hace mover los elementos de la esfera y las placas aunque sean de color azul -no son espejos- reflejan las imágenes del entorno. Entonces es muy emblemática de mi trabajo" (Le Parc, 2015) contó el artista cuando visitó el CCK en septiembre del 2015;



*Esfera azul* de Julio Le Parc, Hall del CCK.  
Fotografía tomada por el tesista (2015)

-*Site-specific* se refiere a un lugar concreto, pero esta denominación se utiliza para enmarcar acciones efímeras, especialmente diseñadas para un espacio puntual que es transformado a partir de ellas: la famosa realización de Nicolás García Urriburu (Buenos Aires, 1939-2016) conocida como *Coloración en Venecia*, o *Coloración del Gran Canal* (1968) en el marco de la Bienal que se realiza en dicha ciudad (en la que el artista colorea de verde fluorescente las aguas de los canales de Venecia con una sustancia conocida como fluoresceína que es un sodio fluorescente inocuo) es un eminente *site-specific*, incluso antes de que esta denominación se aplicara a este tipo de manifestación artística (también a menudo es referida como *Land Art*);



*Coloración del Gran Canal* de Nicolás García Urriburu (1968).  
Foto Galería Henrique Faria (LA NACIÓN)

-Instalaciones: proponen un recorrido sensorial activo en un espacio-tiempo dado, como si fuera un presente continuo en el que pueden conjugarse los elementos más diversos (sonido, objetos, luces, colores, olores, sabores): *Babel* (2001) de Cildo Meireles, una torre de radios encendidas, emitiendo, en vivo, distintas sintonías en simultáneo, es un claro ejemplo de instalación.



*Babel* de Cildo Meireles (2001).  
Instalación exhibida en el Pirelli HangarBicocca de Milán.  
Fotografía tomada por el tesista (2014)

Afirmar la experiencia artística en tiempo presente, accionar concretamente en un momento y en un lugar dados, situar el arte en el espacio-tiempo: todas estas acciones acompañan a estas expresiones artísticas desde su misma definición. Por eso es que las realizaciones artísticas enunciadas pasan a ser claros ejemplos de la idea de arte indisciplinario. ¿Tendría algún sentido preguntarse cuál disciplina, de las disciplinas clásicas, integran este tipo de realizaciones? Y a continuación ¿qué porcentaje de cada una de aquellas las compone?

Tal vez, más allá de preguntarnos por las disciplinas –considerando que estas realizaciones son reconocidas como propias en el campo de las artes plásticas–, deberíamos preguntarnos dónde podríamos situar, por ejemplo, una propuesta de danza *site-specific*; y, también, si John Cage, con todo lo que su nombre implica en el campo de la música de vanguardia del siglo XX, ¿no ha sido ungido como uno de los primeros realizadores –sino el primero– de *happenings*? ¿Qué campo disciplinar le podríamos asignar a Gutai o a Fluxus? Estos interrogantes manifiestan la apertura y los entrecruzamientos de los campos artísticos en la actualidad. Los cruces manifiestos de todas estas expresiones nos plantean la necesidad de encontrar una denominación más generosa que las contemple y las abarque –traduciéndolas, además, del inglés– y que permita, a su vez, si fuera posible, una concepción del arte mucho más integral.

## Perspectiva general (superpuesta)

Considerando en igualdad de importancia a los tres enfoques retratados –y, también, superponiéndolos–, proponemos la idea del arte indisciplinario como una denominación posible que pueda acompañar y contribuir al desarrollo de expresiones artísticas como las que hemos enumerado anteriormente y otras que continúan apareciendo día a día entre nosotros y que cuestionan, también, la idea de disciplina. La propuesta no tiene pretensiones de ser definitiva ni exhaustiva, ni tampoco se proclama con atribuciones para delimitar un territorio restringido de injerencia sobre el arte. Simplemente, es un llamado abierto al mundo del arte, para pensar en nuevas posibilidades y debatir qué queremos decir cuando hablamos de disciplinas artísticas y qué opciones expansivas y cuestionadoras nos ofrece la cualidad indisciplinaria. A partir de estas reflexiones y desde el lugar que ocupamos como artistas, acercamos, aquí, en esta presente-acción, una propuesta de arte indisciplinario: *En Blanca y Negra. Un puente sonoro entre dos ciudades presentes* (2010) (acción sonora, colectiva y participativa en movimiento) -realizada e ideada por al autor de esta tesis- desarrollada en el marco del Taller Internacional de Paisaje, dictado en Blanca, Murcia (España)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> <<http://oidosdespiertos.blogspot.com.ar/2012/03/accion-sonora-puente-blanca-murcia.html>>

## Bibliografía específica

- Benjamin, W. (1990 [1936]). “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Ferrari, L. y otros (2006). “Berimbau: artefacto para dibujar sonidos”. En Fessel, P. (comp.). *De Música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Lessing, G. E. (1990 [1766]). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.

## Fuentes de Internet

- Baronian, M. y Rosello, M. (2008). “Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)” [en línea]. Consultado el 7 de agosto de 2016 en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>.
- Ferrari, L. (1974). “Música” [en línea]. Consultado el 7 de agosto de 2016 en <http://www.banrepcultural.org/leon-ferrari/musica>.
- Le Parc, J. (2015). “El Centro Cultural Kirchner rinde homenaje a Julio Le Parc con la obra ‘Esfera Azul’” [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <http://www.telam.com.ar/notas/201509/120930-el-centro-cultural-kirchner-rinde-homenaje-a-julio-le-parc-con-la-obra-esfera-azul.html>
- Minujin, M. (2016). “La Destrucción. Performance de Marta Minujín, 1963” [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2017 en <https://revistaperformia.mx/2016/08/31/la-destruccion-performance-de-marta-minujin-1963/>.

## 5.2. Antropofagia Cultural

### Entrevista a Augusto de Campos<sup>16</sup>

T<sup>17</sup>: Me parece que la pregunta fundamental para comenzar esta entrevista es la siguiente: la antropofagia es una concepción que surge a través de Oswald de Andrade y él la expone en el manifiesto antropofágico del '28, pero cuando se empieza a hablar, luego, de antropofagia cultural, cuando eso adquiere la connotación de *cultural* ¿eso es consecuencia de ustedes, del accionar del movimiento de poesía concreta, en los años '50?



Augusto de Campos y el tesista/entrevistador en casa del poeta, San Pablo, julio 2005.  
Fotografía: Lygia Azeredo (mujer del poeta)

Augusto de Campos<sup>18</sup>: Sí, es una concepción que se desarrolló partiendo de este presupuesto, de esta metáfora antropológica que es la antropofagia. Oswald tomó esto como un concepto y llegó a desarrollarlo en los últimos años de su vida, porque escribió mucho sobre la antropofagia. Después de un período en el que se alejó de las ideas de la

---

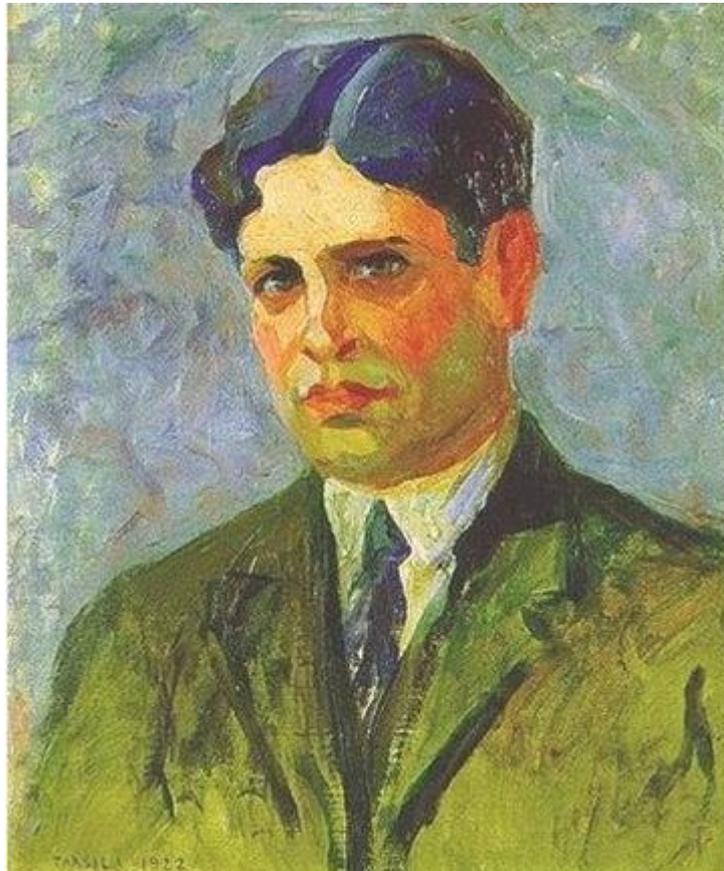
<sup>16</sup> Entrevista necesaria, fundamental y disparadora de muchas de las ideas que toman cuerpo en esta tesis doctoral, realizada en San Pablo. El concepto de antropofagia cultural indagado, aquí, constituye una herramienta de vital importancia. Desgrabada y editada, especialmente con revisión de Augusto de Campos, para la realización de esta tesis (2017).

<sup>17</sup> Utilizaré la T (de tesista) para representar mi voz en la entrevista.

<sup>18</sup> Vale aclarar que la entrevista se realizó en castellano y que todas las respuestas de Augusto fueron originalmente expresadas, también, en castellano. A partir de aquí utilizaremos las iniciales AC para representar su voz en la entrevista.

vanguardia (porque toda la temática política le interesó más). Pero en los últimos años volvió a escribir inclusive tesis académicas [“La crisis de la filosofía mesiánica” (De Andrade, 2008), una tesis que presentó cuando se candidateaba a un puesto docente en la Universidad]. Llegó, entonces, a desarrollar sus ideas de una forma más discursiva, más académica. Pero creo que fue realmente a partir del momento de la intervención del concretismo, de la poesía concreta, que esos conceptos se aclararon más. Se presentó, entonces, muy claramente la idea de esta metáfora antropológica, por la cual se buscaba reunir toda la información del primer mundo en el arte, en la poesía y, en nuestro caso, especialmente, intentar devolverla como una creación original. Oswald tenía esa idea; él hacía una distinción muy clara entre antropofagia ritual y antropofagia por hambre.

T: Canibalismo.



Retrato de Oswald de Andrade (1922) por Tarsila do Amaral

AC: El canibalismo. La idea era que el antropófago cuando comía a su enemigo suponía adquirir las propiedades del otro. Y era en ese sentido que Oswald [*aclara*: hablamos de “Osváld” aquí –se refiere a la pronunciación del nombre– no de “Ósguald” porque “Ósguald” es la pronunciación inglesa y Oswald –pronuncia “Osváld”– es de una generación en la que la cultura francesa dominaba, entonces las generaciones más jóvenes

dicen “Ósvald” pero nosotros que conocimos a “Osváld” personalmente, sabemos que todos lo llamaban de “Osváld” con acentuación en la última sílaba]. Pero esta es la idea esencial: partiendo de la metáfora de la antropofagia pensar la cultura de América (pienso que hasta se puede hablar de América porque este desarraigo cultural hasta cierto punto ocurre también en los Estados Unidos). Si se piensa por ejemplo en música y en John Cage en relación con los compositores europeos se ve muy claramente que hay una búsqueda de algo original que no sea mero exotismo. Porque Oswald estaba muy en contra de una visión nacionalista muy exotista que era, por supuesto, lo que los europeos esperaban siempre de los americanos, siempre lo exótico. Oswald y nosotros -lo pensábamos también así- no nos contentábamos, no nos gustaba la idea de mostrar exotismo...

T: Hacer una tarjeta postal.

AC: Sí, con la idea del primitivismo, del primitivo en sentido turístico (de lo que podría ser la cultura latinoamericana en relación a la cultura de los europeos de formación clásica, muy antigua).



Abaporú (hombre que come hombre -en tupí guaraní-) (1928) de Tarsila do Amaral.<sup>19</sup>  
Colección MALBA (Buenos Aires)

T: Este concepto parece tener una fuerte carga de antiacademicismo...

---

<sup>19</sup> Inspirado en este cuadro de la artista Tarsila do Amaral -que era su esposa en aquel momento y que se lo obsequió como regalo de cumpleaños en enero del '28-, Oswald de Andrade desarrolló el Manifiesto Antropófago (De Andrade, 2008 [mayo 1928]).

AC: Sí.

T: ... porque no es negar la historia, es incorporarla pero no responder a ella con fórmulas, o con reglas que sigan a esa tradición necesariamente. En el proceso de asimilación se adquieren otras formas de cultura y la devolución se construye a partir de una forma propia que requiere otros modos, otras reglas. Es a partir de allí que pareciera surgir, precisamente, lo propio.

AC: La pretensión del antropófago es que va a heredar o adquirir cualidades de su opuesto, de su oponente, del otro. Y eso presupone una condición de igualdad que no era muy común. Porque cómo un europeo o alguien portador de una cultura más antigua, podría reconocer novedad en una cultura tan nueva como la de América Latina. Por eso lo que nos parecía es que siempre se esperaba de un latinoamericano, una cosa exótica, alusiones al carnaval o a temáticas indígenas. Pero hay una intención ligada, por un lado, particularmente, a la cultura típica de Latinoamérica incluso teniendo en cuenta también las características de las culturas primitivas pero la propuesta no era mostrar, solamente, un paisaje exótico cultural sino exportar, realmente, una cultura nueva. Esa era la idea de Oswald porque hablaba de una poesía de exportación, a partir de sus conceptos de antropofagia. Antropofagia para Oswald tenía contornos particulares a partir de Freud, Nietzsche y Bachofen que era jurista, antropólogo y pretendía una cultura del matriarcado (como en la antigua sociedad romana había existido un período dominante del matriarcado como precedente al patriarcado y este matriarcado tenía características de una ciudad sociedad comunitaria, comunista -se podría decir-) y esto le interesaba mucho a Oswald que pensaba en la antropofagia como la metáfora que indicara un nuevo tipo de sociedad, una sociedad no patriarcal, matriarcal, comunista y que tenía como concepto importante la idea del primitivo tecnificado, un hombre que fuera liberado de los límites de la sociedad patriarcal y que también incorporara las innovaciones tecnológicas. En ese sentido pienso que aún es muy moderno, muy de avanzada, aunque muy utópico (risas). Lo reconocemos después de tantas décadas y vemos que es muy utópico. Pero bueno las utopías son así, son generosas y, por un lado, me parece que destinadas a no cumplirse (risas).

T: Claro, como una aspiración.

AC: Como aspiración, como impulso, "*nutrition of impulse*" diría Ezra Pound.

T: ¡Es bueno, entonces, que las aspiraciones sean grandes!

AC: Encontré afinidades entre las ideas de Oswald y las de Cage, de Buckminster Fuller, también. Las ideas de Cage son muy hondamente familiares con las concepciones anarquistas, sus ideas son muy próximas a las teorías anarquistas.

T: Por lo que decías parece la propuesta de un Renacimiento cultural a partir de América, ¿no?

AC: Sí, sí.

T: De las propuestas de América para el mundo...

AC: Sí.

T: Creo que tanto Oswald como Cage pensaban en eso, ¿no? En lo que América tenía para ofrecer al resto del mundo. Concepciones nuevas y tal vez desestructuradas con respecto a las del viejo continente que estaba un poco anclado en el tiempo.



Juan Carlos Paz como Don Porfirio, en el centro (sobre el fondo se ve al actor Lautaro Murúa), en escena de la película *Invasión* (1969) de Hugo Santiago con guión de Borges y Bioy Casares. Fotograma del film

AC: Sí y pienso que mismo en Argentina, Borges, quien no formulaba teorías -y hasta me parece que a él, en sí, no le gustaban demasiado las teorías y las ideas muy cerradas- planteó concepciones propias a partir de su obra (porque su contribución es muy original, no hay nada que se le parezca). Eso fue entendido por Europa sin que hubiera un movimiento que se plantara al respecto. Volviendo a Oswald, creo que esta concepción un tanto utópica es muy interesante para que se pueda comprender el esfuerzo que implican los nuevos pensamientos, el pensar nuevo de acciones nuevas, en todos los campos (desde la música, la poesía, el arte). En Argentina, con respecto a la música, lo que hizo Juan Carlos Paz es fundamental. En ese sentido sus ideales en pos de la nueva música y la creación de la

Agrupación Música Nueva han sido muy relevantes. Te contaba lo del librito que publicó, en 1952, en la editorial Fondo de Cultura, sobre la música norteamericana. Para mí fue muy importante porque ocurrió en el momento en que estaba escuchando composiciones de la escuela de Viena, de Webern (los primeros *long plays* de esa música estaban apareciendo a través de discos Dial). En Brasil, quien estaba haciendo algo similar a lo que hacía Juan Carlos Paz, en Argentina, era el músico alemán Hans Joachim Koellreutter que introdujo el dodecafonismo en Brasil. Pero el libro de Juan Carlos Paz me puso en contacto por primera vez con la música de John Cage, Henry Cowell, ¡todos! Aún se lo lee hoy y se ve como el panorama que trazó estaba muy bien organizado. Todo lo que dice sobre esos compositores, sus caminos, sus diferencias, los microtonalistas como Harry Partch. De todo eso daba cuenta Juan Carlos Paz, estaba muy bien informado.

T: Sus criterios subsisten, resisten el paso del tiempo. Él supo ver todo aquello, tempranamente, ya en aquel momento.

AC: Después naturalmente escribió libros más completos sobre la música dodecafónica, sobre todos esos compositores y sus memorias que son tan... (se ríe) (acota: esos ejemplares que me regalaste –se refiere a *Alturas, tensiones, ataques, intensidades 2 y 3*, las memorias de Juan Carlos Paz- que son muy interesantes llenos de ideas vivas, muy idiosincráticas, pero muy creativas) pero esas cosas fueron muy importantes y esas informaciones que precisó en sus libros ocurrieron, contemporáneamente, en la segunda mitad del siglo XX en que se daba un renacimiento de ideas, una reflexión, una revisión y una recuperación de estos compositores de las dos grandes guerras que las dictaduras de izquierda y derecha habían puesto prácticamente al margen. Creo que todo eso nace, en parte, de lo que estamos hablando: de la idea de la antropofagia cultural.

T: Pero esto de darle la connotación de cultural que Oswald no explicita en ningún escrito, él habla de antropofagia y uno puede leer, sí, la referencia a la cultura...

AC: Sí, sí.

T: ...y todo esto que estamos hablando, pero esos dos términos juntos, ese binomio: antropofagia-cultural aparece, así, después...

AC: Sí, después, precisamente. Haroldo entre nosotros desarrolló esto como una pequeña teoría pero por cierto Oswald es el gran creador de esta idea.

T: Pero Ustedes estaban en contacto con él.

AC: Sí, pero en aquella época Oswald estaba muy enfermo ya, murió en 1954, dos años antes del lanzamiento de la poesía concreta y llegamos a mostrarle algunas cosas. Pero todos estos pensamientos surgieron como una reflexión que nos costó algunos años darle forma. En aquel momento cuando lo conocí a Oswald -fue en 1949- yo tenía 18 años; no

estaba todavía maduro para pensar todo aquello, pero percibía su importancia. Él no tenía casi libros editados, sus libros estaban agotados, sus primeras ediciones (obras muy importantes como sus novelas). Tenía apenas una antología de sus poemas (en una edición muy reducida de 200 ejemplares) y nos dio a todos nosotros (los poetas concretos) muy jóvenes, un ejemplar a cada uno. Estaba muy solo se ve, por toda su generosidad con aquellos jóvenes que no sabía qué serían en el futuro

T: ¿Vivía en San Pablo?

AC: Sí, vivía acá en São Paulo. Y entonces todas esas cosas demandaron un tiempo de reflexión para que se pudieran extraer estas conclusiones.

T: Claro.

AC: Nosotros intentamos, como “generación de la poesía concreta”, contribuir con alguna cosa. Pero pienso que todo esto es un modo de reflexionar nuestro, ante un cierto aislamiento cultural que sentimos en relación con los grandes centros culturales y, en gran parte, por las propias limitaciones de la lengua. Probablemente los de lengua castellana lo sientan menos que los de lengua portuguesa porque la lengua portuguesa es como un polo aislado dentro del concierto de las Américas. Quizás por eso ocurre esta especie de angustia de intervención de contribuir con alguna cosa que nos llevó a la elaboración y al desarrollo de una idea como esa de Oswald. Lo sentí en su momento y lo sintieron, también, mis compañeros.

T: Pero a su vez esa fuerza provocada por esa idea genera un movimiento que le da importancia a la palabra...

AC: Sí.

T: ...tan importante que la misma lengua portuguesa cobra otra vitalidad a partir de ese mismo movimiento. Porque a veces uno piensa que en la poesía concreta las mejores realizaciones son en portugués, ¿no?

AC: Tú lo dices (risas).

T: (risas) A veces parece que hay ideas que surgen de la misma lengua portuguesa de la forma en que se pueden combinar las palabras...

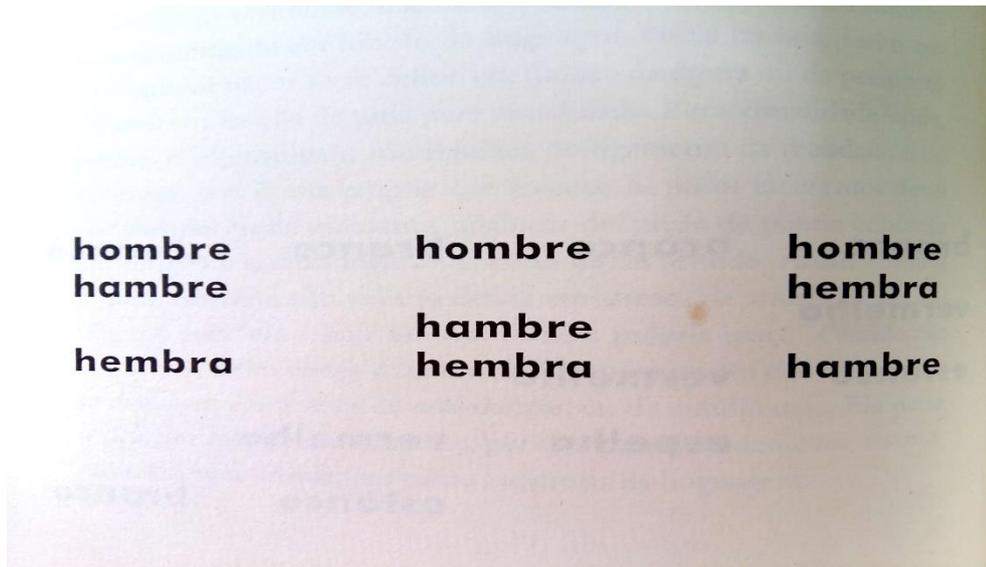
AC: Sí, es posible.

T: ...relacionar

AC: Es posible.

T: Que por ahí en otra lengua es otro juego.

AC: Sí, pero hago una excepción muy clara que es: “hombre hambre hembra” de Décio que sólo podría ser escrito en castellano.



hombre hambre hembra (1957) de Décio Pignatari.  
De Campos et alii (2006 [1965]).

T: Claro.

AC: No puede ser escrito en otra lengua. En portugués lo pierde todo: *homem mulher fome* o *fêmea, fome*. En portugués el poema tendría que combinar *homem (fêmea)* y *fome* por tanto, no existiría. Sólo pudo ser escrito en castellano (risas).

T: Es cierto, por ahí se contradice un poco con lo que dije antes...

AC: Pero es una excepción.

T: ...creo que por otro lado lo que logra la poesía concreta es pensar en la palabra también como sonido. Entonces a veces se utilizan varios idiomas en un mismo poema porque está la capacidad de pensar en diferentes lenguas pero no pensar, solamente, en las lenguas sino en los diferentes sonidos de las palabras. Así que se pueden juntar palabras en distintos idiomas por la relación sonora que hay entre ellas. Entonces eso también rompe un poco con la cuestión de las nacionalidades en la búsqueda de la palabra y del sonido por sí mismo y creo que eso revitaliza, en un punto, la lengua portuguesa pero a la vez la expande, la pone en relación de igual a igual con todas las otras lenguas también.

AC: Sí y pienso que es muy importante pensar también que es un problema de tradición cultural. Como tradición dentro de la modernidad pienso que en América Latina, la lengua española está muy marcada por la metáfora que viene de la tradición hispánica y la lengua portuguesa por el modernismo brasileño, que es diferente. El concepto de modernismo es diferente al del modernismo de la América española. El modernismo que surge en Brasil en el año 22 está marcado por el cubismo, por el dadá que más tarde sería el surrealismo y, por tanto, es más de la naturaleza paradigmática que sintagmática, es más una poesía de coordinación que de subordinación o de relaciones metafóricas.

T: Y metalingüísticas.

AC: ¡Sí! Y esto concentró la práctica poética en Brasil -de manera diferente a lo que ocurrió, en general, en América de lengua hispánica- en una poesía sustantiva y no tanto adjetiva.

T: De epítetos.

AC: ¡Epítetos! No tan discursiva.

T: Claro.



avenidas (1953) de Eugen Gomringer.  
Impresión en madera: Jürgen Blum (1995).

AC: Y casos como el de Gironde son muy especiales. Con Oliverio Gironde tenemos mucha relación, mucha afinidad, nos sentimos más cerca de su lenguaje. Es muy especial - fundamentalmente si se piensa en el Gironde de “En la masmédula”-, poemas como “El puro no” en el que todo se concentra en torno de palabras sustantivas. Pienso que podría haber ocurrido perfectamente en lengua castellana lo que ocurrió en el espacio del lenguaje de la poesía concreta. Hay que pensar, también, que Gomringer<sup>20</sup> es descendiente de bolivianos y, además, escribió algunos de sus primeros poemas en castellano (*recita: avenidas, avenidas y flores*).

T: “Silencio”, también.

AC: Sí, sí, “Silencio”. Pero también hay todo un problema de tradición cultural de la modernidad que no pienso como un antagonismo; lo pienso como una dialéctica del lenguaje. Me interesa mucho, con todas sus contradicciones. Por ejemplo, a mí me interesa

---

<sup>20</sup> Eugen Gomringer, uno de los pioneros de la poesía concreta, nace en Cachuela Esperanza, departamento de Beni, Bolivia, en 1925, hijo de padre suizo y madre boliviana. Luego se traslada a Europa para realizar estudios y pasa a radicarse allí.

mucho la poesía de García Lorca y pienso que dentro de sus construcciones metafóricas –que tienen afinidad con la recuperación y la revisión del gongorismo en España de su generación– Lorca tiene, a su vez, una manera de dar cuerpo a la metáfora, cuando dice, por ejemplo: (*recita*) “nadie sabía que martirizabas un colibrí de amor entre los dientes” (*repite*) “un colibrí de amor entre los dientes”. No juega solo con discursos o con ideas abstractas. Logró una especie de corporeización de la metáfora dentro del lenguaje. Y muchos de sus poemas, muy cortos, muy breves, son sustantivos. Me gusta mucho, también, Jorge Guillén, el español, que es un poeta que ha influenciado mucho a João Cabral de Melo Neto de Brasil, poeta muy conciso. Veo que hay, entonces, una dialéctica; no se puede contraponer todo como si fueran dos categorías muy distintas. Pero la tradición en Brasil es la de un camino en que la dirección de las experiencias va por este territorio de la palabra sustantiva, de una poesía más minimal que no es tal vez el camino que siguieron los poetas de Latinoamérica hispánica.

T: Puede ser que haya también una conexión a través de la música, ¿no? Porque recién pensaba que Lorca también hacía música y tenía sus canciones y pensar a la palabra con una noción musical...

AC: Es verdad.



Anton Webern en el jardín (ca. 1925)  
Fotografía: Universal Edition  
(dekadenz-cd.at)

T: ...es diferente a pensarla por la semántica o por lo sintáctico. Creo que ahí Ustedes, (*hablo de los poetas concretos*) su relación con la música los dotaba de una capacidad especial para escuchar las palabras y, tal vez, por eso mismo, esto los hacía no necesitar de demasiadas palabras sino concentrarse en el sonido, en el detalle de cada palabra que se decía. Esta cuestión por ahí nos conecta, también, con el tema de la música de Webern, de la música muy concentrada...

AC: Es verdad.

T: ...de realmente pocos elementos pero donde cada sonido tiene su importancia. Decían que sólo el hecho de verlo a Webern tocar una nota en un piano era como estar ante una persona abstraída, en contacto con la Inmensidad. Pienso, entonces, que eso está fuertemente ligado con el trabajo de la poesía concreta donde cada palabra es muy importante, tiene su tiempo, su espacio, su sonido, su tipografía y, teniendo en cuenta todas esas variables, hacen un trabajo muy riguroso y concentrado.

AC: Cuando empezamos a pensar en la nueva poesía de los años 50 teníamos esas informaciones: Webern, Schoenberg y la Escuela de Viena. Han sido muy importantes. Webern más aún para nosotros porque se encargó de ser el gran responsable de la transformación y Schoenberg de la cuestión teórica.

T: Porque era el maestro.

AC: El maestro, sí. Pero luego Webern se aproximó muchísimo a aquello que encontramos también en Mallarmé en su poema "Un lance de dados" en que utiliza la tipografía, los espacios y hay, también, mucho más: como grandes silencios. Entonces buscábamos articular esas informaciones y definir dónde entrábamos nosotros. Cuál era el camino a elegir porque, naturalmente, las posibilidades de actuación eran muchas y teníamos que elegir uno; intentar conquistar, antropofágicamente, esos elementos básicos aquí. Esto es lo que Pound llamaba de paideuma: ideas, formulaciones artísticas básicas para producir una transformación. Cosa que nos obligaba a hacer una selección muy rigurosa, a veces, muy dolorosa, porque teníamos que concentrarnos en cierto pequeño número de artistas que nos parecían más relevantes y dejar de lado a otros que amábamos, otros artistas, poetas, que nos parecía que no nos llevarían a un camino consecuente. Esto ocurrió muy claramente con Boulez, Stockhausen, Nono, Berio. En aquel momento cuando Boulez escribió el artículo "Schoenberg ha muerto", lo escribió, ciertamente, con dolor, porque a él le parecía que las últimas obras de Schoenberg volvían a un tonalismo no muy consecuente. Lo que "*the age demanded*" diría Pound, lo que la época demandaba era el camino que Webern había empezado, aunque partiendo de Schoenberg. Y esta era nuestra posición,

nuestra idea de hacer una selección muy precisa para intentar descubrir dónde entrábamos nosotros. Eso fue lo que intentamos hacer.

T: Todo ese camino luego eclosionaría en los años '60. Porque podríamos decir que con la aparición del arte pop o del diseño gráfico de las publicidades, que toman elementos que ustedes habían incorporado como algunas tipografías; las palabras exhibidas en publicidades cobran otra importancia, todas esas parecen ser consecuencias de lo que ustedes planteaban y eso eclosiona en los '60, ¿no? Ahí alcanza un pico.

AC: Sí, fueron informaciones nuevas que surgieron. En los años '60 no sólo el pop pero, para nosotros, especialmente, Duchamp y Cage fueron las informaciones más nuevas. Porque, claro, conocíamos a Cage en los años '50 pero el que conocimos fue el de las "Sonatas e Interludios" para piano preparado y no el de la indeterminación.

T: 4'33".



cidade/city/cité (1963) de Augusto de Campos, en forma de letrero de vía pública, exposición REVER, 2016, CESC Pompeia, São Paulo.

Fotografía tomada por el tesista

AC: Claro, esas cosas nos llegaron un poco más tarde. Por lo menos la reflexión sobre esas cosas y si se piensa que no se hablaba prácticamente de Duchamp y, hasta entonces, nuestra visión del universo plástico-pictórico era muy rigurosamente geométrica, teníamos la Nueva Visión de Tomás Maldonado en Argentina, de Alfredo Hlito, teníamos un mundo

muy constructivo. Duchamp y Cage, su discípulo (Cage se consideraba discípulo de Duchamp -que estaba retirado, no se hablaba de Duchamp en esa época-) lo que produjeron fue la introducción de otros conceptos que tenían que ver con el caos, con el azar, al mundo del arte. Esto fue algo con lo que decidimos trabajar. Por ejemplo un poema como *Cidade* no podría haberlo hecho en los años '50, me fue necesario pasar primero por...

T: La experiencia cageana.

AC: ...;hacer la antropofagia de John Cage! (risas) En *Cidade* no tengo todo el control. En los primeros poemas de los años 50 tenía mucho control de las palabras, de la semántica de las palabras, a diferencia de los letristas del *lettrisme* francés, nos parecía muy interesante trabajar también con la semántica, con los significados. Nos parecía que era fácil dejar al margen la importancia del significado porque los poemas podían justificarse de todos modos. Pero no se trataba simplemente de combinar sonidos, palabras fonéticamente interesantes sino que, también, fueran articuladas con un significado que justificara su estructura y si se sacara una palabra no sería lo mismo porque el poema se desmoronaría.

T: Por eso cada poema tenía, también, su propia forma.

AC: Sí, su forma. Pero en *Cidade* se me ocurrió la idea de no controlar tanto el significado de las palabras porque las puse en orden alfabético, todas palabras terminadas en *cidade*. Entonces cedí el control sobre el significado porque podían incorporarse al poema en cualquier orden. Así este poema respondió a una primera ley del azar que utilicé. La segunda fue cuando me puse a escribir este poema como una línea consecuyente de palabras terminadas en *cidade* (ciudad) (pero que en portugués coinciden *cidade* con el significado de ciudad y también las palabras terminadas en *cidade*).

T: *Capacidade*.

AC: En castellano no funciona bien por la diferencia de una letra<sup>21</sup>, pero en portugués sí y percibí que en inglés, también era posible y, además, en francés. Porque mismo en las lenguas anglosajonas hay una presencia del latín muy grande y todas esas palabras que utilicé son de origen latino. Percibí que, también, era muy fácil en portugués añadir más palabras (algunos neologismos) y otras muchas palabras y el poema amenazaba con no terminar más. Entonces se me ocurrió utilizar solamente palabras que tuvieran la misma grafía en portugués, francés, español. Por tanto las palabras que tenían ph, por ejemplo, quedaron afuera. Así el poema disminuyó, se redujo a la forma actual pero esto respondía, entonces, a una segunda ley del azar porque tampoco tenía control sobre qué palabras

---

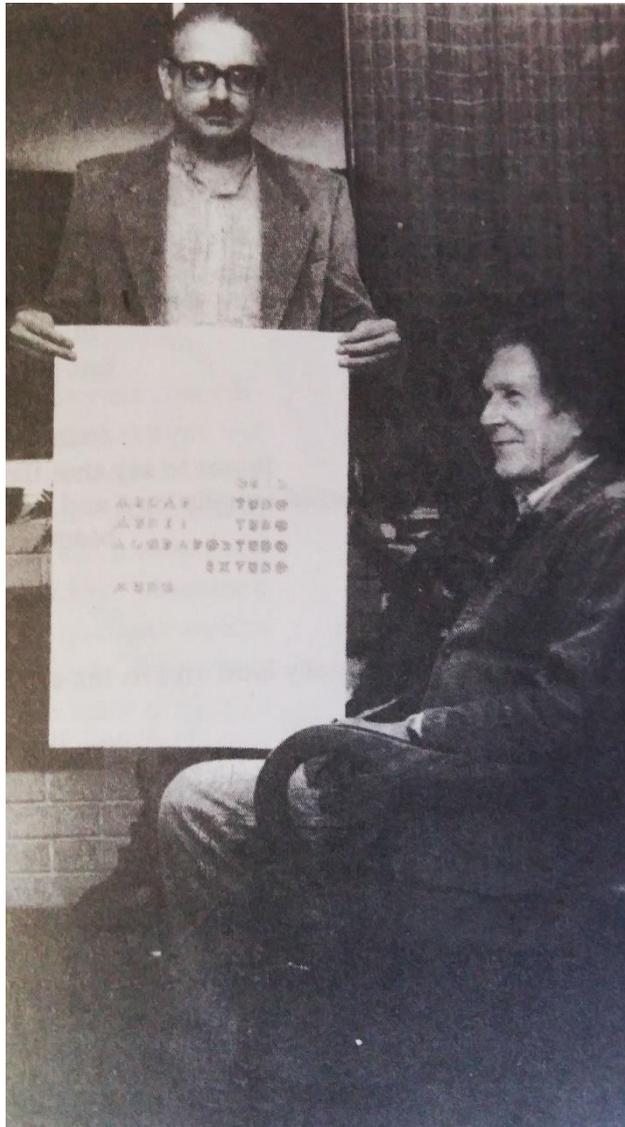
<sup>21</sup> El equivalente en castellano sería *Capaci(u)dad* por lo tanto el juego de palabras requiere de los paréntesis y se desdibuja. En portugués coinciden gráficamente *Capacidade* con *Capa-ciudad*.

estaban escritas con la misma grafía. Todo esto lo digo para explicar cómo se modificó la primera concepción de la poesía concreta. Después tomó caminos diferentes con sus diversos autores-poetas. Pero en mi caso, me parece muy claro que hubo una segunda serie de informaciones importantes y que me sentí en la obligación de digerir (risas) e intentar devolverlas en realizaciones. No lo digo con ninguna pretensión; lo digo como tentativa, cómo una idea debería reaccionar...

T: A eso que estaba pasando.

AC: ...a eso que estaba pasando y por curiosidad, por mi amor por esas cosas intentar traerlas hacia mí y poder hacer algo con ellas.

T: Y el conocimiento de John Cage, ocurre escuchando y leyendo cosas de él todavía sin conocerlo personalmente cosa que se dará posteriormente...



Augusto de Campos exhibe su poema *pós-tudo* en serigrafía de Omar Guedes. Cage acompaña sonriendo. Fotografía: De Campos (1998)

AC: Se da posteriormente, sí, en los años '70 cuando se hacía en Brasil la edición de *A year from Monday* entré en contacto con él e intercambiamos correspondencia. Y el libro apareció tiempo después. En una de las bienales de arte en Brasil, se armó una sección con una curaduría reservada a la música, entonces John Cage vino a Brasil. Es el libro que empezó siendo traducido por Rogério Duprat y se quedó, finalmente, conmigo, porque Rogério me lo dejó a mí y yo trabajé encima de su traducción. Modifiqué muchas cosas porque lo tuve por muchos años, estuvo 10 años conmigo. Ningún editor quería publicarlo pero cuando se anunció que John Cage venía a Brasil: dos editores se pelearon (risas) para editarlo. No es un *best seller*, de ninguna manera, pero el crecimiento del interés se agigantó con la presencia de John Cage. Y él de muy buen humor, incluso participó de una noche de autógrafos. Firmó autógrafos muy alegremente porque tenía un temperamento muy sociable, extrovertido, y su presencia hizo que el libro se editara (hoy está agotado, se hizo una segunda edición)<sup>22</sup>. Para cuando vino a Brasil yo ya lo había conocido personalmente en Nueva York. En aquel momento, nos recibió a mí y a mi hermano Haroldo que estaba de casualidad también allá. Yo ya lo conocía porque intercambiaba correspondencia con él pero, también, ya conocía su libro *Silencio*. Sin embargo me detuve muy especialmente en este libro (se refiere a *A year from Monday*<sup>23</sup>) porque lo tuve conmigo y lo leía y releía, quería trabajarlo, corregirlo, elaborar otros aspectos y otras facetas de la redacción. Fue muy importante conocer personalmente a Cage porque era un personaje encantador.

T: Hablaba de esto de los '60 también como para acercarnos a la influencia de lo que ustedes hicieron con respecto a, en principio, la música erudita. Primero con el manifiesto del '63, de *Música Nova*, y la influencia sobre algunos compositores de música erudita que trabajaron a partir de los poemas de la poesía concreta y, posteriormente, en la música popular la *Tropicália* y, también, ahí, la presencia de la influencia de la poesía concreta.

AC: Los músicos del grupo del manifiesto de *Música Nova* estaban muy bien informados. Se fueron a estudiar a Europa, en los centros, en Alemania, en Darmstadt, y volvieron con esas informaciones. Su cercanía fue muy grande porque sentían que las estructuras de la poesía concreta eran muy afines. Tuvimos oportunidad de discutir alguna de estas cuestiones en Buenos Aires, con Luigi Nono, en los años '60, cuando fuimos a conocer, personalmente, el Instituto Di Tella. Fue una época muy rica culturalmente en Buenos Aires. Jorge Romero

---

<sup>22</sup> En el año 2013 la Editora Cobogó volvió a editar la traducción de Augusto de "A Year from Monday" ("De Segunda a um Ano") con un prólogo ampliado del poeta.

<sup>23</sup> Dijo Augusto de Campos en entrevista de O Globo con motivo de la nueva edición (2013): "São escritos mais ou menos inclassificáveis, *indisciplinados* e interdisciplinares, com alguns de seus textos mais significativos". ("Son escritos más o menos inclasificables, *indisciplinados* e interdisciplinarios, con algunos de sus textos más significativos". Las cursivas son nuestras).

Brest era el director de la parte de plástica y Luigi Nono daba cursos<sup>24</sup>. Presenciamos el concierto de sus músicas y nos invitó a conversar con él. Creo que le llevamos algunos ejemplares de la revista *Invenção*, quién sabe si, también, la antología de nuestros poemas e, inmediatamente, nos invitó para que fuéramos a uno de sus cursos a discutir problemas de poesía y música -siendo él un compositor que le daba mucha importancia a los textos-<sup>25</sup>. Fuimos y discutimos con él lo que nos parecía, precisamente, una cierta asimetría, un cierto desfase, entre las estructuras poéticas utilizadas y la música que era muy avanzada.

T: Porque los poemas respondían a escritores del pasado.

AC: Del pasado. Y esas problemáticas que nos interesaron para conversar con él fueron las que sintieron muy de cerca, también, los músicos de aquella generación de compositores brasileños: Gilberto Mendes, Willy Corrêa de Oliveira, Rogério Duprat, Damiano Cozzella. Más adelante cuando el tropicalismo surgió fue otro acontecimiento, porque eran jóvenes con los que teníamos una diferencia de 10, 11 y 12 años. Eran más intuitivos, no tenían esa relación teórica doctrinaria con la música. Fue una aproximación que surgió, en parte, por nuestro interés por su trabajo que éramos más viejos con formación erudita. Ocurre seguido esto: que un erudito pueda aproximarse a percibir el valor de lo que pasa en otras capas culturales que alguien que viene sin información cultural más movido por su instinto o por su genialidad nata. De esa aproximación resultaron cosas muy interesantes porque los busqué. Vi a Caetano en la televisión y me pareció que: algo de diferente, muy interesante, muy nuevo, muy innovador, estaba ocurriendo en la música popular -que ya no era tan popular- y cuando me encontré con Caetano ya le llevé, al primer encuentro, nuestra revista *Invenção* y después le pasé los libros de Oswald, los manifiestos, en el '68. Porque Caetano conocía, apenas, la representación teatral de *O rei da vela* que ocurriera a fines del '67 con la intervención José Celso Martínez director de teatro que ya había sido influenciado por las publicaciones de Oswald -que venían surgiendo desde mediados de los años '60 con prólogos de Haroldo (De Campos)- y articulaba sus ideas. Precisamente esta presentación de teatro de *O rei da vela*, esta escenificación -que jamás había sido representada-, manifestaba la intervención de los poetas concretos. Pero Caetano, no conocía mucho la obra de Oswald. Conocía, en realidad, solamente, esta representación teatral y se sorprendió mucho cuando leyó los manifiestos. Caetano es muy inteligente y

---

<sup>24</sup> Augusto se refiere, aquí, a los cursos que dictó Luigi Nono y a los conciertos de sus obras ocurridos en 1967 en Buenos Aires, en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella (creado y dirigido por el compositor Alberto Ginastera).

<sup>25</sup> Nono tituló muchas de sus obras con versos de poemas. Además, compuso muchas obras en las que incorporó textos e incluso él mismo escribió textos para sus composiciones. Como es el caso de *Liebeslied* de 1954, texto (poema) y música dedicados a la que se convertiría en su esposa Nuria Schoenberg, hija de Arnold Schoenberg (Duarte Loza, 2003).

muy sensible y percibió, inmediatamente, la importancia que aquello tenía para la justificación de lo que, intuitivamente, estaba empezando a hacer. Todas estas cosas, esta rara aproximación entre artistas de la cultura más erudita, más laboratorial y los músicos del área de consumo y de grandes públicos, fue algo muy diferente, muy importante, muchas cosas interesantes ocurrieron. Aunque la idea que Décio<sup>26</sup> tenía de la conjunción de producción y consumo...

T: El *produsumo*.



Bat Macumba (1968) de Caetano Veloso y Gilberto Gil.  
Realización gráfica: André Vallias

AC: El *produsumo* es también una idea utópica. No es posible. Los públicos son muy diferentes, las exigencias...; los proyectos son, también, muy diferentes y creo que a lo que se puede aspirar es a una convivencia, a un intercambio, muy interesante. Es muy especial que se haya podido dar esta conjunción tan rara.

---

<sup>26</sup> Se refiere al poeta Décio Pignatari (Jundiaí, Brasil, 20 de agosto de 1927 - São Paulo, 2 de diciembre de 2012) miembro fundador -junto con Haroldo de Campos y el mismo Augusto- del movimiento de poesía concreta.

T: Sí, pero después en la práctica, digamos, uno no puede decir que alguna de las letras sea específicamente un poema concreto salvo *Bat Macumba*; sí que es un trabajo sensible con la palabra pero la estructuración no llega a ser...

AC: No radical. Hay una pieza de Caetano -de uno de los discos posteriores en que se conmemora al tropicalismo<sup>27</sup>- que está especialmente dedicada como un homenaje, en la que usa sólo la palabra “*quem*” (quién).

T: Rap popcreto.

AC: Y, naturalmente, *Araçá azul* que es un disco experimental. Pero él mismo dijo que cuando hizo ese disco sabía que era sin pretensiones, que su camino no era el de músico erudito. Pensaba cuando lo hizo que el próximo sería completamente diferente, probablemente con una música más accesible. Pero el solo hecho de haberlo grabado, producido y pensado es algo extraordinario. Aunque sea en sí mismo una producción aislada del conjunto de sus obras es muy significativo de lo que pudo producir el encuentro, aunque exista la fricción de dos universos diferentes.

T: Creo que aparecen algunas cosas en *Jóia*, en ese disco hay algo, también.

AC: Pienso que Caetano siempre introduce algún elemento diferenciador en sus cosas. Por ejemplo, en su último disco en que hace una especie de revisión crítica del rock, dice que a quienes más extraño les suena el disco es a las personas que son del rock.

T: Les suena más raro.

AC: Raro. Son comunidades que crean un *ghetto*, como un especialista del estilo New Orleans, un especialista en rock. A esta gente, Caetano siempre le produce un extrañamiento. Entonces él hace un rap pero no es un rap ortodoxo es provocativo porque no sigue estrictamente las leyes en ese sentido. Caetano experimenta siempre sin que lo haga muy abiertamente a propósito (una cosa experimental, marcadamente experimental), a mí me parece que siempre produce algo de innovador.

T: Hace una apuesta nueva.

AC: Es preciso considerar que, como siempre digo, los proyectos no son siempre los mismos si uno canta, nace con esa voz, tiene que cumplir, en cierto modo, su destino humano. No es posible convertir a Caetano en Stockhausen (risas) no tendría sentido y lo contrario tampoco, si no puede (*acota*: Stockhausen tocaba el piano en pequeños cabarets pero no es Art Tatum (risas) es otra cosa). Entonces hay que entender también las diferencias que son cosas que aportan riqueza para el mundo cultural, espiritual.

---

<sup>27</sup> Se trata del Disco *Tropicália 2* editado en el año 1993 como celebración del 25° aniversario del Disco Manifiesto de 1968.

T: Ahora creo que Chico está haciendo algunos raps, está saliendo un poco del terreno de la canción.

AC: Es muy bueno, muy buen compositor y sus textos son muy buenos.

T: Y en “Construcción” ¿no hay alguna relación con la poesía concreta?

AC: Sí, es posible, pero Chico nunca mostró interés por ella.

T: ¿No hubo una relación directa, no?

AC: Lo vi solo una vez cuando era más joven en la casa de su padre Sérgio Buarque de Holanda que era crítico literario.

T: Y sociólogo.

AC: Fundamentalmente crítico literario. Chico era muy joven pero nunca hubo una aproximación. Pienso que Chico es más tradicionalista, no es tan abierto como los tropicalistas, muy interesados en las cosas nuevas, siempre muy abiertos a las informaciones. Chico es más reservado. Si tuvo alguna influencia no lo sé. Pero en “Construcción” parece haber una mayor simbiosis.

T: Parece como si partiera de una base más tradicional en la que insertara algunos elementos de modernidad o de cambio.

AC: Es muy bueno como compositor, es muy especial como letrista (sus rimas, sus palabras, son muy elaboradas, muy finas).

T: Y, además, puso énfasis en el trabajo de escritura, de escribir libros; pero no mantuvo, entonces, una relación directa que se sepa (aunque se puede hacer alguna lectura como en el trabajo de “Construcción”, en el que uno puede entrever un cierto vínculo).

AC: Él mismo no ha dicho palabra al respecto, de interés en particular. En cambio con Caetano, por el contrario, surgió una amistad personal. Fueron muchos intercambios, es una amistad muy grande.

T: Volviendo un poco en el tiempo, recuerdo que hablamos alguna vez de la visita de (Pierre) Boulez a San Pablo y de un encuentro, en el año 54, no es así?

AC: Sí.

T: ¿Qué tal? ¿Cómo fue eso?

AC: Boulez viene a dar unas conferencias en la Escuela Libre de Música<sup>28</sup> dirigida por Koellreuter y ya conocíamos sus grabaciones de “*Le marteau sans maître*” y otras obras suyas. Ocurrió, entonces, que lo llevamos para la casa de Waldemar Cordeiro, uno de los pintores -que era prácticamente el líder de los pintores concretos en Brasil- y tuvimos la oportunidad de conversar mucho con él. Me pareció muy inteligente, extraordinariamente

---

<sup>28</sup> Se refiere a los Seminarios Libres de Música de la Universidad Federal de Bahía organizados por Koellreutter.

inteligente. Nos gustaba mucho su música. Hablamos mucho de Mallarmé y cuando le preguntamos si había algún compositor francés que hubiera pensado en hacer música con “Un lance de dados” él nos dijo: “¡Sí, yo!”. Pero jamás lo hizo, no lo utilizó. Por cierto trabajó con poemas de Mallarmé: *Pli selon pli*. Pero no trabajó con “Un lance de dados”, aunque *Le Livre* fue una fuente de inspiración estructural de muchas obras. De todas maneras, su interés por Mallarmé era el mismo que el nuestro. Para nosotros fue una confirmación muy grande. Porque Mallarmé, particularmente el Mallarmé de esta última época, de la época final, no era considerado en serio, mismo en Francia, no se hablaba de él. Fueron los críticos americanos como Robert Greer Cohn que empezaron a hacer una revisión de la obra. Se decía siempre que “Un lance de dados” era una obra fracasada, una obra que no tenía mayor importancia o por lo menos que no era algo importante, que era un callejón sin salida y para nosotros era todo lo contrario. ¡Era desde dónde empezar las cosas! (risas) Y nos pareció que Boulez tenía esa mirada, esa misma idea. Hoy se sabe, a partir de la correspondencia con John Cage, que Boulez le transmitió su interés por Mallarmé, como Cage le presentó a Cummings, la poesía de Cummings. Cage llegó a pensar -se lee en la correspondencia- en ponerle música a “Un lance de dados” pero no lo hizo tampoco. Para nosotros fue muy importante ese contacto con Boulez. En aquel momento— fue en el ‘54 — tenía alguna copia dactilografiada en colores de *Poetamemos* e improvisamos una lectura de alguno de los poemas, probablemente *lygia fingers*<sup>29</sup>.

T: Que justamente está inspirado en el Cuarteto op. 22 de Webern.

AC: Y se lo leímos a él, ahí mismo: Lygia, Pignatari, yo y tal vez Damiano Cozzella, no sé: 3 o 4, hicimos una lectura para que tuviera una noción de lo que estábamos intentando hacer, tratando de hacer. Me quedó una impresión muy fuerte de su personalidad musical. Era muy joven venía con el grupo teatral de Jean Louis Barrault, él era el director musical y tenía que dirigir la música “La creación del mundo” de Milhaud<sup>30</sup> que por cierto no le gustaba nada (risas).

---

<sup>29</sup> Augusto me regaló una copia del manuscrito de este poema al que decidí ponerle música. Compuse una música vocal a 4 voces a partir del texto del poema. Se estrenó en un concierto del Ensemble de Música Contemporánea de la Facultad de Bellas Artes UNLP en el Auditorio de la Facultad, el 6 de diciembre de 2005 y las voces que cantamos fuimos: Laura Villasol, Silvina Spinardi, Andrés Duarte Loza y yo mismo. La grabación de la interpretación de la música, en ese concierto, más una versión animada del poema realizada por el mismo Augusto de Campos pueden ser *audiovisualizadas* en youtube (Ver Fuentes de Internet). También se puede encontrar su grabación en audio, en el disco que incluye la edición bilingüe de *Poetamemos* (2014) editada en Buenos Aires. Se la puede escuchar, también, como parte de la instalación sonora que integra la exposición REVER del poeta, actualmente en gira por los SESC de Brasil.

<sup>30</sup>Darius Milhaud compositor francés (1892-1974) integrante del llamado *Grupo de los 6* reunidos en torno a la figura señora de Erik Satie. *La création du monde* es un ballet estrenado en 1923. Es interesante señalar que esta obra es compuesta por Milhaud luego de un viaje por los Estados Unidos y está bajo la influencia del jazz que escuchó allí. Por otro lado, es inmediatamente posterior

T: Era un trabajo.

lygia      finge  
rs      ser  
digital  
dedat illa(grypho)  
lynx lynx      .assim  
mãe felyna com ly  
figlia me felix sim na nx  
seja: quando so lange so  
ly  
gia la sera sorella  
so only lonely tt-  
l

lygia fingers (1953) de Augusto de Campos.  
De Campos (2014 [1953])

AC: Y después volvió más recientemente a Brasil y nos encontramos más formalmente. Quien lo conoció bien de cerca y tuvo una relación mayor con él fue Décio cuando vivió en París, en el momento en que Varèse presentó *Déserts* en concierto, estaba ahí y entró, fuertemente, en contacto con Boulez.

T: Bien. Ha sido un placer. Creo que podríamos pautar, aquí, una cadencia, al menos, momentánea (risas).

AC: Sí (risas). Momentánea!

---

a sus composiciones directamente influenciadas por la música brasileña (sobre todo por la música de Ernesto Nazareth) tras vivir unos años allí –de 1917 a 1919- como agregado cultural, asistente de Paul Claudel (embajador de Francia en Brasil): “El buey sobre el tejado” (1919) y “*Saudades do Brasil*” (1920-21).

## Bibliografía específica

- Boulez, P. (1984). "Schoenberg ha muerto". En: *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Cage, J. (1967). *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. MITetown: Wesleyan University Press. Traducción al portugués de Rogério Duprat y Augusto de Campos (2013 [1985]). Rio de Janeiro: Cobogó.
- (1961). *Silence*. MITetown: Wesleyan University Press.
- Cozzella, D., Duprat, R, Medágli, J. et alii (1963). *Música Nova*. Invenção. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, N° 3, junho 1963. San Pablo.
- De Andrade, O. (2008). *Escritos antropófagos*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- De Campos, A. (1978) *Poesía, antipoesía, antropofagia*. San Pablo: Editorial Cortez & Moraes.
- (1998). *Música de Invenção*. San Pablo: Editorial Perspectiva.
- (autor y comp.) (2003 [1968]) *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo: Editorial Perspectiva. Traducción al castellano (2006): *Balance(o) de la Bossa Nova y otras Bossas*. Buenos Aires: Ed. Vestales.
- (1973 [1953]). *Poetamenos*. San Pablo: Edições Invenção. Traducción al castellano (2014): Edición, traducción y notas de Gonzalo Aguilar y Gerardo Jorge. Buenos Aires: n direcciones & document-art.
- De Campos, A., Pignatari D. y De Campos, H. (2006 [1965]). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e Manifestos 1950-1960*. São Paulo: Ateliê Editorial.
- De Campos, H. (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- Duarte Loza, D. M. (2003). "Sobre Liebeslied de Luigi Nono". Actas de la 3ª Reunión Anual de la SACCoM. La Plata: SACCoM
- (2013a). "Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar". En: García, S. (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Edulp.
- (2013b). "Imágenes de la Tropicália. Marco y Pantalla como estrategias para la acción tropicalista". Inédito.
- Girondo, O. (1954). *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada.
- Mallarmé, S. (1914 [1897]). *Un coup de dés jamais n'abolirá l'hasard*. París: Gallimard. Traducción en portugués de Haroldo de Campos (1975). *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. San Pablo: Perspectiva/EdUSP
- Paz, J. C. (1952). *La música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1972). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias)*. 3 tomos. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

## Fuentes de internet

- De Campos, A., Duarte Loza, D. (1953/2005). *lygia fingers*. Animación del poema y música vocal. [En línea] Consultado el 3 de agosto de 2017: <http://www.youtube.com/watch?v=Zy74PDQC7zc>
- Reis, L. F. (2013). Considerado uma raridade, o livro 'De segunda a um ano', de John Cage, ganha nova edição. (Incluye entrevista a Augusto de Campos). 29 de noviembre de 2013. Rio de Janeiro: O Globo. [En línea] Consultado el 13 de mayo de 2017: <https://oglobo.globo.com/cultura/considerado-uma-raridade-livro-de-segunda-um-ano-de-john-cage-ganha-nova-edicao-10913827>
- Webern, A. (ca. 1925). Fotografía de Anton Webern en el jardín. [En línea] Consultado el 13 de mayo de 2017:

<http://dekadenz-cd.at/blog/anton-webern/>

## Correspondencia

Entre Augusto de Campos y el entrevistador (2005-) inédita.

## Discografía

Caetano Veloso (1973). *Araçá Azul*. Phonogram/Philips - Universal

----- (1975). *Jóia*. Philips - Universal Music

Chico Buarque (1971). *Construção*. Philips.

Tropicália ou Panis et Circencis (1968). Philips – Universal Music. (Disco Manifiesto)

Tropicália 2 (1993). Caetano Veloso & Gilberto Gil. Wea. (Disco homenaje a la Tropicália a 25 años del Disco Manifiesto)

## 6. Capítulo III

### TANGO

#### 6.1. Marco referencial

No pretendemos realizar aquí una genealogía ni una historiografía estricta del tango. Eso ha sido ya materia de discusión en diferentes estudios y tratados, de los cuales da cuenta, en buena medida, la bibliografía anotada. En este abordaje haremos, simplemente, un recorrido sucinto por algunas de las características basales del tango que creemos sustanciales para el desarrollo de nuestras hipótesis.

En principio, sabemos que el tango es el resultado de la mezcla de diversos factores socioculturales y artísticos que se entrelazaron en el Río de la Plata hacia fines del siglo XIX. En lo que respecta a la faceta inicial del tango, hay un acuerdo –casi unánime y tácito–, entre los investigadores del tema, que es el de signar su origen como expresión de los cuerpos. Algunos se refieren a lo estrictamente coreográfico y otros a la relación con el arte de los compadritos (y su forma más reconocida: el duelo criollo). Dice Carlos Vega (1977):

(...) Los ambientes libres disponen de una atrayente coreografía porteña ya madura desde la década 1880-1890. Pero resulta que los documentos *no mencionan al Tango* como presente en esos bailes libres –ni en los otros– al lado de Polcas y Mazurcas. Y es porque durante esas dos largas décadas de incubación *no hay Tango, no se baila la música del Tango (...)*.

Un día ocurre.

(...) La nueva coreografía porteña del corte y quebrada, es popular hasta el desenfreno; la nueva música, la del Tango (...) se ha difundido (...). La coreografía nueva y la nueva música (...) *empiezan a unirse. La música del Tango entra con las orquestas en los bailes alegres y los danzantes le aplican a esa música la nueva coreografía porteña.*

Se acerca el año 1890. (Cursivas en el original)

Por otro lado, Julio Mafud, según su sociología del tango (apud Sergio Pujol, 1999) nos revela su contraparte, la otra cara de la gestualidad de estos cuerpos rioplatenses que, a partir de aquí, se trenzan en un abrazo:

Los contrincantes de un duelo criollo son bailarines. En la pista firme debajo de los pies contonean sus movimientos y sus pasos. Ante todo se visten, registrando los ángulos sin custodia. Cada uno tiene una mano anticipada que mueve el cuchillo, y la otra, casi siempre como enyesada por el poncho o la chalina. El coraje guía los pasos hacia

delante, con precaución. La sorpresa los repliega o los ladea. Los cuerpos acompañando el visteo se agachan o se cuerpean. Pero casi nunca se tuercen. La rapidez de la entrada los tira hacia adelante, como tironeados. El estilo coreográfico no permite que ningún movimiento descomponga la unidad total. El estilo es similar a la coreografía del tango.

La mano que lleva el cuchillo es la mano en alto que en el baile del tango se entrelaza. Y el antebrazo “enyesado” por el poncho o la chalina es el que completa el abrazo. Lo llamativo de todo esto es que la postura del hombre en el baile de tango se manifiesta, evidentemente, como la postura de un zurdo. La mano que entrelaza es la izquierda y la que se cierra sobre la espalda de la mujer -para completar el abrazo- es la derecha. La posición diestra, la más habitual, la establecida como estándar para nuestra cultura, es la de la mujer. Esto constituye una inversión simbólica, otra de las tantas que involucra el tango (como la circulación en la pista social del baile de tango que es contraria a las agujas del reloj).



Portada de la partitura del tango “Duelo Criollo”.  
Editada por Ricordi Americana

Notesé que en la ilustración de la partitura de “Duelo Criollo” se muestra a dos gauchos. Esto nos permite entender que -al producirse su pasaje a la ciudad- aquel duelo criollo que originalmente se daba entre gauchos se va a ver transformado en duelo entre compadritos.

“Hoy día, el gaucho malo se ha transformado en compadrito” dice la Revista Policial en 1910 (Gobello, 1999). Es decir que, en definitiva, el compadrito es el gaucho (que a su vez era el indio y que fue, también, el mestizo). Y como deviene del gaucho y no solo eso, deviene del gaucho que, a su vez, es malo, esta procedencia y sus antecedentes harán al compadrito marginal, de condición social modesta y orillero, habitante consuetudinario de la zona periférica de la ciudad.

El compadre es el rey de este submundo. Mezcla de gaucho y malo y delincuente siciliano, viene a ser el arquetipo envidiable de la nueva sociedad: es rencoroso y corajudo, jactancioso y macho. La pupila es su pareja en este *ballet* malevo; juntos bailan una especie de *pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular. Sábato (2005 [1963])

Esto resulta una novedad total para la danza. Una alquimia imposible, a decir de Sábato un “*pas-de-deux* sobrador, provocativo y espectacular” que se baila abrazado. Entonces, por un lado, es innegable que hay un avance inventivo en la coreografía, se baila de otra manera en las ciudades cercanas a la cuenca del Río de la Plata (Buenos Aires, Montevideo y La Plata) se incorporan cortes y quebradas a las danzas típicas de salón y se progresa en el enlace de la pareja que se torna abrazo (se privilegia esta búsqueda de aproximación de los cuerpos por sobre las danzas grupales de parejas sueltas al estilo de la contradanza) y, por otro lado, los movimientos de los compadritos y de su arte “marcial” (con sus amagues, visteos<sup>31</sup>, miradas oblicuas<sup>32</sup>, disociaciones entre torso y piernas y marchas hacia atrás en posición de avance) se entremezclan en la estética que adquiere, finalmente, el baile del tango. La danza del tango florece, así, de la relación entre estas vertientes cruzadas sumándole, a su vez, una cuota de sensualidad. La sensualidad que se despierta como fruto del encuentro de la pareja en el abrazo.

Como describiéramos en el marco teórico de esta tesis, según los estudios de la proxémica propuesta por el antropólogo Edward Hall, en la vida cotidiana alemana –para citar un ejemplo centroeuropeo bien claro– el espacio vital necesario para cada persona es mayor que en cualquier país de América Latina y la menor distancia social promedio establecida determina que entre dos personas no deberían aproximarse tanto, como para reducir los 60 cm que deberían mediar entre sí. De esta constatación se sigue que, en principio, el tango como baile es una expresión artística, que no surge en Europa y cuyas características

---

<sup>31</sup> El visteo es un duelo simulado, parte de la esgrima criolla, como entrenamiento.

<sup>32</sup> Mirada disociada de la vista real. Se hace como que se mira hacia un lugar en concreto pero en realidad la vista está ocupada en una observación más general. “No apuntar con la nariz al objeto o punto espacial de observación, proviene de un entrenamiento en la lucha con arma blanca” (Dinzel, 2008). Es una herramienta distractiva más, junto con el amague, para ocultar el verdadero lugar de interés del duelista, para no anticipar su ataque.

la hacen propia de América Latina y, más precisamente, oriunda del Río de La Plata. Al menos en relación con los cuerpos se produce una cercanía que es crucial pero no se realiza, verdaderamente, una ostentación lujuriosa de ese contacto; es más lo que se sugiere, lo que se invoca, lo sensual, que lo directamente carnal o sexual, como podría ocurrir en otras danzas latinoamericanas un poco más “subidas de tono” cuyos ejemplos más representativos podrían ser: lambada, zouk, zumba y pagode que se danzan en Brasil o, bien, la bachata de la República Dominicana. El tango no surgiría, jamás, entonces, en primera instancia, en Alemania. El asunto que nos interesa aquí es la gestación, el surgimiento de este baile, de este arte. La posibilidad de concebir una danza a partir de un abrazo –y ya no de un enlace cortesano como es, por ejemplo, el vals– no sería posible en Alemania por los cánones que rigen a su cultura y al vínculo entre los cuerpos. Para la visión externa, extranjera, fundamentalmente centroeuropea, esto no será, para nada, una novedad. Los europeos, en general, asocian directamente a la parte latina de América con una mayor presencia del cuerpo, con una mayor desinhibición y con una mayor soltura corporal.

Eso sí, para este decantamiento final del estilo coreográfico del tango, colabora, indudablemente, la música. Dice Gustavo Varela (2005): “Ocurre que el tango da cuenta, con su música, del arte de los bailarines y del ritual que despliegan”. Es decir, la música se concibe desde el baile, desde el latir del cuerpo. Así vemos como la expresión de los cuerpos en relación intrínseca con la música, confluye, en un todo, en su característico abrazo, dotando al tango de todas las características que, hoy, le podemos atribuir y que le son, ciertamente, propias.

Es importante remarcar que ya desde sus orígenes la danza del tango abarca a otras dos expresiones musicales criollas que son la milonga y el vals y que todas estas expresiones se bailan “a tierra” es decir, manteniendo un contacto casi permanente con el suelo; como afirmando y afirmándose en el lugar que se pisa a cada paso [el vals más aéreo en su concepción original europea, en su versión criolla, adquiere una cualidad más terrenal, aunque su compás habitual de tres tiempos implique intrínsecamente un tiempo fuerte “a tierra” y dos “en el aire”; el valsecito criollo argentino usualmente se baila sintetizando ese compás original en un tiempo (el compás de tres tiempos se marca en uno -el primer tiempo, el tiempo fuerte- y se pisa, justamente, en ese uno que pasa a ser un pie métrico ternario) transformado por la binariedad de los pasos en un compás de dos tiempos ternarios (es decir un 6x8)]. Por otro lado, la propuesta del baile de tango colectivo, en el salón, como actividad social y comunitaria reafirma su cualidad de baile de piso, de relación con el suelo; ya que el respeto por el resto de las parejas danzantes y la circulación

establecida, así, también, lo requiere para mantener el buen entendimiento y evitar encontronazos y accidentes.



Siglo XX Cambalache/Discepolín: Fileteado de Muscia y Martínez (2007).  
Fotografía: en López Quesada, 2015

La danza del tango en la actualidad, aglutina, en sí, todas estas vertientes que mencionamos pero, además, puede manifestarse como la interpretación conjunta de las otras expresiones que conforman, también, a este arte del tango: la música y, en los casos del tango canción o tango con estribillo cantado, la letra [según Horacio Ferrer (2011) el tango es música más letra cantada, más recitado].

Creemos, además, que las artes plásticas y el diseño gráfico hacen su aporte para la conformación del tango. Encontramos al fileteado como una expresión de las artes plásticas fuertemente vinculada al tango, al punto de que un cartel fileteado es considerado eminentemente tanguero. También en el fileteado hay un avance sobre determinadas tipografías y allí aparece, entonces, parte de los contenidos que el diseño gráfico reivindica para su habitual campo de injerencia. Además, los afiches y las portadas de las partituras reflejan un hacer tanguero específico (Varela, 2010). Por eso, un enfoque actual del tango debería considerar la interacción entre todas estas expresiones que abarcan: música, imagen y cuerpo. Debería enfocar y dar relieve a prácticas verdaderamente indisciplinarias. El tango desde su origen se manifiesta como un arte que no refrena sus posibilidades expansivas en los estamentos anquilosados de las prácticas disciplinarias. El ser del Río de la Plata se expresa, a través de este arte, de manera indisciplinaria, desde su origen. El corte es su paradigma. No se baila mecánicamente. Se corre de la expectativa, de lo previsible; y

con picardía genera una ruptura, un corte. Cuando el hombre y la mujer del Río de la Plata marcan un corte, pausan su baile, paran el tiempo y son ellos quienes se hacen dueños del tiempo, deciden; generan su propio tiempo y son ellos mismos quienes toman esa decisión y producen esa afirmación. Se plantan. Y plantarse es, ciertamente, afirmarse.



Carmencita Calderón y el Cachafaz en pose de corte (una posibilidad)

Esa voluntad afirmativa e indisciplinaria, lo realza en su esencia y en su posicionamiento ante el mundo. Ese corte representa, además, un posicionamiento político. La música puede continuar sonando pero el baile se para, la pareja detiene el tiempo y determina cuándo comienza de nuevo a bailar. Ambos son dueños de su ser y se reafirman en el estar (Kusch, 1976).

Las dominantes danzas de enlace exigían el «movimiento continuo» de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompasados paseos o vueltas sin detenerse un instante. Pues bien; los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquieta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces. (Vega, 1956)

El corte tiene una filiación directa con herida, con tajo, es decir que, en algún punto, la terminología elegida refrenda aquello que mencionáramos anteriormente; aquello de que los bailarines son en origen dos compadritos batiéndose a duelo. El arte transforma esa violencia real en herida artística, en escisión del tiempo, del movimiento, que de repente

pasa a un estado de reposo, de contemplación. El tango es reconocido como la única danza abrazada del mundo con pausa, con detenciones, con quietud. Ese corte pasa a ser, entonces, un signo vital en la derivación artística de ese combate de a dos original.



Placa recordatoria en honor a Lucio Fontana en la Via Porpora 12 de Milán, Italia (casa en la que vivió sus últimos años). Fotografía tomada por el tesista (2014)

Haciendo un alto y un salto en el aire –impulsados indisciplinaria y decididamente hacia el territorio que se reconoce como más propio de las artes plásticas– podríamos vincular ese corte, ese tajo del tango, esa escisión en el espacio-tiempo, al producido por el artista argentino-italiano Lucio Fontana (Rosario, 1899 – Milán, 1968)<sup>33</sup>.

De reconocida fama internacional por, entre otras realizaciones artísticas de cuño vanguardista, haber realizado un corte, un tajo –hecho y derecho– sobre un lienzo y con ese gesto –que inmediatamente se transformó en huella de una acción–, abrió la llave del cuadro bidimensional transformándolo al instante en un objeto tridimensional participante de la realidad concreta que lo circundaba (comenzaría con esta serie para el año 1958).

De esta manera Fontana se posiciona como un pionero en el arte de vanguardia a nivel mundial permitiendo la entrada –a partir de lo que en principio era un tradicional cuadro

---

<sup>33</sup> El mismo apellido y el mismo origen italiano que un artista fundamental del tango y del cine sobre el que luego nos extenderemos como protagonista del tango de la resistencia: Piero Bruno Hugo Fontana alias Hugo del Carril.

“de caballete”– a esa otra dimensión. Inicia entonces una serie de trabajos que son titulados como *Concepto espacial, Espera* o, bien, *Concepto espacial, Esperas* variando la nomenclatura del singular al plural en función de la cantidad de cortes presentes en el lienzo. El título incluye, previa y visiblemente, la idea de que se trata de una realización espacial, de un *Concepto espacial*. Constatamos, entonces, cómo se hace presente, decididamente, el espacio-tiempo. El concepto espacial al que hace referencia Fontana se llama, además, *Espera* (tiempo) y es un corte.



Concetto spaziale, Attesa (*Concepto espacial, Espera*) de Lucio Fontana.  
Fotografía: Ugo Mulas (1964)

Además hay una presencia del cuerpo realmente decisiva, la acción del cuerpo deja una huella marcada, el gesto incide y define un posicionamiento ante el mundo. Desconocemos si Fontana bailaba tango o no y si era consciente de la ascendencia cultural del tango en su formación pero la semejanza simbólica de sus tajos-esperas, con el tango y su corte –que es una pausa, una espera– presenta una llamativa cercanía.

En 1946 se había dado a conocer el premonitorio Manifiesto Blanco en el que Lucio Fontana sostenía<sup>34</sup>: "La materia, el color y el sonido en movimiento son los fenómenos cuyo

---

<sup>34</sup> Aunque llamativamente no aparece entre los firmantes -que eran alumnos y amigos- se sabe que estuvo detrás de la redacción ya que el Manifiesto fue publicado por la Escuela Libre de Artes

desarrollo simultáneo integra el nuevo arte". Hoy lo podríamos considerar desde nuestra posición como un claro planteamiento indisciplinario del arte. Y si lo pensamos en relación con el momento y con la temática que estamos abordando podría ser, también, una buena definición del tango.



El Cachafaz y Carmencita Calderón en plena quebrada (1934).  
Foto: El libro del tango de Horacio Ferrer (1970)

Volviendo concretamente al terreno específico del tango aparece, entonces, acto seguido, otro movimiento dancístico, muy renombrado y característico, enunciado hasta el hartazgo –muchas veces sin saber muy bien porqué– como una de sus características principales. Ese movimiento es, precisamente, el de la quebrada. La quebrada va de la mano del corte y de alguna manera se presenta como consecuencia de aquel. Luego del corte viene la quebrada o, mejor dicho, el corte es el que posibilita la aparición de la quebrada (también de otras figuras). Si pensamos sobre el término en sí, tiene que ver con lo que, asimismo, le da origen a la denominación de corte; en una riña, en un duelo: se producen cortes y quebradas. Los cuerpos, sus partes, sus huesos: se cortan y se quiebran. La traslación de estos conceptos originarios de un combate, de una lucha, de un duelo criollo al ámbito del baile los transforma y resignifica a través de una evidente mutación poética. Aparece, entonces, la metáfora otorgándole entidad artística. En el tango, no hay que cortar a nadie ni quebrar a nadie -al menos al punto que se busca en una pelea-, no se trata de lastimar, de

---

Plásticas Altamira de la que fue cofundador en Buenos Aires y está lleno de los conceptos que venía proponiendo ya hacía un tiempo.

herir o de dejar paralizado al rival (no hay rivalidad; se trata de una pareja, de un par, esto es: un dúo, de compañeros y de iguales). La quebrada puesta en términos coreográficos se refiere a un quiebre del eje, una ruptura con la verticalidad; se abandona la línea perpendicular, más habitual, de la cintura para arriba del cuerpo (lo que Dinzel (2008) define como el “aparato dramático”) y se produce una rotación del eje vertical de manera angular. Este movimiento se realiza, mayormente, inclinando el torso. También puede referirse al quiebre de las caderas, de los movimientos zigzagueantes y sinuosos aportados por los negros. Al ser un elemento distinguido en su momento pero que ha dejado de serlo en el baile actual, las referencias se obtienen a partir de la tradición oral y de los testimonios de los maestros que nos acercan sus versiones al respecto.

Tanto el corte como la quebrada fueron los movimientos distintivos que dieron origen a la danza del tango que según Vega (1977) es anterior en su expresión coreográfica que en su musicalidad. Es decir que bailar tango era aplicar cortes y quebradas a toda música susceptible de ser bailada. En la época en que esto empieza a producirse se da, frecuentemente, sobre mazurcas, polcas, cuadrillas, danzas (habaneras). Cuando se encuentra con la milonga, se empieza a generar la alquimia que luego será identificada, fehacientemente, como tango.

Si nos remontáramos al estudio de sus orígenes podríamos rastrear varios elementos que nos permitirían dar cuenta –como ya dijéramos en un comienzo– de la siguiente posición: para el alumbramiento del género tango fue necesaria la unión de la música con la danza. En ello acordarán, finalmente –y por caminos distintos–, tanto Vega como Rossi. Pero este dato que puede parecer menor –o darse por descontado– es, en relación con otras expresiones artísticas, nacidas en América en los albores del siglo XX, como el blues y el jazz, lo que precisamente marca una gran diferencia. Aquellas expresiones no requirieron aunar música con danza para ser. Por el contrario, determinado tipo de expresiones del jazz pueden ser bailadas<sup>35</sup> pero no existe una asociación directa entre música y baile como sí ocurre con el tango. Es interesante señalar que, además, el tango ha servido de inspiración para las danzas que se vinculan con el blues y el jazz. Por otro lado, el tango para existir como género independiente necesitó ser tanto danza como música, a la vez. Y entre ambas disciplinas la identificación llega a ser total. Llegado este punto valdría la pena pensar, también, en la presencia del tango en el mundo y saber qué se piensa allí cuando se piensa en tango ¿se piensa en música, se piensa en baile? (para aclarar este punto más

---

<sup>35</sup> Estas expresiones reciben otros nombres y no el genérico de jazz en particular: Cakewalk, Charleston, Lindy Hop y Jitterbug, por ejemplo. Estos últimos dos son considerados, a su vez, dentro del estilo de jazz reconocido como Swing. La denominada habitualmente como danza jazz o danza moderna jazz es una danza que toma elementos de la danza contemporánea y del ballet pero no es una danza identificada, indivisiblemente, con la música de jazz.

concretamente hemos realizado una serie de entrevistas –que luego expondremos– con referentes en la materia que recorren el mundo llevando a cada lugar el tango argentino). De hecho se puede pensar en música sin baile pero siempre que pensemos en baile –que es lo que sucede habitualmente cuando se piensa el tango en el mundo– vamos a estar pensando, también, en música. No estamos diciendo que no se pueda tanguear sin música, bailar sin acompañamiento musical. Estamos hablando de la práctica habitual del baile social del tango. Es como cuando el poeta, además –y fundamentalmente para lo que vamos a comentar– compositor, Enrique Santos Discépolo dijo del tango: “es un pensamiento triste que se baila”. No nos parece que se haya olvidado de la música –como ha sugerido, alguna vez, Gustavo Varela (2005)–. Es cierto, no la menciona explícitamente; pero la música está presente de manera tácita en esa frase. El bailarín interpreta la música, en el tango no se baila fuera del tiempo musical (a excepción de cuando se realiza el corte –que no está prefijado y ocurre ad libitum, según el parecer de los danzantes–, pero de todas maneras se podría decir que allí también la pareja de baile está operando musicalmente, superponiendo un nuevo estrato interpretativo de lo musical que propone una lectura propia de la música). Sucede un poco lo que sucede con el director de orquesta que propone su interpretación de la música que dirige y que torna más visible para la audiencia. En su performance, al bailar, el bailarín es un intérprete más de la música que expresa con su cuerpo lo que sucede musicalmente. Podríamos decir que hace visible su escucha de la música. En definitiva, lo que se baila es (también) la música.

En la actualidad, entran en juego, además, en el baile, elementos de la danza contemporánea y del teatro que comienzan a gravitar y a propulsar el desarrollo de un estilo nuevo que se abre, también, a otras manifestaciones musicales (tanto las variantes de lo electrónico como algunos estilos derivados de la música culta contemporánea, el jazz y el rock). Todas estas músicas son factibles de ser bailadas con estos nuevos estilos de tango-danza, con lo que su proyección adquiere, hoy en día, dimensiones, todavía, insospechadas.

## 6.2. Entreveros indisciplinares en torno al Tango (Entrevistas “Entrescuchas” e Intertextos)

Acompañando las reflexiones de seis artistas vinculados al tango y a otras artes: Matías Trípodí, Silvia Ceriani, Analía Vega, Aymara González Rillo, Ramiro Nieves y Andrés Duarte Loza, expresadas en una entrevista/”entrescucha”/intertexto a partir del tango que les realizáramos durante el desarrollo de la elaboración de esta tesis (incluimos las entrevistas completas en ANEXO), nos permitimos aportar algunos otros desarrollos y algunas conclusiones específicas con respecto a la temática del tango.

Aquí exponemos las preguntas incluídas que iremos desglosando punto por punto con la colaboración de los aportes de estos y estas artistas.

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?
2. ¿El tango es arte?
3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?
4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?
5. ¿Es baile, es música, es poesía?
6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?
7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?
8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?
9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?
10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?
11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?
12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?
13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?
14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?
15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?
16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?
17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?
18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?

19. ¿Canaliza tu expresión como artista?
20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?
21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?
23. Pregunta libre a elección de los/as entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres, ¡bienvenidos!)

### 6.2.1. Pregunta 1

En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?

Tanto en términos temporales como espaciales la mayoría de las veces se privilegia la respuesta sobre el origen, sobre el pasado. Hay una opción evidente, ante la pregunta por el espacio-tiempo, en querer hacer la historia del tango. Existen eminentes exponentes de esta corriente paleontológica. Rodolfo Mederos que además de músico es biólogo, se define, precisamente, en este sentido.

Yo soy una especie de paleontólogo. Busco huesos, intento juntarlos y se los muestro a la gente: más o menos así era un dinosaurio, más o menos así sonaba "La Cachila". Yo no veo nada del valor de Agustín Bardi, por ejemplo. Ni siquiera lo fue Piazzolla. Yo tampoco. Hago lo que puedo en el tiempo que me queda. De la manera más digna y honesta. Me paro en el árbol de la historia y trato que aparezcan brotes. Creo que los brotes son los músicos de la orquesta y quizá también la música que escribo. Pero no se va a salvar el tango por lo que yo hago. Los músicos jóvenes deberán estudiar mucho, esforzarse todavía más y buscar su propia voz porque tienen que descubrir una música que no vivieron. Sólo le quedan los discos (Mederos en Feijoo, 2016).

Ahora bien, luego de este primer impulso tanático quienes viven el tango día a día, profundizan en su reflexión, considerando al tango como presencia viva y como futuro. Como aporta Aymara González Rillo en la entrevista que le realizáramos para esta tesis (en ANEXO):

El tango vive en los adoquines, en las veredas, en los bares, en la gente. (...) El tango suele remitir a lo viejo, pero cuando voy a comer una pizza a Güerrín sé que ahí hay tango. Y, también, ocurre en silencio.

O como señala Ramiro Nievas (ibídem) ante la pregunta por el espacio-tiempo del tango:

El tango puede impregnar cualquier escena de la vida cotidiana, y esto sin duda fue una de las claves para su popularidad. Es condición del arte popular compartir

dialécticamente el espacio/tiempo del quehacer cotidiano. Claro que ese quehacer cotidiano y su contexto, van cambiando con los procesos históricos de los cuales son parte. Mañana quizá no haya terminales, ni escobas, ni mates, ni milongas, pero el tango persista. Las tecnologías del arte, gracias a su capacidad de mutación, a su plasticidad, suelen subsistir mucho más que otras.

El tango como arte popular, evidencia una clara pertenencia al espacio-tiempo del pueblo. Por eso su accionar va ligado al quehacer de todos los días y a los lugares en los que este quehacer tiene su asiento. Aunque el adoquín transmute en pavimento, el tango va a seguir teniendo lugar en la calle. Hace unos cuantos años se vienen realizando milongas en la calle para celebrar el “Día Nacional del Tango” (11 de diciembre) manifestación que demuestra su vigencia y su supervivencia. Pero el tango se expresa no sólo a través de eventos, se manifiesta a través de una forma de vivir la vida, tiene raíz en una cultura, en un decir y en varias costumbres (como la de comer de *dorapa* en el *estaño* de una pizzería, unas porciones de muzzarella y fainá, acompañadas por un vasito de moscato o, bien, por un *farol* de cerveza). Y en el baile se hace carne en el abrazo –con el origen primitivo que rescata Silvia Ceriani (ibíd.)– pero que en nuestra cultura se expresa todos los días y es una de las claras manifestaciones de nuestro estar (Kusch, 1976) en el mundo. Su marca en el orillo son las márgenes, las orillas, los bordes –como señala Trípodí (en entrevista, en ANEXO)–, la predilección por correrse de lo habitual y de lo instituido. Contrariamente a lo que afirma Mederos, se lo considera en expansión como expresión artística (Vega, Trípodí, ibídem). Como podemos entrever, en el ambiente del baile, esto se afirma mucho más grácilmente que en el técnico-específico de los músicos.

El tango se afirma, geográficamente, en Buenos Aires. Su radio de acción principal incluye las ciudades aledañas: La Plata, Rosario y Montevideo. Este es su eje principal de irradiación y difusión. Pero se expande ilimitadamente hacia el resto del país y del mundo. Esto se manifiesta, evidentemente, por ejemplo, en el hecho de que cada provincia argentina tenga su “capital” del tango. En un paso casual por Chamental en La Rioja encontramos, a través de un mural pintado en la terminal de ómnibus, que se trataba justamente de la capital provincial del tango. Zárate ha sido declarada, a su vez, la capital provincial del tango de la provincia de Buenos Aires (llamativamente no lo es La Plata). Y, así, podríamos hacer un relevamiento de su presencia y de su culto en todo el país. Pero también debemos decir que, más allá de su punto de afirmación, los afluentes tangueros, esto quiere decir sus creadores, intérpretes y productores, provienen de todo el país y también, ciertamente, del Uruguay. Desde Homero Manzi nacido en Santiago del Estero, pasando por Alberto Podestá oriundo de San Juan hasta Canaro y Razzano provenientes del Uruguay y ¿Gardel? La duda por la nacionalidad de su origen (porque en su labor artística y en su decisión de vivir su día a día no fue otra que la de su “Buenos Aires querido”) de este enorme creador

–duda que se encargó de sembrar él mismo en vida– (que se dice nació en Valle Edén, Uruguay pero, también, en Tolouse, Francia) es parte de la evidencia reveladora de que la procedencia de muchos de los creadores del tango, ha tenido origen en otros lugares del mundo cercano (como el poeta Lepera, la gran sociedad autoral de Gardel, nacido en San Pablo, Brasil) pero, inclusive, ha tenido origen allende el mar. Corsini, Racciatti, Puglisi, Marino, hasta Julián Centeya (el gran poeta del lunfardo y de Boedo) nacieron en Italia. Si bien es cierto que sus nacimientos ocurren en tierras lejanas, su hacer y su formación cultural se gestó en el Río de la Plata con todo lo que esta cultura implica y significa como elemento constitutivo del tango como expresión artística.

Encontramos, además, un tango europeo y existe, específicamente, un tango finlandés, como, así también, un tango andaluz (un palo del flamenco). Se considera, además, a Italia como el segundo país en el mundo con mayor presencia de milongas, de bailarines y de grupos dedicados al tango después de Argentina. Tan es así que los italianos reivindican como suyo al tango “argentino”, también, por la gran proliferación de apellidos italianos existentes entre sus más grandes e históricos exponentes: Piazzolla, Pugliese, Di Sarli, D’Arienzo. Inclusive era italiano uno de los más grandes exponentes cinematográficos del baile de tango –por la difusión que ha obtenido a través de Hollywood, haciendo de argentino y ataviado de gaucho con poncho, sombrero y botas (en el film “mudo” Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis basado en la novela del español Blasco Ibáñez)– el italiano Rodolfo Alfonso Raffaello Pierre Filibert Guglielmi di Valentina d’Antonguolla más conocido como Rodolfo Valentino. Es evidente que Rodolfo “mamó” el tango argentino, cuando convivió durante 1914, en Nueva York, en la misma habitación, con los músicos argentinos Celestino Ferrer y Guerino Filippotto (otro de evidente vínculo con Italia), que en aquel momento se encontraban de gira con el gran bailarín y docente argentino de origen vasco-italiano (por parte de padre y madre, respectivamente) Casimiro Aín (Cadícamo, 1975).

Valentino frecuentaba la pensión de latinos bohemios donde yo vivía y andaba siempre pechando para el café con leche. Me parece verlo, todo mal vestido y con cara de hambre, pedirme unos centavos, para el automático, en un italiano, que hacían más comprensibles las frecuentes alusiones a la panza vacía... ‘sentí como suona (sic)’ -me decía pegándose palmaditas en el vientre. ‘Non cé miente. Darmi diechi centessimi per el caffelatte (sic)’. ¡Se da cuenta! Después me enteré que se hacía famoso y que moría podrido en plata. Una vez le compré el baúl que llevaba en siete dólares y le dí mi gabina... Aquí lo tengo, véalo...” (Aín apud Barreiro, 2012).

El vínculo cercano entre Valentino y el conocido como “El Vasco” o “El Lecherito” queda más que claro. Aín bailará, entonces, el tango vestido de gaucho con botas y espuelas en un film de la Universal “Destinos”, algo que hará con mucho mayor suceso su discípulo

Valentino en la producción de Hollywood “Los 4 jinetes del Apocalipsis” (1921) contribuyendo, decisivamente, a la diseminación del tango por el mundo. Entre las leyendas que produjo Aún está, también, la de que bailó frente al Papa Pío XI en 1924, quien deslumbrado por su actuación absolvió al tango de su “pecado original”.



Casimiro Aín bailando con atuendo de gaucho: botas y espuelas.  
En el film Destinos de la Universal.  
Foto: Javier Barreiro, 2012

Como podemos apreciar, el auto-tangómetro de los italianos marca alto. Increíble y sorprendentemente, muchos de ellos ya no consideran necesario venir a la Argentina para “mamar” su esencia y aprender a bailar tango.

El culto del tango es, además, muy profesado, hoy en día, en Alemania, Francia, Turquía, Rusia, Colombia y Japón. Existe gran proliferación de milongas en todos estos países, también en Estados Unidos, Canadá y Brasil y su difusión prosigue y se distribuye generosamente por el resto del mundo.

Para la práctica tanguera existe una evidente predilección por la noche que es casi una asociación directa, una identificación simbiótica. Buena parte del sistema constructivo poético del tango está basado en la noche, sus particularidades y sus condiciones de existencia. El horario de clausura de los lugares públicos y el privilegio por los espacios íntimos y privados es una constante. La referencia a los ambientes taciturnos, melancólicos y noctámbulos ocupa un lugar privilegiado en la letrística del género. Todo esto remarca una clara predilección por un funcionamiento antihorario, anticalendario, anticronométrico,

¿atemporal? ¿Anticapitalista? Además se relaciona, intrínsecamente, con el recorrido en movimiento inverso a las agujas del reloj, con el que se produce el desplazamiento de los bailarines en el baile social, en las pistas de las milongas y, también, con el hecho de que los buenos bailarines no utilizan ni exhiben relojes pulsera en sus muñecas mientras bailan<sup>36</sup>. Saben que su baile no depende ni es restringido por el cronómetro y que están discurriendo en –aunque, más bien, creando– su propio tiempo. Volvemos, entonces, a los bordes y a las márgenes, estamos decididamente dentro del campo de la acción indisciplinaria.

Sus prácticas y milongas ocurren en su gran mayoría de noche (las clases de baile, mayormente, también). Y la noche de las milongas es entendida, concretamente, como la noche profunda. Una milonga en Buenos Aires puede terminar a las 3, a las 4, o a las 5 de la mañana (inclusive a las 6 como ocurre en La Viruta), cuando en Italia, por ejemplo, una milonga no finaliza nunca después de la 1 de la madrugada. Como escuchan y apuntan Aymara y Ramiro, también existe una predilección por el silencio. Por ocupar los espacio-tiempos reservados al silencio. La noche en este sentido ofrece mayores posibilidades que el día, habitualmente reservado para el disciplinario ejercicio del trabajo dentro de la maquinaria de producción capitalista. Según nos comenta Ramiro Nievas (en ANEXO):

Para el encuentro lúdico/erótico que el baile propone queda la noche. El baile se mimetiza con la noche en la dialéctica de la música y el silencio, de la intimidad y lo social, de la sincronización y el anacronismo, del misterio y la rutina, de la complicidad y la competencia, del ansia y las pupilas dilatadas. Entre el baile y la noche hay simbiosis.

La noche es disruptiva de este ordenamiento y disciplinamiento social. Y, también, es el espacio-tiempo asociado al juego erótico, a la expresión del placer y del deseo, convocados, intrínsecamente, en el baile de tango.

### **6.2.2. Pregunta 2**

¿El tango es arte?

La definición de arte se presenta, en sí, como una categoría difícil de asir. En muchos casos se opta por considerar al arte como una esencia constructiva. De esta manera, arte no sería algo en sí mismo y por sí solo, sino una poética, una operatoria, un modo, una acción que requiere de un alguien o de muchos. Al respecto nos dice Silvia Ceriani (ibídem): “para mí nada es arte en sí mismo (...) lo que vuelve a r t e a una disciplina es el modo en que se

---

<sup>36</sup> Cortázar advierte sobre el uso del reloj y la esclavitud vinculada a su uso en Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj y en las Instrucciones para dar cuerda al reloj (2004 [1962]).

realiza o se materializa por decirlo de alguna manera” (respetamos la forma originalmente espaciada de escribir la palabra: a r t e –dejando un espacio libre entre cada caracter– tal cual fuera escrito por la artista, haciendo arte al responder una pregunta acerca del arte).

Adentrarnos, entonces, en los modos de acción, es introducirnos en el hacer y en los procesos de ese hacer. El arte dependería, entonces, más bien de sus devenires y de sus decisiones elaborativas que de sus resultados. Seguramente también la definición de arte sea diferente según el espacio-tiempo y el punto de partida que establezcamos. Hoy en día, el famoso mingitorio de Duchamp no tendría el mismo sentido que tuvo ni provocaría el mismo nivel de polémica que produjo en 1917 (hace exactamente 100 años). Y esto sería, justamente, así porque su ejemplo mantiene total vigencia. De hecho Ramiro Nievas lo invoca –y se vale de él– en su respuesta como crítica hacia el mundo del arte de la vanguardia conceptual, en una entrevista sobre el tango (ibíd.). Es tan reconocido el mingitorio de Duchamp que ya lo tenemos inoculado en el cuerpo y de alguna manera estamos inmunizados ante su potencial disruptivo. Tal vez el problema justamente sea poner énfasis en el objeto y no tanto en la acción. En realidad la obra de Duchamp es un verbo más que un sustantivo, es la acción más que el objeto en sí (el objeto en sí, además, como tal, ya no existe, están sus reproducciones, entre las cuales contamos a aquellas que usamos, frecuentemente, en los baños de los bares): la acción de instalar un objeto de uso cotidiano en un lugar en el que se exhiben objetos de arte. Probablemente debiéramos referirnos, entonces, en vez de al “mingitorio de Duchamp”, a “la acción con el mingitorio de Duchamp”. Por otro lado, la contemporaneidad nos sorprende de manera tal que un desnudo pintado por Amedeo Modigliani, el *Nu couché* (otra obra de 1917, otra obra centenaria, presente en nuestros días por varios motivos), cuya exhibición –en la única exposición realizada por el artista en vida–, provocara un escándalo para la época (por la presencia del vello púbico femenino en la imagen), es censurado, nuevamente, hoy en día, por su presencia y por la reproducción de su imagen, como parte de un video publicitario de la exposición pictórica en la Fondation de L’Hermitage (Suiza) de la colección E. G. Bührle a la que pertenece el cuadro. En el video se menciona, además, que la obra todavía sigue siendo censurada en la actualidad y, dicho esto, casi como una invocación, acto seguido, inmediatamente después de ser publicado en la red social Facebook, el algoritmo que utiliza este sitio para censurar desnudos –bajo un procedimiento que se supone totalmente automático– da de baja el video de la red. La polémica nuevamente se instala, el video y la Fundación suman adhesiones y el contenido es habilitado nuevamente por la troupe de Zuckerberg. Hay algo inmanente en el arte que siempre nos provoca e interpela.

Ahora bien, cuando nos acercamos al tango y lo interpelamos por el arte, por SU arte, debemos considerar, además, otras variables. Una expresión popular de las características idiosincráticas que presenta el tango adquiere otras dimensiones que sólo la expresión artística. Al producirse e identificarse tan especularmente con la realidad de un lugar del mundo determinado y de una idiosincrasia tan particular como lo es la cultura rioplatense, ya su mismo hacer participa de –y construye también– la cultura. Podemos considerar entonces que algunas de sus manifestaciones son pensadas desde el arte como acción y expresión artísticas. Pero también debemos tener en cuenta, entonces, que tango puede, además, ser parte de un hacer cotidiano, de un lugar y de una experiencia ligada al mundanal derrotero de la vida en la ciudad de Buenos Aires, en el Río de la Plata y en la Argentina. Rubén Juárez uno de los máximos referentes del tango de la actualidad –aunque ha fallecido ya hace algunos años<sup>37</sup>– lo expresa claramente en su “Prólogo para mi Argentina” (2002) que toma partes de la canción “Se llama Tango” (1987) de Juanca Tavera [en el texto del oriundo de Béccar se ubica la declaración como referida a Buenos Aires, en la versión de Juárez –un cordobés que habitó desde chico Buenos Aires (más específicamente, Avellaneda) pero que en ese momento se encontraba regresando a Córdoba–, su topografía es la Argentina]. Citamos un fragmento y recomendamos su escucha en la interpretación bailada del poema que realizan Mariano Chicho Frúmboli y Juana Sepulveda en un Festival Internacional de Tango de Moscú (2010), en la que bailan, inclusive, los silencios:

<https://www.youtube.com/watch?v=Yqta3wpbzqQ>.

Este fragmento del poema y su final (específicamente) responden, también, a la primera pregunta de la Entrevista sobre el tango.

La música de aquí se llama tango.  
Tango es la emoción de regresar al punto cardinal.  
Tango es un beso en un andén,  
en la oficina y el café.  
Y tiene tango la moquette de una mansión,  
así como compartir la tos en un bulín de dos por dos.  
Y, aquí, donde me ves, mi tango es esta vez sin guapos, sin puñal;  
comienza cuando empieza cada aurora.  
Es que mi tango ocurre hoy, aquí y ahora.

### 6.2.3. Pregunta 3

---

<sup>37</sup> Ballesteros, Córdoba, 5 de noviembre de 1947 – Buenos Aires, 31 de mayo de 2010.

Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?

Evidentemente –como ya venimos precisando– el tango surge en el Río de la Plata y sus características tienen que ver originalmente con la confluencia de los diversos factores culturales y artísticos que se manifestaron en esta región del mundo hacia finales del siglo XIX (que todavía hacen a nuestra conformación identitaria y que hacen, a su vez –y recíprocamente–, a la conformación identitaria del tango). Hay elementos que, además, nos determinan en un claro vínculo con la realidad cultural de América Latina. Recibimos una herencia originaria y una inmigración semejante, aunque no en el mismo grado de presencia e influencia. Nuestra conformación originaria manifiesta diversas fuentes y ha tenido un despliegue en nuestra configuración que, a pesar de su eminente presencia, no alcanzó nunca el nivel de concentración que adquirió en otros países americanos donde la presencia de una cultura originaria central y predominante produjo una herencia cultural fundamental (como la cultura quechua o la azteca –culturas ciertamente expansivas y dominantes–). La inmigración de los esclavos negros fue neutralizada discursivamente con el correr de los años por la búsqueda ideal de una nación blanca, negacionista de la herencia física y cultural de procedencia afro (esto es mucho más evidente en la Argentina que en el Uruguay). De todas maneras, a pesar de la invisibilización en el discurso, la herencia negra se encuentra muy presente con más de dos millones de habitantes de la Argentina (Tuchin, 2015) que se reivindican pertenecientes a esa cultura y a ese origen. Por otro lado la inmigración selectiva europea fue aquí mucho más sistemática, fomentada y diseñada desde la conducción política, con lo que ha resultado mucho más determinante y visible que en el resto de los países de América Latina. Esta situación de permeabilidad y receptibilidad hacia el mundo ha hecho de nuestra realidad una cultura con tendencia marcada a esperar y sobre todo a esperar recibir, principalmente, la aprobación de Europa como centro cultural del que nos hemos declarado, ciertamente, dependientes. Los ejes político-económico-culturales han transformado, luego, a los Estados Unidos en dueños de la hegemonía cultural de nuestra región y es por eso que esta influencia nos viene determinando, decisivamente, desde la guerra fría para acá. La operación cultural que ha utilizado al cine y al rock como sus armas de mayor contundencia ha logrado condicionar fuertemente las realizaciones artísticas a nivel global pero con un grado de concentración mayor en América Latina (región que fuera considerada el patio trasero de los Estados Unidos). Ciertamente, la latinoamericanidad del tango se manifiesta en la vinculación con expresiones constitutivas de la música y de la danza de América Latina. Negar la influencia del

Candombe, o la Habanera o su relación con el Maxixe, o el Choro, sería desoír una realidad demasiado evidente. Es una música-danza-poesía que claramente expone el mestizaje nacido en América Latina: instrumentos de origen europeo (reconstruidos aquí: como el bandoneón nacido en Alemania pero con su digitación modificada y ampliada en y para el Río de la Plata), rasgos afroamericanos en la rítmica y en el baile, en los comienzos melodías y armonías de corte más centroeuropeo, toques del violín más cercanos a aquellos característicos de Europa del este. Es decir una mezcla de influencias en las que su cruce y su síntesis sólo se pudo dar en este rincón del mundo donde todos esos elementos tuvieron la posibilidad de encontrarse, coexistir y mixturarse dando lugar a una expresión artística que los convoca, aglutina, procesa y devuelve al mundo como una creación integradora y de refinada realización.

Desde sus inicios el tango se ha manifestado claramente con capacidad expansiva en –y receptiva por– los centros culturales del mundo. La historia oral resuena y se replica, claramente, en nuestros oídos aculturados (tilingos en el decir de Jauretche) con su cantilena de un mentado triunfo parisino que le dio al tango su credencial universal, allá por el primer cuarto del s. XX. Lo que no recuerda este mito es que ese triunfo parisino se lo dan los mismos argentinos que pueblan la capital parisina por aquel momento. Es decir, el tango se vuelve exitoso en París porque la Ciudad Luz se encuentra poblada por una gran cantidad de argentinos quienes son los verdaderos artífices de este furor por el tango.

Volterra hombre ducho en materia de elementos artísticos para su establecimiento (era dueño del afamado cabaret “Princesse” que luego pasaría a ser “El Garrón”), pensó sin mayor entusiasmo que la idea de incorporar tangos en su sala no le parecía del todo descartable, y luego más por curiosidad que por convencimiento, le propuso a Pizarro algo parecido a una prueba de fuego; es decir, un debut sin compromisos de ambas partes para ver cómo funcionaba la novedad.

Volterra sabía que había más de cuatro mil argentinos en París y la mayoría de ellos acostumbraban a frecuentar su local. Tomando en cuenta que los mismos eran clientes adinerados y muy afectos a pagar elevadas consumiciones de champán, pensó que podía ser elegante retribuirles con una cortesía comercial, la atención de ofrecerles una orquesta de tangos, por saberlos música predilecta de argentinos (Cadícamo, 1975, las cursivas son nuestras).

Los 4 mil argentinos que poblaban París eran, en su mayoría, pertenecientes a la clase pudiente, contaban con recursos para tomarse un champán y comerse un puchero con choclos como si estuvieran en casa o en el famoso “El Tropezón” de Buenos Aires (Cadícamo, 1975). Es llamativo que siempre se hable de la negación de las clases altas al tango y que la aceptación del género por éstas se deba a su popularidad en los salones parisinos. La historia en verdad está invertida porque, según nos cuenta Cadícamo (ese gran poeta del tango que nos alumbró también con sus vivencias de historiador en primera

persona), es la misma clase adinerada argentina la que cultiva el tango en su suelo “a escondidas”, se da el permiso de practicar públicamente el tango estando fuera del país y, luego, de permitirse hacerlo público allá, se lo permite acá. En definitiva, son los mismos argentinos que hacen que la fama del tango crezca y se expanda por el mundo. Los hacedores del boliche “El Garrón”, el bandoneonista Manuel Pizarro su dueño, y aquellos que habían coincidido con Valentino en Nueva York, Ferrer, Filipotto y Aín, fueron precursores en –y responsables de– esta aventura francesa del tango a partir de la que se irradió un despliegue universal de este fenómeno artístico originalmente oriundo del Río de la Plata. “El tango era una flor del ambiente parisino, aunque alguna vez viniera de ultra mar o de ultra pampa (sic)” (Cadícamo, 1975).

Como caso particular –que demuestra la diseminación del germen del tango por el mundo– podemos sumar aquí la historia de cómo se da la llegada del tango al lejano oriente. A partir de la experiencia parisina del tango –que describimos–, el barón “Tsunami” Megata –que se encontraba en la Ciudad Luz con motivo de una intervención quirúrgica– se entusiasma con la música y el baile y decidirá llevar la danza (y la música en formato de discos) a su regreso a, su país, Japón.

Por aquel entonces, poco después de la Primera Guerra Mundial –escribió Megata, en 1956–, la danza del tango argentino hacía furor en París. Una tarde, un amigo me invitó a visitar “El Garrón”, centro de los sudamericanos en París, donde vi por primera vez una auténtica orquesta argentina. Fue en esa misma sala donde escuché a la orquesta de Manuel Pizarro, entonces renombrada como la número uno de Francia. Aquella noche Pizarro me cautivó con su música, y lo hizo en tal forma que ahí nomás me decidí a aprender a bailar el tango (Alposta, 1987).

Más tarde llegará al país del sol naciente, la música en vivo a través de Canaro y su orquesta. Desde allí en adelante, el tango en Japón tendrá una presencia insoslayable que persiste en el tiempo<sup>38</sup>.

Hoy en día, su expansión es gigante. Se lo practica en los más diversos lugares del globo y su realización no depende, necesariamente, de lo que se produce en la Argentina. Hay músicos y bailarines criados –creados– y formados directamente en el exterior. Esa esencia mestiza, receptiva y de conexión sensible entre los cuerpos y los seres es tomada como propia y reproducida en otros lugares de la aldea global (McLuhan, 1993).

Es la encarnación de las más profundas preguntas existenciales del ser humano, formuladas en su origen desde el ser y el sentir rioplatense y con fuertes raíces en un

---

<sup>38</sup> Para reafirmar esto que estamos diciendo agregamos que, mientras finalizamos la escritura de esta tesis, gana el campeonato mundial de tango de Buenos Aires 2017 en la categoría tango escenario un bailarín japonés: Axel Arakaki.

origen común argentino y latinoamericano. Una vez internacionalizado ha encontrado eco en otras regiones del globo, porque sus preguntas más esenciales son comunes a toda la humanidad resonando por simpatía en otras latitudes que a su vez son reabsorbidas por el tango argentino (Andrés Duarte Loza, en ANEXO).

El tango activa mecanismos íntimos del ser humano que genera adhesiones significativas en buena parte del mundo y que funciona como respuesta a un embate premeditado y salvaje hacia la sociabilidad y el acercamiento real entre las personas.

#### **6.2.4. Pregunta 4**

¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?

La pregunta acerca de la identidad nos lleva, fundamentalmente, hacia 3 direcciones/dimensiones en la búsqueda de definir su territorialidad:

- Una pone el acento en el tango como expresión cultural del Río de la Plata: la denominamos, entonces, identidad cultural;
- Otra pone énfasis en sus características intrínsecas y técnicas como expresión artística, decidimos llamarla identidad artística (identidad en tanto lenguajes o disciplinas artísticas);
- Y una tercera se afirma en la expresión emocional de sus actores que definimos como identidad sensible o, bien, identidad psico-social emotiva.

Aunque estas dimensiones parecen a menudo solaparse, encimar y ensimismarse, entre sí, a veces se las distingue, también, en campos diferenciados. Por eso a continuación reseñamos las respuestas que nos han brindado los/as entrevistados/as en relación con estas tres direcciones/dimensiones de la identidad que hemos logrado distinguir.

1- En relación con la primera dirección/dimensión cultural tenemos que los/as entrevistados/as se refieren a:

Una cultura, es todo eso más las particularidades que le aporta cada uno (Silvia Ceriani, *ibídem*);

El territorio imaginario de Buenos Aires (Matías Trípodi, *ibíd.*);

Un modo de expresarse, de hablar, de actuar, de caminar. En algunos barrios de Buenos Aires se percibe más que en otros, pero siempre está de alguna manera presente (...) Porque el tango es la gente; aún gente que cree que no tiene nada que ver con el tango (Aymara González Rillo, *ib.*);

“Toda construcción identitaria es ‘situada’” y, agrega, adentrándose en el vínculo entre expresión cultural y expresión artística: “un fraseo particular en la interpretación y un vocabulario muy ligados al habla rioplatense” (Ramiro Nievas, ib.).

Como comprobamos, existe, entre sus actores, una concepción situada que define al tango identitariamente. El hecho de ser parte de una cultura y de producir, además, rasgos identitarios desde su propio hacer, constituyen una fuerte marca identificatoria que lo expresa. El tango es una danza del estar (Kusch, 1976), que se articula en una cultura basada en la búsqueda del arraigo, de la afirmación, de pisar la tierra y de hacerse fuerte en esa asunción de la gravedad. Si en la pregunta por su gentilicio se ratificaba como argentino o rioplatense (aunque con matices globalizantes) aquí se lo refrenda mucho más concreta y específicamente.

## 2- Con respecto a la segunda dirección/dimensión artística:

Los mecanismos: (...) la improvisación, la búsqueda de una re-interpretación personal, el juego con lo existente y con lo propio, el contraste, el riesgo, (...) el arte de hacer conexiones efímeras (Matías Trípodí, en ANEXO).

La música, y su forma de interpretarla. Su poesía. Su baile íntimo de abrazo en pareja (Analía Vega, ibídem).

La música y la danza representan su cara más visible, sin embargo se lo mantiene asociado a una estética antigua, cuando en realidad está vivo no solamente por la evolución de la danza o la incorporación de recursos contemporáneos (...) (Aymara González Rillo, ibíd.).

(...) Creo que al baile lo definen sus ‘abrazos’, un lenguaje técnico que posibilita la improvisación, y (en mayor o menor medida) la voluntad de crear un diálogo corporal, una conexión que facilite la comunicación. A la música ciertas cualidades rítmicas como la síncopa o el marcato, y tímbricas como el sonido del fueye. Recalco que estoy siendo muy breve e injusto, porque sabemos de la riqueza del tango como música y de sus distintas rupturas y búsquedas, sobre todo en el campo rítmico, armónico y formal. Así como de su gran especialización y diversidad en el área instrumental. En lo que respecta a su poesía, más que su métrica y sus temáticas (que son muy amplias), lo definen mejor un fraseo particular en la interpretación y un vocabulario muy ligados al habla rioplatense (Ramiro Nievas, ib.).

(...) Una poética que se manifiesta en la interrelación de todas sus formas de representación. Si bien cada una de sus manifestaciones tiene sus propias peculiaridades, todas refieren al resto aunque no se representen en conjunto (Andrés Duarte Loza, ib.).

La descripción de los procesos internos del hacer artístico refieren frecuentemente al necesario nexo entre todos los elementos constitutivos del tango que se sustenta en:

-Un hacer musical de características propias (se hace referencia a articulaciones, manejo del tiempo y tímbrica particulares);

- Una danza en la que predominan las referencias a su abrazo, lo improvisatorio y la conexión dialógica que se da entre los bailarines;
- Y una poesía en la que se articula un habla personal del Río de la Plata con un fraseo diferenciable y su capacidad de impregnar a todo el tango de su particular impronta.

3- Y sobre la tercera dirección/dimensión sensible:

(...) La búsqueda de una re-interpretación personal, el juego con lo existente y con lo propio (...) la intimidad, el secreto, el arte de hacer conexiones efímeras (Matías Trípodí, ib.).

Su baile íntimo de abrazo en pareja (Analía Vega, ib.).

El tango también está constituido por:

(...) las particularidades que le aporta cada uno (Silvia Ceriani, ib.).

Es un modo de expresarse, de hablar, de actuar, de caminar (Aymara González Rillo, ib.).

La voluntad de crear un diálogo corporal, una conexión que facilite la comunicación (Ramiro Nievas, ib.).

El tango es eminentemente grupal, social y colectivo. El conjunto musical, la pareja de baile, la milonga social, el encuentro de personas que buscan sumergirse en la cosa colectiva pero de una forma intimista hacen a la identidad del tango (Andrés Duarte Loza, ib.).

Existe un claro apelativo referido a la búsqueda de un diálogo interpersonal que muchas veces resulta efímero pero que tiene como fin una comunicación no verbal a niveles de intimidad superlativa. Es frecuente escuchar en el ámbito de las milongas que se confunde el placer del baile con el amor. Esto no está basado en el estereotipo o en la visión afuerina del tango que lo ve como una danza sensual –la mayoría de las veces hasta se la considera, directamente, sexual– y que podría pensar en esta analogía placer/amor sólo por la cercanía de los cuerpos durante el baile (Martínez Estrada, 2007 [1933]). En el tango se da una comunicación muy íntima pero no sólo referida a los cuerpos. En el encuentro del tango se devela la intimidad emocional de los que se encuentran. Se produce un registro esencial del Otro. El tango opera como una especie de scanner emocional que descubre los secretos más profundos del alma. En este encuentro que puede ser fortuito o, bien, duradero, entre

personas que se conocen o que no saben ni siquiera sus nombres, se revelan las verdades más ocultas, las represiones, las matrices, los mandatos, los deseos, las tensiones y las pretensiones. En un tango sentimos que podemos llegar a conocer al otro ser. Así de fuerte, así de potente y así de profundo es el poder comunicativo no verbal y emocional del tango. Pero aquí lo que se pone, también, en juego es la capacidad de cada quién y su sensibilidad. Sólo los que están dentro de la dimensión sensible, involucrados en la división de lo sensible –diría Rancière (2014)–, logran ahondar en estos misterios y cultivar esta posibilidad del alma humana, a través del tango.

### **6.2.5. Preguntas 5 y 6**

¿Es baile, es música, es poesía?

¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?

Hay un acuerdo tácito y casi unánime entre sus actores en que tango es tanto música, como baile, como, así también, poesía. Existe una verdad indisoluble e indivisible que constituye y hace al tango. Como expresión artística trasciende las fronteras de las disciplinas. A la hora de proponernos definirlo como una sola de ellas, esa tarea redundante en lo imposible. Tango es música, danza, poesía y más (se aventuran algunos a avizorar, incluyendo artes plásticas y diseño). Como se resolviera anteriormente, el tango se cuece en la cultura pero el tango, también, la pergeña. Es así como los horizontes disciplinarios se diluyen, entonces, aún más. Dice Aymara González Rillo (en ANEXO):

Es todo: es baile, música, poesía, tonada, chamuyo, queja, calle, ventaja, gris, complicidad, arrogancia, chiste, intensidad, soledad, cultura y mucho más.

Por otro lado, la pregunta acerca de cuál de sus expresiones artísticas es más reconocida en el exterior orienta las respuestas mayormente hacia la música. Sin embargo, sabemos a ciencia cierta que en muchos lugares del mundo lo que prima es su asociación directa con el baile que, a su vez, como ya analizáramos anteriormente, implica intrínsecamente a la música. La música entonces prima como cara más visible o, bien, como estrato basal.

### **6.2.6. Pregunta 7**

¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?

Ya se viene desarrollando la identidad y la definición del tango. En esta pregunta se profundiza aún más.

Según nos refieren los/as entrevistados/as lo que define mejor al tango tiene que ver con sus bases ontológicas y por tanto está vinculado con los lazos comunes manifiestos entre todas sus posibles expresiones. No se tiende a priorizar una faceta por sobre las demás. Algunos/as entrevistados/as optan por dar por respondida la pregunta o responden enfatizando algunos aspectos ya abordados.

Creo que hay un componente común a todas y es el “diálogo”, en el sentido de comunión e interacción de lenguajes.

Dice Nievas (Ibídem).

Trípodi (Ibíd.) opta por definir aquello que se relacionaba con la identidad:

La improvisación, la búsqueda de una re-interpretación personal, el juego con lo existente y con lo propio, el contraste, el riesgo, la intimidad, el secreto, el arte de hacer conexiones efímeras.

Todos estos son gestos que definen el tango en cada una de sus dimensiones (música, danza, poesía).

Vemos cómo se tiende a buscar una definición abarcadora que no pone de relieve ninguna faceta por sobre las demás.

### **6.2.7. Pregunta 8**

¿Cuáles son sus características más prominentes?

Entre las características más prominentes hay una fuerte apelación al carácter de las letras del tango y al tono de su poesía.

Aymara (Ib.) destaca:

La nostalgia en las letras que van desde temáticas amorosas, al barrio, el juego o en la poesía misma la descripción de un paisaje como lo es Fervor de Buenos Aires de Borges o en cuento como los de Aguafuertes porteñas de Artt.

Andrés (Ib.) habla del “decir de su poética”.

Analia (Ib.) se refiere a: “La profundidad y humanidad de sus letras”.

También se apunta aquí a la vinculación entre todas sus facetas:

“Su corporalidad que entrelaza la música, la canción y la danza recíprocamente” dice Andrés (Ib.).

Mientras Ramiro (Ib.) señala:

Que todas dialogan entre sí. Hay algo en el devenir histórico del tango que lo ha llevado a organizarse sistemáticamente. Hasta en sus formas más conservadoras denota su mixtura. Hay un ‘principio libertino’ en el inconsciente colectivo tanguero que lo lleva a mezclarse, a asimilar vorazmente influencias. A la vez hay cierta obsesión, hasta en sus formas más caóticas, por no disolverse en identidades foráneas.

El tango es un sistema de vínculos en todos sus sentidos y expresiones con un alto grado de identificación. Y creo que en la heterogeneidad de ese sistema de significaciones e identificaciones radica su permeabilidad selectiva y su subsistencia, incluso en los contextos más adversos.

En el tango prevalece un rasgo común de subsistencia, de rebeldía innata, de subversión, de antiacademicismo que rompe con los cánones del arte en distintas épocas. Se establece como un sistema de relaciones, una estructura vincular y dialógica preparada para autoregenerarse y adaptarse. El tango perdura más allá de sus mutaciones. Resiste y sobrevive a pesar de todos los embates. Esta coraza interna y resiliente es, a su vez, una de sus características más prominentes.

Hay algo antropofágico no declarado en el tango. Se reciben influencias y se las procesa pero siempre lo que queda y se vuelca hacia afuera es tango. Piazzolla se corría de la discusión llamando a su tango “Música de Buenos Aires”. El tango llamado “electrónico” para algunos tangueros no es tango, pero para muchas personas en el mundo es la puerta de entrada al universo tanguero (la mayoría de las veces los conduce a interiorizarse en el mundo de las orquestas de tango y en el baile).

Como música y danza, dice Aymara (Ib.):

El bandoneón lo caracteriza fuertemente. En la música los glisandos, los marcatos, las yumbas. El portamento en la voz.

Aporta Andrés (Ib.):

Creo que las formas de cortar y quebrar el flujo temporal del movimiento musical y dancístico son esenciales. Su concepción rítmica compleja (...)

Hay un énfasis en las articulaciones y en el manejo del tempo. Un sonido propio es el del *fueye* que tocando una melodía a solo ya suena a tango. La yumba, esos clusters<sup>39</sup> de la vanguardia contemporánea aplicados al ritmo sincopado de la orquestaailable de Pugliese. Todos son *sonidos marca* (Murray Schafer, 1977) del tango. Y también su *fluir* y sus detenciones, sus cortes y sus afirmaciones. El tango es, ciertamente, una afirmación

---

<sup>39</sup> Racimos en inglés. Denominación técnico-musical que refiere a un bloque de sonidos superpuestos a distancia de segunda (mayor o menor).

constante, una puesta en tierra y por eso se da, también, su vigencia. En tiempos en que nadie afirma nada, el tango se planta y, a su vez, plantea cortes y, además, quebradas. Planea detenciones y se anima con quietudes. Mientras todo el mundo corre atrás del tiempo cronométrico, a toda velocidad, el tango avanza en sentido contrario a las agujas del reloj.

### **6.2.8. Preguntas 9 y 10**

¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?

Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?

Es evidente que el tango absorbe otras expresiones artístico-culturales e influencias. Unánimemente los entrevistados coinciden en que esto es así. Uno solo describe al fenómeno más por su capacidad expansiva que por la absorbente. Sin embargo, a la hora de describir si esta capacidad de absorción es esencial en el tango, se refiere, ciertamente, a su capacidad refractaria, con lo que reafirma la unanimidad al respecto.

El tango es una expresión artístico-cultural de múltiples convergencias. Como hemos descrito, anteriormente, los estudios demuestran que el mismo origen del tango surge a partir de la adecuación de una expresión coreográfica y corporal fruto de múltiples combinaciones (danzas de salón europeas y criollas, duelo criollo, danzas afroamericanas, andares –procesionales, cotidianos, estilizados–) que se baila sobre diversas músicas (cuadrilla, danza, polka, mazurka) y que decanta a partir de su encuentro con la milonga en un proceso de identificación como fenómeno único con características propias. La procedencia original de los instrumentos musicales y las conformaciones identitarias de sus hacedores también demuestran esta capacidad absorbente y transformadora.

Aymara González Rillo (en ANEXO) se refiere a todos estos entrecruzamientos:

No por casualidad el tango surge en las últimas décadas del 1800, momento en el que emigran a Buenos Aires cantidad de italianos, españoles (entre otros) que dejaron su país de origen en busca de una mejor vida o huyendo de la guerra. También considero que ese mestizaje entre el gaucho, el negro, el italiano y el español hace al tango.

Ya presente desde su origen es algo inherente a su esencia. Yendo más lejos, para Matias Trípodí (Ibídem) el tango es “el Aleph borgeano”. Está todo en el tango o, bien, todo puede caber en el tango. Hay una forma de tanguear el mundo. El tango se hace verbo y configura, entonces, una manera de hacer. Lo esencial del tango sería, así una manera de ver, una manera de pensar, una manera de recordar, una manera de escuchar, una manera de

expresarse, una manera de sentir, una manera de relacionarse con los/as otros/as, una manera de ser y de estar (Kusch, 1976) en el mundo.

Podríamos decir que algo inmanente en el tango es esa capacidad de arrastrar todo para su costado. El tango es un imán que sabe absorber lo que le viene bien para construirse y reconstruirse una y otra vez. Como dice Ramiro Nievas (en ANEXO): “el tango ha sido siempre un ‘porífero’ o una ameba”. Por definición el tango se encuentra, entonces, en ese borde cambiante entre la absorción y la adaptación dinámica que cobra distintas formas.

Salgán decía que Piazzolla se esforzaba por incorporar otras músicas al tango mientras él hacía un gran esfuerzo para ser genuino y no salirse del género. Dos tangos posibles: una propuesta de afuera hacia adentro y la otra de adentro hacia afuera. Pero siempre dialogando y jugando con el borde entre el afuera y el adentro. En definitiva, la idea de tango resiste –y, a su vez, se nutre de– la incorporación de elementos exógenos como, así también, se expande hasta poner en crisis sus propias definiciones de género. Una especie de big-bang cultural y artístico que cada tanto origina nuevas constelaciones de sentido.

### **6.2.9. Pregunta 11**

¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?

Hay un acuerdo unánime entre los entrevistados en considerar que el tango sigue vivo y continúa desarrollándose. Si bien algunos expresan matices y esbozan las complicaciones del medio, las luchas por la subsistencia del género, los vaivenes de su historia y las presiones de la industria cultural.

### **6.2.10. Pregunta 12**

¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?

El lugar del cuerpo en el tango es innegable. Así lo atestiguan, también, todos/as los/as entrevistados/as. En el baile es más que evidente. No hace falta preguntarlo, ni responderlo. Es tan vital su presencia como, así también, su acción concreta. Como dice Aymara González Rillo (Ibídem): “Como en todo baile, en el tango se pone el cuerpo, pero participa de tal modo que no es sólo el movimiento que se ve involucrado, sino la respiración y el contacto

con el otro”. La pregunta se dirige, entonces, hacia un lugar más profundo de la relación del cuerpo con el tango.

El tango es fruto –como ya mencionáramos– del cruce de varias expresiones artístico-culturales. En relación con el cuerpo existe una evidente convergencia entre un andar social, una gestualidad comunitaria, una expresión corporal dancística y una vinculada con el duelo criollo que se aglutinan en el tango como expresión del cuerpo social.

“La gestualidad y la manera de caminar están muchas veces atravesadas por el tango” dice Aymara González Rillo (ibíd.) dando un paso de tango, más allá del tango. En su andar, en su gestualidad y en sus expresiones corporales, una persona puede reflejar acciones que se vinculan específicamente con el tango. Hay una manera de ser y una manera de estar diría Kusch (1976) que expresan tango. Existe una reciprocidad que abarca la cultura: que se manifiesta en el tango y en la que, a su vez, el tango se les hace carne a las personas que participan de esa cultura; muchas veces, sin que esas mismas personas sean conscientes de esa presencia en su cuerpo, en sus expresiones y en sus vivencias.

En el baile existe, además, una impostación. Ambos bailarines no se están batiendo a duelo, realmente, pero toman algunos gestos de ese cruce, utilizan algunos recursos y reviven algunas expresiones que simulan o que hacen referencia a esa original expresión de la esgrima criolla. Sin embargo, en el encuentro de los cuerpos, la energía pasa a un plano más interno y no tiene relación con la búsqueda de reducir a un oponente. Se da una sublimación, una canalización que transforma esa energía en disputa en una energía simbiótica. Si bien existe cierto grado de puja porque se trata de dos voluntades diferentes que se encuentran; en el transcurso del baile, ese conflicto se disuelve en acuerdos que le otorgan a los cuerpos la unidad de acción que conforma un solo cuerpo de baile. Como señala Ramiro Nievas (en ANEXO):

El cuerpo es ese espacio de convergencia magnética en el que Eros y Tánatos se sacan chispas y armonizan. Es un intento de Tai-Chi diría un taoísta. En el tango los cuerpos se encuentran para ensamblarse. El tango es el cuerpo en situación de encuentro. Inefablemente esta idea/forma romántica de cuerpos y energías polarizadas en unidad da cuenta de un cuerpo fragmentado, alienado, deseoso de integridad y completitud.

Encontramos, también, en el baile de tango un contacto cercano -como bien advertía Aymara-, en el que el tacto -al que Silvia Ceriani (Ibídem) refiere como: “el menos abstracto de los sentidos”-, juega un rol fundamental. Matías Trípodi (Ibíd.) también hace alusión a este sentido en relación con el tango interpelado por el lugar del cuerpo: “el contacto, el tacto, el abrazo, el roce, la respiración, dos manos juntas”. Aquí podríamos aludir, en principio, entonces, a la noción de tacto a la que refiere Martínez Estrada (2001 [1940]), según la cual, en la ciudad de Buenos Aires (“La Cabeza de Goliat”), está, específicamente,

representado por los pies. Los pies son la manifestación del sentido del tacto de los/as porteños/as.

El tacto de la ciudad es percibido por los pies. La mano es inútil para palpar la ciudad. No podemos entrar en contacto con ella si no es por los pies; se la palpa caminando y es durísima. En verdad, refractaria. Ésa es su piel, de pavimento. Martínez Estrada (2001 [1940])

En el tango esto cobra un sentido superlativo porque para el tango el caminar es fundamental y los pies son parte esencial de ese caminar que se estiliza y que deviene en baile. Es más, yendo aún más lejos, podríamos afirmar que existe un modo de caminar que es tango. El caminar popular, cotidiano, en la ciudad, tiene pronunciados ademanes de tango. Quienes vienen del extranjero a vincularse con la cultura específica del tango, así lo advierten y lo señalan, habitualmente (apelamos a esta mirada externa para reforzar esta observación que, en principio, podría ser considerada arbitraria y subjetiva).

Pero además, la cercanía de los cuerpos en el contacto, va de la mano de un tacto que expresa y que comunica información (y códigos propios del baile), pero que también convoca sentimientos y expresión entre los bailarines. Aquí puede haber algo de interpretación, también, de simulación, como en las artes dramáticas, pero está dada, además, la apertura para que esa cercanía y ese grado menor de abstracción desencadenen, a su vez, otras posibilidades afectivas entre los bailarines. Estas otras posibilidades tienen que ver según Ramiro Nievas (en ANEXO) con “cualidades sensibles asociadas a la memoria, a lo nostálgico y a lo pasional, lo erótico”. Ceriani (Ibídem) nos recuerda lo fundamental de la presencia del abrazo en el tango y lo que éste convoca casi como si manifestara, a su vez, un principio inmanente: “el abrazo es erótico, emocional; respiración y aliento, cercanía, tacto total”. Existe una clara alusión al juego amoroso. Los bailarines bien pueden ser dos amantes que respiran, que (se) inhalan y exhalan, cercana y mutuamente, y que jadean al ritmo de sus cuerpos entreverados y en movimiento. También pueden ser dos compañeros de baile que interpretan de manera amateur o profesionalmente una serie de tangos. O, bien, puede tratarse de dos desconocidos que se escudriñan para decidir si tienen futuro de: intérpretes, compañeros ocasionales de baile, amantes, amigos o, sin más remedio, “debut y despedida”. El espectador intentará descifrar si sólo se trata de intérpretes, si son dos que se están auscultando o, bien, si el tango los atraviesa amorosamente.

“El cuerpo es, para mí, en el baile, el vehículo que te lleva a viajar por la música” dice Aymara (Ibíd.) y acerca una reflexión que vincula directamente la vivencia del cuerpo con la música. El cuerpo nos permite interpretar la música del tango. Es nuestra vía de

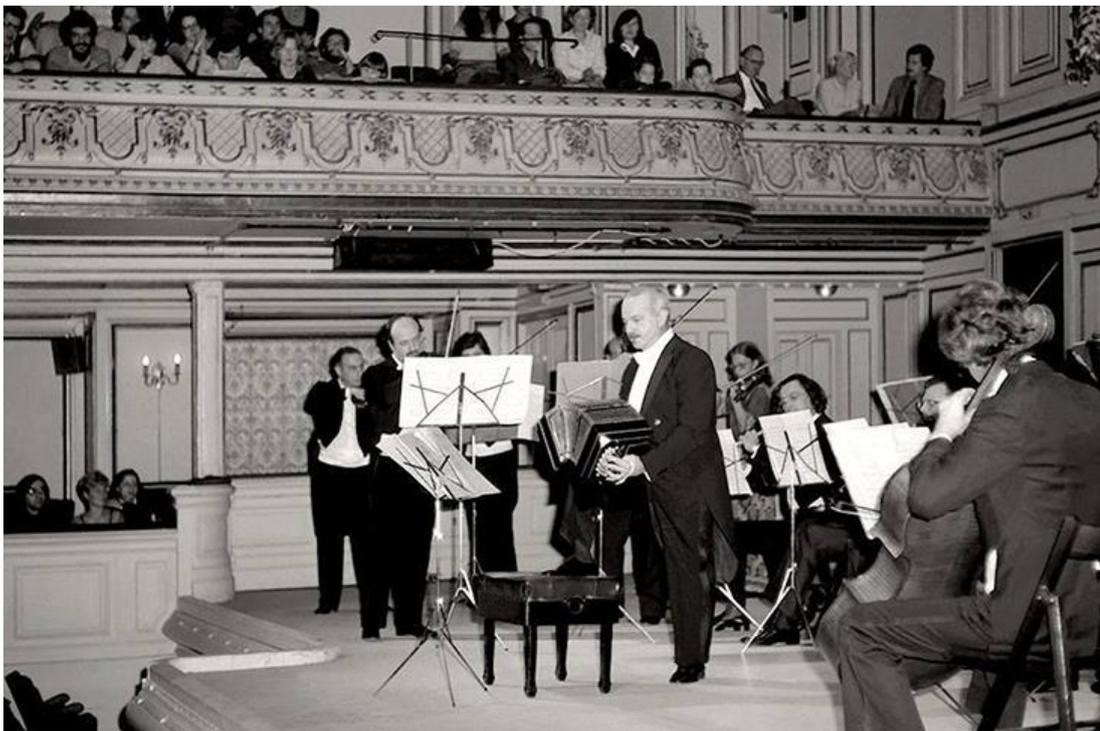
interpretación. Además, un buen bailarín hace visible la música con su cuerpo. Y guía a los espectadores en el camino de sus decisiones interpretativas acerca de la música. Lo que logra un buen bailarín es que el espectador se meta en su escucha de la música. Para esto es vital que tanto el bailarín como el espectador sean auditores activos de la música. Aquí es cuando el baile adquiere un nivel superlativo. La realización de figuras y acrobacias puede ser visualmente impactante pero los desafíos que proponen la música y la capacidad real de interactuar con ella, en tiempo real, demuestran ciertamente las capacidades de un gran bailarín.



Aníbal Troilo tocando el bandoneón parado  
(en dúo con el guitarrista Edmundo Zaldívar)  
Fotograma de la película Vida Nocturna de 1955

Por otro lado, el rol del cuerpo es fundamental a la hora de hacer música. La música, en tanto fenómeno acústico, requiere de una acción física (del cuerpo y del instrumento) para producir sonido. En el tango las implicancias del cuerpo son notorias por la necesidad de, por ejemplo, generar la articulación denominada *marcato*. El *marcato* implica como su nombre deja entrever una marca acentuada en los ataques de los sonidos. Como articulación que es puede ser realizada a partir de distintos niveles de intensidad pero en general el *marcato* en el tango se ejecuta *forte*. Es muy característico de la música de la orquesta de Don Osvaldo Pugliese. El *marcato* es, ante todo, una marca audible pero en presencia de los músicos que lo interpretan, también, un toque visible. El cuerpo realiza una descarga en dirección al suelo, como afirmándose en la gravedad. En la música de Ástor Piazzolla esto también se pone en evidencia. Piazzolla además se propone una manera de hacer su música que lo requiere como *frontman* de sus grupos. Decir que está al frente de

sus grupos musicales es decir que el instrumento que toca Piazzolla también está al frente y que, además, asume, musicalmente, el carácter de solista principal. ¿Cómo sucede entonces que el bandoneón que es un instrumento que en general se toca sentado pasa a ocupar este lugar preponderante? Piazzolla que era discípulo dilecto de Aníbal Troilo –quien ya había incursionado, aunque eventualmente, en tocar el instrumento parado (como se puede apreciar en la fotografía, fotograma de una película)–, define ciertamente su estética tocando el bandoneón parado, pero, además, tocándolo al frente del grupo. Hasta el momento –como decíamos con respecto a Troilo–, el bandoneón podía ser tocado, eventualmente, de pie. La decisión de tocarlo de ese modo y ponerse al frente del grupo que, en ese mismo momento, pasa a ubicarse detrás, representa un acto afirmativo e implica un posicionamiento musical de Piazzolla que, con esa acción, coloca al bandoneón en un lugar de solista, de mayor potencia y proyección sonora.



Piazzolla tocando en la Salle Gaveau, París (1981).  
Utiliza una banqueta de piano para apoyar su pierna derecha.  
Fotografía: Museo del Mar

Además, este acto, lo coloca a él –y a su cuerpo– en primer plano. Hay una acción corporal, un gesto, que se halla definido espacio-temporalmente y que da como resultado una estética artística. Y comparado con algunas expresiones anteriores las hace ver como “(...) una estructura que parece vieja y superada si uno la compara con las cosas de Ástor, tocadas con guitarra eléctrica, con él tocando parado, mostrando sus botas, con todo ese look distinto” (Mederos en Rafael y ot., 1994). Con Piazzolla el tango ha adquirido, además,

una imagen nueva que pone de relieve al cuerpo pero que, a su vez, no remite al pasado histórico sino que convive con los símbolos de la contemporaneidad.

El bandoneón cuando se toca parado requiere de mucho más esfuerzo físico y requiere, a su vez, de un control mucho más preciso sobre el movimiento del fuelle del instrumento. Cuando el bandoneón se toca parado, el fuelle, al abrirse (e ir cargando el aire), va cayendo hacia los costados de la única pierna (la flexionada –mayormente la derecha– apoyada en un banco o en una silla) que sostiene el instrumento (la otra se mantiene erguida y sostiene el equilibrio del cuerpo) por lo tanto, replegar el fuelle, implica unirlo nuevamente de manera compacta sobre la falda. Esto conlleva un esfuerzo mayor que en posición sentada, porque cuando se toca el instrumento sentado, el fuelle no cae tan marcadamente por acción de la gravedad (el suelo no está tan lejos); queda contenido en el espacio entre las dos piernas y, en consecuencia, unir sus extremos en el centro, cerrando el fuelle, resulta mucho más sencillo.

Piazzolla tenía algunas disputas con los bailarines, sobre todo por el anquilosamiento del ambiente del baile de tango en el que, a partir del '55, con la disminución de la cantidad de orquestas, bailaba mayormente sobre grabaciones. La escucha de una grabación que enmarca un baile trae varias consecuencias. Genera cierta predisposición en el baile a ir sobre lo seguro ya que se conoce, de antemano, lo que se va a bailar. El bailarín o la bailarina pueden anticiparse, así, a lo que va a venir musicalmente, más que si se tratara de una orquesta que está tocando en vivo y más aún todavía que si se tratara de una orquesta tocando en vivo, una música nueva. En segundo término, también generó la predilección por determinadas orquestas que pasaron a tener el lugar de clásicas. Es decir, los bailarines se constituyeron en el filtro para la consagración de determinadas orquestas y para otorgarles la categoría de clásicas. Para una orquesta o grupo nuevos para una música nueva, ese condicionamiento pasó a ser letal. Por eso el enfrentamiento de Piazzolla con ellos. Es claro que lo que Piazzolla discutía con los bailarines era acerca de sus posibilidades de acción musical y como estos estaban en posesión del “tangómetro” y la única manera de no sentirse condicionado era correrse del mundo del baile, eso fue lo que hizo. No fue una decisión en contra del baile, en sí (aunque en parte Piazzolla seguía el paradigma de la música de concierto y prefería que su música fuera escuchada con toda la atención), sino del ambiente del baile de tango y de su costado tradicionalista que, por otra parte, se percibe hasta el día de hoy. Ástor decidió correrse para darle más libertad a su música y, al tomar esta determinación, fueron los bailarines, sobre todo los bailarines con mayores recursos y con una cabeza más amplia, los que luego lo seguirían y comenzarían a bailar la música de Piazzolla.

No sabemos a ciencia cierta si Piazzolla bailaba o no, creemos que no, aunque no nos consta. Pero –como vimos, anteriormente– asumió el rol del cuerpo del tango en su misma persona. Lo que sí nos consta a ciencia cierta es que tanto Carlos Gardel como Aníbal Troilo bailaban –y bien– el tango. Gardel hasta dejó testimonios de su baile en un par de películas que lo tienen como protagonista: *Tango Bar* (1935) y *Cuesta abajo* (1934). Tenemos entonces que dos de los más grandes exponentes del tango musical bailaban.

También Enrique Saborido pianista, compositor de uno de los primeros tangos más famosos: *La Morocha* (con letra de Ángel Villoldo), era, además, un eximio bailarín. Tan importante era su cualidad de bailarín que Cadícamo (1975) lo describe en primer término como tal: “... Para reeditar lo que en años anteriores ya había intentado un bailarín de tangos, autor de “La Morocha”, don Enrique Saborido...”.

Pugliese –siguiendo la recomendación de su padre que también era músico– miraba los pies de los bailarines mientras tocaba. “Cuando tocás tenés que mirar los pies de los bailarines. Si te siguen es porque vas bien. Si no, el equivocado sos vos” (Pugliese en Rafael, 2005). Nunca descuidó ese vínculo.

Di Sarli tocaba para los bailarines y les exigía a sus músicos y a sus cantores que marcaran claramente el tiempo por respeto a los bailarines<sup>40</sup>.

D’Arienzo creó un estilo rápido y cortante de interpretación tanguera que logró muchísimo éxito entre los milongueros (algunos le atribuyen hasta el boom del tango de los años ’40). Como vemos la vinculación entre el baile y la música es vital.

Para un músico es un gran desafío desandar lo aprendido en las academias (la mayoría de los músicos del tango tienen formaciones académicas) y ponerlo al servicio de una música popular y bailable como el tango. Hay algo del espíritu de esa música que está emparentado con el baile. Desconocerlo o no reconocerlo disminuye, en cierta medida, la capacidad de recepción de esa música. Además, el cuerpo del músico atravesado por el baile –ya sea porque lo baila y siente la pulsación en su cuerpo o, bien, porque contempla la posibilidad de que esa música que está tocando sea bailada– procesa la música de un modo que lo trasciende. Su cuerpo pide y logra, así, que canalice su expresión musical en concordancia con ese latir.

### **6.2.11. Preguntas 13 y 14**

---

<sup>40</sup> Esto lo comentaba Alberto Podestá -que junto con Roberto Rufino fueron los dos cantores más importantes y reconocidos de la Orquesta de Di Sarli- en clases dictadas en la Academia Nacional del Tango durante el año 2011.

¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?

¿Qué importancia tiene como expresión política?

Ciertamente es una herramienta para la movilización del campo cultural. Como hemos visto el tango es tanto expresión artística como cultural. Por eso su capacidad movilizadora demuestra, realmente, posibilidades muy amplias. Por otro lado, las preguntas 13 y 14 están, íntimamente, relacionadas entre sí.

Los entrevistados coinciden en forma unánime en que el tango es una herramienta movilizadora del campo cultural. Las respuestas son en general sintéticas. Lo dan por sentado. Silvia Ceriani (en ANEXO) cuestiona la utilización de la palabra “herramienta” por su uso político. Justamente, al estar conectadas las preguntas 13 y 14 realzando el vínculo entre la movilización del campo cultural y la política, la palabra herramienta puede ser pensada en dirección política. Andrés Duarte Loza y Ramiro Nievas (Ibídem) ponen de realce el encuentro que se produce en el tango. El primero enfatiza los aspectos sociales del tango como realización colectiva. El segundo privilegia la caracterización de ese encuentro como capacidad de diálogo y vinculación: “semilla de cualquier construcción en el campo de lo humano”.

Con respecto al tango como expresión política hay ciertos reparos. Algunos dudan. Otros lo relativizan. Mayormente privilegian la conceptualización acerca de lo micropolítico. Matías (Ibíd.) argumenta acerca de la importancia como expresión política en su funcionamiento interno:

Como arte es un arte democrático, donde la pista se propone abierta a todos, donde se impone la necesidad del diálogo y de construcción de un equilibrio entre todos, la necesidad de respetar el deseo los espacios, la necesidad de los otros.

Y de alguna manera se acerca a la definición de herramienta movilizadora del campo popular que hicieran Ramiro y Andrés. Silvia (Ib.) también refiere a cierta dinámica interna: “ir para el mismo lado, acordar con lo mejor del pasado, apreciar la tradición y desarrollar todas nuestras potencialidades”. Vuelven a aparecer, entonces, menciones al diálogo, al acuerdo, al encuentro. Aymara (Ib.) nos comenta que “algo de ese carácter tanguero sembró una semilla que es la que de alguna manera veo en la calle todos los días”. Esa semilla que también menciona Ramiro y que Silvia (Ib.) refiere como desarrollo de nuestras potencialidades. Hay algo germinal en el tango. Algo que está sembrado y que brota de diferentes maneras y en diferentes tiempos y lugares de nuestro campo cultural.

En este sentido, Andrés (Ib.) indaga en la capacidad crítica del tango como manifestación del encuentro social: "...al ser un arte colectivo, que posee también una faceta crítica que siempre indagó en las formas de la convivencia humana, es una expresión política, aunque no lo persiga como fin". Y Ramiro (Ib.) se adentra en aspectos de la microfísica del tango como baile:

Hay algo en la célula del baile de tango milonguero (no es una alusión de estilo, sino de espacio) que es siempre 'políticamente incorrecto', fuera de ese contexto; me refiero al abrazo entre 'desconocidos'. Sólo la microcultura milonguera (salvo algunas otras danzas de abrazo, todas mucho menos desarrolladas en su dialéctica) tiene naturalizada esta expresión y no es poco.

La sustancia de esta incorrección política atraviesa al tango en diferentes estratos. En el baile es bastante visible a partir del abrazo (entre desconocidos) mencionado por Ramiro pero también tenemos entre otras derivas *incorrectas*: el corte, la quebrada, la pausa, la circulación. En la música se perciben, además, varias rupturas, para citar algunas: técnicas instrumentales extendidas, variaciones de tempo, construcciones polirrítmicas y polimétricas, ensambles instrumentales heterogéneos, usos percusivos de los instrumentos. En la milonga, en el encuentro social donde se baila tango, también hay algo contracultural. Los reductos tangueros son lugares no habituales, no tienen prensa, ni requieren de efectos especiales para funcionar (iluminación computarizada o máquina de humo, como sí necesitan los discos o los recitales de rock). Existe una red de conexiones entre los/as milongueros/as que hace que exista un circuito tanguero sin publicidad demasiado visible. El tango en su expresión colectiva redistribuye las jerarquías habituales de la sociedad. No importa la procedencia de cada quien ni su estatus social. En ese punto se conecta con el fenómeno que luego elaboraremos en profundidad (ver *Tropicália*) en relación con el carnaval. El tango –como también lo hace el carnaval– establece sus propias jerarquías democratizadoras<sup>41</sup>. En este sentido la carnavalización de la protesta –según refiriera Rancière (2010)– a partir del Mayo Francés y, por otro lado, la transformación del carnaval propuesta por los tropicalistas, parecerían entroncar con el tango y su utilización en el marco de las manifestaciones sociales.

En el mundo, el tango aparece, frecuentemente, como expresión movilizadora. Son habituales las milongas en situaciones de reclamos sociales o, bien, actuando como "ocupas" de espacios públicos. Existen varios ejemplos en esta línea en la que el tango

---

<sup>41</sup> Esto no quita que dentro del ambiente del baile de tango se destacan más quienes se desempeñan mejor en la pista o, bien, quienes *chamuyan* mejor.

aparece como cara visible de una acción política indisciplinaria. Adjuntamos algunos para explicitar este aspecto.



Milonga al aire libre en el parque Taksim Gezi en Estambul.  
Fotografía: Hakan Chapuller

A fines de mayo de 2013, en Estambul, Turquía, primero –y luego en otras ciudades adherentes– se realizó una manifestación en contra de la edificación de un edificio militar al estilo otomano y un complejo comercial en el parque Taksim Gezi de la ciudad. La policía “antidisturbios” reprimió, utilizó carros hidrantes, gases lacrimógenos y gas pimienta. No sólo no lograron frenar la protesta sino que la hicieron crecer. Los llamados *çapulu* (merodeadores, vagabundos o, bien, saqueadores, en turco) por el primer ministro, tomaron este apelativo y lo convirtieron en símbolo de su protesta (en inglés se comenzó a hablar de *chapulling* –el mismo Noam Chomsky se solidarizó con la protesta y empleó el término– y en castellano se tradujo como *chapulear* o *chapular*). Una de las herramientas utilizadas por los chapuleadores fue la de bailar masivamente tango y lucir barbijos, como se puede apreciar en la foto y en el video<sup>42</sup>. Es decir el tango, en Turquía, se constituyó en toda una herramienta disruptiva. Los manifestantes, en carácter de protesta contra su gobierno, decidieron bailar tango.

Chapuller, H. (2013). Fotografía de milonga al aire libre en el parque Taksim Gezi de Estambul. 12 de junio de 2013. [En línea]:  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10152493630382316>

<sup>42</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=EOfgXla6JxU>

Calatayud, J. (2013). "Violentos enfrentamientos entre policía y manifestantes en el centro de Estambul". 31 de mayo de 2013. Madrid: El País. [En línea]: [https://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/31/actualidad/1370021707\\_216629.html](https://internacional.elpais.com/internacional/2013/05/31/actualidad/1370021707_216629.html)

El día 17 de septiembre de 2013 el pueblo rumano salió a las calles de Bucarest para protestar contra los planes de una empresa que pretendía construir la mina de oro más grande de toda Europa en un pueblo de Transilvania (con el aval del gobierno que había hecho aprobar un proyecto de ley para despejar el camino conducente hacia la minería a cielo abierto). Gabriel Resources, tal el nombre de la empresa, esperaba extraer 300 toneladas de oro utilizando miles de toneladas de cianuro en Rosia Montana, un pintoresco pueblo, antigua mina del Imperio Romano, en las montañas de los Cárpatos. La protesta clama, también, por la renuncia de los cuatro políticos que impulsaron la ley incluidos los ministros Dan Sova, Rovana Plumb and Daniel Barbu y el responsable de la Agencia Nacional de Recursos Minerales Gheorghe Duțu (Romania I., 2013).

Los manifestantes bailan tango, al aire libre, en la Plaza de la Universidad, y, sobre sus espaldas, lucen impreso el mensaje: "Salven a Rosia Montana, el TANGO está en la UNESCO, queremos que Rosia Montana también esté". Aquí además de bailar tango como forma de protesta, para defender a Rosia Montana de los avances de la megaminería, eligen al tango como símbolo en tanto patrimonio cultural inmaterial de la humanidad (como fuera declarado por la UNESCO en 2009).



Milonga al aire libre en Bucarest para proteger a Rosia Montana.  
Fotografía: Daniel Mihailescu

Mihailescu, D. (2013). Fotografía de milonga al aire libre en Bucarest. [En línea]: <http://www.scoop.it/t/mundo-tanguero/p/4007831818/2013/09/18/manifestantes-bailan-tango-para-salvar-a-pueblo-de-rumania>

Romania Insider (2013). “Anti-gold mine protests heat up in Romania with tango flash mob in Bucharest”. 18 de septiembre de 2013. [En línea]: <https://www.romania-insider.com/anti-gold-mine-protests-heat-up-in-romania-with-tango-flash-mob-in-bucharest/>

En varios lugares de Italia, convocan, frecuentemente, a lo que se sabe denominar como “Tango Clandestino”, calificado también como “Ilegal”. Los milongueros italianos se reúnen en lugares públicos a bailar a una hora determinada, sin pedir permiso a las autoridades, ni pagarle a la SIAE (Società Italiana degli Autori ed Editori) los derechos de reproducción de la música (Poletti, 2016). Habitualmente la información se pasa de boca en boca o, bien, se autoconvocan a través de las redes sociales (antiguamente por sms o lista de mailing). Más allá de que estas milongas no tienen un fin político determinado, el nombre de la convocatoria y el hecho de ocupar un lugar público sin autorización para ponerse a bailar tango, demuestra la voluntad transgresora de estos “Tangos Clandestinos”. La realidad es que ocurren como una especie de happening tanguero. Un acontecimiento signado por el tango.



Tango ilegal con presencia de Gotan Project en Piazza Affari, Milán.  
Fotografía: Thomas

Tan efervescentes son estas prácticas que los mismos músicos de Gotan Project (pioneros del tango electrónico) eligieron una de estas milongas ilegales organizada por un grupo que

se autodenomina, precisamente, *Tango Illegal* y que algunos cronistas definen como “Guerrilla Tanguera” (Tango Pusher, 2014). En este caso Gotan Project, participó en la realizada en la Plaza Affari de Milán, en marzo de 2010, para presentar su disco 3.0. Los realizadores de Bonsai TV (2010) quienes hicieron una crónica de la presentación y una entrevista al grupo, aclaran haber participado del acontecimiento para saber, también, si el tango podría salvar al mundo. Nada menos.

Adjuntamos, también, un par de ejemplos en esta línea que han recibido crónicas en los medios de comunicación italianos. Habría muchísimos más para aportar porque hay milongas clandestinas en toda Italia y ocurren todo el tiempo.

Aresi, P. (2014). “Tango clandestino sul Sentierone. E la serata in centro si accende”. *L’Eco di Bergamo*. 2 de septiembre de 2014. [En línea]:

[http://www.ecodibergamo.it/stories/Cronaca/tango-clandestino-sul-sentierone-e-la-serata-in-centro-si-accende\\_1076147\\_11/](http://www.ecodibergamo.it/stories/Cronaca/tango-clandestino-sul-sentierone-e-la-serata-in-centro-si-accende_1076147_11/)

Bonsai TV. (2010). “Gotan Project: El Tango Illegal”. Presentación del disco 3.0 en Tango Illegal. Piazza Affari, Milán. 6 de abril de 2010. [En línea]:

<https://www.youtube.com/watch?v=oB2wXztVfJs>

Poletti, U. (2016). “Tacchi a spillo e piazze deserte: ecco dove si balla il tango illegale”. *Affari Italiani*. 4 de abril de 2016. [En línea]:

<http://www.affaritaliani.it/milano/tacchi-a-spillo-piazze-deserte-ecco-dove-si-balla-il-tango-illegale-415513.html>

Tango Illegal (2017). 21 de junio de 2017. [En línea]:

<http://www.tangoillegal.org>

Tango Pusher (2014). “Tango Illegal in piazza Affari a Milano, una ‘milonga clandestina’”. 3 de junio de 2014. [En línea]: <https://www.tangopusher.it/tango-illegal-piazza-affari-milano/>

Thomas (2010). “Este tambien es ilegal” (sic). Fotografía del Tango Illegal con Gotan Project. Piazza Affari, Milán. 26 de marzo de 2010. [En línea]: <https://www.flickr.com/photos/maledettom/4481837605/>

En Francia, más precisamente en Lyon, se organiza una milonga abierta, en la calle –las últimas se han organizado en la Explanada de la Gran Costa–, denominada: Tango Protesta Salvaje. En su blog en internet dan a conocer el lugar en donde se realizará la próxima milonga (también a través de eventos en facebook). Describen: el baile, como experimental; el tipo de música a cargo de un grupo en vivo llamado Mi Corps à Son, como BeatBox-Tango Fusión; y la parte de música grabada por el DJ Payaso Rie (sic), como “tangos modernes, nuevo, électro, contestataires, musiques alternatives” (tangos calificados por época: “modernos”; por estilo: “nuevo”; por instrumentación: “electro”; y por contenido: “contestatarios”). Proponen, además, un manifiesto:

Le tango, danse de la sensualité et de la transgression, « redoutable aux âmes chrétiennes »

(Le Figaro 10 janvier 1914), transmet toutes les ambiguïtés des relations de genres.

Le tango, danse de l’attraction passionnée, quête d’une harmonie universelle, « ce n’est pas qu’il veuille arriver, c’est qu’il veut jouir du voyage. »

Plus rien, non, plus rien ne nous empêchera  
De danser sans fin un tango sans loi  
Plus rien, non, plus rien ne nous empêchera  
De marcher demain pour une protesta!  
Tango libre, tango protesta!!  
Tango Tango!!<sup>43</sup> (Aruspice Circus, 2014)

El manifiesto asocia a las claras al tango con la rebeldía y con la manifestación pública y política. Las propuestas de Tango Protesta Salvaje se expresan desde un lugar alternativo de la sociedad y refuerzan esta cualidad por las expresiones elegidas dentro del tango: baile experimental, clase de tango travestido, música contestataria, beatbox + tango fusión. Un día la propuesta puede ser bailar un tango sin ley y al otro día marchar hacia una protesta. Así, el tango y la protesta se aúnan en igualdad de condiciones.



Milonga Tango protesta salvaje en Lyon.  
Fotografía: milongafricheztangoprotesta.com

En la Argentina, hemos participado de incontables marchas en las que el tango ha emergido como una de las formas visibles de la protesta. Un caso paradigmático ha sido el de la milonga abierta que se realizó frente a la Legislatura Porteña (en Perú entre Hipólito

---

<sup>43</sup> El tango, danza de la sensualidad y de la transgresión “terrible para las almas cristianas” (Le Figaro, 10 de enero de 1914), transmite todas las ambigüedades de las relaciones de géneros. El tango, danza de la atracción apasionada, búsqueda de una armonía universal " no es para quien quiera llegar, es para el que quiere gozar del viaje".

Nada más, no, nada más nos impedirá  
De bailar sin fin un tango ilegal  
Nada más, no, nada más nos impedirá  
;De marchar mañana para una protesta!  
Tango libre, tango protesta!!  
Tango Tango!! (Trad. del T.)

Yrigoyen y Alsina) el día 12 de julio de 2016. Los milongueros se movilizaron para reclamar por la suba de las tasas de los servicios y por una Ley de Fomento para las Milongas que aligerara esas cargas impositivas. En épocas de crisis como las que vivimos, en la actualidad, el tango sigue vigente pero pelea, diariamente, por su subsistencia. La prensa nacional y la internacional se hicieron eco y tomaron el hecho como una clara protesta en contra de las subas de los servicios (y del gobierno).



Milonga abierta frente a la Legislatura de la Ciudad de BA  
por la Ley de Fomento a la Milonga.  
Fotografía tomada por el tesista

Agence France Press AFP (2016). “Argentinos bailan tango en protesta contra gobierno”. Video. 12 de julio de 2016. [En línea]: [https://www.youtube.com/watch?v=LLEUdif\\_RKo](https://www.youtube.com/watch?v=LLEUdif_RKo)  
AFP (2016) “Protestan contra el ‘tarifazo’ en Argentina al ritmo del tango”. 12 de julio de 2016. [En línea]: <http://www.elnuevoherald.com/noticias/mundo/america-latina/article89191942.html>  
Multimedia PTV (2016). “Argentinos bailan tango en protesta contra gobierno”. Video. 14 de julio de 2016. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=NltS4mxllm4>

Un ejemplo cinematográfico

En la película 12 monos de Terry Gilliam (integrante del famoso grupo humorístico Monty Python), de 1995 –cuyo argumento ha sido relanzado, actualmente, como serie de TV–, aparece el comienzo de la introducción de la Suite Punta del Este (para bandoneón y

orquesta) de Piazzolla como leitmotiv. El leitmotiv allí cumple la función de identificar al grupo guerrillero-anarko-terrorista que le da nombre a la película: 12 monos y a sus acciones, a los estenciles y a las publicaciones que hacen referencia a él. El grupo es liderado por el personaje que interpreta Brad Pitt y el protagonista del film que es un viajero del futuro ha recaído en la figura de Bruce Willis. Ciertamente se trata de una película de Hollywood, aunque por la trama y la dirección no sea una convencional, ni tampoco por la elección de la música de Piazzolla. El tango es utilizado, otra vez, aquí, como símbolo de rebeldía y de agitación política.

Gilliam, T. (1995). 12 Monkeys Title Sequence (Secuencia inicial de la película 12 monos). Extracto en video. [En línea]: <https://www.youtube.com/watch?v=ABfTn4XjcQI>

El tango aparece, así, como símbolo muy evidente de rebeldía, resistencia y contracultura en el mundo. De este modo, se expresan los pueblos y suscriben al tango como herramienta indisciplinaria para la transformación de la realidad.

Se expresa, entonces, como una herramienta política y resiste también los embates de las dictaduras y de las crisis político-económicas. En el Capítulo V reseñaremos lo acontecido con las dictaduras y el tango en la Argentina, pero queremos hacer mención aquí a algo de lo ocurrido luego de la crisis del 2001. Este contexto significó para la Argentina una nueva oportunidad para mirar hacia adentro y reconstruir los lazos de solidaridad que durante los años '90 con las políticas imperantes de corte neoliberal se habían resquebrajado. Así comenzaron a reaparecer prácticas y músicas que estaban siendo relegadas por el mercado comercial de la música extranjera que de tanta proliferación parecía haberse convertido en la única música posible. Fue así como, más allá del drama que se vivió por aquellos tiempos en el país, el momento se convirtió, también, en una oportunidad para el fortalecimiento de las expresiones locales, lo que podría denominarse como una época favorable para la sustitución de bienes culturales. En ese momento muchos jóvenes nos volcamos a cultivar expresiones ligadas a lo local. Algunos a la murga, al candombe, otros al tango y al folclore. El tango en particular vivió lo que hoy podríamos denominar un renacimiento. Aunque la sensación del momento fue la de estar creando una resistencia en materia cultural. “En ese momento armar una orquesta de tango fue un gesto de resistencia cultural” (Peralta en Guerrero, 2013). Comenzaron a proliferar, así, una cantidad enorme de orquestas típicas nuevas, completamente integradas por jóvenes como El Arranque, la Orquesta Típica Fernández Fierro, la Orquesta Escuela Emilio Balcarce y más. Y, además, el baile fue canalizador de muchísimas voluntades en pos de una identificación cultural, de una

continuidad con la memoria histórica y de una proyección desde lo propio hacia el futuro. Este resurgimiento, esta resistencia épica, hoy en día, se va convirtiendo cada vez más en permanencia y continuidad. Esta historia es la que precisamente nos ha traído hasta aquí y la que ha posibilitado esta investigación desde adentro mismo del movimiento del tango (en ANEXO, incorporamos algunas realizaciones propias en el género).

### 6.2.12. Preguntas 15, 16 y 17

Las preguntas referidas a lo social y el tango las organizamos a partir de tres aspectos posibles:

-uno está relacionado con la forma en que se hace visible para la sociedad (¿qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?);

-otro sobre el vínculo concreto que mantiene con esa sociedad en términos sociales (¿qué vínculo mantiene con lo social?) y

-el tercero tiene que ver con los efectos que produce en las personas que viven la experiencia del tango (¿qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?).

Por eso algunos/as entrevistados/as han diferido a la hora de responder. Hay quienes han dado respuesta a cada pregunta individualmente, alguien ha optado por responder todas las preguntas juntas y otros/as han respondido de a 2 preguntas a la vez.

El primer aspecto es realizado por los/as entrevistados/as sobre todo en relación con la percepción del tango como estereotipo o cliché y, también, como memoria o nostalgia.

El tango se asocia a muchas cosas, dependiendo cada sector y cada persona (la memoria de la infancia, la Argentina, los clichés del tango, letras, una generación determinada, etc.) (Matías, en ANEXO).

Se lo asocia con algo propio y a veces con algo viejo. También es recurrente el tema de la nostalgia, creo que es muy común que las personas se reconozcan en el tango y conecten con él cuando están lejos, viviendo en otro país, o de viaje (Aymara, *Ibíd.*).

Hoy en día, para la mayoría del imaginario social, creo que oscila entre una bailarina con medias de red saltando por el aire, el olor a naftalina y un cantor llorando a gritos con vibrato. Se lo asocia con lo que los grandes medios muestran, estereotipos de argentinidad *for export*, farolito, fueye y parejita heterosexual engominada. Por supuesto que influye muchísimo el factor generacional (Ramiro, *Ibíd.*).

(...) Muchas veces suele caer en los estereotipos y las postales pintorescas asociadas a un pasado remoto, de añoranza y tiempos que no volverán. (...) Se lo asocia a la figura del inmigrante y su pujanza para la construcción de un nuevo país, pero que también arrastraba consigo la soledad y el destierro, que definieron el tono nostálgico y melancólico con que también es asociado el tango (Andrés, *Ib.*).

Se desprende de manera evidente de las respuestas que la percepción generalizada de la sociedad con respecto al tango responde a ciertos estereotipos masivamente difundidos y, sobre todo, aparece representado en tiempo pasado. La pregunta por cómo el tango es visibilizado por la sociedad se responde, fundamentalmente, en términos de historia y cliché.

El segundo aspecto, el del vínculo con lo social es retratado poniendo énfasis en distintas acepciones y comprensiones de lo referido como “social”:

El tango (entendiéndolo siempre sobre todo como la práctica cultural de la milonga) produce encuentros que “el sistema” no permite a partir su descripción de los sujetos a partir de categorías económicas, académicas, laborales, raciales, y de idiosincrasia (Matías, Ib.).

(...) Encuentro en el tango un espacio propicio para la expresión lo que no significa que esto sea aceptado por la totalidad del público. Hay también una resistencia y me parece importante que la haya también forma parte eso de no estar conforme y que la milonga sea ese mundo privado y particular de cada “patio” (Silvia, Ib.).

(...) El tango nos iguala en lo más profundo como seres humanos y es algo que no deberíamos olvidar como sociedad (Analía, Ib.).

Actualmente en cuanto a lo social no siento que esté vigente a nivel masivo o que se vea afectado por lo social, creo que es tal vez la cumbia la que ocupa hoy ese lugar (Aymara, Ib.).

En un sentido amplio claro está que lo social se recrea en el tango, porque es su producto y lo atraviesa. Nada hay en el tango y sus actorxs que no sea “lo social”. En un sentido clasista el tango es desarrollado fundamentalmente por gente de clase media, tanto pauperizada en su mayoría, como minoritariamente enriquecida. Eso claro, en Argentina. En el resto del mundo predomina una clase alta, aunque de a poco se va ampliando el panorama, sobre todo por el ingreso de muchos jóvenes, que más allá de su procedencia suelen tener menor poder adquisitivo. En un sentido más coloquial, los espacios tangueros más concurridos son las milongas, y su función es eminentemente socializar. Este ‘socializar’ puede tener muchos sentidos e implicancias, desde las más frívolas hasta las más profundas. Sin duda, el tango es ante todo ‘una forma de vincularse’ (Ramiro, Ib.).

Vemos en las respuestas diferentes modos de entender lo social. Por un lado hay un énfasis puesto en los valores del tango que pueden ser extrapolados al colectivo social. La idea de que el tango iguala, supera diferencias y compone emparejamientos más allá del status social ha sido puesta de relieve como respuesta a esta pregunta.

También encontramos una visión crítica con respecto al tango y su vínculo genuino con lo popular. Hay un reconocimiento del lugar que ocupa en la sociedad actual y ciertamente no es el espacio de mayor adhesión popular. El tango de hoy se encuentra revitalizado en su esencia y su potencial pero, de todas maneras, no ha logrado –no lo ha logrado, al menos, todavía– volver a ser la voz del pueblo (el canal de expresión cultural mayoritario del pueblo, cosa que sí logró ser en algún momento –coincidentalmente con los dos primeros

gobiernos peronistas-). Está presente, da sus luchas, siembra valores y va construyendo ladrillo a ladrillo su permanencia y su relieve. Mientras el campeonato mundial y el festival de Buenos Aires exhiben el costado comercial del tango, lo más vistoso (bailarines ya formados, orquestas con prestigio) el lugar de la expresión viva del tango popular por excelencia, el espacio para la construcción del sentir tanguero por antonomasia, la milonga, está dando pelea para poder subsistir ante las clausuras y las dificultades económicas existentes en la actualidad<sup>44</sup>.

Es considerado un espacio-tiempo para la canalización de la expresión artística. Pero esto también es criticado por algunos sectores no del todo permeables al dinamismo de la cultura y las tradiciones. Hay un sustrato oculto de tensión entre quienes creen que el tango está vivo y es un campo abierto para el desarrollo artístico de la actualidad y aquellos que lo consideran un campo de ejercicio museístico, tanático y reproduccionista de modelos anclados y fijados en el tiempo.

Por otro lado en las respuestas se alude a la condición eminentemente social, intrínseca del tango. El tango ES, ciertamente, a condición de ser social. Y, además, el espacio-tiempo de la milonga es socializante. Es un medio que convoca y pone en vínculo a las personas. Logra un acercamiento entre gentes de distintas extracciones sociales en tiempo récord. En la milonga dos personas pueden bailar con un abrazo cerrado, corazón con corazón, sin saber siquiera sus nombres.

La pregunta ha quedado formulada de manera ambigua y por eso la polisemia de lo social se ve reflejada en las respuestas. Era el objetivo. De todos modos debemos mencionar que otras acepciones de lo social en el tango tienen que ver con elementos intrínsecos que hemos mencionado, anteriormente, a saber: su vocación contracultural, su rebeldía implícita, su cuestionamiento del statu quo, su expresión crítica del contexto, su resistencia, su esencia manifiesta de raíces culturales del ser/estar del Río de la Plata, su origen portuario, orillero, genuinamente popular, su heterogeneidad de elementos constitutivos, su aspiración estética entre arrabalera y elegante, su capacidad movilizadora y aglutinante, su rítmica derivada de un andar, de un caminar, de un ser procesante que invita a marchar, su búsqueda de encuentro, de espacio-tiempo compartido, de equilibrio y diálogo, de entendimiento con el otro, su energía desestructurante y sensual, su provocación constante.

El tercer aspecto que se pregunta por los efectos del tango en quienes se envuelven en su práctica nos ha acercado las siguientes reflexiones:

---

<sup>44</sup> Mientras se escriben estas líneas la emblemática milonga de los jueves de Cochabamba 444 en el barrio de San Telmo sigue clausurada.

El tango (entendiéndolo siempre sobre todo como la práctica cultural de la milonga) produce encuentros que “el sistema” no permite (...) (Matías, Ib.).

Confianza, escucha, inclusión, reconocimiento, cariño desde el abrazo y acercamiento al otro (Analía, Ib.).

(...) El tango es un ser. Entrar al tango es como entrar al mar, te puede pasar de todo (...) Encuentro en el tango un espacio propicio para la expresión lo que no significa que esto sea aceptado por la totalidad del público. Hay también una resistencia y me parece importante que la haya también forma parte eso de no estar conforme y que la milonga sea ese mundo privado y particular de cada “patio” (Silvia, Ib.).

Suele generar fanatismo, la gente a la que se le enciende la llamita tanguera tiende al menos por un tiempo frecuentar muchas milongas y escuchar mucho tango, además de trasnochar y conocer gente. Desde lo corporal genera una disposición que sirve para seguir cualquier baile, desde el abrazo y las distintas posibilidades, si se baila tango es más fácil poder aprender cualquier otro baile en pareja. Creo que es un ambiente que genera soledad, se está con mucha gente pero se está solo (Aymara, Ib.).

Inevitablemente una apertura, una acomodación a un otro. Esa es la base, un encuentro ‘real’. Y, mientras el tango dura, una experiencia de lucidez en el registro de las sensaciones que configuran un aquí y ahora. Cuanto más se profundiza en la escucha (corporal, sonora), más se puede vivenciar un estado de ‘vacío’ que se llena de emociones clarificadas, un estado ‘zen’. Porque la danza exige la atención y la relajación propia de cualquier método de meditación. También por supuesto, la ejecución musical. El escribir suele oscilar entre una gran concentración, el juego, la catarsis, o el trance. Estos estados suelen contrastar en intensidad con el resto del cotidiano de la mayoría de la gente. Y cuando sucede suele generar un efecto adictivo. Seguramente, las endorfinas ayudan bastante. No sé si siempre fue así, pero hoy en día todos los tangueros sabemos que el tango es una ‘droga dura’, un ‘viaje de ida’. Ese viaje tendrá todos los matices del caso para cada persona, nunca se sabe ni cómo, ni cuándo, ni con quién se puede compartir o terminar el viaje. La vida misma... (Ramiro, Ib.).

Se genera un vínculo inquebrantable, el tango puede transformarse en una forma de interpretar el entorno y vivir en él. Una identificación que se lleva para toda la vida. El tango brinda la cultura del intercambio entre pares que cohesiona los vínculos de los integrantes de una sociedad. Refuerza el sentido de pertenencia y configura la identificación con el otro (Andrés, Ib.).

Este tercer aspecto es expresado de manera bastante clara y evidente por todos/as los/as entrevistados/as quienes dan cuenta de haberse sumergido en las profundidades de la cultura del tango. Cada quien da una aproximación muy subjetiva pero, a la vez, hay un reconocimiento unánime de que la vivencia del tango es una experiencia trascendental que modifica la vida de quienes adhieren a su culto.

Queda claro que el tango produce transformaciones sustanciales. En las declaraciones no se ahorran adjetivos hacia esta capacidad del tango. En el baile de tango se percibe desde una forma de encuentro, de acercamiento profundo entre las personas, de adecuación y acoplamiento a un/a otro/a, escucha profunda, introspección, concentración, cualidades meditativas y efecto narcótico. En la adhesión al tango también se produce una inmersión.

El tango es un ser, es como un mar dice Silvia Ceriani (Ib.). Aymara (Ib.) configura esa devoción como un fanatismo, una llama que afirma un vínculo (no sin reparar que en el ámbito de la milonga se evidencia mucha soledad, también) y Ramiro (Ib.) lo relaciona con la metáfora del viaje y de los efectos de las drogas duras. El tango te absorbe, te atraviesa y te obliga a sumergirte en sus profundidades más cavernosas. No hay escape ante los influjos del tango. Genera cultura y además del baile, tanto la música como la escritura participan, también, de esta capacidad envolvente del tango. Como dice Andrés (Ib.) se convierte en un modo de interpretar el entorno y de vivir en él, refuerza el sentido de pertenencia y de identificación con el/la otro/a. Como ya dijéramos, anteriormente –aunque de otros modos–, el tango es un arte que produce cultura y, a la vez, una cultura que emerge como arte.

### **6.2.13. Preguntas 18, 19 y 20**

Decidimos agrupar las preguntas 18, 19 y 20 por su afinidad temática.

18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?
19. ¿Canaliza tu expresión como artista?
20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?

Todas las preguntas ponen énfasis en la experiencia subjetiva de la vivencia del tango y sirven, además, como disparadores para la reflexión sobre el abordaje indisciplinario del tango.

Es interesante observar que, en varios de los relatos de los/as entrevistados/as, el ingreso al tango se ha dado a través de un campo disciplinar o de varios campos sumados y que, luego, el/los campo/s de ejercicio terminará/n siendo, tal vez, otro campo o terminarán siendo otros campos de expresión disciplinar de los/las entrevistados/as [todos/as con accionar en diversas áreas del tango y del arte (condición selectiva que hizo que fueran elegidos/as para ser entrevistados/as aquí)].

Para los y las artistas entrevistados/as el tango es un catalizador vital de su expresión artística. Con variantes y diferencias de grado y valor, en cada caso, pero el tango significa, para todos y todas, una parte fundamental y sustancial en sus caminos artísticos.

Matías Trípodí (Ib.) modela una fuerte vocación tanguera a través de herramientas provenientes de distintas fuentes artísticas:

Diría que otros medios artísticos me permiten desarrollar y pensar una inspiración netamente tanguera.

Silvia Ceriani (Ib.) artista multifacética se refiere a varios de los aspectos en los que trabaja artísticamente y que habitualmente vincula con el tango.

(...) Como ya casi todos saben soy dj en el ParaKultural y varias veces trabajamos con Omar Viola en performances que se hicieron como parte de la milonga, así que yo encuentro en el tango un espacio propicio para la expresión lo que no significa que esto sea aceptado por la totalidad del público.

Se menciona el ParaKultural en el relato de Silvia y ya el hecho de nombrar ese espacio mítico asociado especialmente con el teatro argentino merece una reflexión. Porque para empezar el ParaKultural, hoy en día, es un espacio de tango. Se llama más precisamente: Milonga ParaKultural y funciona lunes, martes y viernes en el mítico Salón Canning (salón de fiestas de la Asociación Helénica de Socorros Mutuos San Demetrio) ubicado en la Avenida Scalabrini Ortiz 1331 (Ex Avenida Canning). El ParaKultural original –conocido también como Centro ParaKultural– era considerado un centro artístico multidisciplinario aunque es recordado con especial énfasis por las actividades relacionadas con el teatro llamado “under”. Fue cuna de varios y varias artistas que hicieron historia en el país: Alejandro Urdapilleta, Batato Barea, Humberto Tortonese, las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun y luego Carlos Belloso, Diego Capusotto, Mex Urtizberea, Marcelo Mazzarello, Mariana Briski, Valeria Bertuccelli y Alfredo Casero. Además como espacio multidisciplinario propició el origen de y dio lugar a varias bandas de rock y artistas de la música: Sumo, Los Redondos, Don Cornelio y la Zona, Los Violadores, Los Fabulosos Cadillacs, Celeste Carballo. El organizador de este espacio ha sido históricamente Omar Viola y ha contado con la colaboración de Horacio Gabín. Hoy siguen siendo ellos mismos los encargados de este mítico espacio dedicado preferentemente al tango. Omar ha ocupado el rol de organizador propiamente dicho, Horacio es el DJ de los días martes, Silvia Ceriani –que también viene de aquellas épocas originarias del ParaKultural (en las que conoció y fue compañera de vida de Luca Prodan)– es la DJ de los días lunes y como buenos milongueros y milonguera salen a bailar a la pista en cualquier momento de la noche. Su lema de hoy dice: “Nunca es la misma, nunca es otra. Milonga, escultora de formas que dura lo que dura un tango”. Toda una definición de espacio-tiempo y coherencia. La Milonga ParaKultural es –además de milonga, es decir espacio para bailar tango- un centro de arte multidisciplinario como lo era en sus comienzos. En las paredes se exponen cuadros y fotos (también en el pasillo de acceso), tocan orquestas, se recitan poemas, se realizan performances –cosa que remarca

Silvia (Ib.)-, se pintan cuadros, se hacen fotos, se actúa y se canta con y, también, sin amplificación (como las actuaciones de Sofía Viola, descalza y con una guitarra, sin micrófono). Todo contribuye a conformar un espacio mítico donde se respira y se vive arte y donde el tango es una expresión viva que se manifiesta de todas las formas posibles. Como dice Omar Viola (2010) con un pensamiento que ya esbozáramos aquí y con el que coincidimos plenamente: “Traficamos Eros en un mundo de Tánatos”.

Por otro lado, al responder esta pregunta Ramiro Nievas (en ANEXO) menciona al tango como canalizador de expresiones no sólo artísticas. El tango en sí resulta, entonces, un aglutinador de expresiones artísticas y culturales pero también de expresiones emocionales:

Se pueden canalizar, sintetizar y desarrollar una amplia gama de inquietudes y necesidades, no solo artísticas. El tango permite una convergencia muy fluida, muy dinámica, de una diversidad de expresiones e impresiones.

Andrés Duarte Loza (Ibíd.), por su parte, refiere al tango y su presencia en varios de sus campos de actividad artística:

La canaliza en gran parte, sobre todo desde el punto de vista de mi actividad como intérprete. Como compositor me interesa nutrirme de su música aunque más en esencia, no tanto en su reproducción como género. Creo que en mis proyectos audiovisuales logro trabajar aspectos de su ontología ya que me propongo encontrar su esencia común, lo inmanente, mediante la combinación de las imágenes, la música, el sonido y el cuerpo.

Como podemos apreciar el tango abarca una variedad de expresiones múltiples que lo hacen expandirse y replegarse pero siempre con dimensiones poliédricas.

También acuerdan en que cultivar otras expresiones artísticas contribuye decididamente a su hacer en el tango.

Ramiro Nievas (Ibíd.) utiliza la metáfora del dodo, [especie extinta que desapareció por perder capacidad de adaptación (pero también por la acción del hombre)], para ejemplificar acerca de la necesaria interacción del tango con otras expresiones artísticas para asegurar su propia subsistencia:

En un sistema cuando se mejora algo, se mejora todo. La excesiva especialización conlleva el riesgo de caer en estereotipos que con el tiempo se cristalizan y se vuelven muy difíciles de flexibilizar. Y como decía Barenboim, se termina sabiendo más y más de menos y de menos. Es una suerte de aislamiento, y el aislamiento a la larga o a la corta, se vuelve vulnerabilidad. Y si no, preguntale al ‘dodo’.

Andrés Duarte Loza (Ib.) define al tango como “expresión artística plural y compleja”. Para esta expresión versátil la diversidad constituye un elemento inherente a su esencia. Y

refuerza esta apreciación argumentando acerca de su relación con el tango que no se corresponde con el ejercicio en un solo campo disciplinario y se manifiesta abiertamente indisciplinario:

En lo personal me interesan los aspectos filosóficos del tango para la creación artística por lo que necesariamente me llama al trabajo artístico enfocado desde una concepción amplia y abierta del arte y no restringida a una disciplina específica.

Como vemos estos artistas refuerzan la idea de un ejercicio de ida y vuelta entre otros campos de acción del arte y el tango como expresión pluriforme e indisciplinaria.

#### **6.2.14. Preguntas 21 y 22**

21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?

Existen coincidencias notables sobre aquello que se considera que le está haciendo falta al tango. Muchos demandan un cuidado del tango que puede ser a escala individual pero que mayormente se enfatiza como necesidad de un cuidado general, de generar políticas que sostengan, protejan y permitan el desarrollo de la expresión artística y cultural denominada tango. Se le pide que agregue alegría, buena onda, complicidad, sol. En un punto el reclamo le pide que acompañe los cambios experimentados como cultura, como sociedad. Que oiga el devenir social, que no se quede petrificado en convencionalismos y códigos anacrónicos. En la puja entre tradición y renovación que también es mencionada está la clave de su sustentabilidad.

No creo que al tango le falte nada, pero necesariamente necesita transformarse para subsistir en el tiempo. La tensión entre conservadurismo e innovación existirá siempre en el ámbito del tango, en una puja necesaria y permanente, ya que permite la continuidad de su esencia sin adolecer de novedad y contemporaneidad acorde a los tiempos que corren (Andrés, Ib.).

Le falta alegría, le falta sol, le falta romper con ciertas convenciones y códigos, le falta ser más natural y menos afectado sobre todo en el canto y en las interpretaciones coreográficas en las que siempre se le pone una carga de “pasión y desenfreno” artificial (Aymara, Ib.).

Como dice Aymara le falta abandonar aún algunos latiguillos, clichés y yeites heredados y cortar, también, con la cadena de repeticiones establecidas por la manipulación y la apropiación de las que ha sido objeto.

Por eso es que al ambiente tanguero le urge más solidaridad, más cooperativismo y más apoyo. Si todxs somos más generosxs, el tango nos va a dar más. Haciendo un juego de palabras creo que al tango le falta generar generosidad, que sería también generar más tango, porque citando a Chicho Frúmboli “el tango es dar” (Ramiro, lb.).

Y como aporta Ramiro el cooperativismo y la solidaridad, la generosidad y el dar, son elementos necesarios para el tango y, también –agregamos-, para nosotros, como sociedad y comunidad. Algo que supo y cultivó, desde siempre –y consecuentemente durante toda su vida–, el maestro don Osvaldo Pugliese como habremos de destacar siempre.

Lo que a cada uno de los/as entrevistados/as le falta dar con el tango responde a una indagación muy personal, pero se conecta, a su vez, con cómo es esa vivencia del tango que nos interpela, íntimamente, a cada quien.

El tango va de la mano del deseo y ocurre con el tango, entonces, lo que ocurre con todo deseo: queremos aquello que sentimos que nos falta y que nos hace falta. Esa sensación de que nos falta dar algo con el tango es la expresión del deseo y es, vitalmente, necesaria para mantener la puerta continuamente abierta, el llamado a que algo nuevo ocurra, a que sigamos desarrollando, transformando, expandiendo el tango y a que la llama de esta expresión artística y cultural de la Argentina, el Río de la Plata y la región, permanezca, vivamente, encendida.

## Bibliografía específica

- Alposta, L. (1987). *El tango en Japón*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Borges, J. L. (1965). *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: Emecé.
- Borges, J. L. y Bullrich, S. (eds.) (2000). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé.
- Bozzarelli, O. (1972). *Ochenta años de tango platense*. La Plata: Ed. Osboz.
- Cadicamo, E. (1975). *La historia del tango en París*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Dinzel, R. (2008). *El tango, una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Duarte Loza, D. M. (2014). “Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo. Algunas reflexiones en torno a la pampa y la milonga”. II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil: FA-UNICEN.
- Ferrer, H. (2011). “La poesía del tango: su origen y evolución”. Apuntes de clase. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango.
- Gobello, J. (1999). *Breve Historia Crítica del Tango*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- McLuhan, M. y Powers B. R. (1993). *La Aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Murray Schafer, R. (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Ed. Knopf.
- Pujol, S. (1999). *Historia del Baile*. Buenos Aires: Emecé.
- Rafael, E. (ed.) (2005). “Orquesta. Una continuidad que sumó 56 años”. En: *Oswaldo Pugliese. Tango de Colección 2*. Buenos Aires: Arte Gráfico AGEA.
- Sábato, E. (2005 [1963]). *Tango. Discusión y Clave*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Vega, C. (1977). “La formación coreográfica del tango”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega N° 1*. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.

## Fuentes de Internet

- A.A.V.V. (1946). *Manifiesto Blanco*. Buenos Aires: Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira. [En línea]. Consultado el 13 de junio de 2017: [http://cva.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cva.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)
- Barreiro, J. (2012). “El vasco Casimiro Aín, campeón mundial de bailes modernos”. [En línea]. Consultado el 13 de junio de 2017: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/03/14/el-vasco-ain-campeon-mundial-de-bailes-modernos/>
- Tuchin, F. (2015). “Los afro-argentinos y el racismo que perdura”. *Diario Perfil, El Observador*, 28 de marzo de 2015. [En línea]. Consultado el 25 de mayo de 2017: <http://www.perfil.com/elobservador/los-afro-argentinos-y-el-racismo-que-perdura-0328-0036.phtml>
- Viola, O. (2010). “Traficamos Eros en un mundo de Tánatos”. Entrevista de Gustavo Espeche Ortiz. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017: <http://cronicasdesdelsur.blogspot.com.ar/2010/10/omar-viola-trafficamos-eros-en-un-mundo.html>

## 7. Capítulo IV

### Manifiesto del Nuevo Cancionero y Nueva Canción Latinoamericana

#### 7.1. Marco referencial

La renovación de la canción popular de raíz folclórica, surgió con fuerza, en la década del 60, a partir del *boom* del folclore y del movimiento que fue conocido, en principio, en la Argentina, como Nuevo Cancionero. Este movimiento tomó cuerpo, en sociedad, el 11 febrero de 1963, en la provincia de Mendoza, a través de un manifiesto que se hizo publico en el Círculo de Periodistas (ese mismo día el Diario Los Andes publicó una nota dando cuenta de este surgimiento).



Los firmantes del Manifiesto del Nuevo Cancionero.  
En el centro una muy joven Mercedes Sosa.  
Fotografía: Diario Los Andes (Mendoza)

Según recuerda una de sus protagonistas fundamentales, la cantante –o como a ella le gustaba definirse: cantora– tucumana Haydée Mercedes Sosa (Tucumán, 9 de julio de 1935- Buenos Aires, 4 de octubre de 2009) más conocida como Mercedes Sosa, la Negra, la Voz:

En aquellos años fue creciendo la idea del Nuevo Cancionero, un movimiento que tuvo gran influencia en todo el país y con el tiempo en el resto de América. (...) La presentación fue el lunes 11 de febrero de 1963, en el salón del Círculo de Periodistas en

la calle Godoy Cruz 166. El día anterior fuimos de visita al diario Los Andes, nos recibió Antonio Di Benedetto, que era el jefe de Artes y Espectáculos. Nos entrevistaron y nos hicieron la foto en una sala con sillón. (...) Única mujer del grupo, a mi alrededor, sentados y parados estaban Matus, Tejada Gómez, Juan Carlos Sederó, Tito Francia, Horacio Tusoli y Víctor Nieto.

(...) El recital en el Círculo de Periodistas empezó con el salón colmado. No sé por qué razón, pero la gente enseguida creyó totalmente en nosotros. (...) Yo no me acuerdo qué canción canté esa noche, pero seguro que fue una de Matus y Tejada. (...) De aquella noche me queda el recuerdo del fervor general, de la actuación de ese gran músico y virtuoso guitarrista Tito Francia con todos los guitarristas de LV10 Radio de Cuyo, de Mamadera Eduardo Aragón, de Víctor Nieto, de Martín Ochoa, del Chango Leal (Braceli, 2003).

Cuando llegó a Buenos Aires tuvo una enorme repercusión. Desde ahí, retornó al interior del país mediante las prácticas artísticas de grandes exponentes como la ya nombrada Mercedes, Armando Tejada Gómez, Tito Francia, Oscar Matus, a los que luego se sumaron: César Isella, Horacio Guarany y Víctor Heredia, entre otros artistas, a quienes se plegaron, a su vez, realizadores de diversas disciplinas y de otros países latinoamericanos que adhirieron, con convicción, a este programa estético-ideológico.

En su manifiesto, el Nuevo Cancionero expresaba la necesidad de renovar y de enriquecer la música folclórica nacional y su cancionero y rechazaba, a su vez, todo tipo de regionalismo y tradicionalismo cerrados. Desde la década del 30 la migración campesina en la Argentina comenzó a dirigirse hacia las ciudades –especialmente, hacia Buenos Aires– e incrementó la presencia de trabajadores devenidos en obreros industriales en los centros urbanos. En consecuencia, fue necesario adaptar la música rural del interior del país a la realidad urbana, que se volvía cada día más y más heterogénea. Por ello, los artistas del Nuevo Cancionero hicieron un fuerte hincapié en la asimilación de “todas las formas modernas de expresión que ponderen y que amplíen la música popular” (Francia, Matus y o.s., 1963) y, en consecuencia, una de sus máximas aspiraciones fue, entonces, la de: “Renovar, en forma y en contenido, nuestra música, para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy” (Ibídem). Así, los músicos del Nuevo Cancionero, consideraron al folclore como algo vivo, es decir, como algo dinámico y en constante transformación y cambio y se alejaron, así, del tradicionalismo y del pintoresquismo anacrónico de tarjeta postal que venían prevaleciendo, fuertemente, en el folclorismo local, hasta, precisamente, su original y provocador desembarco.

La década del 60 estuvo marcada por el denominado *boom* del folclore en consonancia con una militancia política juvenil y estudiantil. Este fervor político fue alumbrado a partir de la revolución cubana que tomó el poder el 1º de enero de 1959. En Argentina a este fervor contribuyó, fuertemente, la resistencia peronista que por tener a su líder proscrito crecía con fuerza para lograr su vuelta y el regreso al gobierno del movimiento popular. Como veremos más adelante la música folclórica como símbolo de la resistencia adquirió una

relevancia fundamental. Además, aumentó, de manera exponencial, la participación de la clase media urbana en concursos, peñas y guitarreadas. El Nuevo Cancionero se encuentra, también, en estrechísima relación –por no decir que fue el desencadenante<sup>45</sup> que, por otro lado, las analogías entre sus nombres evidencian– con el surgimiento simultáneo en varios países de América Latina del movimiento denominado como “nueva canción latinoamericana”. Esta *nueva canción* difería de la producción popular anterior por su fuerte y evidente compromiso social y se relacionaba con las transformaciones culturales y políticas que se produjeron en la región a partir de la histórica gesta cubana. Vale decir también que la mayoría de sus exponentes, más allá de las diferencias locales de cada país, fueron afiliados al Partido Comunista. Todavía hoy, cuando se habla de la nueva canción se la menciona de manera genérica como canción de protesta, disminuyendo, así, su potencial simbólico, artístico y estético.

Algunos artistas ligados a la *nueva canción latinoamericana* –que en cada país tuvo su denominación particular– son: Pablo Milanés y Silvio Rodríguez, de Cuba (Nueva Trova Cubana); Los Olimareños (Braulio López y José Luis “Pepe” Guerra), Numa Moraes, José Carbajal “El Sabalero”, Daniel Viglietti y Alfredo Zitarrosa, de Uruguay (Canto Popular Uruguayo); Ángel Parra e Isabel Parra (hijos de Violeta), Víctor Jara, Quillapayún, Inti Illimani, Patricio Manns, Rolando Alarcón en Chile (Nueva Canción Chilena), en Brasil como exponentes de esta corriente encontramos a Geraldo Vandré, Taiguara Chalar Da Silva (nacido en Uruguay) y podríamos incluir, también, a Edu Lobo y a Chico Buarque (aunque no pertenezcan específicamente al mismo programa político-musical de Vandré y Taiguara y su canción reciba otro tratamiento poético-musical), entre los más destacados exponentes de este movimiento. Se considera, frecuentemente, también, como ejemplo vinculado a esta corriente –aunque su poética se desvía de la línea más ortodoxa de la nueva canción– al movimiento artístico brasileño denominado *Tropicália* (sobre el que luego profundizaremos en detalle), cuyos principales exponentes evidenciaron las contradicciones existentes en la política y en el arte en Brasil en momentos en los que regía la dictadura militar (Duarte Loza, 2013b).

En la Argentina, este Movimiento renovador del folclore local continuó hasta mediados de la década del 70, momento en el que la genuina expresión del pueblo fue silenciada por la irrupción del nuevo gobierno de facto.

## 7.2. Exponentes de la condición indisciplinaria

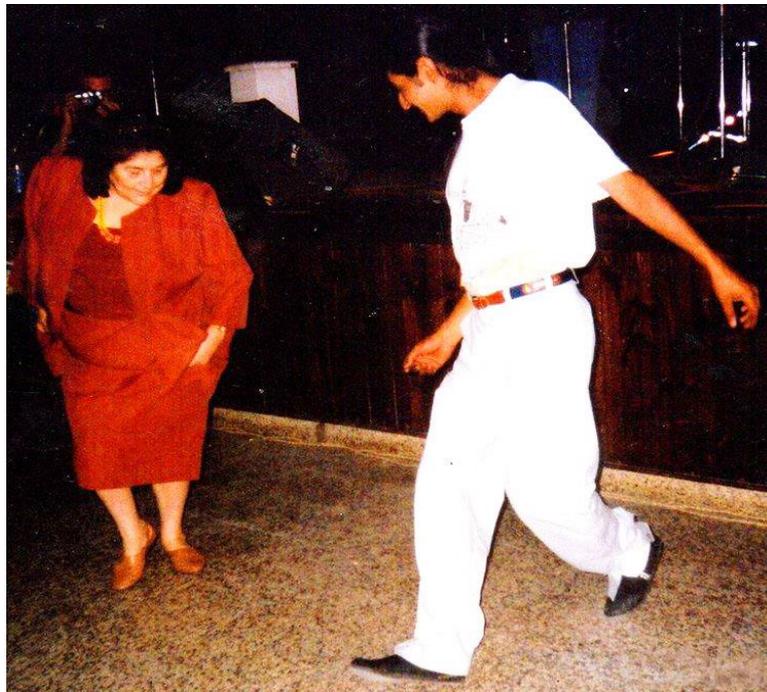
---

<sup>45</sup> Según lo que manifiesta Mercedes Sosa en la cita anterior: “En aquellos años fue creciendo la idea del Nuevo Cancionero, un movimiento que tuvo gran influencia en todo el país y con el tiempo en el resto de América” (Braceli, 2003, el subrayado es nuestro).

### 7.2.1. Mercedes Sosa

La figura de Mercedes Sosa se presenta, claramente, en este contexto, como iconográfica. En ella se sintetiza, emblemáticamente, toda la expresión de la época y pasa a ser la referente más representativa de la popularización de la producción relacionada con el movimiento.

Con las figuras señeras de Violeta Parra y Atahualpa Yupanqui como puntales de su expresión artística, la Negra construye un repertorio que tiene a ambos como principales referentes, pero, a partir de su interpretación, esas músicas van a pasar a ser asociadas directamente con su voz. Las versiones de *Volver a los 17*, o *Gracias a la vida de Violeta* serán antológicas<sup>46</sup> e integrarán su disco trascendental *Homenaje a Violeta Parra* (1971). Lo mismo sucederá con el repertorio yupanquiano sobre todo con *Luna Tucumana* y con las que grabará en *Mercedes Sosa interpreta Atahualpa* como *Duerme Negrito*, *Los Hermanos* y otras que, en su voz, resonarán como versiones definitivas. Mercedes Sosa contribuyó sobremedida a la difusión del Nuevo Cancionero y de la Nueva Canción Latinoamericana en el subcontinente, propiamente dicho, y, también, ciertamente, en el mundo.



Mercedes Sosa bailando con Jorge "Negro" Valdivia, "El Celador", en la Peña del Dúo Coplanacu. Cosquín, 1997. Foto: Silvia Majul

---

<sup>46</sup> El vínculo entre Violeta y Mercedes es tan identitario que habitualmente se piensa que estas composiciones son de autoría de la Negra. Además de esta relación artística sus destinos están unidos a partir de datos trascendentes de sus biografías como la fecha del 4 de octubre: Violeta nace ese día de 1917 y Mercedes fallece el mismo día pero del año 2009.

Mercedes Sosa se transforma, así, en un paradigma y esto sucede por la combinación de diversos factores que podríamos denominar indisciplinarios. La Negra se inicia dando clases de danza de folclore (Sosa, 2009).

Más tarde comienza a ser reconocida como cantora. Y, este momento, es crucial. Cuando Mercedes Sosa surge como figura musical manifiesta una característica muy propia: como buena profesora de danzas folclóricas que es, además de bailar, toca el bombo<sup>47</sup>. Pero esta característica no queda sólo allí, la particularidad de Mercedes es que toca el bombo en paralelo con el canto. Esta conjunción es vista, también –hay que decirlo–, en grupos folclóricos como Los Fronterizos, Los Chalchaleros, Los Tucu Tucu y otros conjuntos de la llamada proyección folclórica.

Sin embargo, aquí, lo verdaderamente destacable –y que constituye una característica que rompe varios prejuicios de la época a la vez– es que una cantante femenina solista, toque el bombo y lo haga a la par de su canto, en el escenario. En un punto aquí hay, además, una continuidad evidente de la tradición de las mujeres copleras del canto andino con caja.

Como ejemplo, el registro en video de un recital de 1983 en la ciudad de Nueva York, en el Taller Latinoamericano, dado por Mercedes, nos la muestra en la plenitud de su arte. Canta “Pollerita”<sup>48</sup>, toca el bombo, baila y –en un gesto anticipatorio al famoso revoleo del poncho popularizado, luego, por la cantante Soledad Pastorutti–, se coloca un chullo<sup>49</sup> sobre su cabeza, luego se lo quita y, acto seguido, lo empieza a revolear. Toda una performer.<sup>50</sup>

(...) Recordé que soy profesora de danzas tradicionales, y comencé a bailar con la gente ese carnavalito, “Polleritas” (sic). Y como me volví una mujer muy gorda, porque la desesperación del exilio me llevaba a no cuidarme, también sucedió que la gente, al ver que aunque yo tenía ese problema vencía el temor al ridículo y hacía con mi cuerpo lo que verdaderamente sentía (porque no hay sentimiento ridículo), se sentía con más ánimos. Así descubrí el gozo de movilizarme y expresar con todo esta alegría enorme que tengo de poder cantar... (Sosa en Brizuela, 1992)

---

<sup>47</sup> Habitualmente en el ámbito de la enseñanza de las danzas folclóricas se aprende a tocar el bombo a la par del aprendizaje del zapateo en evidente analogía rítmica. Históricamente este aprendizaje quedaba restringido a los hombres que eran quienes zapateaban y tocaban el bombo. Con el ejemplo señero de Mercedes, hoy en día, las mujeres también zapatean y tocan el bombo. En la ciudad de La Plata, por ejemplo, hace algunos años se ha conformado el grupo Legüereale totalmente integrado por mujeres en el que todas sus integrantes tocan bombos legüeros y al que llaman Ensamble de bombos y otras hierbas.

<sup>48</sup> Canción de 1959 del boliviano radicado en Argentina Raúl Shaw Moreno (Raúl Shaw Boutier) integrante en su momento del famoso Trío Los Panchos.

<sup>49</sup> También conocido como chulo. Gorro tejido de lana, típico de la región andina de América del Sur.

<sup>50</sup> “Mercedes Sosa canta, baila y llora, Nueva York 1983”:  
<https://www.youtube.com/watch?v=XIBfURnEFIs>



Mercedes Sosa en posición de baile, luciendo su clásico poncho rojo.  
Foto: Diario La Tercera (2011)

Además, Mercedes dota a su repertorio de un claro contenido político privilegiando autores cuyas letras van cargadas de ideología, de pensamientos cuestionadores de la realidad del pueblo argentino y del latinoamericano, propios de la época.

Por todo esto luego será perseguida y censurada (tema que abordaremos en la sección “Tango y Nueva Canción: sobrevivientes de la represión en Argentina. Entre la apropiación, la manipulación y la resistencia” en el apartado “La música popular como posibilidad de resistencia. Exponentes de la resistencia del nuevo cancionero”).

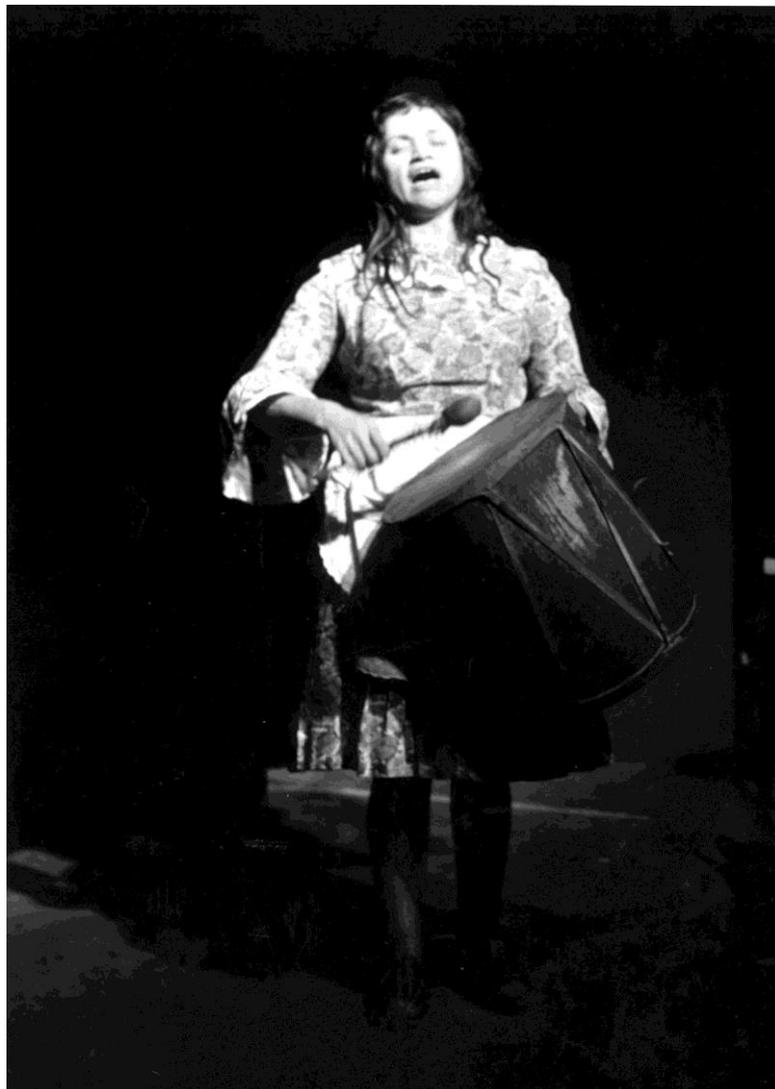


Mercedes Sosa cantando y tocando el bombo.  
Foto: Ron Kroon (2 de abril de 1967)

## 7.2.2. Violeta Parra

A 100 años de su nacimiento y a 50 de su muerte, la figura señera de Violeta Parra se agiganta cada día más. Esta enorme creadora latinoamericana muestra, además, posibilidades artísticas amplias que determinan y configuran sus modos de realización.

Violeta Parra, la reconocida compositora, toca el charango, la guitarra, el arpa, el bombo (como en la foto) y, mientras toca esos instrumentos, también canta. Además interpreta otros instrumentos, como los de viento: quena y sikus. Esto que decíamos de Mercedes Sosa como mujer pionera que canta y toca el bombo al mismo tiempo, en la Argentina, tiene evidente raíz como figura señera, en Violeta, este ejemplo de mujer multifacética que aparece sola en escena cantando y tocando varios instrumentos en paralelo (también el bombo).

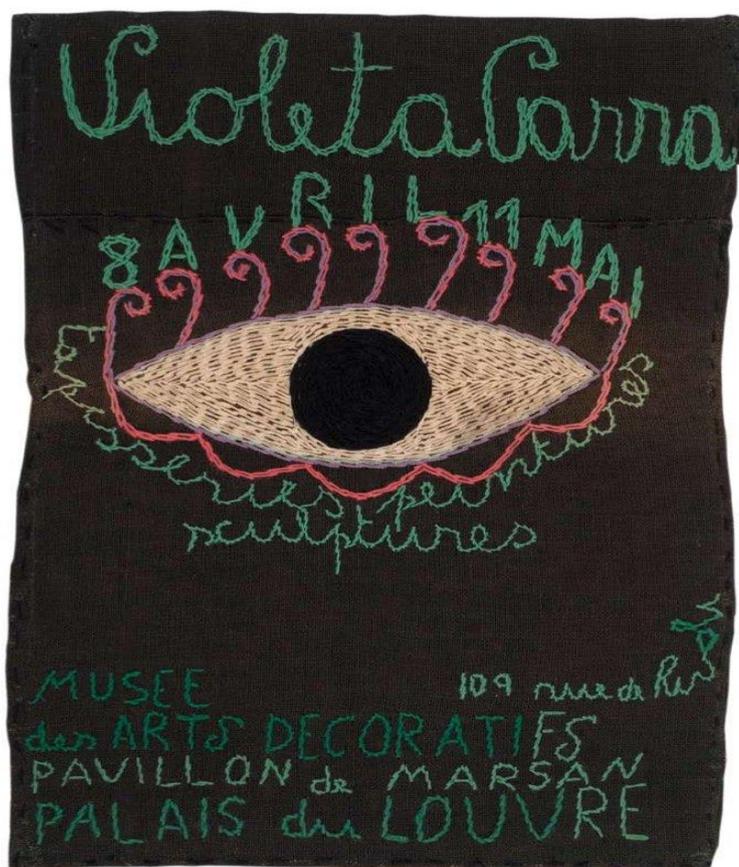


Violeta cantando y tocando el bombo (1963).

Teatro Plaisance, París.

Fotografía: Fundación Violeta Parra

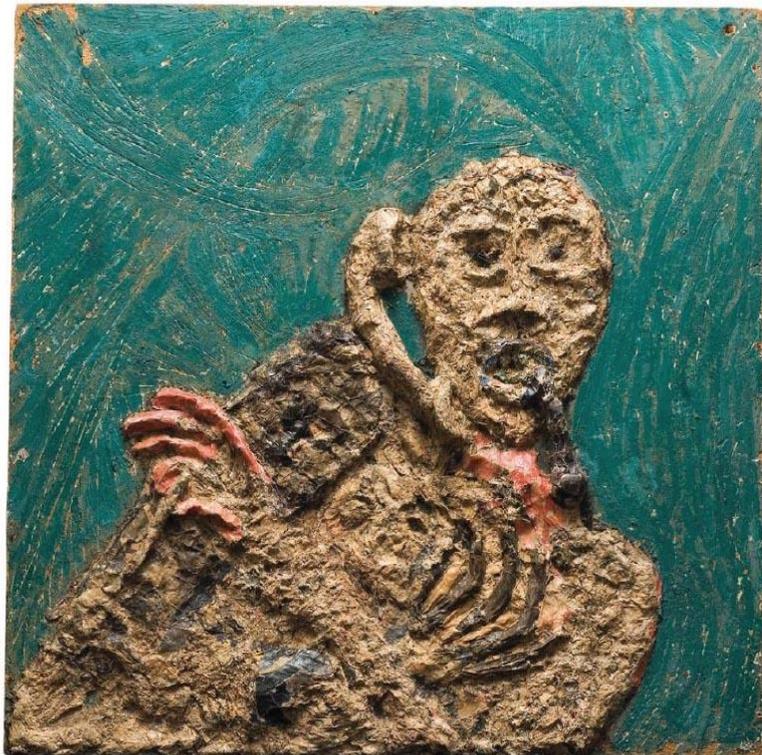
Además Violeta Parra es la primera artista latinoamericana en ser invitada a realizar una exposición artística individual en el Museo de Artes Decorativas del Louvre de París. Presenta y exhibe allí sus realizaciones plásticas que se alternan entre arpilleras (mayormente tapices bordados), esculturas (en su mayoría de papel maché) y óleos. Es interesante observar, entonces, que: una artista que bailaba, escribía sus propios poemas y, también, letras de canciones, tocaba diversos instrumentos y cantaba, también producía realizaciones artísticas reconocidas, habitualmente, dentro del territorio de las artes plásticas.



Afiiche (1964). Arpillera bordada por Violeta Parra  
Fotografía: Museo Violeta Parra

En la elaboración de su poética, de su programa artístico, Violeta Parra tiene muy presente la producción de los muralistas mexicanos. De hecho podríamos decir que hay un enlace tácito entre el movimiento muralista mexicano y la nueva canción latinoamericana por la apuesta al vínculo explícito entre arte y política (el muralismo aparece como la voz más fuerte, canalizadora de la expresión artística, de la primera revolución del siglo XX, la mexicana, ocurrida en 1910), por la apelación a la tradición cultural (el empleo de elementos

simbólicos relativos a la cultura popular y al folclore local), el hacer colectivo (el arte mural se expresa mediante un conjunto de realizadores que trabajan organizadamente en una misma producción), la relevancia del cuerpo (como tema pero, también, por el despliegue corporal que se manifiesta en la propia acción de pintar el mural<sup>51</sup>) y por el empleo de nuevas técnicas de realización artística (técnicas que ponen en relación las formas artesanales de realización artística y las nuevas, producto de la experimentación con nuevos materiales, modos y herramientas).



Hombre de Negocios (1963/65). Relieve escultórico en papel maché  
Fotografía: Museo Violeta Parra

Violeta manifiesta, evidentemente, también, este vínculo, solidarizándose con David Alfaro Siqueiros (en momentos en que el muralista mexicano había sido encarcelado por su

---

<sup>51</sup> Sobre el tema del realce de la acción corporal a la hora de pintar es importante recordar que Siqueiros se fotografiaba como modelo (también lo ha sido su mujer) de sus propios cuadros. Hay muchos ejemplos de acciones corporales plasmadas en sus murales que son retratos de sus propias posturas fotografiadas y luego pintadas. Además, en su afán de transmitir sus experiencias con nuevos materiales, herramientas y técnicas dio clases en los Estados Unidos y uno de sus alumnos allí fue Jackson Pollock. Este pintor es reconocido como desarrollador de la *action painting* (acción pintora), una propuesta de realización artística en la que el acto de pintar, el momento en que se pinta es realizado y el cuadro resultante es la huella de esta acción que se plasma sobre la tela. La técnica del *dripping* (goteo) es ciertamente una de sus bases técnicas y tiene que ver también con la relación entre el cuerpo derramando pintura sobre el lienzo (en general, según lo retratan algunas fotografías de Pollock en acción, el lienzo está recostado sobre el suelo y el pintor acciona y hace gotear los pinceles, parado sobre él). Según nos comentara la Dra. Isabel Tejeda en su curso del Doctorado en Artes denominado “Curaduría y expografía crítica contemporánea” la acción del *dripping* evidencia una fuerte connotación fálica.

militancia partidaria comunista) con su poema *Siqueiro* (sic) *prisionero* dedicado al poeta brasileño Thiago de Mello (amigo de Parra y agregado cultural de Brasil, en Chile, durante los primeros años de la década del '60). Adjuntamos aquí, entonces, para graficar este vínculo, lo que dice la parte final del poema en el que relaciona el Brasil de Thiago de Mello con la situación de Siqueiros:

Gime samba que gimen  
los brasileiros.  
Suenen tambores negros  
a sangre y fuego.  
Llore todo el que tiene  
corazón tierno,  
que sepultado en vida  
se halla Siqueiro.  
(Violeta Parra, *Siqueiro prisionero*, 1962)

En esa continua exploración artística la búsqueda de Violeta Parra es decididamente abarcadora y encuentra uno de sus pináculos en la composición del ballet denominado “El Gavilán”.

(...) la forma de *El Gavilán* surge de la suma de trozos musicales y poético-musicales, repitiendo el procedimiento que utilizaba Violeta Parra al producir sus arpilleras, donde una sostenida acumulación de partes genera el todo. Si en sus tapices y arpilleras se reutilizan retazos de tela y lanas de colores, en *El Gavilán* se reutilizan retazos musicales, reciclando materiales del folclor que son tensionados al máximo en un discurso fragmentado donde sílabas y motivos sueltos adquieren autonomía musical. Desde esta perspectiva se puede entender la cromatización del diatonismo del folclor, la transformación del paralelismo de terceras de las cantoras campesinas en paralelismo de novenas, y la modificación del compás de 6/8 de la tonada en metros de 5/8 y 7/8, más comunes a la música de Stravinsky (González, 2013).

Allí, en *El Gavilán*, se evidencia una clara interconexión entre sus modos de realización artística que la muestran, decididamente, orientada hacia una idea indisciplinaria del arte. La arpillera asume un rol simbólico. De tela de descarte, barata –y elemento al alcance de la mano–, pasa a ser fundamento de varias realizaciones artísticas de Violeta en distintos planos. Obvia y evidentemente, aparece en el mundo plástico en el que utiliza la arpillera como tela base en donde plasmar sus ricos, coloridos y heterogéneos bordados. Pero como podemos apreciar, también, en *El Gavilán* que es una obra de arte expansiva donde Violeta se expresa en música, imágenes, narración, escena, danza, vestuario, nos encontramos que la trama y la urdimbre compositivas conforman, igualmente, una arpillera. Un tejido entramado de múltiples contrapuntos de origen popular que se suman para conformar una pieza de arte de finísima confección.

Esta búsqueda abierta de Violeta renueva, fuertemente, el quehacer artístico chileno y proyecta, ciertamente, su influencia hacia el futuro.

La obra poético-musical de Violeta Parra constituye el mayor impulso renovador que internamente ha recibido la música popular chilena. Esta renovación se entiende al descubrir en ella una personalidad artística completa, que no solo buscó expresarse a través de la música, la poesía y la plástica, sino que a través de su propia vida, la que transformó en un acto artístico, que define muy bien la renovación de la mujer, de la cultura popular y del arte en Chile en la década de 1960 (González, 2013).

Parece ser como si a Violeta no le importara la forma que adquiere su expresión. Cuando le preguntan en una entrevista con qué disciplina artística se quedaría si tuviera que elegir una, Violeta contesta, eligiendo no precisar ninguna: “Me quedaría con la gente” (Vera, 2003). Su vínculo con el pueblo es el más fuerte, la realización artística adquirirá diversas formas según sus posibilidades materiales y la emoción que le despierte el tema o el sujeto a ser retratado y compartido.



La Cueca (1962). Arpillera bordada por Violeta Parra  
Fotografía: Museo Violeta Parra

### 7.2.3. Víctor Jara

Con el impulso de esa figura señera que es Violeta, aparece otro de los grandes constructores de este movimiento de la nueva canción latinoamericana: Víctor Jara. A pesar de que por fuera de Chile sólo lo conozcamos, mayormente, por sus composiciones y por sus interpretaciones musicales, Jara, fue además:

(...) director de innovadores montajes teatrales chilenos de fines de los años sesenta y llevó el concepto de vanguardia a la música popular, experimentando con el lenguaje, aplicando estrategias de creación colectiva, y entrelazando la música con el drama y con la danza. (González, 2013)



Víctor Jara bailando con su grupo folclórico Cuncumén.  
Fotografía: Fundación Víctor Jara

Como músico no tuvo una formación sistemática ni académica como sí la tuvo como actor y director de teatro. Aprendió a tocar la guitarra de manera autodidacta, participó de coros y realizó un aprendizaje directo, por transmisión oral, del repertorio folclórico chileno y del de otros países latinoamericanos.

Mucha gente me conoce como cantante, pero no saben que dirijo teatro. La verdad es que en 1958 me inicié como folklorista en el conjunto Cuncumén, y estando ahí, ingresé a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Mi actividad se inició en forma paralela, respondiendo a necesidades que uno quiere realizar. (Jara, 2017)

En el desarrollo de su concepción escénico-musical –que desde nuestro enfoque consideramos de corte indisciplinario– en sus composiciones y en sus interpretaciones, llevó adelante el concepto de fusión latinoamericana derivada de su trabajo de creación de música incidental para el teatro.

No sé en realidad cual es el campo que me agrada más si es el teatro o la música. Pero las dos expresiones me llegan, son como dos motores que se tocan y se necesitan. En el teatro hay que exigirse con más profundidad. El folklore en cambio, siendo de gran raigambre humana, me suelta ataduras que salen fuera cuando canto. El teatro es más intelectual; el folklore lo siento más espontáneo. Pero en realidad, las dos cosas están muy juntas y amarradas a mí. (Jara, 2017)



Víctor Jara en «Las de Caín» (1957).  
Fotografía: René Combeau Trillat

También, en las de Quilapayún e Inti-Illimani –grupos que guió y asesoró artísticamente entre 1966 y el golpe dictatorial y, finalmente, su muerte acaecida a manos de los mismos militares en 1973– aplicó la misma concepción simbiótica entre teatro y música.

Quilapayún, nombre que significa “3 (quila o kila) barbas (payún)” en mapudungum (mapuche) –y que acuñó uno de sus integrantes-fundadores, el compositor de la reconocida canción (en la voz de Mercedes Sosa) “Todo Cambia”<sup>52</sup>: Julio Numhauser Navarro– porque originalmente sus integrantes fueron los hermanos Julio y Eduardo Carrasco y el ya mencionado Numhauser Navarro, todos barbados. “El nombre nos sugería una idea que inmediatamente nos cautivó: así como los Beatles se habían hecho famosos por sus melenas, nosotros, como los revolucionarios de Cuba, nos haríamos famosos por las barbas” (Carrasco, 2003 [1988]). Por lo descrito las barbas implicaban, para la época, un sentido político. Quilapayún es un grupo de música, todavía en actividad, surgido de las peñas universitarias de Chile en pleno inicio de la Nueva Canción Latinoamericana, en 1965, y en el seno de este proyecto musical sus integrantes desarrollaron una canción de gesta con alto contenido social y político.

El primer asesor artístico de la agrupación fue Ángel Parra (hijo de Violeta) pero, inmediatamente después, en 1966, de la mano de Víctor Jara, Quilapayún trabajó en

---

<sup>52</sup> En las conclusiones comentaremos un episodio referido a la apropiación simbólica de la canción en la versión de Mercedes.

profundidad sobre una concepción espacio-temporal en la que: la iluminación, el vestuario y el movimiento en escena van de la mano, se sincronizan y llevan un ritmo común, logrando un nuevo concepto de puesta en escena para la canción (González, 2013).



Víctor Jara con Quilapayún (ca.1965).  
Fotograma: Quilapayún, más allá de la canción

El grupo Inti Illimani (Inti en quechua es el sol que para esa cultura es un dios e Illimani en aymara significa “águila dorada” y es el nombre de la montaña que se yergue en las cercanías en dirección sureste a la ciudad de La Paz, Bolivia, y se visualiza, notoriamente, su cima nevada desde allí) es fundado un par de años después, en 1967 -y todavía se mantiene activo-. Surge, también, del ámbito de las peñas universitarias, particularmente de la peña folclórica de la Universidad Técnica del Estado (UTE) -denominada en la actualidad como Universidad de Santiago de Chile (USACH)- ya que sus integrantes eran estudiantes de esta Universidad. Su propuesta se adentra en el terreno de la Nueva Canción y es uno de los grupos más reconocidos en esta línea estética. En principio se conforma como quinteto con Horacio Salinas, Horacio Durán, Max Berrú, Jorge Coulón y Pedro Yáñez. Los cuatro primeros integrantes serán los que más perdurarán en la agrupación que adquirirá dimensiones variables, en relación con sus músicos y sus instrumentos, a lo largo del tiempo.

Inti-Illimani y Jara desarrollaron un nuevo modo de performance trabajando con mayor rigor y eficiencia escénica, otorgándole mayor sentido dramático a sus conciertos y reforzando y haciendo más efectivo su mensaje (González, 2013).



Victor Jara con Inti Illimani  
Fotografía: Sitio oficial de Inti Illimani

A partir de su trabajo con el teatro, en ámbitos donde la creación es colectiva, se interpretan textos con el cuerpo, la voz y la expresión y se desafían los límites de la disciplina a través de la experimentación artística, Jara cuenta con elementos para irradiar propuestas musicales y escénicas en las cuales lo musical aparece como emergente de una concepción espacio-temporal en la que resulta tan importante lo sonoro como las luces, la vestimenta, la performance, lo corporal, la acción escénica y la dramaturgia del mensaje. En este sentido la cuestión de lo instrumental resulta un parámetro más a tener en cuenta para generar una estética propia y refleja, además, un criterio amplio y abierto en relación a la correspondencia entre estilos, géneros y regiones geográficas.

El proceso de apropiación y mezcla de instrumental latinoamericano será, según González (2013), una de las características de la Nueva Canción (Chilena). Decimos entonces que la ampliación de la instrumentación como recurso para describir una geografía más extensa y abarcadora del territorio es, ciertamente, una pauta a seguir por varios de los grupos y solistas, en general, de este movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana. Esto se evidencia, claramente, por ejemplo, en la *Tropicália* cuya paleta orquestal será de lo más heterogénea de lo utilizado en el movimiento: orquesta de cuerdas y bronces, percusión nordestina (brasileña), instrumentos eléctricos de rock, guitarra criolla, voces.

El auge de las peñas musicales de Santiago de Chile ocurrirá a partir de la propuesta generada por los hermanos Ángel e Isabel Parra (hijos de Violeta) que iniciaron la famosa “Peña de los Parra”, en 1965, luego de concebir la idea durante un viaje por Europa con su madre, a partir de 1961. La propuesta tenía que ver con realizar talleres artísticos durante el

día e intercambios musicales por la noche. En esta peña cantarán también otros participantes solistas del movimiento: Víctor Jara, Patricio Manns y Rodrigo Alarcón. A partir de esta propuesta aparecerán otras similares en los ámbitos universitarios que acunarán a grupos como los ya descritos: Quilapayún e Inti-Illimani. Este formato peñero recibirá, también, un gran impulso de Violeta Parra que adherirá a esta idea de encuentro musical a partir de la propuesta de “La Carpa de La Reina” que iniciará en 1966 y en donde decidirá, dramáticamente, terminar sus días hace, exactamente, 50 años.

La fama del movimiento creció y se lanzó al reconocimiento internacional a partir de la realización del Primer Festival de la Nueva Canción Chilena, organizado por la Universidad Católica de Chile, en 1969, en el Estadio Chile donde se consagrara a Víctor Jara junto a Quillapayún por la canción “Plegaria a un Labrador” compuesta por él. Ese mismo Estadio tan identificado con la Nueva Canción Chilena sería el escenario elegido por los militares para asesinar a miles de chilenos a partir del golpe de 1973 y, como emblema de la opresión contra el pueblo y sus artistas, para matar sangrientamente a Víctor Jara. El Estadio será rebautizado luego, en su homenaje, simbólicamente con su nombre.

## Nueva Canción en la encrucijada indisciplinaria

Considerando los casos señeros de Violeta Parra y de Víctor Jara, dos músicos vinculados a la poesía, la plástica, el teatro y la danza, resulta evidente que las transformaciones experimentadas por la música popular en su acercamiento al arte, se produjeron en manos de creadores que se encontraban inmersos en otras disciplinas artísticas. (González, 2013)

Si bien creemos que siempre la música popular es arte y consideramos, en esta tesis, el hacer de Parra y Jara como parte del arte indisciplinario, acordamos con González (2013) en que esta formación poliédrica es la que les ha posibilitado a estos creadores la capacidad de transformación y expansión de sus realizaciones artísticas y la que, a su vez, los ha convertido en emblemas de una manera de producir música propia de repercusión internacional. En este sentido –como ya lo dejáramos expresado anteriormente– Mercedes Sosa profesora de danzas tradicionales, instrumentista de bombo y cantora podría ser, también, incluida con comodidad en este párrafo que en principio González refiere solamente a la Nueva Canción Chilena.

En las canciones que se formalizaron como parte del repertorio de este movimiento, más allá de las temáticas abordadas y de las letras que son, mayormente, lo que se analiza y se señala como político, podemos constatar todo un hacer musical que puede ser considerado disruptivo y cuestionador. En sus emisiones vocales, en sus toques se evidencia una expresión cruda y auténtica. Se propone, además, un trabajo musical de riesgo, abordando registros, ritmos y formas no convencionales.

Hay una idea de unión continental que se manifiesta en el repertorio pero, también, en la utilización de una mezcla de instrumentos pertenecientes a distintas regiones de América Latina.

En general estamos hablando de cantautores (compositores que tocan y cantan sus propias composiciones y que en la mayoría de los casos también escriben sus letras). Y algunos/as intérpretes. Mercedes aparece, en este contexto, como la gran voz que todo lo resume y estetiza en su interpretación: la cara más visible de este movimiento artístico.

Violeta Parra es la figura señera: es la poeta que escribe (manteniendo, constantemente, un diálogo creativo con su hermano poeta Nicanor Parra creador de la Antipoesía) y rescata la estructura de la décima para su propio hacer. Tiene una autobiografía en décimas, elabora la centésima y prefigura la invención de una milésima (como ya veremos esto tendrá consecuencias a posteriori en la elaboración poética de otros cantautores como Jorge Drexler). Además a Violeta el *ser mujer* le vale, en la época, muchos sinsabores. Difíciles

momentos para ser solista y cantautora: compositora, poeta y cantante-instrumentista a la vez.

Violeta trabaja plásticamente con el sonido y las letras y además, pinta al óleo, realiza relieves de papel maché y borda arpilleras. El bordado registra en su proceso de elaboración un impulso rítmico. Cuando se borda, cuando se tejen los patrones visuales, estos tienen un correlato con los patrones rítmicos como si se tratara de un toque percusivo. En su pulso están representadas las mujeres chilenas y la cultura mapuche a la que también representa y dice representar. Su hacer indisciplinario encarna a las mujeres de su patria y de toda América Latina entera. A 100 años de su nacimiento y a 50 de su muerte sigue siendo una voz símbolo para nuestra región.

La Nueva Canción latinoamericana es la expresión artística de la idea del hombre nuevo irradiada por la Revolución Cubana al resto del continente. Como viéramos anteriormente, mantiene muchos puntos de contacto con el muralismo mexicano (que fuera la expresión artística de la Revolución Mexicana). La Nueva Canción expresa todo aquello que humanamente se sensibiliza a partir de la gesta cubana y comienza a construir un camino hacia el socialismo en toda América Latina. Esta voluntad canalizadora y expresiva será fuertemente perseguida con la aparición de las dictaduras y el Plan Cóndor para toda la región (en el apartado siguiente ahondaremos sobre esta cuestión, específicamente, en Argentina). Tan es así que todos/as los/as integrantes de este movimiento artístico serán perseguidos. Algunos se exiliarán y otros/as se convertirán en las voces de la resistencia. Víctor Jara se convertirá en símbolo de la persecución y del ensañamiento con los artistas –especialmente, con los artistas de la Nueva Canción– al ser acribillado en el Estadio Chile (hoy Estadio Víctor Jara) luego de que su cuerpo fuera salvajemente torturado.

Sin embargo, a pesar de todas las afrentas y las persecuciones, este movimiento artístico ha continuado con su prédica, sigue aún vigente y ha sembrado su semilla en otros movimientos que heredan buena parte de su estética.

Para demostrar la vigencia de este movimiento reseñaremos un episodio reciente, de repercusión en la vida política actual de la Argentina. En noviembre de 2015, en plena campaña electoral previa al ballottage presidencial de la Argentina, la conductora de televisión Mirtha Legrand se apropió de Todo cambia –canción compuesta por “el Quilapayún” Julio Numhauser Navarro<sup>53</sup>– y manipuló, abiertamente, su sentido, queriendo

---

<sup>53</sup> Vale señalar aquí que el compositor Julio Numhauser que es, también, el autor de la letra, se inspira, para la composición de esta canción, en los versos de un estilo criollo “anónimo” y/o en unas coplas “anónimas” recopiladas en Salta en los años 30 por Juan Alfonso Carrizo, respectivamente: “Muda la vana esperanza” y “Empezaré mi mudanza”. El primero dice en una parte: (...) “muda de pelo la fiera, muda de color el paño, muda el pastor su rebaño para ver si Dios lo ayuda. Y así como todo muda, Que usted mude no es extraño”. Las segundas dicen sobre el final: (...) “muda el pájaro

transmutar una música compuesta desde el sentimiento popular chileno en clara oposición al golpe y a la dictadura de Pinochet (1973-1990) en una canción al servicio de la alianza política Cambiemos que, precisamente, ha manifestado lazos de cercanía con –y reivindicado a– la última dictadura cívico-militar argentina.

Por tal motivo, el hijo de Mercedes Sosa, Fabián Matus, heredero de los derechos de la interpretación de Todo cambia en la voz de Mercedes, no autorizó a Legrand a reproducir esa versión en su programa de TV –es claro que advirtió inmediatamente la maniobra manipuladora–. Ante ese llamado de atención, la conductora de TV no debería haber continuado con la utilización de la versión, por respeto a Mercedes, a sus herederos y al sentido de la canción. Sin embargo lo hizo y redobló la apuesta desafiante: hasta usurpó el nombre de la canción denominándola alevosa y directamente como “Cambiemos” (aquí el momento de la transmisión televisiva: <https://www.youtube.com/watch?v=WDJ-IZT6L5A>).

Nos preguntamos, entonces, porqué Mirtha Legrand, ante el llamado de atención, no puso en su reemplazo la versión original del militante artístico y social, comprometido con el gobierno de Allende y compositor de la canción: Julio Numhauser. Acto seguido nos respondemos que seguramente no lo hizo: primero porque no se le ocurriría nunca, segundo porque seguramente no le cerrarían los antecedentes políticos del compositor y tercero porque es evidente que lo importante, además de la canción, en sí, es el símbolo que representa para la cultura argentina esa canción asociada a Mercedes Sosa, a esa voz madre. En todo caso, lo que ha pretendido la señora Legrand –y el proyecto político que ella apoya y representa culturalmente– es apropiarse del ícono popular que nos expresa a todos, como pueblo, desde su voz: Mercedes Sosa. Pero en este acto de prestidigitación intentaron pasar, también, por alto que, justamente, esa voz es un baluarte de pertenencia popular y de militancia artística, social y política.

Hagamos, entonces, un ejercicio de memoria y no nos olvidemos de dónde nace y porqué se escribió la canción, en qué contexto y cuál era su destino urgente y, además, porqué la cantó e incluyó Mercedes en su repertorio. Y así, también, encontraremos varios de los fundamentos de la Nueva Canción Latinoamericana.

Cambiar, podemos pretender cambiar muchas cosas y mediáticamente se puede intentar cambiar el signo y hasta el sentido de la historia y de la música (pueden incluso mudar de pelaje las fieras o, bien, afeitarse el bigote) pero la realidad es otra, para quienes construimos nuestra vida, todos los días, desde la memoria y el amor hacia el pueblo hay cosas que nunca cambiarán, como dicen los mismos versos de Todo cambia:

---

su nido, muda hogar el ermitaño, mudan los meses del año. Y al mirar que todo muda, Que yo mude no es extraño”).

no cambia mi amor (...)  
ni el recuerdo (...)  
de mi pueblo y de mi gente

Para finalizar –y por si quedaran dudas acerca de la postura de Mercedes Sosa en relación con el sentido de la canción– adjuntamos, aquí, también, esta versión de Chile del ‘93 (Festival de Viña del Mar) en la que Mercedes agrega en un momento (ca. minuto 1:10) “sí, señor, ya cayó, ya cayó, sí señor, ya cayó” en clara alusión a Pinochet:  
<https://www.youtube.com/watch?v=GJmaHnDfuWw>

## Bibliografía específica

- Braceli, R. (2003). *Mercedes Sosa. La Negra*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Brizuela, L. (1992). *Cantar la vida*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Duarte Loza, D. M. (2013b). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. En: García, S. (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Edulp.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.

## Fuentes de Internet

- Francia, T., Matus, O., y ots. (1963). “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. [En línea]. Consultado el 31 de octubre de 2016 en:  
<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>
- Jara, V. (2017). Teatro. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en:  
<http://fundacionvictorjara.org/victorjara/teatro/>
- Manso, D. (2011). “Mercedes Sosa: sus objetos íntimos y sus conciertos”. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en:  
<http://diario.latercera.com/2011/12/05/01/contenido/cultura-entretencion/30-92899-9-mercedes-sosa-sus-objetos-intimos-y-sus-conciertos.shtml>
- Palombo, B. (1983). “Mercedes Sosa canta, baila y llora, Nueva York 1983”. [En línea]. Consultado el 31 de octubre de 2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=XIBfURnEFls>
- Parra, V. (2017a). Fotografías. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en:  
<http://www.fundacionvioletaparra.org/fotografias>
- Parra, V. (2017b). Arpilleras. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en:  
<http://www.fundacionvioletaparra.org/obra-visual/arpilleras>
- Parra, V. (2017c). Papel Maché. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en:  
<https://museovioletaparra.cl/category/cedoc/papel mache/>
- Vera, L. (2003). “Viola Chilensis. Violeta Parra: vida y obra. Un documento de amor y de lucha”. Film. Chile. [En línea]. Consultado el 5 de febrero de 2017 en:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PrKk1hNVsIU>

## Video

- Sosa, M. (2009). *Cantora* [DVD + CD]. Buenos Aires: Sony BMG Music.

## 8. Capítulo V

### Tango y Nueva Canción: sobrevivientes de la represión en Argentina. Entre la apropiación, la manipulación y la resistencia

y alguna vez condecorarán al poeta  
por usar palabras como fuego,  
como sol, como esperanza,  
entre tanta miseria humana,  
tanto dolor  
sin ir más lejos.  
Juan Gelman, “Condecoraciones”.

#### 8.1. Marco referencial

Consideramos al tango y a la nueva canción (dentro del folclore<sup>54</sup>) como expresiones populares genuinas y, a la vez, sobrevivientes –como así también lo fue el propio pueblo argentino– de la violencia ejercida por el Estado durante las dictaduras cívico-militares. La historia del golpismo en la Argentina tiene larga data, pero desde la aparición de la autoproclamada Revolución Libertadora hasta el surgimiento del autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, el ejercicio de facto del poder del Estado estableció una política sistemática de opresión, de manipulación, de apropiación y de aniquilación de las expresiones populares y de su simbología. Entre ellas, la música popular fue atacada, silenciada, tergiversada y reprimida. Como contrapartida, la supervivencia de esta música quedó librada, entonces, a la resistencia que tanto sus exponentes como sus cultores ejercieron –asumiendo, en algunos casos, hasta el riesgo de perder la propia vida– ante las dictaduras reinantes.

En este contexto represivo, la *música popular* significó un lugar de –y una herramienta para la– resistencia del pueblo. Específicamente podría hablarse, entonces, de ciertas prácticas musicales durante las dictaduras cívico-militares que, surgidas como expresiones populares genuinas, resistieron la censura y el vaciamiento estético impuesto por los gobiernos de

---

<sup>54</sup> Empleamos la denominación *folclore* que se utiliza coloquial y popularmente para referirnos a la *música popular* elaborada contemporáneamente que toma las tradiciones folclóricas heredadas como punto de partida.

facto y sobrevivieron hasta nuestros días con vitalidad. En este apartado daremos cuenta de cómo se dio esta supervivencia y de cómo tanto el tango como la nueva canción, dentro del arte indisciplinario, han sido considerados por un lado, bastiones de la resistencia y, por otro, poderosos enemigos estéticos, por su incuestionable rebeldía ante el statu quo.

Contra la estructura de los golpes militares se estableció un núcleo de resistencia popular que luchó por mantener en pie sus prácticas culturales y su simbología. A partir de 1955, con la proscripción del peronismo y con la imposibilidad de nombrar a Perón y a Evita, la columna vertebral del movimiento nacional y popular se centró en el sindicalismo organizado. En términos artísticos, los fenómenos populares encontraron ciertas estrategias para su supervivencia y convertirse en la voz de la resistencia aunque la situación fuera cada vez más adversa.

A continuación, desde el golpe militar que gobernó a partir de 1966 hasta 1973 –con el paréntesis de los gobiernos democráticos de Héctor José Cámpora y de Juan Domingo Perón– y durante el ejercicio del terror que infundió la Alianza Anticomunista Argentina (conocida como Triple A y organizada por sectores paramilitares y parapoliciales bajo el gobierno de Isabel Perón), se evitó la presencia y la difusión de diversos músicos en programas televisivos y radiales del país lo que se conoció como “técnicas de amordazamiento” (Sarmiento, 1972). Además se los amenazó para que cesaran su actividad o, bien, para que la circunscribieran a los ideales impuestos por los perseguidores. Además, la intolerancia ejercida por los detentores del poder militar forzó a varios artistas a emprender el camino del exilio, a optar por el silencio o, bien, por el exilio interior y la clandestinidad.

En este sentido, el golpe militar que instauró la dictadura autodenominada Proceso de Reorganización Nacional, en 1976, significó un nuevo escalón –en el marco de la política de represión sistemática que venían ejerciendo los golpes militares– de prohibiciones en el campo de las artes porque limitó, censuró, manipuló y reprimió numerosas manifestaciones artísticas. El temor infundido a los artistas comprometidos con la causa popular se incrementó, fuertemente, luego de marzo de 1976, porque a partir de ese momento, además de hacerse dueños del poder político, los distintos medios de comunicación pasaron a ser intervenidos por las fuerzas armadas.

Una falsa lógica binaria fue sostenida como argumento y atravesó todo el período que duró la última dictadura cívico-militar<sup>55</sup>. Según el discurso de los militares que ocuparon el poder, la Argentina se encontraba en guerra contra un otro –pretendidamente peligroso– que atentaba contra la paz y contra el orden del país y que, por lo tanto, suponían necesaria su

---

<sup>55</sup> Argumento que, en estos días, resurge expresado a través de funcionarios del gobierno actual.

eliminación (aniquilación era la palabra preferida por aquellos tiempos). Este “enemigo” fue caracterizado y estigmatizado a través de la figura del *subversivo*, categoría que involucró, primero, a los miembros de las organizaciones revolucionarias armadas y que, posteriormente, comprendió a todo grupo opositor, a toda militancia popular y a todo aquel que pensara distinto al programa impuesto por el gobierno de facto (Calveiro, 1998). De este modo, a través de la Operación Claridad –operativo que implementó la Dictadura para combatir a los “focos subversivos” mediante la vigilancia, la identificación y el espionaje ejercidos sobre personalidades del ámbito cultural y educativo– se llevó a cabo un plan de control sobre la sociedad toda. A partir de este “Operativo” se prohibió, persiguió, proscribió y censuró a una innumerable cantidad de artistas. Asimismo, las resoluciones del Comité Federal de Radiodifusión (COMFER) de la época revelan la gran cantidad de canciones que fueron prohibidas. Tan expansivo fue el grado de censura que algunas de esas canciones pertenecían, inclusive, a artistas internacionales de la música disco o, indiferentemente, a músicos que mantenían una ligazón ideológica y hasta empresarial con el gobierno de facto. El fundamento de estas censuras se relacionaba, específicamente, con la prohibición de los denominados *cantables* que manifestaran alguna inclinación ideológica contraria a la de dictadura cívico-militar o, también, a aquellos que atentaran contra los valores conservadores acerca de la moral, la familia y el trabajo que el gobierno castrense – con aval de ciertos sectores civiles– pretendía imponer.

Entre los artistas perseguidos, se encontraban algunos intérpretes, compositores y cantautores que participaban, activamente, en el campo de la música popular en la renovación del tango y en la de la canción popular de raíz folclórica desde la década del 60, a partir del *boom* del folclore y del movimiento latinoamericano que fue conocido, en la Argentina, como Nuevo Cancionero.

## 8.2. La música popular como posibilidad de resistencia

Tendremos suerte si aprendemos  
que no hay ningún rincón,  
que no hay ningún atracadero  
que pueda disolver en su escondite lo que fuimos.  
El tiempo está después.  
Fernando Cabrera, *El tiempo está después*.

Y aunque me quiten la vida  
o engrillen mi libertad.  
Y aunque chamusquen quizá  
mi guitarra en los fogones,  
han de vivir mis canciones  
en el alma de los demás.  
Atahualpa Yupanqui, *El payador perseguido* (1965).

### 8.2.1. El tango resiliente

Discepolín: El tango es una posibilidad infinita.  
Leopoldo Marechal, *Megafón o la guerra*

Podemos constatar que desde la aparición de la autoproclamada Revolución Libertadora – conocida por el pueblo como Fusiladora–, en 1955, se estableció una política sistemática de apropiación y de segregación de este fenómeno popular. Habitualmente, la década anterior, la del 40, es reconocida como la época de oro del tango. Cuando en realidad la década no es una medida de tiempo exacta en este caso. Ya Jauretche (1984) había determinado que la llamada “Década Infame” duraba algo más que una década y abarcaba desde la crisis del '30 en la Argentina (consecuencia de la caída económica de Wall Street del '29) y el golpe contra Yrigoyen hasta el golpe contra Castillo en 1943. Por tanto deberíamos considerar esta época de oro, no tan atada a la medida de la década. Teniendo en cuenta su inicio como posterior a la finalización de la Década Infame y considerando su período de auge como coincidente con los dos primeros gobiernos de Perón 1946-55 (que se caracterizó por sus políticas populares y por no temerle a la presencia del pueblo en la calle<sup>56</sup>), ubicamos, entonces, a la época de oro del tango en el período 1943-1955<sup>57</sup>. De este

---

<sup>56</sup> En el final de su discurso del histórico 17 de octubre de 1945, muy por el contrario a pedirle al pueblo que se retirara de la plaza inmediatamente (como le solicitaban encarecidamente los miembros del gobierno militar), Perón le pide al pueblo que permanezca en la plaza: “Pido a todos que nos quedemos por lo menos quince minutos más reunidos, porque quiero estar desde este sitio contemplando este espectáculo que me saca de la tristeza que he vivido en estos días”. Y además de pedirle al pueblo que permanezca en la plaza demuestra su apreciación estética de un hecho vitalmente político.

modo, los bailes se hicieron cada vez más populares y los carnavales –en los cuales se bailaba, predominantemente, el tango<sup>58</sup>– se tornaron cada vez más masivos.

Con el golpe de estado de 1955 que derrocó a Perón se inició una nueva etapa de persecución sobre el pueblo (recordemos que, exactamente, 3 meses antes del golpe, la Marina ya había bombardeado la Plaza de Mayo, matando a unas 355 personas, lo que ha sido considerado como uno de los mayores bombardeos a civiles fuera de un contexto bélico, ¡produciendo más muertos que inclusive el horroroso bombardeo sobre Guernica y, además, a manos de conciudadanos!) y, bajo el *estado de sitio*, se combatieron las expresiones populares, entre ellas, fuertemente, al baile, fundamentalmente, por su capacidad de convocar gente, de reunirla y aunarla en el mismo espacio. Tanto es así que el pueblo empezó a perder contacto directo con sus artistas; se produjo una merma en la cantidad de bailes de tango y se comenzó a bailar más con grabaciones que con música en vivo.

Con el golpe de 1955... el tango bailado estuvo en terapia intensiva. ‘La revolución (sic) implantó el estado de sitio y no se permitían reuniones. Se acabaron las milongas’, sostiene Manganelli. De acuerdo con esta visión –que los datos de la realidad parecen corroborar- las orquestas ya no tenían necesidad de tocar para la danza. Y nació el tango para escuchar, más al gusto de Ástor Piazzolla y los innovadores (López, 1994).

Como contrapartida, las grandes orquestas típicas empezaron a achicarse o a desaparecer. La demanda de música en vivo empezó a ser, cada vez, menor y, para los músicos, dejó de ser redituable sostener una empresa tan grande. “(Juan) D’Arienzo y (Alfredo) De Angelis trabajaban con estéticas con las que nunca acordé. Pero eran genuinos. Después del '55, con La Libertadora, empezó un proceso de bastardización en el que se fabricaron muchos productos” (Mederos en Feijoo, 2016).

Además de las calidades artísticas de las que habla Mederos, también la acción limitadora de la dictadura hizo que se comenzara a escuchar y a privilegiar a grupos más reducidos; se difundieron, por ejemplo, diversas formaciones de cuartetos, por ejemplo: la de Troilo-Grela (bandoneón, dos guitarras y contrabajo) y la de Firpo-Caviello (2 bandoneones, violín y piano) que luego pasará a conformar el Cuarteto de Oro.

En los ‘60 el rock se autoproclamó como la expresión canalizadora de la rebeldía juvenil urbana. Surgieron, en ese entonces, la Nueva Ola y el Club del Clan. El tango empezó a vislumbrar cómo sus espacios se iban viendo reducidos. Ástor Piazzolla intentó generar

---

<sup>57</sup> Horacio Ferrar en *La Epopeya del Tango Cantado* (1998) la ubica entre 1940 y 1954.

<sup>58</sup> Para citar un ejemplo -conocido de primera mano- en un Carnaval del Club San Lorenzo de Almagro del año 43, se conocieron mis abuelos maternos bailando tango al compás de la Orquesta de Don Carlos Di Sarli (una de las mejores orquestas – si no la mejor- de todos los tiempos para bailar tango de salón).

otras instancias de acercamiento entre la juventud y su música, incorporando instrumentos eléctricos y relacionándose con músicos vinculados al jazz.

Casi todos sus músicos tienen formación foránea al tango: provienen del jazz (*Adalberto Cevasco, Horacio Malvicino, Oscar López Ruiz, Enrique Roizner más conocido como el Zurdo Roizner, Boris Claudio Schifrin más conocido como Lalo Schifrin*) o de la música clásica (*Antonio Agri, Gerardo Gandini, Fernando Suárez Paz, Oscar Emilio Tirao más conocido como Cacho Tirao*) (Varela, 2005, las cursivas son agregados nuestros).

Luego de la disolución de su propia Orquesta Típica, Ástor Piazzolla optó por formaciones más pequeñas e incluyó instrumentos que no eran utilizados hasta ese momento en el tango como: guitarra eléctrica, bajo eléctrico, batería, sintetizadores. Eso también da la pauta de la obligada procedencia de sus músicos. Paralelamente, varios de sus seguidores iniciales en la música pretendieron generar, también, expresiones renovadoras tomando como base al tango. Sin embargo, esta búsqueda no fue, ciertamente, del agrado de los detentores del poder.

### 8.2.1.1. Figuras representativas del tango de la resistencia

Existieron varios representantes de la resistencia cultural en el tango. Entre ellos nombramos a tres grandes exponentes que durante el período descrito permanecieron en el país: Hugo del Carril (exiliado unos pocos años en México del '55 al '58), Rodolfo Mederos y Osvaldo Pugliese.

#### Hugo del Carril

“La grabé por convicción y por pedido expreso del general Perón, aún sabiendo que sería más recordado por la marchita que por los tangos que he grabado” (Del Carril apud Landro Lamoreaux, 2008). Esta frase expresa la realidad de cómo la militancia política de este artista lo ha determinado marcadamente a lo largo de su existencia y hasta nuestros días. Hugo del Carril (nacido en Buenos Aires en 1912 como Piero Bruno Hugo Fontana hijo de italianos emigrados a la Argentina) fue uno de los cantores emblema, uno de los más grandes representantes del tango cantado y, a su vez, uno de los actores y directores más importantes de la historia del cine en la Argentina [su película “Las aguas bajan turbias” (1952) –en la que actúa y dirige– es considerada una de las mejores películas argentinas de la historia]. Su hacer se adentra en el terreno de lo indisciplinario tamizando música, imagen y cuerpo en su arte. Sin embargo –como él mismo lo describe– es más recordado por haber sido la voz de la grabación histórica de la Marcha Peronista registrada en 1949<sup>59</sup> que por sus muchos otros aportes al arte y a la cultura de nuestro país. La artífice de ese himno de la militancia y de que fuera el mismo Hugo del Carril la voz cantante ha sido Evita:

Ese mismo oído la llevó, más tarde, a darle aire y convertir en emblema la marcha peronista –una canción que provenía de una comparsa murguera de Barracas (a la que aplicándole una usual técnica murguera, le cambiaron la letra y utilizaron la misma melodía)– y a llamar a Hugo del Carril para que la cantara (Llistosella, 2008). (Duarte Loza, 2012 v. 2018, en ANEXO)

El vínculo entre Eva y Hugo fue ciertamente decisivo. Ambos coincidieron en el trabajo como actores en la película “La Cabalgata del Circo” de Mario Soffici y Eduardo Boneo (1945). Allí se produjo un intercambio muy fructífero entre ambos con el que comenzó una amistad que contribuyó, fuertemente, al abrazo de Hugo a la causa peronista. Al recordar su diálogo con Evita por aquel entonces dijo: “Con ella hablábamos de muchas cosas, pero

---

<sup>59</sup> <http://www.elforjista.com/Marcha%20-%20Hugo%20del%20Carril.mp3>

especialmente de las necesidades de la gente humilde. Ella se sentía predispuesta a esa gente por su origen que jamás negó” (Del Carril apud Vitale, 2009). Luego Eva le pediría que cantara y que grabara la Marcha, destinándolo al bronce del peronismo. Su interpretación es hasta nuestros días “la” versión de la marcha que se escucha en los actos partidarios. Por otro lado, este vínculo amistoso también se daría en profundidad con Perón que llegaría a ser padrino de una de sus hijas.

Un día me llaman para ir a cantar en la Residencia Presidencial de Olivos. Voy y le digo a Homero Manzi, que ya estaba en sus últimos días: '¿Qué canto, Gordo? No puedo ir a cantarles "Mano a mano"'. Manzi me miró con calma, pidió papel y lápiz y me dijo que esperara un rato. Una hora después me entregó dos milongas, como de catorce pies cada una. La primera se llamaba 'Milonga a Perón' y la otra, 'Milonga a Evita'. Las canté con el ritmo tradicional de la milonga pampeana. A Perón le corrieron las lágrimas. (Del Carril apud Diez, 2008)

La militancia de la mano con el arte fue una característica predominante en varios grandes creadores que supieron abrazar con fruición la causa peronista. Y no fue casualidad que entre ellos construyeran, además, una gran amistad. Homero Manzi el gran poeta del tango nacido en Añatuya, Santiago del Estero, fue primero miembro de FORJA y luego de la aparición de Juan Domingo Perón en la escena de la política argentina adhirió fervientemente al movimiento popular conducido por él (como los otros forjistas ilustres: Raúl Scalabrini Ortiz y Arturo Jauretche)<sup>60</sup>.

La dictadura que tomó el poder en 1955 no le había perdonado dos hechos clave: que hubiera sido la voz oficial de la Marcha Peronista, nacida de las entrañas de la hinchada de Barracas Central, y que haya dirigido una de las películas más conmovedoras, penetrantes y profundas del cine social argentino (...). (Vitale, 2009)

Con el inicio de la Dictadura del '55 Hugo del Carril fue arrestado y estuvo preso por 41 días. Fue acusado de haber recibido fondos estatales para filmar su película La Quintrala [según Fernando Martín Peña (Mignogna, 2010) una de las películas visualmente más elaboradas de todo el cine argentino], censurada, además, por el gobierno militar. Intentó continuar con sus actividades artísticas, filmando y cantando pero ante la persecución continua emprendió el exilio a México por un tiempo. Regresó para vivir nuevamente en el país y permanecer definitivamente a partir de 1958 con el gobierno de Frondizi (que ganó las elecciones con el voto peronista).

---

<sup>60</sup> John William Cooke quien fuera originalmente de extracción radical, procedente de la ciudad de La Plata, graduado como abogado en la UNLP –y bailara tango– luego se haría, también, peronista (sería el diputado electo más joven con 25 años en el '46 y más tarde llegaría a ser designado por Perón apoderado del Movimiento Nacional Justicialista –luego del golpe del '55 y su exilio–). Siendo diputado Cooke le rindió a Manzi un sentido homenaje en el Congreso Nacional cuando este falleció en 1951 (Varela, 2005).

Hugo del Carril vuelve a filmar en el país. Además monta la que denomina "La carpa del Pueblo", sobre la que manifestó: "La intención de montar el espectáculo 'La carpa del Pueblo' fue la de llegar a la gente con las cosas auténticas nuestras. Los planes futuros implican solamente algunos cambios en el elenco o pequeñas variaciones, teniendo siempre como base el tango, el folklore, y algo de música moderna, pero nuestra". (Diez, 2008)

Como vemos las ideas artístico-políticas de Del Carril se plasman en campos de acción prolíficos, poliédricos e indisciplinarios. Aquí con "La Carpa del Pueblo" aparece una concepción ligada al circo criollo y, también, al origen de aquella película "La Cabalgata del Circo" en la que conociera a Evita<sup>61</sup>. Luego continuará actuando, filmando y cantando en la medida en que le fuera posible, ya que su lealtad al movimiento peronista será motivo fundamental para que su accionar artístico fuera restringido por los gobiernos militares que se sucedieron a continuación.

"Yo maté a Facundo" fue su última obra como director. Era 1975. Al año, la otra dictadura lo confinó al olvido y se le escuchó decir: "No puedo estar entre oligarcas", tal vez añorando aquella frase de la Marcha que al final no fue: "Los oligarcas / y el capital extranjero / están tramando de nuevo / la contrarrevolución". (Vitale, 2009)

"No puedo estar entre oligarcas" dijo al mudarse de su vivienda ubicada en Palermo Chico a una casa ubicada en Cangallo (hoy Perón) al 1900 (Landro Lamoreaux, 2008) de la ciudad de Buenos Aires. Así Hugo del Carril en el período más oscuro de nuestra historia sufrirá de las ya mencionadas "técnicas de amordazamiento" y su actividad artística se verá completamente limitada. Sufrió por un lado la persecución política que padeció el mismo movimiento peronista y, por otro lado, como emblema del tango canción, resumió en sí mismo los embates que afectaron al género a partir del '55.

Como cantante, su voz aún nos acompaña, como director, dejó un sello en la cinematografía argentina, como peronista, tuvo el honor de integrar listas negras junto a otros artistas perseguidos, sufrió la cárcel y el intento de ser silenciado, pero todavía hoy su voz, entonando nuestra Marcha, nuestra querida Marcha Peronista, nos alienta, nos llena de entusiasmo, nos renueva los sueños, nos devuelve la alegría y no podemos hacer otra cosa que ponernos a cantar con él. (Pepe, 2012)

En el recuerdo afectivo de un dirigente del peronismo se puede ver lo que representa Hugo del Carril como símbolo de la cultura popular.

---

<sup>61</sup> Por otro lado, estas carpas volverán a ser símbolo de la actividad artística en vínculo con el pueblo (retomando los antiguos escenarios del circo criollo). En Chile, esta modalidad será luego llevada adelante –como viéramos anteriormente en el apartado dedicado al Nuevo Cancionero y la Nueva Canción Latinoamericana– con "La Carpa de la Reina" que será la última acción artística de Violeta Parra.

Además de la dimensión artística tiene toda una dimensión ética, que por supuesto acompaña la obra que hizo, pero que hace por ejemplo que no vayas a encontrar nunca a nadie que haya trabajado con él o que lo haya conocido que pueda hablar mal de él, cosa que en el ambiente artístico es muy poco común (siempre hay alguien que tiene algo que decir de otro). Es un hombre que realmente tenía gestos de una grandeza absolutamente extraordinaria. De una coherencia aparte, una honestidad que mantuvo durante toda la vida. (Peña en Mignogna, 2010)

La dimensión ética lo pone de relieve como un hombre y un artista íntegros. Su compromiso y su lealtad política lo realzan en su coherencia. A pesar de los embates su legado es innegable como representante fidedigno y superlativo del tango, del cine y del arte popular en la Argentina. Y también de la política.

### **8.2.1.2. Rodolfo Mederos**

Permaneció en el país editando discos y aludiendo en sus títulos y el tono de sus composiciones a las situaciones que se vivían. La canción “Últimos días de marzo”, del disco *Todo Hoy* (1978), es un claro ejemplo de ello. Mederos militaba políticamente y también había participado, previamente, en un disco emblemático, en 1976, de Luis Alberto Spinetta con su grupo Invisible denominado “El jardín de los presentes”. Allí Mederos grabó su bandoneón en un tema muy sensible: “Las golondrinas de Plaza de Mayo” –cuya letra, del mismo Luis, describe: “Las golondrinas de Plaza de Mayo/y si las observas/entenderás que solo vuelan en libertad”–. Las alusiones son casi directas al contexto dictatorial que se vivía por aquellos días.

En una clara demostración de sus preocupaciones indisciplinarias, además de la política, la biología, la carpintería, el ferromodelismo y la música, Rodolfo Mederos se adentró en el mundo del cine (Feijoo, 2016). *Ritmo* fue el cortometraje con el que Mederos incursionó como director de cine. Estaba basado en un cuento homónimo de Charles Chaplin y obtuvo, en 1970, el primer premio en el Concurso Nacional de Cine Amateur, en la Argentina. El cortometraje abordaba la temática de hallarnos sumergidos en una época terriblemente avasallante y bajo una política a la que no se podía contradecir. Esta película fue exhibida clandestinamente.<sup>62</sup>

Además, en 1967, durante la dictadura militar de Onganía, Mederos había grabado ya un disco con Oscar Matus, uno de los fundadores y redactores del Manifiesto del Nuevo

---

<sup>62</sup> Supe de esta realización por mi papá Felipe Duarte que conoció y tuvo vínculo con Mederos por aquellos años. Rodolfo y mi viejo supieron compartir la amistad de un muy buen amigo en común ya fallecido: Julio Tatar. Julio codirigió dicho film con Mederos.

Cancionero. La cercanía con estos postulados y su propuesta dentro del tango lo encuadraron en una búsqueda artística e ideológica.

La opresión de la dictadura cívico-militar según Rodolfo Mederos no se redujo solamente a las censuras que padecieron los artistas y sus expresiones. “Los prohibidos no fuimos sólo los artistas. Se prohibieron las emociones, las libertades personales, las ideas, las manifestaciones de todo tipo. El prohibido fue el pueblo” (Santos y otros, 2008). El posicionamiento de Mederos se evidencia claramente en el relato de su experiencia como artista que resistió del lado del pueblo.

Mederos, que estaba deslumbrado con la música de Ástor Piazzolla, tocaba paralelamente en la orquesta de Don Osvaldo Pugliese. “Mi paso por la orquesta de Osvaldo Pugliese ha sido una de las cosas más importantes que me sucedió en mi vida. Artística, estética, y quizá también, ideológicamente” (Mederos en Rafael y ot., 1994). Esto no resulta un detalle menor, porque Pugliese fue considerado un ejemplo de clara militancia ética y artística y se convirtió en un referente fundamental de la resistencia cultural del tango.

### 8.2.1.3. Osvaldo Pugliese

El tango –que es asociado frecuentemente con la noche lujuriosa y bohemia– para Don Osvaldo cobraba, claramente, otro significado: el del compromiso y el trabajo.

(...) Nunca me sentí un artista. (...) Yo siempre fui un laburante de la música. La noche que yo viví, fue la del laburo. Nunca participé de las correrías bohemias del ambiente. Por ahí, después de trabajar, me quedaba tomando un café con los compañeros. Pero eso era todo. (Pugliese en entrevista con Rafael, 1985/2005)

Sus ideas políticas y su pertenencia al Partido Comunista –al cual se había afiliado en 1936– hicieron que fuera detenido en varias ocasiones y que, además, se lo censurara en la radio y en la televisión. La llamada “Operación Cardenal” impuesta por la “Libertadora” en el ’57 consistió en la persecución sistemática y el encarcelamiento a los comunistas.<sup>63</sup> Allanaron locales e imprentas del Partido Comunista y detuvieron a militantes clave como Pablo Neruda –de visita en Argentina– y a Don Osvaldo a quienes encerraron en un buque (Spinelli, 2005). En ese buque denominado “París”, Pugliese escuchó, junto a los dirigentes comunistas Rodolfo y Orestes Ghioldi y el capitán del barco, el debut de su Orquesta, acéfala, en Radio Splendid el 2 de abril de 1957 (Del Priore, 2008).

---

<sup>63</sup> Seguramente la denominación que adjetiva a la “Operación” militar como “Cardenal” obedece al hecho de que el pájaro de ese nombre lleva un copete de color rojo, el color que representa emblemáticamente a los militantes comunistas y a la izquierda en general.

Fiel al estilo de los militares se suscitaron las amenazas: “Un día llegó el rumor de que iban a hundir el barco, con todos los detenidos a bordo. Entonces Pugliese tocó el Himno Nacional en un piano que había en el comedor y todos lo cantaron” (Del Priore, 2008). No parece casualidad que los hayan encerrado en un buque, porque la Armada era la fuerza que se había hecho más fuerte y la que más se caracterizó por el enañamiento en la persecución de militantes peronistas y de izquierda (fue la fuerza que se abasteció de armas proveídas por los ingleses para derrocar a Perón). Singularmente, años después, un marino, reconoció la impronta ética que habían sembrado en él los comunistas detenidos y, sobre todo, Don Osvaldo a quien se dirigió, especialmente y en persona, para expresarle su admiración<sup>64</sup>:

Pasados muchos años, la orquesta tocaba en Punta Alta, donde está la base de Puerto Belgrano. Un hombre se acercó a Pugliese a pedirle disculpas, diciendo que había sido uno de los marineros que vigilaba armado con una ametralladora, a quienes les habían dicho que eran sublevados contra el gobierno, que iban a hacer una revolución. El hombre dijo: “Ustedes llegaron a un barco que era un cascajo, lo limpiaron, hicieron comida... nos dieron una lección de vida” (Del Priore, 2008).

Sin embargo, las detenciones no amedrentaron a Pugliese ni a sus seguidores y la continuidad de su proyecto y su vigencia son innegables.

-Todo va contribuyendo a que una música popular como el tango quede al margen de una auténtica política cultural...

-El país, desde el punto de vista de una política cultural, ha sufrido muchos tropiezos, porque hay una política destinada a aplastar todos los rasgos nacionales de nuestra cultura popular. Se debe, en mayor parte, a la puesta en marcha de un plan económico... No lo podemos negar, porque no nos podemos poner un chupete en la boca, cerrar los ojos, y decir que Martínez de Hoz es un hombre buenito, que quiere a los argentinos, o que le abrió la puerta a los argentinos para que trabajen y se puedan ganar la vida... NO, no es así, al contrario; vino la invasión de la música envasada, la invasión del ruido y no del sonido...

-¿Como la reciente feria internacional del disco?

-Sí, eso es... Hay diarios populares de la mañana que lo dicen bien clarito, “sonido por ruido”. Vendieron los discos a precios baratísimos, para que toda la juventud comprara y se los llevara... El disco nacional no estuvo representado, como tampoco la música clásica, el folklore... Y yo me pregunto, ¿quién estuvo representado?... Hay toda una política destinada a aplastar lo nacional, de la misma manera como se aplasta la industria nacional, ésta es la pura verdad... (Pugliese, 1981).

Como vemos, Pugliese no se callaba nada. Ni aún durante plena dictadura, dejaba de decir lo que realmente pensaba.

Un aspecto en el que sobrevive una práctica ética de Don Osvaldo es el sistema cooperativo de trabajo que promovió Pugliese en su orquesta, a través de la división de las funciones y

---

<sup>64</sup> Cuenta Del Priore (2008) que mientras estuvo detenido en el buque París, Pugliese llegó a afiliarse a un marino al PC. Lo que se dice capacidad de persuasión o carisma.

de la asignación de puntos por ellas. Fue un ejemplo a seguir en su momento y este sistema es utilizado en la actualidad, incluso, en otros ámbitos no solo en el musical (en el teatral, por ejemplo). En su microestructura de trabajo, en su orquesta, él no ganaba más, por ser el director de la agrupación; ganaba más el que trabajaba más (y sumaba más funciones y puntos). Al respecto dijo Mederos: “El hecho de manejar la orquesta como una cooperativa se correspondía a sus ideas sobre la vida. Él quería que sus músicos fueran arregladores porque así el trabajo se hacía desde adentro hacia afuera” (Rafael y ot. 1994).

Las ideas de Don Osvaldo y sus prácticas musicales supieron combinar una contemporaneidad casi radical, con una rítmica y con un *tempo*, aventurados en loailable. La combinación de ideología y música –además de las características idiosincráticas de la música de Pugliese ya referidas– no resultó una mezcla para nada tolerable por los repesores.

## 8.2.2. Exponentes de la resistencia del nuevo cancionero<sup>65</sup>

### 8.2.2.1. Mercedes Sosa

Volvemos a hablar de esta cantora emblemática, en este apartado por su representatividad como figura de la resistencia del nuevo cancionero. Aunque no compuso música, como intérprete se convirtió en la voz más representativa de la Nueva Canción latinoamericana y se mantuvo siempre fiel a los postulados del manifiesto del Nuevo Cancionero. El primer gran salto en su vida artística se produjo luego de ser presentada por el músico Jorge Cafrune en el Festival de Cosquín<sup>66</sup> de 1965 (contrariando el deseo de los organizadores). En la segunda mitad de la década de los 60's grabó los imprescindibles y fundamentales discos: *Yo no canto por cantar* (1966), *Para cantarle a mi gente* (1967) y *Mujeres Argentinas* (1969), en los que se refleja el compromiso político y la militancia y se aúnan y ponen de manifiesto tanto la realidad argentina como la latinoamericana.

Tras el golpe cívico-militar del 24 de marzo de 1976, Mercedes Sosa pasó a ser una de las artistas más perseguidas y censuradas por el gobierno de facto. Se prohibió la grabación y la publicación de sus discos en el país como, así también, la emisión radiofónica de sus canciones.

Sucesivamente, todos mis discos fueron desapareciendo de la venta. Así, la mejor placa que realicé en mi vida, el Homenaje a Atahualpa Yupanqui, pasó sin pena ni gloria por las disquerías; no tuvo promoción ninguna, y además, muchos comerciantes lo devolvían a la grabadora, aterrados de alguna "inspección". (Sosa en Brizuela, 1992)

Los episodios fueron subiendo en violencia. El 20 de octubre de 1978 Mercedes fue detenida junto con todo el público presente que había asistido a un concierto ofrecido en el viejo Almacén San José de la ciudad de La Plata. Luego, tuvo que suspender varias fechas por amenazas de bomba y por "aprietes" de todo tipo.

Volví a actuar una sola vez en la Argentina, en el La Salle, de Buenos Aires. Y después de soportar la suspensión de cinco recitales en varios lugares del país, por amenazas de bombas, y por diversas presiones que no quiero recordar, preferí irme afuera. No quería volverme loca ni enloquecer a los que me rodeaban. (Ibídem)

---

<sup>65</sup> Como parte del folclore argentino

<sup>66</sup> El Festival de Cosquín es el festival de música folclórica más reconocido del país. Su primera edición ocurrió en el año 1961.

A pesar de todo esto, resistió y permaneció en el país hasta febrero del año 1979, momento en el que se exilió, obligadamente, en París y luego en Madrid. Si bien no había causa judicial pendiente que la involucrara y era cierto que podía entrar y salir del país, las situaciones de violencia vividas y las canciones con contenido que ella solía interpretar (consideradas peligrosas por la Junta Militar) la determinaron a emprender el exilio. Además en ese año había sufrido dos pérdidas muy significativas: la de su mentor Cafrune y la de su segundo marido Pocho Mazzitelli (Brizuela, 1992).

De este modo, se volvía sistemático el silenciamiento de las manifestaciones de la música popular como contraparte de las torturas y de las desapariciones: pretendían callar, concretamente, a las voces prominentes e influyentes de la sociedad.

Sin embargo, así como demoró en exiliarse, resistiendo internamente, Mercedes decidió volver al país antes de que finalizara la dictadura.

Llegué en febrero de 1982, exactamente tres años después de mi partida, y te aseguro que esos tres años se notaban en mi físico y en mi estado de ánimo. Estaba desesperada, agotada, llena de miedos...

(...) Yo seguí prohibida en radio y en televisión hasta que entramos en democracia, pero era obvio que la dictadura tenía los días contados. El pueblo estaba muy cansado, muy indignado. (Sosa en Brizuela, 1992)

Y el pueblo, ese pueblo desgarrado por la violencia ejercida por el Estado, la recibió con los brazos abiertos y agotó las entradas para sus conciertos de recién venida con 15 días de anticipación. Eran las ganas de escuchar a LA voz de América Latina, era la voluntad de darle rienda suelta a sus deseos de libertad.

(...) Quedó el disco como prueba. Es un álbum doble, espeluznante por ese calor que transmite el público. Feliz de poder escuchar y corear ese repertorio en una época como esa... Hay, claro, canciones políticas. Pero hasta en las canciones aparentemente más distantes de lo político uno siente que el público, con sus silencios y aplausos súbitos, está transmitiendo toda una fuerza largamente reprimida. ¿Viste ese aplauso inesperado, unánime, espontáneo, cuando en “Volver a los diecisiete” se dice que el amor ... libera a los prisioneros...? Nadie dijo nada, pero todo el mundo sabía en qué prisioneros estábamos pensando todos. (Ibídem)

Es evidente la identificación de Mercedes con su pueblo y del pueblo con ella. Otra voz madre, como la de Evita (Duarte Loza, 2012 v. 2018, en ANEXO), que se ha hecho carne en el pueblo y todo un símbolo de arte ligado a una ética que ha extendido su prédica al mundo.

### **8.2.2.2 Horacio Guarany**

Uno de los artistas pioneros del Festival de Cosquín fue Eraclio Catalán Rodríguez Cereijo más conocido como Horacio Guarany (1925-2017). Uno de los primeros cantautores adherente a las ideas del Nuevo Cancionero, rabiosamente perseguido por sus inclinaciones políticas<sup>67</sup> y por sus canciones cargadas de un evidente compromiso. Durante el gobierno de María Estela Martínez de Perón (más conocida como Isabelita o Isabel Perón) sufrió amenazas de la Alianza Anticomunista Argentina (la Triple A) y se exilió en Venezuela, en México y, posteriormente, en España.

Durante la Dictadura fueron censuradas algunas de sus canciones, como “La guerrillera” (1961), “Coplera del prisionero” (1966) y “Memorias de una vieja canción” (1970). Además, hicieron desaparecer muchos de sus discos. A pesar de todas las prohibiciones, Guarany decidió volver a la Argentina en el año 1978. Al volver padeció, nuevamente, la persecución y hasta sufrió un atentado en su casa de la ciudad de Buenos Aires. En este período, censurado y perseguido, sólo pudo realizar algunos pequeños recitales en el interior del país.

### 8.2.2.3. César Isella

Isella había comenzado su carrera con el grupo folclórico Los Fronterizos, en el año 1956, con quienes trabajó durante diez años y participó en la grabación, en 1964, de la emblemática *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez. En 1966 inició su carrera solista y adhirió, entusiastamente, a los postulados del movimiento del Nuevo Cancionero argentino. En el año 1969 compuso la música de “Canción con todos”, con letra del poeta Armando Tejada Gómez (uno de los propulsores del Manifiesto del Nuevo Cancionero), declarada “Himno de Latinoamérica” por la Unesco en el año 1990, un canto de unión latinoamericana que se hizo reconocido en el mundo entero.

Al ser uno de los cantautores más difundidos del país, César Isella fue, precisamente, uno de los compositores y de los intérpretes más silenciados por la dictadura. Sin embargo, aun así, se mantuvo activo artísticamente y realizó varias obras musicales y ediciones discográficas en la Argentina. En 1976, junto con destacados artistas de la escena musical argentina como Ástor Piazzolla, Horacio Ferrer, Atahualpa Yupanqui, Gustavo Cuchi Leguizamón, Armando Tejada Gómez, Eduardo Falú, Jaime Dávalos, grabó un álbum dedicado, enteramente, a un personaje, eminentemente crítico de la realidad imperante y claramente señalador de las carencias reinantes en el país, creado por el pintor y grabador Antonio Berni: *Juanito*

---

<sup>67</sup> Luego del derrocamiento de Juan Domingo Perón, en 1955, Horacio Guarany se afilió al Partido Comunista Argentino.

*Laguna*. En esta propuesta se manifestaba, ciertamente, la interacción entre artistas con preocupación social. Inmediatamente después de su edición y de su puesta a la venta, la obra fue secuestrada y su venta y su difusión fueron prohibidas por el régimen dictatorial.

#### **8.2.2.4. Víctor Heredia**

Víctor Heredia se destaca, desde su aparición en la escena, por el compromiso inquebrantable con los derechos humanos y por reflejar, en profundidad, los problemas políticos y sociales en Argentina y en América Latina. Pero además, Heredia fue uno de los artistas que vivió, de manera más que cercana, la violencia ejercida por el aparato represivo del Estado en manos de los militares. María Cristina, su hermana, fue secuestrada y desaparecida, junto con su compañero, en junio de 1976. Esta desgraciada situación acentuó su vocación por la música pero, sobre todo, por un modo específico de hacer musical. Ante la falta y la carencia de palabras para narrar lo indecible, el dolor y el horror, Víctor Heredia halló en la música, en el arte, posibilidades expresivas para dar cuenta de la realidad que lo afectó, especialmente, y que aún afecta a la sociedad argentina toda y a buena parte de Latinoamérica.

Heredia obtuvo el premio Revelación Juvenil que lo consagró como músico popular en el Festival de Cosquín de 1967 y dos años más tarde se alzó con el Premio Consagración en el mismo Festival. Como varios de los artistas antemencionados, Víctor Heredia también militó en el Partido Comunista Argentino. Sin embargo, se desvinculó del partido político en 1978 (el mismo partido que apoyó como estructura partidaria el golpe militar del '76) y padeció la censura impuesta por el gobierno de facto, además de múltiples amenazas, persecuciones y hasta un intento de secuestro. Al tener que cuidar de su sobrina (cuyos padres aún se encuentran desaparecidos) y de su madre, mientras en paralelo buscaba, incansablemente, a sus familiares desaparecidos y era censurado, sistemáticamente, en los medios de comunicación, Víctor Heredia se vio casi imposibilitado de realizar presentaciones en público. Por este motivo, debió sobrevivir, fortuitamente, como vendedor de libros y de flores plásticas y, también, componiendo jingles (Heredia, 2003).

#### **8.2.3. Algunas canciones emblema de la resistencia**

Algunas canciones basadas en la rítmica de la milonga tuvieron un rol activo en la denuncia contra la opresión. Este es el caso de “Como la cigarra” (1972), de María Elena Walsh, que

atestiguaba lo que sucedía (durante la dictadura del 66 al 73) y se anticipaba a lo que estaba por venir: “Tantas veces me borraron, tantas desaparecí, a mi propio entierro fui sola y llorando. Hice un nudo en el pañuelo pero me olvidé después que no era la única vez, y volví cantando”. También, en la canción “Levántate y canta” (1978), del poeta del tango Héctor Negro y del ya reseñado Isella, se enviaba un mensaje esperanzador a los detenidos y a los que resistían en la clandestinidad: “Porqué caerse y entregar las alas. Porqué rendirse y manotear las ruinas. Si es el dolor, al fin, quien nos iguala y la esperanza, quien nos ilumina”.

### 8.3. La apropiación y la manipulación de la música popular

El tango y la nueva canción (parte del movimiento folclórico) como expresiones netamente populares fueron manipuladas y apropiadas por los militares y por ciertos sectores civiles conservadores y reaccionarios de la sociedad. Estas expresiones se utilizaron en contra del pueblo con fines propagandísticos, para flagelar psicológicamente y para cumplir otras funciones que se adentran en el terreno de lo macabro (como el enmascaramiento sonoro de los gritos durante las sesiones de tortura mediante las emisiones radiales de tangos) y que, no por ello, dejaron de ser populares.

En particular, el último régimen cívico-militar obtuvo un gran apoyo de sectores eclesiásticos, periodísticos y empresariales. En este sentido, muchas prácticas artísticas fueron funcionales a la lógica imperante que buscaba dar legitimidad a una cultura que se consideraba verdadera frente a otra, la *popular*, cargada, para los dictadores, de ilegitimidad y de inmoralidad. Uno de los medios empleados para fomentar una imagen anquilosada de *ser nacional* fue el cine, a través de la difusión de valores conservadores asociados a la familia, al trabajo y al ámbito militar. Asimismo, la censura de expresiones cinematográficas que podían convertirse en una transgresión, tanto formal como de contenido, colocaban al espectador en un rol pasivo, lejano a toda posibilidad de reflexión o de crítica.

El uso de la música en este tipo de películas no fue un tema menor. La mayor parte de estas realizaciones audiovisuales estaban producidas y protagonizadas por Palito Ortega,<sup>68</sup> otrora referente del “Club del Clan”, quien se valía de cuadros musicales para ilustrar escenas específicas.

Con relación a la música de raigambre folclórica, el panorama fue muy distinto del que se había vivido en los años anteriores a la dictadura. Por obligación, mediante la censura y la persecución, los artistas del Nuevo Cancionero se vieron alejados de la escena musical. A partir de este vacío generado a la fuerza, serán los postulados del nuevo régimen castrense los que se pondrán de manifiesto en la música folclórica oficial. De esta manera, se reavivó la idea de folclore como tradición perdida, rural y alejada de la urbe. Un ejemplo en donde esta política reinstauradora se pone claramente en evidencia es la película musical *Mire que es lindo mi país* (1981), que difundía a artistas del folclore argentino y en la que se presentaron artistas de renombre, como Argentino Luna, Ariel Ramírez, Eduardo Falú e

---

<sup>68</sup> El cantante se constituyó como realizador en siete largometrajes por medio de su productora Chango Producciones S.C.A, fundada en el año 1976. Esta productora funcionó hasta 1982, lo que evidencia la alianza entre el poder militar y el poder cívico-empresarial.

inclusive, el mismísimo Atahualpa Yupanqui (confiamos en que su aparición allí fue fruto de la manipulación).

Se evidencia aquí la configuración de una idea de *ser nacional* totalmente contraria a la planteada por el teórico del peronismo Hernández Arregui (1973) y sí, directamente, ligada a un discurso mal llamado “tradicionalista” (habría que indagar a qué tradiciones estaría haciendo referencia), impulsado por el gobierno de facto. En este sentido, aquellos fundamentos en torno a una apertura de la música de raigambre folclórica, planteados en el Manifiesto del Nuevo Cancionero de 1963, sufren un violento embate.

La canción (himno de la resistencia a la dictadura, cruza de folk dylaniano con huayno) “Sólo le pido a Dios” de 1978<sup>69</sup>, música y letra de León Gieco, grabada en el disco IV LP, con la presencia del bandoneón del salteño Dino Saluzzi, se manifiesta abiertamente contra la posibilidad de una guerra con Chile y denuncia la situación opresiva que se vive en el país durante esos años. No fue censurada, pero el nombre de Gieco que ya estaba en las listas negras continuó bajo esa persecución macartista. Esta emblemática canción, símbolo totémico contra la opresión de la dictadura, fue apropiada por los mismos represores para hacer campaña durante la Guerra de Malvinas en 1982. Esta apropiación trajo consecuencias negativas para Gieco, quien luego de este episodio de malversación prepotente, procuró alejarse durante algunos años del mundo de la música.

Con respecto al tango, la opresión, la manipulación, la apropiación y la aniquilación de su esencia y de su simbología en este período sombrío del país ha sido, ciertamente, evidente. La última dictadura militar llegó al punto de utilizar macabramente las transmisiones radiales de tango para enmascarar, sonoramente, los gritos durante las sesiones de tortura. La tortura física tuvo un componente simbólico agregado: el tango que tal vez fuera la música preferida –asociada a la libertad del sometido–, mediante este tenebroso birlibirloque, se convirtió en sinónimo de su misma opresión. "Allí todos los días a las 3 de la mañana, cuando empezaba un programa de tango en la radio, era el momento de la tortura", recuerda Néstor Zingoni (Martínez & Wiman, 2003), ex detenido, en los Juicios por la verdad. "De 3 a 6 de la mañana, todos los días" (Ibíd.). Como el recordado episodio exhibido en el film *La Naranja Mecánica* (1971) de Stanley Kubrick, en que Álex, el protagonista, es sometido y la música de Beethoven, adorada por el torturado, se convierte en la herramienta más eficaz para su sometimiento. Mediante la terapia de aversión –presentada en el film como técnica de Ludwig (en honor a Beethoven, compositor de la

---

<sup>69</sup> Como ocurre con mucha música que se compone en la Argentina el registro en SADAIC (Sociedad Argentina de Autores y Compositores) tiene fecha posterior (1979).

música utilizada)–, se condiciona el comportamiento asociando el estímulo sonoro a una sensación desagradable.

Esta política represiva fue ejercida no sólo sobre los militantes “chupados” sino que fue impuesta, sistemáticamente, sobre todo el cuerpo social; ya que en la persistente búsqueda de reprimir libertades, el estado de sitio reinante impidió cualquier tipo de reunión de más de dos personas. De este modo, los bailes populares y las milongas se vieron amenazados letalmente de muerte por la prohibición reinante. El carnaval, fenómeno popular de eminente presencia y exaltación callejeras –y en cuyos tradicionales bailes de clubes se bailaba, habitualmente, el tango–, dejó de contar con los tradicionales feriados de los lunes y los martes (previos al miércoles de ceniza) que le aseguraban mayor adhesión.<sup>70</sup>

Los detentores del poder no quisieron, de ninguna manera, al pueblo en la calle. Reprimían a los cuerpos individuales con la tortura y con la muerte y castigaban al cuerpo social con el aislamiento y con la imposibilidad de comunicación y de expresión. “Los cuerpos de los militantes asesinados fueron desaparecidos. Se quiso invisibilizar al cuerpo de manera totalizadora” (Duarte Loza, 2011b). Con este ejercicio sistemático de violencia y de represión como método de disciplinamiento social se impidió que el pueblo se reuniera, se manifestara y se autoconvocara. El Golpe inculcó el miedo general porque, en realidad, eran los militares (y el poder económico detrás de ellos) quienes temían que unido, el pueblo, tuviera la oportunidad de rebelarse. Como bien dice la canción de Quillapayún: “El pueblo unido jamás será vencido”.

### **8.3.1. El tango apropiado y manipulado simbólicamente**

A partir de todo lo descrito, poniendo de relieve lo que se puso en juego en materia simbólica, se evidencia que hay algunas denominaciones utilizadas por los represores que, llamativamente, se asemejan a cierta terminología del tango. Al utilizarse más profusamente la denominación “Triple A” para la Alianza Anticomunista Argentina (núcleo parapolicial que empezó a perseguir a militantes ya desde Ezeiza) y no “Tres A”, si bien mantiene, también, un vínculo cercano con lo que sería la abreviatura de la denominación “Tres Armas”, en referencia a las tres fuerzas armadas (Ejército, Marina y Aeronáutica), está relacionada, de manera muy cercana, con una nomenclatura fuertemente vinculada al tango: Doble A. Cuando se habla de Doble A en el tango se hace referencia a un bandoneón. Esto es así porque la marca más reconocida de fuelles es la firma alemana Alfred Arnold y

---

<sup>70</sup> Vale recordar que a partir del 3 de noviembre de 2010 el gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner restituyó por decreto los feriados de carnaval.

de ahí proviene su abreviatura: AA. Es interesante notar, entonces, la curiosa proximidad de la denominación de esta agrupación represiva con este instrumento del tango tan difundido en el ámbito popular.

Asimismo, el grupo de tareas de la Escuela Mecánica de la Armada –al que perteneció Alfredo Astiz y el que tuvo a su cargo la muerte de Rodolfo Walsh y la de las monjas francesas Léonie Duquet y Alice Domon, entre otras graves y notorias desapariciones– tuvo la enigmática nomenclatura “3.3.2”. El origen de esta denominación no queda del todo claro. Sin embargo, esta agrupación numérica es conocida en el ámbito del tango como la clave rítmica de la milonga: 3-3-2. Lo que musicalmente equivale a decir: 3 corcheas + 3 corcheas + 2 corcheas (o dos pies ternarios y uno binario). Una rítmica que atraviesa desde la milonga campera hasta la milonga ciudadana, desde el payador afroargentino Gabino Ezeiza hasta Ástor Piazzolla. La peligrosa cercanía y homologación entre estas denominaciones contribuye, notoriamente, al cometido de vincular simbólicamente al tango con las prácticas asociadas directamente a la represión.

Las bandas musicales de los militares le dedicaron, además, grabaciones discográficas enteras al tango. Hay ejemplos patéticos, como “Tango a bordo vol. 2” (1978), de la Banda de la Armada Argentina.

A partir del 17 de Julio de 1976, y por orden superior, modificó su repertorio y comenzó a interpretar exclusivamente *tango*, razón por la cual pasó a denominarse de igual modo que su espectáculo: "Tango a Bordo". Dicho espectáculo incorporó como músicos contratados al bandoneonista Oscar Basil (sic)<sup>71</sup> (quien desde muy joven había tocado en la orquesta de Francisco Canaro) y a la cantante Blanca Money, quien a partir de mediados de 1980 fue reemplazada por Simonette. La locución estaba a cargo de Armando Rolón y la dirección general la ejercía el Señor Teniente de Navío (R.E.) José Rey.

La banda de "Tango a Bordo" dependía directamente del Departamento de Relaciones Públicas de la Armada, y constituyó durante muchos años *un vínculo muy importante con la comunidad civil*, brindando conciertos que siempre se caracterizaron por su alto nivel artístico y profesional, a lo largo de casi todas las provincias argentinas y en festividades tales como la Fiesta Nacional del Trigo (Leones-Pcia. de Córdoba) y el Festival Nacional del Folklore de la ciudad de Cosquín (Pcia. de Córdoba). Asimismo, grabó dos discos L.P. dedicados al tango, y en el año 1979 incorporó además el grupo folclórico Tucumán Cuatro (Texto que figura en la sección Educación, sitio de la Armada Argentina, el subrayado es nuestro).

En momentos en los que la Escuela Mecánica de la Armada adquirió la horrorosa cualidad de convertirse en el centro clandestino de detención más feroz, la banda de esta fuerza registró, provocadoramente, dos discos de tangos. La apropiación es atroz. De este modo, la idea del tango como expresión libertaria se tornó totalmente marcial y esta asociación del tango con lo militar tuvo, evidentemente, consecuencias en la percepción

---

<sup>71</sup> Se refieren a Oscar Mario Bassil.

popular. Se perjudicó al tango al establecerlo como sinónimo de reacción, de derecha, de machismo y de fascismo. Estigmas que subsisten hasta el día de hoy.

Las bandas armadas de militares o de los llamados “servicios de inteligencia”<sup>72</sup> son reconocidas, popularmente, como patotas. La palabra “patota” tiene un origen lunfardo y surge, a fines del Siglo XIX, por las bandas de conservadores, es decir, por los patos, los cajetillas o los paquetes. De ahí deriva a “pacota” y a “patota” (Gobello, 2005). Este término se usa en varios tangos. En el tango “Corrientes y Esmeralda” (1933), por ejemplo, se evoca un momento de esplendor del accionar “*patoteril*” (expresión lunfarda): “Y te dieron lustre las patotas bravas, allá por el año 902”.

No parece casualidad que, a cincuenta años de aquél, la canción “Pensé que se trataba de cieguitos” (1983), del grupo Los Twist, mencione un episodio relacionado con una patota de la represión a una cuadra de distancia, en Sarmiento y Esmeralda: “Muy bien peinados, muy bien vestidos y con un Ford verde / anteojos negros usaban los seis”. De este modo, la patota se convierte en sinónimo de un procedimiento delictivo cometido de manera colectiva. Es decir, refleja el accionar cobarde del individuo refugiado en un grupo (mayormente armado) que agrede colectivamente para infringir daño sobre una persona aislada o sobre un grupo menor y desarmado. Mientras tanto, el hombre que está solo y espera, el hombre de “Corrientes y Esmeralda”, es decir, el hombre vislumbrado y reivindicado por el pensador nacional Raúl Scalabrini Ortiz (1931), ve cómo la patota militar intenta hacerlo desaparecer y cómo arrebató su espacio-tiempo real y simbólico.

---

<sup>72</sup> Llamativamente “hacer la inteligencia” de algo en la Argentina es sinónimo de espiar.

## Bibliografía específica

- Brizuela, L. (1992). *Cantar la vida*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Carrasco, E. (2003 [1988]). *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril Editores.
- Del Priore, O. (2008). *Oswaldo Pugliese. Una vida en el tango*. Buenos Aires: Losada.
- Duarte Loza, D. M. (2011b). “Unidad sensible: música, imagen y cuerpo de América Latina”. II Encuentro Platense de Investigadores en Danza y Performance. La Plata: Centro Cultural Islas Malvinas.
- (2012 versión 2018) “Señorita Radio. Evita y su voz: la construcción de una ética estética”. En Anexo.
- Duarte Loza, D. M. y Francia, M. (2013). “Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore: sobrevivientes de la dictadura cívico-militar”. En *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: FBA-UNLP.
- (2013b). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. En: García, S. (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Edulp.
- Feijoo, S. (2016). “El tango es una pintura terminada”. Entrevista a Rodolfo Mederos. Diario Tiempo Argentino, 3 de diciembre de 2016. Buenos Aires: Cooperativa Por Más Tiempo.
- Ferrer, H. (1998). *La Epopeya del Tango Cantado*. Tomo I: Historia. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, Secretaría de Cultura de la Nación.
- Gelman, J. (2008). “Condcoraciones”. En *Gotán*. Buenos Aires: Booket.
- Hernández Arregui, J. J. (1973). *¿Qué es el ser nacional?* Buenos Aires: Plus Ultra.
- Jauretche, A. (1984). *FORJA y la década infame*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- López, A. (1994). “Dicen que la milonga fue así: Aún bailó para el Papa”. En: La Maga. Noticias de Cultura, Homenaje al tango, agosto de 1994. Buenos Aires: La Maga Colección.
- Marechal, L. (1970). *Megafón o la guerra*. Buenos Aires: Ediciones Sudamericana.
- Rafael, E. (ed.) (2005). “Entrevista a Oswaldo Pugliese (1985)”. En: *Oswaldo Pugliese. Tango de Colección 2*. Buenos Aires: Arte Gráfico AGEA.
- Rafael, E., Ayala, J. (1994). “Oswaldo Pugliese es tango puro, en cuerpo y alma”. Entrevista a Rodolfo Mederos y Daniel Binelli. En: La Maga. Noticias de Cultura, Homenaje al tango, agosto de 1994. Buenos Aires: La Maga Colección.
- Santos, L.; Petruccelli, A.; Morgade, P. (2008). *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sarmiento, C. (1972). “Tango y Política”. Entrevista a exponentes del tango. Revista Primera Plana. Buenos Aires.
- Scalabrini Ortiz, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra.
- Sosa, M. (2011). *Censurada. Mercedes Sosa 1976/1982* [CD]. Universal Argentina. Buenos Aires.
- Spinelli, M. E. (2005). *Los vencedores vencidos: el antiperonismo y la revolución libertadora*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango*. Buenos Aires: Paidós.
- Vitale, C. (2009). “Todas las muertes de un mito”. Página 12, 13 de agosto de 2009. Buenos Aires.

## Fuentes de Internet

Armada Argentina (2009). Bandas Especiales de la Armada. [En línea]. Consultado el 24 de marzo de 2017 en:  
[http://www.armada.mil.ar/educacion/bandas/menues/orquesta/Orquesta\\_armada.html](http://www.armada.mil.ar/educacion/bandas/menues/orquesta/Orquesta_armada.html)

Francia, T., Matus, O. y ots. (1963). “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. [En línea]. Consultado el 31 de octubre de 2016 en:  
<http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>

Bertazza, J.P. (2008). “Si se calla el cantor”. Suplemento *Radar* [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2014 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-14.html>

Heredia, V. (2003). “No tengo contradicciones, se quién soy”. *Clarín* [En línea]. Consultado el 3 de mayo de 2014 en <http://edant.clarin.com/diario/2003/11/24/c-00611.htm>

Diez, F. (2008). “Biografía de Hugo del Carril”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: [http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino\\_hugodelcarril.htm](http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino_hugodelcarril.htm)

Martinez, F.; Wiman, V. (2003). “No puedo trabajar porque todos los días tengo que llorar” dijo un ex detenido. Declaraciones de Néstor Zingoni en los Juicios por la verdad. [En línea]. Consultado el 9 de julio de 2015 en:  
[http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre\\_03dico3.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre_03dico3.htm)

Pepe, L. (2012). “Hugo del Carril a cien años de su nacimiento”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.jdperon.gov.ar/2012/hugodelcarril.html>

Landro Lamoreaux, M. (2008). “Hugo del Carril: un gran actor, un gran director de cine, un gran cantor popular, un gran compañero peronista”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en:  
<http://nacionalypopular.com/2008/11/30/hugo-del-carril-un-gran-actor-un-gran-director-de-cine-un-gran-cantor-popular-un-gran-companero/>

## Video

Mignogna, S. (2010). “Hugo del Carril”. En Bio.ar. Ciclo conducido por Gabriel Di Meglio. Canal Encuentro. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en:  
<http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8109/3680>

## 9. Capítulo VI

### *Tropicália*

#### 9.1. Introducción

El tropicalismo es conocido en el mundo, principalmente, como una expresión de la música popular brasileña. Si bien la popularidad de su música es innegable, en este capítulo emprendemos el camino de vislumbrar:

- cómo este movimiento artístico se da, en realidad, de forma poliédrica e indisciplinaria;
- qué importancia tienen las imágenes visuales y audiovisuales;
- y cuál es el rol del cuerpo en el desarrollo de su estética.

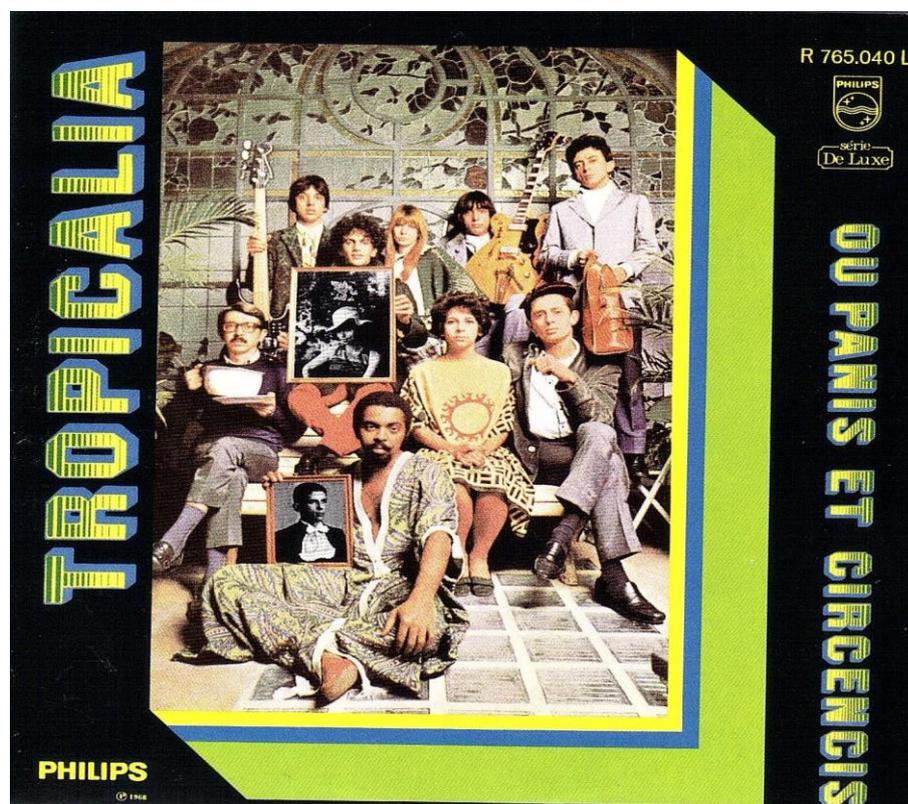
Con este fin, adoptamos las palabras *Marco* y *Pantalla* polisémicamente. Para este capítulo, *Marco* será tanto el contexto en el que surge este movimiento artístico como, así también, una decisión expositiva (como el marco que se utiliza para exponer una obra de arte o que encuadra una imagen proyectada). El tropicalismo y, sobre todo, los artistas plásticos que integrarán el movimiento discutirán mucho acerca de esta cuestión. Hélio Oiticica al descubrir el samba de la Escola de Mangueira optará por un abandono total de la idea de obra de arte estática con marco y se internará en la concepción de sus *Parangolés* para lograr una experiencia plástica más vital: la vivencia del color en movimiento. Rubens Gerchman realizará un marco espejado en *Lindonéia* para reflejar la imagen del espectador en él y así colocarlo a la par de la imagen expuesta. También los músicos tropicalistas irán optando por transformar sus performances musicales e ir hacia la realización de verdaderos *happenings* en cada actuación.

*Pantalla* serán tanto las telas donde se exhibirán varias de las propuestas tropicalistas (una de ellas será, ciertamente, la pantalla televisiva –pantalla se dice “tela” en portugués-, otra los *parangolés* de Oiticica) como será, así también, una manera de enmascarar un procedimiento. Una *Pantalla* de apariencia cuasi naïve que servirá para no explicitar de entrada sus verdaderos fines. El mismo nombre de *Tropicália* que se asocia, en principio, al estereotipo de Brasil y lo tropical, contribuirá a generar, desde un principio, esta sutil ocultación.

## 9.2. Marco Referencial (y de Exposición)

No hay arte revolucionario sin forma revolucionaria.  
Vladimir Maiakovski  
(En Augusto De Campos et al., 2006)

El movimiento de la *Tropicália* puso en evidencia contradicciones existentes en las estructuras reinantes de la sociedad, la política y el mundo del arte en Brasil, a partir de finales de los años 60's del siglo XX, mientras regía la última dictadura militar.



Tapa del disco-manifiesto de 1968:  
Tropicália ou panis et circensis

La cara más popular de este movimiento artístico que nació, hace 50 años, en 1967 fue, sin lugar a dudas, la música. Sus principales representantes, compositores, letristas e intérpretes, de origen *baiano*<sup>73</sup>, han sido: Caetano Veloso, Gilberto Gil y, también, Tom Zé.<sup>74</sup> Además, formaron parte activa como intérpretes: Os Mutantes (un trío de rock integrado por los jovencísimos músicos *paulistanos*: Rita Lee y los hermanos Sergio Dias y Arnaldo

<sup>73</sup>En portugués, gentilicio de los habitantes del Estado de Bahía, Brasil.

<sup>74</sup>Aunque en esta primera etapa el liderazgo de los dos primeros va a ser bien claro ya que, a pesar de haber trabajado juntos anteriormente, Tom Zé se incorporará, recién, a la escena tropicalista en el '68.

Baptista); Gal Costa (que era por entonces una muy joven cantante *baiana*); Nara Leão (que venía siendo figura clave de la segunda etapa de la Bossa Nova llamada “participante”<sup>75</sup> o “nacionalista”) y Los Beat Boys (una banda de rock argentina, residente en São Paulo) quienes participaron en la primera etapa del movimiento.

Menos visibles, pero de gran importancia en la factura final de las aventuras musicales tropicalistas, fueron los compositores provenientes del ámbito de la música erudita, firmantes todos del manifiesto *Música Nova* del ‘63: Rogério Duprat, Júlio Medágli y Damiano Cozzella. Aquí habría que agregar que tanto Medágli como Cozzella se formaron con Hans-Joachim Koellreutter<sup>76</sup> quien fuera Director de la Escuela de Música (Seminarios Libres de Música) de la Universidad Federal de Bahia de la que egresó Tom Zé y a cuyos conciertos asistieron, regularmente, tanto Caetano Veloso como, su hermana menor, Maria Bethânia.

En la *Tropicália*, los poetas: José Carlos Capinam (Capinan) y Torquato Neto, participaron, como letristas. En el campo de la imagen estuvieron involucrados: Rogério Duarte (como artista y diseñador gráfico de algunas realizaciones) y Guilherme Araújo (manager del área musical del movimiento que impulsó importantes cambios en la vestimenta y en la apariencia de los músicos).

Otra personalidad clave –que realizó aportes invaluable para la conformación de este movimiento– es la del director cinematográfico Glauber Rocha, quien, previamente, diera origen al Cinema Novo brasileño. Particularmente su película *Terra em Transe*, del año 1967, fue considerada fundamental para dar inicio al tropicalismo. También fue influyente –y digno de mención– su gran film del ‘64: *Deus e o Diabo na terra do sol*.

Como figura trascendental de este movimiento, merece un apartado especial el artista Hélio Oiticica, cuyo desarrollo en el campo de las artes plásticas fue de una intensidad y de una proyección admirables. Sus Parangolés, Bóldos, Núcleos y Penetrables integraron la obra de la que este movimiento –que estamos retratando– tomó su nombre: *Tropicália* (y que formó parte de la exposición realizada en el MAM de Rio de Janeiro en marzo/abril de 1967).

Otro artista plástico que se vincula de manera específica con el Tropicalismo es Rubens Gerchman. Su obra “*Lindonéia (A Gioconda do Subúrbio)*” de 1966 (un retrato de una chica de los suburbios que incluía la leyenda: “Un amor imposible, la bella *Lindonéia*, de 18 años murió, instantáneamente) es propuesta por Nara Leão a Caetano y Gil como fuente de inspiración para una canción (sobre esta obra realizamos una investigación específica que

---

<sup>75</sup>En el sentido de “comprometida”.

<sup>76</sup>Compositor y educador de origen alemán, quien fuera el introductor de la técnica dodecafónica en Brasil, además de artífice del Grupo Música Nova y de su manifiesto.

adjuntamos en ANEXO). Gerchman es, además, el realizador de la tapa del disco-manifiesto del grupo: *Tropicália ou Panis et Circensis* (sic)<sup>77</sup> de 1968 (del cual formaría parte la canción “Lindonéia”).

Es importante destacar (en este contexto de relevamiento de la presencia de diversas artes bajo el manto tropicalista) la representación contemporánea –ocurrida en 1967– de la pieza teatral *O rei da vela* del poeta Oswald de Andrade bajo la dirección de José Celso Martinez Corrêa (Zé Celso) que dirigía el grupo de vanguardia llamado: Teatro Oficina. Esta pieza contribuyó a darle más vitalidad y actualidad a las ideas de Oswald que hasta el momento venían siendo apuntaladas, de manera bastante solitaria –aunque sostenida y profunda– por los poetas concretos<sup>78</sup> en sus propios escritos y en los libros que editaron del pionero escritor y pensador modernista.

Otro costado, en el ámbito teatral-musical –que contribuyó como aporte– fue el del show *Opinião* protagonizado por Nara Leão (luego por Maria Bethânia) y la escena del Teatro Arena<sup>79</sup>, ambos ámbitos dirigidos por el fundador del Teatro del Oprimido: Augusto Boal<sup>80</sup>. Bethânia colaboró, a su vez, en el desenvolvimiento de los tropicalistas, como una especie de musa inspiradora; tanto con sus agudas observaciones sobre la música brasileña, como con su desempeño actoral y sus ideas para la elaboración de canciones.

Un lugar destacadísimo en este movimiento lo ocupa el poeta Augusto de Campos (fundador del movimiento de poesía concreta<sup>81</sup> surgido en el año 1956 junto a Décio Pignatari y Haroldo de Campos, principalmente) quien con sus ensayos periodísticos (publicados contemporáneamente a la aparición de los músicos *baianos* en el *Correio da Manhã* e *O Estado de São Paulo*, luego reunidos en el libro *Balanço da Bossa* del ‘68) fue un claro incentivador del movimiento y, mediante el contacto fluido que mantuvo con sus protagonistas, se convirtió en un gran irradiador de ideas oswaldianas, concretas y –debemos agregar también–, específicamente, augustianas, en el corazón del grupo.

---

<sup>77</sup>Según Caetano (en Verdad Tropical) él mismo incurre en un “error” al escribir en el nombre del disco *Circensis* y no *Circenses* como debería ser en correcto latín. Sin embargo, siguiendo la definición del término *Tropicália* de Oiticica y su escritura, podríamos justificarlo diciendo que aquí Caetano no habría hecho otra cosa que ser coherente con esta línea de pensamiento (Para un mejor entendimiento de esta cuestión ver más adelante: Denominación-Definiciones).

<sup>78</sup>Más adelante hablaremos específicamente sobre su labor.

<sup>79</sup>Entre lo que estuvo la obra *Arena canta Bahia* protagonizada por Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Tom Zé, Maria Bethânia.

<sup>80</sup>Aunque una vez conformado el movimiento, Boal sería muy crítico.

<sup>81</sup> Los poetas concretos definen su propuesta estética como parte de un movimiento. Un movimiento artístico, un movimiento cultural. La palabra movimiento no se utiliza solamente para definir a una agrupación política. Ni expresa solamente un movimiento de índole social. No quiere decir que de alguna manera un movimiento artístico o cultural no lo sea, pero expresa, en principio otra posibilidad. Aclaremos esto aquí porque alguna vez recibimos la crítica del uso de la palabra movimiento referida al tropicalismo o a la poesía concreta, alegando que su uso era restringido y tenía que ver estrictamente con los movimientos sociales. No solamente.

Augusto de Campos y, también, Rogério Duarte –según nos cuenta el mismo Caetano (1997)– fueron mentores fundamentales del movimiento tropicalista y aportaron ricas ideas para el debate sobre la cultura, la política y el arte en Brasil.

### 9.3. Antropofagia cultural:

#### La *Tropicália* como Movimiento de movimientos

Yo organizo el movimiento,  
oriento el carnaval.  
Caetano Veloso, *Tropicália*, 1967

Mientras tanto –y a medida que vamos indagando acerca de las variadísimas y diferentes facetas que presenta, indisciplinariamente, el tropicalismo– se nos va haciendo más perceptible la idea de que el movimiento tropicalista –entendido como movimiento que retoma, a su vez, las consignas heredadas del modernismo brasileño a través del concepto de antropofagia– se convierte, asimismo, en un movimiento aglutinador de movimientos –que no necesariamente actúan de manera mancomunada–. Como ya desarrolláramos en el Capítulo II en la entrevista realizada al poeta brasileño Augusto de Campos, la antropofagia cultural –según la definición de Oswald de Andrade– reforzada luego por los poetas concretos, es la capacidad de asimilación y deglución de productos culturales procedentes de otros lugares del mundo para, luego de ser reelaborados y devueltos con autonomía y capacidad crítica, convertirlos en productos de exportación. Desde este particular enfoque podemos constatar en la *Tropicália* la presencia de diversos movimientos artísticos, a saber: el movimiento de Poesía Concreta (a través de Augusto de Campos, fundamentalmente, pero también de Haroldo de Campos y de Décio Pignatari y de ciertas concepciones en la composición de las letras tropicalistas), artistas que en algún momento representaron al movimiento Neo-Concreto o al de la Nueva Objetividad (Hélio Oiticica y su invención: *Tropicália* y, también, Rubens Gerchman), el movimiento de Arte “Pop” brasileño (a través del diseño gráfico con Rogério Duarte y su gran aporte iconoclasta –aquí también podríamos situar a Gerchman–), el movimiento Neo-hippie-rock (Os Mutantes, los Beat Boys, la RC-7, la reivindicación de la Jovem Guarda de Roberto Carlos –y Erasmo Carlos– y, también, la influencia de The Beatles y, luego, de Jimi Hendrix), el movimiento de la música de vanguardia experimental (Duprat, Medágliá, Cozzella), el movimiento del Cinema Novo (Glauber Rocha), el movimiento de la Bossa Nova (Nara Leão, el programa *O Fino da Bossa* –conducido por Elis Regina– y, fundamentalmente, el modelo de intérprete musical a seguir, encarnado en la figura señera de João Gilberto) y el movimiento de vanguardia teatral del Teatro Oficina (Zé Celso). Estos movimientos de cuño artístico se mantuvieron, siempre, en diálogo constante con los movimientos políticos y sociales. Y este diálogo se halla condensado, también, de manera indisciplinaria, en el movimiento que estamos retratando. De esta manera podemos apreciar cómo la antropofagia cultural que se

fagocita las influencias externas, también aglutina, así, las afluencias internas y las canaliza a través de este original movimiento indisciplinario denominado *Tropicália*. No por nada Caetano Veloso (1997) ha dicho acerca de él: “Nosotros matamos al tropicalismo varias veces –y desde el inicio–. Varias veces hablamos de “movimiento para acabar con todos los movimientos”.

## 9.4. Denominación – Definiciones:

### El Estereotipo como Pantalla

No hay otra salida para Brasil,  
que no sea la de sus propios caminos.  
Rogério Duarte, 1987

*Tropicália* no se expresa como una voz estereotipadamente nacionalista. A pesar de que una primera lectura podría dar a entender que el nombre sólo enmarca la procedencia geográfica de sus integrantes como habitantes de los trópicos y de la fácil asociación de Brasil con el clima tropical, hay una serie de manipulaciones simbólicas a partir de la utilización de este nombre.

Partamos de la base de que no hay entrada de *Tropicália* en el diccionario portugués. La terminación *ália* proviene del latín y puede indicar tanto un singular femenino, como el plural de un neutro. Su utilización en portugués aparece asociada a la declinación de un sustantivo singular femenino. Encontramos esta terminación, en uso en portugués, por ejemplo en: la palabra *genitália*, para denominar al “conjunto de órganos reproductores”. Haciendo una analogía con esta definición podríamos entender que la voz *Tropicália* identificaría al conjunto de cosas que conforman la idea de lo tropical. Es muy posible, también, que Hélio Oiticica con su capacidad inventiva para acuñar nuevos términos, haya pensado en esta definición derivada del latín como una manera propia de darle una “Nueva Objetividad” (en el marco de su participación en este movimiento artístico se había realizado la exposición del MAM del ‘67 en la que exhibió *Tropicália*) a la propuesta de su obra. Como los nombres científicos que se le dan a las plantas, o a los animales, *Tropicália* vendría a darle nombre a una obra artística originada desde Brasil para el mundo: la definición de una nueva especie. Parece tratarse ni más ni menos que de una vuelta de tuerca sobre el concepto de antropofagia planteado por Oswald de Andrade. Es un nombre propio que puede ser leído en todo el mundo utilizando el estándar de denominaciones científicas como puente para conectar con el campo de un fenómeno artístico (oriundo de Brasil).<sup>82</sup> Por otro lado hay que recordar que como el latín no utiliza tilde, *Tropicália* (así escrito, con tilde) sería la adaptación al portugués de una declinación latina. El enfoque antropofágico se pone, nuevamente, en evidencia.

---

<sup>82</sup>Ratificando esta relación con los modernistas, Hélio, a su vez, vincula su realización con las obras pictóricas de la pintora que formó parte del movimiento modernista y que fuera protagonista de la famosa “Semana del ‘22”: Tarsila do Amaral.



Tropicália de Hélio Oiticica.  
Fotografía: 3margem.com.br

Tenemos, entonces, que: una obra (*Tropicália*) compuesta de varios tipos de obras (*Parangolés, Bólidos, Penetrables*) de Hélio Oiticica se transforma, indisciplinariamente, primero en el nombre de una canción de Caetano Veloso (*Tropicália*)<sup>83</sup>, luego en el nombre de un disco [*Tropicália ou Panis et Circensis*<sup>84</sup>] y, así, finalmente, en el nombre del movimiento [de la *Tropicália*]. Parece haber surgido, de esta manera, como una gran estructura de producción antropofágica, un sistema exponencial de múltiples asimilaciones, degluciones y devoluciones. Una manera de entender el mundo del arte pero, sobre todo, una forma de operar simbólicamente con él.

Ante las preguntas de Augusto de Campos a Caetano Veloso sobre la antropofagia, éste responderá (2003 [1968]):

¿Qué es el Tropicalismo? ¿Un movimiento musical o un comportamiento vital, o ambos?”. Caetano contesta: “Ambos. Y todavía más: una moda. Me parece *copado*”<sup>85</sup>

<sup>83</sup>La palabra no es mencionada en la letra. *Tropicália* es colocada como título luego de que la canción ya estuviera compuesta.

<sup>84</sup>Aclaremos aquí que continuando con la línea de operaciones simbólicas –ya esbozadas–, la canción *Tropicália* no se halla presente en este disco.

<sup>85</sup>La palabra original en portugués utilizada aquí es *bacana*. No es equivalente al femenino de bacán que utilizamos en el habla lunfarda del Río de la Plata, sino que es empleado como expresión que denota empatía con algo que resulta excelente o placentero. Aquí nos inclinamos por el empleo de la

definir eso que estamos queriendo hacer como Tropicalismo. Encontrarnos con ese nombre y andar un poco con él. Me parece *copado*. El Tropicalismo es un neo-Antropofagismo.

*Tropicália* es, entonces, por un lado, la asunción de cierto estereotipo asociado a la brasilidad. Asunción de las características propias de lo brasileño sin descalificar aquellos rasgos que, aunque representativos, son, mayormente, menospreciados por exóticos, tildados de deformantes o, también, considerados kitsch o “brega”<sup>86</sup>. Para poner un ejemplo podríamos tomar el caso de la revalorización que realizan los tropicalistas de la figura de la cantante-actriz-bailarina-performer brasileña de enorme suceso en todo el mundo a partir de sus películas en Hollywood: Carmen Miranda. En la letra de *Tropicália* de Caetano Veloso podemos hallar la siguiente exaltación: “Viva A Banda-da-da, Carmen Miranda-da-da-da-da”<sup>87</sup>. Por lo general, la primera asociación que se le ocurre a quien escucha su nombre es la de la mujer del sombrero de frutas tropicales, flores y plumas (que la artista solía lucir en sus apariciones cinematográficas).

Esta asociación directa que, para muchos críticos, da elementos incontrastables para cuestionar vehementemente a la figura de Carmen Miranda –bajo la consigna de que la artista latinoamericana sólo vendía exotismo– es en cambio una de las pruebas de su originalidad. Cuando se indaga más profundamente acerca de la labor de esta artista y se comprende mejor la gestación de sus prácticas, se evidencia lo sesgado que resulta este cuestionamiento. La fuerte presencia física de Carmen –tan identificada con esa apariencia colorística y frutal–, consiste, precisamente, en el resultado de una invención, de una creación, del alumbramiento de un personaje fresco en los primeros planos de la escena artística internacional. Carmen Miranda era toda una artista-performer (anticipándose a la definición misma del *performance art*) a lo que sumaba, además, su creatividad como diseñadora de indumentaria. No se disfrazaba de nada, ni tampoco su vestimenta iba acompañada de la pancarta “todas las latinoamericanas se visten así”; más bien, desplegó su ingenio, propagó una invención y creó un personaje nuevo (inspirado, sí, en la vestimenta de las *baianas*<sup>88</sup> pero con elementos propios y combinaciones de colores insospechadas). Arriesgó al componer su propio vestuario y fueron tanto su originalidad como su singularidad las que puso en juego al darse a conocer al mundo (Duarte Loza, 2013).

Hemos realizado una investigación específica sobre Carmen Miranda que desarrolla estas aproximaciones y que adjuntamos en ANEXO.

---

expresión *copado*, pensándolo como un término equivalente de uso entre jóvenes (ámbito en el cual se originó el empleo de *bacana*).

<sup>86</sup>Palabra utilizada en portugués con significado variable. En algunos casos como éste se la usa para denominar aquello que se considera cursi o, bien, “meloso”. También puede ser bizarro, “grasa”, “mersa”.

<sup>87</sup> La primera parte de este verso hace mención a “La Banda” de Chico Buarque ganadora en el año 1966 del Festival de la Canción y la terminación en la sílaba DA de banda y Miranda, le permite jugar a Caetano, fonética y procedimentalmente, con la idea de lo Dadá (que es algo que reforzará cuando escriba su artículo para The New York Times: Carmen Miranda Dada, para indagar más sobre esta cuestión ver aquí en esta tesis: Carmen Miranda: Una performer latinoamericana en Hollywood).

<sup>88</sup> Baiana/baiano es el gentilicio de los habitantes del estado de Bahía, Brasil.

Por otro lado, en el tropicalismo parece hacerse evidente la presencia de lo esencialmente brasileño. Hay rasgos identitarios como la exuberancia, la soltura del cuerpo (heterogeneidad de cuerpos, vestimentas y voces), la simpatía, el ritmo, el mestizaje (se trata de una agrupación racialmente heterogénea y mestiza, en la que no existe ningún tipo de predilección racial<sup>89</sup>), la búsqueda de acuerdos entre mundos aparentemente irreconciliables (si el sincretismo predomina en el Brasil religioso, aquí lo hace también: con la relación musical ensamblística entre guitarra eléctrica, orquesta de cuerdas y berimbau), el combate de las nociones de alta y baja culturas (en la representación carnavalesca). Es de una brasilidad profunda (en eso, la procedencia del interior del país –de Bahia– de sus líderes musicales constituye un rasgo fundamental) que busca su vinculación con –y su proyección en– el mundo entero. Como “retomada de la línea evolutiva de João Gilberto”<sup>90</sup> –en los términos en que definió, Caetano Veloso, su necesidad de una plataforma musical propia (De Campos, 2003 [1968])–, su propuesta es la de irradiar al mundo una música dotada de herramientas pertenecientes a la cultura masiva –que resignifica los medios utilizados por la industria cultural– para colocar allí una impronta brasileña propia e indeleble.

Hélio Oiticica había propuesto el nombre *Tropicália* a su obra (conjunto de obras) para asumir firmemente su condición de brasileño y diferenciarse, así, de los términos utilizados para definir a las nuevas tendencias del arte occidental, difundidos como: corrientes Op y Pop. Finalmente su propuesta se hizo realidad en su obra y en este movimiento aglutinador. *Trópicalia* no fue sólo el nombre de un movimiento sino, finalmente, una manera (o varias) de producir arte indisciplinario desde Brasil y para el mundo.

---

<sup>89</sup>Es difícil desde fuera precisar etnia, color, niveles de mestizaje, etc. Siguiendo a Caetano podemos decir que para la realidad mestiza brasileña, Gil es considerado un mulato oscuro y que él mismo es lo que se dice un mulato claro (Veloso, 1997).

<sup>90</sup>Lo que significa una continuidad evolutiva de la Bossa Nova genuina.

## 9.5. Estrategias para la acción tropicalista:

### Aproximaciones desde la concepción indisciplinaria

No era sólo una revuelta  
contra la dictadura militar.  
Caetano Veloso, 1997

Está prohibido prohibir.  
Mayo francés – Caetano Veloso, 1968

El tropicalismo recurre a la *homeopatía*: cura la dolencia con la propia dolencia –en palabras del propio Gilberto Gil– acrecentándola con el veneno de lo nuevo (De Campos, 2003). Aprehende el código de los géneros populares de la música de fines de los 60's y de las propuestas de la industria cultural del momento, como, así también, de la música de vanguardia y lo utiliza a favor de su proyecto. Hay un uso de la industria cultural, del medio televisivo, de los discos, hay un conocimiento profundo de este marco que es utilizado por los tropicalistas para exagerar las contradicciones de la vida moderna, alienada (en términos marxistas) y el sistema reinante.

Hay una clara decisión de actuar en el mainstream que el mismo Caetano relaciona con elementos que aprehende del Cinema Novo y que lo hacen mantenerse atento a su producción: “Mi vinculación profunda con el Cinema Novo (y mi opción por actuar en el *mainstream*) me mantiene ligado a la producción madura de los cineastas originales del movimiento todavía en actividad” (Veloso, 1997). Es así como, con esta meta, la estrategia de los líderes del tropicalismo (desde la música popular) fue la de dinamitar desde dentro –es decir: implosionar– los Festivales de la canción que dominaban la televisión brasileña y cautivaban al público por aquellos días. Ya el medio, en sí, presupone esta posibilidad según lo describe Régis Debray (1994):

El televideo podría muy bien hacer implosionar la actualidad por contracción de tiempos poco antes distintos: el tiempo en el que ocurre la cosa; el tiempo de su relación; y, por último, el tiempo de su difusión. Exterior o secundario, el relato superpone a un hecho una inteligibilidad. La transmisión hertziana de las imágenes (o, para el soporte papel, la revolución telemática), haciendo saltar los viejos resortes, conjuga instantaneidad y ubicuidad. Al fabricar el acontecimiento al mismo tiempo que su información, la televisión revela, con toda claridad, que es la información la que hace el acontecimiento, y no a la inversa. El acontecimiento al mismo tiempo que su información, la televisión revela, con toda claridad, que es la información la que hace el acontecimiento, y no a la inversa. El acontecimiento no es el hecho en sí mismo, sino el hecho en tanto que es conocido, o es “retomado”. La condición del acontecimiento no es, pues, el hecho, abstracción no pertinente, sino su divulgación.

La transmisión en vivo de los Festivales de la Canción le daba a estos acontecimientos (y en el caso de los tropicalistas eran, realmente, verdaderos *happenings*) la posibilidad de suceder sin censura e irradiar su mensaje a cada rincón del país donde hubiera un aparato de televisión.

En su momento *The Beatles* tuvieron que vestirse, oportunamente, con un traje –que no usaban habitualmente– para poder ser admitidos en los programas de televisión y llegar a alcanzar, así, una difusión que fuera realmente masiva. Aquí, ha sucedido un poco a la inversa. En el caso de la *Tropicália*, mientras los artistas que participaban de los Festivales cumplían con la norma de vestir smoking para cantar en televisión, los tropicalistas se presentaron con ropas más osadas –y cabellos más largos–, infringiendo de entrada las reglas del medio. Debray (1994) nos habla de la televisión en color en Francia a partir de 1968, y esto nos hace pensar que la transmisión televisiva, en Brasil, fue en blanco y negro hasta el año 1972, con lo cual el despliegue de colores de los tropicalistas contribuía, también, a provocar un efecto expansivo de la transmisión. Esas imágenes realmente vibraban. La señal colisionaba al procurar convertir ese colorido en una escala monocromática. Sin dudas, esta puede ser considerada otra de las fórmulas tropicalistas para intentar implosionar al medio.

Por otro lado, las músicas parecían, en general, de tono alegre, nada melodramático y hasta no comprometidas y pasatistas. Aquí se sugiere escuchar: “Alegría, alegría” de Caetano<sup>91</sup>; mientras su música se manifiesta como una marcha suave (emparentada musicalmente con “A Banda”, la canción de Chico Buarque ganadora del Festival del año previo que, a su vez, estaba inspirada en la anterior “Ensaio Geral” de Gilberto Gil), su letra dispara mayormente sustantivos como guerrillas, naves, crímenes, bombas, banderas, Brigitte Bardot, presidentes, Claudia Cardinale, y Coca-Cola; un collage de imágenes totalmente contemporáneo y contrapuesto de sentidos (de compromiso político y de supuesta alienación), “los hijos de Marx y de Coca-Cola” diría Godard (Rancière, 2010). Un encuadre en el que también están representadas la reivindicación de la juventud y la rebeldía:

sem lenço e sem documento

“Sin pañuelo y sin documento”: bien sabemos que andar así, revela la voluntad de autonomía e independencia que contradice las recomendaciones de las madres –cuando sus hijos salen solos de sus casas–. Pero este apotegma es, además, representativo de la

---

<sup>91</sup> Como ejemplo, esta es la versión presentada por Caetano, en el Festival de la canción de 1967 en el que obtuvo el 4º puesto: <https://www.youtube.com/watch?v=4tzSETbQcJk>

rebelión contra la autoridad militar de la época que escudriña a los transeúntes en busca de documentación.

Hay, también, una clara asunción del tiempo presente:

nada no bolso ou nas mãos

“Nada en el bolsillo ni en las manos”: es una frase puesta en juego por Caetano en la canción, extraída de la última página del libro –recientemente editado– “Las Palabras” de Sartre<sup>92</sup>.

La música, también, obedece a la idea de collage y mestizaje. “Alegría, alegría” comienza por tres acordes mayores yuxtapuestos tocados por una guitarra eléctrica (otro símbolo de alienación<sup>93</sup>) que se acercan a cierta idea compositiva utilizada por los Beatles (Veloso, 1997). Luego, el acompañamiento es calmo y tranquilo, pero quedará en manos del grupo de rock Beat Boys. El modelo aquí era la confluencia de: el canto manso de “A banda” de Chico Buarque; en el acompañamiento, el estilo de la Jovem Guarda de Roberto Carlos; y como gran modelo de interpretación, el trabajo *bossanovístico* de: João Gilberto.

El tropicalismo actuaba, en parte, como una especie de movimiento “okupa”<sup>94</sup>, o bien, de una guerrilla cultural de características foquistas. Como partícipe del movimiento de la Nueva Canción Latinoamericana (con algunas divergencias), surgido a la luz de la guerrilla cubana, la estrategia territorial de la *Tropicália* respondía, en gran medida, a esta filiación. El espacio-tiempo de los Festivales era claramente el lugar de expresión de la canción brasileña; ya fuera más de tipo bossa nova o bossa nova “comprometida”, canción de tipo *saudosista* (“A banda” de Chico Buarque) o canción con referencias folklóricas (“Arrastão” de Edu Lobo). La música vinculada al rock (llamado *iê-iê-iê* en Brasil –por el “yeah, yeah, yeah” de “She loves you” de los Beatles escrito en su traducción fonética al portugués– utilizado de manera peyorativa por los medios brasileños) tenía lugar en el programa de la *Jovem Guarda* capitaneado por Roberto Carlos. Presentar, entonces, estas canciones de novedoso cuño tropicalista como manifestaciones indisciplinarias de la fusión o collage de: folklore, *iê-iê-iê*, música experimental, danza, teatro, artes plásticas y más, constituyó, en el contexto de los Festivales, un desafío netamente revolucionario. La voluntad fue la de

---

<sup>92</sup>“*Les mots*” (1964) es la autobiografía de Jean-Paul Sartre que Caetano estaba leyendo en la reciente traducción publicada en portugués como “*As Palavras*” (1967).

<sup>93</sup>La guitarra eléctrica había sido tomada como símbolo de la invasión extranjera en materia cultural. De hecho algunos músicos (entre ellos Gilberto Gil y Elis Regina) participaron de una manifestación en contra de su utilización antes de que los tropicalistas pasaran a incorporarla como parte de su arsenal simbólico.

<sup>94</sup>Movimiento que toma posesión de inmuebles no habitados cuestionando así la idea de propiedad privada.

generar verdaderos *happenings* en cada presentación. Y como correlato la *Tropicália* pretendía ejercer, además, el rol de desenmascaradora y denunciante de la reificación del rol del cantor popular –expuesto en los Festivales de la televisión– como mercancía (Veloso, 1997).

Como podemos apreciar se manifestaba netamente dentro del hacer indisciplinario: discutiendo con la territorialidad de las disciplinas, manifestando un contenido político y disruptivo, generando acciones artísticas performáticas y *happenings* –con fuerte presencia del cuerpo y dándole especial lugar a la imagen– cuestionadoras de la escisión entre espacio y tiempo y de la taxonomía dieciochesca del arte.

Paradójicamente el tropicalismo fue muy criticado por los militantes de la izquierda tradicional brasileña y, entre ellos, el que fuera su director en *Arena Canta Bahia*, Augusto Boal, los tildó de “*Símbolo de la más burra alienación*”<sup>95</sup> precisamente en mayo del ‘68. Sin embargo, con el correr del tiempo la *Tropicália* daría cuenta de estar realmente procurando y produciendo otra cosa.

Como ya mencionáramos, el film *Terra em transe* de Glauber Rocha fue una influencia notable para los tropicalistas: “Si el tropicalismo se debió en alguna medida a mis actos y mis ideas, tenemos que considerar entonces como deflagrador del movimiento el impacto que produjo sobre mí el film *Terra em transe*, de Glauber Rocha” (Veloso, 1997)<sup>96</sup>. Paralelamente este film que Marguerite Duras definió como una “fabulosa ópera cinematográfica”, recibirá 2 premios en el Festival de Cannes del ‘67, el premio al mejor film y, también, el de la crítica en el Festival de Cine de la Habana del mismo año y ejercerá una clara influencia para los estudiantes franceses de mayo del ‘68, junto a “*La chinoise*” de Godard y “*Prima della rivoluzione*” de Bertolucci como reconocerá el propio Glauber en el documental “*Retrato da terra*”: “... durante el mayo francés estos tres films eran exhibidos en las calles, en los muros, en 16 mm” (Rocha et al., 2004). *Terra em transe* será considerado señero en el camino de construcción de un cine político y será señalado nada más y nada menos que por Deleuze (1987) como expresión del más grande cine de agitación, un cine movilizador que no solo indaga en el mito sino que lo trae a la vivencia del presente:

El más grande cine “de agitación” que se haya hecho nunca: la agitación ya no emana de una toma de conciencia, sino que consiste en “poner todo en trance”, el pueblo y sus amos, y la cámara misma, empujar todo a la aberración, para comunicar las violencias entre sí tanto como para hacer pasar el asunto privado a lo político, y el asunto político a lo privado (*Terra em transe*). De ahí el singular aspecto que asume en

---

<sup>95</sup>Volante repartido en la vía pública. Aunque finalmente anuncia “se escucharán temas de: Caetano Veloso, Gilberto Gil...” incorporando a su acto a los defenestrados.

<sup>96</sup> La influencia de este film en Caetano Veloso y en sus ideas tropicalistas fue merecedor de todo un capítulo de su libro *Verdad tropical* denominado: *Transe*.

Rocha la crítica del mito: no se trata de analizar el mito para descubrir su sentido o su estructura arcaicos, sino de referir el mito arcaico al estado de las pulsiones en una sociedad perfectamente actual, el hambre, la sed, la sexualidad, la potencia, la muerte, la adoración.

Sin dudas el cine de Glauber Rocha contribuyó provocadoramente al despertar y al libre desenvolvimiento de estos movimientos sociales y artísticos de corte indisciplinario.

La figura del Che reproducida, a través de la técnica del grabado, será bandera para los manifestantes franceses a partir de la imagen dibujada e impresa por el irlandés Jim Fitzpatrick, copiada de la inmortal foto realizada por el fotógrafo cubano Alberto Korda. El Che también será estandarte de los tropicalistas a través de la canción “Soy loco por ti América” (1967) de Gil y Capinan, cantada un poco en portugués y otro poco en castellano –es decir en *portuñol*–, aunque escrita en clave simbólica, es bastante explicativa. En su música se perciben las influencias centroamericanas y en su letra, además, clama por:

el nombre del hombre muerto,  
ya no se puede decir...

En crítica alusión al Che (con la noticia reciente de su muerte en octubre del '67 en Bolivia, de la que se cumplieran ya 50 años) y luego completa con:

el nombre del hombre es pueblo

En el título habla de América, sin especificar “Latina”. La intención es una provocación. América, sólo América, juega con la forma en que se autodenominan los estadounidenses a sí mismos, mientras, en realidad, está hablando del continente unido, de una América unida, de lo que sería “Nuestra América” en los términos del revolucionario y poeta cubano José Martí. “Tropicalismo anti-Monroe: América para los latinoamericanos” dirá el poeta Augusto de Campos (2003).

Que su nombre sea Martí

Dice la letra, reafirma lo dicho anteriormente y marca otro guiño del Tropicalismo al héroe vindicado por la Revolución Cubana.

La Revolución cubana, que nos parecía como una promesa de socialismo mulato en los trópicos (...) no contó en Cuba con el apoyo del PC. Creíamos (...) que los estudiantes, franceses, brasileños y americanos en su identificación con Fidel contra el PC –y con

Guevara contra Fidel– curarían a las izquierdas de la enfermedad senil del comunismo ortodoxo (Veloso, 1997).

Otras frases remarcables fruto de esta asociación son:

Sei que adiante um dia vou morrer,  
de susto, de bala ou vício  
[Se que más adelante un día voy a morir  
de susto, de bala o de vicio]

o:

um poema ainda existe com palmeiras,  
com trincheiras, canções de guerra  
[un poema todavía existe con palmeras,  
con trincheras, canciones de guerra]

o, también:

mais apaixonado ainda  
dentro dos braços da camponesa,  
guerrilheira, manequim,  
ai de mim  
[más enamorado todavía  
en los brazos de la campesina,  
guerrillera, maniquí,  
ay de mí]

La canción “É proibido proibir” [Está prohibido prohibir] de Caetano es netamente derivada de una consigna del mayo francés (que era derivada, según se sabe, a su vez, de una premisa de los surrealistas). La sugerencia de utilizarla para una canción, vino a través de Guilherme Araújo, manager de los músicos tropicalistas quien le mostró a Caetano la revista Manchete con un dossier sobre el mayo francés y una foto con la consigna pintada en una pared:

Siempre que leo comentarios al respecto del narcisismo de los manifestantes del Mayo francés, del carácter más teatral que político de aquellas manifestaciones, pienso en como ha sido coherente a final de cuentas que hubiese aceptado la sugestión de Guilherme de hacer de “Está prohibido prohibir” una canción (Veloso, 1997).

Será presentada en el Festival de la Canción del año '68, en septiembre, y recibirá el abucheo general de la platea, lo que le abrirá a Caetano ese espacio-tiempo televisivo para realizar una enérgica descarga discursiva (asegurándose, a su vez, una recepción inmediata y masiva). Hay que tener en cuenta aquí que la dictadura imperante en Brasil desde el año 1964, incrementó su fuerza, a partir de 1968, con la puesta en marcha del AI-5 (Ato Institucional Número Cinco) que le dio al General Costa e Silva –quien había asumido la presidencia del país en el '67– la posibilidad de cerrar el Parlamento, encarcelar a dirigentes políticos e institucionalizar la represión a la oposición al régimen dictatorial.

La irreverencia de la *Tropicália* a los cánones establecidos por la dictadura condenó a Caetano Veloso, Gilberto Gil y Rogério Duarte a prisión. En diciembre de 1968 fueron apresados Caetano y Gil. Permanecieron detenidos en la cárcel, luego con arresto domiciliario y finalmente fueron expulsados del país. Se exiliaron en Londres hasta 1972.

El mayo francés, no conseguirá revertir las duras tradiciones de la política universitaria francesa. Sin embargo, como dirá el eminente filósofo Jacques Rancière (2010), el '68 pondrá de la mano a la crítica artista con la crítica social, aunando la emancipación social a la emancipación estética, congregando a estudiantes, intelectuales y obreros que tomarán difusos los límites de clase:

La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera. Pero ha significado, al mismo tiempo, ese desorden de clases y de identidades que la visión sociológica del mundo ha rechazado constantemente, y contra el cual se construyó ella misma en el siglo XIX. Ella volvió a encontrarla en forma totalmente natural en las manifestaciones y las consignas de 1968, y uno comprende su preocupación por liquidar de una vez la perturbación que ese desorden trae al buen reparto de las clases, de sus maneras de ser y de sus formas de acción.

El vínculo entre los tropicalistas y el accionar de los manifestantes del mayo francés es notorio y, como podemos apreciar, manifiesto. Los brasileños se anticipan en el tiempo con su propuesta y los franceses desarrollan los aportes de los movimientos latinoamericanos para llevar adelante sus acciones. Luego también se dará un ida y vuelta como en el caso de “Está prohibido prohibir”. La reforma universitaria argentina de 1918 también encontrará eco en el mayo francés y muchos de sus reclamos intentarán sacar a la Universidad francesa de dogmas anquilosados provenientes de épocas medievales. Restará todavía un tiempo para modificar estas tradiciones pero su logro se verá, como lo ha dicho Rancière, proponiendo una unicidad de clases para el reclamo social. Los tropicalistas harán lo propio y no será casualidad que se hable de la carnavalización de las protestas sociales a partir del mayo francés. Se puede decir que en este punto radica uno de los núcleos de conexión más esenciales entre estos movimientos. En la *Tropicália* la relación entre sus ropas y sus *performances*, su embestida contra las distinciones entre alta y baja cultura entroncan, a su vez, con una de las cartas de presentación de Brasil, en el mundo: el carnaval. “Yo organizo el movimiento, oriento el carnaval, yo inauguro el monumento, en la meseta central del país” dirá Caetano en la canción *Tropicália*, plantando la bandera del carnaval, como rebeldía, en la mismísima Brasilia copada, en ese momento, por los militares. Al decir de Bajtín (2003):

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia.

En la *Tropicália* hay una utilización de las herramientas carnavalescas como medio para plantear la rebelión, no sólo intelectual sino, también, física y corporal contra la opresión reinante en el país. La alegría, el desenfado, la soltura de los cuerpos y la ruptura de la idea de clases presentes en el carnaval generan una rápida adhesión en el pueblo. Sin embargo, hasta allí, el carnaval era tomado sólo como un disfrute momentáneo. El tropicalismo lo resignificará y modificará, entonces, la fórmula del carnaval existente. Comentando los orígenes de la canción *Tropicália*, Caetano (1997) dirá:

(...) el Carnaval<sup>97</sup>, el propio movimiento tropicalista (que entonces no tenía todavía ese o cualquier otro nombre), la miseria y la opresión, la Joven Guardia de Roberto Carlos, todo tendría lugar allí -las palabras encontraban rimas; las ideas, contrastes y analogías; las imágenes, espejos, lentes y ángulos insospechados-.

De esta manera, la *Tropicália* propondría una verdadera plataforma carnavalesca para enfrentar políticamente a la dictadura en el país. Estas posibilidades surgirían de la misma “fuerza regeneradora y renovadora” del carnaval –en términos de Bajtín (2003)–. En definitiva, la propuesta consistió en sacrificar al carnaval –tal como era conocido hasta ese momento– para convertirlo en una herramienta transformadora de la realidad, una llave para vencer a la opresión que dominaba el país. Siguiendo esta línea, el mayo francés hará lo propio con la explosión de arte en las calles que irradiará su propuesta. Sus ejemplos servirán de inspiración para las manifestaciones políticas del futuro.

Con la prisión y el exilio de sus líderes la -hoy conocida como- primera fase del movimiento tropicalista, llegó a su fin. Sin embargo, sus influencias perduran, todavía hoy, en Brasil y en el mundo (esta misma tesis está dando cuenta de ello).

---

<sup>97</sup> Con C mayúscula en el original. Trad. del tesista.

## Bibliografía específica

- De Campos, A. (autor y comp.) (2003 [1968]). *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo: Editorial Perspectiva. Traducción al castellano (2006): Balance(o) de la Bossa Nova y otras Bossas. Buenos Aires: Ed. Vestales.
- De Campos, A., Pignatari D. y De Campos, H. (2006 [1965]). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e Manifestos 1950-1960*. San Pablo: Ateliê Editorial.
- Duarte, R. (1987). Momentos do Movimento. En *Tropicália 20 anos*. Brasil: SESC.
- Duarte Loza, D. M. (2013). “Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense”. En: Saez, M. (comp.) *Ni adentro ni afuera*. La Plata: Club Hems Editorxs.
- Veloso, C. (1991). Carmen Miranda Dada. 22 de octubre de 2001. San Pablo: Folha de São Paulo. (Artículo previamente publicado en The New York Times el mismo año).
- (1997). *Verdade Tropical*. San Pablo: Ed. Companhia das Letras Editora.

## 10. Capítulo VII

### Poética<sup>98</sup> Pampa:

### Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo

Un indio viejo, solito, tomando su mate,  
ojos puestos en la inmensidad del campo parejo  
bajo el cielo rojo del atardecer;  
verde regular, línea recta sobre el horizonte;  
imagen altamente definida, planicie radicalmente abierta;  
y los trazos del rostro del mateador, la luminosidad de su ojo,  
la profundidad de su pensamiento.

Vitor Ramil

*Ramilonga. La Estética del Frío (1997)*<sup>99</sup>

#### 10.1. Introducción

Como el título nos plantea una definición artístico-topográfica, con ribetes climatológicos, comenzamos describiendo la ubicación geográfica de la cual parte esta idea estética: la pampa como espacio-tiempo, geográfico pero, también, mítico, juega un papel fundamental. No se establece un determinismo geográfico pero sí –y en consonancia con los estudios actuales de la geografía cultural que considera a las expresiones artísticas como parte de su campo de investigación– se reconocen ciertas características comunes entre los habitantes y la cultura de una región. Esta asunción del espacio-tiempo se vivencia a través del cuerpo y se experimenta en relación con el clima y con las connotaciones culturales y artísticas que de estos vínculos se desprenden.

Luego realizamos un relevamiento histórico de la misma y analizamos sus consecuencias sobre el rol de la Argentina y de Buenos Aires para la afirmación e irradiación de esta propuesta que plantean, a su vez, la centralidad de la periferia como una voluntad política. A partir de allí profundizamos en cada una de las caras de esta idea estética en: Brasil, Uruguay y Argentina. Finalmente concluimos con un análisis de las características centrales y los puntos en común de esta propuesta desde la concepción indisciplinaria.

---

<sup>98</sup> Con poética nos referimos no solo a una lírica desarrollada en torno a la pampa, sino, también, en los términos de Umberto Eco, al “(...) programa operativo que el artista se propone, cada vez, realizar; la obra a realizar tal cual el artista explícita o implícitamente la concibe” (Eco ápu Oliveras, 2010).

<sup>99</sup> Trad. del T.

## 10.2. Ubicación

Los impulsores de esta corriente artística se identifican con –y se reflejan principalmente en– la pampa. Tanto el Río de la Plata como el Océano Atlántico<sup>100</sup> contribuyen a definir la zona pampeana que se extiende desde el sur de Brasil, Uruguay, hasta las provincias argentinas (algunas en mayor proporción que otras) Entre Ríos, Santa Fe, Córdoba, San Luis, La Pampa, Río Negro y Buenos Aires y las ciudades desde las que, en principio, se irradia esta opción estética son: Porto Alegre (también Pelotas), Montevideo y Buenos Aires. El Atlántico enmarca el límite este de la región y en términos musicales establece una filiación común que el musicólogo Carlos Vega (1998 [1944]) supo denominar, justamente, como Cancionero Oriental<sup>101</sup>. Según este planteo de coincidencia histórica, geográfica y cultural, los ritmos del oriente de América del Sur tienen una raíz común y, de esta manera, tanto el tango como la milonga, el milongón, la chamarrita, el rasguído doble, la murga, el candombe, el samba, el choro y otros: están íntimamente relacionados. En esta propuesta estética debemos decir que: se va a profundizar sobre algunas coincidencias encontradas aquí y allí y se va a hacer hincapié en la milonga “campera”<sup>102</sup> como especie común de la región y sustrato germinal. En la afirmación de esta corriente, sus artistas más representativos –que son también los que más han avanzado en materia de definición teórica sobre la propuesta estética que llevan adelante<sup>103</sup>– van a hablar de la influencia del clima y de la geografía y, más allá de las coincidencias a las que van a arribar, van a adoptar distintas denominaciones (aunque en todas se manifieste una clara predilección por asociarse con la realidad climática de la región). Según las particularidades de cada uno de los planteos de sus exponentes y las de sus lugares de origen, las denominaciones elegidas para esta corriente artística serán: Estética del frío (Brasil), Templadismo (Uruguay) y Subtropicalismo (Argentina).

---

<sup>100</sup> Los músicos uruguayos de esta escena le dedicarán un lugar destacado al mar en sus composiciones. Y se referirán en términos humorísticos a la región como Mercosurf.

<sup>101</sup> Dividido, a su vez, en Binario Colonial y Criollo Oriental en su Panorama de la Música Popular Argentina. Vega: 1944 [1998].

<sup>102</sup> Del campo. Milonga en la que la estructura métrica del 3+3+2 superpuesta a la del 4x4 es moneda corriente y que es utilizada hasta el día de hoy por los payadores de la región para acompañar su canto.

<sup>103</sup> Es interesante destacar esta cuestión ya que los mismos músicos de esta escena se han preocupado por ponerle nombre propio a sus propuestas y de darles un fundamento conceptual. No es muy frecuente que esto ocurra en el terreno de la música popular.

### 10.3. Algunas consideraciones acerca del devenir histórico de la región

El afianzamiento de la conquista se da a través de las colonias y el reparto político entre España y Portugal establece en primer término la división del sur del continente americano en los ejes Atlántico-Pacífico. Tempranamente, a partir del Tratado de Tordesillas, de 1494, las pretensiones de estos reinos en América se acuerdan –al menos legalmente– y se restringen. España se afirma y radica en América del Sur, principalmente, en el Pacífico (con base fundamental en Lima, Perú) y Portugal en el Atlántico (con base primero en Salvador de Bahía y, luego a partir de 1763, en Rio de Janeiro, Brasil) hasta la ciudad de Laguna 28° 28' 57" latitud S y 48° 46' 51" longitud O (actual territorio brasileño, Estado de Santa Catarina). Hay que señalar aquí también que durante varias décadas, más precisamente entre 1580 y 1640, ambas coronas se unificaron con lo que estas restricciones van a ser relativizadas. Finalmente la delimitación planteada en Tordesillas no será respetada por los portugueses que pretenderán, en algún momento, dominar la cuenca del Río de la Plata y extenderán sus límites hasta los 33°45'09" latitud S 53°22'07" longitud O es decir la Barra do Chuí, parte del actual estado de Rio Grande do Sul, Brasil, que limita con la ciudad de Chuy en el Departamento de Rocha, Uruguay y que, para establecer un paralelo con el territorio argentino actual, implica que Brasil avanza en dirección sur hasta aproximadamente la misma altura que la localidad de San Pedro en la Provincia de Buenos Aires. Es decir, Brasil se expande hacia latitudes meridionales mucho más cercanas que las que nuestro ideario tiende, en principio, a imaginar (hay que recordar aquí también que los portugueses tuvieron bajo su dominio la ciudad uruguaya de Colonia del Sacramento –que fundaron ellos mismos, a través de su representante Manuel Lobo, en 1680– hasta 1828 y que su influencia cultural se hace sentir hasta hoy en día en el Uruguay<sup>104</sup>). Como bien sabemos este territorio que alguna vez fue parte de la Banda Oriental e integrante del Virreinato del Río de la Plata, luego formará parte del territorio brasileño y, también, parte del Uruguay. Además, el territorio uruguayo, en sí, fue parte del Imperio del Brasil entre 1817 y 1825 bajo el nombre de Provincia Cisplatina.

Desde Laguna (nótese el nombre castellano de esta ciudad) hacia el Sur, surcando el Atlántico y entrando hacia el centro de la Argentina a través de Entre Ríos, está situada, precisamente, la región cultural en la que se va a desarrollar esta idea artística y que

---

<sup>104</sup>Un día nos tocó presenciar el clásico del fútbol sudamericano (y mundial) Argentina-Brasil transmitido por televisión en un bar de Montevideo. Nos sentíamos completamente solos. Los uruguayos vestían camisetas brasileñas e hinchaban decididamente por Brasil.

justamente está definida por una unidad geográfico-histórico-climática que se mantiene en el tiempo. No así su unidad política. El territorio del que hablamos, el espacio geográfico denominado Pampa (palabra quechua que significa llanura), ha sido fragmentado y hoy es usufructuado por 3 administraciones políticas diferentes: Argentina, Uruguay y Brasil. Los pobladores originarios seguramente dominados en algún tiempo por la influencia incaica (de ahí el nombre quechua de la región) serán nombrados, a su vez, por los colonizadores con el nombre genérico de “Pampas” más allá de su pertenencia a distintos grupos indígenas (het, querandíes, charrúas, guaraníes, mbyá, puelches, ranculches, también tehuelches y mapuches). Esto no debería asombrarnos, como sucede con todos los imperios, el grupo que se impone militar y culturalmente es el que nombra (aunque en el segundo caso no haya impuesto una denominación propia sino que extendió el uso de la palabra indígena que denomina a la región). En este sentido, vemos como rasgo común, en la pampa, la fuerte identificación entre población y geografía (que es parte fundamental de este estudio). La Pampa es también el pampa, el indio pampa, y es notorio el vínculo entre gaucho e indio que en el sur de Brasil constituyen la misma cosa. Esta relación es determinante ya que más allá de que se le diga *gaúcho* (gaucho) al habitante específico del campo, *gaúcho* es el gentilicio de los habitantes de Rio Grande do Sul. Y si el gaucho es indio, es un indio pampa y en portugués la pampa es un sustantivo masculino siempre, no como en castellano. En Brasil se dice “el” pampa tanto para el paisaje como para su habitante originario. Por tanto –y aunque mayormente pensemos a Brasil como distante y lejano– el pampa sería, así, el gentilicio del habitante del sur de Brasil. Nótese entonces la evidente cercanía cultural. En este sentido, es importante recordar que Perón –con claridad estratégica y visión geopolítica– fue el primer líder político-militar argentino en proponer a Brasil como aliado y no como enemigo como se lo tenía catalogado anteriormente: “... a lo que hay que agregar la idea estratégica de Perón sobre el vínculo de unión con Brasil, sin el cual no puede haber una política continental con identidad y peso geopolítico” (Oporto, 2011). Este accionar político será de vital importancia para la afirmación del fenómeno artístico que estamos describiendo.

Hay que decir también que son los mismos *gaúchos* brasileños los que se sienten más vinculados culturalmente con Buenos Aires que con Rio de Janeiro y lo manifiestan, así, habitualmente. Este vínculo tiene raíz en varias causas. Una es, como ya dijéramos, la histórica pertenencia de Rio Grande do Sul a la Banda Oriental y otra causa importante que podemos nombrar es la guerra Farroupilha. El ejército de los *farrapos* (harapos) combatió durante casi 10 años (1836-1845) para constituir y sostener una República en el sur, independiente del resto de Brasil. Seguían el ejemplo de Argentina y Uruguay. Sobre todo el

de Uruguay que en su momento fue parte de su territorio como Provincia Cisplatina<sup>105</sup>. Se llamó, entonces, República Riograndense o República de Río Grande, su ejemplo y su lucha se extendió también al Estado de Santa Catarina, donde fundarían la República Juliana con sede en Laguna y entre ambas formarían una Confederación (muy efímera, por cierto, como también lo fue la existencia de la República Juliana en sí, de tan sólo unos meses –del año 1839- de vida). A esta lucha separatista contribuyó el italiano Giuseppe Garibaldi (y su mujer, la lagunense Ana María de Jesús Ribeiro da Silva, más conocida como Anita Garibaldi) quien luego supo sumarse, también, a los unitarios exiliados en Montevideo en contra del gobierno federal de Juan Manuel de Rosas.

El actual territorio argentino y, sobre todo, la ciudad de Buenos Aires serán escenarios, en principio, marginales durante la colonia. La irradiación cultural y artística provendrá de los centros de poder y nuestro territorio será considerado periférico. Sin embargo, la ubicación geopolítica del actual territorio argentino y el angostamiento del continente americano que aquí se produce, acercará culturas. Como en este territorio los océanos y sus costas se encuentran más cerca, será un lugar propicio para el encuentro. De esta manera, en nuestra geografía se producirá lo que en otros países de América del Sur no sucede. Se dará, entonces, la convivencia de los dos ejes culturales, aparentemente, antagónicos: el eje portugués-atlántico y el eje español-pacífico. Buenos Aires oficiará además de puerto aglutinador de lo producido en territorios bajo el dominio español, su ubicación estratégica lo hará más fuerte que el puerto de Montevideo. Recibirá y comerciará (y contrabandeará también<sup>106</sup>) con los mercaderes venidos de Europa. El tráfico será muy fluido y la permeabilidad y receptividad de la cultura local será notoria. Recibirá información del resto del mundo y su población tendrá la característica de ser cosmopolita. Además de la extensa cantidad de europeos (hay estudios [Reitano, 2003], por ejemplo, sobre la cantidad de portugueses que habitaban la ciudad durante la colonia y que constituyeron el 50% –a veces más– de la población extranjera de 1744 hasta 1833) habrá, también, una gran cantidad de negros (en 1810 sobre 55000 habitantes 8000 eran negros [Gobello, 1999] lo que significa aproximadamente un 15% de la población).

Observando los lugares donde se formaron varios de nuestros próceres de la Independencia tendremos también claros ejemplos de la coexistencia de dos opciones

---

<sup>105</sup> A pesar de que Argentina venciera al Imperio brasileño claramente en la batalla de Ituzaingó, el Uruguay fue declarado independiente de la Argentina por un acuerdo firmado en Río de Janeiro en 1828 (luego de 3 años de guerras entre Argentina y el Imperio del Brasil, a partir de la gesta de los famosos 33 orientales) por el enviado del Presidente Bernardino Rivadavia: Manuel José García.

<sup>106</sup> En vista de las limitaciones impuestas para el comercio y el tráfico marítimo Buenos Aires será la protagonista de una excepción del Imperio a las reglas, se le permitirá el ejercicio del contrabando pero regulado y se lo llamará: “contrabando ejemplar”.

culturales, opciones que siguen presentes y continúan siendo marcantes. Mientras Mariano Moreno, Juan José Castelli, Juan José Paso y Bernardo de Monteagudo, estudian y se gradúan en la Universidad de Derecho de Chuquisaca (actual Sucre, Bolivia), Manuel Belgrano y José de San Martín se formarán, allende el mar, en España (uno como abogado en Salamanca –una Universidad medieval, de las más antiguas de Europa–, el otro como militar en Murcia).

En este punto es interesante destacar la frase del eminente musicólogo argentino Carlos Vega (1956) que dirá: “El empuje militar a campo traviesa, por quebradas y punas, resultó estéril; San Martín triunfó porque acertó a tomar, en sentido contrario, el camino de las danzas”. La definición territorial que producen la cultura y el arte dan lugar a estas posibilidades: una geografía y una historia enmarcadas por la música y la danza (vale mencionar aquí que San Martín era un buen ejecutante de la guitarra y bailarín). Lo que dice Vega se refiere puntualmente a las danzas del Pacífico, la influencia española y el recorrido que hicieron las danzas difundidas desde Lima para todo el resto del territorio dominado por los españoles. Lo que estamos tratando en este estudio obedece, más específicamente, a la otra corriente, la del Atlántico y es aquí donde a la larga la milonga se impondrá como referente común de la región.

Como veníamos diciendo, estos ejes (Pacífico y Atlántico) –que se encuentran sobre todo en Buenos Aires– impactan notoriamente en materia musical y dancística y contribuyen a aclarar cómo se produce la diseminación de algunos géneros que se acriollan, mestizan y fusionan en América del Sur. Aportan también para determinar ciertas características propias de las expresiones de música y baile que reconocemos como “locales” y a las que denominamos, habitualmente, como “folclóricas”. Carlos Vega (1998 [1944]) distingue, precisamente, estas dos zonas en América del Sur, mediante lo que él denomina “cancioneros”:

- 1- Binario Colonial (la zona del Atlántico con eje en Rio) luego derivará en Criollo oriental y
- 2- Ternario Colonial (del Pacífico hacia el centro, con eje en Lima) que pasará a ser Criollo Occidental.

Ejemplos del Binario Colonial serán la modiña, el maxixe, el lundú, el son, la danza, luego Criollo Oriental: la habanera, el samba brasileño, el choro, el candombe, la milonga, el tango. Se le dice binario porque el pie rítmico base es binario. Son todos derivados de una marcha, de un caminar. Son ritmos derivados del andar.

Ejemplos del Ternario Colonial: la zamacueca, el gato, el triste o yaraví, la vidala, luego Criollo Occidental: la zamba, la cueca, la chacarera y la persistencia de algunos de los

anteriores. Son ternarios porque el pie rítmico base es ternario y la propuesta dancística que acompaña a buena parte de estas músicas tiene que ver con una búsqueda más aérea. Más arsis que tesis (más aire que tierra).

La Argentina se constituirá en una región culturalmente aglutinadora de estos “cancioneros” y engendrará una síntesis de estas expresiones. Parte de esta apertura y de esta permeabilidad hacia las influencias tanto occidentales como orientales (y las influencias traídas allende el mar) permitirá que sean fluidos los cruces entre pies (métricos) y que se tornen moneda corriente. Además será habitual la superposición de los pies ternarios a los binarios y de los binarios a los ternarios. Así encontraremos habitualmente esta superposición en varias expresiones locales: una zamba puede ser percibida rítmicamente como la superposición de un compás ternario de subdivisión binaria (pie binario): 3x4, con uno binario de subdivisión ternaria (pie ternario): 6x8. En el caso de la milonga que nos interesa, en particular, para este estudio, se superpondrá un compás binario 2x4 o 4x4 a uno de combinaciones de 2 pies ternarios y 1 binario llamado 3+3+2, compases equivalentes, que tomarán en el caso del 2x4 la semicorchea como valor común y en el del 4x4 a la corchea. En principio podemos observar la tendencia a establecer una polimetría (superposición de metros, es decir, de pies con una estructura relativamente fija de acentos) que posibilita, por ejemplo, la superposición de una estructura de 2 pies binarios (4x4 perceptiva y corporalmente –también por los bailarines– agrupado como 2x2 = dos pasos a igual intervalo de tiempo –lo que equivaldría a la alternancia entre pie izquierdo y derecho a la misma velocidad– y, a su vez, estos pasos pueden ser divisibles en dos más rápidos –por eso lo de pie binario–) con otra de 2 pies ternarios (cada pie puede ser divisible en tres) + 1 pie binario (el denominado comúnmente como 3+3+2 que, llevado al plano de la caminata, resulta análogo a dos pasos regulares a un intervalo mayor de tiempo y luego uno que es más corto –equivalente a un paso de la subdivisión de la estructura anterior–, lo que generaría –en términos de caminata– una suerte de renguera). Esta superposición plantea la coincidencia del primero y del último ataque (en negras) de ambas estructuras y esta característica puede ser hallada en las expresiones musicales antemencionadas aunque puede no estar siempre presente y, en algunas, puede haber mayor preponderancia de una estructura por sobre la otra. Por otro lado, creemos que hay un fundamento en la base de estos pies binarios –en los que se puede enmarcar una de las estructuras métricas de estas músicas– y es que se relaciona directamente con el hecho específico de que todas estas músicas “se caminan”. O mejor dicho: todas estas expresiones se relacionan íntimamente con el acto de caminar. Aquí es preciso evitar confundirlas con marchas militares, porque estas músicas no tienen un carácter marcial. Sin

embargo, muchas de ellas se vinculan con la idea de procesión, de desfile, de exhibición y la música se va haciendo mientras se va caminando (es muy claro pensar en los ejemplos que nos proveen el candombe y el samba –sobre todo en el contexto de los desfiles de carnaval y durante las “llamadas” de candombe–). También podemos observar en el tango que la idea madre de la danza es la caminata y que, a partir de allí, viene todo lo demás. Este planteo, relacionado con el caminar y el recorrido, va a ser, por tanto, importante en la definición conceptual de esta propuesta estética que abordamos aquí. Existe una clara idea *procesional* en la definición rítmica del Cancionero Oriental (Binario Colonial + Criollo Oriental). En el caso de la corriente artística que estamos abordando se produce una verdadera peregrinación por la pampa (aunque esta pueda ser una peregrinación –mayoritariamente, lo es– interna o interior).

Buenos Aires servirá, entonces, de base de irradiación, en la actualidad, para el programa estético que estamos describiendo. El brasileño Vitor Ramil grabará la mayoría de sus discos en Buenos Aires con músicos argentinos [y le deberá buena parte de su primer reconocimiento público a Mercedes Sosa quien grabara tempranamente su canción *Estrela, Estrela* (Estrella, Estrella) y también la canción política *Semeadura* (Siembra)<sup>107</sup>], tomará a Borges como paradigma de la escritura poética de milongas, incluirá referencias a los farrapos en sus letras y se animará a cantar algunos tangos<sup>108</sup>; Jorge Drexler será aceptado, reconocido y difundido en la Argentina –primeramente aquí, antes que en el resto del mundo–; Daniel Drexler recibirá el premio Gardel de la música argentina (!) al Mejor Álbum Artista Canción Testimonial y de Autor por su álbum “Mar abierto”; y Kevin Johansen luego de vivir mucho tiempo en Nueva York asentará su base operativa en Buenos Aires en donde se hará popular y desde la cual difundirá su quehacer artístico (hasta grabará algunos tangos con la Orquesta de Tango El Arraque). Todos tomarán a la milonga como fundamento estético base de sus producciones y como bien sabemos, desde el Martín Fierro de José Hernández para acá que Buenos Aires y, principalmente, la provincia de Buenos Aires oficiarán de centro de difusión fundamental para este género poético-musical. El referente incuestionablemente considerado fundamental a este respecto por todos los exponentes de esta corriente estética será: Atahualpa Yupanqui, un criollo que supo aunar tempranamente en su propia producción el cancionero oriental y el occidental. Un

---

<sup>107</sup> De 1984, presente en su disco *A Paixão de V. Segundo Ele Próprio*, en aparcería con José Fogaça, autor de la letra, ex diputado provincial, ex senador y actual diputado nacional por Rio Grande do Sul. Grabado por Mercedes en su disco *¿Será posible el sur?* del mismo año.

<sup>108</sup> En el disco *Porto Alegre Canta Tangos* del año 2000 editado en Buenos Aires por Epsa, Vitor Ramil graba con su voz los tangos: *Melodía de Arrabal* y *Yira Yira*.

verdadero mapa humano de la Argentina y de la región, nacido en la provincia de Buenos Aires.

## 10.4. Estética del Frío

Vitor Ramil (Pelotas, Rio Grande do Sul, Brasil, 1962), músico y escritor, va a denominar a esta propuesta, provocativamente desde Brasil, como: Estética del Frío. Su aproximación al asunto es temprana y esto lo va a convertir en el referente mayor de esta corriente artística. Ya en 1995 escribe su primer acercamiento a la cuestión en un ensayo publicado en *Nós, os gaúchos* editado por la Universidade Federal do Rio Grande do Sul. En ese escrito Ramil relata la experiencia vivida un día de junio en Copacabana, Rio de Janeiro. Tomando mate, mientras mira la televisión, en un noticiero, se encuentra con la noticia de una celebración carnavalesca, fuera de tiempo, en Bahía (en el Nordeste de Brasil) en la que miles de personas agitadas y semi-desnudas corren detrás de un camión que sirve de plataforma para un grupo musical (los famosos “Tríos eléctricos”). A pesar de estar, también, semi-desnudo y sudado, se siente completamente ajeno a esa situación, no se ve como partícipe de esa fiesta. A continuación se presenta, en el mismo informativo, la noticia de la llegada del frío a la zona sur de Brasil; se muestran imágenes de las heladas y de gente abrigada y se describe la situación con cierta extrañeza, como si esas imágenes no formaran parte de la realidad brasileña y se las menciona directamente como relativas al “clima europeo”. Ante esta presentación de la noticia, Vitor piensa en su tierra, en Rio Grande do Sul y se siente aislado y distante. Para él –siendo *gaúcho*– la llegada del frío en el sur de Brasil no es nada ajena, es algo habitual y la experimenta de manera totalmente normal. Esto lo lleva a reflexionar sobre: cómo siendo brasileño, pertenece, sin embargo, a una región del país que parece estar un poco fuera de lo que se considera típicamente brasileño. El frío aparece, entonces, como lo distintivo y se constituye en una definición estética, totalmente otra a la visión estereotipada de Brasil como país tropical. Inmerso en ese contexto, la apuesta de Vitor Ramil por el frío y por sus consecuencias estéticas no deja de sonar, de alguna manera, como una provocación en Brasil pero, fundamentalmente, se trata de una clara invitación a la reflexión profunda sobre el ser brasileño. Por otro lado, esta asociación con un clima más frío lo vincula, ciertamente, con los territorios que se extienden hacia el sur (en el hemisferio sur, el sur es sinónimo de frío inversamente a lo que sucede en el hemisferio norte), más allá de las fronteras cartográficas. De esta manera se adentra en relación directa con una geografía que él reconoce como la pampa. Y así manifiesta, también, de hecho, una estrecha relación tanto con Argentina como con Uruguay (además de los lazos familiares que lo vinculan, especialmente, ya que su propio padre es uruguayo). Para Ramil (2004): “La pampa puede ocupar un área pequeña del territorio de Rio Grande do Sul,

puede, en rigor, ni existir, sin embargo comprende un vasto fondo de nuestro paisaje interior”. La pampa goza de una entidad casi mitológica. No se sabe a ciencia cierta dónde comienza ni dónde termina y se la refiere como un espacio extenso, casi infinito.



Vitor Ramil, cuestionando el estereotipo de Brasil como país tropical.  
Foto: Correio do Povo (2014)

Presente en el disco *Ramilonga*<sup>109</sup> (1997) su canción-milonga *Indo ao pampa* nos dice: “Eu indo ao pampa, o pampa indo em mim”.<sup>110</sup> Lo que se traduce como: “yendo a la pampa/al pampa<sup>111</sup>, la pampa/el pampa yendo en mí”. Conocer la pampa de un modo muy intenso

---

<sup>109</sup> Nombre del disco en el cual su propio apellido se funde con el de la especie que es fundamento de su música.

<sup>110</sup> También podríamos mencionar aquí una intencionalidad por reflejar la vinculación con lo oriental en estas milongas (que incluyen sitar, tabla hindú y armonio –instrumentos típicos de la música de la India-, en su instrumentación) ya que la palabra *indo* que en principio se utiliza aquí como gerundio del verbo ir (en portugués), puede ser entendida –y asociada, fonéticamente– como prefijo relativo a lo indígena o a lo hindú (en portugués, como sería el caso en: Indo-pampeano, indo-americano). La asociación con lo oriental en esta producción tiene varias aristas, por ejemplo, en la continuidad ininterrumpida de la milonga que puede ser vinculada con la idea de mantra, de ritual y, también, en el origen de algunos instrumentos y términos como el de la mismísima palabra guitarra (cuyo origen viene de cítara/qitarah) y la poética y el arte improvisatorio de los repentistas árabes y mozárabes cuyo arte perdura, también, en el de los payadores sureros y orientales. Es inevitable, hacer la observación, en este punto, de que el Uruguay y parte de Rio Grande do Sul, Brasil fueron históricamente denominados como la Banda Oriental y que de ahí se derivó un gentilicio que todavía se sigue utilizando como sinónimo de uruguayo y que es “oriental”. La milonga tiene una historia muy intensa en el Uruguay, se identifica fuertemente con este pueblo, y tiene grandes exponentes como: Alfredo Zitarrosa y Daniel Viglietti.

<sup>111</sup> Como ya dijéramos, en portugués son equivalentes en género tanto el lugar como el indio habitante de esa geografía.

–hasta el punto de llevarla en su interior (o de llevar al indio pampa dentro de sí)– plantea una relación identificatoria tan fuerte que, de esta manera, el sujeto realmente se compenetra y (con)funde con el paisaje. La vivencia del paisaje a través del cuerpo evidencia, entonces, una relación tan profunda que al personificarse deja, evidentemente, huellas miméticas de la experiencia. Por eso Ramil describe, en definitiva, la situación de ir hacia el paisaje-personaje<sup>112</sup>, pero con el paisaje-personaje ya dentro de él. En definitiva, es darle un sentido profundo al significado de pampa; pampa entonces es un lugar, es el habitante del lugar y, además, es una vivencia. Es la clara representación de lo que Kusch (1976) denomina el *estar*.

Entre las características más renombradas de la pampa está la de ser una llanura plana, verde, invariable y profunda, cuya mentada regularidad no diferiría, en principio, en nada con respecto a la mismísima línea recta del horizonte. Bioy Casares sin embargo, se encarga de demitificar un poco esta leyenda en sus “*Memorias sobre la pampa y los gauchos*” (apud Ramil, 2004): “Allá encontrábamos la llanura, no plana, por lo general, sino ondulada (circunstancia meritoria, pues el denominado campo tendido, según nos explicaron, era de calidad inferior)”. Aprovechamos la cita para mencionar que esta leve ondulación referida por Bioy va a ser fundamental en el canto y en la línea melódica de estas milongas de Vitor Ramil que, a su vez, se van a emparentar con cierta lírica oriental. El compositor nos dice al respecto: “La milonga en tono menor, reflexiva, densa, profunda y melancólica. Rigurosa en su cadencia, su punteo, su fraseo; sutil en su movimiento melódico, sinuoso, *oriental*” (Ramil, 1995).<sup>113</sup>

En su poema-milonga-manifiesto: *Milonga de Siete Ciudades (La Estética del Frío)*, grabada en el disco *Ramilonga. La Estética del Frío*, Vitor Ramil describe un paisaje integrado por siete ciudades frías que llevan los nombres de las características que, para él, determinan esta particular propuesta estética: Rigor, Profundidad, Claridad, Concisión, Pureza, Levedad y Melancolía<sup>114</sup>. En definitiva éstas son las características que Ramil le atribuye al frío y su influencia sobre el arte, la cultura y los seres humanos que habitan lugares expuestos a bajas temperaturas. De alguna manera estas características se relacionan con la cita que hace en su libro de una frase atribuida al escritor cubano (también estudioso de la música

---

<sup>112</sup> El paisaje es también personaje porque se convierte en sujeto de la narración (y, además, en este caso, por su posible relación mimética con el poblador originario, el indio pampa).

<sup>113</sup> Las cursivas son nuestras. (T. del T.)

<sup>114</sup> Se asemejan mucho a los 7 principios de la estética involucrados en el zen: asimetría, simpleza, austeridad, naturaleza, profundidad, desapego y calma. El concepto conocido como wabi-sabi que envuelve estos principios transmite también: pureza, serenidad y melancolía. La cercanía es innegable. La definición que hace Ramil de la milonga como oriental reafirma, ciertamente, esta relación.

cubana) Alejo Carpentier: “el frío geometriza las cosas” (*apud* Ramil, 2004). Según este apotegma el frío condicionaría de tal manera al hombre que lo llevaría a un modo de acción más reflexivo, probablemente, más racional. Estas características provendrían, entonces, de esta concepción matemático-estética del frío. Pueden estar vinculadas, además, a características propias de *Satolep*<sup>115</sup>, como él mismo dice en el librito del disco *Ramilonga*: “*Satolep Fields Forever, ciudad-madre de las siete ciudades de la milonga*”.<sup>116</sup> Por otro lado, el hecho de que sean siete, las ciudades en cuestión, puede ser asociado, también, con la historia propia del sur de Brasil y con la presencia en la región de siete misiones jesuíticas. Esta presencia es otra manifestación posible de la unidad regional. La empresa jesuita afianzó un bloque cultural de mucha autonomía en la región y esta herencia puede sentirse hasta el día de hoy. Es de destacar, la formación artística que se cimentó en las llamadas reducciones jesuíticas. Tan es así, que luego de la expulsión de estos misioneros, en el año 1767, la mayoría de los maestros de música y de danza de las colonias fueron los indígenas formados artísticamente en ellas. Y es, justamente, el fin de la presencia jesuita en la región lo que permite el pronunciado avance lusitano sobre las antiguas misiones orientales y la Banda Oriental que obliga, además, a los españoles a la creación del Virreinato del Río de La Plata en 1776 para intentar defender mejor, así, sus territorios meridionales. También el número 7 puede provenir de la asociación con el número vinculado a la perfección en la tradición cristiano-occidental (7 días de la semana, 7 colores del arco iris, 7 pecados capitales, 7 notas musicales, 7 mares, 7 maravillas, 7 artes<sup>117</sup>).

*Milonga de Siete Ciudades (La Estética del Frío):*

Hice la milonga en siete ciudades: Rigor, Profundidad, Claridad,  
 En Concisión, Pureza, Levedad y Melancolía/  
 La milonga se hace suelta en el tiempo jamás suelta en el espacio/  
 Siete ciudades frías son su morada/  
 En Claridad la pampa infinita y exacta me hace andar/  
 En Rigor me entregué a los caminos más sutiles/  
 En Profundidad mi alma encontré/  
 Y me vi en mí/  
 Hice la milonga en siete ciudades: Rigor, Profundidad, Claridad/  
 La voz de un milonguero no muere no huye en nube que pasa/  
 Siete ciudades frías son su morada/  
 Concisión tiene pequeños patios donde el universo vi/  
 En Pureza fui a soñar, en Levedad el cielo se abrió/

<sup>115</sup> Debe pronunciarse Sa-to-le-pi en portugués. Ciudad inventada por Vitor Ramil. Es una lectura en espejo del nombre de su ciudad natal Pelotas, fundamento de varias de sus propuestas artísticas entre las que se inscribe, como nombre de su anteúltima novela, editada en 2009.

<sup>116</sup> Aquí aparece, también, una asociación lúdica con los Beatles y su *Strawberry Fields Forever*.

<sup>117</sup> Entrando en tema sobre juglares y trovadores, podríamos mencionar aquí también en relación con el número 7: “El séptimo sello” de Bergman (Zátonyi, 2007). O justamente al cine, considerado el séptimo arte.

En Melancolía mi alma me sonrió/  
Y me vi feliz<sup>118</sup>

En el apartado titulado *délibáb*: ilusión del sur entre juglares y trovadores (Estética del Frío), que adjuntamos en ANEXO continuamos con el desarrollo de esta propuesta específica de Vitor Ramil y de su vínculo con las milongas.

---

<sup>118</sup> T. del T.

## 10.5. Templadismo

Jorge Drexler (Montevideo, Uruguay, 1964) músico, poeta, escritor, fotógrafo (dentro del dogma de la lomografía), actor y médico y, su hermano, Daniel Drexler (Montevideo, Uruguay, 1969), músico, poeta, médico, investigador y máster en neurociencias, ambos surfistas, van a llamar a esta propuesta: Templadismo<sup>119</sup>.



Daniel Drexler, Mar Abierto (2012).  
Afiche de promoción de concierto Sala Zitarrosa (MVD).

La voluntad es la de definir un recorrido histórico regional, una geografía, un paisaje y, también, un clima que operarán simbólicamente sobre las realizaciones artísticas de estos artistas. El nombre elegido, Templadismo, alude al clima característico del Uruguay: el clima templado; y tiene connotaciones, también, en tanto término medio: geográficamente en Uruguay no hay grandes cumbres ni depresiones; los uruguayos no son estridentes ni en su vestir, ni en su hablar, ni en su gesticular; el país está entre medio de Argentina y Brasil. Por otro lado, tiende un puente de integración: ya que su nombre representa la búsqueda de diálogo con el Tropicalismo. La propuesta que abordamos aquí tiene que ver, claramente, con lo que podríamos denominar: la generación de los hijos del Tropicalismo. De ahí que se plantee una íntima relación con aquel movimiento<sup>120</sup>. “...Siento que no se puede ser

<sup>119</sup> Daniel Drexler considerará también a su prima Ana Prada como parte de esta corriente artística (En correspondencia con el tesista, 2006).

<sup>120</sup> Como claro ejemplo de esta filiación podemos poner en consideración aquí (luego, en las conclusiones, ampliaremos algunas definiciones al respecto) la canción Bolivia de Jorge Drexler del disco “Bailar en la cueva” en cuya grabación participa, precisamente, Caetano Veloso. De ella dice

rebelde con padres rebeldes. Y nuestros padres artísticos son los Tropicalistas” dirá Kevin Johansen (apud Manassi Panitz, 2008) –músico sobre el que luego ahondaremos-. El Templadismo –dice Daniel Drexler, quien ha teorizado y escrito profusamente sobre el asunto– surge de pensar un “tropicalismo de los climas templados”<sup>121</sup> y, también, un “tropicalismo de las pampas” (Drexler, 2008). Y esta diferencia entre lo tropical y lo templado nos hará preguntarle a Daniel si ese giro no implicaría un cambio de modo también. Si el grito de guerra de los tropicalistas fue “Alegría, alegría” de Caetano ¿el de los templadistas será “Melancolía, melancolía”? (Duarte Loza, 2006)<sup>122</sup>. Por un lado, Drexler nos habla del Tropicalismo como metodología de abordaje de la materia musical a través de la herramienta de la antropofagia cultural y de la apropiación que de ella hace su propuesta (el Templadismo). La antropofagia cultural va a ser definida, entonces, en dos dimensiones por los templadistas: una, temporal y otra, geográfico-espacial. Por tanto –y según la propia descripción que hace Daniel Drexler– van a ser influenciados tanto por Atahualpa Yupanqui<sup>123</sup> (lejano en el tiempo, cercano en la distancia), como por Beck<sup>124</sup> (lejano en la distancia, cercano en el tiempo). La misma propuesta de vinculación con el Tropicalismo será, entonces –tropicalistamente, en principio y, entonces, ahora, templadistamente–, una propuesta antropofágica (en el espacio-tiempo). Y cierto grado de distancia con aquel fenómeno artístico –en distancia geográfica, por el hecho de ser uruguayos y, también, por razones de tiempo generacional– les permitirá utilizar, a los templadistas, una denominación afín, sin que esto conlleve una idea de oposición o de crítica o de ironía (como podría interpretarse, tal vez, si la utilización de este término corriera por cuenta de Vitor Ramil, coterráneo de los tropicalistas).<sup>125</sup>

---

Drexler en nota periodística del 26 de abril de 2014: “En un mail, Moreno Veloso (Nota del tesista: hijo de Caetano, productor de esta participación) me dijo que les había gustado mucho esta cumbia *tropicalista* (la cursiva es nuestra). En ese momento me di cuenta de la influencia del tropicalismo en este tema. Ese espíritu de integración de distintas músicas: esa fusión de cumbia peruana, con cumbia colombiana, con el tratamiento de los vientos medio Mussorgsky, con un berimbau, para hablar de temática histórica. “Bolivia” es muy tropicalista. De hecho, en Tropicália II hay una canción que se llama “Haití”, que es un referente para mi tema”.

<sup>121</sup> En respuesta de correo electrónico durante el año 2006. al autor de este artículo sobre el texto denominado “Algunas cuestiones: preguntas y aportes (desordenados) para la discusión acerca del templadismo” (Duarte Loza, 2006). En Anexo.

<sup>122</sup> Esta pregunta fue citada por Daniel en una nota que le hicieran en el diario El País de España en 2007 (ver Fuentes de Internet).

<sup>123</sup> Cantor, poeta, guitarrista y compositor fundamental de la música argentina (Campo de la Cruz, cerca de Pergamino, Buenos Aires, 1908 – Nimes, Francia, 1992). Fue un gran difusor de la música de raíz folclórica y, entre estas artes, un enorme exponente de la milonga campera.

<sup>124</sup> A su vez, Beck también ha sido influenciado por el Tropicalismo brasileño y esto es evidente en su disco *Mutations* (1998, que contiene el tema denominado Tropicália –sin el acento portugués–).

<sup>125</sup> Al conversar con Vitor Ramil luego de un concierto suyo en São Paulo en julio del 2005 y comentarle de nuestras indagaciones sobre su Estética del Frío y del Templadismo escribió, como parte de la dedicatoria, en la primera página de mi ejemplar de su libro: “... esta mirada del frío...”. Y

Por otro lado, Daniel Drexler hablando de pampas y climas templados intentará, sostenidamente, una posible traducción entre el paisaje y la música en el medio de un contexto tendiente a la internacionalización de su propuesta musical: “La búsqueda de un lenguaje que traduzca el paisaje regional y el de la globalización. Esta búsqueda es un fin en sí mismo y, al mismo tiempo, es una forma genuina de traducir el paisaje regional (que también es parte del proceso de globalización)” (Drexler en correspondencia con el testista). Aquí viene a cuento, entonces, una reflexión que hace sobre su propia lectura de la “Radiografía de la pampa” (2007 [1933]) de Ezequiel Martínez Estrada al argumentar que: “el clima y la geografía de una región tienen un peso muy importante en la forma de pensar de sus habitantes. El “humor” de los creadores refleja en gran medida el paisaje que los rodea” (Drexler, 2006). En este sentido la pampa va a cobrar, también, una dimensión esencial en la propuesta uruguaya y va a ser fundamento de varias canciones. Por ejemplo, encontraremos algunas referencias en la letra de la canción titulada “Rinconcito” de Daniel Drexler (del disco *Micromundo*, 2009) que –aunque no mencione explícitamente a la pampa, estará hablando de ella– describe un paisaje que no es otro que el del Uruguay<sup>126</sup>:

Rinconcito suavemente ondulado,  
manto verde de mi sueño,  
balconcito sobre el mar./  
El reflejo de la luz en tu pradera,  
dibujando un horizonte  
que parece respirar./  
Voy volando sobre cuchillas y lomas  
del Cuareim al Uruguay./  
Vuelvo al río de la Plata  
como vuelve el agua al mar.  
Esquinita donde se juntan los ríos,  
ilusión de un horizonte  
que parece palpar./  
Agua dulce agua tan amarronada,  
la memoria de la tierra,  
la canción del Paraná./  
Nohecita de comienzos de verano,  
siesta del jacarandá./  
Alborada en la pradera,  
el sol cayendo en el mar.  
Rinconcito suavemente ondulado,  
manto verde de mi sueño,  
balconcito sobre el mar./  
En el eco de tus cuchillas y lomas  
se entreveran tres idiomas,  
se entremezclan al hablar./  
Con la misma fuerza con que te abandono

---

según nos transmitiera Daniel Drexler, Vitor le comentó que prefería la denominación Estética del frío para su definición porque no quería que se lo viera como una reacción contra el Tropicalismo.

<sup>126</sup> El Uruguay país es conocido por sus habitantes como el “paisito”.

siento que la gravedad  
me devuelve a tu regazo  
como vuelve el agua al mar.  
Esquinita donde se juntan los ríos,  
ilusión de un horizonte  
que parece palpar./  
Rinconcito suavemente ondulado,  
manto verde sobre el mar.

Además, en sintonía con esta idea pampeana, compondrá varias milongas. Entre ellas: La letra del alma, Salón B, El horizonte de los sucesos, Aire de amor, Não se esqueça de nós, Pretil.

Daniel vinculará esta propuesta del Templadismo, con la lectura de lo postulado en la *Estética del Frío* (1995 texto/1997 disco) de Ramil y con el libro *Verdade Tropical* (1997) de Caetano Veloso. Es interesante analizar, entonces, la contemporaneidad de estos escritos y el surgimiento claro de esta escena durante la década siguiente.

Podemos decir que, justamente, el primer momento de afianzamiento de esta producción se dará a través del alcance masivo de la canción “Me haces bien” de Jorge Drexler (del disco *Sea* de 2001) como parte de una publicidad televisiva que se difundió, principalmente, en la Argentina durante el año 2002. Hay que observar aquí que la repercusión de esta canción se dio durante la gran crisis económica, social, política e institucional que explotó con el 19 y 20 de diciembre de 2001 en la Argentina. No parece casual que la propuesta intimista, de mirada hacia adentro –en lo interno, lo personal, pero también en lo regional–, un poco melancólica pero de mensaje esperanzador de esta idea estética haya cobrado, a partir de entonces, mayor adhesión.<sup>127</sup> La segunda ola de reconocimiento ocurrirá cuando Jorge Drexler gane el Óscar en 2005 por “Al otro lado del río” canción que aparecerá en la película “*Diarios de Motocicleta*” del director brasileño Walter Salles y que trata, nada más y nada menos, que sobre el recorrido que hiciera en su primera juventud Ernesto “Che” Guevara por el sur de América. Por otro lado, la relación del cancionista con el mundo audiovisual se expandirá de manera notable: llegará a protagonizar en 2012 el film dirigido por Daniel Burman, *La suerte en tus manos*.

---

<sup>127</sup> Esta crisis afectó también al Uruguay. Invitado por nosotros, Daniel Drexler vino a la Facultad de Bellas Artes UNLP en noviembre del 2004 a dar un recital y dictar una conferencia (en el marco del “Foro de discusión permanente sobre la música de nuestro tiempo”) que se llamó –justamente– “Efectos de la crisis del 2002 en la música popular uruguaya”.



Jorge Drexler como protagonista del film La suerte en tus manos.  
 Afiche promocional de la película (2012)

Muchas de sus composiciones y de los covers que realiza adoptan la base rítmica y guitarrística de la milonga. Podemos enumerar entre otras: Milonga del moro judío, El sur del sur, El fuego y el combustible, El ojo en la Diana, Salvapantallas, Equipaje, Milonga paraguaya, Dance me to the end of love (de Leonard Cohen), High and dry (de Radiohead).

#### Frontera

Yo no sé de dónde soy, mi casa está en la frontera (x2)<sup>128</sup>  
 Y las fronteras se mueven, como las banderas. (x2)  
 Mi patria es un rinconcito, el canto de una cigarra. (x2)  
 Los dos primeros acordes que yo supe en la guitarra (x2)/  
 Soy hijo de un forastero y de una estrella del alba,  
 y si hay amor, me dijeron (x2)  
 toda distancia se salva./  
 No tengo muchas verdades, prefiero no dar consejos. (x2)  
 Cada cual por su camino, igual va a aprender de viejo. (x2)  
 Que el mundo está como está por causa de las certezas (x2)  
 La guerra y la vanidad comen en la misma mesa (x2)/  
 Soy hijo de un desterrado y de una flor de la tierra,  
 y de chico me enseñaron (x2)  
 las pocas cosas que sé del amor y de la guerra./

<sup>128</sup> Esta indicación se refiere a la repetición textual de la letra no obstante la música puede contener variaciones. Por cuestiones de espacio optamos por esta indicación.

En el caso de la chamarrita (una de las derivaciones posibles de la milonga) que se fusiona con murga montevideana en la canción “Frontera” de Jorge Drexler (presente en el disco homónimo de 1999) encontramos el planteo de la movilidad de las fronteras (que no se sostienen sólo con la cartografía). En la letra de esta canción, el autor pone énfasis en todo aquello que define al lugar donde uno siente el calor del hogar “soy hijo de un forastero y de una estrella del alba y si hay amor me dijeron toda distancia se salva” y de esta forma también establece su filiación mestiza como hijo de inmigrante y criolla (realidad bastante generalizada para los habitantes de esta región geográfica que genera, muchas veces, una pugna interna entre las distintas ascendencias y termina siendo una verdadera discusión acerca de las fronteras sanguíneas presentes en cada uno). Mientras parece remarcar su propia crisis personal acerca de la pertenencia “yo no sé de dónde soy mi casa está en la frontera” está haciendo un guiño hacia una identificación regional, la frontera es un ámbito de cruce y en el contexto de la corriente artística que estamos describiendo no deja de ser significativa esta apelación. En otro momento de la canción, aporta una definición de su lugar en el mundo que tendrá que ver con: “el rinconcito, el canto de una cigarra” (el rinconcito que hace alusión al Uruguay, el “paisito”, y la cigarra, insecto protagónico de un simbolismo muy fuerte en esta región<sup>129</sup>) como así también con el aprendizaje de una forma de tocar la guitarra (materia en la que el Uruguay –y el Río de la Plata en general–, ha sabido forjar una destacadísima escuela reconocida en el mundo entero). Las representaciones simbólicas del paisaje conforman, finalmente, otro paisaje en el plano simbólico-afectivo personalizado en el hombre de la región y en su experiencia (aunque las fronteras cartográficas puedan variar).

---

<sup>129</sup> Podría estar planteando una alusión a la metáfora de la cigarra como la utilizara ejemplarmente María Elena Walsh en la canción que se convirtió en uno de los himnos de resistencia a la dictadura militar: “Como la cigarra”. La cigarra como el hombre que debe refugiarse y luego volver a dar la cara, el sobreviviente.

## 10.6. Subtropicalismo

Kevin Johansen (Fairbanks, Alaska, Estados Unidos, 1964, nacionalizado argentino) músico, cantautor, va a nombrar a esta corriente como Subtropicalismo. Nació en Estados Unidos, hijo de un estadounidense y de una argentina. Luego vino al sur y desde los 12 años vivió un tiempo en Uruguay y otro en Argentina (dato significativo para entender su mirada regionalista e integradora). Aquí tuvo una banda llamada Instrucción Cívica durante su primera juventud que fue disco de oro en Perú con el álbum titulado –notesé la referencia clara al contexto político en la Argentina postdictadura– *Obediencia debida* (1986). Regresó a los Estados Unidos y luego de casi 10 años volvió a la Argentina. Como ya señaláramos con respecto al Templadismo, para Kevin Johansen la crisis del 2001 también será punto de inflexión de su propuesta artística. Ya viviendo en el país esto lo llevará a sentar sus bases –no solo– estéticas. Grabará entonces, aquí, en el 2002, su disco “Sur o no Sur”. Y como se señala en su sitio oficial en internet: “El 2003 es el año del despegue de Kevin (...) La sorpresa final del disco "Sur o no Sur" fue la nominación para tres premios Grammy Latinos, en categorías fundamentales como "Album del Año", "Canción del Año" y "Mejor Video"”. La crisis detonará una propuesta intimista de revisión de géneros locales y de reencuentro entre expresiones propias atravesadas por un sonido de proyección internacional, a través del filtro antropofágico. Con este filtro enmascarado por una buena cuota de humor reivindicará tanto a Frank Zappa como a Tom Zé y manifestará su entendimiento de la antropofagia cultural en tiempo y espacio. Kevin Johansen recurre, habitualmente, además, a una mirada paródico-humorística sobre la realidad (partiendo de la base de que se define a sí mismo como un *des-generado*<sup>130</sup> –por su aproximación a distintos géneros musicales sin encasillarse en ninguno en particular–).

La opción que elige para la denominación de esta corriente estética: Subtropicalismo, no es ajena a esta idea. Encuentra el punto justo entre una definición de clima, presente en buena parte del territorio argentino: el clima Subtropical; junto a la relación con el Tropicalismo brasileño que, en este caso, sería el modelo a seguir aunque de manera inalcanzable: por eso, no nos cabría otra posibilidad que la de ser Sub-tropicalistas.<sup>131</sup> Dirá Manassi Panitz (2008): “La condición periférica en términos geográficos y económicos también es un elemento importante. Johansen había dicho anteriormente que somos *sub*: subcampeones,

---

<sup>130</sup> Biografía de KJ en su sitio de Internet (2017).

<sup>131</sup> Viene a cuento mencionar en este tema de las definiciones, la opción realizada por el Subcomandante Marcos del Ejército Zapatista de Liberación Nacional de México para su grado militar; considerando que él no podía ser Comandante porque ese rango sólo les cabía a los históricos comandantes de la Revolución Cubana (entre ellos al argentino Ernesto “Che” Guevara).

subdesarrollados, subtropicales. Es una especie de naturalización...”. Con estas definiciones parecería establecer un verdadero proyecto asuntivo (en los términos de Leopoldo Zea, 1978) mediante el cual se asumirían ciertos rasgos culturales característicos, aún reconociendo los condicionamientos que implicarían ser *sub* (todo dicho por Johansen –como no podía ser de otra manera– en forma humorística y “sub-liminal”). La canción-manifiesto de esta estética en su caso se llama, justamente, “Milonga Suptropical” y aparece en el disco *City Zen* del año 2005 con la participación de León Gieco:

Milonga subtropical,  
Milonga del Rio Grande Do Sul para acá.  
Milonga subliminal,  
milonga “Subcampeao” por un tiro penal<sup>132</sup>  
Síndrome en lo profundo  
de otro fin del mundo que no llega más.  
Calentamiento global  
que nunca nos llegó del todo a calentar...  
Aquí me pongo a cantar  
al compás de la nada<sup>133</sup>  
Así se llama esta milonga subtropical...  
Milonga subtropical,  
milonga de humedad para ningún lugar  
Milonga subestimada,  
medio baqueteada por el qué dirán  
Se oyen ecos  
de los recovecos de una batucada  
Milonga subliminal,  
milonga “Subcampeao” por un tiro penal.  
Aquí me pongo a cantar  
al compás de la viola  
Así se llama esta milonga subtropical, subtropical...  
Veo nubes en el suelo y veo agua en el sol  
Si me quedo yo me muero  
y si me muero yo me voy...  
Y se fue silbando bajo,  
yendo para la otra orilla... (silbido bajo)  
Milonga subtropical...  
Y aquí me pongo a cantar  
al compás de la nada  
Así se llama esta milonga subtropical... Ahhh Ahhh Ahhh...  
Y volvió silbando bajo,  
viniendo de la otra orilla...

En esta milonga aparecen, también, algunos elementos del *candombe* y se escuchan, además, algunos “ecos en los recovecos de una batucada” en los toques de un repique (tambor utilizado en las baterías de percusión brasileñas). En la instrumentación elegida

---

<sup>132</sup> Esta parte de la letra habla de la situación específica de la Argentina, vivida en el mundial de fútbol jugado en Italia en 1990.

<sup>133</sup> “Aquí me pongo a cantar al compás de la vigüela” son dos reconocidos versos del libro *Martín Fierro* de José Hernández. Por otro lado, “la nada” hace mención a la banda de Johansen llamada “The Nada”.

aparece, también, el bandoneón –instrumento privilegiado en esta región del mundo, ícono del tango y la milonga, como así también del chamamé, la zamba y la chacarera–. En la letra incluye la descripción geográfica de la región donde se ubica esta corriente: “desde el Rio Grande do Sul para acá” y “fue/volvió silbando bajo, yendo/viniendo para/de la otra orilla” (en la que se destaca el uso de la expresión “la otra orilla” que es frecuentemente utilizada en el ida y vuelta habitual –de cruce entre ríos– que se realiza entre Argentina y Uruguay).<sup>134</sup>



Kevin Johansen y Liniers.  
Tapa de Vivo en Buenos Aires (2012)

Además compone varias otras milongas: *Soñé*, *So lazy*, *Ese lunar*, *Fantasmas de carnaval*, *Milonga que pasó*. También hace *Everybody knows* de Leonard Cohen en versión milonga que luego deriva en un tango (estilo en el que incursiona, además, en reiteradas ocasiones). En relación con la imagen Johansen trabaja profusamente con el dibujante y artista plástico Liniers (el seudónimo es producto de su parentesco familiar con el Virrey). Han realizado varios espectáculos en los que la interacción entre la música en vivo interpretada por Johansen y las imágenes en vivo producidas por Liniers abarca la totalidad de la escena. Muchas veces, en un claro procedimiento indisciplinario, intercambian roles y Liniers se acerca hasta el proscenio para cantar también. Han editado en conjunto los libros *Oops!* (2008) y *bis!* (2014) con letras y dibujos. Además Liniers es el responsable del arte de tapa del disco *Logo* de 2007 y de *Bivo* de 2015 (Disco en vivo presentación del disco *Bi* en México). Una foto de una de sus imágenes realizadas en vivo durante una presentación con

---

<sup>134</sup> Hay que notar que ese mismo año 2005, Jorge Drexler ganó el Oscar a la mejor canción, justamente por “Al otro lado del río”.

Kevin Johansen cantando en el proscenio es la ilustración del disco y DVD *Vivo en Buenos Aires* de 2012.

## 10.7. Poética Pampa en el andar indisciplinario

Pampa:  
Yo te oigo en las tenaces guitarras sentenciosas  
y en altos benteveos y en el ruido cansado  
de los carros de pasto que vienen del verano.  
Jorge Luis Borges, *Al horizonte de un suburbio* (1925).

Cada músico-poeta-cantautor presenta sus particularidades y sus enfoques respectivos en el marco de esta propuesta; en cada caso se percibe una mirada peculiar sobre la pampa y la milonga, que son la base común de esta corriente estética y que probablemente sean fruto de las escuchas y de las vivencias regionales del sur de América de: un hijo de uruguayo nacido en Brasil, los hijos de una uruguaya y de un judío alemán (escapado del genocidio nazi) nacidos en Uruguay y el hijo de una argentina y un estadounidense (objeto de conciencia a la guerra de Vietnam) nacido en una base militar en Alaska. De alguna manera, esta mixtura de procedencias que se da en territorio pampa, aporta características a la concepción de este fenómeno artístico que más allá de reconocer –y reconocerse en– las características regionales, dialoga vivamente con expresiones actuales de la música del mundo. Antropológicamente en la actualidad se los definiría como parte de una cultura híbrida sin embargo como discrepamos con esa definición –cuestión que abordaremos, específicamente, en las conclusiones generales– creemos que el concepto de antropofagia cultural los abarca más pertinentemente. Como expresáramos ya acerca del Templadismo, pareciera ser que la herramienta antropofágica cultural en tiempo y espacio aplicada desde la región es la llave para entender mejor a esta corriente estética. Por un lado, porque ellos mismos la incorporan concientemente como tal (Drexler, 2006) y, por otro lado, porque todo lo que incorporan en relación espacio-tiempo es considerado nutritivo para su hacer situado.

A pesar de tanta proliferación de fuentes entre los impulsores de esta vertiente artística, son más los puntos que tienen en común que los divergentes y todas sus prácticas encauzan en una misma corriente, al igual que todos los ríos del litoral desembocan, finalmente, en el Río de la Plata (y éste en el océano Atlántico). Conscientes de las diferencias, de todos modos, ellos mismos no se definen como movimiento. Éste aparece más bien como resultante de sus andares y de las cercanías conceptuales y musicales que operan en favor de esta vinculación. Además, son habituales los recitales compartidos entre estos músicos y aparecen, también, las *aparcerías*<sup>135</sup> en la composición. Es paradigmática, en este sentido, la canción “12 segundos de oscuridad”, que dio el nombre a un disco de

---

<sup>135</sup> Tomando una palabra castellana usada con efusión en el ámbito campestre derivada de la palabra portuguesa “parceria” que significa camaradería y que se emplea habitualmente en la música popular brasileña para denominar la sociedad entre, al menos, dos autores.

Jorge Drexler, cuya letra pertenece al mismo Jorge, mientras que la música es una composición original de Vitor Ramil.

En general, estamos hablando de músicos, poetas, cantautores o cancionistas (como prefiere ser denominado Jorge Drexler), que habitan ciudades y que se interiorizan –en el doble sentido: personal y geográfico– en el vínculo con la pampa. A partir de allí, escriben y cantan sobre este fenómeno al cual se van aproximando. A todos los aúna cierto grado de distanciamiento y de soledad para sus planteos que, en parte, se relaciona, con la histórica forma de vida del gaucho.

Por otro lado, Kevin Johansen (representante de la pata argentina de esta corriente) nace en el exterior (y nada menos que en Alaska, Estados Unidos –casi en las antípodas hemisféricas-) y Jorge Drexler vive –desde mediados de los años 90- en España. En los dos casos, tal vez la distancia que media con el lugar que se describe, les permite adoptar a ambos una mirada más “objetiva” (aunque ésta a veces pueda adquirir un tono paródico-humorístico, en un caso y pueda rozar lo evocativo impregnado de un cierto grado de melancolía, en el otro). En muchas ocasiones a quien está inmerso en un paisaje de fuerte marca –a decir del geógrafo francés Augustin Berque (apud Manassi Panitz, 2008)– le es más difícil percibir la matriz<sup>136</sup>, por eso, tal vez, una cierta distancia pueda resultar provechosa para la identificación de ésta y del sistema de percepciones que establece. En tanto, Vitor Ramil y Daniel Drexler, han decidido permanecer en sus países y más específicamente en sus ciudades de origen. En ellos podemos observar otras preocupaciones ya que, en paralelo a su producción artística, avanzan en la elaboración teórica que la fundamenta. En cuanto a la construcción de un universo simbólico propio de la pampa, todos aportan desde su variada producción artística.

La guitarra criolla, como símbolo cultural de la región, juega un papel decisivo aquí. Es interesante visualizar el hecho de que todos los músicos referidos son cantores que se acompañan, ellos mismos, con la guitarra. Mayormente las imágenes de promoción de sus conciertos y, también, sus videoclips están protagonizados por los referentes de esta corriente artística con sus guitarras.

La milonga está presente, emblemáticamente, en las producciones de todos estos músicos, aunque generalmente aparece filtrada por otros elementos: ya sea por las armonías o por la instrumentación, por el uso de sonidos electrónicos y electroacústicos<sup>137</sup> o por el detalle de las cuerdas de metal en algunas de las guitarras empleadas (como la guitarra acústica con la

---

<sup>136</sup> En este punto, viene a cuento aquel proverbio chino que dice: “lo último que descubrirían los peces sería el agua”.

<sup>137</sup> Quedará pendiente para otro escrito la relación de los músicos uruguayos de esta escena con algunos exponentes del llamado “tango electrónico” y la propuesta de Bajofondo.

que habitualmente toca Vitor Ramil). Todas estas milongas dialogan artísticamente con propuestas más urbanas y aquí hay que decir que esta corriente se encuentra enmarcada por la presencia de variados elementos vinculados al neo-rock (y al pop). En esto, parece decisiva la edad –y la formación musical– de estos músicos -que, actualmente, transitan los cuarenta/cincuenta años- y que nacieron mientras florecía el neo-rock de los Beatles e irrumpían en escena la Tropicália brasileña, el Candombe Beat de Mateo y Rada en Uruguay, y la fusión de rock, bossa nova y aires criollos de Los Gatos en Argentina.

En cuanto a lo formal, el abordaje de esta poética no sigue, mayormente, tradicionalismo alguno; aunque, en algunas ocasiones, se trabaje con poemas en forma de décimas (formas poéticas tradicionales de las milongas de los payadores, pero también utilizadas con profusión por Violeta Parra) o sextillas/sextinas (la fórmula que utiliza José Hernández en el Martín Fierro, que equivale a los últimos 6 versos de la estructura de la décima). En este contexto, es singular el empleo de la rima en la poética de Jorge Drexler quien, por un lado, ha abrevado en la décima con asiduidad –ha llegado a escribir 10 décimas con la misma estructura de rima, es decir: 100 versos diferentes y autocombinales, para su proyecto décima a la décima<sup>138</sup>– y, por otro lado, como ejemplo de este despliegue en territorio poético de la décima, en 2011, ha inventado la estructura poética que ha dado en llamar Semiespinela. La estructura de la décima que conocemos es también denominada espinela en homenaje a su inventor llamado Vicente Espinel. Como la red social Twitter permitía, en ese momento, la escritura de 140 caracteres como máximo<sup>139</sup>, Drexler se decidió por investigar los modos para sacarle provecho a esa limitación. Luego de escribir cuartetas, sextinas y liras buscó el modo de abreviar la décima. Se decidió, entonces, a sintetizar esta composición poética a la mitad. Y lo logró: en 5 versos octosílabos condensa la estructura de las rimas de los 10 versos octosílabos de la décima. En la décima tenemos la siguiente estructura, cada uno de los 10 versos termina en una rima que se cifra con una letra: abbaaccddc.

#### EL OJO EN LA DIANA

¡La gracia de lo imperfecto!  
¡La bendición del error!  
Cada cual es quien es, por  
lo que hace de sus defectos.  
La bruma de los afectos  
que gobierna el alma humana,  
nos libre de la tirana

---

<sup>138</sup> En 2012 realizó el Proyecto N, una serie de aplica(n)ciones para celular. Son tres canciones en las que el usuario participa interactivamente y contribuye a darles una forma final (que puede volver a utilizarse y adoptar una distinta). Se denominan N1: Habitación 316; N2: Madera a la deriva; y N3: Décima a la décima (que comentáramos en el cuerpo del texto).

<sup>139</sup> Desde septiembre de 2017 el límite ha sido expandido al doble: 280 caracteres.

fiebre de perfeccionar.  
¡Que a veces sólo al errar  
acierta uno en la diana!

Décima dedicada a la cámara fotográfica Diana con la que Drexler ha ejercido indisciplinariamente parte del movimiento de la lomografía (dogma fotográfico que se basa en la espontaneidad de la foto y en la utilización de algunas cámaras analógicas como la Diana<sup>140</sup>).



Jorge Drexler con su cámara Diana y la décima que le dedicara adosada al cuerpo de la cámara.  
Fotografía: 20minutos.es (2010)

Esto se mantiene en la semiespinela pero las rimas se acumulan por dos en cada verso: 1ab, 2ba, 3ac, 4cd, 5dc. Hete aquí la semiespinela de Drexler o lo que podríamos denominar como, más identitariamente, la *drexlera*:

No hay espinela que quepa,  
que yo sepa en esta esquila,  
la semiespinela ostenta  
su cuenta de caracteres  
que muere en ciento cuarenta.

Por otro lado, retomando los vínculos con las tradiciones culturales de la región, estos músicos tocan milongas pero ninguno de ellos recurre al uso de ropas gauchescas, ni se peina a la gomina; con lo que no se apela al estereotipo del gaucho, ni tampoco al del tanguero/milonguero. En principio no se enfatiza la vinculación de estas milongas con el

---

<sup>140</sup> Y otras con nombre de mujer como la Holga.

baile –como sucede con la milonga “urbana” o “ciudadana” en el ámbito del tango<sup>141</sup>– aunque en los últimos años la relación de los exponentes de esta corriente con el baile haya empezado a mutar. El ahora anteúltimo disco de Jorge Drexler –en estos días acaba de presentar su última producción discográfica denominada “Salvavidas de Hielo”– “Bailar en la cueva” (2014) propone un acercamiento del artista al baile. Además de la evidente incitación a bailar que plantea el título del disco (y la canción que también lleva ese nombre), la propuesta está dirigida a que las músicas que integran el álbum puedan ser bailadas. Él mismo se anima a bailar en el videoclip de la canción Universos Paralelos. Lo que pone en evidencia, ciertamente, un fuerte cambio de posición del artista con respecto a esta cuestión ya que él mismo, una década atrás, había afirmado en su canción “Don de fluir” (2004): “los músicos no bailamos –ya habrás oídos decir–”. Las razones son más profundas de lo que podría parecer en principio. Porque este disco se posiciona muy clara y muy fuertemente en relación con el contexto político-histórico de Uruguay. Con motivo de la nota que anuncia la salida de su disco actual (“Salvavidas de Hielo”) se rememora que:

Si en su anterior trabajo (...) el concepto giraba alrededor de la huella que había dejado la dictadura uruguaya en su *cuerpo disciplinado* y la liberación pasaba por el baile y lo rítmico, en este álbum todo se mueve alrededor de un solo instrumento: su guitarra. (Plaza, 2017, las cursivas son nuestras)

El cuerpo disciplinado de los muchos niños que crecimos bajo el manto de oscuridad, prohibiciones y restricciones de la dictadura, dejó afuera el baile como parte de nuestra formación estructural. En “Bailar en la cueva”, Jorge Drexler logra exorcizar algunos de esos demonios y se manifiesta indisciplinariamente:

Me considero un hijo de la dictadura. (...) Me crié en un entorno de muchas bibliotecas, muchos discos, y de resistencia a la dictadura, con la mitad de mi familia exiliada fuera del país, con mis padres con problemas políticos menores -ellos por suerte no fueron aprisionados, pero si muchos de sus amigos-. Me crié en un entorno de mucho miedo y de tanta conciencia de lo que pasaba en Uruguay. Haberte criado en dictadura te marca profundamente, creo que es una de las cosas que definen más mi identidad. El último disco que hice, “Bailar en la cueva” es una reacción a esas cosas que uno pierde cuando vive en dictadura (...). Es un periodo de formación muy importante, y una de las cosas que perdí en ese período, fue el baile. Se bailaba muy poco y había poca música en Uruguay, los músicos se habían ido en estampida del país y la danza tampoco era muy fomentada en un régimen opresor donde bailar es una actividad liberadora, es algo muy perseguido por la dictadura. También en mi entorno, intelectuales de izquierda, profesionales de la salud o maestros que eran de mi familia, consideraban o tenían la sensación de que había cosas más importantes para hacer que bailar. Después uno con el tiempo descubre que en realidad no hay cosas más importantes que “bailar”, es una

---

<sup>141</sup> Vale decir también que este tipo de milonga presenta sus diferencias con respecto a la milonga campera, conserva mayor parentesco con la habanera y suele ser más rápida y de carácter más alegre. Aunque son habituales sus fusiones.

de las actividades humanas más liberadoras, importantes y que más me enorgullece de nuestra especie. (Drexler, 2015)

Cuando la maquinaria del poder, a través de su anatomía política, no sólo desaparece personas, cuerpos, ideologías y realizaciones artísticas, sino que, además, cercena parte de nuestra construcción interna, de nuestro imaginario y de nuestros canales de expresión, la opresión es total. Todo el cuerpo social se ve vulnerado, reprimido y amenazado. El baile como expresión del cuerpo, como parte de la performatividad y de nuestra voluntad liberadora, fue estratégicamente silenciado. El pueblo perdió así, con la dictadura, una de sus herramientas más significativas. Y Jorge Drexler la recupera, de este modo, para todos/as y, también, para sí, con “Bailar en la cueva” en el que se anima, él mismo, a ponerle el cuerpo al baile. En esta realización artística se encuentra, además, “Bolivia” una “cumbia tropicalista” a decir de Moreno Veloso. Justamente en esta cumbia se da un lazo muy fuerte entre los tropicalistas y los templadistas. Primero: porque en esta canción tiene una participación vocal especial Caetano Veloso; segundo porque la orquestación de la música está fuertemente emparentada con las orquestaciones realizadas por Rogério Duprat para las canciones tropicalistas (con una mezcla de banda de cumbia, berimbau y bronces); tercero porque la canción lleva por título el nombre de un país latinoamericano inspirada en la canción Haití de Caetano que aparece, justamente, en el disco *Tropicália 2* (1993); cuarto porque ambas letras tienen carácter de denuncia social y de vivo reclamo por situaciones graves y, fuertemente, dramáticas de nuestra historia contemporánea (Caetano compara Brasil con Haití por la violencia de la represión siempre entre pobres (y negros) y Jorge describe la situación de exilio de su familia judío-alemana en el año 1939 que finalmente logró ingresar a América Latina gracias a Bolivia –y estuvo viviendo en Oruro por 8 años–. Además, en esta canción –y específicamente en la parte de “Bolivia” en la que participa Caetano Veloso–, podríamos considerar que se establece, también, un lazo con la Nueva Canción a través del culto a la décima. Esto lo podemos relacionar, en este caso, con Violeta Parra y su autobiografía en décimas, pero, también, con el arte de los payadores sureros<sup>142</sup>. Lo que canta Caetano en realidad deberíamos denominarlo, en concreto, como una undécima (es decir una décima más un verso), aunque vendría a ser, más bien, una décima hipertrófica con un desenlace imprevisible. En el décimo verso –verso en que debiera terminar la estructura, haciendo coincidir la rima con la del séptimo verso–, Drexler produce un desvío y escribe, justamente, “en invertir los destinos”, modificando, así

---

<sup>142</sup> Fue Joaquín Sabina quien le recomendó a Jorge Drexler que escribiera todo el resto de la letra en décimas, a partir de la cuarteta octosilábica que le regaló (que no era de él sino de Chicho Sánchez Ferlosio) –y que funciona como estribillo– para la “Milonga del Moro Judío”. Esta fue la iniciación de Drexler en el territorio poético de las décimas que abrazó, a partir de allí, con mucha devoción.

–mientras lo va diciendo–, la rima final y, por tanto, el destino; transformando, de este modo, autorreferencialmente, a la misma décima en una undécima.

Y el péndulo viene y va  
y vuelve a venir e irse  
y tras alejarse vuelve  
y tras volver, se distancia  
y cambia la itinerancia  
y los barcos van y vienen,  
y quienes hoy todo tienen  
mañana por todo imploran  
y la noria no demora  
en invertir los destinos,  
en refrescar la memoria.  
(Jorge Drexler, Bolivia)

Retomando, entonces, el análisis de la relación de estos artistas con el cuerpo –haciendo un análisis estadístico–, podemos observar que, en la mayoría de sus recitales, los representantes de esta escena tocan sentados<sup>143</sup>, Johansen es la excepción ya que toca mayormente de pie. Sin embargo, al ser un fenómeno artístico vivo, hemos constatado que van surgiendo otras modalidades a lo largo del tiempo (por ejemplo, mientras estas conclusiones se van escribiendo). Valga como muestra el recital en la sala Clamores de Madrid del día 13 de octubre de 2010 en el que Daniel Drexler tocó mayormente parado y realizó un trabajo performático bastante intenso bajándose del escenario para recorrer la sala, caminar entre las mesas y el público y cantar desde distintos lugares de la misma.

En este sentido y hablando de los pies y de la pampa en sentido táctil-corporal dice Ezequiel Martínez Estrada (quien refiere a los pies como los órganos específicos del tacto en la ciudad): “(...) El campo invita a marchar. La pampa es también movimiento, pero no pesimismo y desaliento, sino ejercicio y salud” (Martínez Estrada, 2001 [1940]). Coincidiendo –al menos en este punto<sup>144</sup>– con E.M.E. y pensando en la relación con ese caminar que propone la pampa, creemos que, tal vez, la vinculación específica de las milongas de esta propuesta estética con el baile, sea una cuenta pendiente (que seguramente sea, también, una deuda del circuito del mundo del baile de tango con estas milongas). Sin embargo, la consciencia del cuerpo en esta corriente artística es decisiva: “no es apenas una mente que piensa fundirse, es todo un cuerpo que realmente lo hace” dirá Manassi Panitz (2008) al describir la experiencia de llevar la pampa (o el indio pampa) dentro de sí con motivo de la canción “*Indo ao pampa*” de Vitor Ramil. La vivencia de la

---

<sup>143</sup> Lo que probablemente sea derivado de su técnica guitarrística.

<sup>144</sup> Hay que decir, también, que creemos que Martínez Estrada no entendió en su amplitud la danza del tango y no ha hablado generosamente de ella (ver su Radiografía de la pampa). Aunque muchos de los argumentos que utilizó en detrimento de esta danza tal vez podrían ser utilizados, hoy en día, para su vindicación (como el de la indivisibilidad de los cuerpos).

pampa no es unidimensional, también entra en juego el cuerpo y, con él, todo el ser en esta empresa.

La voz presenta características destacables: todos optan por un canto que casi no utiliza el vibrato, ni la impostación. La mayoría de estos cantores-intérpretes se reconoce antropofágicamente como *caetanistas* en el empleo de un determinado tipo de emisión vocal y un uso del falsete cercanos al trabajo vocal de Caetano Veloso. Responden a un canto manso como aquél, derivado de la escuela de João Gilberto. Según este análisis, probablemente, sea Kevin Johansen el más contrastante, con su exploración constante de la zona grave de su registro vocal.

Desde nuestra aproximación a esta corriente artística, vemos como el paisaje –que es, en este caso, la pampa– no se presenta como un mero telón de fondo donde es posible observar cómo la vida pasa. Hay una verdadera interacción entre el paisaje-personaje atravesado por la historia y el hombre. Por eso, esta pampa-milonga trasciende las fronteras cartográficas y se traduce poéticamente en campo y ciudad, música y poesía, territorio real y mítico (cultural y geográfico), paisaje y personaje; es criolla e india, negra y europea, tradición y vanguardia. En intenso diálogo con la propuesta artística que aquí abordamos –y que se denomina tanto Estética del Frío, como Templadismo o, bien, Subtropicalismo– y con sus referentes, nos muestra renovados andares y caminos indisciplinarios de integración regional. Y, así, esta poética pampa surgida del cono sur, se disemina como un proceso integrador que, templadamente, casi susurrando, discute las asimetrías de la globalización, va encontrando eco y haciéndose escuchar, llevando milongas (tal vez un poco diferentes a las históricas porque, un poco enmascaradas, han logrado renovadas posibilidades de difusión masiva) a los oídos del mundo entero.

## Bibliografía específica

- Drexler, D. (2006). “¿Qué es el Templadismo?”. 18 de diciembre de 2006. En Anexo. Montevideo.
- Duarte Loza, D. M. (2006). “Algunas cuestiones: preguntas y aportes (desordenados) para la discusión acerca del templadismo”. Febrero 2006. En Anexo. La Plata.
- (2014). “Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo. Algunas reflexiones en torno a la pampa y la milonga”. II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil: FA-UNICEN.
- (2015b). “Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía”. Revista Aura. Tandil: FA-UNCPB.
- Ford, J. (2002 [1899]). *Beneméritos de mi estirpe. Esbozos sociales*. Buenos Aires: Catálogos.
- Gobello, J. (1999). *Breve historia crítica del Tango*. Buenos Aires: Corregidor.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Oliveras, E. (2010). *Arte cinético y neocinetismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé
- Manassi Panitz, L. (2008). “As representações do espaço platino na música popular”, inédito, Porto Alegre: UFRGS.
- Martínez Estrada, E (2007 [1933]). *Radiografía de la pampa*, Ed. Losada, Buenos Aires.
- (2001 [1940]) *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, Ed. Sol 90, Barcelona.
- Oporto, M. (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Ramil, V. (1995). “A estética do frio”. En Fischer, Luis Augusto (org.), *Nós, os gaúchos*. Volumen 1. Porto Alegre: UFRGS.
- (1997) *Ramilonga. A estética do frio*. Librillo de CD. Porto Alegre: Satolep Music.
- (2004). *A Estética do Frio. Conferência de Genebra*, Porto Alegre: Satolep Livros.
- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.
- (1998 [1944]). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Ed. Facsimilar Del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- Veloso, C. (1999 [1997]) *Verdade Tropical*. San Pablo: Ed. Companhia das Letras Editora.
- Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*, México: Fondo de Cultura Económica.

## Fuentes de Internet

- Drexler, D. (2008). Entrevista a Daniel Drexler. En “La milonga de Leonard Cohen”. [En línea] <http://testerdeviolencia-cali.blogspot.com.ar/2008/12/la-milonga-de-leonard-cohen.html>
- (2017). Letras y escritos. [En línea] <http://danieldrexler.com/>
- Drexler, J. (2014). “Este disco amplió mi geografía musical”. Entrevista a Jorge Drexler. [En línea] <http://www.lt10.com.ar/noticia/113668--Jorge-Drexler-Este-disco-ampli%C3%B3-mi-geograf%C3%ADa-musical->
- Johansen, K. (2017). Letras y biografía. [En línea] <http://www.kevinjohansen.com/>
- Molina, M. (2007). “Uno no elige a los hermanos”. Entrevista a Daniel Drexler. *El País*, 9 de noviembre de 2007. Madrid: Ediciones El País S.L. [En línea] [http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/09/actualidad/1194562813\\_850215.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2007/11/09/actualidad/1194562813_850215.html)
- Ramil, V. (2014). “Vitor Ramil será homenajeado por Chico César na Capital”. Fotografía de Vitor Ramil. *Divulgação. Correio do Povo*, 23 de noviembre de 2014. [En línea]

<http://correiodopovo.com.br/ArteAgenda/542093/Vitor-Ramil-sera-homenageado-por-Chico-Cesar-na-Capital>

----- (2017). Textos y letras. Disponible en: [www.vitorramil.com.br](http://www.vitorramil.com.br)

Reitano, E. (2003). “Los portugueses del Buenos Aires tardocolonial: Inmigración, sociedad, familia, vida cotidiana y religión”. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. <http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.237/te.237.pdf>

## **Correspondencia**

Entre Daniel Drexler y el autor (2004-) inédita.

## **Discografía**

Obra completa de Vitor Ramil, Jorge Drexler, Kevin Johansen y Daniel Drexler

## 11. Capítulo VIII

### Conclusiones

cuerpo es el sinfín donde experimentamos cada  
sensación por separado como granos de arena y cada  
sensación en su totalidad, como arena  
Luis Alberto Spinetta, *Guitarra negra* (1978)

En el tiempo en el que hemos desarrollado esta tesis hemos expuesto públicamente algunas de las hipótesis y, también, algunos de los capítulos en fases más embrionarias. Esta puesta en común ha hecho que podamos evaluar algunas cuantas cosas de las plasmadas, finalmente, aquí: puntos débiles y fuertes, equilibrios y desequilibrios, falta de fuentes y exceso de las mismas, aciertos y desaciertos en los devenires por los caminos de la metodología. Todo este proceso ha servido para redondear y ajustar la tesis al menos hasta un punto en el que creemos ha logrado un desarrollo que le permite valerse por sí misma (como si se tratara de un organismo vivo que ha crecido y ha adquirido elementos para sustentarse por sus propios medios). El punto llega hasta este momento, hasta el espacio-tiempo en el que realizamos esta presente-acción: hoy, aquí y ahora. Como ya dijéramos, anteriormente, el hecho de estar investigando, trabajando y reflexionando acerca de movimientos artísticos, artistas y realizaciones artísticas que siguen vivos/as y continúan activos/as en la actualidad (con la lamentable salvedad de algunos/as exponentes que en el transcurrir de la escritura de esta tesis han fallecido) hace que debamos ser muy claros y precisos en que estas conclusiones son relativas al espacio-tiempo en que afirmamos y ponemos en tierra esta tesis.

En este discurrir hemos mantenido algunas discusiones que consideramos fundamentales para lo que definimos como nuestro núcleo argumental. Nos parece importante señalar, aquí, entonces, algunas de las temáticas abordadas en estos intercambios. Se nos ha cuestionado alguna vez, por ejemplo, la utilización de bibliografía de autores extranjeros (es decir, no latinoamericanos) en demasía, para abordar una temática relativa a América Latina. Es cierto. Hemos trabajado con bibliografía de procedencias exógenas con profusión. Es verdad también que muchas de las fuentes bibliográficas provienen del campo endógeno de la reflexión latinoamericana pero no negamos que se han considerado, además, muchos referentes de otras procedencias. No nos excusamos al respecto. Es así.

Pero este *ser así* tiene un porqué o, mejor dicho, tiene varios que nos parece importante puntualizar aquí. En principio consideramos que América Latina es un continente cultural, artístico, político, económico y social que viene desarrollándose muy heterogénea y conflictivamente a partir del entrecruzamiento de distintas concepciones del mundo y de hombres y mujeres de muy diversas procedencias. La sangre que ha corrido en nuestro continente ha sido mucha y con ella también se han mezclado, fusionado e integrado pero también se han contrastado, rechazado y repelido sus diferentes orígenes. La realidad compleja de Nuestra América ha hecho que seamos una resultante que está en constante y permanente ebullición. Por cierto, somos eso. Somos un continuo debate entre nuestros orígenes tan disímiles y la realidad en la que estamos inmersos y habitamos. Por eso, son tan importantes las lecturas producidas en, de y desde América, como, así también, nos resultan fundamentales los productos del pensamiento más allá de nuestra geografía, sobre todo: las ideas fértiles, elaboradas y conmocionantes que se gestan por fuera de nuestro continente. Convengamos que, además, en América Latina hemos tamizado referencias culturales, artísticas e intelectuales, procedentes fundamentalmente de Centroeuropa y África (muchos llevamos, además, información genética de esos orígenes en nuestros cuerpos) como así también de Europa del Este, América del Norte, Medio Oriente e incluso del Lejano Oriente. Todas esas influencias nos atraviesan y forman parte importante de lo que somos. Somos indudablemente un jardín poblado de flores de las más diversas procedencias y cruces posibles. Y nuestra formación intelectual, artística, política y cultural es precisamente el resultado de todo eso. Por tal motivo consideramos que no sólo es válido la incorporación de bibliografía endógena sino que es fundamental conocer también la bibliografía exógena para entender mejor los fenómenos locales (en diálogo con los globales) y poder profundizar, así, en ellos, cada vez más. Si para ser más auténticamente latinoamericanos tuviéramos que citar sólo a autores latinoamericanos no estaríamos entendiendo que nuestra virtud de ser tiene que ver, justamente, con ese abanico de orígenes y posibilidades que nos constituyen internamente. Somos la posibilidad latente. Somos las herramientas culturales de las que disponemos y sobre las que nos proyectamos que, a su vez, nos permiten indagar tanto hacia adentro como hacia afuera. García Canclini (1998) hablaría, posiblemente, aquí, de culturas híbridas. Sin embargo consideramos que lo que somos culturalmente no se ha tratado de una hibridación inocua y sin capacidades procreadoras. Y, entonces, nos permitimos disentir, en este lugar, con este pensador, Profesor Extraordinario de nuestra Facultad de Bellas Artes UNLP. Más allá de pensar al concepto de hibridaje como la mezcla de elementos de distintas procedencias que se unen para conformar una resultante conjunta –materia en la que coincidimos–, creemos

que el término elegido no es el más fiel para representar estas relaciones. Lo híbrido según la biología (que es el campo de la ciencia que le da origen a este término) tiene como una de sus características más prominentes, además de la mezcla de especímenes de diferentes especies, la imposibilidad de reproducirse: el híbrido/lo híbrido, en su gran mayoría, no genera descendencia. Por el contrario, los fenómenos de los que hablamos aquí son, ciertamente, fecundos y están produciendo, en la actualidad, consecuencias en las realidades culturales, artísticas y políticas de nuestros países. Por eso creemos que el término explica en parte, sobre todo, la cruce de elementos de diferentes procedencias. Pero al no permitirle capacidad procreadora –por su condición, en principio, estéril–, pareciera condenar estas expresiones a quedar allí, sin capacidad de generar consecuencias. Y esto nos parece clave para definir al arte que investigamos en esta tesis. El arte que investigamos aquí es fecundo y como podemos apreciar, entre todas las unidades de análisis elegidas, sus múltiples relaciones vinculares y sus vasos comunicantes se prodigan generando consecuencias e influencias entre sí y para las culturas de las que forman parte.

Por otro lado, consideramos que la concepción antropofágica en su dimensión cultural –sobre la que hemos indagado profusamente en esta tesis– es una herramienta vital para el estudio de los fenómenos retratados. Desde este posicionamiento vuelve a ser necesario impregnarse, otra vez, de todo el saber circundante (de América Latina pero también del mundo) para luego procesarlo orgánicamente y darlo de vuelta al mundo con nuestra marca particular. La propuesta de cerrarse y de levantar muros en derredor para lograr, así, supuestamente, una cultura más auténtica por su cualidad impermeable: no ha funcionado nunca. Ha quedado demostrado históricamente que carece de sustento y se torna obsoleta. No hace falta más que pensar en el ejemplo del realismo socialista de Zhdánov y de su cortina de hierro. La cerrazón se convierte en empobrecimiento de la cultura y el pensamiento y termina transformándose, así, en sin razón. Nuestra cultura es receptiva y dinámica, no nos mantenemos congelados en el tiempo como sería deseable para la taxidermia de algunos investigadores. Como manifiesta Colombres (1991 [1977]) sobre el estructuralismo y el marxismo dogmático, existe una tendencia a condenar a nuestras sociedades americanas al quietismo. Sin embargo, nuestros procesos culturales están vivos y son producto de herramientas activas y fecundas que contribuyen, ciertamente, al desarrollo de la humanidad. Consideramos, entonces, que la herramienta conceptual de la antropofagia cultural, nos ha permitido, a su vez, atribuirle otras características a las unidades de análisis consideradas, como la de permeabilidad, síncretismo, adaptación, supervivencia, proliferación y difusión, fundamentalmente necesarias para los movimientos artísticos descritos aquí. De

alguna manera todos en su *modus operandi* artístico han sabido operar antropofágicamente: recibir informaciones de otras partes del mundo, procesarlas y devolverlas al mundo con su sello particular.

En otro orden de cosas, la pregunta por el lugar del cuerpo surge, también, por indagaciones relativas a la música, a la formación musical académica y a los prejuicios existentes en torno a su participación en el quehacer artístico musical. En general en el mundo de la música derivada de las formaciones académicas existe una tendencia a relegar la función del cuerpo como factor relevante en la producción musical. La formación de los instrumentistas “clásicos” está llena de restricciones, de prohibiciones y de disciplinamientos. La participación del cuerpo es limitada a la acción concreta y mínima necesaria para la producción del sonido. Sin embargo, estas limitaciones corporales que se suponen atinentes a la generación del sonido establecen restricciones a las cualidades concretas de ese sonido. Es decir, si el cuerpo no es libre de movimiento ni de acción para producir un sonido, la resultante sonora estará, sensiblemente, condicionada por esa falta de libertad. Un ejemplo: si quiero realizar un ataque *fff* (*forte fortissimo*) en el piano debo realizar un movimiento de *arsis* (aire) para desembocar en *tesis* (tierra) y si mi mano está condicionada a no ser elevada demasiado con respecto –pongamos, por ejemplo– a la tastiera del instrumento (por un disciplinamiento estético para que el movimiento no sea tan evidente y para que el cuerpo no distraiga visualmente a los espectadores de la música), la resultante sonora no será todo lo *forte fortissimo* que podría ser (con otra altura de la mano y con otra libertad de movimiento del antebrazo, el brazo, el hombro y todo el cuerpo). Está claro que hay disciplinamientos que obedecen a ciertas estéticas y tipos de toque y que hay un límite en el gesto planteado por la conciencia plena de lo que es necesario y adecuado, pero dentro de los mismos cánones de la interpretación de la música culta hay rangos dinámicos extendidos que muchas veces no son realizados por una evidente pacatería disciplinadora del movimiento del cuerpo.

Decíamos entonces que la pregunta por el cuerpo surgía, en principio, a partir de la búsqueda de su invisibilización en la enseñanza de la música llamada clásica (cultura, académica, erudita). En estos ámbitos se oye frecuentemente: “Cuanto menos se ponga en evidencia al cuerpo, mejor”. Sin embargo, también, escuchamos, por suerte, algunos otros llamados, desde la periferia, a considerar al cuerpo como algo sustancial. Stravinsky en su *Poética musical* (1946) nos habla de la música que entra, además, por los ojos. La correlación entre un gesto corporal y su correspondencia sonora constituye un rasgo fundamental del hacer musical, de la producción física del sonido.

He dicho en alguna parte que no bastaba oír la música, sino que era necesario verla. (...) Porque, repito, la música se ve. Una mirada experimentada sigue y juzga, a veces sin darse cuenta, los menores gestos del ejecutante. Desde este punto de vista se puede concebir el proceso de la ejecución como una creación de nuevos valores que, piden resolver problemas semejantes a los que se plantean en el dominio de la coreografía; aquí y allá estamos pendientes de la regulación del gesto. El bailarín es un orador que habla un lenguaje mudo. El instrumentista es un orador que habla un lenguaje inarticulado. Al uno como al otro la música les impone estrictas obligaciones. Porque la música no se mueve en lo abstracto. Su traducción plástica exige exactitud y belleza. Los histriones de la música lo saben demasiado bien. (Stravinsky, 1946)

La música regula el movimiento. Tanto para un bailarín como para un instrumentista la música condiciona el gesto, pero no lo esconde. El gesto es necesario. El cuerpo es necesario y vital. Sin embargo, siempre está el peligro del exceso, de transformar el gesto en actuación desmedida. Pero la búsqueda de invisibilización total o la condena al foso es, ciertamente, la negación del hacer musical. El silencio visual del músico es el off. La historia de la ópera cava la fosa de los instrumentistas y crea el foso, en los teatros, con este fin. El músico distrae, dificulta la visualización de la acción dramática por tanto, se lo esconde, se lo oculta y, entonces, va a parar al foso. Michel Chion (2008) retoma el concepto para la música de cine y nos habla de música de foso como sinónimo de música off (en off), refiriéndose con esta denominación a la música que suena completamente por fuera del campo visual (es decir que sus fuentes son externas a la imagen). La herencia musical culta centroeuropea nos ha hecho pensar que si hay imagen, si hay escena, si hay acción dramática, si hay cuerpo en danza, la música sobre el escenario interfiere, dificulta la aprehensión de eso que estamos viendo y de eso a lo que estamos atendiendo, por tanto debe ser disciplinada para ocupar un plano no visible y un rol de mero acompañamiento. Según estas concepciones el protagonismo musical complica el entendimiento de la trama. En un punto, esto demuestra la conciencia de la atención que requiere la música. La música atrapa nuestra percepción y nuestros sentidos y si los músicos (instrumentistas) participan de la escena el riesgo de que acapare toda nuestra atención es mayor. Si la escena es ocupada por los cuerpos en acción de los productores de la música (es decir, los instrumentistas) se corre el riesgo de que acaparen la atención. No por nada parece ser que las localidades más caras en los teatros de ópera son aquellas que permiten la mejor visualización de la escena que no son necesariamente las localidades con mejores posibilidades acústicas<sup>145</sup>. En la ópera queda explicitado, además, el lugar que ocupa la voz

---

<sup>145</sup> En el Teatro Colón, “el gallinero” –según la denominación despectiva que le han dado a las localidades más económicas los abonados–, técnicamente conocido como “Paraíso de pie”, realmente es un paraíso para la escucha –como nos ha explicado en clase de acústica el profesor, músico, ingeniero y experto en acústica arquitectónica Gustavo Basso–, no así para la visualización de la escena (aunque con buena vista se puede apreciar muy bien el foso de la orquesta, visión

cantada como protagonista musical. Podríamos decir que en toda música que lleva parte cantada, la voz pasa a ser el instrumento principal. Ahora bien, por un lado se reconoce el protagonismo de la voz pero, por otro lado, la voz es el instrumento musical del cuerpo por antonomasia. Es verdad que, también, podemos producir sonidos con el cuerpo a través de la llamada percusión corporal (golpeando con las manos el tórax, aplaudiendo, zapateando) pero la fonación del canto, es decir, la puesta en acción del instrumento músico-vocal del cuerpo representa el *súmmum* de la vinculación cuerpo-música. La voz es la expresión del cuerpo vivo por excelencia. Sin embargo, en general, cuando se escucha a un/a cantante se pierde de vista la acción del cuerpo involucrado en esa producción sonora. Tal vez el hecho de que no veamos el mecanismo que produce el sonido, de que los órganos de fonación estén fuera de nuestra capacidad de visualización produzca este efecto secreto, este ocultamiento que, en algún punto, nos ha llevado a no relacionar explícitamente al cuerpo con el sonido producido. De alguna manera nos hemos acostumbrado a realzar el producto, el resultado y a no considerar la mecánica intrínseca ligada a la producción. Hemos dissociado la maquinaria vocal de la fuente emisora. Consideramos, en todo caso, a la boca como fuente de emanación sonora pero no contemplamos, habitualmente, al resto del cuerpo, necesario para la generación del sonido. El cuerpo de los cantantes en la ópera aparece destacado en su función dramático-teatral, no en su función musical. La búsqueda es la de invisibilizar al cuerpo en su acción musical. Esta concepción platónica está fuertemente arraigada en la música culta de origen centroeuropeo. Todo pareciera indicar que si se ve el cuerpo, si se ve la mecánica del cuerpo del músico produciendo la música, ésta pasaría a ser menos etérea y más terrenal. Claramente esto es, ciertamente, así, la diferencia es que nosotros creemos que la música no pierde magnificencia, ni se torna menos sublime, por su presencia corporal y terrenal, más bien, todo lo contrario. Pitágoras también creía que la apariencia física de su cuerpo distraía a sus alumnos, por eso se colocaba detrás de un velo para que sólo se escuchara su voz y, de esta manera, según su apreciación, el mensaje fuera más claro y su presencia física no alterara su recepción. Así el concepto de acusmática desarrollado por él llega hasta nuestros días a través de la música concreta –y luego, la electroacústica– que Pierre Schaeffer y sus seguidores han sabido denominar música acusmática: la música que no tiene productores de sonido en escena, la música retransmitida a través de parlantes. La música de concierto por su lado, también, ha buscado una objetividad del sonido, tratando de disciplinar e invisibilizar los cuerpos. Encontramos ejemplos históricos como la unificación de los arcos de toda la sección de

---

privilegiada para un músico interesado, también, en ver la música). Hemos asistido gratuitamente –gracias a la complicidad solidaria de los acomodadores de sala del teatro a los que siempre les estaremos agradecidos– y también de manera paga a infinidad de conciertos en “el gallinero”.

cuerdas frotadas de la orquesta sinfónica a partir de mediados del s.XVIII con la Escuela de Mannheim, por la importancia visual que implicaba que todos los instrumentistas tocaran juntos frotando los arcos en la misma dirección y, además, para transmitir una imagen de orden, sincronía y uniformidad (también un resultado sonoro amplificado y homogéneo por la coincidencia y la sumatoria). En el siglo XX los músicos de la llamada música culta contemporánea han privilegiado la vestimenta negra para tocar en concierto. En esto se percibe una búsqueda similar a la del Teatro Negro de Praga en el que los actores en escena están completamente vestidos de negro para invisibilizar sus cuerpos y lograr así que las marionetas que manipulan sean las únicas protagonistas de la acción. De esta manera, el cuerpo está en escena pero se pretende que su intervención sea lo más reducida posible. El negro es usado, entonces, como analogía de silencio visual, ausencia de color, uniformidad y homogeneización entre los intérpretes. Esto por extensión forma parte, también, de una búsqueda estética de aquello que ha sido denominado como “música negativa”. Esta idea surgida del concepto de negatividad, en principio hegeliano, será retomada por Adorno que la rescatará, entonces, para su dialéctica negativa. Dirá, así, Adorno: “Al diferenciarse [las obras de arte] de esa realidad que está como embrujada, sirven para encarnar, negativamente, un estado en que la realidad llegaría a buen puerto, que es el suyo. Su encantamiento es el desencantamiento” (Adorno, 2004). Con esta dialéctica Adorno propone la no síntesis, la no resolución y la prevalencia de lo suspendido, ante lo horroroso de la conclusión, lo tenebroso de Auschwitz. La música debería exponer, entonces, a partir de allí, su propia negatividad. La no resolución y la no conclusión pasarían a ser lemas fundamentales de la música. Esta concepción será llevada, entonces, al paroxismo por algunos compositores de la música culta contemporánea más adornianos que el mismo Adorno que, en la búsqueda de ser un reflejo negativo de la historia de la música, trabajarán fundamentalmente con el método compositivo del no. Este método estará basado en una serie de proscipciones: un catálogo duro de negaciones, de sanciones y de prohibiciones. La composición no se construirá, así, afirmando, sino negando. No a la tonalidad, no a la armonía funcional, no a la rítmica pulsada, no al compás, no a la utilización de sonidos convencionales, no a los intervalos consonantes, no a los tutti, no a la utilización de giros idiomáticos de los instrumentos, no a la composición a partir de géneros musicales, no a las referencias locales y así. *El puro no* diría Oliverio Girondo. El no al cuerpo y a su protagonismo en escena serán, también, parte de este no hipertrófico: conceptual, disciplinador y estructurador.

Si no hay cuerpo individual, tampoco hay, entonces, identidad y menos conciencia de comunidad. En esta búsqueda negadora e invisibilizadora, los instrumentistas pasan a ser,

además, anónimos y aislados. Lo importante según esta reglamentación es el resultado sonoro. El músico pasa a ser, así, parte del engranaje de una maquinaria sonora, por tanto, dispensable. Como toda pieza de una máquina: es susceptible de ser reemplazada por una de similares características en su función. La orquesta tradicional sinfónica centroeuropea se transforma, entonces, en una construcción fordista en la que el músico trabaja respondiendo a una actitud mecánica tal como la encarna el hombre unidimensional de Marcuse (1995). Tras esta constatación que, en principio, parecía tan sólo una apreciación estética nos encontramos finalmente con una reglamentación, con una inercia estructural, con la realidad del poder operando sobre los cuerpos como respondiendo, así, a una anatomía política en los términos de Michel Foucault.

El cuerpo humano entra en un mecanismo de poder que lo explora, lo desarticula y lo recompone. Una "anatomía política", que es igualmente una "mecánica del poder", está naciendo; define cómo se puede hacer presa en el cuerpo de los demás, no simplemente para que ellos hagan lo que se desea, sino para que operen como se quiere, con las técnicas, según la rapidez y la eficacia que se determina. La disciplina fabrica así cuerpos sometidos y ejercitados, cuerpos "dóciles". La disciplina aumenta las fuerzas del cuerpo (en términos económicos de utilidad) y disminuye esas mismas fuerzas (en términos políticos de obediencia). En una palabra: disocia el poder del cuerpo; de una parte, hace de este poder una "aptitud", una "capacidad" que trata de aumentar, y cambia por otra parte la energía, la potencia que de ello podría resultar, y la convierte en una relación de sujeción estricta. Si la explotación económica separa la fuerza y el producto del trabajo, digamos que la coerción disciplinaria establece en el cuerpo el vínculo de coacción entre una aptitud aumentada y una dominación acrecentada. (Foucault, 2002)

El cuerpo es, de este modo, el territorio de las demarcaciones políticas del poder. En él se pueden encontrar las marcas de la microfísica del poder operando a través del disciplinamiento. Aparece, así, el cuerpo como un registro, un emergente o, bien –como lo denomina Foucault (1993)– una “superficie de inscripción de los sucesos”. Es la cara visible de la opresión y la disciplina pero es también la posibilidad de corrimiento, de desviación, de ruptura y de rebeldía. El cuerpo es la llave para salirse de las formas preestablecidas, para escapar del encasillamiento y de los compartimentos estancos. Es la contraseña para abrir la puerta de lo indisciplinario. Volviendo, entonces, por un momento, a Stravinsky y a su visión descentrada y periférica de la música con respecto a Centroeuropa, si se presta atención a cómo se produce el sonido, se puede apreciar de otra manera la resultante sonora. Pero, evidentemente, no sólo se trata de resultados, se trata de procesos y si hablamos de música instrumental estamos hablando, entonces, de física, de acústica y de diferencias en la producción del sonido a partir de distintas maneras de accionar corporalmente sobre los instrumentos.

El sonido como correlato de un gesto corporal ha sido, frecuentemente –en mi caso–, idea motora para dar origen a una composición. Hay músicas que se proponen para el baile y otras que ni siquiera lo intentan; pero creo que –en su ejecución– toda música encierra algo de danza. Continúo dándole vueltas a estas ideas. (Duarte Loza, 2007/09)

Este párrafo describe algunas ideas que empezamos a plasmar, hace un tiempo, de manera escrita sobre los motores de la música que hacemos y, en buena medida, representa, también, nuestros intereses en materia investigativa (que es investigación para la realización artística, investigación del proceso para la creación y, también, investigación que reflexiona sobre el arte). Estos devaneos y estas vueltas nos llevaron a la corazonada que, luego, nos ha guiado en el desarrollo de esta tesis: la necesidad de investigar el rol del cuerpo en la producción musical. Y esta pregunta nos ha llevado, a su vez –e inevitablemente–, a ampliar también los ámbitos de injerencia en materia artística. El cuerpo aparece así, como unidad sensible. A través de él podemos reconocer, entonces, la presencia de diferentes campos del arte interactuando y superponiéndose entre sí. A partir del cuerpo como emergente podemos advertir, también, la cercanía entre varios planteamientos oriundos de América Latina. Hay un eje que responde, en principio, a la herencia propia de nuestra cultura, al *estar* descrito por Kusch (1962). Lo sensible adquiere representación a través del cuerpo y esta percepción se reconoce y se hace evidente de manera aglutinada mediante su intervención. La unidad que manifiesta es la de varias artes superpuestas y es, a su vez, la de América Latina hecha carne en su accionar.

Cuando Hélio Oiticica descubre su samba, su capacidad de sambar, es decir su posibilidad de expresión con el cuerpo y al compás del ritmo musical, recibe su *satori*, su iluminación. Ese descubrimiento coincidió, además, con su desarrollo de los Parangolés y, así, encontró, conjuntamente, un modo de vivenciar el color en movimiento que transformó vitalmente su forma de concebir el arte.

Antes que nada es preciso aclarar que mi interés por la danza, por el ritmo –en mi caso particular: el samba–, vino de una necesidad vital de desintelectualización, de desinhibición intelectual, de la necesidad de una libre expresión; ya que me sentía amenazado en mi expresión por una excesiva intelectualización. Sería el paso definitivo en la búsqueda del mito, un retorno a ese mito y una nueva fundación de él en mi arte. Por eso, para mí es una experiencia de gran vitalidad, indispensable, principalmente como demoledora de preconceptos, estereotipos, etc. Hubo –como veremos más tarde– una convergencia de esa experiencia con la forma que tomó mi arte en el “Parangolé” y todo lo que se relaciona con esto (porque el “Parangolé” influyó y cambió el rumbo de “Núcleos”, “Penetrables” y “Bóolidos”). No sólo eso, fue el inicio de una experiencia social definitiva que todavía no sé qué rumbo tomará. La danza es por excelencia la búsqueda del acto expresivo directo, de la inmanencia de ese acto; no la danza de “ballet” que, siendo excesivamente intelectualizada por la inserción de una “coreografía”, busca la trascendencia de ese acto, sino la danza “dionisíaca” que nace del ritmo interior del colectivo social y que se exterioriza como característica de grupos populares, naciones, etc. Aquí reina la improvisación en lugar de una coreografía organizada; en verdad, cuanto más libre es la improvisación, tanto mejor; hay como una

inmersión en el ritmo, una identificación completa del gesto, del acto con el ritmo; un fluir en el que el intelecto aparece como oscurecido por una fuerza mítica interna, individual y colectiva (en verdad, no es posible establecer, aquí, una división). Las imágenes son móviles, rápidas, inaprensibles –son lo opuesto al ícono estático y característico de las artes plásticas– en verdad la danza, el ritmo, son el hecho plástico en sí, en su crudeza esencial y allí está señalada la dirección en donde se descubre la inmanencia. (Oiticica, 1965/66)<sup>146</sup>

Como una epifanía Hélio Oiticica describe una experiencia indisciplinaria en el arte de manera reveladora. El originariamente artista plástico se expande hacia la danza guiado, a su vez, por el ritmo, es decir, por la música. A partir de este encuentro, valora el acto corporal como la expresión directa por excelencia de la inmanencia del arte y como canal del ritmo interior del colectivo social. Por otro lado, describe esta vivencia como una experiencia social definitiva. Y este despertar ocurrió, precisamente, en plena dictadura en Brasil (sus escritos relatando y reflexionando acerca de esta vital experiencia datan de 1965 y 1966). Además, realiza una distinción entre la danza popular completamente improvisada con un fluir libre y la danza coreografiada del ballet a la que considera intelectual y estructurada. Hélio pretende correrse del intelecto bailando samba. Está claro que su contacto con el arte popular, más específicamente con el samba como música y danza populares, transformó ostensiblemente su manera de trabajar en el campo artístico (algo que nosotros también podríamos relacionar aquí con el tango o, bien, con el folclore). Derivada de esta misma concepción vendrá luego *Tropicália* como obra artística integrada, a su vez, por varios estratos de obras realizadas por él mismo. Y con ella comenzará, también, la historia del movimiento tropicalista –que ya hemos abordado–, con este fundamento, netamente indisciplinario.

La experiencia de la danza (del samba) me dio, por tanto, la idea exacta de lo que es la creación por el acto corporal, la continua *transformabilidad*. Por otro lado, me reveló lo que llamo de “estar” de las cosas, o sea la expresión estática de los objetos, su inmanencia expresiva, que es aquí el gusto de la inmanencia del acto corporal expresivo que se transforma sin cesar. (Oiticica, 1965/66)

Con la performatividad, con el cuerpo en movimiento se genera un poder de transformación expansivo. Pero también Hélio habla de un “estar”, como inmanencia expresiva, que nos remite también al “estar” de Kusch y refrenda, así, un concepto que consideramos sustancial para esta tesis.

A través de la reflexión en primera persona de Hélio Oiticica, registramos en su experiencia: cómo la vivencia de la música popular y del baile popular con sus libertades interpretativas y su trabajo performático lo llevan a expresarse e involucrarse, viva e indisciplinariamente, en

---

<sup>146</sup> T. del T.

varios campos del arte a la vez y a tomar conciencia, también, de su rol como parte de un colectivo social. De este modo, la música popular aparece, así, como la zambullida necesaria hacia el campo de acción de lo que hemos definido como arte indisciplinario. En esta vivencia en particular, advertimos que la performance del cuerpo, como expresión de la unidad sensible, se nos presenta, claramente, como la herramienta que evidencia la suma de las artes, conformando un todo indisciplinario.

(...) Para la performatividad será necesario, entonces, alcanzar una idea orgánica de movimiento y de relación-acción con (...) [las] formas preestablecidas para lograr un todo cohesionado. En el diálogo concreto entre la forma de la (...) [realización artística], la del performer, la voluntad de acción de este sobre aquella y la respuesta de aquella ante el estímulo del performer, se inicia el devenir de la dinamización formal de la (...) [realización artística] y la posibilidad de creación de nuevas formas entrelazadas, a partir de esta vital experiencia conjunta. (Duarte Loza, 2012a, entre corchetes los agregados para esta edición)

Pero además la performance dotará a la creación artística de una movilidad que, ciertamente, dinamizará las formas artísticas (pre)establecidas. El intérprete crea y construye forma: el performer trabajará por y para la forma (*per form*). Y esta posibilidad será una de las características más disruptivas y, fuertemente, conducentes a la acción indisciplinaria. El cuerpo aparecerá, entonces, como imagen móvil y performática en el espacio-tiempo, nunca como ícono estático, anclado y congelado. Esta herramienta la encontraremos, por ejemplo, en el tango con la creación del baile en tiempo real y con la ejecución musical “en vivo”; en la nueva canción con la presencia escénico-teatral de la interpretación musical, la invocación al baile (varias canciones de la nueva canción responderán a géneros folclóricos bailables) y las acciones artísticas: teatrales, dancísticas, plásticas de sus integrantes; en la *Tropicália* aparecerá la performance musical en escena (adquiriendo la dimensión de verdaderos *happenings*) y en el quehacer de todos/as los/as artistas involucrados/as (como la entrada de parte de la Escola de Mangueira propuesta por Hélio Oiticica para exhibir los Parangolés sambando en el Museo); en la Poética Pampa se presentará con la acción musical-visual en escena, a través de la búsqueda de nuevas posibilidades corporales en video y en otras maneras de intervención artística en público. La performance de la música en las corrientes analizadas hará visible, de manera inherente, al cuerpo en tanto hacedor necesario y vital de la producción sonora y, a su vez, esta imagen corporal, será fundamental para el desarrollo de cada estética.

Todas las corrientes artísticas abordadas en esta tesis propondrán, también, una imagen plástica característica que les otorgará, además, un sello visual propio. Para mencionar algunos ejemplos: en el tango encontraremos la vinculación ya mencionada con la técnica del fileteado que impactará sobre toda su iconografía [incluidas las partituras (ver Varela,

2010]; en la Nueva Canción habrá una búsqueda de sintetizar al continente en la vestimenta y en el variopinto instrumental musical; la *Tropicália* se identificará, fuertemente, con el hacer de los artistas plásticos integrantes del movimiento (la obra de Oiticica y Gerchman y el trabajo de diseño de Duarte) y con la propuesta cinematográfica del Cinema Novo (además, sus atuendos combinarán materiales novedosos y colores estridentes); y la Poética Pampa no tendrá una única propuesta en términos de imágenes visuales pero será destacado el trabajo de Johansen con Liniers, la lomografía de Jorge Drexler, la cuidadosa selección de las imágenes y el diseño de tapa de los discos de Ramil (por ejemplo: *délibáb* y *Foi no mês que vem*) y Daniel Drexler (por ejemplo: *Micromundo*).

El arte construye universos posibles. A salvo de las leyes de la física, el espacio del arte propone nuevas imágenes (visuales, sonoras, audiovisuales, corporales) del mundo, múltiples concepciones de lo visible, atravesadas por los contextos culturales, por las dimensiones simbólicas, políticas, económicas, religiosas, científicas, ideológicas. (Belinche y Ciafardo, 2015)

En el encuentro indisciplinario de la música con el cuerpo podemos hallar todas estas categorías de imágenes representadas. Y aún más, el campo del arte indisciplinario nos abre infinitas posibilidades de la imagen (también, en tanto imaginación), justamente, para imaginar –como nos ha sugerido, además, nuestro director de tesis, Daniel Belinche– nuevas alternativas para el ser y el estar, para la cultura y el arte de América Latina, proyectándose hacia el mundo.

Hemos considerado como problema conexo a la investigación, la formación artística de los/as artistas vinculados/as y su grado de apertura. La mayoría de los/as exponentes analizados/as aquí han demostrado ser poseedores de una formación artística abierta y amplia y, en los casos descritos, ha quedado demostrado que su campo de acción dentro del arte lo es también. Cuando esto no ha sido así y el hacer ha estado más enfocado a realizaciones en un campo disciplinario específico del arte, su vinculación con la política los/as ha tornado indisciplinarios/as. Y si no ha sido el/la artista, lo ha sido la realización o, bien, el movimiento artístico el que se ha volcado a lo indisciplinario tiznándolo todo de su color. Para el análisis tanto de las realizaciones, como de los artistas, como, así también, de los movimientos, hemos tomado en cuenta las distintas variables consideradas previamente acerca del arte indisciplinario. Como hemos visto esta concepción escapa a los límites prefijados por el positivismo y establece una suerte de rizoma (Deleuze y Guattari, 1972) entre las disciplinas donde las jerarquías se horizontalizan. En todos los casos la música aparece como cara emergente más visible (en el tango –como ya hemos visto– esto entra en discusión con la danza) sin embargo como hemos podido constatar la construcción artística plantea interrelaciones y corrimientos que no se preguntan, en su ontología, por los porcentajes presentes de cada una de las disciplinas involucradas.

Para finalizar, respondemos a la pregunta –que nos han realizado durante el desarrollo de esta tesis– acerca de las particularidades del vínculo entre música, imagen y cuerpo en América Latina y de aquello que lo diferencia de la misma relación en otras latitudes del mundo y en otros espacio-tiempos. Es propicio recordar aquí que en el campo del arte muchas veces han aparecido artistas con capacidad en diversas áreas. O propuestas artísticas que han fusionado diversas artes o movimientos integrados por distintas disciplinas. Los griegos producían múltiples encuentros de artes, especialmente, en las tragedias. Los chinos con sus óperas, también. El teatro *noh* japonés estimula también este tipo de encuentros. En el Renacimiento europeo han surgido varios artistas con despliegues en diversas áreas del arte. Basta con mencionar a Leonardo. Durante la primera mitad del siglo XIX podemos recordar el diletantismo de Schumann, con su propia combinación de escritura, crítica y música con Eusebius, Florestan y el Maestro Raro y la conformación imaginaria de la Liga de David. Y, luego, podemos mencionar a Wagner (2011) con su propuesta de *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) que incluía música, danza, poesía, pintura, escultura y arquitectura. Las categorías son muy amplias y los encuentros, en este sentido, pueden ser muy parecidos; pero lo que nos ha interesado, en particular, ha sido percibir la manifestación de este vínculo a través de la lente del arte indisciplinario. La diferencia sustancial es que en el arte indisciplinario existen, además de los encuentros de artes mencionados –que escapan a las configuraciones disciplinarias–, identidad y voluntad políticas que se pronuncian y que otorgan sentido. Y que, a su vez, todas las corrientes artísticas analizadas surgen a la luz de contextos políticos y sociales con los que se vinculan directa y activamente. No decimos, entonces, que el cruce de la música, con la imagen y el cuerpo sea potestad y patrimonio único de la música o del arte latinoamericanos. Lo que sí decimos es que la perspectiva superpuesta del arte indisciplinario (territorialidad: límites disciplinares difusos; rebeldía implícita en el concepto de indisciplinación: crítica hacia el statu quo y contenido político; realizaciones artísticas en el espacio-tiempo) catalizada a través de la unidad sensible que es el cuerpo, ha producido y continúa produciendo en América Latina expresiones artísticas que se reconocen como propias y genuinas y que han alcanzado difusión y repercusión internacional al punto de convertirse en símbolos prominentes, portadores de rasgos característicos y esenciales de nuestra región.

## 12. Bibliografía general

- A.A.V.V. (1997) *Iconografía de David Alfaro Siqueiros*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ableman, P. (1984). *Anatomía de la desnudez*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana/Planeta.
- Adorno, T. (2004). *Teoría Estética*. Madrid: Akal.
- Aguilar, G. (2006) *Hélio Oiticica, Haroldo y Augusto de Campos: el diálogo velado – La aspiración a lo blanco*. O Eixo e a Roda, Revista de Literatura Brasileira, Dossiê 50 anos de Poesia Concreta, v. 13, Minas Gerais, 2006. Publicado en castellano en: Zama N° 1, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2008.
- Aharonián, C. (1992). *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*. Ombú, Proyecto editorial de FUCAP (Federación uruguaya CASAS PUEBLO) Montevideo. Ediciones Tacuabé, Montevideo (2ª edición corregida y aumentada, 2000).
- Alposta, L. (1987). *El tango en Japón*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Arendt, H. (2008). *La promesa de la política*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.
- Belinche, D. (2011). *Arte, Poética, Educación*. La Plata: Secretaría de Posgrado y Publicaciones, Facultad de Bellas Artes – UNLP.
- Belinche, D. y Ciafardo, M. (2008). “El bueno y el malo. Los estereotipos: un problema de la educación artística”. *Revista La Puerta*, Año 3 N° 3. La Plata: FBA UNLP
- (2015). “El Espacio y el Arte”. *Revista METAL*, N° 1. La Plata: Papel Cosido FBA.
- Benjamin, W. (1972). *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus
- (1990 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. En *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- (1999). *Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Taurus.
- Blacking, J. (2010). *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial.
- Boal, A. (2014). *Técnicas latinoamericanas de teatro popular. Una revolución copernicana al revés*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Bogéa, I. (org.) (2007). *Oito ou nove ensaios sobre o Grupo Corpo*. San Pablo: Cosac Naify.
- Borges, J. L. (1925). *Luna de enfrente*. Buenos Aires: Emecé.
- (1941). *La Biblioteca de Babel. El jardín de senderos que se bifurcan*. Buenos Aires: Sur.
- (1965). *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: Emecé.
- (2006). *Ficciones*. Buenos Aires: Alianza Editorial.
- Borges, J. L. y Bullrich, S. (eds.) (2000). *El compadrito*. Buenos Aires: Emecé.
- Boulez, P. (1984). “Schoenberg ha muerto”. En *Puntos de referencia*. Barcelona: Gedisa.
- Bozzarelli, O. (1972). *Ochenta años de tango platense*. La Plata: Ed. Osboz.
- Brizuela, L. (1992). *Cantar la vida*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Cadícamo, E. (1975). *La historia del tango en París*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Cage, J. (1967). *A Year from Monday: New Lectures and Writings*. MiTetown: Wesleyan University Press. Traducción al portugués de Rogério Duprat y Augusto de Campos (2013 [1985]). Rio de Janeiro: Cobogó.
- (1961). *Silence*. MiTetown: Wesleyan University Press.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Colihue.
- Camnitzer, L. (2001). “El arte sucede en el espectador”. En Jiménez, J. (ed.) *El final del eclipse. El arte de América Latina en la transición al siglo XXI*. Madrid: Fundación Telefónica.
- Carrasco, E. (2003 [1988]). *Quilapayún: La revolución y las estrellas*. Santiago: Ril Editores.
- Caviello, J. C. (s/f) *El bandoneonista virtuoso* (Varios volúmenes). Buenos Aires: Conservatorio Musical Buenos Aires.

- Chion, M. (2008). *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Buenos Aires: Paidós.
- Colombres, A. (1987). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (1991 [1977]). *La colonización cultural de la América indígena*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (comp.) (1997). *La cultura popular*. México: Ediciones Coyoacán.
- Comte-Sponville, A. (2010). *Sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Paidós.
- Cortázar, J. (2004 [1962]). “Preámbulo a las instrucciones para dar cuerda al reloj” e “Instrucciones para dar cuerda al reloj”. En *Historias de Cronopios y Famas. Obras Completas*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Cozzella, D., Duprat, R, Medágli, J. et alii (1963). *Música Nova. Invenção*. Revista de Arte de Vanguarda, ano 2, Nº 3, junho 1963. San Pablo.
- Da Costa García, T. (2004). O “*it verde e amarelo*” de Carmen Miranda (1930-1946). San Pablo: Ed. Annablume, Fapesp.
- Da Costa García, T. (2010). “La Canción Popular y las Representaciones de lo Nacional en el Imaginario Brasileño y Chileno de los años 50 y 60”. Apuntes de cursada. La Plata: Doctorado en Artes, FBA UNLP.
- De Andrade, O. (2008). *Escritos antropológicos*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- De Campos, A. (1978) *Poesía, antipoesía, antropofagia*. San Pablo: Editorial Cortez & Moraes.
- (1998). *Música de Invenção*. San Pablo: Editorial Perspectiva.
- (autor y comp.) (2003 [1968]) *Balanço da bossa e outras bossas*. San Pablo: Editorial Perspectiva. Traducción al castellano (2006): Balance(o) de la Bossa Nova y otras Bossas. Buenos Aires: Ed. Vestales.
- (1973 [1953]). *Poetamenos*. San Pablo: Edições Invenção. Traducción al castellano (2014): Edición, traducción y notas de Gonzalo Aguilar y Gerardo Jorge. Buenos Aires: n direcciones & document-art.
- De Campos, A., Pignatari D. y De Campos, H. (2006 [1965]). *Teoria da poesia concreta. Textos críticos e Manifestos 1950-1960*. San Pablo: Ateliê Editorial.
- De Campos, H. (2000) *De la razón antropofágica y otros ensayos*. México: Siglo XXI.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Deleuze, G. (2010 [1987]). *La imagen-movimiento: estudios sobre cine I*. Buenos Aires: Paidós.
- (2011 [2003]). *En medio de Spinoza*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1972). *Capitalisme et Schizophrénie 1. L'Anti-Œdipe*. París: Minuit.
- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Díaz, E. (2001). *Buenos Aires. Una mirada filosófica*. Buenos Aires: Ed. Biblos.
- (2014). “Epistemología del poder y política del deseo”. Prólogo a *Las redes del poder* de Michel Foucault. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- Dinzel, R. (2008). *El tango, una danza. Esa ansiosa búsqueda de la libertad*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Drexler, D. (2006). “Templadismo”. Montevideo. EN ANEXO.
- Duarte, R. (1987). Momentos do Movimento. En *Tropicália 20 anos*. Brasil: SESC.
- Duarte de Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ed. Peuser.
- Duarte Loza, D. (2003). “Sobre Liebeslied de Luigi Nono”. Actas de la 3ª Reunión Anual de la SACCoM. La Plata: SACCoM
- (2004). "Una investigación sobre la música latinoamericana de nuestro tiempo a través del estudio de sus técnicas de instrumentación y orquestación". Anais, Asociación de Universidades Grupo Montevideo. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- (2006). “Algunas cuestiones: preguntas y aportes (desordenados) para la discusión acerca del templadismo”. Febrero. EN ANEXO. La Plata.
- (2006b). “Al grito de: ¡mambo! Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado”. Revista Arte e Investigación Nº 5. La Plata: Facultad de Bellas Artes – UNLP.

- (2011a). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. Ponencia. XV Jornadas del área Artes. Córdoba: UNC.
- (2011b). “Unidad sensible: música, imagen y cuerpo de América Latina”. II Encuentro Platense de Investigadores en Danza y Performance. Centro Cultural Islas Malvinas. La Plata: GEC.
- (2012a) “Salir(se) de las formas. Una poética corpórea entre música y escultura”. Dossier de los Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas. Bogotá: Universidad Pontificia Javeriana de Bogotá.
- (2012b) “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción (sonora colectiva y participativa en movimiento)”. Revista Arte y políticas de Identidad, n° 7, Murcia: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Murcia.
- (2012c) “Tropicália: arte, carnaval y atropofagia cultural en Brasil como política ante la dictadura militar”. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata: FBA.
- (2013a) “Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense”. En: Saez, M. (comp.) *Ni adentro ni afuera*. La Plata: Club Hems Editorxs.
- (2013b). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. En: García, S. (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Edulp.
- (2013c). “Imágenes de la Tropicália. Marco y Pantalla como estrategias para la acción tropicalista”. Inédito.
- (2014a). “Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo. Algunas reflexiones en torno a la pampa y la milonga”. II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil: FA-UNICEN.
- (2014b) “Señorita Radio. Evita y su voz: la construcción de una ética estética”. VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata: FBA.
- (2015a) “Arte indisciplinario”. Revista METAL, N° 1. La Plata: Papel Cosido FBA.
- (2015b). “Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía”. Revista Aura. Tandil: FA-UNCPB.
- (2016). “Ayllu circular de los aires. La música de Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (OEIN)”. Actas del IV Congreso Internacional “Artes en Cruce”. Abril de 2016. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras (UBA)
- (2017). “Experiencia Lindonéia-NiUnaMenos. Algunas reflexiones indisciplinares”. En actas: PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL de ENSEÑANZA y PRODUCCIÓN de las ARTES en AMÉRICA LATINA (CIEPAAL). La Plata: FBA UNLP.
- Duarte Loza, D. y Francia, M. (2013). “Entre la manipulación y la resistencia. Tango y folclore: sobrevivientes de la dictadura cívico-militar”. En *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: FBA-UNLP.
- Duarte Loza, D. y Penette, G. (2010). “Arte mural como práctica social identitaria. La realización del mural del Hospital Público de Ensenada”. En Actas: XVIII Jornadas de Jóvenes Investigadores Asociación de Universidades Grupo Montevideo. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Escobar, T. (2004) *El arte fuera de sí*. Asunción: FONDEC.
- Escobar, T. y ot. (1991) *Hacia una teoría americana del arte*. Buenos Aires: Ed. del Sol.
- Feijoo, S. (2016). “El tango es una pintura terminada”. Entrevista a Rodolfo Mederos. Diario Tiempo Argentino, 3 de diciembre de 2016. Buenos Aires: Cooperativa Por Más Tiempo.
- Fernández Retamar, R. (2004) *Todo Caliban*. Buenos Aires: CLACSO.
- Ferrari, L. y otros. (2006). «Berimbau: artefacto para dibujar sonidos». En Fessel, P. (comp.). *De Música*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

- Ferrer, H. (1998). *La Epopeya del Tango Cantado*. Tomo I: Historia. Buenos Aires: Manrique Zago Ediciones, Secretaría de Cultura de la Nación.
- (2011). "La poesía del tango: su origen y evolución". Apuntes de clase. Buenos Aires: Academia Nacional del Tango.
- Ford, J. (2002 [1899]). *Beneméritos de mi estirpe. Esbozos sociales*. Buenos Aires: Catálogos.
- Forster, R. (2009). *Benjamin: una introducción*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- (2014). *Las redes del poder*. Buenos Aires: Ed. Prometeo.
- Freud, S. (1991 [1913-14]). *Tótem y tabú y otras obras*. En: *Obras Completas*. Volumen 13. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- García, R. (2000). *Micropolíticas del cuerpo. De la conquista de América a la última dictadura militar*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- García Canclini, N. (1998) *Culturas híbridas*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Garramuño, F. (2007). *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Gelman, J. (1962). *Gotán (1956-1962)*. Buenos Aires: Ed. La Rosa Blindada.
- Girondo, O. (1954). *En la masmédula*. Buenos Aires: Losada.
- Gobello, J. (1999). *Breve Historia Crítica del Tango*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Goldberg, R. L. (2011) *Performance art. From Futurism to the Present*. Londres: Thames & Hudson.
- Gomringer, E. (1953). *constellations/constelaciones/konstellationen*. Berna: Spiral Press.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Guerrero, F. (2013). "Somos el gueto del tango". *Revista Veintitrés*, 23 de octubre. Buenos Aires.
- Hall, E. T. (1990). *The Hidden Dimension*. Nueva York: Anchor Books.
- Hernández Arregui, J. J. (1973). *¿Qué es el ser nacional?* Buenos Aires: Plus Ultra.
- Jauretche, A. (1984). *FORJA y la década infame*. Buenos Aires: Peña Lillo Editor.
- Jiménez, J. (2002). "Pensar el espacio". Catálogo de la exposición colectiva *Conceptes de l'espai*. Barcelona: Fundación Joan Miró.
- (2010). *Teoría del Arte*. Madrid: Editorial Tecnos.
- (ed.) (2011). *Una teoría del arte desde América Latina*. Extremadura: MEIAC/Turner.
- Klee, P. (1981). "Confesión creadora". Trad. Catálogo Klee. *Óleos, acuarelas y dibujos*. Madrid: Fundación Juan Marcha.
- Kusch, R. (1962). *América profunda*. Buenos Aires: Hachette.
- (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Le Breton, D. (2008). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires: Ed. Nueva Visión.
- Lessing, G. E. (1990 [1766]). *Laocoonte*. Madrid: Tecnos.
- Mallarmé, S. (1914 [1897]). *Un coup de dés jamais n'abolirá l'hasard*. París: Gallimard. Traducción en portugués de Haroldo de Campos (1975). *Um lance de dados jamais abolirá o acaso*. San Pablo: Perspectiva/EdUSP
- Manassi Panitz, L. (2008). *As representações do espaço platino na música popular*. Inédito. Porto Alegre: UFRGS.
- Marcuse, H. (1969). *Ensayo sobre la liberación*. México: Ed. Joaquín Mortiz.
- (1995). *El hombre unidimensional*. Barcelona: Planeta-Agostini
- Marechal, L. (1970). *Megafón o la guerra*. Buenos Aires: Ediciones Sudamericana.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Martínez Estrada, E. (2007 [1933]). *Radiografía de la pampa*, Ed. Losada, Buenos Aires.
- (2001 [1940]). *La cabeza de Goliath. Microscopía de Buenos Aires*, Ed. Sol 90, Barcelona.

- Martini Real, J. C., Benarós, L. y Pampín, M. (eds.) (ca. 1970-2000). *La historia del tango* (Varios volúmenes). Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Marx, K. y Engels, F. (2012 [1848]). *Manifiesto Comunista*. Madrid: Nordica.
- McLuhan, M., Powers B. R. (1993) *La Aldea Global. Transformaciones en la vida y los medios de comunicación mundiales en el siglo XXI*. Barcelona: Gedisa.
- Mescia, M. (2014). *Puntos de oído. Entrevistas y conversaciones sobre música y sonidos con directores y autores del teatro argentino*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Murray Schafer, R. (1977). *The Tuning of the World*. Nueva York: Ed. Knopf.
- Nancy, J. L. (2010). *58 indicios sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Ed. La Cebra.
- Nietzsche, F. ([1882] 1887). "Vorrede zur zweiten Ausgabe (1886)". En: *Die fröhlich Wissenschaft*. Leipzig: Fritzsche.
- (1998). *Así hablaba Zaratustra*. México: Editorial Porrúa.
- (1995). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza Editorial.
- Oiticica, H. (1965/66). "A dança na minha experiêcia". Copia mecanografiada. San Pablo: Itaú Cultural
- Oliveras, E. (2010) *Arte cinético y neocinematismo. Hitos y nuevas manifestaciones en el siglo XXI*. Buenos Aires: Emecé.
- Oporto, M. (2011). *De Moreno a Perón. Pensamiento argentino de la unidad latinoamericana*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Pareyson, L. (1987) *Conversaciones de estética*. Madrid: Antonio Machado.
- Paz, J. C. (1952). *La música en los Estados Unidos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (1972). *Alturas, tensiones, ataques, intensidades. (Memorias)*. 3 tomos. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Platón (1993). *La República*. Barcelona: Altaya.
- Pugliese, O. (1981). Entrevista por Mona Moncalvillo. *Revista Humor* N° 59, Mayo de 1981, pp. 62-68.
- Pujol, S. (1999). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Emecé.
- Quintero Rivera, A. G. (2009). *Cuerpo y Cultura. Las músicas mulatas y la subversión del baile*. Madrid: Iberoamericana.
- Ramil, V. (1995). "A estética do frio". En: Fischer, Luis Augusto (org.), *Nós, os gaúchos*. Volumen 1. Porto Alegre: UFRGS.
- (1997) *Ramilonga. A estética do frio*. Librillo de CD. Porto Alegre: Satolep Music.
- (2004). *A Estética do Frio. Conferência de Genebra*, Porto Alegre: Satolep Livros.
- Rancière, J. (2010) *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ed. Manantial.
- (2011) *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2014) *El reparto de lo sensible: estética y política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Read, H. (1994). *El arte de la escultura*. Buenos Aires: Eme.
- Rossi, V. (1926). *Cosas de negros*. Córdoba: Río de la Plata.
- Sábato, E. (dir.) (1959). *Nuestro Universo Maravilloso*. Buenos Aires: Editorial Codex S. A.
- (2005 [1963]). *Tango. Discusión y Clave*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Samaja, J. (1993). *Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica*. Buenos Aires: EUDEBA.
- (s/f). Los caminos del conocimiento. En: *Semiótica de la ciencia*. Inédito.
- (2004) *Proceso, diseño y proyecto. Cómo escribir un proyecto sin confundirlo ni con el diseño ni con el proceso*. Buenos Aires: Editorial JVE
- Santos, L.; Petruccelli, A.; Morgade, P. (2008). *Música y dictadura. Por qué cantábamos*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Sarmiento, C. (1972). "Tango y Política". Entrevista a exponentes del tango. *Revista Primera Plana*. Buenos Aires.
- Sartre, J.P. (1967). *As palabras*. San Pablo: Editora Difusão Européia do Livro.
- Savino, J. (1989). *Como se elabora una tesis*. Buenos Aires: Ed. Hvmánitas.
- Scalabrini Ortiz, R. (1931). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra.

- Sierra, L. A. (2011). *Historia de la Orquesta Típica. Evolución instrumental del tango*. Buenos Aires: Ed. Corregidor.
- Simon, H. (1978). *La arquitectura de la complejidad*. En: *Ciencia de lo Artificial*. Barcelona: Editorial Ateneo.
- “Preferred Interpersonal Distances: A Global Comparison”.
- Spinetta, L. A. (1978). *Guitarra negra*. Buenos Aires: Ediciones Tres Tiempos.
- Spinoza, B. (1998 [1677]). *Ética*. Madrid: Alianza Editorial.
- Stravinsky, I. (1946). *Poética musical*. Buenos Aires: Emecé.
- Sorokowska, A.; Sorokowski, I; Hilpert, P. et alii (2017). “Preferred Interpersonal Distances: A Global Comparison”. En: *Journal of Cross-Cultural Psychology*. Vol. 48(4) 577 –592. Beverly Hills: Sage Publications.
- Tarkovski, A. (1993). *Esculpir el tiempo*. Trad. Miguel Bustos García. México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Universidad Nacional Autónoma de México.
- Thiers, B. (2016). *Experimentelle Poetik als Engagement*. Hildesheim: Georg Olms Verlag AG.
- Vallejo, G. y Miranda M. (eds.) (2007). *Políticas del cuerpo. Estrategias modernas de normalización del individuo y la sociedad*. Buenos Aires: Ed. Siglo XXI.
- Varela, G. (2005). *Mal de tango. Historia y genealogía moral de la música ciudadana*. Buenos Aires: Paidós.
- (2010). *Tango. Una pasión ilustrada*. Buenos Aires: Lea.
- (2016). *Tango y Política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Vega, C. (1956). *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Ed. Ricordi.
- (1977). “La formación coreográfica del tango”. *Revista del Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega* N° 1. Buenos Aires: Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega.
- (1998 [1944]). *Panorama de la Música Popular Argentina*. Buenos Aires: Ed. Facsimilar Del Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.
- (2008). *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Coriún Aharonián editor. Instituto de Investigación Musicológica Carlos Vega (UCA). Buenos Aires: UCA.
- Veloso, C. (1991). “Carmen Miranda Dada”. 22 de octubre de 1991. San Pablo: Folha de São Paulo. (Artículo previamente publicado en *The New York Times* el mismo año).
- (1997). *Verdade Tropical*. San Pablo: Ed. Companhia das Letras Editora.
- (2015). *El mundo no es chato. Antología textual*. Buenos Aires: Marea.
- Vitale, C. (2009). “Todas las muertes de un mito”. *Página/12*, 13 de agosto de 2009. Buenos Aires.
- Wagner, R. (2011). *El arte del futuro*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Wilkes, J. T. y Guerrero Cárpena I. (1946). *Formas musicales ripolatenses. Su génesis hispánica*. Buenos Aires: Publicaciones de Estudios Hispánicos.
- Ynoub, R. (2011). *Apuntes de la clase de Metodología. Doctorado en Artes. FBA UNLP. Registro manuscrito de la cursada*.
- \_\_\_\_\_ (2012). *Metodología y hermenéutica*. En: *El poder y la vida. Modulaciones epistemológicas*. Esther Díaz (comp.). Buenos Aires: Ed. Biblos, Universidad Nacional de Lanús.
- \_\_\_\_\_ (s/f). *El proyecto y la metodología de la investigación*. Buenos Aires: Ed. Cengage Learning.
- \_\_\_\_\_ (s/f). “La ciencia como práctica social: bases para situar el examen del proceso de investigación científica en sentido pleno”. Material de cátedra. Inédito.
- \_\_\_\_\_ (s/f). “Problematizar: el nudo argumental del Proceso de Investigación”. Material de cátedra. Inédito.
- \_\_\_\_\_ (s/f). “Sobre Modelos, Conjeturas y Predicciones en el campo de la investigación”. Material de cátedra. Inédito.
- \_\_\_\_\_ (s/f). “Estructura, génesis y dialéctica en la construcción de datos científicos”. Material de cátedra. Inédito.

- \_\_\_\_\_ (s/f). El «diseño de la investigación»: una cuestión de *estrategia*. Material de cátedra. Inédito
- Zappa, F. y Occhiogrosso, P. (1989). *The Real Frank Zappa Book*. Nueva York: Simon & Schuster.
- Zátonyi, M. (2005). *Aportes a la Estética*. Buenos Aires: La Marca.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- \_\_\_\_\_ (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Zé, T. (2003). *Tropicalista Lenta Luta*. São Paulo: PubliFolha.
- Zea, L. (1978). *Filosofía de la historia americana*. México: Fondo de Cultura Económica.

### 13. Fuentes de Internet

- A.A.V.V. (1946). *Manifiesto Blanco*. Buenos Aires: Escuela Libre de Artes Plásticas Altamira. [En línea]. Consultado el 13 de junio de 2017: [http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05\\_docs\\_13.php](http://cvaa.com.ar/02dossiers/concretos/05_docs_13.php)
- Francia, T., Matus, O. y ots. (1963). “Manifiesto del Nuevo Cancionero”. [En línea]. Consultado el 31 de octubre de 2016 en <http://www.tejadagomez.com.ar/adhesiones/manifiesto.html>
- Barreiro, J. (2012). “El vasco Casimiro Aín, campeón mundial de bailes modernos”. [En línea]. Consultado el 13 de junio de 2017: <https://javierbarreiro.wordpress.com/2012/03/14/el-vasco-ain-campeon-mundial-de-bailes-modernos/>
- Bertazza, J.P. (2008). “Si se calla el cantor”. *Suplemento Radar* [en línea]. Consultado el 2 de mayo de 2014 en <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-4990-2008-12-14.html>
- De Oliveira, A. (ed.). *Tropicália*. [En línea]. Consultado el 6 de abril de 2017 en: <http://tropicalia.com.br/>
- Diez, F. (2008). “Biografía de Hugo del Carril”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: [http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino\\_hugodelcarril.htm](http://www.terapiatanguera.com.ar/Notas%20y%20articulos/tino_hugodelcarril.htm)
- Drexler, D. (2017). *Letras y escritos* [en línea]. Consultado el 8 de marzo de 2017 en <https://danieldrexler.bandcamp.com>
- Duarte Loza, D. M. (2012c) “Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria. Mural sonoro colectivo y participativo”. Grabación digital y texto. [En línea] Consultado el 3 de Junio de 2017: <http://radioartnet.net/11/2012/07/11/daniel-duarte-loza-caracol-coral-de-los-suen%C2%96os-libres-arte-politica-y-memoria/>
- Ferrari, León (1974). “Música” [en línea]. Consultado el 8 de marzo de 2015 en <http://www.banrepcultural.org/leonferrari/musica>
- Heredia, V. (2003). “No tengo contradicciones, se quién soy”. *Clarín* [en línea]. Consultado el 3 de mayo de 2014 en: <http://edant.clarin.com/diario/2003/11/24/c-00611.htm>
- Jara, V. (2017). *Teatro*. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://fundacionvictorjara.org/victorjara/teatro/>
- Johansen, K. (2017). *Letras y biografía* [en línea]. Consultado el 8 de marzo de 2017 en: <http://www.kevinjohansen.com>
- Landro Lamoreaux, M. (2008). “Hugo del Carril: un gran actor, un gran director de cine, un gran cantor popular, un gran compañero peronista”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://nacionalypopular.com/2008/11/30/hugo-del-carril-un-gran-actor-un-gran-director-de-cine-un-gran-cantor-popular-un-gran-companero/>
- Manso, D. (2011). “Mercedes Sosa: sus objetos íntimos y sus conciertos”. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en: <http://diario.latercera.com/2011/12/05/01/contenido/cultura-entretencion/30-92899-9-mercedes-sosa-sus-objetos-intimos-y-sus-conciertos.shtml>
- Martínez, F.; Wiman, V. (2003). “No puedo trabajar porque todos los días tengo que llorar” dijo un ex detenido. Declaraciones de Néstor Zingoni en los Juicios por la Verdad [En línea] Consultado el 3 de mayo de 2014 en [http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre\\_03dico3.htm](http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/laplata/2003/laplatre_03dico3.htm)
- OPINIÃO 65 (1965). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. [En línea] Consultado el 15 de Mayo de 2017: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81812/opiniao-65-1965-rio-de-janeiro-rj>
- Palombo, B. (1983). “Mercedes Sosa canta, baila y llora, Nueva York 1983”. [En línea]. Consultado el 31 de octubre de 2016 en: <https://www.youtube.com/watch?v=XIBfURnEFIs>
- Parra, V. (2017a). *Fotografías*. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en: <http://www.fundacionvioletaparra.org/fotografias>

Parra, V. (2017b). Arpilleras. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en: <http://www.fundacionvioletaparra.org/obra-visual/arpilleras>

Parra, V. (2017c). Papel Maché. [En línea]. Consultado el 31 de marzo de 2017 en: <https://museovioletaparra.cl/category/cedoc/papelmache/>

Plaza, G. (2017). “Salvavidas de hielo, el nuevo disco de Jorge Drexler”. [En línea]. Consultado el 29 de septiembre de 2017 en: <http://www.lanacion.com.ar/2067454-salvavidas-de-hielo-el-nuevo-disco-de-jorge-drexler>

Pepe, L. (2012). “Hugo del Carril a cien años de su nacimiento”. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017 en: <http://www.jdperon.gov.ar/2012/hugodelcarril.html>

Ramil, V. (2017). *Textos y letras* [En línea]. Consultado el 8 de marzo de 2017 en [www.vitorramil.com.br](http://www.vitorramil.com.br)

Reis, L. F. (2013). Considerado uma raridade, o livro ‘De segunda a um ano’, de John Cage, ganha nova edição. (Incluye entrevista a Augusto de Campos). 29 de noviembre de 2013. Rio de Janeiro: O Globo. [En línea] Consultado el 13 de mayo de 2017: [https://oglobo.globo.com/cultura/considerado-una-raridade-livro-de-segunda-um-ano-de-john-cage-ganha-nova-edicao-10913827](https://oglobo.globo.com/cultura/considerado-uma-raridade-livro-de-segunda-um-ano-de-john-cage-ganha-nova-edicao-10913827)

Reitano, E. (2003). “Los portugueses del Buenos Aires tardocolonial: Inmigración, sociedad, familia, vida cotidiana y religión”. [En línea] Tesis de doctorado. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Consultado el 8 de marzo de 2015 en: <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.237/te.237.pdf>

Tuchin, F. (2015). “Los afro-argentinos y el racismo que perdura”. Diario Perfil, El Observador, 28 de marzo de 2015. [En línea]. Consultado el 25 de mayo de 2017: <http://www.perfil.com/elobservador/los-afro-argentinos-y-el-racismo-que-perdura-0328-0036.phtml>

Vera, L. (2003). “Viola Chilensis. Violeta Parra: vida y obra. Un documento de amor y de lucha”. Film. Chile. [En línea]. Consultado el 5 de febrero de 2017 en: <https://www.youtube.com/watch?v=PrKk1hNVsIU>

Viborera, Colectivo La (2013) “Mural Sandra Ayala Gamboa”. [En línea] Consultado el 3 de Junio de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=YqJLurAU-Ug>

Webern, A. (ca. 1925). Fotografía de Anton Webern en el jardín. [En línea] Consultado el 13 de mayo de 2017: <http://dekadenz-cd.at/blog/anton-webern/>

## 14. Entrevistas

### Realizadas por el tesista

- Ceriani, S. (2016). Entrevista Tango. En Anexo.  
De Campos, A. (2007/2017). Sobre la Antropofagia Cultural. En San Pablo, Brasil. Cuerpo de la tesis.  
Duarte Loza, A. (2017). Entrevista Tango. En Anexo.  
González Rillo, A. (2017). Entrevista Tango. En Anexo.  
Prudencio, C. (2007). En La Paz, Bolivia. Inédita.  
Nievas, R. (2017). Entrevista Tango. En Anexo.  
Trípodi, M. (2016). Entrevista Tango. En Anexo.  
Vega, A. (2016). Entrevista Tango. En Anexo.

### Otras

- Baronian, M. y Rosello M. (2008). «Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)» [en línea]. Consultado el 14 de marzo de 2014 en <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>
- Drexler, D. (2008). Entrevista a Daniel Drexler. En “La milonga de Leonard Cohen”. [En línea] Consultado el 27 de abril de 2017 en: <http://testerdeviolencia-cali.blogspot.com.ar/2008/12/la-milonga-de-leonard-cohen.html>
- Drexler, J. (2010). Entrevistado por Mirentxu Mariño. Fotografía con la cámara Diana. [En línea] Consultado el 21 de septiembre de 2017 en: <http://www.20minutos.es/noticia/655614/0/entrevista/drexler/disco/>
- (2015). “Jorge Drexler: Bailar en la cueva es una reacción a esas cosas que uno pierde cuando vive en dictadura”. [En línea] Consultado el 21 de septiembre de 2017 en: <http://azaharliterario.com/jorge-drexler-bailar-en-la-cueva-es-una-reaccion-a-esas-cosas-que-uno-pierde-cuando-vive-en-dictadura/>
- Klein, H. M. (entrevistado) (12 de agosto de 2011). “En Alemania quieren prohibir los besos en el trabajo”. BBC [en línea]. Consultado el 7 de noviembre de 2016. [http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110811\\_alemania\\_besos\\_trabajo\\_lr](http://www.bbc.com/mundo/noticias/2011/08/110811_alemania_besos_trabajo_lr)
- López Osornio, C. (2011). Entrevistado por Santiago Rial Ungaro. Buenos Aires: Radar, 2 de octubre de 2011. [En línea] Consultado el 12 de noviembre de 2014 en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-7368-2011-10-02.html>
- Pugliese, O. (1981). Entrevista por Mona Moncalvillo. Revista Humor N° 59, Mayo de 1981, pp. 62-68. [En línea] Consultado el 27 de abril de 2017 en: <http://www.el-historiador.com.ar/entrevistas/p/pugliese.php>
- Viola, O. (2010). “Traficamos Eros en un mundo de Tánatos”. Entrevista de Gustavo Espeche Ortiz. [En línea]. Consultado el 3 de agosto de 2017: <http://cronicasdesdelsur.blogspot.com.ar/2010/10/omar-viola-trafficamos-eros-en-un-mundo.html>

## 15. Correspondencia

- Entre Daniel Drexler y el autor (2004-) inédita.  
Entre Augusto de Campos y el autor (2005-) inédita.  
Entre Cergio Prudencio y el autor (2007-) inédita.

## 16. Discografía

- Obra completa de Vitor Ramil, Jorge Drexler, Kevin Johansen y Daniel Drexler Beck (1998). *Mutations*. Santa Mónica: DGC Records.
- Belinche, D. (2010). Gotán (Canción). Letra: Juan Gelman, Música: Daniel Belinche. En disco: Llegarán. Alejandro Polemann + Flor de Enchastre.
- Borges, J. L. y Piazzolla, A. (1965). El Tango. Polydor. Buenos Aires.
- Caetano Veloso (1973). *Araçá Azul*. Phonogram/Philips - Universal
- (1975). *Jóia*. Philips - Universal Music
- Chico Buarque (1971). *Construção*. Philips.
- Ramil, V. (1997) *Ramilonga. A estética do frio*. Porto Alegre: Satolep Music.
- Santana Martins, A. J. (Tom Zé) (1998) *Com defeito de fabricação. Estética do Plágio*. Nueva York: Luaka Bop.
- Sosa, M. (2011). *Censurada. Mercedes Sosa 1976/1982* [CD]. Universal Argentina. Buenos Aires.
- Spinetta, L. A. (1976). El jardín de los presentes. Invisible. CBS. Buenos Aires.
- Tropicália ou Panis et Circencis (1968). Philips – Universal Music. (Disco Manifiesto)
- Tropicália 2 (1993). Caetano Veloso & Gilberto Gil. Wea. (Disco homenaje a la Tropicália a 25 años del Disco Manifiesto)

## 17. Video

- Rocha, P. y Pizzini, J. (2004). *Retrato da terra*. Documental. Canal Brasil.
- Sosa, M. (2009). *Cantora* [DVD + CD]. Buenos Aires: Sony BMG Music.

## 18. ANEXO

## 18.1. SEÑORITA RADIO

### Evita y su voz: la construcción de una ética estética<sup>147</sup>

Daniel Duarte Loza

A veces  
lo que parece imposible  
acontece.  
Presiento que  
de tus manos, de esas  
que escarban la tierra,  
lo que se **evita**  
aparecerá.

#### Presentación

Yo la miraba y sentía que  
sus palabras me conquistaban;  
estaba casi subyugado  
por el calor de su voz y de su mirada.  
Eva era pálida pero mientras hablaba  
su rostro se encendía como una llama.  
Juan Domingo Perón<sup>148</sup>

Pensar a Evita es pensar al pueblo argentino. No es pensar sólo en un mito, una imagen, un recuerdo, una *saudade*. Evita es un ícono mayúsculo; pero la categoría de veneración que reviste, no se la ha conferido ninguna operación mediática. Surge, inexorablemente, por asumir como lo hizo su razón de ser mujer y pueblo en todas sus facetas. Como hija natural, humilde, provinciana, actriz, oradora, dirigente, sindicalista, compañera, descamisada, militante y capitana, siempre estuvo cerca de los humildes, de los desprotegidos, de sus congéneres (las mujeres postergadas en el sufragio y en los roles a ocupar en la sociedad) y, además de interpretar sus voluntades, logró expresarlos como nadie nunca antes lo había hecho. Siendo pueblo desde su origen, ella misma auguró, a su vez –configurando una metonimia o, bien, una parábola del eterno retorno nietzscheano– su transmutación en todos y cada uno de los integrantes de esas multitudes que contenía, a través de su fundante despedida (que parafrasea una frase del líder revolucionario de origen aymara Túpac Katari): “volveré y seré millones”. Su mensaje y su voz hechos cuerpo, significan

---

<sup>147</sup> Una versión previa de este artículo ha sido elaborada como trabajo final (2012) del seminario del Doctorado en Artes: Teoría y crítica cultural en América Latina dictado por el Dr. Daniel Belinche, luego publicada en Duarte Loza, D. (2014). “Señorita Radio. Evita y su voz: la construcción de una ética estética”. En actas: VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (JIDAP) La Plata: FBA UNLP.

<sup>148</sup> Galasso, Norberto (2005)

pueblo y son, a su vez, el mismo pueblo encarnado en Evita; sintetizan, así, un coro de millones de personas aglutinado en su inconfundible voz. En ella, su discurso, sus inflexiones, su energía y su pasión –que la “*encendía como una llama*” en el recuerdo embelesado de Perón– aportan para la construcción de una voz única e indeleblemente perenne, emitida desde su propio cuerpo pero, también -y fundamentalmente-, canalizando la expresión del cuerpo social. Así estableció ese grado de representatividad e identificación con todos esos descamisados, cabecitas negras y grasitas, todas esas mujeres, ancianos y niños que la recordarán para siempre como su gran intérprete, protectora y referente. Esta representación será tan palmaria que no sólo la hará distintiva en la Argentina, sino en el mundo. Evita es y será uno de los pocos sinónimos conocidos de Argentina en el resto del planeta. Otros serán, claramente: el tango (tan inherente a ella misma) y el fútbol. Su ejemplo se expandirá y cundirá en varias generaciones de todos los continentes. Madonna, la diva por excelencia de la cultura pop contemporánea de los '80 para acá, hará lo imposible por obtener el rol de Eva en una película (que finalmente conseguirá). Esta pretensión irrefrenable de ser Evita, aunque sea por un rato, aunque sólo sea para interpretarla, será un desafío presente en varias de las actrices y figuras femeninas de la política que la sucedieron en el tiempo. Y esto ha sido así, por la representatividad que convoca; Evita ha sido, es y será un ícono para todas las mujeres (y hombres) del mundo.

## **Evita y su voz. La construcción de una ética estética**

En principio, nos parece oportuno analizar, en paralelo a la construcción de Evita, el medio (de comunicación, pero también de producción artística) al que nos estamos refiriendo. ¿Qué significaba la radio de aquellos días? La radio tal cual la conocemos, como apócope de radiodifusión -de emisión para ser receptada por la mayor cantidad de gente posible-, nació, si no en el mundo –como alegan algunos teóricos–, al menos, en la Argentina, por la iniciativa de aquellos tipos, aquellos “locos de la azotea”, en aquel Buenos Aires del 27 de agosto de 1920. Comienza con la transmisión de un drama lírico de Wagner: Parsifal.

Evita, se le había anticipado en nacer, apenas en un año y algunos pocos meses. Supo ver, por vez primera, la luz y entrar en el aire, con la primera emisión de su voz, el día 7 de mayo de 1919, en la Provincia de Buenos Aires, más precisamente en la estancia La Unión, un campo cercano a la localidad de Los Toldos (una antigua toldería indígena). Su padre, Juan Duarte, era conocido como “El vasco”; su madre, en su apellido, también reportaba esa filiación: se llamaba Juana Ibarguren. Ella recibió el nombre de Eva (como la primera mujer que habitó este mundo) y pasó a ser la quinta –y última– hija de esta unión. Hija “natural” o,

“ilegítima” o, de madre “soltera”, porque su padre, legalmente, nunca la reconoció, ni, tampoco, se casó con su madre (vale decir que, Juan Duarte tenía, además, otra familia, la familia considerada “legal”). Eva fue traída al mundo por una partera de la tierra, la indígena mapuche: Juana Rawson de Guayquil. Digno ejemplo del criollaje argentino, Evita nació en un campo, en el medio de la pampa, frente a la toldería de los indios Coliqueo. Su familia, ella y sus 4 hermanos, “la tribu” -como la llamaba su madre-, tenía un humilde pasar. Todo esto nos permite observar como Eva es investida, ya desde el origen, con todos los atributos necesarios para convertirse en la voz representativa que fue. Su historia, su coraje y su hacer, la visten enteramente de pueblo. Y convocándola, haciéndola parte de sí, la radio se transforma para siempre: de la búsqueda estética profundiza en el hallazgo ético, en la herramienta política y su función social. Así nació Evita, Eva Duarte de Perón, así nacía como Eva María Ibarguren y así había nacido la radio.

Este medio, en su modalidad más difundida en la época (antes de la radio a pilas) proporcionaba elementos para lograr la comunicación desde un recinto íntimo (el estudio de la radio) a otro espacio privado (el hogar, el trabajo), convirtiendo ese mensaje casi secreto, en un mensaje público. Evita forjará su voz, principalmente, en ese medio y le hablará al oído a todos los argentinos. Podemos pensar que ese vínculo tan cercano se convertirá en la llave de la comunicación que le permitirá pasar luego con comodidad a la instancia del espacio público, de las manifestaciones populares. De esa cercanía desde ese punto de partida tan próximo llevará la experiencia al campo masivo de lo popular. Instalará la demanda de salir a la calle y de andar los caminos que sean necesarios para lograr la transformación del país. Pero, en principio, le hablará a cada uno de esos oídos; en una transmisión monoaural que se compartirá como un diálogo secreto, al oído. Según Hanna Arendt –quien retoma a Hobbes–, el hombre es naturalmente apolítico; lo que lo llevará hacia lo político es el *entre* (Arendt, 2008). El estar *entre* otros hombres, esa exterioridad, ese estar *fuera de*, será fundamental para la acción política. Podemos pensar entonces que ese *entre* que Evita reúne en su experiencia vital, será acrecentado aquí, también, por el medio, por la radio. Como espacio *entre*, como mediador *entre* su voz y aquellos oídos que la receptan, la radio contribuirá a la acción política. Y, a su vez, este medio en el cual se insertará como artista, buscando difundir su arte, será compelido hacia lo social y lo político por su acción. Evita irá eligiendo temáticas sociales, hablará de las mujeres de la historia y convocará con su voz hacia la toma de conciencia del pueblo. Esto irá conformando lo que posteriormente Marcuse definirá como un ethos estético:

La técnica tendería entonces a devenir arte y el arte tendería a formar la realidad: la oposición entre imaginación y razón, entre altas y bajas facultades, entre pensamiento poético y científico, sería invalidada. Aparecería así un nuevo

Principio de Realidad, bajo el que se combinaría una nueva sensibilidad y una inteligencia científica desublimada para la creación de un ethos estético. El término "estético", en su doble connotación de "perteneciente a los sentidos" y "perteneciente al arte", puede servir para designar la cualidad del proceso productivo creativo en un medio ambiente de libertad. La técnica, asumiendo las características del arte, traduciría la sensibilidad subjetiva en forma objetiva, en realidad. (Marcuse, 1969)

Esta propuesta de definición (de Marcuse) sobre el ethos estético, es el reverso de lo que Benjamin, en su célebre "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" (1990 [1936]), llama el esteticismo de la política, asociándolo con el fascismo:

Las masas tienen derecho a exigir que se modifiquen las condiciones de la propiedad; el fascismo procura que se expresen precisamente en la conservación de dichas condiciones. En consecuencia, desemboca en un esteticismo de la vida política. A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza en el culto a un caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo puesto al servicio de la fabricación de valores culturales. Todos los esfuerzos por un esteticismo político culminan en un solo punto. Dicho punto es la guerra.

Benjamin, no sólo asocia esta idea de estetización de la política al fascismo sino que, además –leyendo a los futuristas–, declara que su fin es la guerra. Es cierto que la época en la que Benjamin se pronuncia sobre la cuestión, no lo ayuda a vislumbrar otras posibilidades. La sombra del nazismo lo perseguiría hasta obligarlo a citarse tempranamente con la muerte en España. Como contraparte, Marcuse hablará del ethos estético desde las playas de California en el marco de las revueltas juveniles, el rock, el *flower power* y la revolución sexual.

Evita se les había anticipado en la acción. La transformación de la estética de la radio en una ética a favor de los desposeídos y marginados de la historia, sería un proceso que Evita habría de llevar adelante desde sus comienzos en el medio. Su propuesta es la de un arte militante, la preocupación social la atraviesa y esto se hace presente desde las temáticas que introduce en sus actuaciones hasta las conversaciones con sus compañeros de trabajo. Al conocer a Perón halla a quien sería su exacto partenaire en la vida y en la lucha, una lucha en la que ella ya estaba enrolada desde hacía tiempo. El encuentro entre Perón y Evita en el '44 no sólo marcaría, entonces, el inicio de una historia de amor, sino también la fundación de un preparadísimo tándem político-estético: el enlace entre un líder político (y militar) ya instalado como dirigente singular y una actriz comprometida (también sindicalista) referente absoluta de la radiofonía argentina, ambos en un momento en el que ya gozaban de una gran aprobación popular. El cruce entre la política, el arte y los medios tendrá un lugar trascendente aquí. Benjamin acertará al decir que la ruptura de la sacralidad de la obra de arte con el pasaje de ésta a los medios de reproducción implicará la política: "Pero en el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se

trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber en la política”.

Y a Eva, una mujer del arte que actúa y elige papeles con contenido político, y que hace política –convirtiéndose en sindicalista de los trabajadores radiales–, se la atacará desde los sectores reaccionarios como una mujer de vida fácil y grandes pretensiones:

No soy como quieren hacerme aparecer aquellos que no perdonan nunca que una mujer joven llegue a una posición destacada, una advenediza. Tengo más de cinco años entregados de lleno al culto de esta vocación firmísima que en mí es el arte. Un lustro de sinsabores, de inquietudes nobles, que conoció la incertidumbre de los momentos adversos, como supo también del halago de las horas felices. (Duarte de Perón, 1945)

Si pensamos en que el diccionario online de la Real Academia Española, en su versión actual, dice en la quinta acepción de *mujer*: “mujer del arte” y da por definición *prostituta*, sabremos entender lo que Eva quiere decir.<sup>149</sup> A las mujeres solteras y de vida independiente, pero sobre todo a las artistas, se les endilgará cierta “ligereza de cascos”. La leyenda acerca de las mujeres con vocación artística y el aprovechamiento o usufructo de su libertad sexual, nos acompaña hasta nuestros días. Es otro de los estereotipos del mundo del arte que nos encadenan.<sup>150</sup> Y de este prejuicio harán varias obras de teatro, óperas y películas sobre la vida de Evita.

Christine Ehrick analizará, en particular, el rol de la mujer en la radio argentina de aquellos años. Según esta investigadora las voces femeninas tenían un lugar muy acotado en la radio, sus apariciones no dejaban de generar cierta incomodidad:

Mientras algunos escucharon la posibilidad de un mayor equilibrio entre los géneros, para otros una voz femenina en la radio fue el sonido de todo lo que era negativo o atemorizante acerca de la modernidad: desorden, inmoralidad y la ruptura de la familia tradicional. (Ehrick, 2010)

Sin embargo, Eva logrará vencer los prejuicios y hacerse escuchar. Participa de la radio en una época de cambios e intuye que su rol es necesario y será decisivo e influyente. Como traduce Ehrick (2010) en su análisis “En un breve lapso de tiempo la radio ha hecho más por la emancipación de las mujeres que todos los otros medios combinados”.<sup>151</sup>

Evita trabajaba en el arte de la radio, perfeccionando su voz y su dicción para lograr una mejor expresión. Su compromiso con los humildes venía desde la cuna y es por eso mismo

---

<sup>149</sup> La cuarta acepción es *mujer de gobierno*, la RAE dirá: *criada que tenía a su cargo el gobierno económico de la casa*.

<sup>150</sup> Para una visión amplia sobre los estereotipos en el arte ver: Belinche, Daniel y Ciafardo, Mariel (2008)

<sup>151</sup> *Ibíd.* (cita extraída originalmente de Figuras simpáticas de la radio: Jenny de Ford Richard. Caras y Caretas n° 1840, 6 de enero de 1934).

que ella fue capaz y se propuso, tempranamente, trabajar en la construcción de una ética estética. Benjamin, por su lado, cuestiona a los que estetizan los medios para lograr sus fines, con la alevosía de la conciencia de la manipulación:

Con las innovaciones en los mecanismos de transmisión, que permite que el orador sea escuchado durante su discurso por un número ilimitado de auditores y que poco después sea visto por un número también ilimitado de espectadores, se convierte en primordial la presentación del hombre político ante estos aparatos. Los Parlamentos quedan desiertos así como los teatros. La radio y el cine no sólo modifican la función del actor profesional, sino que cambian también la de quienes, como los gobernantes, se presentan ante sus mecanismos. (Benjamin, 1990 [1936])

Siguiendo esta visión, vale la pena analizar la película “El discurso del rey” en la cual se nos muestra: cómo se torna necesario para un príncipe inglés, aspirante a rey, aprender dicción, fonética y recursos para emitir su voz ante el micrófono. Esto le permitirá anunciar, en el futuro, la entrada en guerra de su país –nada menos que contra la Alemania nazi en 1939–, por radio.<sup>152</sup> Un claro ejemplo, de utilización de los medios, *benjaminiano*.

Por otro lado, Marcuse intentará desentrañar cuáles son los mecanismos mediante los que opera el ethos estético:

¿Hay algo en la dimensión estética que tenga una afinidad esencial con la libertad, no sólo en su forma cultural (artística) sublimada, sino también en su desublimada forma política, existencial, de tal modo que la estética pueda convertirse en un[a] *gesellschaftliche Produktivkraft* [social fuerza productiva]: factor en la técnica de producción, horizonte bajo el cual se desarrollen las necesidades materiales e intelectuales? A través de los siglos, el análisis de la dimensión estética se ha concentrado en la idea de lo bello. ¿Expresa esta idea el ethos estético que depara el común denominador de lo estético y lo político?. (Marcuse, 1969, entre corchetes, edición y traducción propias).

Y aparece aquí, entonces, la pregunta por lo bello. Dice Nietzsche que para el artista lo bello es el dominio de los opuestos "sin tensión, para que la violencia ya no sea necesaria ... " (Nietzsche apud Marcuse, 1969). Siguiendo a Nietzsche podríamos pensar que el concepto de belleza, en sí, no es sinónimo, solamente, de lo lindo. La belleza como parámetro, entonces, lo abarcaría todo: el abanico completo desde lo feo a lo lindo, desde lo estético a lo político. ¿En definitiva quién define qué es cada cosa? El manejo de la tensión entre las categorías incluidas en la disquisición, otorgaría la condición de belleza a la producción artística, por tanto, la ética estética podría ampararse, también, en esta concepción.

En ese equilibrio (muchas veces *des*), esa belleza, deberíamos pensar la voz de Evita. Su oscilación entre lo ronco y lo dulce, lo cálido y lo áspero, lo frágil y lo impertinente. Allí en

---

<sup>152</sup> The King's speech (2010). Fue ganadora de 4 Oscars entre ellos el de mejor película.

ese punto estaría radicada su belleza y su singularidad. Daniel Belinche analiza a las voces de la música popular en *Ella no canta. ¿Qué son esos gritos?*:

“Podríamos mencionar el estilo ronco y conversado que emplean los músicos de tango, de jazz (...), el último Goyeneche, los cantaores flamencos, con esas voces rotas, reticentes a la métrica, convirtiendo los desfasajes en constantes”. (Belinche, 2011)

Es un camino de irregularidades, fluctuante. De accidentes rocosos y pocas superficies planas, de fallas y pliegues. Un camino que nos atrapa en su vaivén; estas voces nos hacen escuchar como siguiendo con la vista a un equilibrista arriba de la cuerda, sin red. Continúa Belinche citando a Benjamin:

Para Benjamin es el sentido de la historia. ‘La historia no se devela en el proceso de su evolución, sino en las rupturas de su continuidad aparente, en sus fallos y sus accidentes, allá donde el repentino surgimiento de lo imprevisible viene a interrumpir su curso y revela así, en un relámpago, un fragmento de verdad original’. (Benjamin apud Belinche, 2011)

La sensación de estar presenciando la revelación de una verdad, una rendija de la experiencia, un contacto efímero –pero imborrable– con lo trascendente, nos hace poner de pie, emocionarnos y celebrar ese momento de regocijo. Más allá del significado (y al decir *más allá* no pretendemos dejarlo de lado, sino que, contemplándolo, procuramos trascenderlo) el sonido de esas voces nos atrapa; la emoción presente en esas inflexiones, en ese timbre, en las oscilaciones e irregularidades descritas de su voz nos subyugan. En el caso de Evita lo semántico agrega además una contundencia vital. Su voz quebrada no tiene acompañamiento musical pero el mensaje que emite capta inexorablemente la atención de las multitudes. Y el reconocimiento de su trascendencia en el medio hará que le otorguen la distinción de “Señorita Radio”. Así la empezaron a denominar, como si ella misma pasara a personificar al medio en el que se desenvolvía destacadamente. En este giro identificatorio con el medio, el avance de Evita hacia lo decididamente político, destacará la fuerte transformación que protagonizará –acompañándola– la radio y su función.

Analizando las componentes sociales que involucran su voz, se señalará:

Eva Duarte introdujo en la oratoria de la política argentina una nueva expresión. Algunos no lo entendieron, pero sólo los más necios niegan que Evita haya creado en la política argentina una nueva forma de comunicar. Su tono tenía la profundidad de algunos históricos caudillos populares y a eso se le superponía una dimensión emotiva y sentimental fuerte; sonaba, de alguna manera, como una madre comprensiva y protectora que, sin duda, despertaba una adhesión en las clases populares que no muchos supieron o quisieron comprender. Evita se transformó, así, en un símbolo y este símbolo surgió, también, de una nueva percepción de lo popular en la Argentina, en la que coexisten dosis equivalentes de ideología y sensibilidad. Ha existido una negación ante estas nuevas formas; tal vez, porque entrar en esa nueva dimensión que Evita propone, haya implicado un compromiso mayor por parte del que escucha. Seguramente fue necesario que apareciera una voz tan dulce y, al mismo tiempo, tan

curtida y tan herida, como la de Evita como para lograr ese amor tan profundo y tan duradero en su pueblo. (Duarte Loza, 2012)

En relación con esta idea maternal en torno a su figura (y su voz) es ella misma la que refrenda esta concepción:

En este gran hogar de la Patria yo soy lo que una mujer en cualquiera de los infinitos hogares de mi pueblo. Como ella soy a fin de cuentas mujer. (...) Muchas veces pienso, como ellas, salir de vacaciones, viajar, conocer el mundo... pero en la puerta de casa me detiene un pensamiento: "Si yo me voy ¿quién hará mi trabajo?". ¡Y me quedo! ¡Es que me siento verdaderamente madre de mi pueblo! Y creo honradamente que lo soy. (...) Tal vez un día, cuando yo me vaya definitivamente, alguien dirá de mí lo que muchos hijos suelen decir, en el pueblo, de sus madres cuando se van, también definitivamente: – ¡Ahora recién nos damos cuenta que nos amaba tanto! (Duarte de Perón, 1951)

A pesar de la valoración que expresamos aquí, en su época, Evita fue criticada en el uso de la entonación y el decir, por algunos intelectuales de la oligarquía criolla. Según cita Ehrick, dijo la escritora Gloria Alcorta: "De repente nos detuvimos ante una tal Eva Duarte haciendo el papel de Catalina de Rusia (...) qué placer del día, esa voz nasal que interpretaba a la emperatriz, con acentos rurales de tango! Fue muy cómico!". (apud Ehrick, 2010, traduzco la cita del inglés). Es interesante pensar que lo que se utiliza como crítica sea el acento rural y cierta afinidad con el tango en la voz de Evita. Muy por el contrario tales características, a nosotros, hoy en día, nos parecen merecedoras de elogios y dignas de panegíricos. Como en su momento, le valió el reconocimiento profundo de los humildes (será reconocida como su "abanderada") y, también, la amistad de algunos próceres populares identificados con el tango, como Discépolo, que dirá de ella y de su acción:

Y los humildes no quieren despojarse de sus conquistas, de ese millón de conquistas que, junto a ese hombre, les alcanzó también la mano enternecedora de una mujer de asombro. De una mujer que quemando su vida en el fervor más bello ha hecho posible para los hombres, en esta tierra, un montón de cosas que antes sólo estaban prometidas para el cielo. (Discépolo, 2009)

La formación de la voz tiene que ver, íntimamente, con la formación del oído. Esto es algo que menciona el compositor Cergio Prudencio (2007) en relación con las culturas que se basan en la tradición oral (como la aymara-q'echua en la que él está inmerso y de la que proviene la frase de Túpac Katari que ya citáramos y que parafraseara Evita: "volveré y seré millones"). Para poder replicar una historia hay que saber escucharla y para eso es necesario formar el oído. En este punto, vale la pena recordar que Evita nació en el campo, frente a una toltería indígena y de la mano de una partera originaria. Sin dudas para conformar la voz que fue –y que sigue resonando en la cultura argentina y mundial de nuestros días–, Evita, antes tuvo que escuchar. Y esto hizo eco en el pueblo que celebró el

hecho de encontrarse con una dirigente que lo supiera escuchar. Podríamos pensar en si ésta no ha sido, tal vez, una de sus características más poderosas. Sería interesante analizar si esa voz no se construyó de la manera en que lo hizo, también, por todas esas escuchas atentas, pacientes y dedicadas que realizó y que supo sumar a su experiencia de vida. Ese mismo oído la llevó, más tarde, a darle aire y convertir en emblema la marcha peronista – una música que provenía de una comparsa murguera de Barracas (a la que aplicándole una usual técnica murguera le cambiaron la letra y utilizaron la misma melodía)– y a llamar a Hugo del Carril para que la cantara (Llistosella, 2008).

A partir de allí, entonces, Eva forja su discurso y construye su voz. Indudablemente la narración de Eva, su relato y su arte, a través de la radio, contribuirá a transformar “a las masas en pueblo y al pueblo en Nación” (Martín Barbero, 1987). El proletariado en masa que se trasladaba del interior a la capital (como ella misma lo había hecho en el '35, con tan sólo 15 años de edad) será ungido como pueblo. Y la radio tendrá la posibilidad de cumplir, así, una función trascendente. Se convertirá en el medio ideal para lograr esa transformación. En la voz de Eva alcanzará un punto muy alto de identificación con las demandas del pueblo y con el ideal de una ética estética:

(...) La dimensión estética puede servir como una especie de calibrador para una sociedad libre. Un universo de relaciones humanas que ya no esté mediatizado por el mercado, que ya no se base en la explotación competitiva o el terror, exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de las sociedades sin libertad; una sensibilidad receptiva de formas y modos de realidad que hasta ahora sólo han sido proyectados por la imaginación estética. Porque las necesidades estéticas tienen su propio contenido social: son los requerimientos del organismo humano, mente y cuerpo, que solicitan una dimensión de satisfacción que sólo puede crearse en la lucha contra aquellas instituciones que, por su mismo funcionamiento, niegan y violan estos requerimientos. El contenido social radical de las necesidades estéticas se hace evidente a medida que la exigencia de su más elemental satisfacción se traduce en acción colectiva en una escala ensanchada. (Marcuse, 1969)

Para Marcuse, la dimensión estética se presenta como una posibilidad de medir el grado de libertad que expresa una sociedad. Y a partir de esta dimensión estética también se pueden plantear desafíos y avances en la experiencia colectiva tendiente a la liberación. Estas contribuciones aparecerán en el accionar artístico de Evita que no será diferente que el de su propuesta política. Es necesario pensar, además, que para la época en que Evita se convirtió en figura de la radio, no había televisión en la Argentina y los radioteatros eran equivalentes al fenómeno de adhesión que provocaron luego –y, todavía, siguen provocando– las telenovelas. Evita sobresalía en el medio más influyente del momento (la radio era, para ese entonces, la superación de los medios gráficos). Actuaba en el *prime time*, el horario principal, a las 22.30. Y tenía miles de seguidores. Según Ehrick (2010): “Argentina, (era) uno de los más importantes mercados radiales tempranos del mundo”.

Este comentario más que de dinero involucrado nos habla de cantidad de oyentes, se trataba de una audiencia de millones de personas.

Mientras Orson Welles, en 1938, hacía entrar en pánico a los Estados Unidos con su versión de “La guerra de los mundos” (podríamos analizar si la invasión extraterrestre a la que hace mención el relato de H. G. Wells, en ese momento, no hablaba metafóricamente de la guerra en ciernes), Evita iniciaba, aquí, en la Argentina, una transformación decisiva de la radio y su ética estética conducía al pueblo hacia el camino de la toma de conciencia y la emancipación.

## Referencias bibliográficas

- Arendt, H. (2008). *La promesa de la política*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Benjamin, W. (1999). *Imaginación y Sociedad*. Buenos Aires: Taurus.
- (1990 [1936]). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En: *Discursos Interrumpidos I*. Madrid: Taurus.
- Belinche, D. (2011). *Arte, poética y educación*. La Plata: FBA UNLP
- (2010). *Gotán (Canción)*. Letra: Juan Gelman, Música: Daniel Belinche. [CD] Llegarán. Alejandro Polemann + Flor de Enchastre.
- Belinche, D. y Cifardo, M. (2008). “El bueno y el malo. Los estereotipos: un problema de la educación artística”. *Revista La Puerta*, Año 3 N° 3. La Plata: FBA UNLP
- Chávez, F., Venturini, A. (1996). *Evita, Mester de amor*. Buenos Aires: Ed. Pueblo Entero.
- (1997). *45 poemas paleoperonistas*. Buenos Aires: Ed. Pueblo Entero.
- Discépolo, E. S. (2009). *¿A mí me la vas a contar? Discursos a Mordisquito*. La Plata: Ed. Terramar.
- Duarte de Perón, E. (1945) “Una estrella se confiesa”. *Radiolandia*. Buenos Aires.
- (1951) *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ed. Peuser.
- (1973) *Historia del Peronismo*. Buenos Aires: Ed. Freeland.
- (1997) *Mi mensaje. El último testimonio de Evita*. Madrid: Ed. Barbarroja
- (2012) *Discursos*. Ministerio de Educación de La Nación. En línea. Consultado el 25 de mayo de 2012 en: <http://www.me.gov.ar/efeme/evaperon/audio.html>
- (2012b) *Su voz*. Museo Evita. En línea. Consultado el 25 de mayo de 2012 en: <http://museoevita.org/sp/>
- Duarte Loza, D. M. (1996/2011). *Poemas: Victoria (1996), Eterna (1996) y Soñé (2011)*. Inéditos.
- (2012). *Señorita Radio (Radioteatro)*. En Anexo.
- Ehrick, C. (2010). “Savage dissonance. Gender, voice and women’s radio speech in Argentina, 1930-1945”. En: Suisman, D., Strasser, S. (eds.). *Sound in the age of mechanical reproduction*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press.
- Eloy Martínez, T. (1995). *Santa Evita*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Forster, R. (2009). *Benjamin: una introducción*. Buenos Aires: Ed. Quadrata.
- Galasso, N. (1996). *Verdades y mentiras acerca de Perón y Eva Perón. Una polémica abierta*. Buenos Aires: Ed. Ayacucho.
- (2005) *Perón: Formación, ascenso y caída*. Buenos Aires: Ed. Colihue.
- Gelman, J. (1962). *Gotán (1956-1962)*. Buenos Aires: Ed. La Rosa Blindada.

- Llistosella, J. (2008). *La marcha peronista. El enigma de su origen, la resolución del misterio y el papel decisivo de Evita en esta historia*. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- Marcuse, H. (1969). *Ensayo sobre la liberación*. México: Ed. Joaquín Mortiz.
- Martín Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Ediciones G. Gili.
- Oesterheld, H. G., Breccia, A. y Murray, L. A. (2007). *Vida y Obra de Eva Perón. Historia Gráfica*. En: *Evita/El Che*. Buenos Aires: Arte Gráfico Editorial Argentino SA.
- Pichel, V. (1997). *Evita íntima*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Pigna, F. (2007) *Evita*. Buenos Aires: Ed. Planeta.
- Prudencio, C. (2007) *Entrevista de Daniel Martín Duarte Loza*. Inédita.
- Walsh, R. (1986). *Esa mujer*. En: *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Ed. de la Flor.

## 18.2. Señorita Radio

### Radioteatro<sup>153</sup>

Daniel Duarte Loza

Elenco: *(por orden de aparición)*

Evita

Relator

Locutor

Portero

Enrique Santos Discépolo

Dora Luque Legrand

Francisco Muñoz Azpiri

Juan Domingo Perón

Lord Nelson

Heroína 1

Heroína 2

Heroína 3

Heroína 4

Heroína 5

Evita: *(Dulcemente, cercana, con decir pausado, primerísimo plano)* -La humanidad está viviendo días tremendos, un frío materialismo quiere burlarse de la ternura. Una hostil solemnidad quiere alejar a los hombres de la humana sencillez que hace cordiales y sensibles a los corazones. Mezquinas ambiciones han hecho olvidar el encanto inefable de las pequeñas cosas humildes que nos rodean. Y el hombre, que tenía amor, se ha convertido en el hombre indiferente; y el hombre, que creaba, se ha transformado en el hombre que destruye.

---

<sup>153</sup> Elaborado (junto con el artículo anterior) como trabajo final (2012) del seminario del Doctorado en Artes: Teoría y crítica cultural en América Latina dictado por el Dr. Daniel Belinche.

Relator: (*Sereno, pausado, plano general*) -Esa voz irrumpe en la noche y los oídos, atraviesa los días, los cuerpos y los mares y mientras se aproxima –a la vez que deja su estela–, va tornándose infinita. Esa voz se hace carne. Ese sonido que es aire, se transforma, en el mismo acto de ser, en cuerpo, y, así, llega a nosotros, también, a través del tacto. El peso de esas palabras se deposita en los oídos pero, también –y fundamentalmente–, en los corazones. La carga de esa voz, arrastra el aire y su fuego arde, en su clamor. La radio parece haberlo premeditado y, finalmente, conseguido. Sus pretensiones de llegar de manera más real, -en definitiva, de hacerse humana-, a través de ella, dejan de ser pretensiones. Porque, así, de la mano de ella, es la misma radio quien nos habla, quien tensa en su punto justo, el cable de la comunicación. Ella es: su más perfecta encarnación. La voz más carismática, joven y popular que ha sabido ser. Y bella, desde los oídos pero, también, desde los ojos porque esta radio *tan bien* se ve. La gente asiste a las audiciones no sólo para escucharla, sino, además, para verla. Es tan joven como la radio misma (¿acaso no ha sido ungida como su propia voz?) y han nacido casi al unísono. La radio tal cual la conocemos, como apócope de radiodifusión -de emisión para ser receptada por la mayor cantidad de auditores posible-, nació (si no en el mundo, al menos en la Argentina) por la iniciativa de aquellos tipos, aquellos “locos de la azotea”, en aquel Buenos Aires del 27 de agosto de 1920. Ella se le había anticipado en nacer, apenas en un año y algunos pocos meses. Supo ver, por vez primera, la luz y, entrar en el aire con la primera emisión de su voz, el día 7 de mayo de 1919, en la Provincia de Buenos Aires, más precisamente en la estancia La Unión, un campo cercano a la localidad de Los Toldos (una antigua toldería indígena). Su padre, Juan Duarte, era conocido como “El vasco”; su madre, en su apellido, también reportaba esa filiación: se llamaba Juana Ibarguren. Ella recibió el nombre de Eva (como la primera mujer que habitó este mundo) y pasó a ser la quinta –y última– hija de esta unión. Hija “natural” o, “ilegítima” o, de madre “soltera”, porque su padre, legalmente, nunca la reconoció, ni, tampoco, se casó con su madre (vale decir que, Juan Duarte tenía, además, otra familia, la familia considerada “legal”). Eva fue traída al mundo por una partera de la tierra, la indígena mapuche: Juana Rawson de Guayquil. Digno ejemplo del criollaje argentino, Evita nació en un campo, en el medio de la pampa, frente a la toldería de los indios Coliqueo. Su familia, ella y sus 4 hermanos, “la tribu” -como la llamaba su madre-, tenía un humilde pasar. Todo esto nos permite observar como Eva es investida, ya desde el origen, con todos los atributos necesarios para convertirse en la voz representativa que fue. Su historia, su coraje y su hacer, la visten enteramente de pueblo. Y convocándola, haciéndola parte de sí, la radio se transforma para siempre: de la búsqueda estética profundiza en el hallazgo ético, en la herramienta política y su función social. Así nació Evita,

Eva Duarte de Perón, así nació como Eva María Ibarguren y así había nacido la radio. Así es como, hoy, tengo el honor de anunciarles, el radioteatro que sigue a continuación: con ustedes, la “Señorita Radio”.

*(Fondo musical: Flores Negras (tango) de Francisco De Caro en versión instrumental)*

Evita (voz adolescente): *(Dramática, casi susurrado, primerísimo plano)*

Esa mujer, murmura algo,  
algo en color negro  
y, a la vez que dice,  
un tejido de miradas la entrelaza,  
anudando su presencia  
a preguntas que ella,  
no responderá jamás.  
Apenas supuso el tiempo su aparición.  
Sola.  
Sola con la carga de sus ojos  
que domina el desencuentro  
y su enigma de permanecer eterna.

*(Cortina musical de noticiero antiguo)*

Locutor: -Desde hace unos días viene actuando en esta emisora, LR10 Radio Cultura, a las 18 horas, en la audición dedicada a la ciudad de Bolívar la recitadora aficionada proveniente de Junín, la señorita María Eva Duarte. Ayer hemos tenido la oportunidad de oír a la señorita Duarte en la poesía “Viudez”, quedando gratamente impresionados. Posee esta joven declamadora un temperamento extraordinariamente emotivo, cualidad ésta que unida a su voz, de timbre sumamente agradable, y su correcta y clara dicción, hacen de ella una artista de real valía, que se ha colocado en un plano igual al de muchos recitadores de gran prestigio. No es este un elogio de circunstancia, fácil de prodigar a una artista maestra, sino la manifestación sincera de la impresión que nos ha causado, tanto que no vacilamos en arriesgar el pronóstico de que la Srta. María Eva Duarte logrará sobresalir, en un plazo de relativa brevedad, en forma tan categórica como hacen presumir sus méritos.

*(Fondo musical, nuevamente: Flores Negras)*

Relator: -Con este poema, Evita nos habla de su madre (que enviuda cuando ella tiene 6 años) aunque siempre estará hablando de todas las mujeres, como ha sabido decir:

Evita (voz madura): (*Drámatica*) -La razón es muy simple: el hombre puede vivir exclusivamente para sí mismo. La mujer, no. Si una mujer vive para sí misma, yo creo que no es una mujer o no puede decirse que viva.

Relator: -Fue una gran luchadora del género femenino y obtuvo grandes reconocimientos para las mujeres. Estudiosa de todas sus congéneres y, en particular, de las heroínas de la historia, su trabajo como actriz la llevó a conocerlas íntimamente. La interpretación de varias grandes mujeres de la historia, en su voz, ha sido memorable. Y podemos decir que fue cada una de ellas, para luego ser ella misma, con todo su ser: una nueva heroína que la historia venía a alumbrar.

(*Sonorización: ambiente de manifestación, bullicio general, fondo*)

Evita: (*Melancólica*)

-Soñé con una voz que cautivara multitudes  
y que sumara adhesiones a cada paso.  
Soñé con ser una herramienta estética  
para la transformación ética de la sociedad.  
Soñé, también, con expandir mi cuerpo  
y convertirme, otra vez, en pueblo,  
volver y ser millones.

Relator: -En agosto de 1937 incursiona, por vez primera, en el radioteatro. Se incorpora a LR3 Radio Belgrano, integrando el conjunto Remembranzas, con la obra "Oro Blanco", una pieza escrita por Manuel Ferradás Campos, sobre un poema gauchesco escrito por él mismo, pero firmado con el seudónimo de Luis Solá. Eva Duarte personificó a Esther. La historia rondaba la explotación de los obreros del algodón en el Chaco argentino. La temática social se abrió paso en la radio a través de su voz.

Enrique Santos Discépolo el gran poeta del tango y cronista mordaz de esos terribles años de la llamada "década infame" -que duró desde el año '30 hasta el '43 del siglo pasado en la Argentina-, trabajaba para LR3 Radio Belgrano, escribiendo algunas audiciones que tuvieron

mucho éxito. Esta emisora tenía por aquel entonces una puerta grande por la que entraban las figuras y otra, más chiquita, que daba a un sótano, por la que pasaban los demás trabajadores. Un día Discépolo llegó en su auto a la radio y una joven quiso entrar con él. Al verla, el portero la detuvo.

(Sonorización: *Frenada de automóvil, puerta que se cierra, pasos, ruido de tránsito urbano de primer plano a fondo*)

Portero: -No, la señorita no.

Enrique Santos Discépolo: (*volviendo sobre sus pasos y dirigiéndose al portero*) -¡La señora viene conmigo y entra por acá!

Relator: (*yuxtapuesto*) -No sabía quién era esa joven pero se trataba, justamente, de Eva Duarte. Y Evita nunca olvidó aquel episodio ocurrido en Radio Belgrano. Un día, algunos años después, pidió a sus asistentes que llamaran a Discépolo, para conocerlo.

Evita: -Ese hombre es un señor.

Relator: (*yuxtapuesto*) -Diría Evita. (*Comienza a sonar el tango Uno, en versión instrumental, desde la sección de “Si yo tuviera el corazón”*) Y la vida quiso que estas sensibles almas se hicieran amigas y trabajaran juntas en defensa de la causa popular. (*Continúa brevemente Uno*)

(*Sonidos de atención: acorde de Do mayor desplegado, Mi-Do-Sol, vibrafón, una octava arriba del do central*)

Evita: (*Pícaro, jovial*) -Sintonice su radio en el número correcto de su dial. Usted puede ser la próxima voz cantante. La Revista Sintonía lo invita a participar del concurso: Buscando al cantor para la obra de teatro “La Gruta de la Fortuna” de Ricardo Hicken. Los interesados deberán presentarse el día lunes a las 10 horas en el Teatro Liceo. Buena fortuna para todos.

(*Fondo musical: Canción de Cuna (tango) de José Díaz Gómez y José María Rizzuti*)

Relator: Eva trabajó en "La gruta de la Fortuna" y para la Compañía de Pierina Dealessi durante todo el año 1938. En esa obra Eva personificó a Lucía. La pieza fue un éxito, se presentó en el Teatro Liceo el 17 de marzo de 1938. El 30 de junio Eva trabajó en otra obra: "Si los viejos levantaran la cabeza", de Malfatti y De Las Llanderas. La obra tuvo buena aceptación y repercusión además de buenas críticas. En ella, Evita interpretó el papel de Rosa, una empleada doméstica que en el último acto salía a escena con un cochecito para bebés y, en lugar de una canción de cuna, le cantaba un tango (canción de cuna) a la criatura.

Evita: (*Cantando o musitando "tangueramente" sobre la melodía del "Arrorró"*)

Arrorró mi niño, arrorró mi sol,  
soy tu madrecita y tu eres mi Dios.  
Tu padre fue malo y te abandonó,  
quizá vuelva un día, pero sin amor.  
Arrorró mi niño, arrorró mi sol.

(*Breve pausa*)

Relator: -El 19 de septiembre de 1938 la revista Sintonía le dedicó una doble página bajo el título "El credo amoroso de una adolescente" y con el subtítulo de: "Eva Duarte cree que el amor llega una sola vez en la vida". La autora de la nota, de apellido Legrand, la describe como alguien que "no tiene el sello inconfundible e inevitable que cataloga inmediatamente a la artista. Muy por el contrario: tiene el airoso y sano físico de una maestría buena, la simpatía y fresca cordialidad de nuestra vecinita de cualquier barrio. Evita Duarte es un descanso, un respiro, un rostro aparte en el grupo maquillado y artificial de la farándula".

Dora Luque Legrand (voz de señora mayor): -¿Tiene algo que ver el amor con el hombre?

Evita: -Desgraciadamente para nosotras, sí. Y digo desgraciadamente porque no hay hombre que se merezca el amor de una mujer. Son incapaces de comprenderlo, hasta de adivinarlo, y menos, por consiguiente, de apreciarlo en todo su valor y conservarlo.

Relator: En cuanto a su hombre ideal, lo define como...

Evita: (*Continuando*) -... Un hombre que, ante todo, no sea celoso ni nervioso. Son estos los dos defectos más serios e intolerables. Y los más comunes, naturalmente. Mi hombre ideal debe ser cariñoso, muy cariñoso. Debería ser una combinación de amante y esposo. Amante para brindar el cariño-pasión que es fuente de vida; marido para ofrecer la seguridad, la tranquilidad, la relativa eternidad de ese cariño. Los príncipes azules de los cuentos actuales son reales cultores del “cuento” propiamente dicho; se han adaptado excesivamente a la época y resultan profundamente antifeministas, con lo que quiero decir que no pueden interesar a la mujer-mujer, que, cuando es tal, sigue siéndolo a través de todas las épocas, pese a todos los modernismos, y es incapaz de transar en ciertas cosas.

(*Fondo musical: Los jazmines de San Ignacio de Blomberg y Maciel*)

Relator: -En abril de 1939 el radioteatro se encontraba en pleno apogeo y Evita pasó a integrar la recientemente creada Compañía de Teatro del Aire encabezada por Pascual Pellicciotta, como primera figura e interpretando, en Radio Mitre, la obra "Los jazmines del ochenta" (romance evocador del viejo Buenos Aires de 1880, una creación del escritor y letrista de famosas canciones: Héctor Pedro Blomberg).

Luego la Compañía pasó de Radio Mitre a Radio Prieto. Allí se realizó y transmitió “Las Rosas de Caseros” y, también, “La estrella del pirata” ambas obras de Blomberg.

(*Fondo musical: La Pulpera de Santa Lucía, vals de Blomberg y Maciel*)

Locutor: (*Chispeante, rápido*) -Jabón Radical, Rey y señor de los jabones presenta a la gran compañía de Evita Duarte, la actriz del momento, en el magnífico romance histórico “Las Rosas de Caseros” original del autor de “Los jazmines del 80” el prestigiosísimo escritor argentino Héctor Pedro Blomberg. Todos los días, de 17.30 a 18 horas. Por LS2, Radio Prieto. ¡Tras un éxito, otro éxito!

(*Cortina musical: Lied de Schubert “Der Zwerg”*)

Relator: -En LS2 Radio Prieto continuó con sus actuaciones presentando "Los amores de Schubert" de Alejandro Casona, al frente de su propia compañía, con el apoyo publicitario de la empresa Llauro. Juan Duarte, hermano de Eva, vinculado con la firma Guereño, fábrica de jabones, le consiguió un contrato como locutora para los avisos comerciales de la

empresa. Y a mediados de 1941, Evita Duarte realizó "La hora de las sorpresas" con el auspicio de la firma Guereño.

Luego, la compañía de radioteatro de Radio Argentina, cuya primera figura era Evita, se fusionó el 12 de mayo de 1942 con la compañía Candilejas y pasó a LR1 Radio el Mundo a transmitir su ciclo todas las mañanas, auspiciada por Jabón Radical. Estrenó "Infortunio", y luego "Una promesa de amor", "El rostro del lobo", "Mi amor nace en tí", y "La cara de la máscara". Numerosas revistas dedicaron páginas enteras, con notas y fotos, a la ascendente artista.

*(Cortina musical de noticiero: marcha)*

Locutor: *(Dramático)* -Luego del golpe de estado que se ha producido días atrás en nuestra República, en el que ha asumido la presidencia del país el general Arturo Rawson, se ha generado un recambio en el mando. En el día de la fecha: 7 de junio de 1943, ha asumido como presidente el general Pedro Pablo Ramírez. Una de las primeras medidas del nuevo gobierno ha sido intervenir las emisoras radiales, nombrando al coronel Aníbal Imbert al frente de Correos y Telecomunicaciones. Las nuevas disposiciones obligan a todos los actores y actrices a concurrir al Palacio de Correos en procura de la autorización para trabajar.

Relator: -Ante esta difícil situación vivida por los trabajadores de las radios, Evita logró sortear el escollo. El secretario de Imbert, Oscar Nicolini -que había sido empleado de Correos en Junín y conocía a su familia- le consiguió la autorización correspondiente para la firma de un contrato con Radio Belgrano. De esta manera, Evita volvería a la radio, con un ciclo exitoso, de lunes a sábado, dedicado a biografías de mujeres ilustres de la historia, con libretos del escritor español Francisco Muñoz Azpiri y Alberto Insúa. Evita se convertiría, así, en la actriz, en la voz y en la heroína, de todos los hogares. Y su fama alcanzaría tal grado que la distinguirían como la "Señorita Radio".

"La amazona del destino" fue el título del primer programa de esta serie, que abordó la vida de Elisa Alicia Lynch y la trágica historia de amor entre ella y el mariscal Francisco Solano López, Presidente del Paraguay que terminó sus días defendiendo a su pueblo en la guerra contra la Triple Alianza.

Francisco Muñoz Azpiri: *(Con fuerte acento español)* -Pues, veamos, señorita, dígalo otra vez.

Evita: (*Enfática, decidida*) -¡Llámenme la Mariscala! Nada de Madame, ni de Madama. Soy la Mariscala Lynch y por la causa del Paraguay, junto al Mariscal, codo a codo, he de pelear. (*Más relajada*) ¿Y, Pancho? ¿Qué tal? ¿Cómo me salió?

Francisco Muñoz Azpiri: -Me ha dejado usted sin palabras. Su dicción me ha sorprendido notablemente y creo no exagerar si le digo que su voz cautivará multitudes.

(*Cortina musical de noticiero*)

Locutor: (*Con seriedad*) -Es nuestro deber anunciarles que el día 27 de octubre de 1943 el coronel Juan Domingo Perón ha asumido como titular del Departamento Nacional de Trabajo, reteniendo la jefatura de la Secretaría del Ministerio de Guerra.

Relator: -Mientras tanto, Evita continúa interpretando a mujeres que supieron asumir fuertes liderazgos. El 16 de noviembre de 1943 sale al aire la segunda obra del ciclo "Heroínas de la Historia" intitulada "La mujer que nos dieron".

(*Cortina musical de noticiero*)

Locutor: -Comunicamos la tristísima noticia del terremoto ocurrido hoy día 15 de enero de 1944, que destruyó la ciudad de San Juan y que ha conmovido a la Nación entera. Nuestra radio adhiere, entonces, a partir de este momento a la Cadena Nacional y a la Red Argentina de Radiodifusión para transmitir el mensaje del coronel Perón.

Juan Domingo Perón: -Queridos compatriotas: El país está enteramente conmovido por las terribles circunstancias que han acaecido sobre la ciudad de San Juan. El terremoto ha causado grandes destrozos y, como consecuencia, muchos conciudadanos han perdido su vida, otros han quedado heridos, generando un clima de completo abatimiento. Por eso hemos decidido que el Ejército Argentino intervenga en la zona procurando llevar asistencia, víveres y tranquilidad a los afectados. Por otro lado, quisiera pedirles a todos los argentinos que colaboremos voluntariamente con nuestros hermanos sanjuaninos. A tal fin, realizaremos una colecta oficial para recaudar fondos y socorrer a nuestra querida San Juan...

Relator: -La Nación respondió entusiastamente al llamado de Perón, y la movilización hacia el Palacio del Concejo Deliberante, donde funcionaba la Secretaría de Trabajo y Previsión, fue inmediata. Hasta allí se movilizaron célebres estrellas y otras personas que acudieron impulsadas por el llamamiento y la voluntad de solidaridad. Con motivo de esta convocatoria ocurriría, según ha trascendido, el primer encuentro entre Evita y Perón, en la noche del 22 de enero de 1944, en el Festival del Luna Park, organizado con el fin de recaudar fondos para las víctimas del terremoto. En circunstancias de tanta sensibilidad popular y de tanta demostración de afecto, había nacido, también, el amor entre dos símbolos del pueblo argentino: la afamada actriz de radioteatro y el destacado militar.

El 3 de febrero de 1944 reapareció Evita en Radio Belgrano en "Llora una emperatriz", la tercera biografía, sobre la vida de Carlota, hija de Leopoldo I de Bélgica y esposa de Maximiliano, emperador de México. A la audición asistió el coronel Perón, acompañado por el teniente coronel Domingo Mercante. Se confirmaba el romance.

Seguidamente Evita estrenó la cuarta biografía, llamada "Mi reino por un amor", personificando a Isabel I de Inglaterra. En el mes de abril produciría la quinta biografía: "Un ángel pisa la escena", encarnando a la actriz Sara Bernhardt.

*(Cortina musical de noticiero)*

Locutor: -El 24 de febrero de 1944 se produjo el desplazamiento del general Pablo Ramírez, quien delegó el mando en el vicepresidente, general Edelmiro Julián Farrell, y así, el centro de las decisiones gubernamentales será ocupado por el tándem Farrell - Perón.

*(Fondo musical: Nieve de Magaldi y Ferradás Campos)*

Relator: -El 15 de mayo Evita interpretó la sexta biografía, "Nieve sobre mi ensueño", donde encarnaba a la última zarina, Alejandra Feodorovna Romanov, la esposa del zar Nicolás.

*(Cortina musical de noticiero)*

Locutor: *(Preciso, meticoloso)* -En el día de la fecha, 19 de mayo de 1944, el gobierno ha reconocido a la Asociación Radial Argentina fundada el 3 de agosto del año pasado, como gremio representativo de los trabajadores de la radio, siendo su presidenta la Srta. Evita Duarte.

Relator: -Así fue adquiriendo mayores responsabilidades políticas y el 1º de junio empezó a escucharse por Radio Belgrano, tres veces por semana, el programa "Hacia un futuro mejor", escrito especialmente para Evita por Muñoz Azpiri. Este ciclo tenía como fin divulgar los objetivos del gobierno. Eva hacía el papel de una mujer de pueblo reivindicando la labor de Perón y se intercalaban párrafos de sus discursos en la audición. Evita, se encaminaba hacia su destino final. Y, a la vez, no hacía otra cosa que ser la mujer de pueblo que siempre fue.

*(Fondo musical: Preludio op. 28, n° 2, para piano de Chopin)*

Relator: -En lo que restó del año 1944 y hasta el mes de octubre de 1945, Evita continuó con el programa "Hacia un futuro mejor", y con el ciclo de las heroínas: "Éxtasis", corporizando a Madame George Sand, mujer y musa de Federico Chopin.

*(Continúa el preludio y se escuchan unos segundos del preludio solo, en primer plano)*

*(Sigue Relator):* Luego vinieron "Sumisión", como Margarita Weild de Paz, esposa del general José María Paz; "Alucinación", dando vida a Rosario López Zelada, mártir durante la fiebre amarilla que padeció Buenos Aires a fines del siglo XIX; "La doncella de la Martinica", en la que se puso en la piel de Josefina De la Pagerie, esposa de Napoleón; "Una lágrima al viento" recreando a Catalina la Grande, emperatriz de Rusia; y "La reina de reyes" como la bailarina Lola Montes (María Dolores Gilbert), quien fuera amante de Luis I de Baviera. Prosiguió con "Un amor en la India", mientras que por la noche encarnaba a la bailarina Isadora Duncan, en "La danzarina del Paraíso". En mayo de 1945 otro libreto de Muñoz Azpiri, hizo que Evita le prestara su voz a la esposa del líder chino Chiang Kai - Shek, en la biografía "Una mujer en la barricada". Posteriormente encarnaría a la actriz italiana Eleonora Duse en "Fuego en la ciudad muerta".

En julio continuó su labor radioteatral trabajando por la tarde en "Más allá del horizonte" y por la noche realizó "La sangre de la reina huele a claveles" tal el título para la biografía de la emperatriz Eugenia de Montijo, esposa de Napoleón III. En agosto de 1945 se difundió "Anda un alma indecisa en el Paraíso", un melodrama y, por la noche Evita se puso en la piel de Lady Hamilton, la esposa de Lord Nelson.

*(Sonorización: Ruido de mar, sogas que se deslizan, gotas que caen, madera que cruje/Fondo musical: El holandés errante de Richard Wagner)*

Evita: (*interpretando a Lady Hamilton*) -Como explicaros la tristeza de mis días, de mis días solitarios, de mis días sin amor, sin pasión. Vos, al menos, Lord Nelson, tenéis el mar. A él podéis confiarle vuestros secretos más íntimos.

Lord Nelson: -No, mi lady. Por inmenso que sea el mar jamás alcanzará para saciar las angustias de un corazón desolado. En cada ola, mi lady y, también, en todo el ancho océano, sólo es vuestro rostro el que veo, una y otra vez. Como un tormento y como una esperanza.

Relator: -En setiembre se presentan dos nuevos ciclos: "La sinfonía sangrienta" y "La gacela encantada". En octubre de 1945 había comenzado la transmisión de "Quinientos años en blanco", obra basada en las experiencias científicas de la desintegración del átomo, un tema novedosísimo, en razón de los recientes hechos ocurridos en las ciudades japonesas de Hiroshima y Nagasaki, que habían padecido los bombardeos atómicos. Por la noche, a las 22.30 horas, Radio Belgrano seguía con el ciclo de las heroínas. Pero todos estos ciclos quedarían inconclusos o, mejor dicho, cobrarían otra dimensión y se resignificarían luego de conocer los sucesos acaecidos en octubre de 1945. Faltaban pocos días para que los nombres de Evita y Perón se convirtieran en símbolo y se inscribieran en forma indeleble en las páginas de la historia.

(*Cortina musical de jingle publicitario*)

Locutor: -LR3 La onda vendedora por excelencia, presenta a Evita Duarte con una gran compañía en tres audiciones de radioteatro de calidad. De lunes a sábados, a las 18: "En el valle hay una sombra", una apasionante novela, original de Antonio E. Giménez. Ofrece Jabón Radical. Domingo a Viernes a las 22.30, con "Alucinación" evocación dramática de la vida de Rosario López Zelada, mártir de la fiebre amarilla que azotó a Buenos Aires. Una verdadera creación dramática de Evita Duarte. "Hacia un futuro mejor". Un programa de exaltación argentinista, todos los lunes y viernes, a las 10:30 horas, libretos de Antonio E. Giménez. Todo con la dirección de: Evita Duarte. Radio Belgrano la emisora argentina que marca rumbos. Y la primera cadena argentina de broadcastings.

Evita: (*Serena, con profundidad*) -Había algo que obligaba más mis afanes: el radioteatro, ya que estaba, y aún estoy convencida, en forma absoluta, de que es un conducto directo para

llevar nuestra emoción a toda clase de auditorios y, sobre todo, salvando las distancias más imposibles. Por ello, en 1938 debuté al frente de mi compañía de radioteatro, y desde entonces ininterrumpidamente he continuado en esa labor. ¿Con mi satisfacción? ¡Desde luego! ¿Con la de los radioescuchas? Posiblemente también, ya que sus manifestaciones epistolares o telefónicas así autorizan a creerlo. Afinqué mis esperanzas en el radioteatro. Creo haberlas colmado bien. Si ha sido así, habré cumplido un destino, y ello significa una vida aprovechada. En caso contrario valga el hecho fundamental de que mis afanes más sinceros fueron alcanzar esa finalidad. Esto también es suficiente para justificar el deseo de cumplir dignamente una etapa de la vida. Evidentemente es así. El haber alcanzado un destino justifica una vida. Si a eso no se llegó, pero los afanes llevaban esa orientación, el aporte dado siempre debe merecer alta consideración.

Dora Luque Legrand: -¿Es que teme, acaso, barajar el futuro?

Evita: -No, en forma absoluta; no le temo al futuro. Muy por el contrario, espero de él tanto, que sus proyecciones han obligado a que hasta mi misma carrera artística pase casi a segundo plano. Preparándome para ese futuro, quiero primordialmente vivir la hora actual con sus alegrías y sus tristezas, ya que por la misma razón de que aquellas abundan, éstas se aparecen de vez en cuando. Afortunadamente esas esporádicas apariciones no alcanzan ni con mucho a empañar la brillantez de las primeras. Y vivir la vida es seguir actuando en radioteatro cumpliendo este contrato que alcanza hasta el 31 de diciembre de 1945 y, sobre todo, estas otras audiciones en Radio del Estado “Hacia un futuro mejor”, que por ser de exaltación nacional y de finalidad altamente patriótica cumplimos en forma absolutamente desinteresada todos sus integrantes. Quiero vivir la hora y vivir también el halago de la culminación de mi carrera artística.

Relator: (*Yuxtapuesto sin pausa*) -Evita conocía las humillaciones de la pobreza como nadie:

Evita: (*Dramática*) -Todo en la vida de los humildes es melodrama. Melodrama cursi, barato y ridículo para los hombres mediocres y egoístas. Porque los pobres no inventan el dolor, ellos lo aguantan.

Relator: (*Continuando*) -Eva Duarte introdujo en la oratoria de la política argentina una nueva expresión. Algunos no lo entendieron, pero sólo los más necios niegan que Evita haya creado en la política argentina una nueva forma de comunicar. Su tono tenía la

profundidad de algunos históricos caudillos populares y a eso se le superponía una dimensión emotiva y sentimental fuerte; sonaba, de alguna manera, como una madre comprensiva y protectora que, sin duda, despertaba una adhesión en las clases populares que no muchos supieron o quisieron comprender. Evita se transformó, así, en un símbolo y este símbolo surgió, también, de una nueva percepción de lo popular en la Argentina, en la que coexisten dosis equivalentes de ideología y sensibilidad. Ha existido una negación ante estas nuevas formas; tal vez, porque entrar en esa nueva dimensión que Evita propone, haya implicado un compromiso mayor por parte del que escucha. Seguramente fue necesario que apareciera una voz tan dulce y, al mismo tiempo, tan curtida, tan herida, como la de Evita como para lograr ese amor tan profundo y tan duradero en su pueblo.

De repente, un coro de mujeres, protagonizado por las heroínas de la historia, en este caso las anónimas (a quienes tan bien representó), la interpela con el fin de envalentonarla para que fortalezca su posición:

*(Primero enunciar cada una de las líneas separadamente y luego generar una superposición de todas las voces, repitiendo las frases, ganando mayor intensidad, logrando el efecto de un verdadero coro polifónico “in crescendo”)*

Heroína 1: -Vamos, Eva, di lo que has venido a decir.

Heroína 2: -Confiamos en ti.

Heroína 3: -Las mujeres estamos esperando que asumas nuestra representación.

Heroína 4: -Fuerza, compañera, toma las riendas de tu vida.

Heroína 5: -Lleva a tu pueblo hacia la igualdad.

*(Del coro se desprende una sola voz)*

Heroína 1: -¿Qué nombre prefieres?

Evita: -Si me preguntan qué prefiero, mi respuesta no tarda en salir de mí: me gusta más, mi nombre de Pueblo.

Heroína 2: -¿Qué piensas cuando te llaman Evita?

Evita: -Cuando un pibe me nombra Evita me siento madre de todos los pibes y de todos los débiles y humildes de mi tierra. Cuando un obrero me llama Evita me siento con gusto “compañera” de todos los hombres.

Relator: -Llega, finalmente, el momento de la verdad. Perón, su compañero de vida, es detenido, obligado a renunciar a sus cargos y no se sabe bien qué final pretenden para él. Evita llama, entonces, a los sindicatos, a los compañeros, a los “descamisados”, a pedir por Perón, a juntarse en la plaza de Mayo. La radio convoca, difunde, acerca y envuelve. El aire recorre el territorio y las masas son instadas a actuar. El pueblo, presente en la plaza, envuelto en una tensa calma, clama por su líder. Esas voces, convertidas en coro y surgidas a partir de una voz femenina, han sido paridas, se han multiplicado en millones y no serán acalladas jamás. En principio, lo urgente: hasta que no les devuelvan a Perón, hasta que éste no encuentre su libertad junto a ellos, hasta que no se les permita oír la voz de su líder: no cesarán su clamor. Es el 16 de octubre de 1945 por la noche y Evita debe interrumpir el radioteatro “El ajedrez de la gloria” en el cual encarna a la que fuera Infanta de España y Reina de Francia, Ana de Austria, para emitir su mensaje al pueblo argentino (en este momento, presenciamos la imbricación de una heroína en otra: el pasaje de Evita de la heroína encarnada a través de la interpretación actoral a la heroína real):

Evita: *(Con seguridad e intensidad)* -Queridos trabajadores: En estas horas aciagas, el coronel Perón me ha pedido que esté cerca de vosotros y por eso me encomiendo a vuestras voluntades, como compañera, como la compañera Evita y os pido, encarecidamente, que acudáis a la Plaza de Mayo a pedir por vuestro líder que tanto os quiere y que ha entregado su vida por la causa popular. Él necesita de todos nosotros en esta hora. No os lo pido como su mujer, sino como parte de vosotros, como parte del pueblo que sabe que este hombre es nuestro líder, el líder que necesitamos. Las conquistas alcanzadas por el pueblo no pueden ser acalladas. Por eso es preciso que exijamos fervientemente la liberación del coronel Perón. Todos los que lo queremos y sabemos cuán importantes han sido sus logros (que son los logros del pueblo) lo necesitamos de vuelta entre nosotros. Ruego a Dios, por vosotros y por la pronta liberación del coronel. Fuerza compañeros: ¡viva la Patria y viva Perón!

*(Aplausos, luego sonidos de manifestaciones, cánticos, bombos, bullicio general)*

Relator: -Finalmente, el 17 de octubre luego de una gran movilización popular, Perón es liberado y se convoca a elecciones presidenciales para el año siguiente. Había nacido una nueva heroína nacional, la heroína de los descamisados (como ella llamaría a los trabajadores, cariñosamente). Evita, con la convocatoria a la plaza, transformó su voz. De una búsqueda estética logró una herramienta política. Y así la radio adquirió, también, otra dimensión. Fue el medio que contribuyó al cambio. A partir del 22 de octubre de 1945, luego de casarse con el que sería el futuro presidente de la Argentina, Evita pasa a ser

oficialmente María Eva Duarte de Perón. Aunque ella preferirá seguir siendo, simplemente, Evita. En 1946, tras la victoria obtenida por Juan Domingo Perón por amplia mayoría en las elecciones y luego de su asunción como Presidente de la República Argentina, Evita se instalará en el cuarto piso del Palacio de Correos y Telecomunicaciones, donde comenzará a desempeñar una gran labor social. Nunca mejor elegido ese lugar para comenzar con su activo rol en la política estatal. El Palacio de Correos y Telecomunicaciones era el Palacio justo y necesario para que ella iniciara sus acciones gubernamentales. Esa voz, esa mujer, esa heroína: la “Señorita Radio”, Eva Duarte, Eva Perón o, mejor, como ella prefería y su pueblo la sigue recordando, simplemente y para siempre, Evita.

**FIN**

## 18.3. Algunas cuestiones: preguntas y aportes (desordenados) para la discusión acerca del templadismo<sup>154</sup>

Daniel Duarte Loza

1- ¿De dónde sale lo de “templadismo”? ¿A qué obedece el empleo de este término? ¿Surge de templado como referencia al clima? Digo, porque para Caetano el término era, en principio, “Tropicália” y luego, a su pesar, derivó en “tropicalismo”. Pero el origen estaba bien claro, se partía de tomar en préstamo a Hélio Oiticica -el artista plástico- el nombre de una de sus obras: “Tropicália”. Y es más, este punto de partida no se le ocurrió a Caetano sino a un periodista. Caetano quería ponerle como nombre: “Mistura fina”.

2- Me dijiste que para vos “templadismo” no era la definición de un movimiento, sino que más bien se trataría –si mal no recuerdo lo que me comentaste en “Ciudad Vieja”- de una “herramienta de agitación cultural”. Sin embargo, en el texto no aparece esta definición. Por otro lado ¿la agitación se corresponde con algo que busca el término medio de las cosas? Y, otra cosa, la terminación en *ismo* ¿no tiene más que ver con la idea de movimiento que con la de una herramienta?

3- En esta búsqueda del término medio como fin de las cosas recordé que se puede rastrear alguna definición en, por ejemplo, la *Ética nicomaquea* de Aristóteles. Hurgando allí encontré en el capítulo VI del libro II:

Si, por tanto, todo arte o ciencia consume bien su obra mirando al término medio y encaminando a él los trabajos - y de aquí que a menudo se diga de las bellas obras de arte que no es posible ni quitarles ni añadirles nada, dando a entender que el exceso y el defecto estragan la perfección, en tanto que el término medio la conserva-, sí, pues, como decimos, los buenos artífices operan atendiendo a esto, y sí, por otra parte, la virtud, como la naturaleza, es más exacta y mejor que todo arte, ella también, de consiguiente, deberá apuntar al término medio (!!).

4- Cuando hablás de antropofagia sería interesante precisar algunas cosas. Estaría bueno ubicar al manifiesto antropofágico como surgido en Brasil (San Pablo) en el '28. Y luego me parece que habría que hablar de antropofagia como propuesta del movimiento modernista para situarlo y que todo quedara más claro; porque el concepto de

---

<sup>154</sup> Texto surgido del diálogo fluido y la correspondencia de ida y vuelta con Daniel Drexler.

antropofagia podría ser entendido de otra manera si cambiáramos el contexto (por ejemplo si lo igualáramos al de canibalismo). Además, creo que sería importante que mencionaras como una idea tuya esto de la característica bidimensional de la antropofagia. Según este criterio, entonces -y si no me equivoco-, Beck sería cercano en tiempo y lejano en espacio y Atahualpa –relativamente– lejano en tiempo y cercano en espacio ¿algo así?

5- Con respecto a la cuestión de la geografía: hablaste un par de veces de la cuenca del Río de la Plata. Esta sería, entonces, el epicentro según tu planteo. ¿Vitor está de acuerdo? ¿O habría que hablar de región gaucha/gaúcha?

6- Se me ocurrió aportar a las asociaciones posibles que templar es también calentar. Los parches, por ejemplo, se templan ¿no? Y un parche templado es un parche afinado y en condiciones para ser tocado. Para seguir hablando de afinación hay un claro ejemplo de su uso en: “El clave bien temperado o templado” de J. S. Bach. También se lo utilizaba, frecuentemente en otras épocas –hoy no tanto-, como sinónimo de forjar o formar, por ejemplo, en el caso del carácter: “templar el carácter”.

7- El grito de los tropicalistas era “Alegria, alegria”, el nombre de una canción. Tendrías que componer, entonces, “Melancolía, melancolía” ¿sería una buena excusa para hacer una nueva canción, no?

8- Habría que sugerir que no se confunda “templadistas” con “templarios”. Digo, ahora que está tan de moda “El código Da Vinci” (risas).

La Plata, febrero de 2006.

## 18.4. ¿Qué es el templadismo?<sup>155</sup>

Daniel Drexler

- 1) Es un marco teórico para el análisis de hechos culturales (en particular, más enfocado al género canción). Surge en el Río de la Plata y se caracteriza por la búsqueda de la relación que hay entre la creación y el paisaje que conforman la topografía, el clima y la demografía regional.
- 2) Es una herramienta de agitación cultural que intenta fomentar el debate y el intercambio entre creadores que se encuentren en búsquedas similares. Es una herramienta para el tendido de puentes.
- 3) En segunda instancia es el germen de una corriente estética que con el tiempo se transformará o no en una genuina corriente estética. Los puntos más salientes que definen esta corriente serían:
  - a) la presencia de reflejos topográficos, climáticos y demográficos regionales sobre la creación.
  - b) la conducta “antropofágica” temporal y espacial.
  - c) la ausencia de fronteras políticas e inclusive regionales en la actitud creativa. La búsqueda de un lenguaje que traduzca el paisaje regional y el de la globalización. Esta búsqueda es un fin en sí mismo y al mismo tiempo es una forma genuina de traducir el paisaje regional (que también es parte del proceso de globalización).

-El Templadismo no sería un movimiento ya que no tiene ni pretende tener integrantes, ni tampoco tiene un manifiesto ni una guía para la acción concertada de varios individuos en el intento de conseguir objetivos. Es fundamentalmente descriptivo y lo más parecido a un objetivo que podría tener es el intento de tender puentes, de buscar coincidencias a partir de la diversidad.

-El Templadismo simplemente describe y analiza una realidad en la que varios creadores de una región (que abarca partes de dos países grandes y un país pequeño en su totalidad) tienen puntos de coincidencia más o menos amplios con un conjunto de criterios estéticos. Intentar definirlo como un movimiento con integrantes y no-integrantes, acotaría la libertad creativa individual y colectiva:

---

<sup>155</sup> En respuesta a las preguntas realizadas en el escrito anterior.

nada más alejado a la intención del templadismo. El tendido de puentes amplía el horizonte creativo.

-El hecho de que una creador tenga áreas de su trabajo que tengan que ver con el paisaje regional, no quita ni invalida en lo más mínimo que en otras áreas no tenga ese tipo de búsqueda.

Montevideo, 18 de diciembre de 2006.

## 18.5. *délibáb*: ilusión del sur entre juglares y trovadores (Estética del Frío)<sup>156</sup>

En el modesto caso de mis milongas,  
el lector debe suplir la música ausente  
por la imagen de un hombre que canturrea,  
en el umbral de su zaguán o en un almacén,  
acompañándose de una guitarra.  
La mano se demora en las cuerdas  
y las palabras cuentan menos que los acordes.  
Jorge Luis Borges, Para las seis cuerdas, Prólogo (1965)<sup>157</sup>

### Motz el son

Profundizando en el arte de Vitor Ramil en particular, podemos especificar, con respecto a su definición como artista, que es un escritor, poeta, compositor, cantor y guitarrista brasileño nacido en la ciudad de Pelotas, *Rio Grande do Sul*<sup>158</sup>, Brasil. Es un cultor contemporáneo del arte de *motz el son*, del arte de combinar la palabra con el sonido, que ya definieran con estos términos los eminentes trovadores provenzales y que Ezra Pound denominara “un arte entre la literatura y la música” (De Campos, 1988). Si la propuesta artística del trovador todavía sigue sonando nueva y actual debe ser, entonces, porque –como dice Augusto de Campos, en su libro sobre los trovadores provenzales–: “lo antiguo que fue nuevo es tan nuevo como lo más nuevo nuevo” (Ibíd.).

---

<sup>156</sup> Una versión previa de este artículo ha sido elaborada como trabajo final (2012) del seminario del Doctorado en Artes: Problemas Actuales de la Estética y la Teoría del Arte dictado por la Dra. Marta Zátanyi.

<sup>157</sup> El título del libro de estos poemas-milongas es una dedicatoria o, bien, una instrumentación en forma de tropo, sinécdoque, referida a la guitarra (a través de la especificación de la cantidad de cuerdas que la componen: seis).

<sup>158</sup> El habitante de este estado brasileño recibe el gentilicio de *gaúcho* equivalente a la denominación que recibe el gaucho en castellano rioplatense. Genéricamente se utiliza, también, en la actualidad, para definir al hombre de campo.

## délibáb

Toda lectura implica una colaboración  
y casi una complicidad.  
En el Fausto<sup>159</sup>, debemos admitir que  
un gaucho pueda seguir  
el argumento de una ópera cantada  
en un idioma que no conoce.

Jorge Luis Borges, Para las seis cuerdas, Prólogo (1965)

El ahora antepenúltimo trabajo artístico publicado –acaba de publicar en estos días su último “Campos neutrais”– por Vitor Ramil<sup>160</sup> –que salió a la luz durante el año 2010– se llama *délibáb*<sup>161</sup> y este título obedece a un particular fenómeno óptico, un tipo de reflexión no muy habitual, que se percibe, especialmente, en las llanuras húngaras.<sup>162</sup> El acercamiento que va a proponer Ramil, entre llanuras hermanadas por los confines, entre pampa y *Alföld*, se produce a partir de la lectura que hace de una enciclopedia llamada Nuestro Universo Maravilloso, dirigida por Ernesto Sábato<sup>163</sup>:

El *délibáb* es un fenómeno extraordinario de la llanura húngara, tan semejante a nuestras llanuras. Único en su género, este tipo de espejismo traslada paisajes muy distantes al horizonte casi desierto, reproduciendo ante los maravillados ojos del observador, en los días calurosos, el desarrollo de escenas lejanas. Cuadros curiosísimos que cubren el horizonte en enormes proyecciones. Y sus imágenes son rectas, nunca invertidas, nítidas, clarísimas. Este fenómeno óptico es debido a la refracción desigual de los rayos solares de las capas de aire, de temperatura y rarefacción diferentes. La imagen pasa por diversas regiones de atmósfera de diferente densidad, hasta proyectarse sobre el horizonte de la llanura. Un tren en marcha a toda velocidad, pero no se perciben ruidos de máquina ni se escuchan pitadas. En realidad

---

<sup>159</sup> Se refiere al Fausto de Estanislao del Campo.

<sup>160</sup> Como esta tesis demora en ser finalizada y trata acerca de fenómenos artísticos vivos esta definición de “anteúltimo trabajo artístico” pueda mutar. Probablemente pase a ser en breve el antepenúltimo trabajo artístico de Vitor Ramil, quien ya ha anunciado la publicación de su nuevo trabajo, llamado Campos Neutrais (preproducido en Pelotas y Buenos Aires, a ser grabado en Pelotas –el primero que grabará en Rio Grande do Sul–) durante el transcurso de este año 2017.

<sup>161</sup> En portugués será curiosamente pronunciado como de-li-bá-bi.

<sup>162</sup> “Sobre *délibáb*, sí, he visto muchas. Aparece cuando hace mucho calor, cuando hasta el suelo desprende calor y parece que hay agua u otra cosa por el aire caliente que va haciendo olas. Déli es algo del sur y báb es una marioneta; pero si ves las dos palabras juntas se refiere al fenómeno que te describí antes. Dicen que el húngaro es como la droga de los lingüistas. La verdad es un idioma muy poético, tenemos una palabra para describir cada sentimiento, cada movimiento pequeño o cada expresión corporal”. Descripción gentileza de Betti Hosso, amiga húngara, guía de turismo, en mensaje electrónico al autor del artículo ante la pregunta sobre *délibáb* (octubre, 2012).

<sup>163</sup> Es interesante observar que Sábato y Borges tenían posiciones muy encontradas. Sin embargo, en este caso a través de *délibáb* y del vínculo entre Argentina y Hungría, estos dos grandes protagonistas (aunque antagonistas) de la literatura argentina, parecieran volverse, involuntariamente, próximos. Vale decir aquí también que Sábato había intentado ya un acercamiento, a través del tango, en el prólogo de su libro *Tango. Discusión y Clave* (2005 [1963]) que le dedicara a Borges: “yo quisiera convalidarlo con estas páginas que se me han ocurrido sobre el tango. Y mucho me gustaría que no le disgustasen. Creameló”.

tal cosa sucede porque el tren "no está ahí"; tal vez se encuentra a más de 100 kilómetros de distancia. Pero el "délíbáb" lo atrae al horizonte... (Sábato, 1959).

## Ilusión del sur (entre juglares y trovadores)

Venga una historia de ayer  
que apreciarán los más lerdos;  
el destino no hace acuerdos  
y nadie se lo reproche ya  
estoy viendo que esta noche  
vienen del Sur los recuerdos.

Jorge Luis Borges, Milonga de dos hermanos  
Para las seis cuerdas (1965)

A propósito de *délibáb*, Vitor Ramil agrega algunos conceptos fundamentales luego de realizar una pesquisa etimológica, en plan filológico, sobre esta sugerente palabra húngara: “Descubrí que *délibáb*, cuyo significado es “espejismo”, proviene de *déli* (del sur) + *báb* (de *bába*: ilusión). ¿Cómo no quedar maravillado ante aquella “ilusión del sur”, aunque sólo se tratase de un espejismo?” (Ramil, 2010). Su trabajo poético-musical llamado, precisamente, *délibáb* está completamente dedicado a las milongas.

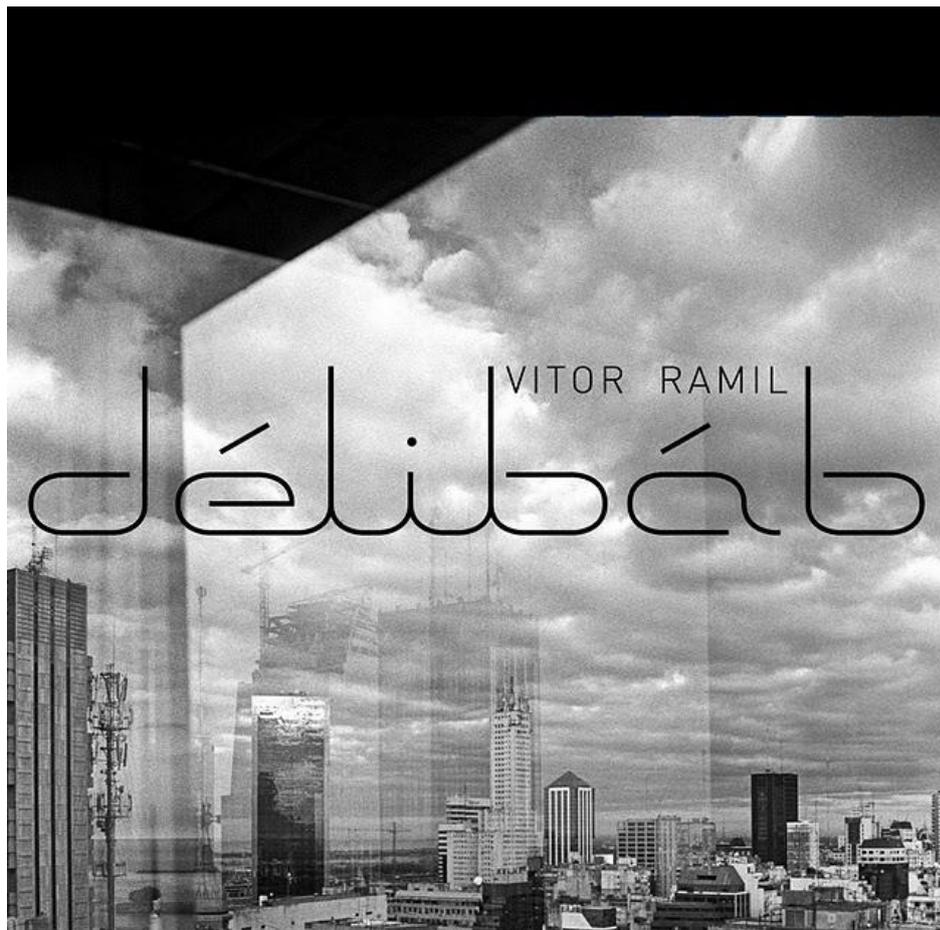


Foto: Facundo de Zuviría. Vista de Buenos Aires desde el edificio Kavanagh.

Tapa del disco *délibáb* de Vitor Ramil (2010).

Su campo específico de producción artística va de la mano con esta especie poético-musical denominada milonga y conectando –sin proponérselo explícitamente– con lo planteado por

Ezra Pound sobre los trovadores provenzales (como “un arte entre la literatura y la música”), Ramil dirá:

Creo que la milonga pampeana (y otras milongas con características semejantes), por más sencillas que sean, tienen el poder de atraer al oyente hacia su horizonte, como el *délibáb* que describe Sábato, con una intensidad más característica de la literatura que de las canciones (Ramil, 2010).

*délibáb* ha sido íntegramente grabado en formato de disco compacto con poemas-milongas del argentino Jorge Luis Borges (1899-1986) y del brasileño João da Cunha Vargas (1900-1980) y con músicas compuestas e interpretadas especialmente para estos poemas por el mismo Ramil. Precisamente este disco propone el encuentro póstumo, a través de sus poemas-milongas, entre un trovador y un juglar que fueron contemporáneos en el tiempo pero que transitaban caminos divergentes; aunque según relata el mismo Ramil, tal vez hayan estado, al mismo tiempo, en lugares muy próximos, uno del otro:

Borges y Vargas estuvieron físicamente cerca, sin saberlo, evidentemente, cuando Borges pasó una temporada en la estancia Las Nubes, en Salto Oriental. Vargas, nacido y criado en la *Estância da Primavera*, vivía a algunos kilómetros de allí, en la localidad de Alegrete. ¿No se habrían avistado ellos, en sus andanzas por los extensos y abiertos campos de aquella zona de frontera entre Uruguay y Brasil, el uno al otro a lo lejos, como si fuese un *délibáb*? A lo mejor, al poeta brasileño lo vio Borges en la piel de otros gauchos, representantes, como él, de un mundo primitivo predestinado a perdurar menos en la realidad que en la prosa y poesía refinadas del autor argentino. En aquella ocasión, Borges estuvo en la ciudad fronteriza de Santana do Livramento, en Rio Grande do Sul. Allá, al igual que José Hernández, el autor del *Martín Fierro*, quien estuvo exiliado en esa localidad, escuchó voces gauchas que lo marcarían para siempre. Esas voces tenían el timbre de la voz de João Vargas (Ramil, 2010).

Los poemas de Borges provienen de su libro “Para las seis cuerdas” (1965) a los que el poeta denomina, específicamente, milongas<sup>164</sup>. Los de da Cunha Vargas son poemas-milongas orales, no escritos. Nunca escribió un libro<sup>165</sup>. Este habitante del sur de Brasil es un verdadero juglar, un gaucho que compuso, directamente, los versos en su cabeza, los memorizó y recitó toda su vida. En este caso, Ramil se encarga de aunar a un eminente trovador de la metrópoli central de la Argentina con un juglar pueblerino del sur de Brasil, con lo que, a su vez, da cuenta de una idea estética aglutinadora en torno a los conceptos

---

<sup>164</sup> Aquí vale la pena señalar que otro trovador, Ástor Piazzolla, realizó contemporáneamente a la edición de Borges, varias musicalizaciones de este mismo libro de poemas. Entre ellas están: A Don Nicanor Paredes (Milonga de don Nicanor Paredes), Jacinto Chiclana (Milonga de Jacinto Chiclana) y El títere. El resultado de este trabajo para el que Borges dio su acuerdo y para el cual se encontraron personalmente estos dos trovadores, se publicó en un disco del mismo año (1965), con el título de: El Tango.

<sup>165</sup> En sentido estricto. Existe un libro póstumo escrito a partir de las grabaciones realizadas de sus poemas. *Deixando o pago* (Dejando el pago) editado por Habitasul, 1981.

de sur, frío y milonga. Así continúa dando muestras de su intensa y sostenida búsqueda en torno a esta especie poético-musical y a ese paisaje común transitado tanto por él como por los poetas: la pampa. Aventurándose en terrenos ya vislumbrados por la Dra. Marta Zátonyi al vincular a un trovador con un juglar, entronca, también, con otra relación destacada por la esteta: la conexión entre Argentina y Hungría que ella señalara a través del poema escrito por Borges, en el que alude “Al primer poeta húngaro”, hermano y sombra en la lejanía, que no es otro que Balassa (Zátonyi, 2007). Aunque esta relación no es mencionada, explícitamente, por Ramil, al enlazar a la llanura pampeana con la llanura húngara, a través del fenómeno perceptivo denominado *délibáb* y al recurrir a otros poemas de Borges, se acerca, mágicamente, también, a aquel vínculo señero, destacado por Zátonyi, entre Argentina y Hungría.

Por otro lado, aquí, hay que decirlo, se cuela, además, cierta idea paradójica. Este fenómeno sensorial de las llanuras húngaras tiene relación con el calor; y el sur, en el caso de Europa, es asociado directamente con el clima cálido. En la propuesta artística específica de Ramil, la mención al sur implica el opuesto, lo decididamente Otro: el frío. Se trata, entonces, de una conexión, un puente, entre dos ilusiones del sur, aunque la idea de sur pueda estar asociada al calor en Hungría y al frío en Brasil, Uruguay o la Argentina. A decir verdad, frío y calor se oponen ciertamente, pero no así las nociones de arriba y abajo, norte y sur. En definitiva qué es arriba y qué es abajo, qué es norte y qué es sur. El norte no está por encima del sur y el globo terrestre gira constantemente, con lo que estas nociones son, inevitable y continuamente, cambiantes. La marginalidad, la periferia, el habitar los confines de Europa, en un caso, y de América, en el otro, es lo que hermana a ambas experiencias sensibles. Pareciera ser que se trata, justamente, de esta condición de extremos la que, asimismo, se encarga de acercar a la Argentina y a Hungría: ambos son países borde, países ubicados en las márgenes, países que rayan los confines del mundo y tal vez sea, también, por esta misma condición de extremos que algunos artistas y estetas se han interesado en abarcar estas distancias; ya que en el arte, la búsqueda de los extremos, la experiencia de los límites y de lo todavía no explorado, son, siempre, cruciales.

En los poemas-milongas que componen Vargas y Borges se encuentran, también, dos miradas: la cruda y despojada del gaucho juglar que transita el mismo contexto del sujeto de la narración y el decir más sofisticado y nostálgico del trovador habitante de la ciudad que evoca el espacio-tiempo referido.

Borges escribió sobre el gaucho y la poesía gauchesca; Vargas fue el propio gaucho y elaboró sus poemas. Si Borges hubiese visto declamar a Vargas (dicen que fue un

eximio declamador<sup>166</sup>) tal vez lo describiría como un payador influenciado por la poesía gauchesca – ese hombre del campo sería entonces un poeta espontáneo capaz de expresar una filosofía de vida en palabras de uso cotidiano pero, al mismo tiempo, de reforzar las tintas del color local o de usar una palabra que Borges decía jamás haber oído en el campo, la palabra “pampa”; Vargas tal vez definiría al *inextricable* y casi *infinito* Borges con una imagen simple y punzante (Ramil, 2010).

---

<sup>166</sup> “El payador de Rio Grande do Sul, Jayme Caetano Braun, decía que, al declamar, João Vargas subía al escenario como si fuese ‘un hombre débil y bajaba hecho un gigante’” (Ramil, 2010).

## Cadencia final de este délibáb

Para finalizar transcribimos dos poemas-milongas: *Dejando el pago* de Vargas y *Milonga para los orientales* de Borges. El juglar describe, en primera persona, la escena de un gaucho, un indio, probablemente él mismo, que deambula a caballo por el territorio de la pampa manifestando con simpleza la profundidad de su existencia. El trovador entona una letanía dedicada a los uruguayos, pinta escenas de otro espacio-tiempo con hombres de a caballo y aboga por ir borrando las fronteras entre Uruguay y Argentina.

### Dejando el pago<sup>167</sup>

poema: *João da Cunha Vargas* - música: *Vitor Ramil*

(Extracto)<sup>168</sup>

Alcé la pierna sobre el pingo<sup>169</sup>  
y salí sin rumbo cierto  
miré la pampa desierta  
y el cielo hincado en el piso  
cambié las riendas de mano  
mudé el poncho de brazo  
y vi la luna en el espacio  
clareando todo el rincón.

Y al trotecito nomás  
fui aumentando la distancia  
dejar el rancho de la infancia  
cubierto por la neblina  
nunca pensé que mi destino  
fuera andar lejos del pago  
y llevo en la boca el amargo  
de un dulce beso de china<sup>170</sup>.  
(...)  
Como es linda la libertad  
sobre el lomo del caballo  
y oír el canto del gallo  
anunciando la madrugada  
dormir a la orilla 'e la estrada  
un sueño amplio y sereno  
y ver que el mundo es pequeño  
y que la vida no vale nada.  
(...)  
Hablan mucho del destino  
hasta no sé si acredito  
yo fui criado solito  
pero siempre bien prevenido

---

<sup>167</sup> Lugar de pertenencia.

<sup>168</sup> Traducción y selección del autor.

<sup>169</sup> Caballo.

<sup>170</sup> Mujer gaucha, habitualmente referida como “mujer del gaucho”.

indio<sup>171</sup> de quijada torcida  
que se amansó en la experiencia  
volveré pa' la querencia<sup>172</sup>  
lugar donde fui parido.

### **Milonga para los orientales**

poema: *Jorge Luis Borges* - música: *Vitor Ramil*

(Extracto)

Milonga que este porteño  
dedica a los orientales,  
agradeciendo memorias  
de tardes y de ceibales.  
El sabor de lo oriental  
con estas palabras pinto,  
es el sabor de lo que es  
igual y un poco distinto.  
Milonga de tantas cosas  
que se van quedando lejos;  
la quinta con mirador  
y el zócalo de azulejos.  
(...)

A orillas del Uruguay,  
me acuerdo de aquel matrero  
que lo atravesó, prendido  
de la cola de su overo.  
Milonga del primer tango  
que se quebró, nos da igual,  
en las casas de Junín  
o en las casas de Yermal.  
Como en los tientos de un lazo  
se entrevera nuestra historia,  
esa historia de a caballo  
que huele a sangre y a gloria.  
Milonga de aquel gauchaje  
que arremetió con denuedo  
en la pampa, que es pareja,  
o en la Cuchilla<sup>173</sup> de Haedo.  
(...)

Milonga del olvidado  
que muere y que no se queja;  
milonga de la garganta  
tajeada de oreja a oreja.  
Milonga del domador  
de potros de casco duro  
y de la plata que alegra  
el apero del oscuro.  
Milonga de la milonga  
a la sombra del ombú,  
milonga del otro Hernández  
que se batió en Paysandú.

---

<sup>171</sup> Indio en la región de Rio Grande do Sul puede significar también gaucho, u hombre de campo.

<sup>172</sup> Lo que más se ama. Puede ser un lugar, una persona, un animal.

<sup>173</sup> Accidente geográfico. Denominación que reciben en Uruguay ciertas elevaciones.

Milonga para que el tiempo  
vaya borrando fronteras;  
por algo tienen los mismos  
colores las dos banderas.

Desde nuestra aproximación, desde este estudio estético, el paisaje –que es, en este caso, la pampa (pero que podría ser, también, la llanura *Alföld*)– no se presenta como un mero telón de fondo donde sólo es posible observar cómo la vida pasa. En esta llanura, en esta pampa, hay una verdadera interacción entre el paisaje-personaje y el hombre que lo percibe, lo mediatiza, lo construye, lo idealiza y del cual se siente, vitalmente, parte. Por eso, esta pampa-milonga trasciende las fronteras cartográficas y se traduce en: poesía y música, territorio real y mítico, cultural y geográfico, paisaje y personaje, juglares y trovadores, ilusión y realidad, frío y calor, norte y sur, criollos e indios, negros y europeos, tradición y vanguardia. Este paisaje en intenso diálogo con la propuesta artística que aquí hemos abordado –denominada Estética del Frío– y con sus referentes artísticos, nos muestra renovados andares y caminos, deudores del arte de los trovadores y juglares, oriundos de esta geografía cultural. Estos puentes se extienden hasta hermanarse con paisajes, llanuras, *délibábs*, personas, artistas y estetas, de otros confines del mundo, de tierras aparentemente lejanas, como las de Balassa, las de Bartók, las de Zátonyi, las de la hermana Hungría, con preguntas por la existencia que, en definitiva, son las mismas, suprimen las distancias y nos hacen todavía más próximos, más prójimos y cada vez, menos lejanos, menos Otros, más cercanos.

## Bibliografía específica

- Bartók, B. (1997). *Escritos sobre música popular*. México: Siglo XXI.
- Borges, J. L. (1965). *Para las seis cuerdas*. Buenos Aires: EMECÉ.
- \_\_\_\_\_ y Piazzolla, A. *El Tango*. Buenos Aires: Polydor.
- \_\_\_\_\_ y Bullrich, S. (sel.). *El compadrito*. Buenos Aires: EMECÉ.
- De Campos, A. (1988). *Verso reverso controverso*. Sao Paulo: Ed. Perspectiva.
- Duarte Loza, D. M. (2014). “Estética del Frío, Templadismo, Subtropicalismo. Algunas reflexiones en torno a la pampa y la milonga”. II Jornadas Internacionales y V Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política. Tandil: FA-UNICEN.
- \_\_\_\_\_ (2015b). “Una poética pampa. Integración cultural entre Brasil, Argentina y Uruguay: música, clima, historia y geografía”. *Revista Aura*. Tandil: FA-UNCPB.
- Ramil, V. (1995) “A estética do frio”. En: Fischer, L. A. (org.), *Nós, os gaúchos*. Volumen 1. Porto Alegre: UFRGS.
- \_\_\_\_\_ (2004). *A Estética do Frio. Conferência de Genebra*. Porto Alegre: Satolep Livros.
- Sábato, E. (dir.) (1959). *Nuestro Universo Maravilloso*. Buenos Aires: Editorial Codex S. A.
- \_\_\_\_\_ (2005 [1963]). *Tango. Discusión y Clave*. Buenos Aires: Ed. Losada.
- Zátonyi, M. (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- \_\_\_\_\_ (2007). *Arte y creación. Los caminos de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- \_\_\_\_\_ (2005). *Aportes a la Estética*. Buenos Aires: La Marca.

## Fuentes de Internet

- Ramil, V. (2010). *délibáb. Milonga de la milonga*. En línea: [http://www.vitorramil.com.br/textos/delibab\\_es.htm](http://www.vitorramil.com.br/textos/delibab_es.htm) [Acceso: 3 de agosto de 2015].

## 18.6. Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria (Mural sonoro, colectivo y participativo)<sup>174</sup>

Daniel Duarte Loza

### Presentación

Este mural sonoro colectivo y participativo<sup>175</sup> y este escrito que presentamos aquí han sido realizados como producción final del curso “Arte y política en América Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina” dictado por el Profesor Juan Carlos Romero (Argentina) y la Profesora Cristina Híjar González (México). Ambos han sido elaborados a partir de las temáticas desarrolladas, la bibliografía y las obras estudiadas en el curso. El proceso realizado está compuesto de dos instancias: una de investigación y otra de producción. Aunque ambas instancias no están escindidas entre sí; se funden, se complementan y se vinculan, íntimamente, tanto en este escrito, como en el mural sonoro colectivo y participativo (registrado en formato digital) que integra esta presentación (presente-acción). En este trabajo escrito he optado por dar cuenta de la investigación que conlleva la realización artística. Esta investigación no aborda la obra consumada para poder realizar así una taxonomía del objeto estático e inerte; más bien se propone lidiar con la experiencia viva de la creación y documentar este proceso y sus interrogantes. El mural sonoro realizado ha sido fruto de diversas indagaciones y en el mismo proceso de creación han surgido relaciones y vínculos con diferentes fuentes y textos que han ido contribuyendo a darle forma a esta elaboración artística.

Para describir este proceso de realización investigativa y artística elegimos comenzar, entonces, por referirnos al título elegido. La mención al Caracol en este trabajo se relaciona, en principio, con la denominación que reciben las distintas regiones que conforman el territorio zapatista. Los Caracoles constituyen regiones autónomas que dependen en su organización de sus pueblos y de las Juntas de Buen Gobierno por ellos elegidas e instauradas a partir del 9 de agosto de 2003 bajo el liderazgo del EZLN (Ejército Zapatista de

---

<sup>174</sup> Una versión previa de este “mural” ha sido elaborada como trabajo final (2012) del seminario de posgrado de la Escuela de Verano UNLP: Arte y política en América Latina. Experiencias y recorridos en México y Argentina, dictado por Juan Carlos Romero y Cristina Híjar.

<sup>175</sup> El mural sonoro puede ser escuchado aquí: <http://radioartnet.net/11/2012/07/11/daniel-duarte-loza-caracol-coral-de-los-suen%C2%96os-libres-arte-politica-y-memoria/>

Liberación Nacional) en México. Sería deseable, entonces, que este título fuera interpretado y considerado como un nuevo Caracol o región posible. Aunque este Caracol no ocupe, realmente, un territorio físico anclado en el territorio zapatista, participa de los principios sostenidos por el zapatismo y de la definición de Caracol que ha enarbolado el comandante Javier en el momento de su creación: “abre nuevas posibilidades de resistencia y de autonomía de los pueblos indígenas de México y del mundo, una resistencia que incluye a todos los sectores sociales que luchan por la democracia, la libertad y la justicia para todos” (González Casanova, 2003). Podríamos proponer con mucha esperanza e ilusión que este caracol fuera, entonces, habitado por todas aquellas obras artísticas, literarias e investigativas que fueran inspiradas en estas ideas reivindicatorias y que manifestaran, activamente, los lazos existentes entre arte, política y memoria. Este territorio podría estar ocupado y definido, además, por trabajos realizados tanto dentro del marco zapatista como del de otros movimientos sociales y políticos del mundo que adhirieran a esta propuesta y a estos principios.

La inclusión de la palabra caracol aquí tiene, además, su razón de ser por la polisemia que convoca; destacando sensiblemente, en esta multiplicidad de elecciones viables, una de sus otras posibles acepciones en la que está implícita la relación con el sonido. Según una evocación “los Caracoles, como dicen los zapatistas, son una casita resistente al sol y a la lluvia, caminan lento pero a paso seguro. Son un lugar donde se puede reunir la palabra, escucharla, decirla y llegar a acuerdos” (Aurora, 2009); con lo que esta propuesta de asociación semántica entre el caracol y el oído estaría presente desde la concepción original de los zapatistas. En uno de los textos del Subcomandante Marcos que aparece en nuestro mural también podemos encontrar indicios de la importancia de esta asociación: “Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra; ya no serás tú ahora eres nosotros” (Marcos, 2001; citado en: Musotto, 2006). Por otro lado, siguiendo lo dicho por el compositor, fundador y director de la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, Bolivia, Cergio Prudencio que nos comentara el caso aymara-q’echua en particular (Prudencio, 2007), podríamos considerar extensivamente que la tradición oral en la que se basan los pueblos indígenas americanos está ligada indefectiblemente con un desarrollo considerable de la capacidad auditiva. Para poder heredar una tradición, una leyenda, una creencia, un arte, de manera oral, es necesario saber escuchar (transmitirla supone el ejercicio previo de la escucha). Continuando, entonces, con esta vinculación habría que decir que la cóclea es una parte constitutiva fundamental del oído interno y tiene la forma (espiralada) del caparazón (o concha) del caracol. Vale decir que la cóclea también es

conocida por ese mismo nombre: caracol. Podemos agregar que, además, los caracoles en tanto concha –y sobre todo las marinas o caracolas– conforman una cavidad de resonancia y son también utilizados –como instrumentos musicales de viento– por varios pueblos originarios de nuestra América. Para este trabajo que se centra en una elaboración artística sonora en vínculo con diferentes fuentes de sonidos y registros de voces y textos, las vinculaciones expresadas resultan cruciales.

La enorme variedad de imágenes poéticas que refieren los originales Caracoles zapatistas (por ejemplo: Caracol Madre de los Caracoles del Mar de Nuestros Sueños, Caracol Torbellino de Nuestras Palabras) nos invitaban a intentar continuar en esa senda imaginativa y acuñar una denominación acorde. Bajo la influencia de esta lírica inspirada surgió este más modesto Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria.

La palabra coral, aparece referida no sólo por el juego anagramático con la palabra caracol sino también –y más decididamente– por el abordaje coral de las voces en el mural sonoro realizado. La denominación de mural responde, en este aspecto, a los principios de esta particular forma de realización artística que surge de la base de un trabajo colectivo y participativo (en este caso en particular, se han sumado los aportes de las compañeras y compañeros del curso a través del registro grabado de sus propias voces). La denominación coral responde, fundamentalmente, a esta idea colectiva de mural pero, también, hay que decir que esta suma de voces se da de manera literal en esta composición sonora, con lo que las voces grabadas de manera individual –diciendo varios de los textos involucrados– en su superposición y convivencia final, conforman un verdadero coro “musical” de intérpretes.

La mención a los Sueños Libres responde a la búsqueda siempre constante y no estancada de nuevas maneras de imaginar. Entronca con la idea del texto sobre la dimensión estética de Marcuse (1969) que aparece como corolario del mural sonoro. El arte y los sueños se anticipan a las soluciones prácticas y políticas. Tal vez, mejor dicho, no se trate sólo de un anticipo sino más bien de una construcción y un proceso que presenta las bases para que luego tengan lugar y desemboquen esas soluciones. “Sueños libres” hace mención, además, al título de una composición mía escrita con anterioridad (letra y música): la letra se incluye en el apartado de materiales (no aparece explícitamente, pero sí está presente su concepto) y parte de su música ha sido arreglada y grabada, especialmente, de manera instrumental para este mural sonoro.

Arte, política y memoria han sido los ejes del curso y representan la base de esta propuesta. Todos los textos incluidos plantean una relación intrínseca con las fuentes abordadas en clase.

Sobre la concepción de mural sonoro, debo agregar a lo antedicho que, en el curso, la temática del mural ha sido fuertemente desarrollada. Por otro lado, he tenido la oportunidad de realizar bocetos, talleres y pintar murales “plásticos” y han sido estas experiencias conjugadas con la investigación y lo aprendido durante las clases de “Arte y Política” lo que me ha llevado a pensar en la posibilidad de extender este concepto hacia lo sonoro. En este y de suma importancia la continuidad sonora de algunos elementos a lo largo de toda la obra que es lo que, al igual que en el mural, le otorga coherencia y unidad a la realización: la verdadera posibilidad de elaborar un proceso constructivo. No se trata solamente de yuxtaponer elementos, ni de que cada quien aporte arbitrariamente cualquier tipo de material (con la probabilidad de que resulten inconexos con el resto). Al generar una unidad de criterio (en este caso, la base propuesta, estaba dada por las fuentes trabajadas en el curso, la experiencia compartida y las memorias comunes) y entrelazar distintos materiales seleccionados (fragmentos de textos, sonidos y músicas), otorgándoles una presencia continua a algunos, estamos aplicando, decididamente, técnicas de elaboración relacionadas específicamente con el mural. Es decir, cada uno expresa su individualidad, elige las frases, las pronuncia, entona e interpreta a su manera, oscila el tempo de su alocución pero al actuar en el marco de un acuerdo, no se repliega sobre su propio yo: contribuye a la construcción y a la organización general.

La referencia al muro en materia sonora tiene asidero en las distancias y en las profundidades abordadas, ya que el andamiaje sonoro se da aquí no sólo en los dominios del tiempo –como nos proponía la visión clásica de la música– sino sobre el continuo espacio-tiempo. Las texturas, los distintos estratos y las mayores o menores amplitudes de sonido y de campo le dan a este trabajo la base tridimensional para reivindicar para sí la cualidad de “mural” sonoro.

Lo colectivo y lo participativo van de la mano, en este caso. La participación para la elaboración del mural estaba restringida a los participantes del curso. He podido contar con las voces de 7 compañeros grabadas-registradas por ellos mismos o por mí. En tanto registro, el arte del grabado también se vincula, de alguna manera, con esta realización. Finalmente la existencia de este mural ocurre sólo a través de una grabación. La terminología en uso nos habla de la grabación de sonido y esto responde al origen de la técnica de grabación que imprimía, en lugar de tinta sobre una hoja, surcos sobre un disco. Actualmente se graba información en dígitos, se inscriben ceros y unos en un disco rígido que pueden permanecer allí o luego pueden ser, otra vez, grabados en algún otro soporte; de todos modos la técnica continúa siendo denominada grabado, se le agrega lo digital;

pero no deja de ser grabado al fin. En definitiva, se trata de un mural sonoro colectivo y participativo que se hace presente a través de su registro grabado.

## **Materiales y métodos utilizados**

La casi totalidad de los textos presentes en el mural sonoro y la mayoría de las fuentes sonoras utilizadas surgieron a partir de los materiales abordados en el curso.

Convoqué a varios/as compañeros/as de “Arte y Política” para que participaran poniéndole su voz, a algunas frases y palabras sueltas trabajadas en el curso o bien a un fragmento del texto de Forster. Sugerí, también, la posibilidad de que cada uno hiciera alguna reflexión o memoria sobre el curso. A partir de esta convocatoria muchos me enviaron sus contribuciones (desde los más variados rincones de la Provincia de Buenos Aires) y a otros los pude grabar yo mismo.

Las grabaciones registran las más variadas interpretaciones de las frases y palabras sugeridas.

La selección y compaginación de estos materiales ha descartado finalmente algunos registros.

Mediante la posibilidad de superponer lo grabado en forma individualizada, las voces de los compañeros y compañeras dan origen a los coros (lo coral del caracol). También pude extraer algunas frases de videos de los artistas Juan Carlos Romero y Cristina Terzaghi cuya presencia desde el relato y sus testimonios artísticos y de vida contribuyen a darle un giro expresivo al mural.

El recuerdo de algunos fragmentos de un tema musical de Ramiro Musotto (La Plata, Argentina 1963 - Bahia, Brasil, 2009) músico fallecido prematuramente, considerado uno de los más grandes percusionistas de Brasil, cumple una función destacada. En este tema se radica la presencia de la voz del Subcomandante Marcos y un coro de niños guaraníes de Brasil, acompañados por instrumentos típicos de la música popular brasileña y algunos sonidos electrónicos. A partir de este hallazgo pude rastrear la grabación original del coro e incluirla, también, en el mural.

La evocación del sonido de las wankaras de la obra señera “La Ciudad” (1980) de Cergio Prudencio con la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos de La Paz, Bolivia, contribuye a establecer, también, una filiación entre este mural sonoro y las realizaciones artísticas de las culturas indígenas de Nuestra América.

Algunas palabras y frases sueltas escuchadas en el curso “Arte y política en América

Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina” de la Profesora Cristina Híjar González y el Profesor Juan Carlos Romero:

"El otro arte, sujeto a emociones, subjetividades, sensibilidades para la construcción alternativa",

"Utopías de reconstrucción",

"Arte y utopía",

"Arte y memoria",

"Mural",

"Violencia",

"Hablar chueco",

"Está Usted en terreno zapatista donde el pueblo manda y el gobierno obedece",

"Mandar obedeciendo".

Fragmento del texto de Ricardo Forster (abordado en clase) “La memoria como campo de batalla”:

“La memoria es una política.

La memoria es un territorio de conflictos.

La memoria nunca es ingenua, nunca es neutral, nunca es objetiva.

La memoria no es un retorno a lo ya acontecido.

No es un dispositivo objetivo.

No es una mera acumulación de información.

No es un problema cuantitativo.

No es ir acumulando en nuestras reservas informáticas todos los datos y todos los hechos del pasado como para que a partir de esa mitificación fáctica, cuantitativa, soñemos con ser portadores de la verdadera memoria.

La memoria siempre es una elección, o la memoria no se elige, o la memoria nos toma desocupados, confundidos, olvidados.

La memoria, cuando es elección, también miente.

La memoria, cuando es política de Estado, también es precisamente una manera de construir y de reconstruir el pasado generando surcos donde las voces que regresan, que retornan sobre nosotros, no siempre son las voces de aquellos que fueron derrotados por la historia.

La memoria entonces es un campo de batalla, es un lugar de conflicto, es un lugar bélico, y es un lugar también donde se dicen muchas verdades contaminadas por demasiadas mentiras”.

Subcomandante Marcos (Comunicado, Marzo, 2001, fragmentos extraídos del tema Gwyrá Mi de Ramiro Musotto):

“Hazte oído nuestro para escuchar del otro la palabra; ya no serás tú ahora eres nosotros”.

“Hermanos y Hermanas: (...) nosotros somos indígenas (...) guardianes somos, a nadie quitamos nada, pero no permitimos que nadie nos quite nada”.

Alberto Híjar (extraído del video “La insurrección de la memoria” de Cristina Híjar González):

“La memoria por sí sola es nostalgia llorosa, organizada para sostener la lucha es garantía de victoria”.

Herbert Marcuse y su Ensayo sobre la liberación (citado en “La libertad de la imaginación como libertad política” de Romina Conti, compañera del curso):

“La dimensión estética puede hacer las veces de metro para una sociedad libre un universo de relaciones humanas ya no mediadas por el mercado ya no basadas en la explotación competitiva o en el terror exige una sensibilidad liberada de las satisfacciones represivas de la sociedad no libre; una sensibilidad receptiva con formas y modos de la realidad que hasta ahora han sido ideados solamente por la imaginación estética”.

Juan Carlos Romero (audio extraído de video):

“Lo que tratábamos era denunciar lo que pasaba en la política, en las cuestiones sociales, con los represores, entonces, la intención era esa”.

“El artista es siempre una persona peligrosa porque piensa y cuestiona”.

Cristina Terzaghi (audio extraído de video):

“Trabajé con sonido (...) para trabajar con el tema de la memoria”.

“El haber sobrevivido a la generación del '70... yo creo que estoy viva para poder hablar de esas cosas”.

Obras de Juan Carlos Romero (grabadas sonoramente):

Unidad serial, 1971

El lunfardo lenguaje argentino 3, 1972

Violencia, 1973

Marina Feliz (compañera del curso):

Recuerdos del curso “Arte y Política” (testimonio)

“Me acuerdo las imágenes: muy fuertes; las emociones, la gente conectándose con sus recuerdos, con sus propias memorias”.

Daniel Duarte Loza - Sueños libres (Letra y música):

Siento la tierra en mis pies  
caminando por sobre el asfalto  
Veo el cielo abierto  
enjaulado por los edificios  
Necesito viento sople  
para respirar  
para llegar a tu encuentro  
El mundo se encierra en la ciudad  
quiero sueños libres  
Oigo los ríos correr  
por las calles gritos de bocinas  
Huelo tu aroma en mi piel  
entre nubes con olores grises  
Necesito piedra vuele  
para derribar  
para tirar este cerco  
El mundo se encierra en la ciudad  
quiero sueños libres  
te quiero conmigo  
quiero seamos libres  
al fin

Fuentes sonoras

Gwyrá Mi: Disco Ñande Reko Arandu "Memória Viva Guarani" (2000) – Aldea Morro da Saudade (coro de niños guaraníes)

Gwyrá Mi: Disco Civilização & Barbarye (2006) – Ramiro Musotto (coro de niños guaraníes, voz del Subcomandante Marcos, berimbau, percusión electrónica)

Sisters: Disco Vivo Acá (2003) – Divididos

La Ciudad: Disco homónimo (1999) – Cergio Prudencio y la Orquesta Experimental de Instrumentos Nativos (La Paz, Bolivia) Wankara

Sueños Libres – Daniel Duarte Loza (2001) Versión instrumental (2012) Guitarra, bandoneón, charango, wankara, bombo electrónico.

Arpillera sonora – Daniel Duarte Loza (2010) Charango

Voces de compañeros del curso de Arte y Política (por orden alfabético):

Gustavo Bustamante (Pehuajó, Provincia de Buenos Aires)

Romina Conti (Mar del Plata, Provincia de Buenos Aires)

Daniel Duarte Loza (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Marina Félix (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Marina Panfili (La Plata, Provincia de Buenos Aires)

Laura Telechea (Azul, Provincia de Buenos Aires)

Guillermina Valent (Tandil, Provincia de Buenos Aires)

Voces del Profesor Juan Carlos Romero (audio extraído de video), la muralista Cristina Terzaghi (audio extraído de video) y el Subcomandante Marcos (audio extraído a partir del tema Gwyrá Mi incluido en el disco de Ramiro Musotto).

## Conclusiones

En la elaboración de esta espiral sonora, de este caracol mural y coral hemos plasmado varias indagaciones acerca del arte, la memoria y la política, materia sustantiva del curso. De esta manera la autorreferencialidad se ha hecho presente y mientras hemos hablado de la memoria y su consistencia, también, hemos colaborado a una posible construcción y organización a través de una mirada-escucha artística. En el recuerdo de las voces escuchadas en el curso y de varios de los actores que fueron fundamentales para el desarrollo del mismo hemos dado esa batalla y hemos lidiado con esos conflictos de los que habla Forster en su texto (que fuera debatido oportunamente en clase). Decimos memoria porque este proceso artístico de construcción colectiva que hemos denominado mural sonoro, se encarga de revisar algunas cuestiones en torno a este concepto, tanto por las reflexiones abordadas a partir de los autores trabajados en clase, como a través de las memorias de los docentes, las palabras resonantes, los recuerdos de los alumnos y los testimonios de vida que se han hecho presentes en esta composición sonora. Esta memoria referida es más bien plural. Y en la construcción de este proceso que constituye el mural, la intención se afirma en organizar y darle sentido a todas las pequeñas memorias mancomunadas. Nuestra victoria sería la de poder consagrar lo aprendido en este recuerdo vivo y en todas las reflexiones que durante el transcurso de la elaboración y luego de finalizado el proceso podamos enlazar y proyectar. A través de una realización artística

como herramienta para la transformación de la realidad –la dimensión estética diría Marcuse– abrimos una puerta hacia la liberación. La base de una historia documentada, una lucha preparada y sostenida, a través de la memoria organizada –parafraseando a Alberto Híjar–: nos conducirá a la victoria. Y entonces esta memoria es también, política. Finalmente, el mural sonoro colectivo y participativo “Caracol Coral de los Sueños Libres: Arte, Política y Memoria” que documenta diversas expresiones sensibles y artísticas de Nuestra América también se propone desde la emoción como una memoria propia del curso “Arte y política en América Latina, experiencias y recorridos en México y en Argentina”.

## **Bibliografía específica del curso**

- A.A.V.V. (2000). “Organización institucional y contenidos del futuro museo de la memoria”. Primeras jornadas de debate interdisciplinario. Abuelas de Plaza de Mayo. Colección Memoria Abierta. Buenos Aires.
- A.A.V.V. (2008). Alfredo Jaar. La política de las imágenes. Santiago de Chile: Editorial Metales Pesados.
- A.A.V.V. (2009). Memorias en la ciudad. Asociación Civil Memoria Abierta. Buenos Aires: Eudeba.
- Benasayag, M. (1998). Utopía y libertad. Buenos Aires: Eudeba.
- Bloomfield, S. (2000). “El horror se puede contar sin imágenes horribles”. Entrevista. 7 de marzo de 2000. En: Clarín Cultura.
- Bolleme, G. (1990). El pueblo por escrito. México: Ed. Grijalbo.
- Brodsky, M. (comp.) (2005). Memoria en construcción: el debate sobre la ESMA. Buenos Aires: la marca editora.
- Calveiro, P. (1998). Poder y desaparición. Los campos de concentración en Argentina. Buenos Aires: Colihue.
- Didi Huberman, G. (2004). Imágenes pese a todo. Madrid: Editorial Paidós
- Dreizik, Pablo M. (compilador) (2001). La memoria de las cenizas. Buenos Aires: Patrimonio Argentino.
- Feld, C. y Stites Mor, J. (2009). El pasado que miramos. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Forster, R. (2002). “La memoria como campo de batalla”. Puentes, año 2, n° 8, noviembre 2002
- Huysen, A. (2007). En busca del futuro perdido. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jelin, E. y Langland, V. (comps.) (2003). Monumentos memoriales y marcas territoriales. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Jinkis, J. (2011). Violencias de la memoria. Buenos Aires: Editorial Edhasa.
- Loria, V. (2004). Forma y Fondo Lápiz n° 206, Octubre 2004.
- Richard, N. (2007). Fracturas de la memoria. Buenos Aires: Siglo XXI Editores  
Comisión Provincial por la Memoria La Plata
- Rieff, D. (2011). “La memoria de las heridas también tiene un límite”. Clarín, 10 de septiembre de 2011.
- Sontag, S. (2003). Ante el dolor de los demás. Buenos Aires: Editorial Alfaguara.  
Colección Revista Puentes- Centro de Estudios de la Memoria- La Plata

## Arte y utopía:

- Híjar, A. (2000). Los torcidos caminos de la utopía estética. Arte y utopía en América Latina (pp. 13-41). México: Cenidiap/CONACULTA.
- Híjar, A. (2007). Presentación. Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX (pp. 9-26). México: Cenidiap/CONACULTA/Juan Pablos.
- Híjar, C. (2000). Utopías para caminar. Arte y utopía en América Latina (pp. 77-102). México: Cenidiap/CONACULTA.
- Marcuse, H. (1965). "La dimensión estética". En Eros y Civilización. México: Joaquín Mortiz.
- (1978). La dimensión estética. Barcelona: Editorial Materiales.
- Reszler, A. (1973). La estética anarquista. México: FCE.

## Zapatistas: lucha en la significación

- Híjar, C. (2004). Calcomanías zapatistas. Contribución a una poética latinoamericana. México, Cenidiap/AMV/Estampa.
- Híjar, C. (2007). Zapatistas, lucha en la significación. El arte y los debates sociales. Imágenes en guerra. Segundo Encuentro de Investigación y Documentación de Artes Visuales (pp. 239-246). México: CENIDIAP-INBA.
- Híjar, C. (2007). Zapatistas, lucha en la significación. Apuntes.  
<http://www.discursovisual.net/dvwebne9/agora/agohijar.htm>
- (2008). Rastros coloridos de rebeldía, desde Chiapas hasta Palestina. Entrevista con Gustavo Chávez Pavón.  
<http://www.discursovisual.net/dvwebne10/diversa/diventhijar.htm>
- (2011). Pintar Obedeciendo: mural comunitario participativo.  
<http://discursovisual.net/dvweb18/aportes/apohijar.htm>

## Oaxaca 2006:

- Aquino, A. (2010a). Imágenes de rebelión y resistencia: ASARO-Oaxaca 2006.  
<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb14/aportes/apoarnulfo.htm>
- (2010b). Artejaguar: arte de la calle para la calle.  
<http://discursovisual.net/dvweb15/aportes/apoarnulfo.htm>
- (2011a). La fotografía, imagen y documento/Oaxaca 2006  
<http://discursovisual.net/dvweb18/agora/agoarnulfo.htm>
- (2011b) Lapiztola: el estencil como proyecto político y público.  
<http://discursovisual.net/dvweb16/agora/agoarnulfo.htm>
- Híjar, C. (2011). Un arte para tiempos infames. Ponencia III Encuentro Internacional de Pintura Mural. Noviembre. Guanajuato. Inédito.
- (2011). Atenco: un crimen de Estado. Resistencia y dimensión estética. Ponencia IV Encuentro de Investigación y Documentación de las Artes. Octubre. México: Cenidiap. Inédito.
- Scott, James C. (2000). Los dominados y el arte de la resistencia. México: ERA.

## Específica del presente trabajo

- Aharonián, C. (1992). Conversaciones sobre música, cultura e identidad. Montevideo: Ombú, Proyecto editorial de FUCAP (Federación uruguaya CASAS PUEBLO). Montevideo (2ª edición corregida y aumentada, 2000): Ediciones Tacuabé.
- Colombres, A. (1987). Sobre la cultura y el arte popular. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (1991). La colonización cultural de la América indígena. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- (comp.) (1997). La cultura popular. México: Ediciones Coyoacán.
- (2005). Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente. Buenos Aires: Ediciones del Sol.
- Conti, R. (2008). "La libertad de la imaginación como libertad política". En Actas: Primeras Jornadas de Filosofía Política. Democracia, Tolerancia y Libertad. Bahía Blanca: Universidad Nacional del Sur.
- De Campos, A. (1978) Poesía, antipoesía, antropofagia. San Pablo: Editorial Cortez & Moraes.
- De Campos, H. (2000) De la razón antropofágica y otros ensayos. México: Siglo XXI.
- Duarte Loza, D. (2004). "Una investigación sobre la música latinoamericana de nuestro tiempo a través del estudio de sus técnicas de instrumentación y orquestación". Anais, Asociación de Universidades Grupo Montevideo. Curitiba: Universidade Federal do Paraná.
- Duarte Loza, D. y Penette, G. (2010). "Arte mural como práctica social identitaria. La realización del mural del Hospital Público de Ensenada". En Actas: XVIII Jornadas de Jóvenes Investigadores Asociación de Universidades Grupo Montevideo. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Escobar, T. y ot. (1991). Hacia una teoría americana del arte. Buenos Aires: Ed. del Sol.
- García Canclini, N. (1998) Culturas híbridas. Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- González Casanova, P. (2003). "Los caracoles zapatistas (Ensayo de interpretación)". En La Jornada, 26 de marzo de 2003, México. [En línea] Consultado el 25 de mayo de 2012: <http://www.jornada.unam.mx/2003/09/26/pertexto.html>
- Jiménez, J. (ed.) (2011). Una teoría del arte desde América Latina. Extremadura: MEIAC/Turner.
- Kusch, R. (1976). Geocultura del hombre americano. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Marcos, S. (2001). "Vamos por el reconocimiento a nuestros derechos como indios y como mexicanos". Comunicado, marzo 2001, México. [En línea]. Consultado el 25 de mayo de 2012: [http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001\\_03\\_03.htm](http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/2001/2001_03_03.htm)
- Marcuse, H. (1969). Ensayo sobre la liberación. México: Ed. Joaquín Mortiz.
- Prudencio, C. (2007). Entrevistado por Daniel Duarte Loza. La Paz: Inédito.
- Romero, J. C., Davis, F. y Longoni, A. (2010). Romero. Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Siquieros, D. (1979 [1951]). Como se pinta un mural. México: Ediciones Taller Siquieros.
- (1933). Manifiesto: Un llamamiento a los plásticos argentinos. Diario Crítica, Buenos Aires.

## **18.7. ENTREVISTAS:**

### **TANGO**

A continuación exponemos todas las respuestas -a la entrevista que elaboramos acerca del tango a partir de varias de las preguntas que nos hacemos en esta investigación- de seis artistas (tres mujeres y tres hombres) que se dedican profesionalmente al tango pero que abarcan, además, otras ramas del arte.

La propuesta ha sido que respondieran a las preguntas que quisieran y que lo hicieran a su manera, dando lugar también a observaciones, críticas y sugerencias que tuvieran para proponer.

En algunos casos han respondido punto por punto. En otros han elegido responder sin numerar la relación entre las respuestas y las preguntas formuladas. Hemos decidido no intervenir y respetar la decisión de cada artista a la hora de responder.

### 18.7.1. MATÍAS TRIPODI

Bailarín de tango y danza contemporánea, dibujante y licenciado en letras,  
creador de un sistema de notación para la coreografía del tango



Tango. Dibujo de Matías Trípodí

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?

Temporalmente, ubico el tango en una franja que va desde la segunda mitad del siglo XIX hasta nuestros días. Geográficamente, lo ubico gestándose desde la ciudad de Buenos Aires y la región rioplatense, afirmándose en los márgenes, y expandiéndose a través del mundo. Pero su ubicación es sobre todo el margen, los bordes, los lugares de no territorio. Desde allí el tango se expande y se rebalsa hacia un territorio imaginario que, refractando distintas direcciones no deja no obstante de volver a una ciudad de Buenos Aires imaginaria y real que permitió un cúmulo de encuentros y que guarda una memoria.

2. ¿El tango es arte?

Que sea o no sea arte depende de cómo “El Arte” (en tanto institución) o nosotros (en tanto sujetos del arte) lo consideremos. Nuestras instituciones tienden a ubicarlo dentro de una categoría llamada “folklore”, que queda aislada de otras dimensiones llamadas “literatura”, “arte contemporáneo”, “artes plásticas”, “danza contemporánea”. Uno puede ver “la literatura y el tango”, “las artes plásticas y el tango”, etc, una vez que uno se

ubica en esa categoría folklórica de tango, pero el camino inverso no es tan evidente y de ahí su aislamiento. Por ejemplo, en una jornada de conferencias del IUNA, repasando la historia de la danza en Argentina, el tango no es visible en ninguna de las conferencias, ni siquiera mencionado.

No obstante, podemos reconocer en el tango todos los componentes que le permitirían ser leído como “arte”, como “arte contemporáneo”, como “manifestación plena del siglo XX”, y como “acontecimiento artístico” que revierte la influencia unilateral de movimientos artísticos de afuera hacia adentro de Argentina. Pero se trata de un posicionamiento y de una relectura a afirmar. Muchos artistas del tango lo hacen e integran un proceso que va tomando su forma.

Muchos otros artistas del tango no lo hacen, y por ejemplo quizás no se sientan haciendo “danza” como puede sentirse un bailarín de danza contemporánea ejecutando una misma cantidad de esfuerzo e incluso el mismo movimiento. Pero esto forma parte finalmente también de la capacidad de invisibilidad y deslizamiento propios del tango, que le permiten transgredir fronteras y largasen y desplegar su territorio imaginario. Personalmente considero que el tango es una manifestación de arte contemporáneo casi por excelencia: marginal, rizoma, evento

histórico y evento artístico, representación efímera que mezcla espectador e intérprete, música, poesía y movimiento, obra de arte imposible de ver enteramente, la milonga y la pista social es un producto artístico contemporáneo potente.

3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?

Lo considero “arte argentino” con una fuerte implicancia universal. Pero lo considero arte argentino ya que considero “la milonga” (el baile social) como construcción artística central del tango. La milonga en tanto baile social es una práctica cultural que tuvo y tiene sobre todo lugar plenamente en Buenos Aires. Más allá de que poco a poco empieza a tener lugar en otros lugares, el ensamble de músicos, artistas, bailarines, memoria, códigos, y transmisión, ocurre más frecuentemente en Argentina y en Buenos Aires. Aunque esto no quita que otras formas artísticas vinculadas al tango se desarrollen en otras partes y que sean visibles por el mundo.

4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?

El territorio imaginario de buenos aires y los mecanismos que respondo en la pregunta 7.

5. ¿Es baile, es música, es poesía?

Es un ensamble de estos tres componentes que tiene su manifestación más plena en la milonga (baile social).

6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?

Creo que la música primero, y el baile después. Aunque en estos últimos años el baile va creciendo en imagen.

7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?

La improvisación, la búsqueda de una re-interpretación personal, el juego con lo existente y con lo propio, el contraste, el riesgo, la intimidad, el secreto, el arte de hacer conexiones efímeras.

Todos estos son gestos que definen el tango en cada una de sus dimensiones (música, danza, poesía).

8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?

Vuelvo a la pregunta 7.

9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?

El tango es lo que desborda. El tango puede generar reflejos en cualquier dirección. El tango, entendiendo la milonga siempre como su producto artístico principal, se expande en muchas dimensiones. Es una suerte de “Aleph” borgeano.

10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?

No diría esencia, pero la capacidad de refractar ilimitadamente hacia la ciencia o hacia otros movimientos artísticos diría que es un modo de funcionamiento del tango. Lejos de ser un dominio académico cerrado, es una práctica cultural permeable.

11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?

Sí.

12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?

La verticalidad, las rotaciones y los desplazamientos, el contacto, el tacto, el abrazo, el roce, la respiración, dos manos juntas.

13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?

Sí.

14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?

La importancia yo la ubico en su funcionamiento. Como arte es un arte democrático, donde la pista se propone abierta a todos, donde se impone la necesidad del diálogo y de construcción de un equilibrio entre todos, la necesidad de respetar el deseo los espacios, la necesidad de los otros. En fin, la milonga propone una serie de circunstancias y decisiones a tomar que confrontan las personas a preguntarse acerca de cómo posicionarse frente a los otros. Para que una milonga funcione fluidamente, ciertas actitudes democráticas se vuelven preferibles. Veo ahí su importancia como expresión política.

15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?

El tango se asocia a muchas cosas, dependiendo cada sector y cada persona (la memoria de la infancia, la Argentina, los clichés del tango, letras, una generación determinada, etc.). En general digamos que no se lo asocia demasiado a una manifestación de arte contemporáneo.

16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social? 17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?

El tango (entendiéndolo siempre sobre todo como la práctica cultural de la milonga) produce encuentros que “el sistema” no permite a partir su descripción de los sujetos a partir de categorías económicas, académicas, laborales, raciales, y de idiosincrasia.

18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?

Entré al tango porque me gustaba la música clásica y una vez escuche un concierto de tango por una orquesta filarmónica. Después empecé a bailar.

19. ¿Canaliza tu expresión como artista?

Diría que otros medios artísticos me permiten desarrollar y pensar una inspiración netamente tanguera.

20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?

Sí.

21. ¿Qué le falta generar al tango?

No al tango, sino a las instituciones o asociaciones argentinas creo que les falta asumir una política cultural generosa y con una curiosidad sincera y sin amiguismos, que ponga en valor el tango como arte contemporáneo capaz de hacernos dialogar con el mundo y capaz de ser un nodo de experimentación y dialogo con la ciencia, la cultura, y otras dimensiones artísticas.

22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?

La parte de la vida que me queda.

23. Pregunta libre a elección de los/as entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres, ¡bienvenidos!)

Creo que hay algunas preguntas donde no me siento la persona indicada para responder, por ejemplo la pregunta 15, o que son demasiado amplias como la 16. Algunas preguntas que pueden reunirse en una sola como la 4, 7 y 8. Me parece que necesitamos de este tipo de trabajos como el que estás haciendo, para seguir defendiendo, desde nuestra práctica, el tango como una dimensional artística compleja.

MATIAS ALBERTO TRIPODI

Paris, 2016.

## 18.7.2. ANALIA VEGA

### Bailarina de tango y folclore, cantante, docente de tango danza

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?

Podría decir que ocurrió a finales del 1800 y seguirá ocurriendo, con mayor fuerza y esencia en la ciudad de Buenos Aires principalmente Aunque se extendió por todo el mundo en los últimos 50 años y seguirá extendiéndose

2. ¿El tango es arte?

No siempre. Cuando lo es, para mí, pasa a ser un lenguaje universal.

3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?

(Ver pregunta 2).

4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?

La música, y su forma de interpretarla. Su poesía. Su baile íntimo de abrazo en pareja.

5. ¿Es baile, es música, es poesía?

Creo que son las tres cosas. Un maravilloso engranaje dinámico.

6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo? Principalmente la música y el baile.

7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?

La poesía y la danza.

8. ¿Cuáles son sus características más importantes?

La profundidad y humanidad de sus letras.

9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?

Sí.

10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?

Sí, ya que es la expresión de los individuos de una sociedad en constantes cambios.

11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?

Considero que sí.

12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?

Para mí muchísimo. El cuerpo, físico, psíquico y sensible es el que para mí debe estar en juego y ser atravesado, para que el tango se mantenga vivo y siga siendo una expresión popular y no pierda su fuerza como lenguaje artístico.

13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?

Sí, seguramente.

14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?

No lo sé.

15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?

Para mí es un refugio, un espacio de contención e igualdad.

16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?

Mucho. Creo que el tango nos iguala en lo más profundo como seres humanos y es algo que no deberíamos olvidar como sociedad.

17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas? Confianza, escucha, inclusión, reconocimiento, cariño desde el abrazo y acercamiento al otro.

18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?

Me acerqué en un principio por su poesía, luego por el baile.

19. ¿Canaliza tu expresión como artista?

Sí, pero principalmente como persona.

20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango? Sí, a mi tango. Pero es algo personal, no creo que sea una necesidad común a todos. 21. ¿Qué le falta generar al tango?

Generar...no lo sé. Pero no le pidamos más al tango, sólo cuidémoslo.

22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?

Siempre se puede dar y llegar más... es un búsqueda constante... nunca se llega, se disfruta el camino.

Tel Aviv, 2016.

### 18.7.3. SILVIA CERIANI

**Bailarina de tango, musicalizadora de milongas (TDJ -tango DJ-),  
artista plástica, dramaturga**

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?
2. ¿El tango es arte?
3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?
4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?
5. ¿Es baile, es música, es poesía?
6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?
7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?
8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?
9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?
10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?
11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?
12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?
13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?
14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?
15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?
16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?
17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?
18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?
19. ¿Canaliza tu expresión como artista?
20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?
21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?
23. Pregunta libre a elección de los/as entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres, ¡bienvenidos!)

Respuestas

- \* nunca lo había pensado, ahora que lo preguntas el tango viene ocurriendo desde Adán y Eva, su origen tiene raíces míticas, el abrazo como expresión es muy primitivo
- \* para mí nada es arte en sí mismo, quiero decir como disciplina no hay una más artística que otra, lo que vuelve a r t e a una disciplina es el modo en que se realiza o se materializa por decirlo de alguna manera
- \* puede ser que en esta orilla encontró terreno propicio para un arraigo y evolución pero hoy día se considera y para mí muy justamente, patrimonio de la humanidad. No sé si hay otra cultura en el mundo que sea considerada del mismo modo, y eso es parte de su encanto
- \* es una cultura, es todo eso más las particularidades que le aporta cada uno
- \* el baile y la música son lo más universalmente reconocible, el ritmo es fácilmente identificable por cualquiera que se interese en música y la figura de la pareja bailando es ya iconográfica. El poeta es poeta, si después alguien lo canta como tango no cambia, y la filosofía que "sostiene" todo esto no es lo que salta a la vista, se va conociendo.
- \*Sí, sin duda es un poco obsoleto pensar en una expresión "pura" que no se modifique en su hacerse, los géneros existen como formas, abstracciones, clasificaciones convenidas para más o menos entender de qué hablamos. Las diferencias marcan estilos, preferencias, acuerdo y desacuerdos, esas serán las obras y sus autores. Sin esto y sin intérprete tampoco hay tango. Para mí lo más característico es el ritmo, ese acento o cadencia que inmediatamente lo diferencia de otro género, diría lo mismo del samba o el blues, nadie los confundiría.
- \* sin cuerpo no hay tango, ni nada en general. Pero en el tango está más que presente el abrazo es erótico, emocional; respiración y aliento, cercanía, tacto total. El tacto es el menos abstracto de los sentidos.
- \* Sí, la palabra herramienta me da miedo, está demasiado politizada. Sin duda que bailar y bailar tango es un modo de vivir la vida, si hubiera más bailando habría menos violencia, pero también hay gente violenta que baila violentamente. Lo que quiero decir es que el tango está buenísimo y que una educación que se precie de serlo debería tener en cuenta lo placentero que es abrazarse y bailar la misma música, ir para el mismo lado, acordar con lo mejor del pasado, apreciar la tradición y desarrollar todas nuestras potencialidades.
- \* En la sociedad estamos los que nos interesa y amamos el tango y trabajamos en y con él, algunos más eruditos otros más apasionados, también existen los indiferentes, los que lo desprecian, los que lo destruyen también, el tango es un ser. Entrar al tango es como entrar al mar, te puede pasar de todo. Yo bailé y bailo, también enseñé lo que aprendí del mejor, para mí Tete es un grande de verdad, y como ya desde antes de bailar me dedicaba a las

artes visuales eso no cambió ni fue abandonado entonces ahora por ejemplo estoy participando de una muestra en Basilea en Oster Tango con una serie que se llama Siempre es carnaval, son coincidencias en el camino de la vida. En el 2001 hicimos una obra en la Catedral con Ruth de Vicenzo y las Muñecas entre otros, y como ya casi todos saben soy dj en el ParaKultural y varias veces trabajamos con Omar Viola en performances que se hicieron como parte de la milonga, así que yo encuentro en el tango un espacio propicio para la expresión lo que no significa que esto sea aceptado por la totalidad del público. Hay también una resistencia y me parece importante que la haya también forma parte eso de no estar conforme y que la milonga sea ese mundo privado y particular de cada "patio". Qué le falta? bueno no le falta pero yo le pondría aun y siempre aun más y más glamour, más mirada y más aprecio, complicidad, buena onda. Ni desprecio ni crueldad.

Morón, 2016.

#### 18.7.4. AYMARA GONZÁLEZ RILLO

##### Cantante, Pianista, Bailarina de tango, Docente

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?

El tango vive en los adoquines, en las veredas, en los bares, en la gente. El paisaje de la ciudad porteña es el que más lo acoge, pero podría ocurrir por qué no en Montevideo, en Colonia, en Roma, en París. El tango suele remitir a lo viejo, pero cuando voy a comer una pizza a Güerrín sé que ahí hay tango y también ocurre en silencio.

2. ¿El tango es arte?

Es arte, sí. Claramente se juegan elementos estéticos que lo caracterizan. Pero como toda música popular se construye desde una identidad, un colectivo, un paisaje. Cuando alguien que domina la técnica ya sea conociendo los “yeites” o recursos al tocar un instrumento o bailar puede seguramente manifestar su arte, pero profundamente en la mayoría de los casos hay una ausencia de verdadero tango. No por pensar en la carencia de un sentir, todos pueden emocionarse con un tango. Pero algo de ese sentir tan particular, deviene de la construcción de nuestra identidad cultural, la añoranza de nuestro pasado, el recuerdo de las calles de Buenos Aires en la niñez, los abuelos, el club, o lo que sea pero que indefectiblemente va a estar teñido de ese color tango. Entonces pienso que también el tango puede no ser arte: el señor del puesto de flores de la esquina es tango y no es arte. Es decir, creo que el tango está más de cerca de ser una identidad ciudadana que un arte en sí mismo.

Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?

Lo considero arte argentino, más precisamente arte de Buenos Aires.

3. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?

Es difícil encontrar las palabras, porque el tango es un modo de expresarse, de hablar, de actuar, de caminar. En algunos barrios de Buenos Aires se percibe más que en otros, pero siempre está de alguna manera presente. La música y la danza representan su cara más visible, sin embargo se lo mantiene asociado a una estética antigua, cuando en realidad está vivo no solamente por la evolución de la danza o la incorporación de recursos contemporáneos, sino porque el tango es la gente; aún gente que cree que no tiene nada que ver con el tango.

4. ¿Es baile, es música, es poesía?

Es todo: es baile, música, poesía, tonada, *chamuyo*, queja, calle, ventaja, gris, complicidad, arrogancia, chiste, intensidad, soledad, cultura y mucho más.

5. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?

Como más se la conoce es como música y baile. Aunque muchas veces sus representaciones no son fieles. O se toma el “cliché” del tango al estilo Valentino o en otras ocasiones se piensa que por sólo ser porteño se puede bailar, cantar o tocar por el mundo como si eso fuera lo único que se necesita para realizar una actividad artística digna. Y hay que decirlo: el tango es muy generoso.

6. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?

Creo que la danza es la que menos lo define. Si bien hay códigos en el mundo milonguero, no es en ese lugar donde veo que se enciende la llama del tango, sino más bien en sus versos y su música.

7. ¿Cuáles son sus características más prominentes?

El bandoneón lo caracteriza fuertemente. En la música los glisandos, los marcatos, las yumbas. El portamento en la voz. La nostalgia en las letras que van desde temáticas amorosas, al barrio, el juego o en la poesía misma la descripción de un paisaje como lo es fervor de Buenos Aires de Borges o en cuento como los de Aguafuertes porteñas de Arlt.

8. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?

Si bien ha recibido la influencia de la música negra en cuánto a lo rítmico, creo que en general la estética tiene una clara raíz europea aunque con cierta calidez latina.

9. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?

Pienso que sí es parte de su esencia, en todo sentido. La nostalgia que caracteriza al tango es un sentimiento que viene muy de la mano del destierro. No por casualidad el tango surge en las últimas décadas del 1800, momento en el que emigran a Buenos Aires cantidad de italianos, españoles (entre otros) que dejaron su país de origen en busca de una mejor vida o huyendo de la guerra. También considero que ese mestizaje entre el gaucho, el negro, el italiano y el español hace al tango.

10. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?

Si bien está vivo y hay un mundillo tanguero que se esconde en distintos rincones de la noche de Buenos Aires, pienso que como expresión artística no ha habido grandes progresos. La música que ha tomado colores de otros estilos no ha podido masificarse, sino más bien, es para un grupo muy selecto que puede apreciar estos nuevos conceptos. El baile tuvo un intento de “tango nuevo” pero finalmente volvió a revalorizarse el abrazo cerrado y la estética milonguera, incluso en los espectáculos en el exterior (algo que me

parece muy positivo, ya que se muestra el tango en su esencia y no un show for export). Una de las razones por lo que creo que el tango llegó a un límite y no ha continuado desarrollándose, es porque el “ambiente” que lo conforma es muy conservador. Hasta hace no mucho había milongueros que discutían si Piazzolla era o no tango. Hay como una idea en el inconsciente colectivo en pensar que tango era el de antes y de algún modo esos prejuicios generaron que no hubiera una apertura para que el tango pudiera seguir evolucionando (a diferencia del folclore de nuestro país).

11. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?

La gestualidad, la manera de caminar está muchas veces atravesada por el tango. Como en todo baile, en el tango se pone el cuerpo, pero participa de tal modo que no es sólo el movimiento que se ve involucrado, sino la respiración y el contacto con el otro. En cuanto a lo estético, en el baile al ser un ámbito bastante machista, hay grandes bailarines que son gordos o poco atractivos, pero no se da así (salvo particularidades) en el caso de la mujer, quien debe responder a cierto modelo de belleza. Quienes entran en esos cánones, por lo general tienen más “éxito”.

El cuerpo es para mí en el baile el vehículo que te lleva a viajar por la música.

12. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?

Sí, en la medida que se desestructure, que se quiten las tensiones, formalidades, y códigos machistas que aún mantiene. Por lo general sigue estando vigente que sea el hombre quien invita a bailar a la mujer, a menos que haya confianza. También sería importante que se estimule a bailar sin tacos altos, para que sea más accesible para todas y especialmente para cuidar nuestro cuerpo.

13. ¿Qué importancia tiene como expresión política?

No sé si puedo vincularlo con la política directamente. Creo que ha surgido como un género popular, de masas e históricamente no hubo una identificación de la clase alta, aunque fue cambiando al lograr éxito en Europa. Sin embargo algo de ese carácter tanguero sembró una semilla que es la que de alguna manera veo en la calle todos los días.

14. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?

Para la sociedad es un patrimonio cultural en cuanto a la música y el baile particularmente. Se lo asocia con algo propio y a veces con algo viejo. También es recurrente el tema de la nostalgia, creo que es muy común que las personas se reconozcan en el tango y conecten con él cuando están lejos, viviendo en otro país, o de viaje.

15. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?

Actualmente en cuanto a lo social no siento que esté vigente a nivel masivo o que se vea afectado por lo social, creo que es tal vez la cumbia la que ocupa hoy ese lugar. Hay un movimiento tanguero que es pequeño en donde se mantienen vivos ciertos códigos.

16. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?

Suele generar fanatismo, la gente a la que se le enciende la llamita tanguera tiende al menos por un tiempo frecuentar muchas milongas y escuchar mucho tango, además de trasnochar y conocer gente. Desde lo corporal genera una disposición que sirve para seguir cualquier baile, desde el abrazo y las distintas posibilidades, si se baila tango es más fácil poder aprender cualquier otro baile en pareja. Creo que es un ambiente que genera soledad, se está con mucha gente pero se está solo.

17. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?

Tengo una hermana que bailaba cuando yo era adolescente y en esa época empecé a escuchar los discos de *Glorias Porteñas* y me gustaba mucho cantarlo. A los 19 años empecé a trabajar de camarera en una milonga y escuchar cada noche tango y comenzar a conocer gente me genero el deseo de aprender a bailar. Empecé tomando clases y al tiempo entré en la “fiebre milonguera” e iba a bailar de lunes a lunes. Fui conociendo los tangos, las orquestas y comencé a cantar algunos temas. En un momento grabé un disco en el que incluí algunos tangos y milongas dentro de un repertorio latinoamericano. Finalmente tuve la necesidad de profundizar en un género musical y la propia identificación con este estilo me llevó a armar un repertorio de tangos, valeses, milongas.

18. ¿Canaliza tu expresión como artista?

Hubo mucho tiempo en el que sí. Hoy por hoy que estoy distanciada de este ambiente e incluso de la música, no me siento tan cómoda interpretando este estilo. Sin embargo cuando lo bailo siento un gran disfrute.

19. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?

Siempre es positivo complementar con otras expresiones artísticas, tanto para fusionar o diferenciar, como para complementar.

20. ¿Qué le falta generar al tango?

Le falta alegría, le falta sol, le falta romper con ciertas convenciones y códigos, le falta ser más natural y menos afectado sobre todo en el canto y en las interpretaciones coreográficas en las que siempre se le pone una carga de “pasión y desenfreno” artificial.

Buenos Aires, 2016.

### 18.7.5. RAMIRO NIEVAS

#### Bailarín, Cantautor, Docente, Referente del tango platense

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?
2. ¿El tango es arte?
3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerarás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?
4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?
5. ¿Es baile, es música, es poesía?
6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?
7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?
8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?
9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?
10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?
11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?
12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?
13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?
14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?
15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?
16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?
17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?
18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?
19. ¿Canaliza tu expresión como artista?
20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?
21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?
23. Pregunta libre a elección de los/as entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres, ¡bienvenidos!)

1\_ Bueno, el tango abarca una diversidad de expresiones y depende cuál de ellas sea encontrará un espacio/tiempo más adecuado para manifestarse. A veces el tango es un estado de ánimo que desafía el espacio/tiempo del consenso o la facilidad para su expresión. Puede haber mucho de rebeldía y transgresión en el espíritu tanguero. También

puede haber mucho automatismo e inercia, y eso lo llevará con certeza a los lugares que le son más comunes y confortables, aunque muchas veces no sean los mejores.

Se puede escribir un tango de madrugada, en el baño de alguna terminal de ómnibus. Se puede cantar un tango por la mañana mientras se barre la vereda. Se puede tocar un tango mientras se toma unos mates por la tarde en el patio. Se baila con certeza en una clase o en una milonga por la noche. Se lo puede escuchar mientras se come, se trabaja o se coje. El tango puede impregnar cualquier escena de la vida cotidiana, y esto sin duda fue una de las claves para su popularidad. Es condición del arte popular compartir dialécticamente el espacio/tiempo del quehacer cotidiano. Claro que ese quehacer cotidiano y su contexto van cambiando con los procesos históricos de los cuales son parte. Mañana quizá no haya terminales, ni escobas, ni mates, ni milongas, pero el tango persista. Las tecnologías del arte, gracias a su capacidad de mutación, a su plasticidad, suelen subsistir mucho más que otras.

Hoy en día hay eventos maratónicos donde se expresa tango durante las 24hs, donde el 'tango no duerme'. Pero claro, son "eventos". Para sintetizar, me atrevería a decir que el baile prefiere la noche, aunque es una preferencia condicionada, como la vida de un vampiro. Necesita de un espacio, de un otrx /otrxs ávidos de compartir el abrazo y el tiempo necesarios. Y los tiempos que la sociedad dictamina para la 'productividad' de las mayorías suelen ser de día. Así que para el encuentro lúdico/erótico que el baile propone queda la noche. El baile se mimetiza con la noche en la dialéctica de la música y el silencio, de la intimidad y lo social, de la sincronización y el anacronismo, del misterio y la rutina, de la complicidad y la competencia, del ansia y las pupilas dilatadas. Entre el baile y la noche hay simbiosis. La poesía, la melodía, el pulsar una guitarra o el abrir un fueye pueden ser acciones solitarias que encuentren su canal en cualquier momento. Pero el baile sin duda 'es de la noche'.

También lo podríamos ubicar en los prostíbulos orilleros rioplatenses de comienzos de siglo, bla, bla, bla. Qué se yo, la mitología o la historia que más te guste. Hoy en día, fuera de la vidriera de algunos festivales, tanguerías para turistas, y programas televisivos que difunden estereotipos cuando no caricaturas *tinellizadas*, el tango esta relegado a escasos espacios. En Argentina especialmente, centros culturales, algunos clubes y sociedades de fomento y algunos bares. Y su presencia en los medios de comunicación es ínfima.

2\_ Creo que si lo pensamos tanto desde una perspectiva 'antropológica' como desde el 'sentido común' sin duda que lo es. Hay sublimación, forma, expresión, creatividad, búsqueda estética, que se yo, todo eso que comúnmente suele definir al arte. En lo personal, siendo lo más subjetivo posible, y creo que no hay otra forma posible de ser (por

suerte y /o desgracia), para mí el arte es un 'como' no un 'que'. No comparto la visión posmoderna que en una dialéctica tramposa pone al discurso en el lugar de la obra. Sin ánimo de ofender espíritus 'vanguardistas', si uno piensa que un inodoro es escultura por estar en un museo y un silencio de media hora es un concierto por 'no sonar' en un teatro, es un pelotudo. Y el que se pone en rol de artista en esas situaciones, está siendo un "ladri", no jodamos. Eso es funcionalidad pura al sistema mercadonómico, porque es la expresión de su máximo deseo: democratizar 'la Nada misma' para perpetuar su hegemonía. Me conmueve mucho mas ver a un nene tratando de tocar el feliz cumpleaños o intentando dibujar su percepción interna de lo que es una flor, que un 'artista' que vende una gran tela en blanco con un puntito rojo a u\$s20000 como 'arte zen'. U otro que se pone a hacer ruiditos con la compu y le llama 'música contemporánea'. Me quedo con la honestidad del niño, de su proceso. Respecto al tango en particular hay mucho tanguero que "como parrillero es un artista" y "parrillero que es Gardel". Y esa aparente arbitrariedad, esa heterogeneidad, es para mí una característica muy propia del arte popular. En esa paleta inmensa de cualidades expresivas creo que esta la médula democrática del tango, y de cualquier arte de raigambre popular.

3\_ La verdad, hoy en día, como nada de eso. Lo considero un arte 'globalizado'. Con esto me refiero a que se ha difundido en el contexto de la globalización de la economía de mercado comom un producto 'local/exótico' con cualidades 'universalistas/individualistas'. Como se han difundido otras expresiones como el flamenco, la salsa, el yoga, etc. Remarcando estereotipos, clichés que resaltan ciertos aspectos 'prototípicos' de clase, es decir que hay que tener cierto nivel de consumo para acceder a esta "universalidad" o 'modo de ser'. Si no, minga, 'seguí participando', seguí buscando, nadando en la incertidumbre, en la inconsistencia existencial, o mirando la tele y deseando identidades ajenas. Por supuesto que hay un tango más 'genuino', que resiste, que se recrea por 'rizomas' en un 'under', local y minoritario. En estos contextos creo que podemos encontrar fluidos identitarios más sinceros.

La 'taxonomía' siempre se hace desde un lugar de poder y tiende a la 'taxidermia', es tanática. Depende a la góndola de que país vayamos, pero en la mayoría seguramente los discos de tango los encuentres en "misceláneos".

4\_ Depende de a qué expresión nos referimos, y además creo que toda construcción identitaria es 'situada' y 'evolutiva'. Hoy en día y siendo muy escueto, creo que al baile lo definen sus 'abrazos', un lenguaje técnico que posibilita la improvisación, y (en mayor o menor medida) la voluntad de crear un diálogo corporal, una conexión que facilite la comunicación. A la música ciertas cualidades rítmicas como la síncopa o el *marcato*, y

tímbricas como el sonido del fueye. Recalco que estoy siendo muy breve e injusto, porque sabemos de la riqueza del tango como música y de sus distintas rupturas y búsquedas, sobre todo en el campo rítmico, armónico y formal. Así como de su gran especialización y diversidad en el área instrumental. En lo que respecta a su poesía, más que su métrica y sus temáticas (que son muy amplias), lo definen mejor un fraseo particular en la interpretación y un vocabulario muy ligados al habla rioplatense.

5\_ Todo eso y mucho más. Me refiero tanto a una diversidad de expresiones plásticas como a una variedad de acciones socioculturales que posibilitan la gestión y el sostén de las estructuras que necesita para su desarrollo material y simbólico.

6\_ Sin duda por el baile, y por la figura emblemática de Gardel, que es una suerte de arquetipo del prototipo de cantor y del estereotipo de tanguero.

7\_ Pienso que definirlo jerarquizando una de sus expresiones sería negar su complejidad e interdependencia. Pero creo que hay un componente común a todas y es el “diálogo”, en el sentido de comunión e interacción de lenguajes.

8\_ Que todas dialogan entre sí. Hay algo en el devenir histórico del tango que lo ha llevado a organizarse sistemáticamente. Hasta en sus formas más conservadoras denota su mixtura. Hay un ‘principio libertino’ en el inconsciente colectivo tanguero que lo lleva a mezclarse, a asimilar vorazmente influencias. A la vez hay cierta obsesión, hasta en sus formas más caóticas, por no disolverse en identidades foráneas.

El tango es un sistema de vínculos en todos sus sentidos y expresiones con un alto grado de identificación .Y creo que en la heterogeneidad de ese sistema de significaciones e identificaciones radica su permeabilidad selectiva y su subsistencia, incluso en los contextos más adversos.

9\_ Sí, todo el tiempo y en todo lugar. Eso es condición humana, el tango no zafa.

10\_ Si mal no recuerdo una definición de esencia es “aquello que hace que algo sea lo que es”, en ese sentido el tango ha sido siempre un ‘porífero’ o una ameba. Pero el tango no “ha sido siempre”. No nos ha sido dado en una “génesis” mística como un ente acabado y completo por una ‘naturaleza superior nacional y popular’, creo que tampoco las esponjas y las amebas. Ni en el terreno de lo biológico, ni en el terreno de lo estrictamente humano, de lo cultural, creo en las “esencias”. Sí en las construcciones polisémicas y polideterminadas por “juegos de poder y verdad”, diría Foucault. Quizá en unos años el tango se llame *tangueishon*, se baile separado y en 6x8 y, por supuesto (valga la paradoja), ya no será tango. Lo que hace que el tango sea tango es una sopa de consensos cuyos ingredientes han ido cambiando desde sus comienzos.

11\_ Si claro, el tango sigue siendo muy interesante en muchos sentidos para algunos. De una manera muy condicionada por privilegios y privaciones, pero continúa con los matices que esas condiciones y una diversidad de capacidades humanas posibilitan. Además todo arte, encuentra sus reductos y momentos de pequeñas o grandes libertades, si no muere.

12\_ Creo que en la 'representación tanguera' del cuerpo se resaltan cualidades sensibles asociadas a la memoria, a 'lo nostálgico', y a 'lo pasional', lo erótico. Se asemeja a mi parecer a la representación psicoanalítica de un cuerpo atravesado por dos grandes y divergentes pulsiones. El cuerpo es ese espacio de convergencia magnética en el que Eros y Tánatos se sacan chispas y armonizan. Es un intento de Tai-Chi diría un taoísta. En el tango los cuerpos se encuentran para ensamblarse. El tango es el cuerpo en situación de encuentro. Inefablemente esta idea/forma romántica de cuerpos y energías polarizadas en unidad da cuenta de un cuerpo fragmentado, alienado, deseoso de integridad y completitud. El mundo mismo diría Castoriadis. Al tango se lo busca para aliviar esa ansiedad, previo registro y reconstrucción narcisística. Y en gran medida lo logra. A partir de mi trabajo en tangoterapia y como docente he visto como desde el trabajo corporal y vincular a través del tango, y su verbalización, pueden darse profundas transformaciones integradoras en todos los niveles, tanto psicofísico, como vincular y social.

En otra línea de interpretación todos los cuerpos son diferentes en forma y representación, cada cuerpo es construido y como tal construye o mejor 'deconstruye' 'su' tango. Hay tantos tangos como cuerpos, con mayor o menor grado de docilidad ante los estereotipos. En el 'tango oficial' se siguen fomentando parámetros de registro corporal propios de una estética machista y conservadora.

13\_ Absolutamente. El tango es diálogo, y como tal implica encuentro y vínculo. Y estos son la semilla de cualquier construcción en el campo de lo humano.

14\_ Puede tener mucha, o muy poca. En la cancha de lo micropolítico depende del intercambio entre forma y contenido que se construya en los grupos y el compromiso que asuman en torno a una posible acción transformadora. En la cancha de lo macro pesan mucho más los mecanismos de persuasión mediáticos y los lineamientos y asociaciones de la política de gobierno, partidaria, empresarial. En su historia al tango se lo ha vestido de todos los colores políticos, porque el tango tiene la base del color humano. Se adapta a discursos totalmente opuestos. Hay tango facho, tango zurdo, tango anarco, tango cheto, tango hippie, queer, peronista, radical, tango sí, no, ni, etc. Al tango le van todas las caretas, que es como decir ninguna. Y eso lo pone y lo saca de la vidriera todo el tiempo. Depende el discurso que predomine tendrá más visibilidad tal o cual tango. Hay algo en la célula del baile de tango milonguero (no es una alusión de estilo, sino de espacio), que es siempre

‘políticamente incorrecto’ fuera de ese contexto, me refiero al abrazo entre ‘desconocidos’. Sólo la microcultura milonguera (salvo algunas otras danzas de abrazo, todas mucho menos desarrolladas en su dialéctica) tiene naturalizada esta expresión, y no es poco.

15\_ Hoy en día, para la mayoría del imaginario social, creo que oscila entre una bailarina con medias de red saltando por el aire, el olor a naftalina y un cantor llorando a gritos con vibrato. Se lo asocia con lo que los grandes medios muestran, estereotipos de argentinidad *for export*, farolito, fueye y parejita heterosexual engominada. Por supuesto que influye muchísimo el factor generacional. Voy a sintetizar metafóricamente: en su eterna ‘neotenia’ el tango ocupa estados larvarios en el imaginario social, la ‘salamandra’ plena solo se les revela a quienes se le animan. En este sentido es casi un saber ‘esotérico’. Su ‘arqueología’ y la palabra de los sobrevivientes nos dice que en los años 30/40 ‘el agua estaba llena de iodo’. Puede ser. Hoy, y desde hace tiempo, el tango es un ‘axolotl’.

16\_ En un sentido amplio claro está que lo social se recrea en el tango, porque es su producto y lo atraviesa. Nada hay en el tango y sus actorxs que no sea “lo social”. En un sentido clasista el tango es desarrollado fundamentalmente por gente de clase media, tanto pauperizada en su mayoría, como minoritariamente enriquecida. Eso claro, en Argentina. En el resto del mundo predomina una clase alta, aunque de a poco se va ampliando el panorama, sobre todo por el ingreso de muchos jóvenes, que más allá de su procedencia suelen tener menor poder adquisitivo. En un sentido más coloquial, los espacios tangueros más concurridos son las milongas, y su función es eminentemente socializar. Este ‘socializar’ puede tener muchos sentidos e implicancias, desde las más frívolas hasta las más profundas. Sin duda, el tango es ante todo ‘una forma de vincularse’.

17\_ Inevitablemente una apertura, una acomodación a un otro. Esa es la base, un encuentro ‘real’. Y, mientras el tango dura, una experiencia de lucidez en el registro de las sensaciones que configuran un aquí y ahora. Cuanto más se profundiza en la escucha (corporal, sonora), más se puede vivenciar un estado de ‘vacío’ que se llena de emociones clarificadas, un estado ‘zen’. Porque la danza exige la atención y la relajación propia de cualquier método de meditación. También por supuesto, la ejecución musical. El escribir suele oscilar entre una gran concentración, el juego, la catársis, o el trance. Estos estados suelen contrastar en intensidad con el resto del cotidiano de la mayoría de la gente. Y cuando sucede suele generar un efecto adictivo. Seguramente, las endorfinas ayudan bastante. No sé si siempre fue así, pero hoy en día todos los tangueros sabemos que el tango es una ‘droga dura’, un ‘viaje de ida’. Ese viaje tendrá todos los matices del caso para cada persona, nunca se sabe ni como, ni cuando, ni con quien se puede compartir o terminar el viaje. La vida misma...

18\_ Musicalmente el tango me gusto desde chico. Mis padres vivieron la “época de oro” del tango y me transmitieron el amor por el género. No fue fácil afrontar ese gusto por el tango de pibe. Mi generación (soy del 70), lo tildaba de “cosa de viejos” y te cargaban mucho si decías que te gustaba. Pero a mí no me importaba, tuve la suerte de tener una educación musical precoz que me permitió darle valor al género más allá de lo sentimental, apreciarlo, disfrutarlo y defenderlo con fundamento. Luego me interesó el baile a partir de una actuación de Copes que vi por tv, porque ya practicaba artes marciales y creí ver una relación. Y por supuesto que la tiene. Pero me inicié en el baile recién en los 90, en el subsuelo de la facultad de Bellas Artes, en ‘La Carpintería’. No es nombre de fantasía, allí funcionaba realmente la carpintería y bailábamos rodeados de la maquinaria para dicha faena. Quien era jefe de mantenimiento en aquel momento, Juan Durso, oficiaba de maestro de la manera más informal y anárquica pensada. No obstante, su liderazgo y carisma eran incuestionables. Era un ‘tangero arquetípico’, un personaje muy genuino y entrañable, de una sensibilidad extrema. Un “humano demasiado humano”, que tenía un abrazo y un caminar mágicos y al que le debemos la semilla del nuevo movimiento milonguero en La Plata. Además inició y dio refugio a muchos artistas que resultaron destacados profesionales.

19\_ Lo ha hecho en gran medida durante los últimos 25 años. Y es que en él se pueden canalizar, sintetizar y desarrollar una amplia gama de inquietudes y necesidades, no solo artísticas. El tango permite una convergencia muy fluida, muy dinámica, de una diversidad de expresiones e impresiones.

20\_ La diversidad enriquece siempre, la diversidad en sí misma es riqueza. No sólo amplía desde lo estrictamente artístico si no desde lo político. En mi caso particular me dio la oportunidad de hacer un pequeño gran trabajo a favor de valores, espacios y un modo de construir desde lo autogestivo y cooperativo. Sostener espacios mediante ese proceso constructivo durante 20 años creo que ha dejado una pequeña huella de que se puede, a pesar de tener todo un aparato político-económico en contra, hacer cultura y tango de otra forma, más ‘libertaria’.

Volviendo a la idea de que el tango ha logrado una organización sistémica de diversas expresiones y a su ‘porosidad’, resalto que si se abre, se encuentra o se amplía el canal de conexión, toda expresión, incluso foránea a él mismo, puede enriquecer al tango. Por ejemplo, desde hace 25 años practico tai chi chuan, y estoy convencido de que es uno de los mejores entrenamientos complementarios para el tango danza...y es chino. Ni hablar de cuanto favorece hacer música a la hora de escuchar para bailar. El baile propone también otra forma de escuchar que amplía el horizonte perceptivo del músico. Profundizar en lo

literario es también profundizar en lo interpretativo, y así podríamos seguir la lista de *interpotenciaciones*. En un sistema cuando se mejora algo, se mejora todo. La excesiva especialización conlleva el riesgo de caer en estereotipos que con el tiempo se cristalizan y se vuelven muy difíciles de flexibilizar. Y como decía Barenboim, se termina sabiendo más y más de menos y de menos. Es una suerte de aislamiento, y el aislamiento a la larga o a la corta, se vuelve vulnerabilidad. Y si no, preguntale al ‘dodo’.

21\_Amor. Darle el valor en todos los sentidos que el tango se merece. Al tango hay que cuidarlo, mimarlo, estimularlo. Y el tango es, antes que nada, la gente que lo produce, que es también la que más lo consume. Y hay que “empezar por casa”. La competencia maquiavélica y el individualismo inescrupuloso son mecanismos éticos que las políticas neoliberales se han encargado de fomentar en los sujetos. Y eso es como un cáncer para las culturas minoritarias. Y no hay que olvidarse que los tangueros somos una minoría. Lo del “el tango está de moda” y los megaeventos que se llenan de ‘curiosos’, turistas y devotos políticos que hacen parecer al tango masivo, son el chamuyo perverso de un poder siempre servicial a políticas culturales extranjerizantes o ‘nacionalistas’ que quieren vendernos a nosotros mismos sus estereotipos. Ahora en el caso de la danza son dos: “tango salón” y “tango escenario”. Dos modelos al servicio de un mercado creado por y para, en principio, quienes tienen el monopolio de la difusión. Es llamativo como desde el poder siempre se tiende a uniformar y *dicotomizar*. Este “tango hegemónico” compite muy desigualmente con un tango más genuino y diverso, pero condenado a los circuitos más herméticos ‘del palo’. La realidad es que la gente que sostiene el tango, el que todavía resiste y es ‘del pueblo’ es una minoría. Y si entre esa minoría se escupen el asado terminan todos comiendo saliva. Por eso es que al ambiente tanguero le urge más solidaridad, más cooperativismo y más apoyo. Si todxs somos más generosxs, el tango nos va a dar más. Haciendo un juego de palabras creo que al tango le falta generar generosidad, que sería también generar más tango, porque citando a Chicho Frúmboli “el tango es dar”.

22\_Me gusta pensar que siempre me falta dar lo mejor de mí, al tango y a la vida. Y como lo mejor está siempre por darse nunca sé lo que va a ser. Lejos de la mezquindad es una forma de mantener vivo el deseo y el misterio, de mantenerse motivado y no creérsela. No creo que ‘dar todo’ tenga que ser una actitud de sobreexigencia a priori. Esta sociedad suele confundir el compromiso con el martirismo, el sacrificio (“hacer sagrado”) con el masoquismo. Si se actúa comprometidamente, todo se hace mejor desde la relajación y el goce. La sobreexigencia está sobrevaluada por ser funcional a un sistema al que le conviene la competencia y la explotación. Pero no existe la sana competencia, siempre es insalubre. Por eso prefiero hacer por necesidad, por deseo, por hedonismo o por amor.

Aunque se pise el palito de la vanidad, la autocompasión, o el hastío, el tango es una liebre que se corre de por vida. No tiene techo, siempre hay algo que aprender, algo que ofrendar, algo que cuestionar.

23\_ Para cuándo el disco de “El bandoleiro”? Las primeras preguntas me resultaron un poco ambiguas en su amplitud (no sé si lo son deliberadamente). Espero haberlas interpretado más o menos correctamente. Me pareció muy bien construída la entrevista, por lo menos creo haber conectado con su dinámica. El tema de las políticas culturales es muy complejo, rico, y necesario su debate, su visibilidad, y la construcción colectiva de proyectos y acciones pertinentes a las necesidades de sus actorxs representativos y representados.

Muchas gracias por la consideración para este trabajo. ”Salú la barra”.

La Plata

Abril del 2017

### 18.7.6. ANDRÉS DUARTE LOZA

#### Compositor, diseñador sonoro, guitarrista, docente-investigador

1. En términos de espacio-tiempo ¿dónde ubicarías al tango? ¿Cuándo y dónde ocurre/ocurrió/ocurrirá?
2. ¿El tango es arte?
3. Si la respuesta es afirmativa: ¿lo considerás arte argentino, arte latinoamericano, arte argentino y latinoamericano, arte universal?
4. ¿Qué elementos te parece que configuran o definen su identidad?
5. ¿Es baile, es música, es poesía?
6. ¿Cómo cuál de estas expresiones se lo reconoce más en el mundo?
7. ¿Desde la música/danza/poesía qué te parece que lo define mejor?
8. ¿Cuáles son sus características más prominentes?
9. ¿Pensás que absorbe otras expresiones/influencias?
10. Si la respuesta es afirmativa: ¿considerás que esa capacidad de absorción es parte de su esencia?
11. ¿Está vivo como expresión artística? ¿Continúa desarrollándose?
12. ¿Qué lugar ocupa el cuerpo en el tango?
13. ¿Puede ser considerado como una herramienta para la movilización del campo cultural?
14. ¿Qué importancia tiene como expresión política?
15. ¿Qué representa para la sociedad? ¿Con qué se lo asocia?
16. ¿Qué vínculo mantiene con lo social?
17. ¿Qué consecuencias trae aparejadas la adhesión al tango en las personas?
18. ¿Cómo ingresás al mundo del tango?
19. ¿Canaliza tu expresión como artista?
20. Abocarte a otras expresiones artísticas ¿te parece que contribuye a tu/al tango?
21. ¿Qué le falta generar al tango?
22. ¿Qué te falta dar a vos con el tango?
23. Pregunta libre a elección de los/as entrevistados/as (Sugerencias, críticas, pareceres, ¡bienvenidos!)

1. La aparición del tango no es un hecho que pueda ser ubicado con total claridad en el espacio-tiempo, sino que es más bien borroso, difuso. Sabemos que en algún momento de fines del siglo XIX comenzó a ser parte del vocabulario musical argentino y uruguayo, producto del mestizaje cultural propio de nuestra región. Eso que llamamos tango nunca

dejó de transformarse poéticamente y funcionalmente. Del tango para “tocar”, surgió el tango para “bailar” que dio paso al tango para “cantar” y luego al tango para “escuchar”. Cada una de sus manifestaciones determinó a su vez su diversidad espacio-temporal, sus lugares, sus escenarios, su existencia en el mundo real y en el virtual. Todo esto sin demarcaciones históricas claras y certeras, y casi siempre con solapamientos y superposiciones. Es por ello que hoy podemos considerar que el tango puede utilizar cualquiera de sus acepciones en diversas formas y combinaciones. Lo interesante es notar que a pesar de las grandes diferencias de cada período, el tango mantiene su identidad, dejando ver su costado inmanente apoyado en el proceso de mestizaje cultural. Se pregunta por el ser y el sentir desde una perspectiva que se originó en el Río de La Plata y se proyectó hacia el mundo.

2. Sí.

3. Considero que el tango desde una de sus posibles perspectivas es la encarnación de las más profundas preguntas existenciales del ser humano, formuladas en su origen desde el ser y el sentir rioplatense y con fuertes raíces en un origen común argentino y latinoamericano. Una vez internacionalizado ha encontrado eco en otras regiones del globo, porque sus preguntas más esenciales son comunes a toda la humanidad resonando por simpatía en otras latitudes que a su vez son reabsorbidas por el tango argentino. Su origen producto del mestizaje cultural le brinda, de algún modo, la capacidad de seguir absorbiendo y combinando vertientes culturales en todo el mundo.

4. El hecho de ser un arte sonoro-musical, danza, poesía y canción, todas surgidas de un origen ontológico común que engendró una poética que se manifiesta en la interrelación de todas sus formas de representación. Si bien cada una de sus manifestaciones tiene sus propias peculiaridades, todas refieren al resto aunque no se representen en conjunto. El tango es eminentemente grupal, social y colectivo. El conjunto musical, la pareja de baile, la milonga social, el encuentro de personas que buscan sumergirse en la cosa colectiva pero de una forma intimista hacen a la identidad del tango.

5. Contesté en la pregunta anterior.

6. Se reconoce más la música sin embargo, en términos de cultores y aficionados del tango el baile prevalece. Claro está que el baile no puede prescindir de la música, lo que fomenta el acercamiento de muchos al conocimiento musical, poético e histórico-cultural del tango.

7. Creo que está contestada.

8. Su corporalidad que entrelaza la música, la canción y la danza recíprocamente. Creo que las formas de cortar y quebrar el flujo temporal del movimiento musical y dancístico son esenciales. Su concepción rítmica compleja y su decir poético.

9. Sí, desde luego, desde su mismo origen producto del mestizaje cultural. Es el resultado de la interinfluencia de distintas vertientes culturales y sus manifestaciones musicales. Sobre todo con el surgimiento de la radio y la industria discográfica, la difusión de otros géneros musicales a nivel regional y global ha ido influyendo y aportando nuevas características. Existen por ejemplo grandes similitudes entre el son cubano, el bolero cubano-mexicano y el tango. Siendo sus épocas de oro bastante coincidentes.

10. Sí, ciertamente. Sin embargo creo que no es exclusivo del tango.

11. Sigue vivo sí, sin el vértigo de otros tiempos también sigue desarrollándose y transformándose. La desaceleración de su desarrollo tal vez se deba al hecho de haberse transformado en un fenómeno artístico mundialmente conocido y un clásico del arte musical como ocurriera con el jazz y la bossa-nova, que en su costado comercializable, producto de la industria cultural, busca la reproducción de ciertos arquetipos estilísticos de sus orquestas, compositores e intérpretes más recordados.

12. Un lugar central, hay algo de la materialidad del tango que no puede prescindir del cuerpo. Como ya dije en el baile y en la música existe una forma de corporalidad que le son propias. Por otro lado en el canto también existe un decir que necesita ser corporalizado de una manera gestual bastante específica para sonar a tango, aunque una sobreactuación de esta particularidad caiga rápidamente en los estereotipos.

13. Lo es. Quizá no se ha concientizado lo suficiente sobre el potencial, en ese sentido, que tiene el tango dentro de nuestra propia cultura. El tango es un fenómeno colectivo, social, grupal y llama al encuentro, por ello su valor como herramienta de movilización del campo cultural es superlativo.

14. Creo que al ser un arte colectivo, que posee también una faceta crítica que siempre indagó en las formas de la convivencia humana, es una expresión política, aunque no lo persiga como fin. Es muestra de lo que el arte popular puede generar en una sociedad cuando es asimilada como parte vital de un colectivo humano y colaborar en su desarrollo.

15. La identificación de los argentinos con el tango es crucial. Sin embargo muchas veces suele caer en los estereotipos y las postales pintorescas asociadas a un pasado remoto, de añoranza y tiempos que no volverán. De un Buenos Aires idealizado apoyado en la imagen de una época de esperanza y porvenir de una ciudad y un país que iniciaba su proyecto de modernización.

Se lo asocia a la figura del inmigrante y su pujanza para la construcción de un nuevo país, pero que también arrastraba consigo la soledad y el destierro, que definieron el tono nostálgico y melancólico con que también es asociado el tango. En el imaginario de principios del siglo XX fue uno de las manifestaciones fundamentales para la configuración

de la noción de argentinidad, en la búsqueda de un modelo socio-cultural que unificara a una población tan heterogénea como la de aquel tiempo. La construcción de la identidad nacional, que muchas veces cayó fácilmente en un tradicionalismo simplista, de la que las posturas más conservadoras hacen uso con el fin de legitimarse.

16. Ya está respondida.

17. Se genera un vínculo inquebrantable, el tango puede transformarse en una forma de interpretar el entorno y vivir en él. Una identificación que se lleva para toda la vida. El tango brinda la cultura del intercambio entre pares que cohesiona los vínculos de los integrantes de una sociedad. Refuerza el sentido de pertenencia y configura la identificación con el otro.

18. Escuchando discos y grabaciones y a mi padre cantarlo desde chico. Luego tuve una corta experiencia en clases de baile. Casi al mismo tiempo me atrajo la posibilidad de entender su naturaleza musical, sobre todo a través de la milonga (música) como primera instancia. Como intérprete de tango tuve una actividad sostenida sobre todo en el ámbito del medio tanguero japonés.

19. La canaliza en gran parte, sobre todo desde el punto de vista de mi actividad como intérprete. Como compositor me interesa nutrirme de su música aunque más en esencia, no tanto en su reproducción como género. Creo que en mis proyectos audiovisuales logro trabajar aspectos de su ontología ya que me propongo encontrar su esencia común, lo immanente, mediante la combinación de las imágenes, la música, el sonido y el cuerpo.

20. Al ser el tango una expresión artística plural y compleja, que se nutre de varios campos de la cultura creo que es inevitable comprender que todo lo que aporte en ese sentido es válido e intrínseco de su desarrollo. En lo personal me interesan los aspectos filosóficos del tango para la creación artística por lo que necesariamente me llama al trabajo artístico enfocado desde una concepción amplia y abierta del arte y no restringida a una disciplina específica.

21. No creo que al tango le falte nada, pero necesariamente necesita transformarse para subsistir en el tiempo. La tensión entre conservadurismo e innovación existirá siempre en el ámbito del tango, en una puja necesaria y permanente, ya que permite la continuidad de su esencia sin adolecer de novedad y contemporaneidad acorde a los tiempos que corren.

22. Creo que si le debo algo al tango me va a venir a buscar inexorablemente.

Buenos Aires/La Plata, junio de 2017.

## 18.8 Tres composiciones tangueras

### 18.8.1. ACTITUD VALS

(vals)

Letra y música: Daniel Duarte Loza

Te llueve un vals,  
copiosamente,  
de la canilla  
PONELE!  
Y luego un tango  
como un baldazo,  
vos sin paraguas,  
PONELE!  
y una manguera  
riega milongas  
dale que dale y sin parar  
y el mundo se trenza y baila  
sin impermeable  
dale que va,  
pase lo que te pase  
dejá que fluya  
la actitud vals.

Esto es tremendo  
no cazo un fulbo  
con tu mirada  
PONELE!  
Hay media onda?  
tirame un centro  
que así no bailo  
PONELE!  
tengo las ganas  
hay muchas pilas  
pero mirame para bailar  
que sin el cabeceo  
no me la juego  
me quedo a un lau  
mirame mirá de nuevo  
que así te saco  
antes del chan.

#### ESTRIBILLO

La actitud vals  
te baila bien cualquier cosa  
si no hay lugar  
en la misma baldosa  
y sin chistar  
si no te gusta el cantor,  
el ritmo, el instrumento,

la pista, el piso o el olor,  
te arranca con frenesí...  
y en el baile  
sos un dios!

Si "se" me acuerdo  
esa figura  
que se complica  
PONELE!  
le meto un gancho  
me tiro un paso  
si me le animo  
PONELE!  
y no me importa  
lo que me cabe  
es la energía para bailar  
el placer del encuentro  
es pura magia  
la conexión (oh la lá)  
cuando bailo con ella  
me *emprendo* fuego  
ay que *apaguenlón*!

Y realmente  
es necesario?  
hay que explicarlo?  
PONELE!  
es sentimiento!  
no es ilustrado!  
es popular!  
PONELE!  
no me interesa  
quien baila mucho  
si que le ponga todo al danzar  
con esas ganas locas  
de alzarse en vuelo  
y de girar  
por un ratito juntos  
mientras bailamos  
te quiero más

#### ESTRIBILLO

La actitud vals  
te baila bien cualquier cosa  
si no hay lugar  
en la misma baldosa  
y sin chistar  
si no te gusta el cantor  
el ritmo, el instrumento,  
la pista, el piso o el olor  
te arranca con frenesí...

y en el baile  
ay mi dios!

(Buenos Aires, Práctica de la Canilla Sentada, 28 de abril de 2014)

**18.8.2. NINGUNEO DE VERANO (Vals)**  
Letra: Tatiana Goransky – Daniel Duarte Loza  
Música: Daniel Duarte Loza  
(2012)

Hombre:

Furtivo desvelo  
mi anhelo no duermo  
sin vos no hay sosiego  
da pena de amor.

Hay sal en la herida  
no hay caso querida  
tu ingrata apatía  
me aprieta el dolor.

De... pensar  
en tu cruel ninguneo  
de verano  
Cuando dijiste:  
“tal vez otro tiempo  
nos vista mejor”

Por eso ahora  
atiendes que atiendes  
tu juego  
Y yo no puedo  
dejar de añorar  
otra noche con vos.

Mujer:

Sentada en mi mesa,  
giras la cabeza,  
miras a tu lado  
a una mina mejor

Va muy bien vestida,  
dispuesta, atractiva,  
sus pies porcelana  
toda tu atención.

Yo... sentada  
mirando al piso...  
de compromiso  
Sintiendo un nudo  
profundo en mi vientre  
de celos y amor...

Por eso ahora  
atiendo que atiendo  
mi juego  
Desesperada

por ver que tus ojos  
no me miran más

Mujer (continúa):  
Repite la escena  
en cada milonga  
Soy como un vestido  
del día de ayer

No te das ni cuenta,  
lo mucho que duele  
que bailes Pugliese  
con otra mujer...

Y... me siento  
un juguete olvidado,  
abandonado  
En tanto pienso  
que mi corazón  
se quebró en dos

Rezo porque  
termine el verano...  
de tu ninguneo  
Porque no puedo  
dejar de añorar  
otro tiempo con vos

Hombre:  
Negado en mi mesa  
no tengo certeza  
mi pobre cabeza  
te baila en un vals

Aviesa mirada  
das cuenta de nada  
Pugliese sonaba  
y salgo a bailar

Y... mi cuerpo  
ausente deambula  
mientras observo  
como me esquivo  
tu impávido rostro  
diciéndome adiós

Queda anunciado  
el fin del verano  
con esta tanda  
y yo no creo  
que pueda aceptar  
otra noche sin vos

### 18.8.3. FIEBRE (Tango)

Letra: Tatiana Goransky – Daniel Duarte Loza

Música: Daniel Duarte Loza

Sábanas mojadas  
De vos no queda nada  
Ya marca 39 y  
hasta de tus labios me olvidé  
La mancha de tu cuerpo  
enrejada en el colchón  
Es el último recuerdo  
De nuestra conjunción

Me tiembla la piel  
Los chuchos de frío  
Sacuden mi coraza  
llamándome al olvido  
Que olvide palabras,  
gestos y besos  
Momentos maldecidos  
Que fueron perdición

Fiebre...  
Venis a nublar todo  
Borrándome el pasado  
Cuidando de mí misma  
Fiebre...  
Trepando por mi cuerpo  
Cada centígrado oscurece  
Los vestigios del dolor  
Fiebre...  
Si tan solo te quedaras  
Dentro e' mi encajetada  
Me harías un favor...  
Llévatelo de adentro  
Que él ya todo se ha comido...  
Todo todo se ha comido  
también mi corazón.

Tu voz en el teléfono  
exigiendo que sea tuya  
encuentros a la siesta  
pa cucharearnos de 4 a 6  
Si te sueño bailando  
con alguna chirusita  
que se cuide pobrecita  
lo que le voy a hacer!

Tu voz es solo mía  
me acuesta a dormir

es la que me da la fiebre  
que no puedo extinguir  
Te condeno a no llamarme  
Me condeno a no escucharte  
Y le agradezco a esta fiebre  
por alejarte de mí.

Fiebre...  
Venis a nublar todo  
Borrándome el pasado  
Cuidando de mi misma  
Fiebre...  
Trepando por mi cuerpo  
Cada centigrado oscurece  
Los vestigios del dolor  
Fiebre...  
Si tan solo te quedaras  
dentro e' mi engayolada  
me harías un favor...  
Llévatelo de adentro  
Que èl ya todo se ha comido  
Todo todo se ha comido  
También mi corazón.

Buenos Aires, marzo de 2013.

## 18.9. Carmen Miranda: una performer latinoamericana en Hollywood<sup>176</sup>

### Introducción

Por lo general, la primera asociación que se le ocurre a quien escucha el nombre de Carmen Miranda es la de la mujer del sombrero gigante hecho de frutas tropicales, plumas y flores (que la artista solía lucir en sus apariciones cinematográficas).



Carmen Miranda exhibiendo uno de sus originales y característicos atuendos

Esta asociación directa que, para muchos críticos, da elementos para cuestionar a la figura de Carmen Miranda –bajo la consigna de que sólo vendía exotismo– cuando se indaga más profundamente acerca de la labor de esta artista, se comprende, sin embargo, lo sesgada que resulta esta apreciación. Su fuerte presencia física tan identificada con esa apariencia colorística y frutal, consiste, precisamente, en el resultado de una invención, de una

---

<sup>176</sup> Una versión previa de este artículo ha sido elaborada como trabajo final (2012) del seminario del Doctorado en Artes: Problemas Actuales de la Estética y la Teoría del Arte dictado por la Dra. Marta Zátanyi, luego publicado como Duarte Loza, D. (2013). “Carmen Miranda: una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense”. En: Saez, M. (comp.) *Ni adentro ni afuera*. La Plata: Club Hems Editorxs.

creación, del alumbramiento de un personaje fresco en la escena artística. Carmen Miranda era toda una artista-performer (anticipándose a la definición misma del *performance art*) y era, además, diseñadora de indumentaria. No se disfrazaba de nada, ni tampoco su vestimenta iba acompañada de la pancarta “todas las latinoamericanas se visten así”; más bien, desplegó su ingenio, propagó una invención y creó un personaje nuevo (inspirado, sí, en la vestimenta de las *baianas*<sup>177</sup> pero con elementos propios y combinaciones insospechadas). Arriesgó al componer su propio vestuario y fueron tanto su originalidad como su singularidad las que puso en juego al darse a conocer al mundo. Ante las críticas recibidas al volver de visita a Brasil interpretó un tema especialmente compuesto para responder a varios de los cuestionamientos que recibió: “Dijeron que volví *americanizada*”. En este tema decía que no había cambiado su idioma, que no se había olvidado del Brasil y su cultura, por haber ganado dinero en los Estados Unidos. No hace falta más que ver alguna de sus películas para saber que cantaba mayormente en portugués (sus líneas en inglés fueron siempre mínimas) y que sus canciones provenían habitualmente del acervo musical brasileño.

Carmen Miranda nació en Portugal en el año 1909 pero a los pocos meses de nacer se trasladó con su familia a Brasil. Comenzó muy joven una carrera artística como cantante y se convirtió en éxito radial para el Carnaval de 1930. Luego vendría la propuesta para filmar películas en Hollywood y su suceso se extendería al plano internacional. Fallecería en Beverly Hills, en 1955.

---

<sup>177</sup> Baiana/baiano (así sin h) es el gentilicio de los habitantes del estado de Bahía, Brasil, en portugués.

## Una Baubo performer en el Olimpo hollywoodense

La actriz-cantante-bailarina-performer Carmen Miranda habitualmente extrovertida actúa con una sonrisa casi permanente en sus labios. Sus actuaciones despliegan colores, movimientos danzísticos y una gestualidad, desbordantemente, exuberante. La relación con Baubo podría plantearse desde el vamos, tan solo, por estos aspectos.

Esta palabra clave, risa, propuesta para atrapar la esencia de Baubo, se asocia con la palabra fertilidad; solo es uno de sus desplazamientos simbólicos. También llama la atención que la música y el baile reiteradamente aparezcan en el borde de la palabra y rocen inevitablemente los territorios fronterizos entre lo metafórico cultural y lo natural inmediato.

(...) Lenguaje obsceno, risa, ritmo extasiado y danza son elementos, más bien mecanismos cuidadosamente calibrados para provocar un efecto bien calculado: despabilar a Deméter para que el ciclo natural empiece nuevamente (Zátonyi, 2011).

Sin embargo, la vinculación intrínseca entre la risa y el sexo en la figura de Baubo, se hace presente, de manera sorprendentemente cercana al mito, en un episodio particular en la historia de Carmen Miranda.

Según el mito, (...) por hundirse en la tristeza y la indignación, la diosa abandona sus tareas; se detiene la marcha de la naturaleza. Deméter, la resplandeciente, parece una simple mortal. Vagabunda, llega a las tierras de Eleusis y allí encuentra a la anciana criada Baubo, quien al ver su dolor y congoja se pone a bailar, le dice groserías, se levanta la falda mostrándole su sexo y así logra hacerla reír. Con eso se renueva la marcha de la naturaleza. Se une, por primera vez, la risa y la fertilidad (Zátonyi, 2011).

Es, justamente, a partir de una foto, en pleno acto de la danza, lo que acercará todavía más a Carmen Miranda al mito de Baubo. La artista danzando junto a su partenaire, César Romero, realizará un salto, su vestido se desplegará y dejará ver su sexo totalmente expuesto, que será inmortalizado por un fotógrafo (un temprano paparazzo) ubicado en una exacta posición rasante como para tomar la escena desde la perspectiva más, incómodamente, adecuada.

Como dijimos en un comienzo, los artistas del movimiento tropicalista brasileño tomarán como referente ineludible a Carmen Miranda, la convertirán en estandarte de sus prácticas artísticas y defenderán, a capa y espada, su accionar en el plano artístico internacional.



Figura 2. Carmen Miranda bailando junto a César Romero con el sexo al descubierto

En su canción-manifiesto llamada *Tropicália* (que obtiene su nombre a partir de una instalación realizada por el artista plástico Hélio Oiticica, en el MAM de Rio de Janeiro, en 1967) uno de los líderes de este movimiento artístico, Caetano Veloso escribirá y cantará una exaltación de la figura de esta artista: “Viva A Banda-da-dá, Carmen Miranda-da-da-dá” (Duarte Loza, 2012).

Exiliado en Londres en 1971, fue que vi por primera vez aquella fotografía en que Carmen Miranda aparece involuntariamente con su sexo a la vista. Me acordé de los primeros portugueses que, al llegar a Brasil y ver a los indios desnudos, escribieron en una carta al rey de Portugal: "ellos no cubrían sus vergüenzas". Eso de referirse a la genitalidad como vergüenza era de uso corriente en el portugués del siglo XVI. Pensé que no dejaba de ser significativo que nuestra representante fuese la única entre todas las figuras del Olimpo hollywoodense en exhibir su vergüenza. Y que lo haya hecho sin saber que lo estaba haciendo, por descuido, inocentemente. Vergüenza es una palabra que atraviesa este artículo, desde el primer párrafo. Pero, tal visión me causó orgullo antes que malestar. En los brazos de César Romero, sonrisa hollywoodianamente pura en los labios, cercada de brillos llenos de deseo y control, todo en ella y en torno de ella parecía obsceno comparado con la inocencia de su sexo. La iluminación, el escenario, la pose, la fantasía, eran Carmen Miranda. El sexo expuesto era Dadá (Veloso, 1991).<sup>178</sup>

En su análisis de lo sucedido, Veloso encuentra una explicación dadá a la exposición del sexo de Miranda, justificando esta revelación, desde el plano artístico. Sin embargo, a partir del conocimiento de la figura de Baubo, podemos argumentar cómo esta presencia mítica pareciera encarnarse, decididamente, en Carmen. En este sentido, la exhibición de su sexo no sería solo un acto desprevenido e inocente, sino, más bien, parte integral del despliegue de sus encantos atractivos en búsqueda de la creatividad, el despertar de la tierra, la fertilidad y la alegría.

---

<sup>178</sup> Traducción del tesista

La risa y la cosmovisión carnavalesca, que están en la base del grotesco, destruyen la seriedad unilateral y las pretensiones de significación incondicional e intemporal y liberan a la vez la conciencia, el pensamiento y la imaginación humanas, que quedan así disponibles para el desarrollo de nuevas posibilidades. De allí que un cierto estado carnavalesco de la conciencia precede y prepara los grandes cambios, incluso en el campo de la ciencia (Bajtín, 2003).

Seguramente Baubo en conocimiento de lo que provoca su risa, su sexo y su impronta carnavalesca, encarna decididamente en Carmen Miranda, esta musa del Carnaval brasileño que exporta, sin tapujos, sus dones para deleitar al mundo entero, despabilar las conciencias y preparar los grandes cambios por venir. El movimiento tropicalista será una de sus notables consecuencias.

## Bibliografía específica

Bajtín, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Madrid: Alianza Editorial.

Veloso, C. (1991) Carmen Miranda Dada. 22 de octubre de 2001. San Pablo: Folha de São Paulo. (Artículo previamente publicado en The New York Times el mismo año).

Zátonyi, M. (2011). *Juglares y trovadores: derivas estéticas*. Buenos Aires: Capital Intelectual.

## 18.10. *Lindonéia* – La Gioconda del Suburbio (1966)

### *Lindonéia* – Neo-bolero *iê- iê- iê* (1968)

### Experiencia *Lindonéia* – Ni Una Menos (2016)<sup>179</sup>

#### Introducción

Esta experiencia *Lindonéia* manifiesta algo del espíritu *flâneur* (Benjamin, 1972) andariego –impregnado, a su vez, por nuestro hacer indisciplinario en el campo del arte (Duarte Loza, 2012)– pero para nada del *voyeur* que contempla, confortablemente, cómo todo pasa delante de una vidriera. No describe solo una contemplación sino que implica la toma de partido y nos involucra social y concretamente. Definimos estas indagaciones como parte de una investigación proactiva que no se escribe, solamente, en posición sentada, desde una silla, ni se elucubra, aisladamente, desde un laboratorio. Este andar, provoca algunas reflexiones acerca del arte y la vida contemporánea, desde el pensar indisciplinario (Rancière en Baronian y Rosello, 2008) que, en este caso, se explicita como parte del arte y de un caminar pensante –o, bien, desde un pensamiento caminante– con base en el estar (Kusch, 1976).

---

<sup>179</sup> Una versión previa de este artículo ha sido publicada en: Duarte Loza, D. (2017). “Experiencia Lindonéia-NiUnaMenos. Algunas reflexiones indisciplinarias”. En actas: PRIMER CONGRESO INTERNACIONAL de ENSEÑANZA y PRODUCCIÓN de las ARTES en AMÉRICA LATINA (CIEPAAL). La Plata: FBA UNLP.

## Lindonéia y su marco

¡Oh, Lindonéia! Me la encontré de casualidad, un viernes de mayo de 2016<sup>180</sup>, por la tarde, en Rio de Janeiro, cuando decidí acercarme al Museo de Arte Moderno (más conocido como MAM, -*Museu de Arte Moderna*, en portugués-) para ver la exposición de turno (sin saber de qué se trataba). Resultó que allí estaba como figura rutilante de la exposición ¡Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio (1966) del carioca Rubens Gerchman! Estuvo exhibida hasta el 22 de ese mismo mes de 2016<sup>181</sup> como parte de la exposición temporal *Opinião 65 (50 anos depois)* –que rendía explícito homenaje, a su vez, a la exposición homónima presentada y exhibida, originalmente, en 1965– en el MAM.



*Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio (1966).*  
Exhibida en la exposición *Opinião 65 (50 anos depois)* entre 2015 y 2016.  
Fotografía obtenida por el autor (22 de mayo de 2016).

Hace tiempo que hablo de *Lindonéia* en clases (especial y enfáticamente en el Seminario Música Imagen y Cuerpo de América Latina FBA UNLP) y en escritos (ver Duarte Loza, D., 2011, 2013b/c) producto de mis investigaciones acerca del tropicalismo brasileño. Así que, al encontrarla allí, quedé fuertemente conmovido e impresionado porque se trató de la primera vez que pude interactuar con ella en vivo y en directo (por lo que se, como pertenece a una colección privada, no se deja ver muy seguido en exposiciones abiertas al

---

<sup>180</sup> En esos días fui parte de la inauguración de la exposición REVER de Augusto de Campos en el SESC Pompeia de San Pablo que incluyó mi composición vocal *lygia fingers* basada en el poema homónimo del poeta.

<sup>181</sup> La exposición había inaugurado el 19 de noviembre de 2015 y se había previsto, originalmente, un cierre para el 28 de febrero de 2016 pero fue prorrogada, excepcionalmente, hasta fines de mayo.

público). ¡Buena suerte la mía, entonces, la de poder encontrarla, casualmente, allí, a 50 años de su creación!

La exposición original *Opinião 65* se produjo a un año del inicio de la dictadura militar en Brasil. Permaneció exhibida entre el 12 de agosto y el 12 de septiembre de 1965. Originalmente fue una exposición argentino-brasileña (por la procedencia de las obras expuestas) que incluía trabajos de la nueva figuración y del neoconcretismo fundamentalmente.

Para empezar, *Lindonéia* no es un cuadro. Al menos, en principio, no es uno convencional. En todo caso, es una instalación o, bien, un objeto artístico con formato de cuadro. El marco no contiene a la obra. Se proyecta en expansión. Propone, ciertamente, una interacción y, precisamente, en ese intercambio, estuvimos. Fue así que saqué un par de fotos testigo para ver qué pasaba con ese espejo con flores labradas que enmarcan su rostro y que, a su vez, hace entrar al espectador en la obra (adjunto aquí 2 fotos que atestiguan la experiencia).



*Lindonéia – A Gioconda do Subúrbio (1966).*  
Exhibida en la exposición *Opinião 65 (50 anos depois)* entre 2015 y 2016.  
Fotografía obtenida por el autor 22 de mayo de 2016  
(Otra posición en relación con la imagen. Otra reflexión)

Volvamos, ahora, nuevamente, a contemplar la fotografía de la realización artística. Con una representación serigráfica monocromática sobre un fondo naranja encontramos la presencia del rostro de *Lindonéia*. La cara revela una expresión compungida, apesadumbrada, triste; como masticando rabia, impotencia y bronca. Caetano en la letra de la canción inspirada en esta obra-objeto-instalación (luego nos explayaremos más sobre esta canción) habla del personaje con tez morena, piel parda, mulata. Su imagen está

rodeada de un marco espejado con flores labradas en él (como los marcos de los viejos retratos fotográficos que se solían utilizar en las casas suburbanas). Todo revela una procedencia provinciana y humilde. Probablemente *Lindonéia* haya residido en alguna favela del gran Río de Janeiro, fuera de la ciudad, habitado por quienes son denominados no como cariocas sino como *fluminenses*. Las letras que utilizan diferentes tamaños en la tipografía (aunque todo está escrito en mayúsculas) nos comentan: Un amor imposible. Y más abajo: La Bella Lindónea. De 18 años murió instantáneamente.

Aquí recibimos la estocada más fuerte de la realidad frente a la obra. *Lindonéia* está muerta. La obra se asocia, en primera instancia, al género de la fotonovela (Gerchman trabajaba en ese oficio, muy popular en la época), al folletín rosa o al melodrama, género que reivindicaba, enfáticamente, aquella heroína del radioteatro y de la política argentina: Evita (Duarte Loza, 2014, en ANEXO). "Todo en la vida de los humildes es melodrama. Melodrama cursi, barato y ridículo para los hombres mediocres y egoístas. Porque los pobres no inventan el dolor, ellos lo aguantan" (Duarte de Perón, 1951).

Si profundizamos, entonces, en ese melodrama, en su cruda realidad, la historia concreta es, en sí, una verdadera tragedia. El amor imposible que describe el subtítulo parece indicar, entonces, otra posibilidad que, meramente, el platonismo rosa de un conflicto romántico en plano comedia, ambientado por el escenario más bien kitsch (brega o cafona sería, seguramente, en Brasil y en su equivalente argentino: grasa o mersa) del pop-art. Las sombras debajo del ojo y la boca y al costado de la nariz parecerían indicar que la protagonista recibió una agresión física y terminó sus días como consecuencia de la violencia ejercida sobre ella. El espejo del marco no solo hace partícipe al espectador sino que lo involucra y lo obliga a ocupar un rol activo: al acercarse a contemplar a *Lindonéia* se ve reflejado/a a sí mismo/a. Deja de contemplar y pasa a ver y a verse. La obra lo interpela. ¿Qué le pasa al espectador con la obra? ¿Cómo reacciona? ¿Qué cosas se pregunta al contemplarla? Como podemos apreciar, a través de lo descrito, la obra se estructura en varias capas. Una joven mujer bella (*Lindonéia*, se latiniza -como luego lo hará Tropicália, también- juega en su grafía con linda y con *lindona* que es un apelativo superlativo muy frecuentemente utilizado en Brasil, pero la declinación parecería estar incluyendo también *féia* -cosa que Caetano pondrá de relieve en la canción homónima -, es decir: toda una reflexión acerca de la belleza<sup>182</sup>), conocida como "la Gioconda de los suburbios" (aquí también hay una definición de clase propuesta por Gerchman, por comparación: al

---

<sup>182</sup> "La bella Lindonéia" es linda, lindona y fea a la vez. Como dijéramos en el trabajo "Señorita Radio: Evita y su voz. La construcción de una ética estética" (Ver Anexo) la belleza no pareciera ser un calificativo sino más bien una tensión entre lo considerado lindo y lo considerado feo. También podría ser una alusión a la mentada discusión acerca de si la Gioconda de Leonardo es linda o es fea.

contrario de la Gioconda de Leonardo todo un símbolo del arte centroeuropeo asociado a la vida palaciega, esta Gioconda es reflejo de la pobreza de su tierra), muere repentinamente producto de la violencia (de género) que le proporciona su “amor imposible”. Esta realización se enmarca, además, en plena época de la dictadura militar con lo que el contexto político apremiante y represivo de Brasil, vuelve todavía más significativa la problemática de la violencia de género, en la microestructura de la sociedad (Foucault, 1993), con la violencia instalada en –y ejercida desde– la macroestructura del Estado.

*Lindonéia* no solo es, entonces, una obra de arte novedosa que plantea una interacción con el espectador convirtiéndolo en actor. Tampoco es meramente la entrada a los museos de una historia de la favela. *Lindonéia* es, sobre todo, una obra-manifiesto que denuncia, vehementemente, la violencia -que por todas las características expuestas podemos calificarla como de género y, también, atribuírsela a la represión dictatorial- y compromete a todo aquel que se acerque a contemplarla a asumir un rol activo. Las sombras en el rostro de la Gioconda del suburbio así lo atestiguan: son golpes, son heridas, son las huellas de la violencia ejercida sobre su rostro, sobre su cuerpo. *Lindonéia* murió a los 18 años ¡instantáneamente!

## ***Lindonéia* como (neo) bolero – rock a go-gó + orquesta de cuerdas (Una construcción tropicalista)**

*Lindonéia* – La Gioconda del Suburbio ha sido, también, como ya hemos mencionado, musa inspiradora de un bolero (1968) compuesto por los fundadores de la *Tropicália*: Caetano Veloso (letra) y Gilberto Gil (música), por sugerencia y encargo de la cantante Nara Leão (representante de la bossa nova llamada “participante” por su compromiso social -a diferencia de la bossa nova tradicional, más contemplativa y despreocupada- una de las patas brasileñas de la Nueva Canción latinoamericana). En realidad *Lindonéia* en formato canción es, más bien, un neo-bolero con algunos elementos del *yeah-yeah-yeah* (*iê-iê-iê* como se denominaba por esos momentos al rock en Brasil) bien atravesados y orquestados por el filtro tropicalista. Esta canción fundacional formará parte del disco-manifiesto artístico del Tropicalismo, del año 1968, llamado: *Tropicália ou Panis et Circensis* (sic)<sup>183</sup>. Este cruce interdisciplinario entre una obra de las artes plásticas y la música popular brasileña que se indisciplina hacia la realización conjunta e intertextual, representa un elemento destacable de por sí en el devenir tropicalista. Pero además de reafirmar la idea del movimiento tropicalista como aglutinador de otros movimientos artísticos que pone de relieve la puesta en común entre distintas artes, *Lindonéia* expresa muy bien una realidad y su época y se convierte en toda una declaración política. En 1966 Rubens Gerchman realiza *Lindonéia*, Nara Leão la ve expuesta y queda fascinada con la obra. Musa, también, del Tropicalismo, Nara Leão reconoce, entonces, algo especial en esta particular obra artística. Además de su talento artístico, seguramente, su sensibilidad de mujer comprometida con la realidad de su pueblo la lleva a reconocer en *Lindonéia* un hito fundante. Realmente, no se equivoca. *Lindonéia* constituye un hecho sobresaliente para el arte y para la sociedad de la época en Brasil y representa un símbolo de vital importancia que se visibiliza y cobra notoria actualidad en estos días.

(...) Nara Leão, cuyas conversaciones con nosotros revelaban su total independencia en relación con los preconceptos anti-Tropicália exhibidos por sus ex-compañeros de la bossa-protesta y por la audiencia de *Pra ver a Banda Passar*<sup>184</sup> (el programa que

---

<sup>183</sup> Según Caetano (1997) él mismo incurre en un “error” al escribir en el nombre del disco *Circensis* y no *Circenses* como debería ser en correcto latín. Sin embargo, siguiendo la definición del término *Tropicália* de Oiticica y su escritura, podríamos justificarlo diciendo que aquí Caetano no habría hecho otra cosa que ser coherente con esta misma línea de pensamiento.

<sup>184</sup> “Para ver a la banda pasar”, el título, hace referencia a un verso de la letra de *A Banda* (La Banda) de Chico Buarque con la que, justamente, ganara el primer premio compartido con *Disparada* (de Geraldo Vandré –claro exponente de la nueva canción latinoamericana en Brasil- y Théo de Barros, interpretada por Jair Rodrigues), en el II Festival de Música Popular Brasileira de la TV Record en 1966.

comandaba ella junto con Chico Buarque en la TV Record), nos encomendó, a mí e a Gil, una música que tuviera como inspiración un cuadro del pintor Rubens Gerchman titulado *Lindonéia* (...). (Veloso, 1997)<sup>185</sup>

Caetano, el letrista de la canción y Gil, el compositor en este caso, leen la obra de arte inicial como una denuncia y la amplifican, simbólicamente, desde nada más ni nada menos que el sùmmum de la canción melodramática: el bolero. Para orquestar esta canción, para combinar con maestría bolero, cuerdas y grupo de rock, aparece la figura del compositor Rogério Duprat, artífice de varias otras expresiones fundantes del tropicalismo<sup>186</sup>. Se unen para cantar, entonces, políticamente, también: *Lindonéia*, desaparecida. La letra esparce y difunde titulares de la realidad angustiante y violenta de Brasil por aquellos días de gobierno dictatorial, bajo el marco de un apacible neo-bolero. En parte de la letra denuncia:

Despedazados  
Atropellados  
Perros muertos en las calles  
Policías vigilando  
El sol golpeando en las frutas  
Sangrando

Despezados y atropellados ante la represión estatal. Los perros se mueren en las calle. Los policías, vigilantes. Las frutas sangrando son las mismas mujeres, es la misma *Lindonéia*, “fruta en la feria” que sangra, que es violentada y sangra, que es reprimida y sangra.

Lindonéia desaparecida  
En la iglesia, en andas  
Lindonéia desaparecida  
En la pereza, en el progreso  
Lindonéia desaparecida  
En los rankings musicales

Con la complicidad de la Iglesia, en la procesión, en la “pereza” del hippismo, en el progreso (presente en la bandera de Brasil con el lema positivista “orden y progreso”) y en la música rock que domina los rankings (esa frase de la letra es acompañada musicalmente por una cita, una alusión directa a la música de rock, más escuchada por aquellos días: el estilo “a go-gó”), *Lindonéia*, desaparece. (Ver letra completa en versión bilingüe en Anexo). En la voz de una mujer, que no es cualquier voz, sino la de la representante de lo más comprometido de la bossa nova brasileña: Nara Leão. *Lindonéia* es, entonces, toda una denuncia política cantada a viva voz.

---

<sup>185</sup> Traducción del tesista.

<sup>186</sup> Y de la música brasileña. Es el magistral orquestador de *Construção* de Chico Buarque.

## Experiencia *Lindonéia* – NiUnaMenos

En la semana en que comencé a escribir, específicamente, este trabajo, sobre *Lindonéia* (la primera semana de junio de 2016) se conoció la noticia de un estupro masivo en Rio de Janeiro que nos conmocionó; seguidamente, en San Pablo, tuvo lugar una gran marcha de mujeres –luego, también, se manifestaron en Rio–, en reclamo por la violencia de género y el fin del gobierno interino golpista, fascista y machista de Michel Temer en Brasil (quien entre otras políticas regresivas eliminó el Ministerio de la Mujer y no nombró a ninguna representante del género en cargos relevantes del poder ejecutivo); en Argentina se produjo la masiva movilización de mujeres, instalada desde 2015, para todos los 3 de junio, bajo la consigna NiUnaMenos y en esos mismos días, del año pasado, aparecieron nenas de 12 años violentadas y asesinadas. Bastó que una periodista (del Grupo Clarín), Silvia Martínez Cassina, evidenciara, también en esa semana, su costado luchador y digno -de trabajadora que defiende sus derechos y los de sus compañeros/as-, al exclamar en el espacio televisivo que conduce en un noticiero “¡que siga la lucha!”, para que en una sección del propio diario del multimedios ¡la propusieran para la hoguera! (Monfort, 2016). En este contexto, en este horizonte de sucesos, *Lindonéia* adquiere una relevancia superlativa y paso a explicar, entonces, porqué consideramos que esto es así.

La violencia de género en el marco de la dictadura en Brasil (1964-1985) cobró otra dimensión. Vale recordar que la misma presidenta de Brasil, Dilma Rousseff, (suspendida, actualmente, en sus funciones por un proceso fraudulento) fue violentada físicamente durante la dictadura que la encarceló durante tres años. *Lindonéia* de 1966, surge en ese mismo contexto. La violencia de género no puede ser pensada, entonces, por fuera del contexto político, por fuera de la violencia ejercida desde las instituciones, desde el poder. En estas épocas regresivas que producen la vuelta de políticas represivas, ejercidas por el Estado sobre la mayoría de la población, vemos, también, cómo la violencia de género pareciera acentuarse. Y la persecución a las mujeres (y a las mujeres dirigentes) ¡se evidencia, aún, con mayor claridad!

En mi paso por San Pablo para participar con una composición vocal mía de la exposición REVER del poeta Augusto de Campos, presencié varias manifestaciones con carácter de *happening* o, bien, de *performance*. Una consistió en una pseudo-procesión por la avenida más céntrica de San Pablo, todo un símbolo de la economía y la cultura brasileñas: la Avenida Paulista, acompañando un ferétre apócrifo de Eduardo Cunha (impulsor del mencionado proceso fraudulento contra la presidenta Dilma Rousseff) -quien ese mismo día (5 de mayo de 2016) era suspendido como diputado y presidente de la Cámara de

Diputados- revestido con carteles con menciones a la REDE O Globo y a la revista Veja (cómplices mediáticos de la destitución de Dilma).



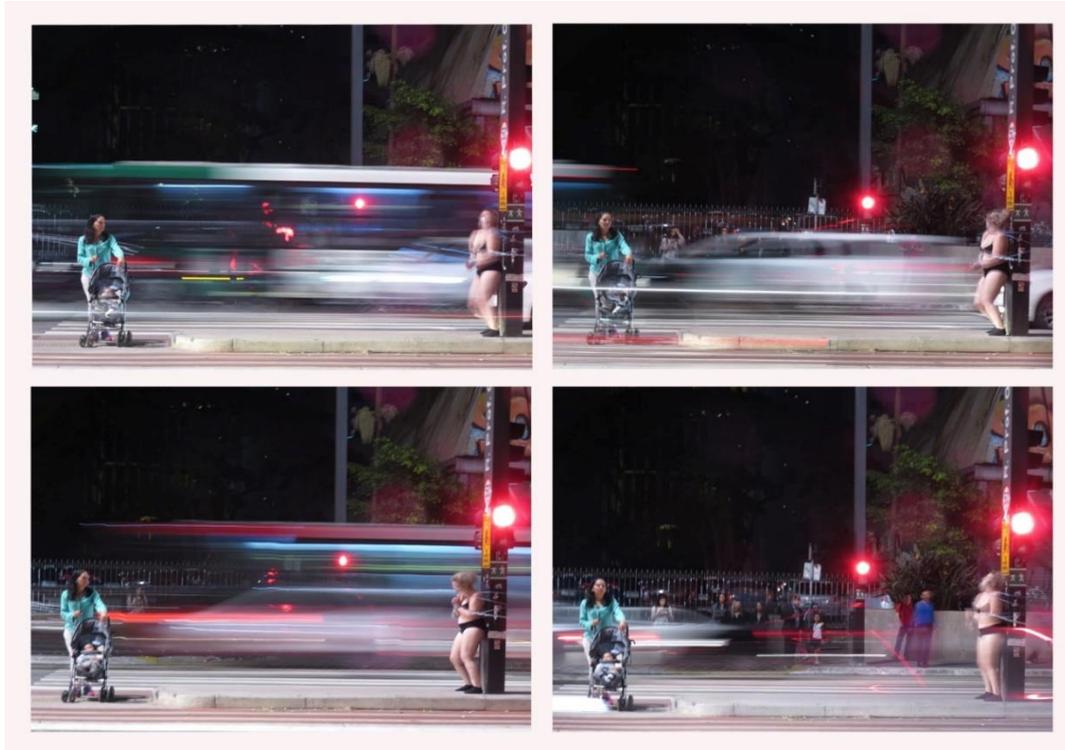
Procesión-Happening en la Avenida Paulista de San Pablo, Brasil.  
Fotografía tomada por el tesista

Toda la manifestación fue acompañada de cánticos alusivos a la situación del golpe institucional en contra de Dilma y los procesantes portaban velas como si se tratara de verdaderos feligreses en el medio de un ritual funerario. Toda una denuncia de la situación política en Brasil.

Al día siguiente fui testigo presencial de una sorprendente performance realizada por un grupo de estudiantes de la SP Escola de Teatro. La acción se basó en exponer a una mujer en ropa interior, atada y amordazada a un poste en el medio de, otra vez, la centralísima Avenida Paulista. La performance tenía, además, el carácter de un estudio socio-antropológico: lo que pretendían los/as estudiantes era evaluar la reacción de las personas que transitaban por allí. Al ver la escena imaginé que se trataba de una performance, mientras mi amiga Josefina Cicconetti, que es militante LGTB, quería pasar, directamente, a la acción y desatar a la chica. La contuve alegando que, seguramente, se trataba de una performance. Acto seguido nos acercamos a preguntar qué es lo que estaba ocurriendo. Efectivamente, una de las estudiantes -que era especialista en *sonoplastia* (arte sonoro)-, Priscilla Camargo, nos confirmó que se trataba de una acción. Tomé un poco de distancia y respondiendo al pedido de los/as realizadores/as, fotografié la escena (como resultado, adjunto la serie de fotografías que realicé).

En la serie se da el encuentro entre una madre y su bebé y la mujer atada. La madre mira, retira la vista, vuelve a mirar y, finalmente, sigue su camino. Decidió no intervenir. Luego, se

paró en el mismo lugar (el cruce del semáforo) un *yuppie* de la zona con su nene y con su celular le sacó una foto a la chica, risueño. Una mujer atada en el medio de la avenida más céntrica de Brasil y nadie se acercó durante mucho tiempo para ver qué pasaba realmente.



Performance en la Avenida Paulista de San Pablo, Brasil.  
Grupo de la SP Escola de Teatro.  
Serie fotográfica realizada por el tesista

Hasta que, finalmente, una joven se dirigió hacia la mujer atada para preguntar qué le estaba sucediendo. Y allí se dio por finalizada la acción.

Cincuenta años pasaron ya desde *Lindonéia* y una mujer semidesnuda y atada en el medio de la Avenida Paulista de Brasil es invisibilizada o, bien, cosificada. Vemos, entonces, la profundidad de la apuesta de Gerchman de hace cincuenta años, continuada por los tropicalistas.

A mi regreso a La Plata, me volví a encontrar con el mural realizado por las muralistas Paula Okada y Marianela Petrasso (Viborera, 2013)<sup>187</sup>, dedicado a la memoria de Sandra Ayala Gamboa, muerta hace diez años ya, en 2007, producto de un femicidio, en una oficina pública (cuando se presentaba a una entrevista en búsqueda de trabajo).

El paralelismo del retrato con *Lindonéia* es evidente e innegable. El uso de la imagen, dibujada y pintada a partir de una foto carnet, como si se tratara de una foto policial, casi un

---

<sup>187</sup> Es una realización mural en varias capas. Luego de esta acción mural se realizaron otras. La chapa pintada con el rostro de Sandra sobrevive, a pesar de varios intentos por quitarla, hasta el día en que se terminan de escribir estas líneas (7 de julio de 2017).

identikit, reafirma la semejanza. Las sombras en el rostro, los rasgos mestizos y la paleta de colores utilizada ponen de relieve, ciertamente, la cercanía entre ambas. Eso en el plano de la imagen. El femicidio las une en su estertor final.



Mural en memoria de Sandra Ayala Gamboa, La Plata.  
Fotografía obtenida por el tesista

En mayo de este año mientras pasaba por el frente del edificio decidí fotografiarla. Hace unas semanas empezaron a demoler el edificio y el mural-retrato de Sandra ya es exhibido entre los escombros de la puerta. La memoria corre peligro. Sin embargo, *Lindonéia* y Sandra continúan, vivamente, haciéndonos preguntas.

## Consideraciones finales acerca de *Lindonéia*

El desafío de hoy sigue siendo, entonces, poner un espejo delante de todos/as, interpelar e interpelarnos como espectadores/as, cómplices, atacantes o, bien, testigos/as. El desafío de hoy es, entonces, claro: hay que desenmascarar y hacer visibles a quienes cometen los ataques pero también a los/as cómplices. Las calles y las plazas representan nuestro espacio vital y reclaman nuestra presencia, para que esta realidad se modifique. ¡Que *Lindonéia* sirva como experiencia concreta! ¡No queremos más *Lindonéias* desaparecidas! Desde el arte, desde la plataforma de *Lindonéia* (instalación-objeto, canción, experiencia política situada en la realidad) participe de la indisciplina, se aboga por menos violencia, menos odio y –como dice una consigna muy difundida a través de afiches y pintadas presentes en todo Brasil– ¡mais amor, por favor! (¡más amor, por favor!).

A 50 años de *Lindonéia*, deberíamos aprender del arte y, así, forjar herramientas concretas para cuestionar y transformar, activamente, nuestra realidad. Parte de este escrito surgió, en principio -y de manera sustancial- para acompañar la marcha NiUnaMenos del 3 de junio de 2016. A más de un año ya, con una nueva marcha NiUnaMenos realizada, en reclamo por la violencia de género en la Argentina y con el mural en homenaje a Sandra Ayala Gamboa en peligro de desaparición, la lucha continúa. *Lindonéia*, desaparecida. Aunque su presencia sigue viva, como también sigue vivo el reclamo de justicia por Sandra Ayala Gamboa. Ambas siguen vivas, en la lucha.

## **Lindonéia**

Letra de Caetano Veloso  
Música de Gilberto Gil  
(Versión bilingüe del tesista)

Na frente do espelho  
Sem que ninguém a visse  
Miss  
Linda, feia  
Lindonéia desaparecida

Despedaçados  
Atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando  
Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor

Lindonéia, cor parda  
Fruta na feira  
Lindonéia solteira  
Lindonéia, domingo  
Segunda-feira

Lindonéia desaparecida  
Na igreja, no andor  
Lindonéia desaparecida  
Na preguiça, no progresso  
Lindonéia desaparecida  
Nas paradas de sucesso  
Ah, meu amor  
A solidão vai me matar de dor

No avesso do espelho  
Mas desaparecida  
Ela aparece na fotografia  
Do outro lado da vida  
Despedaçados, atropelados  
Cachorros mortos nas ruas  
Policiais vigiando  
O sol batendo nas frutas  
Sangrando

Oh, meu amor  
A solidão vai me matar de dor  
Vai me matar  
Vai me matar de dor

Al frente del espejo  
Sin que nadie la viera  
Miss  
Linda, fea  
Lindonéia desaparecida

Despedazados  
Atropellados  
Perros muertos en las calles  
Policías vigilando  
El sol golpeando en las frutas  
Sangrando  
Oh, mi amor  
La soledad me va a matar de dolor

Lindonéia, color pardo  
Fruta en la feria  
Lindonéia soltera  
Lindonéia domingo  
Segundo día

Lindonéia desaparecida  
En la iglesia, en andas  
Lindonéia desaparecida  
En la pereza, en el progreso  
Lindonéia desaparecida  
En los rankings musicales  
Ah, mi amor  
La soledad me va a matar de dolor

En el reverso del espejo  
Pero desaparecida  
Ella aparece en la fotografía  
del otro lado de la vida  
Despedazados, atropellados  
Perros muertos en las calles  
Policías vigilando  
El sol golpeando en las frutas  
Sangrando

Oh, mi amor  
La soledad me va a matar de dolor  
Me va a matar  
Me va a matar de dolor.

## Bibliografía específica

- Benjamin, W. (1972). *Baudelaire: un poeta en el esplendor del capitalismo*. Madrid: Taurus
- Duarte de Perón, E. (1951). *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ed. Peuser.
- Duarte Loza, D. M. (2011). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. Ponencia. XV Jornadas del área Artes. Córdoba: UNC.
- (2012) “Hacia el arte indisciplinario. Algunas reflexiones y una acción (sonora colectiva y participativa en movimiento)”. Revista Arte y políticas de Identidad, n° 7, Murcia: Universidad de Murcia.
- (2013b). “Música Tropicália: arte y política en Brasil durante la última dictadura militar”. En: García, S. (ed.) *La representación de lo in-decible en el arte popular latinoamericano*. La Plata: Edulp.
- (2013c). “Imágenes de la Tropicália. Marco y Pantalla como estrategias para la acción tropicalista”. Inédito.
- (2014) “Señorita Radio. Evita y su voz: la construcción de una ética estética”. VII Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales. La Plata: FBA. (En ANEXO).
- Foucault, M. (1993). *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones La Piqueta.
- Kusch, R. (1976). *Geocultura del hombre americano*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro.
- Veloso, C. (1997). *Verdade Tropical*. San Pablo: Companhia das Letras.

## Fuentes de Internet

- Baronian, M. y Rosello M. (2008). “Jacques Rancière and Indisciplinarity (Interview)”. [En línea]. Consultado el 3 de junio de 2017: <http://www.artandresearch.org.uk/v2n1/jrinterview.html>
- Monfort, F. (2016). “Disciplinar también es violencia”. 3 de junio de 2016. Página/12, Suplemento Las 12. [En línea] Consultado el 3 de Junio de 2017: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-10630-2016-06-03.html>
- OPINIÃO 65 (1965). In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural. [En línea] Consultado el 15 de Mayo de 2017: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento81812/opinia0-65-1965-rio-de-janeiro-rj>
- Viborera, Colectivo La (2013) “Mural Sandra Ayala Gamboa”. [En línea] Consultado el 3 de Junio de 2017: <https://www.youtube.com/watch?v=YqJLurAU-Ug>

## Discografía

- Tropicália ou Panis et Circencis (1968). Philips – Universal Music. (Disco Manifiesto)