.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Repositorio Digital Institucional

Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: El folklore en video-clip : tradición y estilo de época

Autores (en el caso de tesistas y directores):

Alejandro Marcelo García

María Antonia Motta, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2006

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: http://repositorio.sociales.uba.ar/

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)
La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR

Repositorio Digital Institucional

.UBAsociales
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

Universidad de Buenos Aires
Facultad de Ciencias Sociales
Carrera de Ciencias de la Comunicación

Tesina

El folklore en video-clip. Tradición y estilo de época.

Tutora: Prof. María Antonia Motta

Alejandro Marcelo García.
DNI: 24.308.241
comunicacionesamg@hotmail.com

Alejandro Marcelo García

El folklore en video - clip.

Tradición y estilo de época.

García, Alejandro Marcelo
El folfklore en video-clip : tradición y estilo de época - 1a ed. - Buenos Aires : Univ. de Buenos Aires, 2007.
Internet.

ISBN 978-950-29-0067-4

1. Folklore. 2. Tradiciones Populares 3. Danzas Folklóricas. I. Título
CDD 398

Fecha de catalogación: 09/05/2007

Esta obra se encuentra protegida por derechos de autor (Copyright) a nombre de Alejandro Marcelo García (2007) y se distribuye bajo licencia Creative Commons atribución No Comercial / Sin Derivadas 2.5.

Se autoriza su copia y distribución sin fines comerciales, sin modificaciones y citando fuentes. Para más información ver aquí:
http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/

A Chichí,
Mariana
y Cay.

Índice

Introducción..... 5

Primera Parte. Eje histórico y metodología.

1- La construcción del discurso folklórico..... 19

2- El video-*clip*: el análisis del audiovisual..... 30

Segunda Parte. La tensión entre tradición y estilo de época.

3- El espacio

3.1- El mundo rural..... 42

3.2- La fiesta..... 48

3.3- Del repliegue intimista al mundo urbano..... 52

4- El cuerpo: el gaucho y la china..... 58

5- La política: armonía social y crisis..... 68

6- Las fronteras del folklore..... 80

7- Conclusión: Funciones y tendencias..... 87

Bibliografía 94

Introducción. Cambio cultural: conceptos y presupuestos.

"...el pasaje de una lógica de la identidad
a una lógica de identificación."
Michel Maffesoli, **El nomadismo**.

Hace unos pocos años asistí a la conmemoración del Día de la Tradición en mi, ya no tan pequeña, ciudad bonaerense. Para celebrarlo, se realizó una serie de conferencias en el Concejo Deliberante. En ella, uno de los disertantes proclamaba la existencia de un '*sujeto de la tradición'*, quien tenía la responsabilidad de garantizar la transmisión cultural de una generación a otra sin modificaciones. Un *'elegido'* –no hay duda- de cuya responsabilidad dependía la preservación del '*ser nacional'*. (La *trans-misión* posee una naturaleza militante y sufriente, apuntaría, parafraseando a Régis Debray) La cultura folklórica se presentaba como un núcleo de sentidos rígidos y controlados. O, más que *'sentido'*, que supone una dirección y por ende una movilidad, como un conjunto de *'significados'* fijos, dados y perdurables. Una esencia. La esencia folklórica –se daba a entender- habita en la cultura popular y el ser nacional en los sectores populares, los elegidos para preservar viva la tradición.

Esta imagen denunciaba algunos cambios que se venían operando en el género. Paralelamente, comenzaba a hablarse de folklore *'tradicional'* –validándose la redundancia-, para aquellas expresiones respetuosas de su esencia, al que se oponía otro folklore difusamente definido. En este trabajo intentaré describir esos cambios percibidos mediante el análisis del video-*clip* de música folklórica. Preveo ir más allá de la constatación de desplazamientos en ciertas formas de representación. Bajtín consideraba que los géneros funcionaban como "correas de trasmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua"[1]; es decir, que los cambios en los géneros nos hablan de transformaciones sociales más profundas. Por ello parto de una noción de cultura que difiere de aquella, presupuesta por el conferencista, para concebirla como un *proceso histórico de producción social de sentido*. Necesitamos un concepto semiótico de cultura,

[1] Citado en Steimberg, Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires, Atuel, 1993, p. 45, como Bajtín, Mijail: *"El problema de los géneros discursivos"*, en Estética de la creación verbal, , México, Siglo XXI, 1982.

propuso alguna vez el antropólogo Clifford Geertz[2]; conceptualizando el quehacer humano como un entramado de lenguajes que nos permiten interactuar con nuestro entorno y en comunidad. Esto implica poder delimitar toda acción humana como discurso situado en un tiempo y un espacio; en una cultura y en un proceso socio-histórico como parte de su realización y su dinámica. Así se comprende que el sentido en la sociedad fluya en la misma medida que las sociedades truecan. Específicamente, un signo "da nacimiento a otro y, especialmente, un pensamiento produce otro pensamiento"[3], y así *ad infinitum*, como gustaba decir al filósofo norteamericano Charles Sanders Peirce. Y el folklore, como parte de la producción simbólica de la sociedad, aquella que nos identifica con una historia y una geografía, no escapa de esa lógica del desplazamiento.

Esta perspectiva dentro de los Estudios Culturales se aparta de los planteos esencialistas que suponen un núcleo invariante que definiría las identificaciones sociales. Stuart Hall planteaba el problema claramente: "del mismo modo que no hay ningún contenido fijo en la categoría de cultura popular, tampoco hay un sujeto fijo que adjuntarle..."[4] Y, sin embargo, siempre hay residuos que denuncian continuidades, pretérita imagen idealizada que nos emociona, inmersión en un colectivo social que busca asirse a su historia para sostener la cohesión; pero si no es la esencia la que perdura, entonces, se considera que es el presente quien construye su imagen; por lo tanto, establecer las persistencia y las modificaciones nos muestra cómo se recupera en la actualidad nuestro pasado histórico.

No es el pasado el que determina el presente, sino las exigencias del presente las que adecuan al pasado, y esa premisa tiene grandes consecuencias para pensar la construcción de identidades sociales. Los grupos sociales no se nuclean siempre de la misma manera, a veces se diluyen para integrarse en grupos más grandes, como la asimilación de los inmigrantes en la primera mitad del siglo XX; otras veces, los grupos se disgregan como en la actual fragmentación social. Por ello surge el interrogante sobre la lógica de esos cambio; y, al respecto, se arguye que las clasificaciones sociales identitarias poseen tres características que marcan su evolución:

---

[2] Clifford Geertz, *"Hacia un concepto semiótico de cultura"*, en La interpretación de las culturas, México, Gedisa, 1987.
[3] Charles Sanders Peirce, *"División de los signos"*, en Obra Lógica Semiótica, Madrid, Taurus, 1987, p. 245.
[4] Stuart Hall, *"Notas sobre la deconstrucción de lo popular"*, en Samuels R. (ed.) Historia popular y teoría socialista, Barcelona, Crítica, 1984 p. 109.

- son relacionales, en la medida que se estructuran en relaciones de intercambio entre un *'nosotros'* y un *'ellos'*;
- se construyen y modifican en procesos históricos, pues existen conflictos de intereses que promueve la diferenciación entre los grupos –y no al revés-;
- y, por último, dan cuenta de relaciones de poder y desigualdad entre los grupos para estereotipar la alteridad e intentar imponer los términos de la relación *nos/otros*.[5]

Estas características se encuentran en el centro de la producción folklórica como constructora de identificación. "En un mundo, indica David Harvey, donde la identidad cultural no está dada por el lugar de nacimiento sino por la elección estética en la oferta audiovisual de imágenes y conductas, el folklore promociona su estética identitaria."[6] El problema es más complejo aún. Identificados con una cultura nacional-popular, hacia el interior de la sociedad se produce una puja por la configuración del folklore. Dentro del grupo identitario, un sector va a intentar imponer su hegemonía sobre el resto. Ya Raymond Williams señalaba que "el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo: un proceso deliberadamente[7] selectivo y conectivo que ofrece una ratificación cultural e histórica de un orden contemporáneo".[8] Las estrategias culturales deben mutar para seguir manteniendo su hegemonía, atendiendo así a los cambios producidos tanto en la esfera cultural como en la organización social. Debido a ello, debemos considerar las proposiciones que sostienen que el cambio cultural de las últimas décadas "*no se produjo en un vacío social, económico y político*"[9], aún cuando nos toque determinar en el análisis la relación entre los fenómenos culturales aquí enfocados y los fenómenos sociales que les son contemporáneos.

---

[5] Alejandro Grimson, *"Construcción de alteridad y conflictos interculturales"*, Documento de la cátedra de Comunicación y Cultura II, de Aníbal Ford, FCS, UBA, 1998.

[6] David Harvey, La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998, p. 334.

[7] Este tipo de lenguaje produce cierta confusión al remitir ***'deliberativo'*** a una selección conciente y consensuada de la tradición. Así planteado resucita la teoría del complot de un grupo para aventajar a otro. No obstante, los estudios culturales no se proponen medir ni las intenciones ni el grado de conciencia psicológica de los agentes culturales (quizás lo único que se consiga de ese modo son acusaciones y no la comprensión de la dinámica cultural), sino los intereses en juego, construidos en el campo cultural, más allá de la conciencia psicológica que los individuos tengan de los intereses del grupo.

[8] Raymond Williams, Marxismo y literatura, Barcelona, Península, 1980, p. 138.

[9] Harvey, op. cit., p. 82. Cfr. también con Frederic Jameson, *"El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío"*, en Ensayos sobre el posmodernismo, Buenos Aires, Imago Munid, 1991.

Mas, aun considerando la preeminencia del presente sobre el pasado, que abre espacios de contingencia a la vez que activa mecanismos de reproducción, aquel puede recurrir a este en virtud de su persistencia material –materialidad del sentido- además de la necesidad de ciertos grupos de su conservación –intereses de orden político-. Debray estudia la transmisión de una herencia cultural –en su caso el cristianismo- en la acción recíproca de una ***Materia Organizada*** y una ***Organización Materializada***. "Doble trabajo de elaboración que fabricará *lo memorable* al mismo tiempo que da forma a *los memorantes*. Lo memorable: vía las cosas muertas transformadas en monumentos, porque la materia conserva las trazas; los *memorantes*: vía un linaje colectivo de recreación, porque sólo los vivos pueden reanimar el sentido que duerme en las trazas."[10] Asimila la Materia Organizada a las ***'configuraciones de comunicación'*** y la Organización Materializada a las ***'configuraciones comunitarias'*** e institucionales. Otro modelo nos ofrece Williams[11], para él la tradición circula por ***'instituciones'*** (escuela, familia) y ***'formaciones'*** (tendencias artísticas, movimientos literarios). Los conceptos de Debray son más amplios: la 'configuraciones comunitarias' incluye las relaciones entre las instituciones y los grupos sociales, y las de 'comunicación' la disposición de elementos técnicos y los productos culturales que circulan por ellos. Resumiendo, mientras que la concepción esencialista de la cultura rechaza el cambio como desviación, diversas líneas conceptuales y teóricas de los Estudios Culturales contienen e intentan explicar tanto las persistencias como las novedades.

Cuando comencé a interesarme por el video-*clip* folklórico, éste era un fenómeno en pleno crecimiento. Visto desde la cultura joven de Buenos Aires su proyección y permanencia eran –y lo son aún- inciertas. Una adolescente Soledad abría el juego. Una nueva generación de folkloristas (una 'formación'), o nueva al menos para el gran público de la ciudad porteña, aparecía en escena. Soledad, Los Nocheros, Chaqueño Palavecino, entre otros, fueron paulatinamente llenando teatros en Capital Federal, accediendo a los programas de televisión de mayor *rating*, y hasta llamaron la atención del poder político, el periodismo y la crítica especializada. Esta 'formación' dentro del folklore surgió en un

[10] Régis Debray, *"El doble cuerpo del* 'médium'*"*, en Transmitir, Buenos Aires, Manantial, 1997, p.26.
[11] Williams, distingue 'instituciones' y 'formaciones'. Las primeras son los lugares por donde circulan los sujetos en su proceso de socialización y donde incorporan los valores hegemónicos. "Las formaciones son más reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos en sus producciones formativas", op. cit., p. 141.

contexto caracterizado por el mercado como principal regulador del intercambio social, por los procesos de desregulación y privatización de los servicios públicos –entre ellos los canales de televisión-, y por la apertura al mundo globalizado. La utilización del formato video-*clip*, como estrategia de divulgación, da cuenta de una percepción de las nuevas posibilidades abiertas en la industria cultural[12]. Era la segunda mitad de la década del '90, época que coincide con una etapa de vertiginosos cambios en Argentina por la instalación definitiva del modelo neoliberal[13], que implicó, entre otras variaciones, la descentralización de funciones del Estado Nacional a las administraciones provinciales. Horacio Cao nos recuerda además "el fin de las corrientes migratorias que desde mediados del siglo XIX hasta la crisis de mediados de los '70 movilizó población desde la periferia hacia el centro. A partir de esta fecha este proceso tiende a detenerse, surgiendo otro que concentra población en capitales provinciales proveniente de áreas rurales y de ciudades intermedias"[14].

Cambios en las 'configuraciones de comunitarias' y en las de 'comunicación' con la posibilidad de un intercambio global continuo e instantáneo. Por un lado, un proceso al que se denominó globalización para dar cuenta de la expansión del capitalismo –protagonizado por las empresas transnacionales-, junto a la democracia liberal y a los patrones culturales del mundo occidental.[15] Como fenómeno internacional supuso para muchos el debilitamiento del Estado Nación y de las identidades que éste había promocionado. Por lo

[12] La Industria Cultural, en términos de Eliseo Verón, es un ***"sistema productivo",*** un conjunto de instituciones y de sistemas de acciones y de normas en donde se genera una articulación entre producción, circulación y consumo de los discursos sociales. Para el tipo de análisis que abordaré aquí, el concepto así descrito es más operativo a como lo definieran en su clásico artículo Adorno y Horkheimer, quienes acentúan el peso que tiene la propiedad de los medios de producción en la Industria Cultural. Sin embargo, no creo que se opongan necesariamente el estudio de los productos que circulan por los medios y el del funcionamiento de la Industria en su conjunto; en tal caso, son dos niveles de análisis que deben complementarizarse.

[13] Cierto que no fue un fenómeno particular de nuestro país. Con diferentes características, pero con indudables coincidencias, el neoliberalismo se expandió por América Latina, y gran parte del mundo, gracias a las recomendaciones –y presiones- de los organismos internacionales de crédito. Sin duda hubo hechos históricos que aceleraron el proceso como la implosión del sistema soviético, la crisis del petróleo en la década de 1970, los conflictos con oriente y la crisis del Estado de bienestar. En América Latina, el proceso se fue gestando desde los '80 cuando los gobiernos militares, que fueron a la vez elementos de control social y estrategia de modernización dirigida, comenzaron a perder prestigio –o agotaron sus fines- debido a las acusaciones de atropellos a los derechos humanos, el endeudamiento externo y la guerra de Malvinas.

[14] Horacio Cao, *"El Sistema Político Regional de las provincias periféricas durante los '90. Un modelo para empezar a explicar causas y consecuencias"*, en Realidad Económica, Nº 216, noviembre-diciembre de 2005, p. 106. Los datos del INDEC muestran que en el período que va de los años 1980 a 1991 crecieron la cantidad de ciudades de más de 100.000 habitantes y el porcentaje de población que vive en ellas pasó a ser del 71,10 % de la población en detrimento del porcentaje de población que habita ciudades más pequeñas.

[15] María Cristina Reigadas, material de cátedra: Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo, s.r.

tanto, la irrupción del discurso folklórico dentro de una tendencia de homogeneización cultural, sobre todo dentro de la cultura joven urbana, lo convierten, en principio, en una anomalía.

Por otro lado, la globalización fue posible, además, por la revolución científico tecnológica en el área de las comunicaciones. La expansión de la comunicación satelital, Internet y la informática permitieron intercambios y articulaciones más fluidos entre los países. Para nuestro trabajo, hay que tener en cuenta la importancia que tuvo la expansión de la televisión por cable durante los años '80 y '90, pues conectó a gran parte de la población argentina con programaciones hechas para un público 'latino' e internacional. La industria cultural obtuvo herramientas para consolidar y explotar un mercado audiovisual transnacionalizado; lo que significaba que el mundo dejaba de ser la suma de mercados nacionales también para la producción cultural y pasaba a convertirse en un sólo mercado mundial. Y si esta tendencia en el mercado mundial contienen inercias homogeneizantes, al mismo tiempo produjo una zona de conflictos e intercambios de diversas voces y culturas; terreno de fragmentación, 'pastiche' y sincretismo cultural que trascendían las fronteras; elementos que forman parte de lo que se definió en su momento como posmodernismo.[16] Homogeneidad y exaltación de las diferencias, el folklore no se ubicaría dentro de uno de los dos polos. Lo que intentaremos demostrar aquí es que *esas tensiones se ponen en juego hacia su interior*; es decir, es posible hallar rastros en sus videos-*clip* que den cuenta de ellas.

Las identificaciones comunitarias, como la de Nación que vehiculizó el folklore, se imaginan limitadas, precisan de la alteridad con quien contrastar, por lo que "ninguna nación se imagina con las dimensiones de la humanidad".[17] El 'otro' era el folklore ajeno, de otros países, con el que se emparentaba y se diferenciaba. El mercado audiovisual

[16] Jameson, op. cit., define al 'pastiche' como "un discurso en una lengua muerta", "práctica neutral de tal imitación" sin la finalidad crítica humorística de la parodia. Utilizar tal concepto, que proviene de la descripción de cómo el arte posmodernista se apropia de herencias populares, para hablar de cultura popular es realmente problemático; al igual que el concepto de 'simulacro', que Jameson lo define como "una copia idéntica de un original que nunca ha existido", pues evidencian una impostura. No me interesa plantear aquí problemas de autenticidad sino el cambio en la construcción identitaria en un entramado cultural que es, al menos, legítimo. No obstante, al cruzarse con el entramado artístico estilístico del video-*clip* los conceptos teóricos del arte contemporáneo se imponen creando un 'malestar' (tensión) y, en ese sentido, considero pertinente que se manifieste en mi trabajo pues nos habla de la disolución de las fronteras entre cultura popular y arte.

[17] Benedict Anderson, *"Introducción"* a Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987, p. 24.

trasnacional construye 'otredad' entre estilos que atraviesan las fronteras nacionales y diferencian hacia su interior. Y en este sentido, el estudio del folklore en video-*clip* nos permite observar la actualización de la tradición a través de las estrategias de los artistas para competir en el mercado audiovisual globalizado, con géneros como el rock y el pop que fueron partícipes del proceso de su constitución.

Visto desde estos dos elementos, crisis de las identidades nacionales y exaltación de las diferencias culturales, el estudio sobre el folklore adquiere nueva relevancia. Primero, porque el folklore es un transgénero –abarca diferentes lenguajes y circula por diferentes medios- que construye los discursos sobre nuestra historia común, aquella que nos define como argentinos. Anderson define a la nación como "una comunidad política imaginada como inherentemente limitada y soberana. Es imaginada porque aun los miembros de la nación más pequeña no conocerán jamás a la mayoría de sus compatriotas, no los verán ni oirán siquiera hablar de ellos, pero en la mente de cada uno vive la imagen de su comunión".[18] ¿Qué puede decirse de las identificaciones que trascienden las fronteras de los países a la vez que fragmentan las sociedades hacia su interior? En segundo término, porque la relación del folklore con la modernidad fue conflictiva, pues ésta quiso erguirse como una ruptura total con el pasado.

En un artículo aparecido en 1983, "*Memoria narrativa e Industria Cultural*", Jesús Martín-Barbero propuso realizar un doble recorrido para estudiar la cultura popular y su transposición a los medios masivos de comunicación. Para el autor, se trata de pensar primero cómo se va de lo popular a lo masivo, en un estudio histórico que muestre cómo lo masivo –el folklore reproducido por la industria cultural- recupera rasgos de lo popular y atrofia otros. Luego, cómo se va de lo masivo a lo popular, los dispositivos de despolitización y control a la vez que los códigos y prácticas de reconocimiento de la cultura popular[19]. En la investigación retendré los recorridos propuestos aunque tomaré distancia de su formulación.

La propuesta es pertinente, en primer lugar, porque la transposición de los géneros de la cultura popular a los medios masivos de la industria cultural no es un fenómeno reciente y es necesario tener en cuenta las formas de articulación que se configuraron a

[18] Op., cit., p. 23.
[19] Jesús Martín-Barbero, *"Memoria narrativa e industria cultural"*, en Comunicación y cultura, Nº 10, Méjico, agosto de 1983.

través del tiempo entre ambos. Apelaré sobre este tema al metadiscurso de la crítica literaria sobre la formación de nuestro folklore. El primer recorrido es, pues, *histórico, diacrónico*, remonta el cauce de discursos entramados sobre lo popular hasta la irrupción de lo masivo para rastrear su evolución en la industria cultural.

Sin embargo, cabría decir en segundo lugar, que la relación que establece un conjunto de productos mediáticos con la historia de los géneros populares, dentro de los cuales son socialmente reconocidos, y a través de los cuales los sectores populares se reconocen, sólo puede establecerse por las marcas que en la superficie textual de esos productos dan cuenta de esa relación. Esto implica, antes de hablar de "dispositivos de despolitización y de control", anclar la investigación en un análisis de los discursos, establecer las conexiones pertinentes, describir las operaciones discursivas en donde se juegan, si se quiere, esos dispositivos. La puesta en relación del análisis de los discursos objeto con el metadiscurso crítico del recorrido histórico nos permitirá observar qué es lo que perdura en el folklore como condición de producción y qué ha quedado en el camino. El segundo recorrido, que rastrea en lo masivo las huellas de lo popular; lo considero entonces un recorrido *sincrónico* sobre la identidad del género en el campo de la música popular.

En la primera parte de este trabajo, entonces, me introduciré en la historia y conformación de nuestro folklore nacional. Intentaré allí discernir su relación con los sectores populares con los cuales se encuentra ligado por relaciones de identificación, producción y consumo que distan mucho de ser sencillas. No basta definir al folklore como cultura popular pues esta lo excede en tiempo y contenido. Necesitaremos definir al folklore de alguna manera que nos permita observar su relación con el cambio social, la cultura popular y la cultura nacional.

Daremos cuenta luego sobre la metodología seguida durante la investigación. En ella consideramos al video-*clip* como una clase de texto compuesto por una ***"pluralidad de materias significantes"***: voces, sonido, imagen, cuerpo. Esto nos permite determinarlo como nuestro objeto de estudio, el cual enfocamos desde la Teoría de los Discursos Sociales para describir los rastros de su proceso de producción, que "no es más que el nombre del conjunto de huellas que las condiciones de producción han dejado en lo textual,

bajo la forma de operaciones discursivas".[20] Esta perspectiva posibilita establecer la forma en que condicionaron las características del video-*clip* folklórico la tradición del género y el formato audiovisual, considerado por algunos como representante de los fenómenos incluidos dentro de las tendencias posmodernistas.

En la segunda parte del trabajo, nos abocaremos a presentar los resultados del análisis de los videos-*clip* de los folkloristas considerados más representativos y que adquieren relevancia hacia mediados de los '90. Los artistas escogidos fueron Soledad, El Chaqueño Palavecino, Los Nocheros (Jorga Rojas), Rally Barrionuevo y Facundo Saravia (Los Chalchaleros). Cabe aclarar que consideré video-*clip* sólo aquellas filmaciones en las cuales hay una deliberada producción audiovisual para publicitar la canción. Es decir, que no se incluyen los fragmentos de recitales que a veces se hacen circular como *clips* de promoción. Sí aparecen recitales cuando estos forman parte de un video-*clip* o son una construcción para la producción audiovisual.

Soledad Pastorutti fue sin duda la que causó más polémica y admiración en la sociedad por alcanzar repercusión en plena adolescencia. Nació en Arequito, provincia de Santa Fe, en la significativa fecha del 12 de octubre de 1980. En 1994 graba su primer compacto, ***"Pilchas gauchas"***, dos años más tarde se consagra en Cosquín y desembarca con éxito en Buenos Aires presentado ***"Con el poncho al viento"***. Su revolear de poncho y su juventud se convirtieron en íconos de una generación que rompía la solemne y almidonada estructura del escenario folklórico. En 1997 saca ***"La Sole"*** y en 1998 ***"A mí gente"***, año que representa a la Argentina en el disco del mundial de fútbol de Francia. Su hermana Natalia, con quien hace dúo en varias canciones, se mantendrá siempre en un plano secundario con respecto a ella. En sus discos, Soledad combina clásicos folklóricos con su incursión en ritmos latinos y del pop-rock. Basta leer los títulos de sus álbumes para observar el diálogo que entabló con el público joven en tiempos de crisis económica, social y política en Argentina. En 1999, irrumpe con ***"Yo sí quiero a mi país"***; en el 2000 con ***"Soledad"***; en 2001 sale a la venta ***"Libre"***; y en el 2003 edita ***"Adonde vayas"***. Actualmente difunde un disco doble titulado ***"10 años de Soledad"***.

Al Chaqueño Palavecino se lo considera un resguardo de la tradición. Conservó el vestuario gaucho cuando muchos estaban quitándoselo y se mantuvo fiel a los estilos del

[20] Eliseo Verón, La semiosis social, Buenos Aires, Editorial Gedisa, 1987, p. 18.

canon folklórico. Su nombre es Oscar Esperanza y recibe el apodo del lugar de su nacimiento, el chaco salteño, más precisamente en el paraje El Ñato, del departamento de Rivadavia, un 18 de diciembre de 1959. Su historia personal recuerda la de 'Palito' Ortega: el niño pobre que trabaja y un día llega al éxito. Fue lustra botas, camionero y colectivero. Se dice que La Veloz del Norte, última empresa para la que trabajó como chofer, le acomodaba los viajes y los horarios para que pueda presentarse en los festivales folklóricos. Su primera grabación fue una cassette, en 1987, y llevó el título ***"Para mis abuelos esta zamba"***. En 1995 se edita su primer compacto, ***"El alma de Felipito"***, y al año siguiente ***"20 éxitos del zorzal chacosalteño"***, una compilación de viejas canciones que grabara en cassette. La historia de su ascenso social y su fidelidad a la tradición quizás sirvan para explicar algo la devoción que despertó en el público, al encarnar a la vez un reconocimiento cultural de ciertos sectores sociales y la esperanza de atravesar los umbrales de la pobreza. Sin embargo, es en su estilo, y donde éste se aleja de lo tradicional, donde pueden buscarse otras razones. Sus canciones han ingresado el amor sensual, la alusión pícara, aunque siempre rondados por la culpa y el pecado, a un género que trató el amor de forma pura e idílica. No es de extrañar que su primer gran éxito haya sido *"Amor salvaje"*, grabado en ***"Salteño viejo"***, compacto de 1997. También es creíble la versión que cuenta que el *Chaqueño* no quería grabarla por no ajustarse a su estilo[21]. En 1998 llega a ser *'Consagración Cosquín'*, junto al grupo Amboé, y Horacio Guarany lo nombra su sucesor en el festival de Jesús María, en Córdoba. Ese año edita ***"Apenas cantor"***, al cual siguen en 1999 ***"Chaqueñadas"***, ***"La ley y la trampa"***, en 2001, ***"La pura verdad"***, en 2003, y, en 2005, ***"Juan de la calle"***.

Los Nocheros surgen en Salta en 1986, primero como un dúo entre Mario Teruel y Rubén Ehizguirre, y luego como cuarteto al sumárseles Cesar Kike Teruel y Jorge Rojas. Obtienen el *'Consagración Cosquín'* en 1994, año en que editaron ***"Con el alma"***. A ese compacto le siguen ***"Tiempo de amor"***, en 1996; ***"Ven por mí"***, en 1997; ***"Signos"***, en 1998; y ***"Nocheros"***, en 1999. Al año siguiente realizan una gira por Latinoamérica y son nominados para el Grammy latino como *'Mejor Álbum Folklórico'*. En 2001 graban ***"Señal de amor"***, en 2003 ***"Estado natural"***, y en 2004 ***"Noche amiga mía"***. Se les

[21] Para los fines de este trabajo no es tan importante la veracidad de estos comentarios que circulan por Internet y el ambiente folklórico sino el simple hecho de su existencia que da cuenta de la percepción que se tiene de cambios que se producen en el género y que remiten, como veremos, al influjo de otra sensibilidad.

reconoce como innovación incursionar en la canción romántica e introducir ritmos latinoamericanos mezclándolos con el folklore vernáculo. Actualmente se encuentran en un período de cambio por el alejamiento de Jorge Rojas, que lanzó su carrera solista con ***"La vida"***, en el 2005, y la llegada de Álvaro Teruel al conjunto.

Rally Barrionuevo es profeta en su tierra, Santiago del Estero. Nació en Frías, una ciudad de esa provincia, el 14 de agosto de 1972. Sin embargo, su carrera comienza a perfilarse cuando se radica en Córdoba y forma parte del *"Movimiento Folklórico Universitario"*. Su primer disco lo graba en 1995 y su título fue ***"El principio del final"***. Para entonces trabaja junto a otros artistas reconocidos como el Dúo Coplanacu, Peteco Carabajal y León Gieco. En el 2000 edita ***"Circo criollo"*** y desembarca en Buenos Aires, en el Teatro Ópera junto a Víctor Heredia y León Gieco. Al año siguiente obtiene el premio *"Gaviota de Plata a la Mejor Canción"*, en el Festival de Viña del Mar que se realiza en Chile, con el tema "Ayer te ví", de Heredia, agregado como b*onus track* a la placa ***"Circo Criollo"***. El reconocimiento en Cosquín se produce en el 2002 cuando se lo premia como *"Consagración"*. En 2003 graba ***"Población milagro"*** y más adelante ***"Ey, paisano"***. Su producción folklórica posee cierta libertad con respecto a las estructuras del género. Es reconocido como un artista comprometido con las luchas sociales.

Por último, Facundo Saravia proviene de lo más renombrado del folklore: Los Calchaleros. Hijo de Juan Carlos Saravia, pasó a integrar el legendario grupo en 1980, reemplazando a Ernesto Cabeza a quien, lamentablemente, una enfermedad llevó a la muerte ese año. En los '90 larga su carrera solista. ***"Transparencia"***, su primera placa, aparece en 1995. Dos años más tarde saca ***"Artesanos de la voluntad"***, y en 1999, junto a Yamila Cafrune, ***"De changuitos y chinitas"***. En 2002, tras haber acompañado la gira de despedida de Los Chalchaleros, edita ***"Facundo"***, era la hora de tener nombre propio. Si bien Saravia deja de lado las ropas gauchas, tal vez para diferenciarse de la impronta de su padre, su obra se mantiene sumamente respetuosa de la historia del género. Aunque se le reconoce introducir temáticas extrañas al folklore, como su zamba *"Después del resplandor"* que habla sobre la adicción a las drogas, su punto de vista no deja de pertenecer a la moral cristiana nacionalista hegemónica en el género. En 2004 edita ***"Por esas cosas de la vida"*** con viejas canciones de compositores salteños.

Estos cinco artistas permiten observar un abanico de estrategias -factibles de describir como operaciones discursivas- para producir videos-*clip* folklóricos. A su vez, la presentación se ordena de acuerdo a una serie de dimensiones problemáticas que guiaron la observación: el espacio, el hombre y la mujer, la política y la identidad que adquiere el género en su inserción en el mercado joven latinoamericano. A partir de allí podremos concluir sobre algunas características del lugar del folklore en tiempos de globalización y su actualización en las postrimerías de la modernidad.

Con respecto al primer eje, el espacio, podría decirse, en líneas generales, que el folklore surge en los países occidentales como cultura rural opuesta a la ciudad. En el mundo actual, tras largos períodos de migraciones del campo a la ciudad, con tasas de urbanidad categóricas, la identificación con el mundo rural será uno de los problemas que deberá afrontar el folklore para posicionarse en el mercado. Aquí podremos observar cómo lo afectan las concepciones sobre el espacio en la posmodernidad: territorialización, localismo y globalización generan una serie de tensiones que deberán resolverse en operaciones discursivas.

Las representaciones del hombre y de la mujer, como segundo eje, también son de crucial importancia, sobre todo para nuestro folklore que ha estereotipado la imagen del gaucho y la china. Ambos están definidos por rasgos característicos, que van desde el vestuario hasta los valores morales. El trabajo intenta observar qué pasa con esos imaginarios al interaccionar en el mercado audiovisual de una cultura joven transnacionalizada, teniendo en cuenta el hedonismo que se le atribuye.

Desde su origen, los folklores están fuertemente interrelacionados con las disputas políticas. Son parte constitutiva de la formación de los Estados Nación. Estos mismos Estados desnudaron su crisis en la década del ’90 al mostrar su debilidad frente a las exigencias de las empresas transnacionales. Por ello es oportuno preguntarle a la producción folklórica qué relación establece entre nación, descentralización y globalización. Luego, observar de qué forma el discurso folklórico representó la crisis argentina del 2001 y la nueva situación del campo.

Por último, las tensiones dentro de estos tres ejes problemáticos se comprimen en la necesidad de permanecer ligados a los discursos de la tradición, por un lado, y al estilo de época, por el otro. Ganar terreno en el mercado audiovisual puede implicar perder la

identificación con el género. Es una tensión que se desenvuelve en los tres niveles de funcionamiento del discurso, el retórico, el temático y el enunciativo. Ser o no ser, pareciera, es también aquí la cuestión; es decir, en qué rasgos formales, temáticos, o de interpelación al mercado fundan su constitución como conjunto homogéneo, que marca las fronteras entre un adentro y un afuera, entre una pertenencia y una alteridad.

Primera parte.

Eje histórico y metodología

1- La construcción del discurso folklórico.

"Hablamos un día de la relación entre el arte y el elemento popular,
de la supresión del abismo que el romanticismo creó
entre el arte y la comprensión general, entre lo selecto y lo vulgar
en música y en literatura, después de lo cual la división,
más profunda que nunca, entre lo bueno y lo fácil,
entre lo noble y lo entretenido, entre lo avanzado y lo
naturalmente asimilable, se transformó en sentido del arte."
Thomas Mann, **Doctor Faustus**.

En ocasiones, al folklore se lo considera sinónimo de cultura popular. Ambos conceptos se confunden. Su literalidad etimológica lo permite. *Folk* se traduce como pueblo y *lore* como cultura. Pero, tal como será utilizado aquí, folklore es un estatuto. Un rango. Lo que equivale a decir que hay un gesto de nombramiento. El nombramiento que eleva a la cultura popular a la jerarquía de cultura nacional e instituye así una tradición en cultura nacional-popular. Esa es la identificación que sella el rango de folklore.

Es el folklore, entonces, un discurso de reconocimiento, pero no sólo al llenar de dignidad a unos patrones culturales, sino por tratarse de un '*efecto de sentido*'. A un conjunto de manifestaciones, atribuidas a un sector social, de un pasado y una geografía, se lo asimila como constitutivo de una nacionalidad. A las formas que lo remedan y lo continúan se les da unidad de género. La creación de un género se produce durante un proceso histórico donde la sociedad reconoce, a un conjunto de textos, rasgos comunes. Sobre ellos puede afirmarse lo mismo que sugiere Verón para los textos de fundación de una teoría científica. "Es siempre en el plano de las condiciones objetivas históricas, extradiscursivas, (que forman parte, precisamente, de las condiciones de producción, circulación y reconocimiento de un discurso dado) donde hay que buscar la explicación."[22] Y en ese sentido, estos tres aspectos, jerarquización, selección y clasificación de textos, se desarrollaron en una formación social en cuyo seno es producido el discurso folklórico. Debray desagrega dos dimensiones, que se imprimen en la dispersión discursiva, al recordarnos que "es imposible tratar separadamente la instancia comunitaria y el dispositivo de comunicación; una sociabilidad y una tecnicidad."[23] Esas marcas, de la

[22] Verón, op. cit., p. 31. En el mismo libro, el autor parece no querer encerrarse en un *reduccionismo semiótico* al sostener: "Creo que todo texto inmerso en un contexto social está sobredeterminado, y en el fondo esto no tiene nada de sorprendente", p. 71.
[23] Debray, op. cit., p. 38

organización social y los dispositivos de difusión, podremos hallarlas en el folklore "en la medida en que el hecho de ser producidos en esta formación social ha dejado sus 'huellas' en el discurso"[24].

La cultura es una dimensión constitutiva y cohesiva de la sociedad. Sin embargo, decir cultura popular es tomar conciencia de una escisión. Una brecha evidencia la diferencia, la revela. Hay cultura popular cuando del otro lado hay otra cultura que la adjetiva como tal, aunque no se adjetive a sí misma. Se reconoce una cuando se reconoce la otra. El adjetivo 'popular' ordena –atributo del poder-, separa, marca la distancia. En un momento de la historia *'pueblo'* deja de ser un término que nombra a toda una comunidad para pasar a denominar a un sector de ella: el *'otro'* no existe únicamente fuera de la frontera. Hacia el despunte de la modernidad, divisiones económicas, sociales, culturales y jerárquicas diluyen la imagen de comunidad por la autoafirmación de superioridad de ciertos sectores, ubicados en la cúspide de la pirámide social, sobre los otros sectores sociales. La ruptura de la unidad social deja su impronta en un primer movimiento de reconocimiento del otro cultural.

Antonio Gramsci aconsejaba estudiar al folklore como una "concepción del mundo y de la vida, en gran medida implícita, de determinados estratos (determinados en el tiempo y en el espacio) de la sociedad"[25], concepciones no sistematizadas y llenas de contradicciones. A estas cosmovisiones se les oponía la concepción del mundo de las clases superiores sumidos en la modernidad. El problema que encontraba era: ¿por qué los Estados modernos -que pretendían encarnar una cultura oficial científica, racional, sistemática- estudiaban, enseñaban y difundían el tradicionalismo supersticioso de la cultura popular? No se trataba meramente de estudiar lo ajeno para dominarlo. Su concepto de ***'hegemonía'*** escondía la clave: legitimar el poder en la esfera político-cultural. La *'folklorización'* de ciertos rasgos de la cultura popular reestablecía la unidad social en la cultura nacional popular, fundando de esa manera un espacio simbólico donde los sectores dominantes en la sociedad podían negociar el consenso sobre sus valores con el resto de la sociedad.

[24] Verón, op. cit., p. 17.
[25] Antonio Gramsci, *"Observaciones sobre el folklore"*, en Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional, México, Juan Pablos Editor, 1973, p. 239.

Mas, aún cuando se reconoce en la cultura popular un sustrato común, incluso para la elite, rechazos, censuras y persecuciones evidencian un gesto selectivo; "no todo es herencia. Y esta nunca es el efecto de un azar"[26]; no todos sus aspectos acceden a la dignidad. Al ennoblecerse, la cultura popular debe vestir gala. Para Michel De Certeau, la construcción del folklore "no está exenta de dobles pensamientos: quiere situar, integrar, garantizar. Su interés es como la contracara de la censura: una integración razonada. La cultura popular se define así como un patrimonio, según una doble grilla histórica (la interpolación de temas garantiza una comunidad de historia) y geográfica (su generalización en el espacio atestigua la cohesión de la misma) (...) El folklore asegura la asimilación cultural de un museo de allí en más tranquilizador"[27]. **La *'folklorización',* entonces, es la construcción de hegemonía dentro de la cultural popular.**

Tanto Mijail Bajtím como Peter Burke encuentran, para la historia occidental, una ampliación de la brecha cultural hacia fines de la Edad Media.

> *"En 1500, la cultura popular era una cultura de todos; una segunda cultura para los más instruidos, y la única para el resto. Sin embargo, en 1800 y en la mayor parte de Europa, el clero, la nobleza, los mercaderes, las profesiones liberales –y las esposas de todos ellos- habían abandonado la cultura de las clases más bajas, de los que estaban separados –ahora más que nunca- por profundas diferencias en cuanto a la visión que tenían del mundo. Uno de los síntomas que nos indican esta retirada es el cambio de significado del término 'pueblo', cada vez menos utilizado para referirse a 'todos' o a las 'personas respetables' y sí para indicar al 'pueblo común'."*[28]

Entre los siglos XVI y XVII se produjeron una serie de fenómenos que afectaron de forma desigual a la sociedad europea: la revolución comercial, la conquista de América, el cisma en la Iglesia Católica, el absolutismo monárquico, el Renacimiento, la revolución científica y el Iluminismo. Estas transformaciones, en la economía, la política y la cultura, provocaron, por un lado, que se constituya una elite cultural -alto clero, nobles y ricos

[26] Debray, op. cit., p. 19.
[27] Michel De Certeau, *"La belleza del muerto: Nisard"*, en La cultura popular, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999, p. 54. (En colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel)
[28] Peter Burke, "Cultura popular y cambio social", en La cultura popular en la Europa Moderna, Madrid, Alianza, 1978, p. 376. Consultar también en Mijail Bajtim, *"Introducción. Planteamiento del problema"*, en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1987.

comerciantes- abocada al consumo de las artes y al desarrollo de la escritura. Por el otro, los sectores populares vivían un período de esplendor con la creciente fluidez del intercambio entre regiones y el incipiente desarrollo de una industria cultural que comercializa su tiempo de ocio.

La lucha por los fieles, que abrió el cisma cristiano, traerá además la atención sobre los sectores populares y sus costumbres. Apareció así la primera ola de reformadores, 'los piadosos', que veían en la cultura popular una negativa disolución de los valores morales. Aún así, el reconocimiento de la dualidad cultural dentro de la sociedad europea, donde los sectores populares eran comparados a los nativos de América, tuvo también sus zonas de intercambio. "Lo que estaba sucediendo no puede describirse simplemente como el impacto de las ideas de los cultos sobre un cuerpo pasivo de gente común; el pueblo estaba asimilando las nuevas ideas teniendo en cuenta sus propias experiencias y necesidades."[29] Posteriormente, la Revolución Industrial, la urbanización y la conformación de los Estados Nacionales durante los siglos XVIII y XIX aceleran los procesos de transformación de la cultura popular tradicional.

A fines del siglo XVIII, al estallar en Europa el período revolucionario, se apela a un vago y abstracto concepto de 'soberanía popular' para oponerlo al poder por derecho divino. El pueblo debía ser educado para hacerse cargo de los deberes y derechos del ciudadano. El acceso a la lectura, que habían impulsado los protestantes y, en menor medida, los contrareformistas católicos, sumado a una industria cultural que difundió el papel impreso entre obreros y campesinos, colaboró para separar en la cultura popular los elementos religiosos de los mundanos, que fueron politizándose.

En Francia, parte de los sectores populares se movilizaron contra el Antiguo Régimen no sólo por sus propios intereses, sino por estar imbuidos en el espíritu de las Luces. Los sectores populares en Francia sentían la opresión del absolutismo monárquico, pero, además, un siglo de desarrollo de la filosofía iluminista había permeado a amplios sectores de la sociedad, lo que hacía posible en Europa movilizar a los sectores populares detrás de principios abstractos de igualdad, fraternidad y libertad; por el contrario, en América las cosas eran bien distintas. En los virreinatos, también se había producido durante la colonia una diferencia entre los sectores letrados, ligados a la administración y a

[29] Burke, op. cit, 364.

Europa, y los sectores aborígenes y mestizos; aquí la divulgación de la lecto-escritura y la posibilidad de acceder a los ideales de la ilustración eran sumamente precarias. España misma era una de las regiones europeas donde la lectura había tenido menos difusión. Los sectores ilustrados que promovieron la independencia tuvieron que buscar, entonces, un diálogo con los sectores populares que hiciese posible divulgar esas ideas y construir una alianza de clases para enfrentar la dominación española. Tal como apunta Fermín Chávez, el gaucho "fue convocado por las nuevas patrias sudamericanas para armarlo en las guerras de liberación (...) No se podrá entender del todo el carácter original de la poesía gauchipolítica si se prescinde del hecho capital de que se trataba de estrofas, de contenido popular militante, escritas para ser cantadas"[30]. Es en ese contexto donde se engendra la gauchesca, como un género literario menor que remedaba la cultura oral de los gauchos, para exaltarlos al patriotismo y divulgar los ideales de la independencia.

Ahora bien, si el racionalismo exaltó el valor patriótico de los pueblos, lo consideró por otra parte un estadío de elevación, de abandono de sus costumbres grotescas para encarnar al ciudadano. El proyecto modernizador, producido al calor de las discusiones por la constitución de 1853, promovió la instrucción pública como factor clave para insertar a los sectores campesinos. Sobre la cultura popular se siguió teniendo una mirada negativa hasta que los artistas del romanticismo comenzaran a reconocerla como fundamento de la nación. El movimiento que surgiera en Europa, decepcionado con la realidad que mostraban las ampulosas ciudades industriales, viró su mirada para buscar inspiración en los sectores rurales, a los que veían como inmunes a la corrompida influencia de la industrialización. En su rebelión contra la racionalidad de la ilustración, contra la *tabula rasa* que la modernidad hacía con el pasado, los románticos buscaron en los sectores populares la pervivencia de las tradiciones que sirvan para fundar una cultura nacional. Allí se conservaban los vestigios de una unidad perdida. Pero será una necesidad surgida en el proceso de formación de los Estados Nacionales lo que llevará a completar el gesto de los románticos. Los nuevos Estados precisaron legitimar su expansión territorial apelando a un pasado común. Lo que identificaba a un Estado era una historia y una lengua en común, que se materializaron en una serie de símbolos que constituyeron la cultura

[30] Fermín Chávez, Historia y antología de la poesía gauchesca, Buenos Aires, Margus, 2004, p. 16.

nacional. Es entonces cuando se recurre a los sectores populares para brindarle a su cultura el estatus de folklore nacional.

En Argentina, este proceso llevó un siglo de apropiaciones y desencuentros. Si la gauchesca le permitió al habla de los habitantes de las pampas entrar en la literatura, fue al precio de que se la considerara un género menor y diletante. El proyecto iluminista, de quienes formaron el Estado argentino, descalificó y marginó la cultura del gaucho, y valoró la letra impresa en castellano puro. Para doctrinarios como Sarmiento era necesario inspirar la naciente nación en la cultura de Europa y América del Norte. No sólo era necesario reformar la cultura popular, educarla, sino eliminar al gaucho como sujeto social para ingresar al mundo capitalista de la propiedad privada. En el *Facundo* no ocultó su fascinación por las habilidades del nativo, pero su postura fue clara y excluyente: civilización o barbarie. Su generación apostó, por un lado, a un ambicioso programa de alfabetización que, a pesar de sus dificultades, logró divulgar la lectura por la campaña; y por otro lado, a la migración europea para paliar dos de las debilidades de la nueva nación: la baja densidad de población y el atraso cultural para el desarrollo económico. Se facilitó la llegada de europeos, quienes en sucesivas olas migratorias fueron ocupando distintas zonas de nuestro país. Sin embargo, las trabas para instalarse en el campo, produjeron la concentración en las grandes ciudades del litoral, principalmente Buenos Aires.

Y fueron los resultados de esas políticas migratorias, en parte, los que indujeron a la institucionalización de un folklore, pues, el aglutinamiento urbano y las desigualdades sociales dieron pie a las primeras manifestaciones de lucha obrera donde se divulgaban las ideologías libertarias: anarquistas y socialistas. Para la elite criolla los extranjeros eran los culpables del desorden social al traer las ideas revolucionarias de Europa. A fines del siglo XIX, Buenos Aires iba camino a convertirse en una inmensa metrópolis cosmopolita y Argentina vivía un momento de esplendor insertada en el mercado mundial como exportador de materias primas.

La política educativa generó un mercado para la literatura. Los *'nuevos lectores'* surgidos de la extensión de la educación pública favorecieron el florecimiento hacia 1880 de una literatura popular basada en representaciones del mundo campesino, que tuvo como exponentes más trascendentes al *Martín Fierro*, de José Hernández, y al *Juan Moreira*, de Gutiérrez. La tradicional cultura letrada pasó de un rechazo a esa emergente industria

cultural del periódico y el folletín al interés por participar en ella y transformarla. Adolfo Prieto advierte en su estudio que

> "*desde comienzos del nuevo siglo, las muestras de fascinación tienden a desaparecer y los arranques de simple irritación ceden paso a la cristalización de un frente de intereses, que con el transcurso de los años es fácil reconocer como el de la formulación de un verdadero programa de política cultural destinado a contener el avance de la literatura popular de signo criollista*"[31].

La versión de *Santos Vega* de Rafael Obligado se proponía como un modelo de superación retórica –lenguaje culto- y temática al gaucho matrero y pendenciero que enfrentaba a la policía. Diversas obras de teatro intentaron reinsertar el modelo de *Juan Moreira* al proyecto nacional. La llegada del Centenario de la Revolución de Mayo promovió igualmente un clima intelectual de revisión de la cultura nacional. Allí se produjo una nueva mirada sobre la gauchesca y la cultura de los sectores populares campesinos. Las tradiciones rurales pasaron a ser consideradas como cultura nacional, oponiéndosela a la de los inmigrantes, no sin antes asegurarse la hegemonía de los sectores cultos sobre esa cristalización. La cultura del pueblo, observa De Certeau, "es tanto más 'curiosa' cuanto que menos se teme a sus sujetos"[32]. Para la década de 1913, cuando la modernización de la Argentina transformaba definitivamente el ambiente rural al cual remitía la gauchesca, el *Martín Fierro*, el poema épico de José Hernández, se convertía en el centro de las polémicas sobre el libro que fundaba nuestra argentinidad. Mientras, el gaucho, como sujeto social, había prácticamente desaparecido, integrado a la fuerza a las nuevas relaciones económicas que imperaban en el campo, y ya no ponía en riesgo al proyecto económico impuesto por la élite.

Argentina entraba, a partir de 1916, en una democracia de masas que permitía a los inmigrantes, y sobre todo a sus hijos, insertarse en la vida pública. El folklore, a través de la exaltación de la heroica lucha gaucha por la independencia, legitimaba el poder y los privilegios de la oligarquía terrateniente que se presentaba como la heredera natural de las

[31] Adolfo Prieto, El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 20.
[32] De Certeau, op. cit., p. 48.

gestas patriótica, frente a las pretensiones del inmigrante. La educación pública se encargó de difundirlo por medio de danzas, estilos musicales y vestimentas. "Transmitir –especula Debray- es organizar, por lo tanto construir un territorio... De allí, precisamente, el esfuerzo político que se requiere para desterritorializar a los sujetos llegados de otra parte o de ayer, antes de reterritorializarlos."[33] Podría decirse que la escuela normal lo '*normalizó*', depuró a la cultura popular de sus elementos molestos. Fue un doble movimiento de homogeneización cultural, pues permitió a los inmigrantes apropiárselo, y de hegemonización de los valores de la cultura dominante. El folklore fue testimonio y se erigió como divulgador de una forma de contar la historia y de una moral. Acción del poder para organizar una "memoria materializada, cuya facticidad hace olvidar, a posteriori, lo organización materializadora que tenía la vocación de prolongar"[34].

No obstante, la cultura popular conserva marcas de resistencia a esa dominación. En la medida que en Argentina se expandía una industria cultural audiovisual, por intermedio de las nuevas tecnologías de la radio, el fonógrafo y el cine, el folklore se convirtió en palestras de formas de entender la historia. Dentro de un género centrado en la idea de unidad (nacional, cultural, social), surgieron los discursos impugnadores de la historia oficial. No se trata de revivir la vieja polémica que divide a la gauchesca entre 'nativista' o 'dialectal', para diferenciar el uso intelectual de los modos rurales, y por lo tanto escrita por sectores ajenos a lo popular; y, como piensa entre otros el mismo Chávez, una escritura auténtica de sectores populares que se apropiaron de la escritura (como se quiere dar a entender en el caso de Bartolomé Hidalgo). Resulta intelectualmente más estimulante partir de la concepción de Stuart Hall para quien "la cultura popular no consiste en las tradiciones populares de resistencia a estos procesos; ni en las formas que se les sobreponen. Es el terreno sobre el que se elaboran las transformaciones"[35]. La biografía del autor no determina el posicionamiento del discurso y menos aún su consumo y, tomando distancia con la metodología de Prieto, poco podemos aseverar de las motivaciones psicológicas de los autores. (véase enunciación infra p. 36)

[33] Debray, op. cit., p. 31.
[34] Ibidem.
[35] Stuart Hall, op., cit., p. 94.

Cuenta Pérez Bugallo[36] que la modernización de Buenos Aires hibridó el folklore perdiéndose el estilo y la cifra a favor del vals criollo, la milonga y la habanera. Gardel mismo empieza cantando un repertorio campero, pero, como la propia cultura urbana, lo fue relegando por el tango. Yupanqui (Héctor Roberto Chavero) vuelve a instalarlo hacia mediados de la década del '30 con el modelo del cantor guitarrero, un folklore escindido del baile. Se convierte al folklore en vehiculizador de reivindicaciones sociales, sobre todo durante y después del primer peronismo, cuando el mejor poder adquisitivo de los inmigrantes rurales que arribaron a la ciudad impulsa su mercado. El género lo permitía con naturalidad: desde la gauchesca había sido soporte de ideas políticas. Así es cómo, en la década del '40, es el folklore el que va desplazando paulatinamente al tango en Buenos Aires, disputándole los espacios nocturnos de diversión y socialización: el baile. Al respecto, Pablo Vila apunta que el folklore permitía ingresar temáticas que el tango dejaba de lado, como la protesta social. Nuevamente se produce un fenómeno de depuración. Para el boom de los años '60,

> *"el pasaje del suburbio al centro requiere, tal como expresa de Ipola[37] en el caso del tango, la interacción de dos fenómenos: primero, que haya un cambio en las pautas culturales urbanas, también en el sentido de tornarse más receptivas y sensibles a lo popular, pero que en este caso se liga a la valorización que hacen del peronismo las clases medias urbanas (en un inicio, vía la propuesta desarrollista); segundo, que se complete el proceso de encumbramiento de la zamba y la depuración de las letras y las músicas, para que el gusto musical de las clases medias acepte el folklore como su expresión musical más representativa"*[38].

En los años sesenta, el folklore tuvo su época de oro. Fue también la contracara de las políticas para el progreso que los países centrales exportaban a la periferia y que tomaban a las tradiciones de los países tercermundistas como una de las trabas a superar para los proyectos de modernización. De forma conciente, o por la misma inercia

[36] Rubén Pérez Bugallo, *"Los primeros payadores y troveros urbanos"*, en Literatura popular bonaerense, Vol. 5: Cancionero autoral, Buenos Aires, Catálogos e Instituto Cultural Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2004.
[37] Se refiere a una nota de Emilio de Ipola, *"El tango en sus márgenes"*, en Punto de vista, VIII, 25, Buenos Aires, diciembre de 1985.
[38] Pablo Vila, *"Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?"*, en Punto de vista, IX, 26, Buenos Aires, abril de 1986 p. 48.

modernizadora, el desarrollismo también introdujo nuevos patrones culturales y artísticos del primer mundo, principalmente de Estados Unidos. Fue la década de la Alianza para el Progreso, del Instituto Di Tella y los teóricos de la penetración cultural. Los sectores urbanos, y sobre todo los jóvenes, empezaron a consumir y producir otra música: a fines de los sesenta el folklore comienza a ser nuevamente desplazado de Buenos Aires, y de algunos centros urbanos importantes, por el rock and roll en castellano.

Capital e 'interior', una oposición que cobraba sentido como un nuevo capítulo de la vieja disputa entre unitarios y federales. El folklore era fuerte en el 'interior', en los festivales tradicionalistas –y la palabra dice mucho-. Por supuesto, hubo figuras que trascendieron la oposición y viejas glorias que continuaron teniendo predicamento en la gran ciudad: desde Los Chalchaleros a Mercedes Sosa.

Al regresar la democracia, en 1983, la apertura cultural benefició a la cultura del rock y del pop, capaces de ser soportes de nuevas sensibilidades liberadas: la sensualidad, el individualismo, el consumismo urbano. Desde 1965, con el disco de Los Gatos, se había desarrollado una tradición de rock nacional que perduró durante la dictadura y salió fortalecida de ella. El folklore, que fue objeto de mayor persecución y control, intentó acomodarse a los adelantos técnicos y en los escenarios se hicieron habituales las baterías y las guitarras electroacústicas. Las experiencias de MPA (Músicos Populares Argentinos) y el ***De Ushuaia a la Quiaca***, de León Gieco, son ejemplos de las fusiones rítmicas y tecnológicas de la década de los '80. Es probable que las apelaciones nacionalistas del folklore produjeran cierto recelo luego de un cruento gobierno militar que se adjudicaba encarnar y defender al *'ser nacional'*. En definitiva, *la represión a los músicos populares durante el Proceso de Reorganización Nacional puede entenderse como la imposición del sentido histórico que la cultura nacional debía sustentar*. Los 'jardineros', para usar la metáfora que utiliza Bauman[39], segaron todo atisbo de yuyo rebelde. Quizás por ello, a mediados de los '90, el folklore no gozaba de gran divulgación en la cultura popular urbana y entre los jóvenes de Buenos Aires, quienes se dividían entre el rock, el pop y la cumbia.

La nueva generación de folkloristas, que irrumpe en los '90, ingresa en un mercado muy diferente al de los años '60. La Capital Federal siguió siendo para los artistas de la

[39] Zygmunt Bauman, *"Guardabosques convertidos en jardineros"*, en Legisladores e intérpretes, Buenos Aires, U.N.Q., 1998.

provincia un escalón indispensable para tener relevancia nacional e insertarse en el mercado mundial. Pero ese mercado mundial dejó de ser la suma de los mercados nacionales de aquella época. Y el contexto político internacional también era muy diferente. Las denuncias antiimperialistas y el latinoamericanismo, que tanto alimentaron el intercambio entre países, habían decaído desde los años de las dictaduras militares en la región. Además, la atracción de las rebeliones del Tercer Mundo había desilusionado al progresismo europeo. No obstante, la crisis de la modernidad, al revelar sus tendencias totalizadoras, abría una nueva posibilidad a los discursos relegados por ella. El folklore buscó en tal caso su oportunidad en el mercado globalizado, donde la industria cultural explotaba las posibilidades técnicas de la revolución en las comunicaciones.

2- **El video-*clip*: el análisis del audiovisual.**

"El pañuelo en la zamba es el tercer personaje
que facilita la comunicación.
El criollo es temperamentalmente tímido por naturaleza,
aprovecha el pañuelo para expresar su sentimiento,
para entenderse con su pareja. (...)
La sauceada es el toque que se hace a los pies
de la muchacha por el bailarín.
Eso significa que se someterá
indiscutida e indefinidamente a su voluntad.
La muchacha se llena de alegría con este mensaje especial.
La zamba no se baila con un bailarín ocasional,
o es una propuesta de amor muy seria
o es una propuesta de respeto..."
Cuchi Leguizamón. **En vivo en Europa**.

La televisión satelital y por cable abrió a la industria discográfica la posibilidad de publicitarse mediante la producción de video-*clip*. El video-*clip* nace en los años '80 como respuesta a una crisis del mercado del disco. Por lo tanto, es un formato del discurso publicitario que surge entre un nuevo dispositivo técnico y una necesidad de mercado. En los años '90, surgen en Argentina una serie de canales de cable que transmiten videos-*clip* durante todo el día y cuyo alcance abarca toda Latinoamérica, Estados Unidos y Europa.

Los folkloristas, que analizo en este trabajo, comenzaron a editar sus videos-*clip* como forma de promocionar sus discos y a sí en ese mercado audiovisual globalizado, especialmente dentro de la cultura joven urbana. Ingresar en él no parece ser una empresa sencilla. *"El Canal de la Música" ("CM")* pasa un *"Ranking Folklórico"* de 10 temas, de lunes a viernes a una hora fija; es decir, separado de la programación del canal concentrada en el rock y el pop en castellanos. Una vez por semana produce un especial con artistas en vivo donde promueven a aquellos poco conocidos. Sólo algunos artistas como Soledad consiguen que sus videos trasciendan el encasillamiento y formar parte de la grilla general. En *"MTV Latina"* o *"Much Music"* su aparición es prácticamente nula. Otro canal que los difunde es *"Argentinísima Satelital"* en una grilla de programas y videos realizados en las provincias con muy baja calidad y presupuesto.

Ahora bien, el *clip* es un formato que nació utilizando todos los recursos disponibles que promovieron las vanguardias artísticas del siglo XX, tanto a nivel formal como técnico, para el tratamiento del audiovisual, consecuentemente su cruce con un género anclado en la

tradición permitirían visualizar la problemática de la actualización del relato histórico y su transformación en el tiempo muy a pesar de las aspiraciones conservadoras de quienes reivindican al folklore como una esencia inmutable. ***Mi hipótesis, al iniciar la investigación, se basó en que se produce una tensión en el género folklórico al entrar a competir en el mercado audiovisual de la música joven, entre las restricciones del género y el estilo de época.*** *'Tensión'* remite a un cuerpo sometido a fuerzas contrarias que sin embargo mantiene su unidad. Es un estado de irresolución que se perpetúa en el tiempo. Y esta imagen sobre el folklore de los últimos 10 años que aquí analizaremos –luego se verá si tiene carácter holístico- es la que espero mantener durante el transcurso del trabajo.

Para observar esa tensión asumo al video-*clip* como discurso[40] en el que se articulan diferentes lenguajes: la palabra, es decir, la letra de la canción; y la imagen, que incluye al lenguaje corporal y espacial. Se requiere, por lo tanto, establecer el estatuto de la investigación audiovisual y la relación que se establece entre sus múltiples lenguajes. No se trata meramente de la capacidad de la lengua de traducir a los otros lenguajes para el análisis o de dar cuenta de sus limitaciones para hacerlo. Es preciso mantener la referencia de las múltiples dinámicas de la producción social de sentido. En su carta a Lady Welby[41], del 12 de octubre de 1904, Peirce recomendaba "tomar el signo[42] en un sentido tan amplio que su Interpretante no sea un pensamiento sino una acción o una experiencia, o podemos ampliar de tal manera el significado de un signo que su interpretante sea una mera cualidad de sentir". Peirce se abstiene explícitamente de entrar en el terreno de la psicología y cimienta así una teoría sobre el signo y la producción de sentido sumamente fructífera para el estudio de la cultura al desviar la atención del discurso individual a las sensibilidades,

[40] 'Asumo' porque es una acción de recorte del corpus de análisis que implica una metodología de trabajo. Al respecto, Eliseo Verón sostiene: "La noción de discurso pretende ser un concepto teórico. Y la noción de texto ... es un concepto empírico. (…) 'Discurso' no está en el mismo nivel porque, más que un objeto, designa un modo de acercamiento al texto, un modo de manipulación o de abordaje del texto", op. cit., p. 70.

[41] En la correspondencia que intercambiara con Lady Welsby, Charles Sanders Peirce dejó documentado desarrollos y explicaciones sobre algunos conceptos de su compleja obra. Véase la recopilación en *"Cartas a Lady Welby"*, en La ciencia de la semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.

[42] El concepto de Signo en Peirce tiene tres polos: un primero que es un signo o Representamen, un segundo que es el Objeto tal como lo representa el signo y un tercero, el Interpretante que, al ser signo también, asegura la ininterrupción de la cadena de sentido y el vértigo de su dinámica. En sus propias palabras, "un signo o *representamen* es algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter. Se dirige a alguien, es decir, crea en la mente de esa persona un signo equivalente o, quizás, aún más desarrollado. A este signo creado, yo lo llamo el Interpretante del primer signo. El signo está en lugar de algo, su Objeto. Presenta a este Objeto no en todos sus aspectos, pero con referencia a una idea que he llamado a veces del Fundamento del *representamen*". Charles Sanders Peirce, *"División de los signos"*, en Obra Lógica Semiótica, Madrid, Taurus, 1987, p. 245.

interacciones y racionalidades socialmente construidas[43]. La articulación entre palabra, cuerpo y espacio constituye, entonces, el fundamento de la cultura entendida como una *producción social de sentido* (Verón), por la que podemos conceptualizar a la cultura como un *proceso semiótico* (Geertz).

Al sostener que la producción de sentido es social se añaden algunas consecuencias epistemológicas: supone que el sujeto no es dueño del sentido que producen sus palabras, su organización del escenario o su forma de mover o vestir el cuerpo; el sentido va a realizarse en la percepción que otro tenga de ellas y va a materializarse en sus actos, sea en otras palabras como en ordenamientos del espacio y posicionamientos del cuerpo. El sujeto es punto de pasaje del sentido, su materialización. Existencia material efímera pues la circulación del sentido impone un desfasaje entre los discursos y su reconocimiento.

A la vez, si la producción de sentido es social también es cierto que los fenómenos sociales son, en una de sus dimensiones constitutivas, significantes. Así, en la circulación del sentido se construye la realidad, anclada por ello a la dinámica de las significaciones culturales. "La epistemología de la diferencia –plantea Verón siguiendo a Peirce- muestra que el objeto no se constituye sino en el interior de la red discursiva (...) Esto quiere decir que, desde este punto de vista, un signo nunca puede representar la totalidad de un objeto, siempre lo representa desde un perspectiva determinada."[44] Lo que me interesa ahora es otra consecuencia de considerar a la cultura como una producción social de sentido, y es la forma en cómo una cultura estructura a los sujetos que nacen en ella.

En ciencias sociales existe una larga discusión sobre el peso que tiene la acción del individuo o las estructuras sociohistóricas dentro de las que se desenvuelve. Algunos conceptos y teorizaciones han intentado superar la antinomia tratando de describir la forma en que las estructuras sociales son interiorizadas por los actores y los grados de indeterminación de la acción humana. Desde la perspectiva de Eliseo Verón esta estructuración se genera en tres niveles, para los cuales utiliza una clásica sistematización ternaria del signo con relación a su objeto hecha por Peirce: ícono, índice, símbolo. El ordenamiento espacial, el cuerpo del otro, los caracteres de la escritura o la sonoridad de la

[43] Peirce trabaja estos diferentes niveles de funcionamiento del sentido en categorías triádicas donde la Primeridad remite a una posibilidad o cualidad en sí misma, sin referencia a ninguna otra cosa y alude en ocasiones a la sensación. La Segundidad implica la relación del signo con el objeto, es el orden de la experiencia, de la interacción de los cuerpos. La Terceridad es el terreno de la ley o contrato social.
[44] Verón, op. cit., p. 84.

voz constituyen materias significantes factibles de ser investidas de sentido. El sujeto crece dentro de espacios socialmente estructurados y cuerpos que interaccionan, o sea, ni unos ni otros están aislados, se relacionan por contacto, por lazos de contigüidad, no hay vacíos, lo que le permite a Eliseo Verón denominarlo como la ***"capa metonímica de producción de sentido"***. Este es el nivel de funcionamiento índicial de la materialidad significante y Peirce definía la relación del signo indicial con el objeto como una conexión dinámica, tanto en el tiempo como en el espacio: entre "el objeto individual, por un lado, y con los sentidos o la memoria de la persona para quien sirve como signo, por otra"[45]. El orden indicial es el del contacto, de la acción, de las prácticas y toda cultura va a reprimir algunos comportamientos y estimular otros.

El orden icónico refiere a la sustitución, a la imagen. Como toda metáfora, fija ciertas cualidades de un objeto, las aísla, las resalta; determina al objeto no por su relación con los otros sino por sus características propias. Por su parte, el orden simbólico es arbitrario debido a que una palabra no posee características similares –ícono- al objeto para el cual sirve como signo ni emana –índice- de él como el humo del fuego. El lenguaje simbólico se adquiere sobre el funcionamiento de los otros dos niveles y "estos tres niveles, concluye Verón, son aquellos a través de los cuales se despliega la semiosis entera"[46]. El propio cuerpo es el operador, dinamizado por las pulsiones y gracias a sus órganos sensoriales -especialmente la mirada entre nosotros-, el que desarrolla la facultad de moverse dentro de la cultura mediante el manejo de los tres órdenes en la medida que se individualiza y adquiere conciencia del otro.

Mas sea como fuere que al audiovisual le resaltemos su funcionamiento indicial (lo filmado reenvía a la realidad filmada y nos interpela desde las relaciones metonímicas con ese espacio y esos comportamientos) no hay que olvidar que todo signo encarna los tres niveles. Ahora bien, los tres niveles no se traducen entre sí y es esta indeterminación la que explica o presupone, para Verón, la inestabilidad del sentido. De la misma forma, y tal como el video-*clip* lo expone, palabra e imagen son irreductibles una a otra. Esta es la principal causa por la que no puede realizarse estudios culturales exclusivamente basados en el estudio de la lengua, por más que ésta sea el único lenguaje con la facultad

[45] Peirce, 1987, op. cit., p. 275.
[46] Verón, op. cit., p. 148.

metadiscursiva. El análisis debe desentrañar el entramado discursivo que produce el audiovisual, reconociendo los lenguajes del espacio y del cuerpo, de las complejas relaciones que entablan entre ellos y con la palabra, y de los sentidos, comportamientos y sensibilidades que estimulan.

Para la semiótica, todo discurso está integrado a una red interdiscursiva a la que Eliseo Verón denominó ***'semiosis social'*** a la que podemos asimilar a cultura entendida como la producción social de sentido. Según su propuesta teórica y metodológica, un discurso –en nuestro caso los videos-*clip* analizados- está determinado dentro de la red por otros que, por un lado, lo anteceden y forman sus ***'condiciones discursivas de producción'***; y otros, por otro lado, que lo preceden y forman parte de sus ***'condiciones discursivas de reconocimiento'***. Pero Verón va aún más lejos. Las exigencias empíricas del análisis científico nos obligan a encontrar los vestigios de la unión entre los grupos discursivos. Por ello, sostiene que los discursos, que son parte de las condiciones de producción, han dejado su ***'huella'*** en el discurso que se toma como objeto de estudio y éste, a su vez, debe haber dejado huellas en aquellos considerados sus discursos de reconocimiento. Las huellas son marcas en la superficie textual que nos permiten reconstruir las operaciones discursivas que generaron los discursos analizados.

El estudio realizado aquí es un análisis ***'en producción'*** por lo que dejo afuera toda indagación sobre sus efectos, es decir, todos aquellos textos, usos o prácticas que den cuenta de ser parte de los discursos de reconocimiento. Un análisis en producción sólo permite esbozar un campo de efectos posibles abierto por el discurso estudiado, pero éste siempre dependerá *'de lo que sea más tarde'*. Lo que observaremos es cómo se conjugan dos series discursivas en la producción del video-*clip* folklórico y qué nos dicen, esas conjugaciones, de las condiciones sociales donde fueron creadas.

Sostener que la tradición de una cultura nacional-popular es uno de los componentes que constituyen al video-*clip* folklórico, supone considerar que la historia que hemos esbozado antes forma parte de su condición de producción. Por lo tanto, deberemos encontrar en los videos-*clip* las marcas que den cuenta de las operaciones discursivas que ponen en juego los discursos de la tradición. Lo mismo puede decirse sobre el estilo de época. Hasta qué punto el formato del video-*clip*, que recurrió a las vanguardias estéticas para la elaboración de su lenguaje particular, produce tensiones con la tradición. En qué

medida la sensibilidad de la cultura joven urbana, para la cual se creó el video-*clip*, se introduce en el discurso folklórico. Y aún más, si al video-*clip* se lo asocia al posmodernismo: ruptura del relato lineal, globalización; qué relación se establece con la tradición. Tendremos que encontrar las marcas en los videos-*clip* folklóricos que den cuenta de estos fenómenos.

Además, estudiar tensiones presume considerar lo excluido. Lo marginado no deja huella. Eliseo Verón lo observa con respecto al fenómeno de la ***'circulación'***. Entre los discursos que forman parte de las condiciones de producción y los analizados existe siempre un desfasaje. En el proceso un área discursiva, como puede ser un género, deja de dar cuenta de ciertos temas o muestra las dificultades que tiene para apropiarse de otros. El sentido circula por la semiosis social como dimensión constitutiva de la dinámica histórica y de las transformaciones económicas, políticas y sociales. Los tratamientos que revisten ciertos temas o su exclusión forman parte de los procesos de construcción hegemónica y sus desvíos, pues la industria cultural no logra aprehender todos los resortes de lectura de las microculturas a las cuales se dirige, aunque contribuya a crearlas.

Tanto las 'condiciones de producción' como las de 'reconocimiento' poseen una ***'gramática'***, es decir, existen reglas que regulan la circulación discursiva; un conjunto de invariantes discursivas, y, desde este aspecto puede observarse el trabajo de la cultura para moderar la dinámica del sentido, pues el proceso sigue siendo gobernado por la necesidad de comunicación.[47] *Mi hipótesis supone indagar entre dos formas de la organización textual*. Una de ellas es la del género. Para Oscar Steimberg, los géneros están constituidos por "clases de textos u objetos culturales, discriminables en todo lenguaje o soporte mediático"[48]. Los géneros clasifican a los textos en 'sincronía', asociándolos en conjuntos que presentan diferencias sistemáticas entre sí. La sociedad reconoce un género porque "en su recurrencia histórica instituye condiciones de previsibilidad"[49]; una serie de rasgos textuales, compartidos con otros textos, que delinean un ***"horizonte de expectativas"***, y que permiten a la sociedad ordenar la circulación discursiva. Gracias a esto, los géneros poseen

[47] Algunos autores desconfían del término comunicación, incluyendo Verón, por considerarlo deudor de los modelos lineales de intercambio simbólico. No obstante, es la rigidez del concepto de comunicación, la necesidad de poseer sentidos compartidos, la que trae el problema político de la hegemonía en el intercambio simbólico: ¿qué sector social está en mejores condiciones de imponer esos sentidos?
[48] Oscar Steimberg, op. cit, p. 45.
[49] Ibidem.

una fuerte vida social. Pero los géneros también cambian con el paso del tiempo. Los desplazamientos pueden ser lentos, imperceptibles, o pueden provocar fuertes tensiones hasta redefinir al género, dar nacimiento a otro, o expulsar ciertos textos a otra clasificación. En este trabajo, tomamos como video-*clip* folklórico aquellos que los programas de cable presentan como tal, apreciando que en la crítica mediática se observa, con respecto a algunos, cierta ambivalencia que hizo surgir una distinción entre folklore tradicional y folklore a secas.

Para analizar los videos-*clip* es necesario tener en cuenta la diversidad de las manifestaciones que constituyen al folklore, por lo que es más exacto considerarlo como un *transgénero*. Oscar Steimberg define a los transgéneros como "géneros en cuya definición social se privilegian rasgos que se mantienen estables en el recorrido de distintos lenguajes o medios"[50]. Danzas, estilos musicales, canciones y narraciones componen un entramado discursivo que reconocemos como nuestro folklore argentino. Una kinésica, una proxémica y una lengua que proponen un relato de lo que fuimos, lo que somos y lo que deberíamos seguir siendo. Una serie de rasgos que persistieron en él lo identifican. En primer lugar, una serie de formas o estilos musicales: zamba, chacarera, gato, cueca, etcétera. Pero al realizar un análisis audiovisual, debemos observar, en segundo lugar, otros rasgos característicos. Un proceso de ***'figuración'***, que Oscar Traversa alguna vez definió como "un conjunto de operaciones que se sitúan en niveles distintos, constituyendo verdaderos racimos de procedimientos que, según sus modos de asociación y variedad, dicen de una manera particular..."[51] Podemos entonces partir de algunas figuras que el proceso de figuración dentro del folklore fue estabilizando:

a) El gaucho, con la estandarización de su figura corporal –rudo, contextura gruesa, aspecto tosco y, por lo general, barbudo- y una indumentaria –botas, bombacha, poncho, sombrero, etc.-. Y la china, su compañera femenina, su figura definida –cabellos peinados con trenzas, agreste, inocente-, y su vestimenta –vestido largo y acampanado, pañuelo-.

[50] Op.cit., p. 109.
[51] Oscar Traversa, *"Mirada hacia atrás/ mirada hacia delante: discusión y conclusiones acerca de un recorrido por la prensa"*, en Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 248.

b) Un espacio: el campo, opuesto a la ciudad, como lugar de origen con todas las representaciones telúricas reivindicativas como sostén de la nación.
c) Los elementos de la cultura gauchesca: el mate, el caballo, la guitarra y el bombo, el rancho, etc.
d) Un lenguaje característico, el habla de los sectores populares campesinos.
e) Estas imágenes también figuran valores morales: trabajo, patriotismo, sacrificio, valentía, sobre todo en el hombre. En el caso de la mujer habría que agregar los de fidelidad y sumisión a los valores familiares[52].

Estas imágenes componen un repertorio por el cual el folklore vehiculiza discursos sobre la tradición. Gracias a ellas habita en el folklore un mito sobre los orígenes, sobre lo que es ser argentino. Por ello, estudiar las condiciones de producción del género folklórico es un estudio ideológico y no meramente estético, ya que moviliza las representaciones de los "mecanismos de base del funcionamiento de una sociedad"[53]. Imagen de un pasado que habita en nosotros o, al menos, debería.

La otra organización discursiva planteada es el estilo. Steimberg lo define como un modo de hacer, pero también dice que los estilos forman 'sistema'[54] en el tiempo, o sea, en 'diacronía', atravesando lenguajes, medios y géneros. El estilo de época "es simplemente un aire del tiempo que invade muchos fenómenos culturales de hoy en todos los campos del saber, haciéndolos familiares los unos a los otros y que, al mismo tiempo, los diferencia de

[52] Agradezco a mi tutora, la Prof. María Antonia Motta, hacerme observar la falta de voz de la mujer en la gauchesca. La voz folklórica es el punto de vista del hombre incluso en muchas ocasiones que cantan mujeres. La épica de la gauchesca en términos de José Hernández lleva a una serie de elecciones: del más allá de la frontera a la patria, del salvajismo indígena a los valores morales cristianos, de la rebeldía a la sumisión a la justicia del Estado Nación, de la soledad a la familia; corresponden al hombre y son presentadas como un bienestar para la seguridad de la mujer.

"Toda cubierta de sangre
aquella infeliz cautiva,
tenía dende abajo arriba
la marca de los lazazos,
sus trapos hechos pedazos
mostraban la carne viva."
(El regreso de Martín Fierro, Canto IX)

[53] Verón, op. cit., p. 134.

[54] Es discutible que pueda hablarse de 'sistema' en el orden diacrónico. Supongo que Steimberg hace referencia a que el analista puede organizar y reconocer en una grilla histórica formas de hacer que diferencian a una etapa de la otra; como aquella que permite hablar que del Renacimiento se pasó al Barroco.

todos los otros fenómenos culturales de un pasado más o menos reciente"[55]. Si el estilo es la forma de hacer de una época, encierra buena parte de la sensibilidad que la caracteriza. El formato video-*clip* está asociado a su vez a dos fenómenos que calaron esa sensibilidad: la posmodernidad y la globalización cultural. Sobre el segundo fenómeno ya hemos sentado el rol publicista de la música rock & pop y su vinculación con la expansión de la televisión por cable. Con respecto al primero, se lo relaciona con

- la crisis de los relatos, pues las imágenes fragmentarias no siempre guardan una relación narrativa;
- con la crisis de los géneros, dado que promueve el debilitamiento de sus fronteras;
- con los desbordes de la diversidad, en la medida que descansa sobre fragmentaciones generacionales, estéticas o ideológicas.[56]

Omar Calabrese prefiere hablar de 'neobarroco' antes que de posmoderno, pues lo considera un concepto más específico para estudiar el desenvolvimiento del estilo y porque le permite encuadrarlo en una dupla conceptual clásico/barroco. El neobarroco daría cuenta de "la pérdida de integridad, de la globalidad, de la sistematización ordenada a cambio de la inestabilidad, de la polidimensionalidad, de la mutabilidad"[57]. De cualquier manera, he preferido conservar el término posmoderno dado que los intereses del análisis exceden la distinción meramente estilística.

La relación entre los lenguajes dentro del formato video-*clip* es cambiante. La imagen no representa mecánicamente la canción, aunque ésta sea anterior a aquella. Escenarios virtuales, territorios urbanos, coreografías, cuerpos sensuales y miradas provocadoras, la noche, la velocidad, la violencia, el baile, la masividad del recital, la destreza con el instrumento, la tribu, etcétera, son parte de una serie de recursos habituales en la historia del video-*clip*.

La Teoría de los Discursos Sociales propone abordar al corpus desde sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos. Estos rasgos componen un "conjunto de regularidades

[55] Omar Calabrese; *"Introducción"* y *"El gusto y el método"*, en La era Neobarroca, Madrid, Cátedra, 1989, p. 12.
[56] Debo alguna de estas proposiciones a los teóricos de Jorge Rivera, de su cátedra de Historia de los Medios, Carrera de Ciencias de la Comunicación, de la Facultad de Ciencias Sociales de la U.B.A., año 1999.
[57] Calabrese, Ibidem.

que permiten asociar entre sí componentes de una o varias áreas de productos culturales"[58]. A partir de ellos podremos establecer, en líneas generales, los elementos del folklore que subsisten en la superficie textual y aquellos elementos que podremos considerar desviaciones, innovaciones o influencia del contexto cultural al cual acceden desde el video-*clip*. En términos de Raymond Williams distinguir lo *'residual'* de lo *'emergente'*.

El análisis retórico estudia la constitución formal de los textos: la estructura del relato, si es que hay uno, y las figuras retóricas a las cuales se recurre. Recordemos que el relato tuvo en la cultura popular un papel vital como trasmisor de conocimientos y valores morales, algo que puede llegar a contrastar con la fragmentación del mismo en la cultura posmoderna. Por el lado de las figuras retóricas nos limitaremos a englobarlas en dos categorías, las ***'metáforas'***, que establecen relaciones de sustitución; y las ***'metonimias'***, que entablan relaciones por contigüidad[59].

El análisis temático se establece en la relación de ciertos ***'motivos'***, que aparecen en el texto, con temas que poseen una vida social externa a él. "Muchas veces, plantea Segre, un tema resulta de la insistencia de muchos motivos. (...) Los temas son generalmente de carácter metadiscursivo. Los motivos constituyen, habitualmente, resonancias discursivas de la metadiscursividad del tema."[60] Los géneros no sostienen con la misma naturalidad todos los temas. Hay algunos que le son recurrentes en su desempeño histórico. Creo que es válido preguntarse qué pasa con los temas muy identificados con una generación y aquellos que fueron típicos del folklore.

El análisis enunciativo se dirige a establecer la relación comunicativa que todo texto posee. Es la relación entre un ***'enunciador'*** y un ***'enunciatario'*** construidos por el texto. Ambas categorías remiten a construcciones textuales y no a sujetos o disposiciones psicológicas. Es cierto que el lenguaje descriptivo produce un ***'efecto antropomórfico'***, como observa Metz. Más aún en este tipo de audiovisual donde el cantante y, a veces, compositor, forma parte del texto, incluyendo la intromisión discursiva de una ***'biografía elípticamente construida'***. Si el análisis semiótico no deriva las características del discurso

[58] Steimberg, op. cit., p. 47.
[59] Christian Metz, *"Figuras 'finas', figuras 'amplias'"*, en Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario, Barcelona, Gustavo Gili, 1979. Aclaro una posible confusión entre la utilización de los conceptos de metáfora y metonimia como figuras retóricas generales para el estudio analítico y la utilización que hemos hacho para describir el funcionamiento de los íconos y los índices.
[60] Cesare Cegre, "Principios de análisis del texto literario", en Problemas del texto literario, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.

de una psicología individual, porque lo que nos interesa es la actividad social de los lenguajes, cuando decimos Soledad o Rally Barrionuevo nos referimos al nombre que adquiere el enunciador; o sea, una ***'marca'***, en su doble concepción de su existencia social como identidad comercial y de operación discursiva que la construye como tal. Son, al cabo, los discursos los que construyen una biografía del autor que tiende a legitimar su posicionamiento. Nos reservaremos las cursivas para cuando se hable de *Soledad*, *Los Nocheros* o el *Chaqueño Palavecino* tal como ellos aparecen en los videos-*clip*.

Es de esperar que del análisis de estos tres campos se extraigan distintos posicionamientos y estrategias artísticas. Pero también trataré de hallar relaciones compartidas, una identidad retórica, una temática y una enunciativa común al género.

Segunda parte.

La tensión entre la tradición y el estilo de época.

3- El espacio.

"...la experiencia de la comprensión espacio-temporal en los últimos años, bajo la presión del giro hacia modos de acumulación más flexibles, ha generado una crisis de representación en las formas culturales, y que este es un tema de fuerte preocupación estética... Si hay una crisis de representación del espacio y el tiempo es que han surgido nuevas formas de pensar y sentir."
David Harvey, **La condición de la posmodernidad.**

3.1 El mundo rural.

Como hemos visto más arriba, cuando se instituye el folklore, como transgénero cometido a divulgar una tradición nacional-popular, se inspira en la cultura popular campesina. No hay *'folklorización'* sin progreso urbano-industrial, sin conformación de un Estado Nación, sin estratificación sociocultural; en fin, no se intenta recuperar y mantener viva una cosmovisión cultural sin la sospecha, el temor o la constancia de su posible o real pérdida y de profundos presupuestos sobre la necesidad de su conservación. Por eso no es de extrañar que el primer gesto de la producción audiovisual folklórica sea retomar el ambiente telúrico que le imprimió el romanticismo. Sin embargo, en los videos-*clip* existen marcadas diferencias para representar al campo; e incluso, se observan diversos matices en las representaciones que hacen los artista en cada uno de sus videos. Los tanteos remiten a la búsqueda por representar formas de concebir y sentir la relación entre el espacio habitado y el simbólico en pleno proceso dinámico de redefinición.

Una primera forma de presentar al mundo rural es entablar una **'relación continente/contenido'** entre el medio y el artista; presente en las producciones del Chaqueño Palavecino. Tanto en ***"A don Amancio"*** (1999)[61], como en ***"Mataco Díaz"*** (2003) y en ***"Copla mi voz"*** (2001), el *Chaqueño* aparece cruzando el monte a caballo. En los dos primeros llega a una fiesta campera para cantar con su conjunto, como un músico errante invitado y querido aquí y allá; en el tercero su destino es la ciudad salteña de Tartagal. También *Facundo Saravia* canta desde el lugar al que remite el gentilicio de ***"La***

[61] Entre paréntesis se consigna el año de edición del disco que el *clip* publicita, más allá de la fecha exacta en que se haya realizado la filmación del audiovisual. En este caso ***"A don Amancio"*** pertenece a *Chaqueñadas*. Confrontar supra pp. 7 a 11.

sanlorenceña" (2004). El escenario rural se presenta como el espacio natural del artista y del folklore. El monte salteño se convierte en el lugar donde la tradición perdura con absoluta vitalidad. Certeza 'tranquilizadora' de que en un mundo de bruscas transformaciones hay lugares inmunes al paso del tiempo. Radicación de la esencia a la cual puede ir a visitarse.

La pertenencia se refuerza con la construcción elíptica de una biografía del enunciador. Construcción que se produce en los rasgos del texto audiovisual y en su cruce con otros relatos, mediáticos o no, y que, más allá de su veracidad u omisiones, ancla la imagen del artista a un territorio. Esa biografía, que va de la niñez a la consagración, redime el lugar al cual se le guarda fidelidad y se ofrece a la identificación. En el caso de ***"Vuelvo"*** (2005), de Jorge Rojas, el video-*clip* construye la biografía desde enunciados sobre impresos, con claras indicaciones deícticas: *"mí padre"*, *"mí casa"*, *"mí escuela"*. Un humilde rancho en una pequeña villa, una comunidad de pueblos originarios entre quienes se aprendió de la vida; *Rojas* camina por las calles polvorientas con un atuendo que corresponde al nivel de sus logros y tras él atraviesa la calle la sombra de un niño en bicicleta. No ha olvidado. Se mete al río a pescar como lo hacen los aborígenes y sale victorioso, como si tuviera que demostrar y demostrarse que no ha cambiado. Romper el 'simulacro' y la ficcionalización. Otro enunciado nos ubica en el mapa: *"Río Pilcomayo"*.

Es ciertamente un localismo más que un nacionalismo. Basta comparar los videos-*clip* con ***"Que seas vos"***, en la versión de Los Chalchaleros: el fondo es neutro, la zamba es el espacio que contiene a la Argentina toda, está más allá de toda división o emplazamiento. La cadencia musical y el vestuario remiten a la gesta gaucha, a la independencia de la tierra y su trabajo, a la demarcación de ese **'espacio geográfico y simbólico'** que sirve de fundamento histórico a la 'comunidad imaginada', en el sentido que el orden sistemático de la modernidad le ha querido dar a cada nación su folklore. Dentro de las fronteras del género y la nación es todo inclusión, no hay excluidos ni divisiones. La esencia es atmosférica. La ciudad misma pertenece a ese mundo rural simbólico: se emplaza sobre él y gracias a las luchas que se dieron en él. La interpelación del título y la letra ("*que alguien las entone de pie y cara al cielo, pero que seas vos*") es correlativa al sacrificio errante de transmitir esa verdad ("*como lo he sentido casi con dolor*"). Deambular es una misión que marca la pena del gaucho al tener que alejarse de su pago para asegurar la integridad del

vasto territorio. En los tiempos de Martín Fierro para asegurar la frontera con las armas; en la modernidad, para garantizar su cohesión cultural. En cambio, tanto Palavecino como Saravia o Rojas enfatizan su pertenencia a un territorio más acotado. Se enaltece a Salta, la que se mantiene hermosa por ser fiel a sus raíces. Podríamos decir que ellos se presentan como embajadores culturales del lugar: nos lo muestran, nos invitan a pasear por él, nos presentan su gente sencilla y sus lugares. En las letras el costumbrismo se enreda en el paisaje:

"Su violín hechizo,
tosco y sonador,
corazón de algarrobo
de un viejo mistol."
(A don Amancio)

"Bajo este sauce llorón,
del ciego Nicolás,
bailan la chacarera,
la polvareda pal' carnaval"
(La sanlorenceña.)

El respeto a la rítmica tradicional –gato, chacarera, zamba- completa el cuadro.

La **'relación continente/contenido'** se presenta en Rally Barrionuevo a través de metáforas: el cuerpo de una mujer, en ***"Ojos de cuarto menguante"*** (2000), y una cartografía, en ***"Oye Marcos"*** (2004). Entre uno y otro, Rally pasa del localismo santiagueño, la música que lo lleva a alejarse de la mujer-tierra perfectamente ambientado por una balada con aires de zamba; al regionalismo latinoamericano, donde encuentra la cultura común entre Santiago del Estero y el mundo rural del continente. Su localismo construye el lugar de pertenencia alrededor del trabajo, agrario o artesanal (y no de la fiesta tradicional como en el caso del Chaqueño); el rancho, casa o campo; y la mujer -como placer, afecto y familia-. Es un motivo ya presente en la gauchesca, al igual que el miedo de perderlo todo al alejarse.

"Tuve en mi pago en un tiempo
hijo, hacienda y mujer,
pero empecé a padecer,
me echaron a la frontera.
¡Y qué iba a hallar al volver!
Tan sólo hallé la tapera."

(Martín Fierro, Canto III)

Volvamos al espacio rural latinoamericano que se propone en ***"Oye Marcos"*** (2004), porque allí también se ofrece un mundo rural como **'espacio de compromiso'**, no con la tradición oficializada, sino con la situación de marginalidad que impera y en su reivindicación para que se convierta en sujeto activo de su desarrollo. Lejana mítica del gaucho perseguido, del cantar opinando. Hay una articulación entre lo local y lo regional. Los personajes flotan sobre el fondo de un mapa, de donde surgen como recortes de una realidad para desaparecer misteriosamente. El mapa es una vieja cartografía de América Latina con su división política y sus lugares, cuyas topografías van superponiéndose en consonancia con la música y la canción. Sobre la metáfora se construyen relaciones metonímicas identificatorias: *"la condición de la vida campesina es común a los habitantes del subcontinente y es el fundamento de su identidad"*. Aquí también ese mundo rural está caracterizado por el trabajo agrícola y la vida comunitaria: niños trabajando o ayudando en los quehaceres; mujeres moliendo el maíz, cargando fardos o lavando bajilla en la bomba de agua.

Opuesta a esa imagen comunitaria del trabajo agrario, precapitalista y premoderna, el Chaqueño Palavecino ensaya la conciliación del gaucho con la propiedad privada. Contra la tesis popular que sostiene que el alambrado mató al gaucho (*"Con un alambre de púas, como corona de espinas"*, culmina en una de sus canciones Carlos Di Fulvio), y presenta al gaucho matrero derrotado por las condiciones de producción impuestas por el capitalismo agrario. ***"Copla mi voz"*** (2001) lo hace aparecer, no obstante, como la base desde donde pudo erguirse floreciente su cultura. Los chacareros festejan con un grito las coplas de un viejo gaucho, son su alegría y momento de reposo. Separación del trabajo y el ocio. Tras las espaldas de sus músicos la tranquera es el hito que separa la economía de la cultura. Ellos son su emanación, su superestructura.

Otra forma de representar el mundo rural es como un lugar de **'apropiación'**. En esta línea se inscribe ***"A don Ata"*** (1996), el primero que promocionó a *Soledad*. El escenario de ***"A don Ata"*** es un territorio serrano, sin otra presencia que *Natalia* y *Soledad*, y las historias y los misterios que susurra el viento. *"El ánima de don Ata"*, cantan, pues el territorio está habitado por fantasmas que lo atraviesan. Realismo mágico. *Soledad* aparece en planos generales en la cima de una elevación. Llegamos a ella al introducirnos

en sus fotografías. No hay marcas que permitan ubicarla con precisión. Zona serrana, sí, pero las particularidades del terreno más significativas –desértico, árido, rústico- pueden hallarse en otros lugares. Es Argentina, afirmación de un país, no de una región, la superposición de la bandera nacional lo deja claro, y, de esa manera, le disputa el espacio simbólico a Los Chalchaleros. Sin embargo, más precisamente es el 'interior' argentino –el país es el 'interior'-, las inmensas extensiones que atravesaran alguna vez el gaucho y los malones. Han estado ahí para empaparse de la historia y revivirla en los recitales. *Soledad* guía la apropiación del mito gaucho y su espacio para una juventud urbanizada y moderna. Se presenta como la abanderada de ese territorio nación, con el sol de una flameante bandera argentina impreso al frente de su sombrero. Es su misión patriótica. Soledad viene a conciliar lo dividido, o lo que corre el riesgo de escindirse: la vida de las grandes urbes y la sabiduría telúrica. Es menester que la juventud concilie con el territorio y la nación, luego que treinta años de rock nacional han calado su sensibilidad en heterogéneos espacios urbanos de resistencia contra la opresión militar nacionalista. ¡Es la *'elegida'*!, aunque no satisfaga completamente el rol del *'sujeto de la tradición'*, que mi conferencista proclamaba.

Los guiños de complicidad, a una juventud urbanizada, preferentemente provinciana, deseosa de identificarse con la épica de la tradición y la pureza del campo, comienzan a diluirse en la medida que la carrera de Soledad avanza y con ella las aspiraciones a entrar en el mercado joven latinoamericano. Soledad se las arreglará para mantener la ambigüedad hacia uno y otro público. Habilita en su imagen trayectorias que superan nuestra antinomia capital/interior. El espacio se vuelve ambiguo. En ese sentido, ***"Yo sí quiero a mí país"*** (1999) se apoya en los deíctico[62] ('yo', 'mí'), que facilitan la apropiación del enunciado y deja en una generalidad indefinida a la categoría 'país'. La canción y su video-*clip* recurren a rasgos compartidos por los latinoamericanos como la religiosidad y el trabajo agrario: las esculturas religiosas, los campos sembrados, el rostro iluminado de *Soledad* arrodillada implorando *"a todos los santos"*, las tomas verticales desde arriba que la comunican con la deidad del cielo; junto aparecen marcas características de la historia Argentina: familias campesinas de inmigrantes, nuestras típicas estaciones de

[62] Los deícticos se caracterizan por cobrar sentido en el contexto de enunciación, sentido concreto lo adquieren según quién los pronuncie

tren de estilo inglés. El mundo rural está atravesado por la crisis, que por aquellos años ya se sentía con fuerza en la región y estimulaba a los jóvenes a buscar el futuro en el extranjero. De la apropiación se pasa al espacio del compromiso, no de emancipación, como en Rally, sino de realización de sueños incumplidos, de quien prefiere quedarse a continuar la aventura de conseguir lo que soñaron sus padres. Del regreso al mito, en el comienzo de su carrera, al no abandonarlo.

El juego de apropiación del espacio y el mito tendrá su punto más lírico en el *clip* de un viejo clásico del folklore argentino: ***"Luna cautiva"*** (2000), a la vuelta de su apuesta más latinoamericana –experiencia que, a juzgar por lo vertido en algunas entrevistas, no le ha sido del todo grata-. Un video-*clip* austero, depurado, con pocos saltos de planos y encuadres convencionales. Economía de recursos para una economía en crisis. El paisaje es un escenario, tan verosímil como irreal, de un cuento de princesa nativa. Una suave luz de luna y un color sepia construyen un clima cálido, íntimo y nostálgico. Un tren, el símbolo del proyecto moderno decimonónico, cruza entre montes y arboledas, mientras *Soledad* encarna –con gestos delicados- la espera, asomada a un balcón. Un par de sillas conforman el mobiliario en un cuadro cuya simetría habla de la armonía reinante en el lugar. Ya no es el 'huracán' de Arequito, sino fragilidad, delicadeza palpitante que goza de su regreso a la naturaleza.

En el 2004, Soledad filma, junto a su hermana Natalia, ***"Tambores del Sur"*** en un paisaje del sur argentino, reconocible por la flor de amancay, típica de Neuquen. Es un paisaje virgen, no hay presencia de otras personas, ni de construcciones, ni marcas del trabajo humano sobre la tierra. Salvo la presencia en el horizonte del cableado eléctrico en un par de tomas finales. La modernidad llega, con sus comodidades, pero no daña la naturaleza sino que la vuelve más confortable. El mundo rural es **'paisaje'**, no campo. Se aproxima al folleto turístico, como en ***"Tren al cielo"*** (2001) unos años antes, donde los grandes planos generales de las cumbres puneñas recuerdan fotografías de viaje: las personas ocupando un pequeño sitio en primer plano y detrás las montañas recortando el cielo en el horizonte.

"Voy por los caminos
que nos llevan a la verdad,
la senda del indio
para toda la humanidad."

(Tren al cielo)

Se diferencia así de ***"A don Ata"*** (1996), donde los planos no eran tan amplios, se centraban más en *Soledad* y no eran atractivos sino hoscos. *"Visite la Argentina"*, parecieran decir esos videos-*clip*, con el cielo celeste recortado por nubes blancas; o sus mismas figuras vestidas de blanco combinando con ese cielo. El tópico turístico encuentra su ápice en ***"Canto Nochero"*** (2003), donde a los paisajes se les imprimen los corredores turísticos a los cuales pertenecen; una mujer pasea en bicicleta por los caminos pedregosos saludando a su paso, como signo de sencillez (e invitación al turismo aventura), y *Los Nocheros* formando parte del paquete promocionado.

3.2 La fiesta.

Dentro del ambiente rural, los folkloristas van a trabajar el espacio de la fiesta, que es un lugar de abundancia, socialización, pareja y baile. Ambientación sumamente significativa pues constata un espacio vital que el folklore intentará recuperar.

Las fiestas, a las que el *Chaqueño Palavecino* arriba en su caballo, son familiares. Grandes y chicos comparten la misma tradición y se divierten en ellas. *La familia es la institución privilegiada para que se realice la transmisión cultural*. Aunque la anécdota es similar -el *Chaqueño* llega a la fiesta y al compás de su música los concurrentes bailan- existen marcadas diferencias entre ***"A don Amancio"*** (1999) y ***"Mataco Díaz"*** (2004). En el primero, el lugar está especialmente preparado para una fiesta: la *'Cacharpaya'* o despedida del carnaval. Es una enorme casa de estilo colonial de impecable blanco; en el patio están ubicadas las mesas donde los comensales son servidos por mozos. En ***"Mataco Díaz"*** llega a un humilde rancho en medio del monte. No se observa ningún motivo especial para la celebración. Si la humildad de la casa no impide disfrutar de un costillar y del vino, es porque así se le da más valor a lo que se comparte. En uno y otro, los invitados se colocan en herradura en el patio de tierra, dejando el centro para la pista de baile. Allí se arman las parejas. Intercambio y espectáculo. El respeto musical por los géneros folklóricos es lo que les permite a todos disfrutar del baile, entenderse, comunicarse.

Pero mientras que en ***"A don Amancio"*** hay danza, sólo en ***"Mataco Díaz"*** hay baile. La ropa, la posición del cuerpo y los rostros construyen la diferencia. En uno hay pulcritud, en otro huellas de trabajo; en uno hay rigidez, pechos inflados, destreza y postura orgullosa; en otro soltura, liviandad, juego, diversión. El *Chaqueño*, en ***"A don Amancio"***, además de cantar baila como un invitado más, sellando su pertenencia. Cantando en un extremo del semicírculo, en ***"Mataco Díaz"*** el *Chaqueño* hace algunas miradas cómplice a la cámara y señala la improvisada pista. El *Chaqueño* nos introduce en esa fiesta campera, *"mirá como se divierten"*, parece indicar. Y el espectador es transportado al baile en la cámara que gira entre las parejas. *Don Amancio* es un fantasma del pasado, *Mataco* un personaje del presente. En términos de Williams, ***"A don Amancio"*** se construye sobre lo *'arcaico'*, ***"Mataco Díaz"*** sobre lo *'residual'*.[63] En el primero se 'conserva' la tradición, en el segundo se la 'vive', se la 'inventa'. Así, el folklore no sólo nos conecta con la historia sino con una geografía contemporánea. Este mundo rural está caracterizado por el rancho (evidentemente algunos en mejor situación que otros), donde todos comparten la misma cultura y tienen su propia diversión, se arreglan con poco y uno puede encontrarlos si se adentra en el monte.

En ***"La ley y la trampa"*** (2001), el *Chaqueño* es el número musical de una lujosa fiesta de bodas. No es una casa de campo sino un salón de fiestas. Por su intermedio ingresa el chamamé -ritmo plebeyo y por mucho tiempo excluido del parnaso folklórico- en las celebraciones de la alta sociedad. El video-*clip* pareciera abrir un mercado laboral más que exponer una ubicación geográfica o social. El baile alegre de las parejas abrazadas, el pícaro profesionalismo de la banda para amenizar, se confunden con la historia de la astuta muchacha que atrapa *"un buen partido"* con su inocente encanto. *El folklore seduce, pero exige casamiento*.

Otros que tematizan la relación entre fiesta y música folklórica son Los Nocheros. Sólo que en ***"La Yapa"*** (1998) no nos trasladamos al medio del monte. El video-*clip* transcurre en una peña folklórica. A cielo abierto, entre árboles, con guirnaldas de lucecitas

[63] "Yo denominaría 'arcaico' a lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, examinado o incluso para ser ocasionalmente y conscientemente 'revivido' de un modo deliberadamente especializado. Lo que pretendo significar con 'residual' es muy diferente. Lo residual por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no sólo –y a menudo ni eso- como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente." Raymond Williams, op. cit., p. 144.

y un sencillo escenario, la reunión congrega a la gente a consumir algo en las mesas o bailar al compás de la chacarera que tocan *Los Nocheros*. Ellos mismo aparecen también invitando a bailar a unas chicas. Al terminar la fiesta e irse la gente, un hombre pasa por la pista vacía llevando de las riendas unos caballos. Esa imagen refuerza la sensación de que se trata de una fiesta en una ciudad o pueblo de provincia. Las características del lugar lo diferencian de los espacios de la música joven de las grandes ciudades: boliches cerrados, oscuros, atravesados por luces en flash y con concentración de humo y gente. Sin embargo, las promesas de diversión y aventura amorosa siguen presentes. Quienes participan de ella son adultos jóvenes, de 25 a 45 años, aproximadamente. La fiesta no tiene motivo especial aparente, por lo que no cuesta ubicarla como la oferta para una salida de fin de semana, el folklore como una rutina del ocio para los sectores medios que estiran su juventud.

La fiesta de ***"Cara de gitana"*** (2004) nos transporta a un suntuoso salón de fondo dorado. A diferencia del Chaqueño, y en consonancia con una sensación que comparten Rally y Soledad, el éxito musical puede alejar al artista del pueblo al insertarlo en los estratos sociales altos. El contraste con ***"La yapa"*** es notorio; aquí abundan los símbolos de la alta sociedad: los habanos, la champagne, el auto deportivo, la ropa elegante y costosa, las joyas, los guardaespaldas, etcétera. La gente se sonríe y se observa a la vez con recelo, envidia y falsedad. El humo de los habanos produce la sensación de un ambiente irrespirable. No es la fiesta donde todos se divierten. La propiedad privada como principio que rige las relaciones humanas los aísla y los enfrenta, o los mantiene juntos por conveniencia. El valor de la amistad, que *Los Nocheros* conservan, se impone y consigue cambiar el clima de la reunión.

Soledad ha tratado la fiesta en, al menos, tres de sus videos-*clip*. En ***"El Bahiano"*** (1999) baila en medio de una llamada de tambores. Está en una ciudad colonial – probablemente Colonia, en Uruguay- en un tiempo que confunde el pasado y el presente con la ficción y la realidad.[64] El 'pastiche' le permite a *Soledad* entreverarse en una tradición latinoamericana: los aportes de las culturas africanas, que en el imaginario oficial de nuestro folklore ocupó siempre un segundo plano. (El Chaqueño lo redime con unos

[64] David Harvey, analizando una lámina de David Salle, sostiene que "la colisión y superposición de diferentes mundos ontológicos es una característica esencial del arte posmoderno", op. cit., p. 67. Quizás no sea casualidad que el video-*clip* corresponda a la etapa en que a Soledad la producía el marido de Gloria Stefan quien intentaba impulsarla en el mercado latino.

morenos musiqueros en ***"Mataco Díaz"***) En las fiestas las pasiones se liberan y todo se confunde, eso es lo que tienen de encantadoras –lugar encantado-, y de peligrosas. Un espacio atravesado por el realismo mágico... como en ***"A don Ata"*** (1996).

En los otros dos, la fiesta es un recital. La comunión entre cantante y fans en el recital es un tema muy común en los videos-*clip* rockeros: la movilización de la masa, la histeria, el sortilegio de la música, la ceremonia, el ritual, los fieles. Pero no se trata de estadios de fútbol. ***"Todos juntos"*** (2001) se realiza en un galpón perteneciente a lo que parece ser un silo abandonado. En tiempos en que la juventud debía emigrar a las grandes ciudades o el exterior para buscar un futuro laboral, pues las fábricas cerraban y los puestos de trabajo escaseaban, *Soledad*, como *'el flautista de Hameling'*, consigue atraerlos hacia ese interior argentino, amenazado de abandono, con su música. En este sentido, se ubica en la misma línea de ***"Yo sí quiero a mí país"*** (1999). En ***"Luces para mí"*** (2005) el recital es en su ciudad natal, Arequito. (Nuevamente, espacio y biografía se entrecruzan) Ambas producciones remiten a una costumbre quizás inaugurada por la banda de rock Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: trasladarse como sea de la ciudad a cualquier lugar donde toque la banda. Costumbre por otra parte que proviene del fútbol.

Pero si en el caso de las bandas rockeras el traslado de los jóvenes a las pequeñas ciudades del interior fue visto como una invasión –en algunos casos las autoridades municipales suspendieron recitales por esos miedos-; en ***"Todos juntos"*** el asombro de los pobladores –trabajadores, bomberos- invita al optimismo. Chicos de la mano corriendo por el campo y colegiales de inconfundibles guardapolvos blancos nos previenen de lo que se trata: compromiso, solidaridad, esfuerzo, educación. Nada de descontrol, tribus o drogas[65]. El *clip* entabla una relación entre tarritorialización, con el compromiso inherente- y globalización –con sus promesas incumplidas-. *Soledad* tira al público un globo terráqueo con el que juega. En ese interior argentino, Soledad muestra el camino para ingresar al mundo globalizado: reafirmar nuestra identidad como el espacio desde donde mirar al mundo.

La otra manera que el video-*clip* folklórico tiene de mostrar el recital es como signo del éxito, característica compartida con otros géneros. Aunque en este caso existe la preocupación por no presentarse como el artista-genio que seduce y conquista a las masas.

[65] Ver infra p. 61.

El exceso de individualismo y vanidad no parecen bien vistos. El éxito es la trascendencia de la cultura popular de su reducto geográfico y social. El artista es uno más en la cultura a la cual pertenece y a la que representa, la hace valorar hacia afuera, lleva al escenario mundial, la voz, la sensibilidad y el clima de la cultura popular que encarna. Así aparece en los primeros videos de Soledad y en ***"Copla mi voz"*** (2001), del Chaqueño, a quien se lo ve alejarse de Tartagal a caballo para aparecer sobre el escenario de un teatro.

La fiesta popular más característica es el carnaval. Las canciones folklóricas remiten a ella con insistencia, como un lugar común que despliega sentidos de alegría, solidaridad, comunidad. En los videos-*clip* analizados la fiesta de carnaval no se encuentra representada –salvo la Cacharpaya de ***"A don Amancio"*** (1999)-, aunque es muy común encontrarla en otros artistas que aprovechan el colorido y exotismo que la celebración adquiere en Jujuy, junto a la rítmica del carnavalito, fácilmente remixada o fusionada con diversas estructuras del rock, el pop o la música tropical. Puede observarse en bandas como Los Tekis, su *clip* ***"Que viste en mí"*** hilvana en la representación visual el misterio, la mística y la experiencia onírica del carnaval con la imagen de la banda dispuesta en la puna no en la clásica hilera del cuarteto folklórico sino diagramados en espacios individuales como un grupo de música moderna. Hay también antecedentes de artistas del continente, como Gloria Stefan, que aprovechan el carnaval andino latinoamericano para la producción de sus videos-*clip*.

3.3 Del repliegue intimista al mundo urbano.

"Tiempo era ya de que el gaucho calumniado sacudiera
el silencio que lo envuelve y se hiciera observar,
tal como es, en medio de la ciudad."
Revista Santos Vega, *1914, citado en* Adolfo Prieto*:*
El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna.

¿Qué sucede cuando el folklore se aleja del campo abierto? Un camino es el de encerrarse, como en ***"Ódiame"*** (1998), donde *Soledad* se refugia en la privacidad. Es el corte de promoción del compacto *"A mi gente"* y puede tomarse como un mensaje de fidelidad, pues en pleno ascenso de su carrera ella se presenta como la misma chica simple,

alegre, de pueblo. El ascenso la lleva a desterritorializarse. Está en una habitación, un living. Amplias arcadas lo comunican con un afuera que apenas se deja ver, aunque alcanza la luz del sol y algunos follajes para imaginar un parque espacioso. Hacia adentro plantas y flores forman parte de la decoración. ¿Casa de campo? El mobiliario parece demasiado delicado para eso: alfombra, almohadones en el piso, sofá blanco. ¿Country? Quizás; una casa en cualquier ciudad de provincia podría tener ese aspecto. Lo cierto es que ya no nos encontramos en un interior cargado de motivos de la tradición folklórica como en ***"A don Ata"*** (1996); es la privacidad de una artista joven: confort, buen gusto e instrumentos musicales. Ella está en medias –uno se siente tentado a decir *'calcetines'*-, una camiseta blanca y un pantalón de jeans celeste, bailando en ese escenario claro, luminoso, diáfano. Colores patrios e ingenuidad. El espacio de ***"Ódiame"*** es el espacio de un doble pacto: *"bien, estamos volando alto, sigamos el juego a ver qué pasa"*. A la vez, es una presentación para un nuevo público, a los jóvenes que comienzan a conocerla: ella es una chica más en esta Argentina.

Ese espacio intimista retornará con ***"Cómo será"*** (1999). Allí *Soledad* se refugia entre sus músicos para sobrellevar un desaire amoroso. Cedas y brillos envuelven su adolescencia y serán metáforas de naturaleza las que darán sentido a sus nuevas experiencias, para guarecer su fragilidad en el centro mismo desde donde se mostró montaraz y segura. Burbuja que la proyecta al escenario latino, permeable al vértigo de alejarse de territorio seguro.

Es *Rally Barrionuevo* quien comparte esa sensación de apartarse de su gente para seguir el destino de la música. ***"Ojos de cuarto menguante"*** (2000) retoma el tema de una memorable *"Zamba para decir adiós"*, de una gloria del folklore como Argentino Luna. La mujer que queda en el pasado aparece en su oscuro taller artesanal trabajando el barro para hacer vasijas. Las manos de la artesana dan forma a la arcilla. De la misma manera, su cuerpo se presenta desnudo como tierra para ser acariciada en su perfecta figura. A ella abandona, como a la tierra, a ella que lo deja ir, que lo observa de cerca, que lo extraña y lo espera. Los músicos están aquí también en un espacio claro. Es notorio cómo se repite la imagen del éxito musical que los transporta a un mundo ideal por el cual los artistas explicitan su agradecimiento o el vértigo de perder el contacto con el lugar de donde salieron. Acuse de recibo de la desterritorialización. Insertarse en la industria cultural

conlleva la amenaza de perder los lazos con la tierra, con el pueblo que la habita y la trabaja: metáfora de la vasija de barro que vuela por el aire y que culmina estrellándose contra el piso. La tensión entre la identidad con un público emplazado en lo local y la entrada en la globalización, surge más claramente en los video-*clips* de quienes más se han alejado del canon folklórico.

La fuga de Los Nocheros del escenario rural se produce, no casualmente, cierto, en los videos-*clip* de sus canciones románticas. ***"Roja boca"*** (1999) construye un espacio ideal e irreal. Un escenario prácticamente gótico. Se trata de un viejo y enorme caserón iluminado por velas y ventanas con vitrales y escudos. De nuevo se observa la superposición de diferentes 'mundos ontológicos'. El artista habita el espacio de la creación, los sueños y las emociones. Allí muestra su veracidad. El parnaso escapa a la localización (aunque visto con detenimiento en una toma puede verse al caserón ubicado entre edificios). Trasciende los estrechos límites del género y su encasillamiento en el escenario rural. Aunque la naturaleza habita el espacio del sueño; incrustado en el inconsciente desde donde el escultor crea. ¿Acaso no sabemos desde Freud que ese inconsciente es la base de nuestra vida consciente? Nuestro pasado, nuestra niñez campesina confundiéndose en la delicadeza de la nueva sensibilidad del interior modernizado. Al urbanizarse, el mundo rural se conserva en el ideal del amor. Como los románticos, valoran los sueños, y siguiendo una misma línea se encuentran citas de leyendas populares: la mujer que duerme sobre las hojas esperando el beso del artista, perdidos entre los árboles como Hansel y Gretel.

La entelequia del escenario se reitera en sus videos-*clip*. Desde ***"Entre la tierra y el cielo"*** (1998), donde *Los Nocheros* cantan en el interior de un caserón de estilo colonial. Manipulando el contraste o produciendo un efecto carrusel con giros de cámara, que hace aparecer a los cantantes entre columnas y arcadas que giran a su alrededor, consiguen extrañar el espacio de la realidad. Una pareja vive su historia de amor en una estancia. El espacio irreal de la canción es el de las pasiones y son *Los Nocheros* -el arte-, quienes pueden traducir en palabras sus miedos, contradicciones y placeres. *Los Nocheros* aparecen también cabalgando en el campo donde el muchacho intenta seducir a la mujer, como si fueran los sentimientos de amor al acecho, una suerte de cupidos vernáculos. Leyendas que bañan de sentido las experiencias cotidianas. Estamos muy lejos de la bravura y penurias

de la vida huraña de la gauchesca; de la rudeza y aislamiento de la vida en el campo. Se trata de la prosperidad del moderno chacarero. En ***"Escríbeme una carta"*** (1999) el escenario es virtual, un campo sembrado de violines y una casa blanca de amplios ventanales, pisos de mármol y amplias escaleras y galerías. No hay mobiliario y se vuelve a recurrir al efecto carrusel. El vacío material es la plenitud del sentimiento amoroso, allí una pareja baila enajenada, atmósfera que remite a la dimensión de las más elevadas pasiones humanas.

Siguiendo en la canción romántica, ***"No saber de ti"*** (2001) se arriesga a quebrar esos espacios imaginarios. Reflexividad: el video-*clip* exhibe la filmación de un video-*clip*. *Los Nocheros* se encuentran entre reflectores, cámaras, técnicos y directores, sobre un escenario con fondo de cielo. La mujer que participa del melodrama del *clip* se entrevera con la grabación porque es una de las asistentes de producción. Más aún, la cercanía con *Los Nocheros,* los sentimientos que ellos representan, la hacen recapacitar y regresar a su hogar junto a su marido y su hijo. La autorreferenciación del video-*clip* actúa como un sinceramiento al emplazarse en la ciudad, pues la grabación y el melodrama ocurren en un escenario urbano. En el estilo musical y en el espacio lo folklórico se diluye a favor de una concepción más amplia de la cultura popular, al recurrir a historias melodramáticas de la vida cotidiana. Incomodidad para situarse: viene a 'filmar' y no sabe bien si le corresponde quedarse; aunque cumple su rol de reencauzar a la gente en los valores tradicionales corre el riesgo que la ciudad lo transforme definitivamente[66].

En la gran ciudad lo folclórico parece perturbarse. Se piensa a sí mismo. Por su parte, la ironía con que Soledad representa a la vida urbana en ***"Propiedad privada"*** (2000) supone una autoafirmación del provincianismo. Al igual que Los Nocheros en ***"Cara de gitana"*** (2004), el folklore reivindica los principios morales de una sencilla vida comunitaria ante el individualismo de las grandes urbes. *Soledad* está sola como en ***"Ódiame"*** (1998), en un departamento al que no le faltan comodidades. Pero ya no entra en abundancia la luz del sol ni ella se muestra con la frescura y sencillez de siempre. Los colores intensos refuerzan un ambiente claustrofóbico y la naturaleza se reduce a unas

[66] Roxana Carabajal es también una de las artistas que ha intentado conciliar la rítmica folklórica y la imagen de la ciudad y puede observarse la misma incomodidad o tensión. En tanto, un artista como Luciano Pereyra se referencia en ciudades del interior como Córdoba, pero su adscripción al folklore es cada vez más difusa.

cuantas flores en el balcón. La voz de la gente que la aclamaba se convierte aquí en un par de amigas hipócritas. La ciudad desencanta.

La mirada más cruda sobre la ciudad la muestra Facundo Saravia. Entre ***"La sanlorenceña"*** (2004) y ***"Una alegría"*** (2002) surgen dos imágenes distintas sobre la ciudad, la del interior y la de Capital Federal. En el primero, la ciudad armoniza con los sectores rurales que la rodean. San Lorenzo es una pequeña villa de los alrededores de la ciudad de Salta. En el suave compás de una zamba, las imágenes de ambos lugares, Salta capital y San Lorenzo, se alternan ilustrando su natural belleza. Allí cada persona ocupa tranquilamente su lugar en la estructura social. A la inversa, Buenos Aires es la ciudad del conflicto social, de la desigualdad, de la cultura corrompida y de la exclusión. La pomposidad de los altos edificios de oficina contrasta con las estrategias de supervivencia de los sectores populares. *Saravia* se posiciona del lado de la gente de la calle, entre los artistas callejeros: un malabarista, un payaso que toca la acordeón. Transita por la peatonal Florida entre silenciosos peatones indiferentes unos a otros. En Salta lo saludan, en cambio allá es uno más como tantos que vienen del interior buscando el sueño de triunfar en Buenos Aires: con su guitarra canta apoyado en una de las paredes externas del Teatro Colón.

Entre ambos videos-*clip* también hay un contraste institucional. Por un lado, están la plaza central de Salta, con su paseo de compras y su catedral, todos iluminados, invitando a la gente a pasearse tranquilamente. Por otro lado, están la Plaza de Mayo como centro del conflicto social, la locura de la avenida 9 de Julio, la nostalgia marginal de Caminito, la autoridad refractaria del Teatro Colón. Si en ***"La sanlorenceña"*** (2004) *Saravia* desciende del monumento al General Güemes; en ***"Una alegría"*** (2002) el monumento es la Torre de los Ingleses. En aquel se observa a Salta desde los cerros que la comunican con las villas; en éste la fachada que muestra hacia fuera, desde el Río de La Plata, que la comunica con el exterior. Ambos videos-*clip* son una clara muestra del conflicto que caracteriza al video-*clip* folklórico: no es el campo versus la ciudad, sino el interior versus Buenos Aires. Marcas de las viejas disputas entre federales y unitarios, que fueron tema de la gauchesca y que se transmitieron en el folklore a través de canciones que homenajearon a caudillos y malones. Buenos Aires, la ciudad puerto con su pretenciosa imitación de la cultura francesa, de la arquitectura moderna y el estilo cosmopolita; Salta y

su estilo colonial. Buenos Aires atravesada por la perversión del poder, por la tentación del éxito, por la codicia; Salta por la armonía que nace del respeto a la jerarquía. Buenos Aires la ciudad corrupta y conflictiva que mira hacia el exterior; Salta ejemplo de comunidad respetuosa de su historia.

4- El cuerpo: El gaucho y la china.

"...la concepción del erotismo... es la que prevalece hegemónicamente
en la programación y en la publicidad actuales:
sólo considera lícita la recreación o excitación para los ojos masculinos."
Eduardo Romano, **Parodia televisiva y sobre**
otros géneros discursivos populares.

Quizás sea en la imagen del cuerpo en donde la estética del video-*clip* perturbe más a la tradición. El vértigo rítmico de los planos y el protagonismo del cuerpo caracterizan a un formato que surgió hilvanado con una sensibilidad que acentúa el principio del placer. Del otro lado, el cuerpo folklórico, tal como la escuela lo difundió en la enseñanza de las danzas, es rígido y cubierto. Cuerpo conmemorativo. Arriba del escenario firme como cantando un himno. Los videos-*clip* de Los Chalchaleros resultan ilustrativos. Tanto en ***"Gracias a la vida"*** como en ***"Que seas vos"*** la postura es rígida y el rostro severo.

En el baile, la virilidad se pone en juego en la destreza física del zapateo. La sensualidad del varón es una discreta insinuación de galanteo. Y esto porque la sexualidad femenina aparece como algo a conquistar, no un derecho de ellas al goce. En el folklore primó la voz del hombre y su punto de vista, incluso para muchos casos en donde el interprete fuese mujer conservó la perspectiva masculina. La mirada de la mujer en la danza es de una inocente admiración, busca el compromiso detrás del coqueteo, no aspira a un cuerpo sino a protección. José Hernández enfatizó la fragilidad femenina en el mundo rural de la gauchesca, frente a la rudeza del trabajo agrario y a la amenaza del salvaje. La aspiración al núcleo familiar y al hombre que la ampare surge de su condición de fragilidad. Al punto de inspirarle el perdón a Martín Fierro.

"¡Y la pobre mi mujer
Dios sabe cuanto sufrió!
Me dicen que se voló
con no sé que gavilán,
sin dudas a buscar el pan
que no podía darle yo"
(Martín Fierro, canto VI)

La persistencia de este imaginario puede hallarse con relativa fidelidad, según los casos, en los videos-*clip* ambientados en fiestas. En ***"Mataco Díaz"*** (2003) el *Chaqueño*

fundamenta la vigencia de la tradición tratando que el realismo supere al 'simulacro' (No por nada el compacto se llama *La pura verdad*). Allí, diluye cualquier acusación de que los músicos folklóricos se 'disfrazan' de gauchos, de que se trate de una caprichosa permanencia de atavío vetustos. Si sus atuendos contrastan con la del resto de los invitados es sólo por una cuestión estética de los artistas. La cultura popular oficializada debe vestir gala, sostuvimos antes; pero su esencia es la misma a la que se encuentra en los sectores rurales. Disolución de la brecha entre los artistas y los sectores populares, como una expresión acabada de lo que Frederic Jameson llama 'populismo estético', el desvanecimiento de la frontera entre la alta cultura y la cultura de masas[67], y que aplica su sello en la relevancia que el conjunto del Chaqueño le da al violín, que, aun no siendo una novedad en el folklore, mantiene su aura de instrumento de cámara entramado con el aura del relato gauchesco.

En la fiesta se mezclan con naturalidad bailarines y músicos, algunos vestidos con impecables ropas gauchas, otros las llevan marcadas por el trabajo o bailan de remeras y pantalones de jeans. Eso lo diferencia a los videos-*clip* de ***"Copla mi voz"*** (2001), donde es el anciano coplero quien viste como gaucho pero no los chacareros que levantan sus copas, y ***"A don Amancio"*** (1999), donde la figura fantasmal del violinista dibuja un puente con la historia. En éste último todos se visten de gauchos y paisanas. A la tradición se la conmemora. Hay belleza, pulcritud, movimientos estilizados y bien estudiados. En ***"Mataco Díaz"*** lo que atrae del cuerpo no es la belleza sino la picardía, la impresión del clima y la forma de vida en los rasgos de la cara. Intenta ser un documento antropológico. Polvareda, grasa de asado comido con la mano, vino chorreado tomado del pico, un costumbrismo plebeyo que derroca cualquier clima ceremonial, aunque estamos muy lejos del modelo de un *'Juan Moreira'*, tal como fue configurado por la literatura popular hacia fines del siglo XIX. *'Mataco'* es levemente pendenciero, gracioso e inofensivo, y su desconfianza se fundamenta en penas de amor; no está perseguido por la justicia ni reviste carácter disolvente para la sociedad.[68]

Los Nocheros no visten ropas gauchas; suelen preferir la elegancia y el misterio del negro. En los personajes de sus videos tampoco aparecen las pilchas gauchas. Ni siquiera

[67] Op. cit., p. 16 y ss.
[68] Cf. Adolfo Prieto, op. cit.

en aquellos como ***"La yapa"*** (1998) donde la música respeta el estilo tradicional de la chacarera. Allí, la gente que concurre a la fiesta va vestida con ropa de fin de semana: vestido corto con breteles, o pantalón ajustado y blusa en el caso de las mujeres; los hombres de camisa, chomba o buzo con algún pantalón bien prolijo. No se trata de conmemoración ni de intacta permanencia de algún ritual, sino de la natural dinámica de la herencia. *"La herencia gauchesca se encuentra en las provincias donde continúan recurriendo a la música folklórica para divertirse"*, pareciera decirnos. El folklore se amalgama con los estilos de vida de la ciudad. Los concurrentes a la peña viven su fiesta de fin de semana. La picaresca, hija negada del folklore, (el mal nombre nunca se te borra, sostenía *'Picardía'* en **El regreso de Martín Fierro**) es redimida para darle al género una nueva función, o, mejor dicho, recuperar espacio de donde iba desapareciendo. Ya no se trata del discurso nacional histórico sino el de la gente en busca de romances y diversión. Los bailarines en ***"La yapa"*** no están en posición de conmemorar nada, están pendientes de la conquista amorosa.

"Yo quiero sin ofender,
decir que abras tu vida,
el corazón te palpita
tan sólo de pensar,
que te pediré otra vez,
me des la yapita."
(La yapa)

Entre ellos no hay una coreografía, cada bailarín está concentrado en su pareja. Puede entrarse a mitad de la canción -como efectivamente hacen dos de *Los Nocheros*- sin perjudicar la danza. Sin pilchas gauchas y sin coreografía el folklore se sacude de encima su protocolo.

Comparémoslo con los videos-*clip* de Los Chalchaleros y su formulación del ideal corporal de la tradición folklórica: cuerpos erguidos, cubiertos, donde las emociones a las que pueda referir la canción se expresan sólo por el rostro y las acentuaciones o pausas de la voz; pero todas ellas quedan subsumidas al orgullo expresado en la disposición conmemorativa del conjunto. Los cuerpos siguen preferentemente cubiertos y la expresividad sigue concentrada en las partes superiores del cuerpo, más allá de algunos botones de camisa desprendidos o un histrionismo más o menos compulsivo para expresar

los sentimiento evocados; pero el cuerpo no logra sostener el giro hacia el sensualismo de las canciones.

Quien también se quita el tradicional traje gauchesco, sin abandonar los estilos folklóricos, es *Facundo Saravia*. Y lo de quitárselo es literal, pues lo lucía impecable en la época en que formaba parte del legendario conjunto de su padre. Como solista, Saravia intentará acercar su imagen a la de un vecino de pueblo. En ***"La sanlorenceña"*** (2004), el *"gaucho sobre un redomón"* es un muchacho del pueblo a caballo. La herencia gaucha se encarna en los cuerpos humildes, tranquilos, de quienes habitan los territorios de la gesta independentista.

La adolescente *Soledad* de ***"A don Ata"*** (1996), por su parte, está vestida de gaucha y no de china. El gesto va más allá de lo andrógino. Se apropia del mito gaucho como generación y como género. No hay trenza con moño de cintas celeste y blanca, ni largos vestidos acampanados, más allá de la excepción de ***"Luna cautiva"*** (2000), donde consigue una encantadora amalgama de inocencia, deseo reprimido y carácter agreste. No es raro que sea justamente esa una de las canciones en donde respete el punto de vista masculino del enunciador. Pero cuando saltó a la fama tampoco recurrió a un traje de gaucho de los que se ven en las fiestas de la tradición o la ropa de trabajo de un peón rural. Bombachas, no muy anchas, remera y chaleco, tal vez algún que otro accesorio con guarda pampa, componen un vestuario asimilable a la vida cotidiana.

En su primer video, el estilo de *Soledad* se deduce del escenario serrano de los portarretratos, al igual que Sarmiento consideraba la barbarie del gaucho como una consecuencia de su hábitat. Si Soledad quebró la rigidez del escenario folklórico con su revolear del poncho se debió a que introducía una dosis de esa barbarie corporal largamente reprimida que ella consiguió apropiarse. Como una cita sarmientina: la aridez, la desolación, se traducen en sus arrebatos de bravura. Por otro lado, en ***"A don Ata"*** el revoleo del poncho es el revolear de la remera del público en los recitales. Lo que le permite conseguir dos cosa: mostrar la semejanza de sus recitales a los del rock y vincular el gesto con la herencia gaucha. Entre una y otra imagen, Soledad se ofrece como punto de contacto de dos tradiciones corporales: la del criollismo campesino de las montoneras, del tribalismo urbano de la juventud.

Ahora bien, lo que no se permite al cantante folklórico, al representante de la tradición, sí se le concede a los personajes de los videos-*clip*, a sus ensoñaciones. Aceptado en el plano de la imaginación, el riesgo es que lo reprimido vuelva como perversión. A pesar de las ropas gauchas, Soledad mantiene la moral inocente y levemente agreste de la china. En sus videos no hay escenas de sexo ni amorosas, aún cuando las letras lo propongan. En ***"Ódiame"*** (1998) la sencilla *Soledad* le canta a su imagen pública. ***"El Bahiano"*** (1999) advierte sobre los riesgos de dejarse llevar por las pasiones amorosas. En ***"Propiedad privada"*** (2000) los roces corren por cuenta de sus falsas amigas. En ***"Tambores del Sur"*** (2004) los atributos de fecundidad de la tierra, a los que alude la canción, se realizan en el vientre de *Natalia*.

Allí, *Soledad* despierta sobre las rocas de un arrollo, entre montañas. Acaricia las amancay. Del contacto proviene la identificación. El blanco de su solero se confunde con la espuma de las cascaditas y el reflejo del sol en el pedregal. *Soledad* es ese territorio virgen y misterioso. Quizás pueda resulta extraño la persistencia de tanta moralina sobre la sexualidad representada en quien más aportó para acercar al folklore a la sensibilidad de las culturas juveniles. Es que el video-*clip* folklórico construye *zonas intermedias de negociación entre la sensualidad requerida por el estilo de época y el pudor de la tradición*. La seducción en Soledad es *lúdica*: imita a los músicos, hace muecas, se disfraza para una parodia. Los placeres que propone no son los de la carne sino los de un cuerpo embarcado en una aventura mítica. En ***"Tambores del Sur"*** acaricia unas pinturas rupestres. Se conecta con su misterio. El misterio, como el lenguaje de los tambores del que habla la canción, fluye por el cuerpo. Fluye como el agua de los arroyos. Como la sangre por las venas. De ahí los gestos ampulosos y los planos detalle de los brazos. Las comparaciones se van sucediendo entre contigüidades. *Soledad* es parte del territorio y comparte sus atributos. La herencia del gaucho, del indio ausente, están dentro nuestro –sugiere- sólo hace falta asumirla y jugar con ella. La desprotocolización del folklore se exacerba pues para que la juventud se lo apropie necesita incorporarlo a su sensibilidad. Pero no es la sensibilidad del rock ni la del pop. 'Redime' un cuerpo joven, provinciano, pudoroso, sano; al que el hedonismo moderno en 'estado puro' le resultarían muy violento y narcótico, o demasiado provocativo.

Redime, debido a que los videos-*clip* de Soledad asumen una sexualidad ingenua para un cuerpo provinciano que le cuesta reconocerse frente a la osadía de las formas de representación audiovisual. En estado puro, pues videos como ***"Todos juntos"*** (2001) o el mismo ***"Tambores del sur"*** se apropian del gusto por los recitales, donde se vive el contacto corporal del público; y del baile individual como forma de exponerse a las miradas. En ninguno de ellos se asumen discursos de libertad sexual o de drogas. Salvo por una breve y solapada alusividad en ***"Luces para mí"*** (2003) que enfoca en el público un muchacho de anteojos negros subido en andas mientras la canción reza: *"Ese delirio tuyo que me conmueve, cómplices las miradas para hablarnos sin decir"*. Aceptación, ocultamiento, tabú, pero lejos de su celebración. Basta observar a los chicos que le hacen de banda rockera en ***"Todos juntos"***, o los pibes entrando con banderas y bengalas (que no son exclusividad de Callejeros); cuerpos, rostros, ropas, movimientos sin agresividad, sin alucinación, sin provocación... juego.

La seducción se vuelve más audaz en los videos-*clip* de las canciones románticas de Los Nocheros y en Rally Barrionuevo. En ***"Roja boca"*** (1999) el cuerpo femenino es moldeado por las manos del artista, ambos aparecen con el torso desnudo en el taller. La pasión está ennoblecida por el sentimiento amoroso. En ***"Cara de gitana"*** (2004) la protagonista baila en el centro de la reunión para el disfrute de los hombre presentes. La belleza femenina es un bien común para la mirada masculina y se sustrae a la propiedad privada, de la misma forma que una arquitectura embellece el espacio público de la ciudad sin que se le esté permitido habitarla a quien la observa. ***"Entre la tierra y el cielo"*** (1998) se atreve al desnudo y la escena amorosa. Los diferentes *'mundos ontológicos'* –la trascendencia de los sentimientos elevados y la contingencia de las pasiones del cuerpo- facilita la aceptación de las imágenes al ennoblecer uno a otro.

En el caso de Rally, el cuerpo desnudo enredado en telas de un rojo intenso llena de sensualidad el video-*clip* de ***"Ojos de cuarto menguante"*** (2000). Territorio al que se desea volver, que anhela y espera. Los planos del cuerpo de ella contrastan con los primerísimos planos de él que es, ante todo, mirada marcada por la tristeza y la nostalgia. La sensualidad en los videos-*clip* folklóricos no cuestionan los valores del patriarcado: el cuerpo femenino se expone al deseo del hombre a la vez que preserva la virtud de la fidelidad. Una escena de ***"Copla mi voz"*** (2001) muestra a *Palavecino* sobre su caballo

cortejando a una joven paisana. El cuerpo de ella va cubierto por una larga falda negra, una camisa blanca cerrada al cuello, y un chaleco negro. Baja la cabeza sonriendo, es decir, su negativa no niega ni el deseo ni la sumisión –no logra mantenerle la mirada-. Por lo tanto, si al hombre se le permite la picardía a ella le toca resguardar su virtud... aunque quede arrogante y el hombre como un pobre diablo que arrastra sus penas.

La apelación a la imagen de mujer como belleza, fuente del deseo y las pasiones sufre un quiebre en ***"Oye Marcos"*** (2004), de Rally Barrionuevo, donde las mujeres aparecen ligadas al trabajo comunitario y a las luchas por la reivindicación de las tierras. Mujeres de cuerpo ancho y robusto, de ropas humildes y espíritu infatigable, a cargo de la crianza de los hijos y de las tareas del campo; un video que las convierte en el núcleo del mundo campesino. Evidentemente, la imagen de la mujer varía entre el folklore que construye una representación de la vida campesina tradicional o aquel que pretende representar el 'interior' modernizado y urbano. Las delgadas adolescentes que bailan en ***"Canto Nochero"*** (2003) no parecen tener mucho en común con las mujeres presentadas por Rally (por estilo y expectativas de vida) o las que bailan en "Mataco Díaz" (2003), del Chaqueño, aún cuando la mujer que se traslada en bicicleta intenta establecer una mediación.[69]

* * *

.

Los primeros planos del artista son un recurso infaltable en la producción audiovisual en general y en el video-*clip* en particular. La capacidad técnica de amplificar el cuerpo ha generado una mayor atención sobre su lenguaje. Lo fundamental de la imagen –sostiene Verón- es "el registro del contacto: el cuerpo significante y la economía de la mirada"[70]. En el ámbito de la música comercial los recursos técnicos de la voz muchas veces tienen menos relevancia, para explicar un fenómeno de ventas, que la capacidad

[69] Puede confrontarse patrones comunes y matices diferenciales en la representación de las jóvenes del 'interior' en Facundo Toro, parado entre las fronteras del género y la música tropical, o Luciano Pereyra, que gira hacia el pop latino. En ambos se encontraran el patrón de la joven delgada y esbelta, el baile como estrategia de seducción y la noche como el espacio para la aventura amorosa.
[70] Eliseo Verón, "*Interfases. Sobre la democracia audiovisual evolucionada*", s.d., p. 125.

histriónica del cantante para expresar lo que canta[71]. El movimiento rítmico pasó del escenario de los bailes al del recital, y de la comedia musical a las coreografías de los videos-*clip*. Sin embargo, la sensualidad no se construye en la mera destreza acrobática; el cuerpo atrae en la medida en que se constituye en soporte de la canción. Lo que se canta atraviesa al artista por dentro volviendo a su cuerpo garantía de su veracidad. Entre el artista y su público hay una identificación de sensibilidades para la cual debe establecerse un pacto de credibilidad.

En los videos-*clip* del rock y del pop el pacto se entabla por la mirada. La mirada a cámara produce un punto de contacto con el espectador, de cercanía, de diálogo. En primer lugar, actúa como una prueba de sinceridad sobre lo que se dice[72]. Los gestos del rostro reproducen la conmoción que causan en el alma los sentimientos expresados. El cuerpo, con sus movimientos, sus marcas y sus ropas, termina de construir el verosímil para un espectador que no se limita a escuchar una canción sino a husmear, tomar, envidiar o admirar patrones de conducta. El verismo muestra la estrecha relación que existe entre la música y las subculturas juveniles.

En segundo lugar, la mirada autoriza el *voyeurismo*. Cuanto más audaz es la sensualidad expuesta más significativas se vuelven las miradas. Supone asumir el cuerpo en posición de ser observado. La sensualidad, sea asumida por el artista o por un modelo es un factor indispensable para atraer (con-ducir, se-ducir) la mirada sobre el *clip*. Verismo y seducción son dos rasgos típicos del video-*clip* como discurso publicitario.

En la producción folklórica de videos-*clip* estos rasgos se ponen en juego de diversas formas. El contrato al que invita Soledad, como ya hemos visto, es lúdico. El primer juego, propuesto desde ***"A don Ata"*** (1996), es apropiarse del folklore con un vitalismo cargado de entusiasmo y compromiso, como en ***"Yo sí quiero a mi país"*** (1999), sin ningún 'almidón'. Otro es el juego de ser una 'estrella de la música', que Soledad propone en sus imitaciones de tocar un instrumento, presentes desde sus primeros *clips*. En ***"Ódiame"*** (1998) se ubica en el lugar del espectador y se divierte bailando y sobreactuando

[71] Gran parte de los recursos vocales que hoy en día esgrime Soledad son técnicas que comenzó a utilizar cuando su carrera empieza a tomar vuelo internacional y aumentan sus exigencias, pero que no tienen nada que ver con su irrupción en la cultura masiva.

[72] En un estudio sobre los noticieros de televisión, Eliseo Verón sostiene que "el fundamento mismo de la relación entre el enunciador y el enunciatario está a cargo del contacto que a través del eje de la mirada se instaura entre ellos, la confianza"; "*Está ahí, lo veo, me habla"*, s.d., 1983. (Traducción de María Rosa del Coto)

la canción. Al terminar mira a la cámara y dice *"mil gracias"*, como si hubiera sido la elegida entre todos para realizar el sueño de triunfar en la música. Algo que los concursos televisivos de cantantes han sabido explotar comercialmente. El tercer juego es la aventura del viaje, propio de los videos-*clip* donde el territorio se convierte en paisaje, como en ***"Tren del cielo"*** (2001). Por último, el juego sugiere apropiarse de la estética provocativa del rock & pop, dejando fuera sus rasgos más audaces. Allí es donde deja la impronta su estilo de seducción: suave, sinceramente ingenuo Nunca pierde un aire virginal, que con el tiempo se fue convirtiendo en reserva sobre su vida privada, y que se observa en el intimismo de ***"Cómo será"*** (2000). A esto contribuye sin duda la relación lúdica que tiene con sus seguidores, que le permite mirar a la cámara sin provocación.

Quienes poseen un estilo más ampuloso para presentar en el cuerpo los sentimientos evocados son *Los Nocheros*. En los videos-*clip* de sus canciones románticas la gestualización es acompañada por el movimiento de las manos. Se explota al máximo los primeros planos y planos medios. Son sentimientos puros: las pasiones pasan por el torso y el rostro, las partes nobles del cuerpo[73]. Ellos mismos aparecen en los videos-*clip* ocupando un lugar idílico. La mirada a cámara cumple el rol de *'ventanas del alma'*; muestra una sinceridad indispensable para entablar un pacto basado en compartir el sentir amoroso. Al igual que entre los cuatro existe sinergia –que se construye por el mismo vestuario, las combinación de voces, la superposición de sus imágenes-, también se crea con el enunciatario.

El cuerpo masculino en el folklore expone en la rigidez de su postura su virilidad. Esta característica se pone de manifiesto en los *clips* de aquellos artistas más fieles a la tradición. El *Chaqueño Palavecino* se mantiene fijo en el lugar, tanto en ***"A don Amancio"*** (1999), como en ***"Mataco Díaz"*** (2003). Incluso en el baile muestra la postura erguida de la danza. En ***"La sanlorenceña"*** (2004), *Facundo Saravia* trasluce cierta incomodidad, con un saltito nervioso mientras camina por los cerros salteños, al permanecer filmado en períodos algo extensos para el formato. Evidentemente, el primero maneja mejor los códigos que el lenguaje audiovisual le pide al cuerpo. Aún así, en ambos se percibe, al mirar a cámara, una postura de anfitrión, invitan al foráneo a compartir la cultura popular

[73] Cf. Mijail Bajtím, op. cit., quien observa la centralidad de las partes 'innobles' del cuerpo en las fiestas y los carnavales de la cultura popular europea durante la Edad Media.

salteña. Las imágenes del entorno –planos generales, panorámicas- adquieren más importancia por momentos que el mismo artista. Tal vez puedan marcarse algunos matices, pues *Saravia* acentúa el lugar, con claras referencias geográficas, y *Palavecino* la cultura, haciendo hincapié en la ropa, la danza, las ceremonias. La mayor cantidad de primeros planos y la incisiva mirada del último lo carga de un mayor grado de seducción, más cercana a la picardía que a la provocación y evidencian un mejor manejo del lenguaje audiovisual.

En el caso de ***"Una alegría"*** (2002) el contrato cambia de naturaleza, pues allí lo importante es la sincera preocupación de *Facundo Saravia* por la crisis social. Opuesta a su mirada consejera, comprensible, se encuentra la mirada rebelde, políticamente provocativa de *Rally Barrionuevo*, apelando al nombre del subcomandante Marcos. Dos formas en que el género en video-*clip* incursiona por una de sus funciones originarias: la protesta, el compromiso social, la política. Una acusa al poder de perder el vínculo con el orden natural de la sociedad, otra de sumergir a la sociedad rural en un orden injusto y marginado. Pero ambas miradas son sólo un punto de exposición de posicionamientos que atraviesan por dentro a todo el folklore.

5- La política: armonía social y crisis.

Las formaciones éticas y estéticas de la Argentina
constituyen la política profunda. (...)
La cultura, con sus medios de producción simbólicos,
contribuye a formar una educación sentimental."
Tomás Abraham, **Operación ternura**.

Como hemos visto hasta aquí, Facundo Saravia y el Chaqueño Palavecino son quienes se han mantenido más atados a las estructuras del género folklórico y a sus representaciones. Ambos coinciden en mostrar al interior provinciano, más precisamente Salta, como un lugar de armónica convivencia entre los sectores sociales. Dentro de la estructura social cada uno ocupa su función, y no hay espacio para conflictos, contradicciones de clase o rebeldías. La desigual posición social, que en ***"Mataco Díaz"*** (2003) distingue a la banda del *Chaqueño Palavecino* con los lugareños, construida con las marcas del éxito (anillo de oro, impecables ropas, calidad de los instrumentos), no les impide compartir un momento juntos; son invitados a ese patio polvoriento y se quedan de buena gana. Lo mismo sucede con el regreso de Jorge Rojas en ***"Vuelvo"*** (2005). Ni envidias en uno ni jactancias en otros. "La nación se concibe siempre como un compromiso profundo, horizontal"[74], sostiene Anderson, y esa horizontalidad se construye simbólicamente. Las diferencias no generan conflicto, la comunicación es perfecta y se expone en el ensamble musical. Blancos, morenos, aborígenes, mestizos todos aportaron lo suyo a la construcción del folklore, por ello el género los representa a todos. Todos se reconocen en él. Es esa fidelidad en el contrato de lectura –comparten la danza y la música-, lo que impide la ruptura social. La cultura nacional cumple su función unificadora, creando identidad en la diferencia. El resguardo de la transmisión cultural también agita el miedo a que su ruptura disuelva la 'comunidad imaginada'.

El *Chaqueño* y los músicos se muestran agradecidos y fascinados por ese mundo que inspira sus canciones y del cual provienen. A la vez, ellos cumplen el cometido de divulgar la cultura de esos sectores rurales. En esa sociedad funcionalista les toca el *"oficio de cantor"* aprendido de sus mayores, tal como lo cuenta ***"Copla mi voz"*** (2001) con la imagen del anciano coplero. Allí los violinistas aparecen recostados sobre los postes del

[74] Benedict Anderson, op. cit., p. 25.

alambrado que separa el campo sembrado del camino. La contigüidad metonímica construida en ese plano da lugar a la metáfora: la cultura que descansa sobre la prosperidad material del campo. Camino de salida de la crisis contemporáneo a la devaluación. La tranquera tras los músicos, plano detalle del alambrado, el festejo de los chacareros, ***"Copla mi voz"*** es todo un elogio y toda una afirmación de la propiedad privada rural y la próspera perspectiva abierta en la coyuntura que acompañó al duhaldismo. ("*Soy de aquel lugar donde hasta el cielo es trovador*") División social del trabajo. La prosperidad del capitalismo agrario como fundamento de su efervescencia cultural.

Si hacia los ajenos el folklorista se propone anfitrión, pues gracias a él ingresamos en esa cultura territorialmente emplazada; para el autóctono hace las veces de embajador, pues divulga sus formas de vida y sus antiguas costumbres. El *Chaqueño* está siempre llegando y yéndose. Si el chacarero está atado a su tierra, sus artistas son los encargados de mantenerse errantes. Mediación que permite el acceso de la tradición nativa al mundo globalizado y el reconocimiento cultura que el paisano merecía en él. Se aleja a caballo y la imagen se funde con el escenario de un teatro, el *Chaqueño* gira y saluda con elegante estilo al público que lo ovaciona eufórico. Movilidad espacial y social, dado que en ***"La ley y la trampa"*** (2001), el *Chaqueño* lleva esa cultura hasta la alta sociedad. Demuestra que en definitiva la movilidad social es posible, retomando en la figura de la chica inocente, pero decidida, una narrativa propia de los relatos populares y las telenovelas, y de la cual su construcción biográfica –y la de otros folkloristas- no es ajena. El folklore cumple así su rol unitivo, centrípeto de cohesionar a la sociedad en una comunidad. Comunicación es comunidad, el artista permite una que es condición de la otra.

Asimismo, en ***"La sanlorenceña"*** (2004), de *Facundo Saravia*, los sujetos conviven en la tranquilidad de pertenecer a una jerarquía instaurada por los pilares institucionales de nuestra tradición nacional: la Iglesia Católica y el Ejército. Por un lado el poder de origen divino, la fe, la herencia española que funda nuestra occidentalidad cultural, la pintoresca religiosidad popular y los valores morales que impregnan nuestro folklore. Por el otro, Güemes y la gesta gaucha, la lucha por la independencia, el fundamento patriótico del poder militar. La comunidad se funda en el respeto a la jerarquía y ésta, a su vez, en la historia. Las imágenes van del centro de Salta a la pequeña villa, de la catedral iluminada a las viejas casas del pueblo. *Saravia* recurre a los monumentos históricos haciendo presente

el poder basado en la tradición de sus instituciones: legitimación del orden establecido. Lo que no aparece es el Estado. Tal vez porque el fundamento último de su poder no deba buscarse en la soberanía popular de la democracia sino recostado en aquellas dos instituciones que lo preceden. Incluso en ***"Una alegría"*** (2002), con motivo de la crisis de 2001, el video-*clip* lo excluye sistemáticamente, aunque la canción aluda a la corrupción.

"Una alegría,
que no todo tenga
olor a bosta
y a porquería"

Canta en Plaza de Mayo, sitio de referencia de la protesta social. Y hay que decir que tampoco aparecen signos de ella. La gente camina indiferente. Sólo los niños y los jóvenes aparecen jugando y sonriendo. Los artistas callejeros, con una mezcla de esperanza, nostalgia y alegría, sugieren la creatividad popular para enfrentar la crisis. Gente que se arregla con poco, y de pocas pretensiones. *Saravia* es uno de ellos, comparte esos atributo, pues son los trabajadores de la calle y los escolares los únicos que lo reconocen.

Más que una reivindicación, ***"Una alegría"*** es un diagnóstico. La crisis se produce por la pérdida de unidad social y de los valores tradicionales. La exuberante modernidad del puerto y la Torre de los Ingleses contrasta con la humildad pintoresca del barrio y la gente de la calle. Nada más alejado a la armonía entre paisaje, arquitectura y habitantes que sí muestra en ***"La sanlorenceña"*** (2004). La salida está en recuperar la sencillez y abandonar la codicia. El Estado ha roto el contrato social que tenía con la ciudadanía; se ha alejado de los valores cristianos y la cultura nacional.

"Una alegría,
cuando se acaben
todas las tranzas
y haya justicia."

En eso reside la diferencia entre Salta y Buenos Aires, en la ruptura del contrato social; la corrupción y la avidez de la clase dirigente fueron los causantes. Ambos artistas parecen indicar que la crisis es un problema porteño. ¡Buenos Aires, oveja descarriada de la nación! Esta construcción de la realidad concuerda con la que tenía sobre la crisis el gobernador de la provincia, Romero: se trata de un conflicto de los ahorristas porteños.

Aunque Salta, para la época en que se filmaron los videos-*clip*, poseía índices de pobreza y desocupación peores que los de Buenos Aires, que además es una ciudad que recibe una constante inmigración de personas, que abandonan sus provincias, en busca de un futuro mejor[75]. De cualquier manera, volvemos a lo mismo, la crisis no es de pobreza, pues la pobreza es presentada como una forma de vida sencilla; es de legitimidad, de fundamento del poder, de ruptura del contrato social, de cohesión social. Y, no obstante, incluso en este aspecto la armonía social tampoco era tal en Salta, donde el fenómeno 'piquetero', que nace en el interior del país, tuvo uno de sus capítulos más duros en esa provincia. Hacia el 2000, en las ciudades de General Mosconi y Tartagal, se produjeron una serie de levantamientos populares, con cortes de ruta, a causa de la desocupación que produjo el cierre de la ex-Y. P. F.. Estaba involucrada la ciudad a la cual el Chaqueño Palavecino le dedica uno de sus videos-*clip*, sin referencia alguna a la situación social que imperaba. Aún más, en uno de los cortes de ruta pierde la vida el manifestante Aníbal Verón durante la represión de gendarmería. Aníbal Verón fue chofer de la empresa Atahualpa, que algunos adjudican al gobernador Romero y en la que trabajó en sus años de colectivero el Chaqueño.

Podríamos aludir aquí, siguiendo a Jameson[76], que una de las características del posmodernismo, al ingresar todo a la lógica del capitalismo como mercancía, es eliminar la distancia crítica, aborta cualquier categoría alternativa desde donde pensar y actuar. En su enfoque, la cultura se disuelve como esfera autónoma –característica que ostentó durante la modernidad- capaz de sostener una perspectiva crítica sobre los otros órdenes de la vida social, en parte porque nuevos sistemas de mecenazgo la vuelven dependiente de los intereses político-económicos. La dependencia al mercado discográfico, tanto como los sponsor de los artistas, que incluye a petroleras y gobiernos provinciales, parecieran darle veracidad a esos razonamientos. Sin embargo, la cuestión es más intrincada, pues el riesgo sería reducir el análisis a la posesión de los medios de producción (y en la modernidad el problema también aparecía) y descartar el análisis de la dinámica discursiva. En definitiva,

[75] Según la Encuesta Permanente de Hogares que realiza el INDEC, para mayo de 2001 Buenos Aires tenía al 1,7 % de la población bajo la línea de indigencia y al 10,9 % bajo la línea de pobreza; mientras que los guarismos en Salta eran del 18,3 % y del 48,3 % respectivamente. En el conurbano de Buenos Aires las cifras eran levemente menores, del 13 % y del 39,4 % respectivamente. Dos años más tarde, en lo peor de la crisis, en mayo de 2003, la EPH muestra que en Buenos Aires la indigencia había ascendido al 8,9 % de su población, en tanto que en el conurbano llegaba al 30,4 % y en Salta al 34,8 %. La pobreza se extendía en Buenos Aires al 21,7 %, en el conurbano al 61,3 % y en Salta al 68,4 % de la población.

[76] Frederic Jameson, op. cit.

el folklore se desarrolló en el siglo XX gracias a la industria cultural y como cultura de masas sin que eso le impidiera levantarse como portador de duras impugnaciones a la cultura dominante. Hay que buscar los enlaces entre las 'esferas' económica, política y cultural, pero no en el plano de los sujetos individuales, que nos llevaría a la teoría del complot entre el artista y las empresas para 'manipular' a la sociedad, sino en los discursos como lugar donde se ponen en juego las significaciones sociales y la capacidad de algunos sectores sociales para privilegiar la difusión de sus criterios y para construir su hegemonía.

Aquí queda pendiente la pregunta por la recepción, sobre el uso que los sectores populares (consumidores y por ende quienes hacen de esta 'formación' de folkloristas la más importante de la actualidad) hacen de ese folklore y por qué no logran producir dentro del movimiento sentidos impugnadores. De momento, lo más tradicional del folklore exhibe su renuencia para expresar las reivindicaciones de la cultura popular de su época. Es en estos casos donde se percibe la brecha entre cultura popular y folklore. Hay todo un universo de la experiencia de los sectores populares que no consigue formar parte de los discursos hegemónicos dentro del campo de la cultura popular que constituyen el folklore. Quizás pueda explicarse por el escaso lugar que tuvo la cultura obrera, y por ende urbana, en el folklore como representación del mundo rural[77]. ¿Secuelas de la represión de los '70 en la cultura popular? Tal vez porque los conflictos sociales se expresaron fragmentariamente en lo político, más allá de algunas reivindicaciones elementales de trabajo, salud y educación. Un poco por todo eso y también por las funciones que el folklore ocupa en la actualidad (véase infra, p. 89 ss.). La declinación de su función conmemorativa a favor de su introducción en el circuito de entretenimiento parece desplazarlo también del lugar de la reflexión, divulgación y expresión de las reivindicaciones populares. Fueron otros géneros populares, urbanos, los que pusieron de manifiesto los conflictos sociales en toda su magnitud. Géneros musicales que encontraron receptividad en las ciudades del 'interior', máxime en la juventud, poniendo en entredicho la pacífica convivencia de las ciudades provincianas.

[77] Existe, para ser justos, un video-*clip* de Rubén Patagonia llamado ***"Cutral-co"*** donde se trabaja el tema de la desocupación en el interior y las luchas populares apelando al piquete. El problema en Cutral-co fue similar al de Tartagal, sin embargo, el folklore sureño puedo expresarlo claramente y darle sentido a las reivindicaciones. Nótese las dos regiones en disputa (Chaco y Patagonia), su lugar en la conformación del folklore argentino, y su función en la legitimación del Estado-nación. A diferencia del norte argentino, que vivió siglos de mestizaje, el sur fue ocupado tardíamente tras una campaña militar y sus aportes al folklore siguen siendo periféricos.

El rock fue quizás el género que intentó encausar las rebeldías juveniles de los ’90, y no es de extrañar que haya sido Soledad, quien más a intentado acercar ambos géneros, no sólo desde lo musical, sino reconciliándolo con los valores tradicionales. Soledad hizo referencia a la crisis económica del país incluso unos años antes del estallido de diciembre de 2001. *Clips* como ***“Yo sí quiero a mí país”*** (1999) o ***“Todos juntos”*** (2001) alentaban al compromiso de quedarse a trabajar en el país, en un contexto donde la juventud buscaba en el exterior las oportunidades que se les negaban en su tierra. El tema además podía insertarse en toda Latinoamérica, donde también se vivían las consecuencias del modelo neoliberal. Tras aquel levantamiento popular en Argentina graba ***“Adonde vayas”*** (2003), una metáfora de la incertidumbre. Soledad abandona su retórica de lo lúdico. Ya no hace la imitación de tocar un instrumento e incluso cuando amaga el gesto muestra su desgano, dejando caer la mano mientras va conduciendo. Sobre una loma se la ve tocando una guitarra acústica –ahora toca de verdad-, observando el horizonte y acariciada por el viento. Toma una postura seria, reflexiva y decidida a apoyar los rumbos que el pueblo tome. ***“Adonde vayas”*** es un ir y venir por caminos que giran a izquierda y derecha. No obstante, tampoco aquí se presenta a la movilización social. Al igual que *Saravia*, en los videos-*clip* donde se tematiza la crisis se reitera la figura de la educación pública: los escolares de guardapolvo blanco, apuesta al ascenso social y a la integración.

Es interesante observar que en este video-*clip* Soledad abandona el rol de heroína. A veces ella lleva, otras se deja llevar. Conversa con un joven y con una mochilera. Escudriña en el rostro mustio de un viejo la clave para hallar el camino. El hombre-tradición la ha llevado por camino seguro. Ve a través de su cámara los vastos territorios, los campos sembrados, los autos viejos varados al costado del camino (como metáforas de viejos fracasos colectivos, cosas que hemos de dejar atrás), la ruta que tras un *zig-zag* parece abrirse paso, nuevamente, hacia un destino seguro. Es una balada muy suave, serena, con intensos instantes que se resuelven en una calma recuperada. La imagen final es de una serenidad absoluta frente al desafío planteado metaforizado en el viento.

Abandono del papel de heroína, del folklore, del juego, desplazamientos que hablan de cambio, y que la ponen en situación de un diálogo de igual a igual con el público joven. A ellos, en medio de la incertidumbre, Soledad les propone la historia viva, la experiencia popular tallada en el rostro seguro y calmo del anciano. Ella llegó a lo que es dejándose

llevar, subiéndose a esa herencia; ahora esa experiencia puede ayudar. La comunicación, la educación y la solidaridad se presentan como caminos en *un folklore que no puede hablar del enfrentamiento social si no es aludiéndolo negativamente*. La salida se construye en forma colectiva, pero está claro que ***"Adonde vayas"*** no es a cualquier parte ni de cualquier manera.

Quien sí presenta el conflicto social en toda su magnitud es Rally Barrionuevo. El mundo campesino de ***"Oye Marcos"*** (2004) está marcado por la injusticia, la marginalidad, la expropiación de tierras y la falta de reconocimiento social y cultural. Aquí aparece la lucha, la guerrilla, la manifestación. La vida comunitaria es un valor social que diferencia a los sectores rurales del individualismo moderno de las ciudades. Es verdad que la valorización de la vida comunitaria –considerada propia del provincianismo- también se encuentra presente en el resto de los folkloristas, sólo que en ***"Oye Marcos"*** la solidaridad es entre pares –horizontal- y no entre jerarquías –vertical-. La verticalidad social expuesta deja ver la injusticia.

Los cuerpos bailan libres del canon folkórico, del folklore como institución, pausados por el '*beat*' del pop latino como en ***"Tambores del sur"*** (2003). En uno y otro, la relación con la historia difiere con respecto al folklore tradicional, a la vez que pretenden construir cada uno su propio recorrido. El paisaje de ***"Tambores del sur"*** posee marcas de una lejana historia. Los primitivos habitantes han dejado inscripciones sobre rocas que *Soledad* acaricia. Sus cuerpos no están, aunque definitivamente el video-*clip* no trabaja sobre las terribles connotaciones que tiene semejante alusión en nuestra memoria. ¡Insoportable levedad del ser! Entre esa atmósfera primitiva y la modernidad no se tematiza el conflicto como en las contradicciones que expone Rally Barrionuevo en ***"Oye Marcos"***. A diferencia del de Soledad es un mundo marginado, no en crisis. La otra cara de esa realidad, inseparable a su marginación, es la lucha por el reconocimiento: los zapatistas con sus caras cubiertas y sus rifles cruzados en la espalda; mujeres manifestándose con sus hijos en brazos, el escudo del MOCASE (Movimiento Campesino de Santiago del Estero). Modernidad y premodernidad en conflicto. Vasijas de barro, lucha por la tierra y las divisiones políticas que se borran al final del video-*clip* de la cartografía; es una apelación a la unidad latinoamericana tanto como una crítica a la forma en que se dio en la región la modernidad. Los Estados Nacionales crearon divisiones

artificiales en el territorio y desconocieron los derechos de los pueblos originarios y la unidad cultural de los sectores campesinos.

"quiero que conozcas nuestras luchas,
que nosotros buscamos lo que buscás vos,
que hay un mundo cierto, que flota de nuevas manos,
y que esa lucha redime nuestro dolor."
(Oye Marcos)

La presencia del MOCASE referencia elípticamente el nudo del conflicto campesino actual en Argentina: la expansión del monocultivo de soja. Los cambios climáticos y el avance de la biogenética aplicada a los cultivos revalorizaron territorios hasta entonces marginados de la actividad económica. Ello produjo un avance de los grandes propietarios de tierras sobre montes o campos de familias campesinas. La época en que se filmaron los videos-*clip* analizados es también la del surgimiento o consolidación de una serie de organizaciones campesinas y reclamos de los pueblos originarios por su derecho a la tierra en Córdoba, Santiago del Estero, Salta, Chaco y la Patagonia. Importantes cambios se produjeron en la sociología rural entre quienes concentraron tierras, se vieron favorecidos por la devaluación y el alto precio de la soja a nivel internacional, y quienes la fueron perdiendo. El campesino es una clase de supervivientes, afirma Jhon Berger, en dos sentidos. Por un lado, depende de una economía de subsistencia basada en la biodiversidad de su entorno, a la cual atenta la economía de monocultivo. Y por otro lado, porque la modernización capitalista margina sus formas de vida: o hacen una rápida adaptación para aprovechar la coyuntura de los negocios o se los corre por considerárselos trabas para el desarrollo.[78] Barrionuevo presenta el conflicto como una nueva etapa de la lucha entre los terratenientes, y su ideología capitalista, individualista y modernizadora; y los campesinos tradicionales y comunitarios.

Lo que se rompe por un lado se funde por otro. El enfrentamiento no se origina con la crisis de fines de los '90. Ésta es apenas un capítulo de su historia. El conflicto del mundo campesino es con la modernidad. Ella creó los Estados Nacionales produciendo arbitrarias divisiones en la unidad de los pueblos latinoamericanos. *Rally* cambia el eje del 'nosotros' construido en el discurso folklórico, rompe la articulación que éste sella, tal

[78] BERGER, Jhon: "*Epílogo histórico*", a Puerca Tierra, Madrid, Editorial Alfaguara, 1991.

como lo definimos aquí: no habla de cultura nacional, más bien actualiza una cultura popular local, identificada en herencias arcaicas que han sobrevivido tanto como los sujetos sociales que la practican. Sin nombrarlo, Barrionuevo retoma uno de los temas preferidos de Atahualpa Yupanqui, presente en canciones como "*Preguntitas sobre Dios*". En esta línea, Rally observa la persistencia de las contradicciones entre los sectores sociales campesinos, de ascendencia en los pueblos originarios, y la modernidad occidental, instalada en América.

La diferencia, tal como vengo desarrollando, a cómo se plantea la relación tradición/modernidad en Soledad es, entonces, notable. Los cuerpos, que deberían habitar la geografía de ***"Tambores del sur"***, simplemente no están. (Nuevamente la imagen del sur barrido por la expedición militar –'*Campaña del desierto*'-, frente al mestizaje que conserva las formas de vida antiguas en el norte) La levedad se construye entre un *neo-jippismo* y la *New Age*: como en un folleto turístico, las marcas de los pueblos primitivos cargan ese paisaje de significación, de exótico interés, de volumen histórico, pero el video-*clip* evita involucrarse en la matanza que sugiere la desolación. La transmisión se produce por contacto, por el territorio. Hay que escuchar los rumores de la tierra.

"No hay idioma que me separe,
canta, canta, canta,
y cuando suena algún tambor
no hay pena, no hay herida,
no hay pena, no hay dolor."
(Tambores del sur)

Tanto la imagen desértica de la naturaleza como las apelaciones a apropiársela –presentes desde ***"A don Ata"*** (1996)-, se construyen en Soledad en el fin de un proceso de reducción de la ruralidad, en que los pequeños chacareros deben emigrar hacia las ciudades expulsados del campo y en que los medianos y grandes propietarios administran el campo desde la ciudad. *Es la percepción de la naturaleza desde el urbanismo, desde el 'interior' urbanizado que la redescubre*.

Una cultura sin sujeto que perdura en nuestra idiosincrasia, habita nuestro cuerpo como un susurro rítmico inefable pero vital, traducible en un estado de ánimo y en nuestra natural propensión al baile. Esas representaciones suelen remitir a un discurso que construye al latino como un cuerpo caliente, alegre y sensual; fruto del sincretismo de razas

aborígenes, africanas y europeas. Y por oposición, la pureza racial europea se presenta como fría, austera y racional; estereotipo que bajo la máscara de adular nuestro estado de naturaleza no hace otra cosa que legitimar el dominio económico y político de los países centrales, pues, en definitiva, nuestros impulsos instintivos no nos permitirían absorber la modernidad. Un video-*clip* de la cantante colombiana Shakira, junto al español Alejandro Sanz, nos permite pensar ese imaginario[79]. En un remedo de la película *"9½ semanas"*, ***"La tortura"*** (2005) reproduce la imagen de la mujer latinoamericana: un cuerpo apasionado, sensual, dispuesto y sumido en la pasión por un único hombre, una mujer que además de preocuparse por ser bonita debe hacerse cargo a la vez del rol femenino de cocinar, hacer las cosas de la casa y, por supuesto, trabajar. El hombre, y el hecho de que Sanz sea europeo hace trabajar la crítica a nivel de las culturas y no sólo de los sexos, es el *voyeurs*, que mira desde la ventana del edificio de enfrente la figura expuesta de ella. Él está con una chica que dormita desnuda en la cama, pero desea también la otra, la mirada es posesión. Frialdad, perversión, cálculo, confianza en la palabra y los razonamientos. *Shakira* se tizna la piel de negro y danza, reproduce los movimientos corporales del acto sexual, se ofrece, garantiza el placer (y por qué no la obtención de beneficio). La salida de ese juego de sumisión es la afirmación de su femineidad autosuficiente, expuesta desde la letra de la canción y desde su mirada en el video-*clip*.

La inocente y mesurada sensualidad de *Soledad* niega el estereotipo de la diosa latina, asumiendo lo que el folklore tiene de mestizo y, por lo tanto, supera la oposición sensualidad versus racionalidad. ***"Tambores del sur"*** (2003) habla de la construcción de una identidad regional donde pueda reconocerse una sensibilidad provinciana, marcada por la herencia que el recato católico español dejó impreso en el folklore, y que no puede sostener el desenfado propuesto para el cuerpo latino. A diferencia de Shakira, Soledad no propone la autosuficiencia, que implica aceptar el cuerpo latino y manejarlo a su favor, además de la independencia individual de la mujer. El horizonte familiar sigue presente en el folklore de Soledad y, ligado a ello, su pretensión de fidelidad a un hombre. De la

[79] La pertinencia de Shakira no debe buscarse en si es válida la comparación con Soledad. Shakira se posiciona desde el multiculturalismo –lo árabe, lo afroamericano- y su apropiación de rasgos de culturas oprimidas en la modernidad deja claro el amplio contraste entre los movimientos del folklore por entrar al mercado audiovisual globalizado y la facilidad con que ese mercado explota recursos de los folklores.

inocencia a la reserva, rechaza ese lugar del estereotipo femenino, abriendo un espacio de reconocimiento para una juventud con otras aspiraciones.

Su tez, su fisonomía, su mocedad evidencian la procedencia negada al borrar de la imagen artística su apellido. Debemos, pues, considerarla parte de un proceso que llevó a los inmigrantes europeos, de principios del siglo XX, a apropiarse de los valores e imágenes de nuestro folklore como forma de integración a la sociedad argentina. Por supuesto que Soledad no es la única. Convergencia de la Argentina que *'bajo de los barcos'* y la que se construyó *'tierra adentro'*. La hibridez cultural, se despliega en el audiovisual folklórico en la sucesión de personajes de rasgos europeos, africanos y de los pueblos originarios que aparecen en videos-*clip* como ***"Yo sí quiero a mí país"*** (1999), ***"Tren al cielo"*** (2001) o ***"Mataco Díaz"*** (2003).

"Cuna de tambores comadre,
de aquí, del sur te hablo yo,
raza de sangre mezclada,
mundo infiel."
(Tambores del sur)

Las diferentes tradiciones se disputan su lugar en la unidad del folklore, unidad que se vuelve más problemática al ampliarse el horizonte identitario del Estado Nación a Latinoamérica. El susurro indescifrable de los ancestros es el fundamento, en un pasado cultural sepultado –y no en un presente común como en *Rally*-, de la unión latinoamericana.

"No hay idioma que me separe,
cuando el que suena es un tambor,
aunque la historia se llevó
sus claves, sus secretos
la clave se llevó."
(Tambores del sur)

El fundamento para la identidad común puede acentuar el pasado aborigen –relación con la naturaleza, trabajo agrario-, el peso de la civilización europea –la lengua castellana, la moral cristiana occidental-, o ambas. La unidad de la lengua asegura la comunicación. La inserción en el mercado latinoamericano deja su marca en las canciones al borrarse las palabras de uso local por formas compartidas. -Sí, aquí también, al igual que en cadenas internacionales de noticias o en traducciones cinematográficas-. El lenguaje oral se

aproxima al castellano neutro en la medida que el lenguaje musical se aleja del folklore vernáculo para fusionarse con ritmos latinoamericanos. Las tonadas, acentos y entonaciones características de las distintas provincias y regiones se atenúan. Es la distancia que separa ***"La yapa"*** (1998) y ***"Entre la tierra y el cielo"*** (1998), en Los Nocheros;

"A veces me da a pensar,
que vos te haces la rogada,
te hacés la que no tenés ganas,
te hacés la que no escuchas,
y en el tramo final
de yapa no hay nada."

"Ahora te sueltas el pelo
y así descalzas caminas,
voy a morder el anzuelo,
pues quiero lo que imaginas"

a ***"Luna cautiva"*** (1999) y ***"Tambores del sur"***(2003), en Soledad. En cambio, Rally Barrionuevo los mezcla libremente, saltando del *"vente pa'quí"* al voseo, en ***"Oye Marcos"*** (2004).

6- Las fronteras del folklore.

"Llegados a este punto hemos de hacernos la siguiente pregunta.
¿Cuál es la relación contemporánea entre el campesinado y el
sistema económico mundial del que forma parte? O, para formularla
en los términos de nuestra reflexión sobre la experiencia campesina:
¿Qué significación puede tener esa experiencia hoy en un contexto global?"
Jhon Berger, **Puerca tierra**.

Hasta aquí, hemos tratado de presentar las tensiones en el género folklórico, al pasar a un formato audiovisual como es el video-*clip*, en tres líneas de figuración: el espacio, el cuerpo y la política. En lo que respecta a sus rasgos retóricos, temáticos y enunciativos conviene comenzar apuntando que el video-*clip* folklórico asume muchas de las características técnicas del formato: la multiplicidad de planos, que permite crear un cambio rítmico de la imagen; enfoques no convencionales como planos verticales –desde arriba o desde abajo-, picado y contrapicados, planos detalle; protagonismo del cantante y una retórica del gesto y el cuerpo por donde se exponen los sentimientos del artista. La apuesta audiovisual pareciera ser más audaz –en la provocación y en la ruptura- a medida que nos alejamos de los patrones tradicionales en las canciones y nos acercamos a la fusión con los estilos más propios del formato: del minimalismo de Los Chalchaleros hasta el barroquismo de Los Nocheros. Ahora de lo que se trata es observar si el género mantiene una identidad propia en él.

En lo que concierne a sus rasgos retóricos, en los *clips* pertenecientes a las canciones más respetuosas de la tradición, el relato cede ante la descripción costumbrista: los detalles del lugar, la ropa, los movimientos, las costumbres, los rasgos étnicos. Un costumbrismo que no es ajeno a la producción de videos-*clip* en general –costumbres de vida en los guetos urbanos, de los tiempos de ocio-, pero que en el caso del folklore lo caracteriza su recurrencia al imaginario gauchesco o, más exactamente, de la vida en el 'interior'. En el Chaqueño Palavecino, vimos cómo en ***"Mataco Díaz"*** (2003) le otorga plena vigencia al imaginario gauchesco, la contigüidad histórica de la herencia se hace espacial y, por lo tanto, contemporánea; se evita, además, la metáfora conmemorativa, hacer como aquellos gauchos de antaño, como si hubiese habido un corte en la historia. Lo mismo puede decirse, aunque de forma menos marcada, de ***"La sanlorenceña"*** (2004), de Facundo Saravia. En cambio, en ***"La Yapa"*** (1998), el escenario de la peña le servía a Los

Nocheros, para hilvanarlo con una rutina de entretenimiento urbana. En los tres, el costumbrismo destaca como símbolos el caballo, la guitarra criolla y la danza.

No todo costumbrismo resulta legitimante de la hegemonía. Como pudimos observar en el caso de Rally Barrionuevo, en ***"Oye Marcos"*** (2003), la persistencia de culturas campesinas es resistencia a las políticas neoliberales en la región. Varios estudiosos de la cultura popular señalaron que ésta puede ser rebelde en su tradición, que eso le permite controlar el ritmo y el sentido de los cambios para no poner en riesgo los pocos derechos obtenidos con el tiempo. En este caso se trata del derecho a la tierra que se fundamenta en la particular relación que la cultura campesina marginada tiene con ella. Nos recuerda que una cultura se origina en rutinas de trabajo, en formas de vida. Esto es lo que separa su postura de la de Palavecino: las tradiciones no perduran en las fiestas y las celebraciones, o como una superestructura que mantiene la cohesión social en el capitalismo agrario. Las tradiciones populares están atadas a la reproducción material del pueblo. "Si el folklore del siglo XIX, sostiene Thompson, al separar las reliquias de su contexto, perdió la conciencia de la costumbre como ambiente y *mentalité*, también perdía de vista las funciones relacionales de muchas costumbres dentro de las actividades del trabajo diario y semanal."[80] Las búsquedas musicales de Rally se presentan como parte de la construcción de desarrollo autónomo del conjunto.

El folklore transita del espacio simbólico de Los Chalchaleros, donde descansa sobre sí mismo, poderoso e inmaterial como símbolo de la Nación o del *'ser nacional'*, a su reubicación en unas vidas concretas. Como si el audiovisual no permitiese esquivar el emplazamiento espacial y la encarnación, o, mejor aún, la crisis de la Nación como referencia identitaria común y los procesos de fragmentación social e identificaciones transnacionales hiciesen a la propuesta de Los Chalchaleros insostenible y obliguen a los folklorista a tomar *el sentido inverso al folklore decimonónico e intentar sumergir sus "reliquias" en un sujeto social y en un espacio vital*. Sin duda esta es una de las facetas de la desprotocolización del folklore, o, en términos en que aquí pensamos al género, la presión de la cultura popular sobre el canon folklórico para reconocer la nueva 'configuración comunitaria' de las sociedades del 'interior': su emancipación de Buenos

[80] E. P. Thompson, *"Introducción: costumbre y cultura"*, en Costumbres en común, Barcelona. Crítica, 1990, p. 16.

Aires en el intercambio con el mundo. Este proceso de reconstrucción de una hegemonía en la cultura popular, de aquello que es reconocido como folklore argentino, como cultura nacional-popular, se debate entonces entre un emplazamiento territorial local y una desterritorialización globalizante que atraviesan los tres niveles: retórico, temático y enunciativo.

Quizás, un dato curioso es el escaso lugar que tiene el mate en los videos-*clip* analizados, pues es el elemento de la cultura gauchesca que más ha perdurado y socializado. El mate argentino. Un mate como adorno en ***"A don Ata"*** (1996) es el único que aparece. Borges sostenía que la ausencia de camellos en **Las mil y una noches** era una garantía de su autenticidad: el animal podría llamar la atención de un occidental, pero para un árabe forma parte de su sentido común. Se convertiría en una redundancia. También es cierto que el mate proviene del litoral argentino y no del noroeste donde gran parte del folklore argentino tiene su cuna.

Me animo a arriesgar otra explicación. El mate puede ser una metáfora del campo y la cultura gauchesca -de hecho ese es el rol que cumple en el primer video-*clip* de Soledad-; sin embargo, para expresar al mundo rural el folklore recurre a metonimias, marcando con relaciones de contigüidad o por sinécdoques –la parte por el todo- su lugar de pertenencia (incluyendo las elipsis biográficas). Es en la medida que el folklore ingresa en escenarios urbanos cuando se vuelve más difuso y ambiguo, y establece una distancia por medio de figuras de sustitución como la metáfora o la alegoría, como si estuviera de visita. El estilo más urbanizado es el chamamé, estilo del nordeste, como el mate, que no ingresó a la gran ciudad por la puerta de las fiestas de la tradición sino de la mano de los inmigrantes internos a sus 'bailongos', a mediados del siglo XX. Aunque no han sido parte del corpus de análisis, este rasgo puede observarse en los videos-*clip* de conjuntos como *Los Alonsitos* y *Amboé*. El chamamé y el mate se encuentran más a gusto en los conglomerados urbanos que la zamba y el caballo.

Cuando existe relato, se emparienta con el melodrama. Puede tener un final feliz, como la chica inocente que conquista al joven acaudalado, en ***"La ley y la trampa"*** (2001), de Palavecino; o la mujer que regresa a su hogar en ***"No saber de ti"*** (2001), de Los Nocheros; o un final trágico como la joven 'bien' que se pierde por el amor a alguien que no es de su clase, en ***"El Bahiano"*** (1999), de Soledad. Pero en todos, el video-*clip* se

transforma en fábula, donde la moraleja coincide con los valores morales hegemónicos del recato católico argentino y la institución familiar. El reemplazo del costumbrismo, cuando el folklore se aleja de su hábitat de representación, es entonces un relato lineal de tintes telenovelescos. Sintetizando, la identidad retórica del género se construye, generalmente, en dos categorías: descripción costumbrista/campo/metonimia; y relato melodramatico/urbano/metáfora. En la mayoría de los casos puede decirse también que la imagen ilustra la canción, permanece atada a la letra. Sobre todo en el folklore tradicional. Pero esa tendencia puede encontrarse como una de las dominantes dentro del formato.

Al respecto parece existir un correlato entre otros indicadores. Si los folkloristas se mantienen dentro de los estilos folklóricos tradicionales, habrá más abundancia de rasgos folklóricos extra musicales y más identificación con la nacionalidad: apelación al público interno. La *Soledad* de la chacarera ***"A don Ata"*** (1996), viste como gaucho, revolea el poncho y se funde con la bandera Argentina. En cambio, en ***"Tambores del sur"*** (2003), donde la desconexión musical con la historia de los pueblos que habitaban esa geografía es total, los motivos que construyen al folklore se esfuman. Sin embargo, algo lo concilia, algo que mantiene al *clip* en el *ranking* folklórico. ¿La mera presencia de Soledad? ¿Las otras canciones que completan el compacto? La ingerencia de estos factores -los otros discursos que construyen la imagen del enunciador- ya los hemos reconocido y volveremos sobre ellos, pero es necesario –y factible- encontrar marcas de identificación en el texto. Antes de considerar su importancia enunciativa, hay un rasgo temático que lo atraviesa: la lectura de nuestra procedencia, que se remonta a las culturas aborígenes, tanto por las pinturas rupestres como en el lenguaje de los tambores. *La tematización de la naturaleza y la historia, es decir, la tradición geográficamente demarcada, puede tomarse entonces como sellos identificatorios del género*. Rasgos equivalentes pueden encontrarse en ***"Adonde vayas"*** (2003), con la historia impresa en el rostro del anciano. Y, si bien es probable que no pueda concedérseles la exclusividad de tratamiento, queda abierta la posibilidad de encontrar regularidades que diferencien al género en el tratamiento del tema a cómo lo hacen otros géneros en un estudio comparado.

La estrategia de Los Nocheros de dedicarse a la canción romántica plantea el mismo problema sobre la identidad del género. ***"Entre la tierra y el cielo"*** (1998), ***"Roja boca"*** (1999), ***"Escríbeme una carta"*** (1999) o ***"Cara de gitana"*** (2004), parecen reclamar, como

una exigencia de los tiempos, ensanchar las fronteras del folklore para ingresar otras manifestaciones de la cultura popular o aceptar su extradición. Y, no obstante, aquí también podemos encontrar rasgos del folklore que continúan y que los preserva en la categoría, porque está claro que a otros artistas melódicos no se los incluye en el parnaso. Los Nocheros conservan en la canción romántica la estructura de cuatro voces muy difundida para el género. A veces un charango, una quena o un sicus cumplen la función de marcar la procedencia. No obstante ello, *como rasgo común dentro del campo temático se encuentra la afirmación de los valores morales tradicionales, que se instaura así como una carta de la identidad folklórica*. Los valores de la religiosidad, el respeto a la jerarquías sociales y la familia patriarcal como núcleo social –Dios, patria y familia- son recurrentes en los videos-*clip* con distintas acentuaciones. ***"Gracias a la vida"*** recuesta la serena autoridad e imponencia de *Los Chalchaleros*, sobre el escenario de un teatro, en imágenes de video que se proyectan en una pantalla a sus espaldas. Mientras cada uno va cantando la parte de estrofa que le corresponde, se lo puede ver en la pantalla rodeado de su familia, ocupando el centro de la escena. Familia patriarcal.

Tanto en Soledad, ***"Yo sí quiero a mí país"*** (1999), como en Facundo Saravia, ***"La sanlorenceña"*** (2004), la religión se convierte en la garante de nuestra unidad y prosperidad nacionales. El respeto a la jerarquía, como condición de armonía social, es asimismo característico del Chaqueño Palavecino. Incluso la ausencia de la protesta social en los videos-*clip* que hacen explícita referencia a la crisis supone una sutil aceptación de él. Con respecto a la familia patriarcal el más manifiesto es ***"No saber de tí"*** (2001), de Los Nocheros, donde el hombre abandonado por la mujer debe cumplir con los roles familiares correspondientes al sexo femenino: cuidar al hijo, llevarlo a la escuela, preparar la comida, limpiar. Y es esa la acción hegemónica más marcada: llevar a la ciudad los valores tradicionales que en su locura urbana va perdiendo.

Puede reconocérseles, sin embargo, a esta nueva generación de artistas el ingreso en el folklore del tema de la pasión amorosa con un acento en lo corporal bastante marginado hasta entonces en la aceptación folklórica. Sin embargo, la tematización de la sexualidad no pone en riesgo los valores tradicionales sino que los supone, al menos como causante de culpa.

"Para poderte aflojar
y comprender que no miento,
de mis labios juramentos
quizás tengas que escuchar
o tendré que esperar
hasta el casamiento."
(La yapa)

El amor dignifica al deseo, sentido como pecaminoso o arriesgado, y lo ingresa en el horizonte de una relación estable. Lo mismo puede decirse de las historias de romances cotidianos, con sus pinceladas picarescas y su liviandad. Acorde con la ideología patriarcal, el sexo es la apropiación privada de la belleza femenina por parte del hombre –sólo posee un carácter público para la mirada, convirtiéndose en signo de distinción para el poseedor-. Como expone ***"Propiedad privada"*** (2000), la relación inversa no funciona.

A pesar de la inserción en la cultura joven, el video-*clip* folklórico excluye sistemáticamente temas como el consumo de drogas, la rebeldía juvenil o el tribalismo de sus subculturas. A diferencia del cuerpo narcotizado del rock y el pop, cuerpo sugerente y artificialmente esculpido, el folklore reivindica un cuerpo natural, sano y lúdico. Resumiendo los temas del folklore en video-*clip*, se observa que *no difieren demasiado de sus temas clásicos: la historia de nuestras raíces culturales, la identificación con el territorio, la política y la moral conservadoras*.

Esta actitud, a la vez, forma parte de su característica enunciativa: el folklore se dirige a la familia, o, al menos, al joven en el horizonte familiar y comunitario, más allá que se dirija al público interno o internacional. Natalia no es la 'segunda' de Soledad, es, ante todo, su hermana. El enunciador se construye sobre el relieve de la institución familiar. El gaucho anciano que recita la copla en ***"Copla mi voz"*** (2001), del Chaqueño, es el padre de Jorga Rojas con quien está emparentado, y reaparecerá en ***"Vuelvo"*** (2005). Facundo es el hijo del gran Saravia de los Chalchaleros. Nuevamente, la construcción biográfica se atraviesa en los videos-*clip*: la familia, de donde el folklorista mamó las tradiciones populares.

El contrato de lectura que propone al joven el género en video-*clip* se basa en una sensibilidad provinciana que no logra reconocerse en el audaz nihilismo posmoderno, en la fragmentación social, en el enfrentamiento de subculturas, en la crisis de la institución familiar. En el momento que el 'interior' aspira a comunicarse con el mundo, desplazando

la centralidad de Buenos Aires, teme las transformaciones socioculturales que esa interconexión pueda ocasionar o ya ocasionó. Tampoco pueden quedarse con el tradicional aura nacionalista, cuando se reclama al folklore para un circuito de consumo y entretenimiento de un 'interior' urbanizado y conectado al mundo: el desplazamiento del ritual conmemorativo permite al folklore jugar en el límites de sus posibilidades representativas para seguir estableciendo la norma de lo correcto.

Sólo a alguien que se ha alejado de la naturaleza puede Soledad sugerirle regresar como en ***"Yo sí quiero a mí país"*** (1999) o en ***"Tambores del sur"*** (2003). Y alejarse de la naturaleza es desviarse de su sabiduría. El romance cotidiano que promete la ciudad, con sus idas y vueltas, sus desencuentros, sus proyectos, permiten las búsquedas de Los Nocheros en el melodrama de la canción romántica. Es el folklore en la reformulación misma del concepto de *'interior'* como opuesto a Buenos Aires. La ciudad puerto que mira hacia fuera, hacia el progreso y el futuro; y las provincias que miran hacia la tierra y el pasado. El 'interior' mira ahora hacia afuera con sus propios ojos. Sin intermediarios. Por eso no se opone el campo a la ciudad. El *'interior'* se transforma entre la posibilidad de conectarse con el mundo sin que medie Buenos Aires y las nuevas características de la agricultura que expulsa a los campesinos hacia sus ciudades. Y, no obstante, hemos visto que el folklore en la ciudad divaga sin encontrarse, toma distancia de esa vida urbana, marca sus diferencias y negocia su propia identificación en el contexto en que se encuentra, aspirando a conseguir almas gemelas en el resto del continente. *El folklore no le habla del campo a la ciudad, le habla de los valores tradicionales al ser humano urbanizado*. La enunciación del video-*clip* folklórico instaura el diálogo sobre el fundamento cultural de la ciudad del interior. O al menos cristaliza el escenario donde se lo discute.

7- Conclusión: Funciones y tendencias.

El folklore en video-*clip* permite crear un espacio cultural híbrido donde una parte importante de la sociedad argentina puede negociar su entrada al concierto global. Un proceso en plena dinámica con sus tanteos y contramarchas. El video-*clip* folklórico no muestra al nuevo mundo rural. No hay maquinarias agrícolas, ni avionetas fumigando monocultivos de soja transgénica, ni masas de desocupados, ni clanes político o campesinos desalojados. Ni la cuestión social ni la económica, sólo parece interesarle la cuestión del cambio cultural, aunque las características que hemos analizado hasta aquí presuponen ese interior urbano, moderno y, mal que le pese, conflictivo. Un mercado cultural en expansión que se ha desarrollado relativamente autónomo a Buenos Aires, en las fiestas tradicionales, en las peñas y que busca acceder a los nuevos circuitos que abren las tecnologías en comunicación.

Si al estilo podemos ordenarlo en diferenciaciones diacrónicas, es decir, como 'dominantes culturales' que se suceden en el tiempo, el folklore en video-*clip* es el opuesto a la *'añoranza'* y a las vivencias del inmigrante provinciano en la gran capital. El folklore del siglo XX tenía centralidad, la ciudad industrial hacia donde emigraba el interior rural, especialmente Buenos Aires y el conurbano. De allí las nostalgias del desarraigo y las nuevas aventuras de la integración. Un folklore que vivía su época de oro en el mercado de cultura popular que se abría en las ciudades gracias a esa inmigración. La añoranza era el recuerdo de la periferia de quienes se trasladaron al centro. La globalización rompe esa relación centro/periferia ocasionando lo que algunos consideran un fenómeno de la posmodernidad: la multiplicidad de polos interconectados[81]. La dispersión, propia del estilo de época, desplaza la añoranza y la centralidad, ***es el folklore de los que se quedaron***. De esta manera, la estética del video-*clip* puede ser apropiada por el género para discutir tensiones que tienen una naturaleza ulterior al estilo mismo del formato: vienen en realidad de los cambios en las formas de vida y en las sensibilidades, producidos en el interior al

[81] Plantear la ruptura de la centralidad en la globalización no significa dejar de reconocer la existencia de polos que concentran más poder económico, político y cultural. Aunque este no es el lugar para plantear un tema tan complejo, podríamos pensarlo como la transformación de una estructura jerárquica –el mundo bipolar- a una competitiva –globalización-.

entrar en la globalización, y la necesidad de recomponer la hegemonía dentro de la cultural popular. Proceso de ida y vuelta, una sensibilidad urbana y hedonista que impregna sus ciudades –principalmente a las culturas juveniles-, y una sensibilidad más pudorosa y austera que intenta expandir sus productos culturales en los mercados transnacionalizados.

Por un lado, la respuesta a las transformaciones en las formas de sentir y pensar que la experiencia de las grandes ciudades y la comunicación con el mundo producen. La tradición da continuidad a un proceso de cambios profundos: se trata de modernizarse sin perder el sentido de la historia, sin poner en riesgo el conservadurismo jerárquico; urbanizarse sin abandonar los valores familiares y comunitarios; sin disolver la imagen de ciudad tranquila. Una urbanidad propia.

Pues bien, el recato no encaja en la imagen del latino ardiente, de la diosa latina exuberante. Cuesta imaginarse a los folkloristas moviendo el cuerpo como Chayanne o Riky Martín. La inocencia femenina naufraga en los sugestivos movimientos de cuerpo de Shakira o Talía. Tampoco les resulta sencillo competir con baladistas románticos. Siguiendo la cronología de los videos puede observarse que ***los movimientos de expansión hacia el mercado internacional vienen seguidos de regresos a los orígenes***. El miedo a cortar los lazos con el origen y la recurrencia a la biografía tienen el mismo sentido. Aunque la circulación mediática nos habla de un mismo consumidor interno y un problema de integración al consumidor externo; y, es precisamente eso, lo que lo hace significativo.

Ejemplifiquemos un problema. La valorización de la familia como ideal de realización del sujeto aparece cuestionado o en crisis en gran parte de la cultura joven trasnacional; un ejemplo puede encontrarse en las intrigas propuestas por Ricardo Arjona. Un viejo *clip* suyo, ***"Historia de taxista"***, pone en evidencia el descalabro de la institución familiar burguesa en las ciudades modernas. Las rutinas de trabajo dispares entre los cónyuges, las oportunidades y tentaciones que ofrece la urbe producen la ruptura del proyecto común, de la familia como núcleo social de la economía. Tanto el taxista, representado por el mismo Arjona, como su mujer encuentran en la aventura amorosa la satisfacción de deseos incumplidos, el acceso a espacios sociales negados. *"La rubia para el taxi siempre en el mismo lugar"*, la canción da a entender que el engaño se perpetúa, aunque sea un tiempo; no hay construcción de un nuevo proyecto familiar. Cada quien sigue en su rutina, en su impostura, aún a sabiendas del engaño ajeno. Por lo tanto, qué

sentido tendría armar otra familia, sobrevendrían los mismos desencantos, los mismos desencuentros. No es que han tenido una mala experiencia, la alegría familiar es un sueño frustrado. Las condiciones de vida en la ciudad atentan contra la institución. ***Y la institución familiar es vista por el folklore como la más importante para la transmisión de tradición***

A esa perspectiva defensiva debe también contabilizarse la proyección activa del folklore: lo emergente como dinámica para mantener la hegemonía dentro del campo de la cultura popular. A las identidades transnacionales que construyen las subculturas juveniles el folklore responde con la fusión de ritmos latinoamericanos, la cumbia, el pop y el rock. Este debilitamiento de las fronteras, de la nación, del género y de los estilos precisa aún el telón de fondo de las estructuras establecidas. Soledad necesita de ***"Luna Cautiva"*** (2000) para hacer ***"Tambores del sur"*** (2003), y para reencontrarse después de ***"El Bahiano"*** (1999); *Los Nocheros*, y sobre todo Jorge Rojas, precisan del *Chaqueño Palavecino* para dedicarse a la canción romántica y por ello el reenvío de ***"Vuelvo"*** (2005) a ***"Copla mi voz"*** (2001) [82]; la rebeldía de *Rally Barrionuevo* es efectiva en la medida que se enfrenta al conservadurismo de *Facundo Saravia*. No es extraño que se haya encontrado un adjetivo que define una de las líneas del folklore como "tradicional", y no a la otra: ¿la llamaremos contemporáneo, latino, fusión, ecléctico? No sólo comparten una grilla en el *Ranking Folklórico* de CM; siguen compartiendo escenarios, fiestas tradicionales y peñas. Eso es lo que autoriza a tomarlos en conjunto como una 'formación' dentro del folklore. Darle unidad fuera del folklore resulta difícil porque mientras unos incursionan en el melódico latino, Soledad se presenta como la más rockera del folklore y otros grupos se acercan a la estética de la cumbia, encabezados por Facundo Toro. Lo cierto es que esta nueva vertiente folklórica no se ha independizado de su padre y tal vez no le interese, no le convenga o nunca logre hacerlo del todo. En términos de Steimberg, ***parece difícil que el estilo cristalice en género***.

[82] Jorge Rojas se separó de Los Nocheros para seguir su carrera como solista. Su primer video-*clip* fue ***"Locura"***, una canción romántica filmado en escenarios naturales. El público lo pidió en el ranking folklórico de CM, pero el canal no lo incluyó en la grilla y explicó que no pertenecía al género. (A pesar que muchos videos de Los Nocheros y Soledad tendrían que haberse quitado de la grilla siguiendo los mismos criterios) Al tiempo apareció el otro video-*clip* de Jorge Rojas filmado en el Pilcomayo junto a aborígenes del lugar llamado ***"Vuelvo"***.

La persistencia de los valores morales, que la tradición católico española imprimió a la sensibilidad de la religiosidad popular, hacen que nuestro folklore contraste inevitablemente con las producciones audiovisuales de la música del rock & pop latinos. Si bien es común que los artistas latinoamericanos recurran a rítmicas autóctonas, suele ser la música moderna la que dirige la apropiación y no a la inversa, es decir, los folkloristas que asumen rasgos de la música joven urbana. ***Tener de interlocutor movimientos similares en los folkloristas del resto de los países latinoamericanos podría ser una coyuntura más favorable para la inserción de los artistas analizados***. La vigencia y expansión del video-*clip* folklórico está ligada a la existencia de esa sensibilidad, que construye y de la cual es parte, en el resto del continente. Si en ellos, ciertos sectores jóvenes de nuestro país encuentran elementos de identificación, no puede asegurarse que no se asimile a la forma de ser de gran parte de los jóvenes de América Latina.

En sincronía, el género transita entonces por dos caminos bien demarcados: la ***implosión***, la atomización hacia adentro de quienes optan por un localismo desde donde hablar, identificarse y conectarse con el mundo. (Incluso para quienes no son del lugar puede ser tranquilizador que en algún lugar quede resguardada la esencia) Coincide con el folklore tradicional y con una recurrente apelación al gentilicio para nombrar canciones y artistas. Del otro lado la ***efusión***, el recurso al regionalismo buscando explotar sensibilidades, lenguajes e historias comunes, tanto en lo musical, como en la experiencia cotidiana.

Con la construcción de identidades regionales, una parte de esta 'formación' –en términos de Williams- de folkloristas diluye el género, como conjunto de regularidades discursivas ligadas a danzas coreográficamente estipuladas, fusionándose con vertientes musicales que le facilitan la entrada a diversos circuitos de consumo, sea por recursos musicales o visuales de la cumbia, el rock, el pop u otras rítmicas latinoamericanas. Mas, no se plantea diluirse del todo, conserva rasgos retóricos, temáticos o enunciativos propios, y aún cuando estos son llevados a su mínima expresión se mantiene ligado al folklore tradicional conservando los mismos canales de circulación comercial, principalmente los festivales. De las emisiones de FM a la programación televisiva, de los recitales a las rutinas nocturnas del fin de semana, ***el folklore se destina para un público joven, en un marco de ensanchamiento de su franja etaria, y no al pueblo, la nación o la familia;***

conservando, de todos modos, a estos, a diferencia de otros géneros de la cultura joven, como su marco de contención naturales y deseables. Así se introduce –o intenta al menos- en las nuevas 'instituciones' –fiestas, recitales, bares- donde los jóvenes se socializan e incorporan valores morales hegemónicos o amenazantes.

El folklore, como gesto de elevar características de la cultura popular a la constitución de una cultura nacional-popular, abandona como sus funciones principales las conmemorativas y ceremoniales -que, por supuesto, no desaparecen completamente-. Asume nuevas funciones, o, mejor dicho, éstas adquieren una importancia fundamental; recuperando espacios que había perdido o donde tenía una existencia marginal. Un espacio es el del mercado del *entretenimiento*, de la vida nocturna y el fin de semana. El folklore había perdido el espacio de la noche para las nuevas generaciones, tuvo que volverse más liviano, recuperar la picardía y cumplir la función de dar sentido a las experiencias del ocio.

Y una segunda función es la de *promocionar el 'interior' del país*. Explícito en los videos-*clip* que presentan el paisaje como un folleto turístico, pero presente en los otros, la estrategia de divulgación folklórica se emparienta de ese modo con las propagandas institucionales de las provincias en los medios masivos de comunicación para fomentar el turismo y las inversiones. No se habla de Nación como la representación ideal de Los Chalchaleros sino de Argentina en el sentido concreto de territorios que la componen con determinadas riquezas y oportunidades y determinadas personas e idiosincrasias. Es el lugar desde donde el folklore aporta a la superación de la crisis socioeconómica y legitimación de los rumbos político económico establecidos.

Ambas funciones nos hablan de ese proceso de reproducción del capitalismo que convierte en mercancía los residuos premodernos en la medida que expande sus intereses[83]. Sin intención de pretender reducir el fenómeno de esta 'formación' del folklore a estas tendencias y nuevas funciones puede efectuarse un cuadro de doble entrada que inserte en sus grillas a los diferentes videos-*clip* analizados, para ordenar hasta aquí las conclusiones a las que hemos arribado. Podemos observar que en muchos casos fue Soledad quien marcó los pasos a seguir. También fue ella la que más se ha dedicado a pensar la crisis del país. Por otro lado, también se observan el perfil marcado de ciertos artistas como Los Nocheros o el Chaqueño Palavecino.

[83] Cfr. Frederic Jameson, op.cit.

Tendencias / *Funciones*	**Fragmentación** (localismo)	**Expansión** (regionalismo)
Entretenimiento	***A don Ata*** (1996) ***La yapa*** (1998) ***Propiedad privada*** (2000) ***Cuarto menguante*** (2000) ***La ley y la trampa*** (2001) ***Luces para mí*** (2003)	***Ódiame*** (1998) ***Entre la tierra y el cielo*** (1998) ***El Bahiano*** (1999) ***Cómo será*** (1999) ***Escríbeme una carta*** (1999) ***Roja boca*** (1999) ***No saber de ti*** (2001) ***Tambores del sur*** (2003) ***Cara de gitana*** (2004)
Promoción	***A don Amancio*** (1999) ***Luna Cautiva*** (2000) ***Tren al cielo*** (2001) ***Copla mi voz*** (2001) ***Una Alegría*** (2002) ***Tambores del Sur*** (2003) ***Canto Nochero*** (2003) ***Mataco Díaz*** (2003) ***La Sanlorenceña*** (2004) ***Vuelvo*** (2005)	***Yo sí quiero a mí país*** (1999) ***Todos juntos*** (2001) ***Adonde vayas*** (2003) ***Oye Marcos*** (2004)

Algunos videos muestran cierta ambigüedad en la clasificación, podrían incluirse en zonas intermedias. Es el caso de ***"Tambores del sur"***, que sus paisajes patagónicos se entraman con una rítmica latinoamericana. Que en un video-*clip* sobresalga una función y una tendencia no quiere decir que se reduzca a ella. Sin embargo, el cuadro nos facilita elaborar algunas generalidades. En la medida que el folklore torna a lo local, como consumo de entretenimiento, pone su acento en la afirmación del estilo de vida provinciano con respecto a las prácticas urbanas de entretenimiento y el mercado audiovisual. Negocia los cruces, lamenta las pérdidas, sufre la sensación del alejamiento. Cuando esa fragmentación se convierte en publicidad de la región su acento se desplaza hacia las

bondades del paisaje y la paz social. Es la sensación del regreso, el recobrar la armonía. El localismo suele revivir la división 'interior' versus Buenos Aires.

En el caso en que se busca conseguir un estilo regional latinoamericano, para el mercado de entretenimiento, los videos-*clip* hurgarán fundamentos en común que construyan un nosotros inclusivo, sea en la historia, la lengua, o el gusto por el melodrama. El folklore se desterritorializa. El regionalismo, por último, sirve al folklore para promover su visión sobre la crisis de la región, de su historia y los caminos hacia el futuro.

Lejos de ser el folklore un sistema *"en reposo"*, que se desplaza de una generación a otra, inmutable, la dinámica de los procesos socio históricos lo impelen a cambiar, aún si lo que desea es seguir ejerciendo su inercia conservadora. Gramsci ya sostenía que para mantener un consenso, la construcción de hegemonía debía ser un proceso permanente. Siempre está amenazado por movimientos socio-culturales que pueden desplazarlo. Ahora podemos girar una proposición hecha anteriormente, la que sostenía que el folklore 'ecléctico' necesitaba del 'tradicional'. La inversa es válida, en este folklore '*de los que se quedaron'*, la gran parte que continúa manteniéndose ligado a los rasgos tradicionales, y que no tiene acceso a los grandes medios de difusión, depende de la nueva 'formación' para atraer a las masas a los festivales y ser escuchados. Dependen de la unidad para controlar los cambios culturales que la nueva relación 'interior'-globalización estimula.

Si la década de 1990 es percibida como aquella en el que el mercado se instaura como el regulador de la vida social y el neoliberalismo como discurso único, las funciones de entretenimiento y promoción parecen refrendarlo en lo que respecta a la producción de música folklórica. Pero la cultura popular sigue siendo centro de producciones de sentidos de la realidad encontrados, que no pueden reducirse a la lógica capitalista o al conservadurismo político.

El pasado necesita del cambio para vivir, cambio que a la vez se le aparece como amenaza de muerte. Al tensar correctamente las cuerdas, la guitarra nos regala su armonioso acorde. En sus tensiones, la cultura popular nos promete búsquedas más allá de cualquier imposición hegemónica.

Bibliografía.

a) Sobre la teoría semiótica.

- GEERTZ, Clifford: *"Hacia un concepto semiótico de cultura"*, en La interpretación de las culturas, México, Gedisa, 1987.
- PEIRCE, Charles Sanders: *"División de los signos"*, en Obra Lógica Semiótica, Madrid, Taurus, 1987.
- : *"Cartas a Lady Welby"*, en La ciencia de la semiótica, Buenos Aires, Nueva Visión, 1978.
- STEIMBERG, Oscar: Semiótica de los medios masivos, Buenos Aires, Atuel, 1993.
- TRAVERSA, Oscar: *"Mirada hacia atrás/mirada hacia delante: discusión y conclusiones acerca de un recorrido por la prensa"*, en Cuerpos de papel. Figuraciones del cuerpo en la prensa 1918-1940, Barcelona, Gedisa, 1997.
- VERÓN, Eliseo: La semiosis social, Buenos Aires, Editorial Gedisa, 1987.
- : *"Está ahí, lo veo, me habla"*, s.d., 1983. (Traducción de María Rosa del Coto)
- : *"Interfases. Sobre la democracia audiovisual evolucionada"*, s.d.

b) Sobre cultura popular y folklore.

- ALABARCES, Pablo: *"Walsh: dialogismos y géneros populares"*, en VV.AA., Textos de y sobre Rodolfo Walsh, Buenos Aires, Alianza editorial, 2000.
- ANDERSON, Benedict: *"Introducción"* a Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.
- BAJTÍM, Mijail: *"Introducción. Planteamiento del problema"*, en La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento, Madrid, Alianza, 1987.

- BAUMAN, Zygmunt: *"Guardabosques convertidos en jardineros"*, en Legisladores e intérpretes, Buenos Aires, U.N.Q., 1998.
- BERGER, Jhon: *"Epílogo histórico"*, a Puerca Tierra, Madrid, Editorial Alfaguara, 1991.
- BURKE, Peter: *"El triunfo de la cuaresma: la reforma de la cultura popular"* y *"Cultura popular y cambio social"*, en La cultura popular en la Europa Moderna, Madrid, Alianza, 1978.
- CAO, Horacio: *"El Sistema Político regional de las provincias periféricas durante los '90. Un modelo para empezar a explicar causas y consecuencias"*, Realidad Económica, Nº 216, noviembre-diciembre de 2005.
- CHÁVEZ, Fermín: Historia y antología de la poesía gauchesca, Buenos Aires, Margus, 2004.
- CIRIA, Alberto: *"El peronismo en educación y cultura"*, en Política y cultura popular: la Argentina peronista 1946-1955, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 1983.
- DEBRAY, Régis: *"El doble cuerpo del* 'médium*'"*, en Transmitir, Buenos Aires, Manantial, 1997.
- DE CERTEAU, Michel; *"Introducción general"*, *"Culturas populares"* y *"Valerse de: usos y prácticas"*, en La invención de lo cotidiano 1. Aportes del hacer, Méjico, Universidad Iberoamericana, 1996.
- : *"La belleza del muerto: Nisard"*, en La cultura popular, Buenos Aires, Nueva Visión, 1999. (En colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel)
- GARCÍA CANCLINI, Néstor: *"¿Negociación de la identidad en los sectores populares?"*, en Consumidores y ciudadanos, Méjico, Grijalbo, 1995.
- GINZBURG, Carlo: *"Prefacio"* a El queso y los gusanos, Barcelona, Muchnik, 1981.
- GRAMSCI, Antonio: *"Observaciones sobre el folklore"*, en Cuadernos de la cárcel: Literatura y vida nacional, Méjico, Juan Pablos Editor, 1976.

- GRIMSON, Alejandro: *"Construcción de alteridad y conflictos interculturales"*, Documento de la cátedra de Comunicación y Cultura II, de Aníbal Ford, FCS, UBA, 1998.
- HALL, Stuart; *"Notas sobre la deconstrucción de lo popular"*, en Samuels R. (ed.) Historia popular y teoría socialista, Barcelona, Crítica, 1984.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús: *"Prefacio a la 5ª edición. Pistas para entre-ver medios y mediaciones"*, en De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía, Bogotá. Convenio Andrés Bello, 1998.
- : *"Afirmación y negación del pueblo como sujeto"* , *"Industria cultural: capitalismo y legitimación"* y *"Redescubriendo al pueblo: la cultura como espacio de hegemonía"*, en De los medios a..., Barcelona, Gustavo Gili, 1987.
- : *"Memoria narrativa e industria cultural"*, en Comunicación y cultura, Nº 10, Méjico, agosto de 1983.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén: *"Los primeros payadores y troveros urbanos"*, en Literatura popular bonaerense, Vol. 5: Cancionero autoral, Buenos Aires, Catálogos e Instituto Cultural Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2004.
- PRIETO, Adolfo: El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.
- RAMA, Ángel: *"El sistema literario de la poesía gauchesca"*, en Los gauchipolíticos rioplatenses, Buenos Aires, CEAL, 1982.
- ROMANO, Eduardo: *"Apuntes sobre cultura popular y peronismo"*, en La cultura popular del peronismo, Buenos Aires, Cimarrón, 1973.
- SHUMWAY, Nicolás: *"Populismo, federalismo y gauchesca"*, en La invención de la Argentina. Historia de una idea, Buenos Aires, Emecé, 1995.
- THOMPSON, E. P.: *"Introducción: costumbre y cultura"*, en Costumbres en común, Barcelona. Crítica, 1990.
- VILA, Pablo: *"Peronismo y folklore: ¿un réquiem para el tango?"*, en Punto de vista, IX, 26, Buenos Aires, abril de 1986.

- WILLIAMS, Raymond, Marxismo y literatura, Barcelona, Península, 1980.

c) Sobre el estudio de los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos.

- METZ, Christian: *"Figuras 'finas', figuras 'amplias'"*, en Psicoanálisis y Cine. El significante imaginario, Barcelona, Gustavo Gili, 1979.
- QUIN, Robyn: *"Enfoque sobre el estudio de los medios de comunicación: la enseñanza de los temas de representación de estereotipos"*, en La revolución de los medios audiovisuales, Aparici comp., Madrid, Ediciones de la Torre, 1993.
- QUIN, Robyn y McMAHON, Barrie: *"Estereotipos negativos"*, en Historias y estereotipos, Madrid, Ediciones de la Torre, 1997.
- SEGRE, Cesare: *"Principios de análisis del texto literario"*, en Problemas del texto literario, Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- VERÓN, Eliseo: *"El análisis del contrato de lectura: un nuevo método para los estudios de posicionamiento en los soporte de los medios"*, en IREP, París. 1985.

d) Sobre el estilo de época y la historia del video-clip.

- CALABRESE, Omar: *"Introducción"* y *"El gusto y el método"*, en La era Neobarroca, Madrid, Cátedra, 1989.
- HARVEY, David: La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu editores, 1998.
- JAMESON, Frederic: *"El posmodernismo como lógica cultural del capitalismo tardío"*, en Ensayos sobre el posmodernismo, Buenos Aires, Imago Mundi, 1991.
- REIGADAS, María Cristina, material de cátedra: Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo, s.r.
- RIVERA, Jorge: Postales electrónicas. Ensayos sobre medios, cultura y sociedad, Buenos Aires, Atuel, 1997.