



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

Título del documento: Cancionistas de la nostalgia : un estudio de caso sobre Las Taradas

Autores (en el caso de tesis y directores):

Yasmín González Blanco

María Zoé Lavalle

Marisa Vigliotta, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis: 2017

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



Cancionistas de la nostalgia: un estudio de caso sobre "Las Taradas"

Tesisistas:

Yasmín González Blanco: yas.egb@gmail.com

María Zoé Lavalle: zoe.lavalle@gmail.com



Tutora:

Marisa Vigliotta: estrellazul249@hotmail.com / marisavigliotta@yahoo.com.ar



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

Tesina de grado



Cancionistas de la nostalgia: un estudio de caso
sobre *Las Taradas*

Yasmín González Blanco: yas.egb@gmail.com - Teléfono celular: 15-6224-0868

DNI: 32.670.147

María Zoé Lavalle: zoe.lavalle@gmail.com - Teléfono celular: 15-5529-1379

DNI: 33.293.727

Tutora: Licenciada Marisa Vigliotta: estrellazul249@hotmail.com

marisavigliotta@yahoo.com.ar

Agradecimientos

- A mis papás, quienes siempre me incentivaron a armar mi propio camino y a hacer lo que me gusta, porque sólo así sería feliz.
A mi familia (incluyendo a la política), en especial a mis cuatro abuelos y a mi hermana.
A Nico, mi esposo, quien me acompañó con mucho amor en todo el trayecto. Quien celebró mis logros y me abrazó en las decepciones. Quien me ayudó y me alentó a seguir, siempre.
A mis amigos: Giyo, la de siempre; los que me dió #Fsoc y los que se fueron sumando, que me bancaron en este proceso.
A mi compañera de tesina, Yasmín. Porque, más allá de todos los tropiezos, siempre nos levantamos juntas.
A los profesores que me marcaron: a Rosa Gómez Aquino, quien hizo que la semiótica fuera sencilla e interesante; a Alabarces, quien me hizo dar cuenta que el campo de la cultura popular era lo mío y a Magarola, y su cátedra, por aportarme tanto profesionalmente.
Al *indie*, a sus bandas y a sus lugares, que me llevaron a pensar este trabajo.

Zoé

- A mi mamá, quien me transmitió el amor por el conocimiento y el valor de la perseverancia.
A Nani y a Sofí, por prestar su atención y oídos cada vez que hablo de un tema que me apasiona.
A Emiliano, gracias por ser mi compañero, por debatir conmigo e inventar cualquier pregunta colgada para que me ponga a pensar. Gracias por ayudarme a enfrentar los problemas con una sonrisa.
A mi abuela, la que con 80 años seguía trabajando para salvar al mundo de sus injusticias.
A Sociales, la Universidad pública y sus docentes, que me regalaron una segunda mirada sobre la vida y, más importante aún, las amistades más valiosas.
A los chicos del trabajo, que se cansaron de escuchar la palabra “tesis”.
A Zoé. Hacer una tesis en equipo requiere de la mayor intimidad. Agradezco los lazos que construimos. Encontré en vos un apoyo y una gran amiga.

Yasmín

A nuestra tutora Marisa, por su garra, contención y dedicación.

Índice

1. Introducción	6
Acerca de nuestro trabajo	7
Acerca de nuestro objeto de estudio: un poco sobre <i>Las Taradas</i>	8
2. Recorrido histórico: del rock al <i>indie</i> en la Ciudad de Buenos Aires	10
Ayer nomás	10
Rock hasta que se ponga el sol	12
Malvinas	13
¿Somos los mismos de siempre? El rock a partir del '90	14
La escena del ¿rock? nacional post-Cromañon	16
3. Aportes teóricos	22
El <i>indie</i> , lo hegemónico y lo popular	22
La subcultura y el bricolaje	27
El género como categoría sociológica, el género como institución	29
Aportes de la sociosemiótica	32
4. La añoranza y la memoria como preocupación social: ¿por qué la música puede ser nostálgica?	34
La obsesión por el pasado: el mal de archivo	34
La obsesión por el pasado y el nuevo uso de la palabra “retro”	37
La nostalgia y la concepción del tiempo y el espacio	38
<i>Las Taradas</i> , nostálgicas reflexivas	41
5. Análisis	42
El corpus	42
Rasgos retóricos	44
Sobre las tablas	45
La distribución espacial de <i>Las Taradas</i> en el escenario	46
Sin escenografía, ni artificialidad: una puesta en escena de tipo <i>low-fi</i>	48
Una puesta en escena de tipo teatral	49
Los cuerpos	51
El videoclip “Que no, que no” como relato	55
Dime con quién andas y te diré quién eres	57
Los jurados	57
"Las Geñas" y la referí	60
El vestuario del videoclip: ropa de diseñadores, lo retro y los años ochenta ...	60

Dónde sucede la acción	62
Y la ganadora es... la tigresa	63
Los discos	63
Los discos: similitudes y diferencias	64
El bolero de <i>Las Taradas</i> : de mujer a hombre y de mujer a mujer	65
Un rocanrol de mujeres y sin jerarquías	68
Cumbia colombiana, cumbia estilizada	69
Aquí están, estas son: las mujeres de <i>Las Taradas</i>	71
Rasgos temáticos	74
Rasgos enunciativos	76
6. Conclusión	81
7. Bibliografía	84
8. Corpus	90

Cancionistas de la nostalgia: un estudio de caso sobre *Las Taradas*

"El tiempo de la nostalgia es el tiempo fuera del tiempo, el tiempo de la ensoñación y de la añoranza que se resiste a los horarios y que amenaza la ética del trabajo de uno, incluso aunque ese uno esté trabajando en el estudio de la nostalgia"

Svletana Boym (2015:21)

1. Introducción

En este trabajo nos proponemos estudiar la relación entre la producción musical contemporánea y el pasado en la cultura *indie* surgida en la Ciudad de Buenos Aires. Si bien la música siempre estuvo influenciada por sus antepasados, a partir del 2000 se observa una obsesión¹, una añoranza que insiste, la cual nos trae de vuelta aquellos géneros que parecían patrimonio exclusivo de nuestros padres o abuelos –el bolero, la canzoneta napolitana, el blues, el swing, las rancheras mexicanas, entre otros-. Lejos de suponer un mero homenaje al ayer, las bandas que interpretan estas sonoridades conforman una identidad propia, estableciendo una postura frente al rock y a la industria discográfica del *mainstream*. En tanto grupo musical representativo de este fenómeno, en la presente investigación analizaremos las representaciones producidas en *Las Taradas* y observaremos cómo se recuperan esas textualidades pasadas, a veces proponiendo unas lecturas y recorridos alternativos o resistentes a los valores dominantes.

De esta forma, analizaremos una selección de registros audiovisuales de presentaciones en vivo de la banda, el video oficial de difusión de la misma y el repertorio de sus dos trabajos discográficos, tomando aquellos elementos que nos permiten pensar a *Las Taradas* como cancionistas de la nostalgia. Así es que, retomaremos la teoría de los discursos sociales de Eliseo Verón y entenderemos a todos estos textos como discursos, es decir, como configuraciones espacio-temporales de sentido (Verón, 1987). Partiremos de productos para analizar procesos.

¹Simon Reynolds (2013) trabaja este fenómeno de entusiasmo por lo retro y la conmemoración a propósito de su libro *Retromanía*.

Así, nos preguntamos: en qué contexto surge y cuáles son las representaciones de la nostalgia en la banda; qué aspectos del pasado recupera el grupo musical y cuáles otros desestima y qué rasgos retóricos, temáticos y enunciativos (Steimberg, 2005) nos llevan a pensar a *Las Taradas* como una banda que tematiza a la nostalgia. En síntesis, vamos a analizar los discursos que se producen desde *Las Taradas*, dando cuenta de aquellos elementos que nos permiten leer a la banda en un contexto cultural en el que, tal como lo sostiene Andreas Huyssen (2007), predomina la mirada privilegiada hacia el pasado.

Acerca de nuestro trabajo

Para responder los interrogantes planteados anteriormente, en una primera parte ubicaremos contextualmente el surgimiento del *indie* en la Ciudad de Buenos Aires y plantearemos, a partir de un pequeño recorrido histórico musical, su consolidación a partir -y en oposición- al rock nacional. En este sentido, sosteniendo la idea de que *Las Taradas* se ubican dentro de este campo, delimitaremos qué entendemos por *indie*. Es importante destacar que para esta definición retomaremos, además de bibliografía, el testimonio de los músicos participantes de esta escena musical. Este hecho surge a raíz de la escasa producción académica en torno a la investigación de este fenómeno.

En un segundo capítulo, localizaremos al *indie* –y en consonancia, a *Las Taradas*- dentro del campo de la música popular y, a partir de su definición como una formación (Williams,1978), desarrollaremos la conexión de este concepto con las nociones de hegemonía y alternatividad, trabajadas por Antonio Gramsci y retomadas por Raymond Williams (1978), el concepto de subcultura de Hebdige (2004), las categorías de género y estilo –en tanto categorías sociológicas y desde el punto de vista semiótico-, y algunos de los aportes de la sociosemiótica, que se retomarán en el análisis. De esta forma, estableceremos las categorías de las que partimos al abordar el objeto de estudio, las cuales luego sostendrán el análisis sobre las superficies discursivas seleccionadas para el mismo.

En un tercer capítulo, definiremos qué entendemos por nostalgia y desarrollaremos, a partir de lo planteado por el crítico alemán Andreas Huyssen (2007), la importancia de uno de los fenómenos más sorprendentes de los últimos años: la manifestación de la memoria como preocupación central en la sociedad occidental. Desde este punto de vista, sosteniendo la existencia de una presencia recurrente del

pasado en diversas prácticas de la vida cotidiana, ubicaremos y justificaremos el motivo por el cual consideramos a *Las Taradas* como parte de este suceso.

Para finalizar, en los últimos apartados, haremos una descripción y analizaremos los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos del corpus seleccionado, señalando los elementos particulares que configuran a *Las Taradas* como cancionistas de la nostalgia, dando cuenta de los diferentes temas que circulan en la superficie discursiva a analizar y el enunciador, el enunciatario y el tipo de contrato de lectura propuesto.

Acerca de nuestro objeto de estudio: un poco sobre *Las Taradas*

Las Taradas es una banda femenina que se formó en 2010 y desde ese entonces rememora canciones de artistas que van desde fines de la década de 1930 hasta principios de los '60. No solo interpreta temas de esas épocas sino que se presentan mediante pseudónimos novelescos, que recuerdan una Latinoamérica de antaño y que incluso contiene algún guiño a los dibujos animados de los '80²: "Luisa Malatesta" en acordeón y ukelele (Paula Maffia), "Lucía de Paco" en guitarra (Lucy Patané), "Encarnación de los Males" en contrabajo (Lu Martínez), "Cheetara Rodriguez" en el clarinete (Carla Branchini), "Maricarmen Montenegro" en kazoo, trompeta y ukelele (Mel Muñiz), "Exaltación de la Cruz" en el violín (Rosario Baeza) y percusión de "Tía Nidia López do Pandeiro (Nati Gavazzo).

Si bien su formación sufrió algunos cambios (la incorporación de Marcela Galván Alberti como "Kelly G" interpretando el clarinete y saxo soprano en lugar de Branchini, la partida de Mel Muñiz) la banda se conserva estable y de hecho cuenta con la colaboración de otras músicas que acompañan al plantel permanente: Carla Nicastro como "Rosita Potosí", quien interpreta cajón peruano, percusión y voz; Ana Patané como "Priscila Lapacó" en voz y pandeiro y Gabriela Capellaro como "Madame Coucou Chanel" que toca la guitarra.

Como veremos más adelante, tanto sus atuendos como su estilo musical predominantemente acústico refuerzan la identidad de una banda que se caracteriza por homenajear determinados estilos pasados. Si bien no es la única banda que mira hacia atrás, podemos afirmar que es una con gran repercusión. Tocan en sitios reservados para

² El pseudónimo de Clara Branchini, Cheetara, es de un personaje de ficción de la serie animada *Thundercats*.

artistas que tienen un nivel de convocatoria que alcanza a llenar un Niceto Club³, un Groove⁴ o el Centro Cultural Konex. Además de ocupar una buena cantidad de páginas en medios gráficos (Nan, Página 12, Clarín, Télam, Rolling Stone, La Nación, Indiehearts), han sido invitadas a la TV pública, Canal Encuentro y Radio Nacional Rock. Estas cuestiones nos dan lugar a analizarla como conjunto musical representativo del campo.

³ Su propia página indica que tienen capacidad para más de 1000 personas

⁴ Groove tiene capacidad para casi 2000 personas.
<http://www.eventospalermo.com.ar/index.php/discotecas/con-show-en-vivo/item/218-groove>

Véase

2. Recorrido histórico: del rock al *indie* en la Ciudad de Buenos Aires

*"Tiempo que paso, tiempo que pasó, que no volverá jamás.
Está retrocediendo, todo vuelve hacia atrás, se está reconstituyendo.
Una vez más otro día está naciendo, todo puede volver a empezar de nuevo.
La vida nueva ya"*

(Rock de volver al futuro, Javi Punga)

Para comprender el fenómeno analizado en estas páginas es imprescindible poner de manifiesto las condiciones que lo hicieron posible. A continuación, realizamos un breve recorrido por la historia del rock en Argentina, tratando de capturar sus especificidades, señalar su conformación como campo y describir cómo dialoga con determinados contextos sociopolíticos.

Ayer nomás

Argentina se destaca por ser un caso excepcional en el desarrollo del rock en español que no se detiene en la innovación del idioma sino que construye características musicales originales⁵. Su fundación, conforme la distinción que realiza Pablo Alabarces, puede diferenciarse en dos momentos: en 1962 y luego en 1965. La primera etapa comienza con el Club del Clan, que es una actualización más o menos mimética de los grupos pop norteamericanos creados por las industrias discográficas multinacionales. La segunda se va a formar como su oposición.

Como decíamos, entonces, a partir de 1965 se inicia una nueva etapa para el rock, que se posiciona en contra del Club del Clan y todas sus imitaciones por ser entendidos como “complacientes” con las industrias discográficas y por lo tanto carentes de toda autenticidad. Los Gatos Salvajes es la banda estrella de esta nueva

⁵ Pablo Alabarces hace referencia a aquellas influencias y procesos históricos que harán del rock nacional un movimiento único: “La FUSIÓN con formantes musicales distintos, y TRADICIONALES (tango, folklore), sumada a la politización de los 60 y la primera parte de los 70; más la marca indeleble que en las formaciones sociales producen las dictaduras militares, conduce a la generación de una identidad novedosa”. (1993:30)

música que conlleva asimismo toda una actitud de enfrentamiento al mundo adulto y a los mecanismos comerciales de producción musical. Este dilema, *comercial-no comercial*, será crucial en el desarrollo de la historia del rock nacional. Porque las bandas, independientemente de la postura que mantengan quieren alcanzar el éxito y eso no se traduce en otra cosa que en el ingreso a la industria discográfica y la aceptación de sus propias disposiciones: Para grabar discos hay que “transar”⁶.

El acto fundacional del rock ofrece el mejor ejemplo de esta paradoja que Alabarces (1993:44) señala como constitutiva del campo: La grabación del simple donde se encuentra el tema “La Balsa” se convierte en un éxito de ventas con 250 mil unidades vendidas al tiempo que sufre algunas modificaciones en su letra. “Ayer nomás” es un caso aún más radical; la crítica social del texto original no sobrevive ni en sustancia o contenido y se transforma en balada de amor.

A pesar de los hechos, esta nueva generación de artistas adopta una *actitud* de enfrentamiento al mundo adulto, a donde se dirigen también las miradas acusadoras respecto de la situación política.

“La aparición de La balsa está precedida por un intenso movimiento subterráneo, de circulación de textos, discos, ideas, que adquieren como marca crucial cierto inconformismo. La juventud urbana argentina (especialmente porteña) no limita sólo al norte con el pop; también le llega de allí la generación beatnik, el hipismo, Vietnam, el intervencionismo norteamericano; y todo ese paquete”.

La juventud argentina, entonces

“No tiene más remedio que mirar hacia el límite sur: la caída del peronismo, la radicalización de los sectores medios, el fracaso desarrollista y el radical, el onganato, la dictadura, la represión” (Alabarces, 1993:43-44)

⁶ Al margen de que Alabarces use esta expresión en su obra, “transar” no forma parte de una categoría o concepto estrictamente académico. No obstante, consideramos que conservar el mismo recupera el sentido reprobable que le adjudica el nativo al hecho de que un artista negocie su producción musical a los efectos de alcanzar el éxito comercial o ser aceptado por la industria discográfica para grabar un disco.

Por si fuera poco, dentro del campo también se dan algunas divisiones. La contraposición básica se produce entre “duros” y “blandos” representados por Manal y Almendra respectivamente. Más adelante, por los ’70, Pappo y Billy Bond y La Pesada del Rock and Roll siguen los pasos andados por Manal, con una sonoridad cercana al heavy metal al tiempo que bandas como Aquelarre, Color Humano y Pescado Rabioso suceden la línea “blanda” que había comenzado Almendra (Vigliotta y Provitilo, 2011).

Rock hasta que se ponga el sol

En noviembre de 1970 se produce el Primer Festival Buenos Aires Rock⁷. Dicho evento congrega en sus cuatro sábados a un total de 30 mil personas e instala definitivamente la palabra “rock”. Esta denominación, afirma Alabarces, es novedosa ya que la categoría más utilizada hasta ese entonces es lo “joven”, donde dicha clasificación es compartida por grupos de sonoridades bien diferentes. A partir de este año ya se puede hablar del rock como un campo autónomo, con un mercado de género y un público determinado (1993:52).

Según Marcelo Fernández Bitar, la banda Sui Generis inaugura al Rock como fenómeno de masas. “‘Adiós Sui Generis’ fue la mayor convocatoria del rock, ya que los recitales del 5 de septiembre llevaron a 25.600 personas” (2006:105). Se trata de casi el mismo número de personas que hacía cinco años, pero esta vez para escuchar una sola banda.

En épocas de gobierno militar, este movimiento roquero es visto como subversivo por lo que sus mensajes muchas veces se censuran, algunos artistas dejan el país, y los jóvenes son sospechados de violentos y de alterar el orden, quedando en riesgo de ser detenidos, por ejemplo, en algún recital, entendido por sus protagonistas como símbolo de resistencia debido a la importancia que supone el hecho de la reunión en sí misma. Cabe destacar que en esta etapa, signada por la prohibición de cualquier expresión política, el Rock se conforma en una alternativa de representación y desplegando lo que Alabarces da en llamar una *cultura de la resistencia*. Los guiños

⁷ B.A. Rock supuso la consolidación del rock como género que más adelante se repitió en tres oportunidades –se realizó por última vez en 1982-. Dos años después del primer B.A. Rock se filmó la película “Hasta que se ponga el sol” sobre la tercera edición del festival realizada en el estadio del Club Argentinos Juniors y donde se incluyó a una flamante banda que acababa de grabar, Sui Generis, sin haber participado de aquel evento. Véase <http://www.rock.com.ar/especiales/bienvenidosaltren/hastaqueseponga02.shtml>

resistentes se pueden ver en la poética de las letras, que señala la represión, que delimita su identidad frente a lo *careta*, el exitismo, la hipocresía.

Malvinas

A partir del 2 de Abril de 1982⁸, un gobierno de facto que silencia al rock por considerarlo contrario al orden que buscaba imponer, prohíbe la difusión de música en inglés, y, las estaciones de radio, obligadas a ocupar el espacio vacío, comienzan a permitir el ingreso del género en el éter. La demanda de nuevo material precipita a la industria musical a la búsqueda de nuevas bandas que puedan sumarse al escaso – aunque popular- repertorio rockero de ese entonces y así es como un movimiento que se definía por tener una filosofía pacifista, de repente se ve favorecido por la guerra. Si bien, según Marchi (2005), hubo voces que acusaron al rock de haberse vendido a la dictadura con su participación, la postura de los artistas en este escenario fue bien distinta. En esta época se organiza el “Festival por la solidaridad latinoamericana” con el objetivo de recaudar donaciones para los soldados y agradecer a los países de la región por el apoyo. El evento, promovido por el gobierno militar, congregó un total de 80 mil asistentes, pero no logró llevar a cabo su misión de fomentar el apoyo a la guerra. Tanto los músicos como el público se hicieron eco de consignas antibelicistas, haciendo hincapié en la idea de paz.

El fin de la dictadura trae consigo el final de lo que Alabarces denomina como *homogeneización imaginaria*; esto es, una suspensión provisoria de las diferencias identitarias dentro del campo del rock en su enfrentamiento a un enemigo mayor: el gobierno militar que los perseguía y los reprimía. Se reanudan y reconfiguran las oposiciones entre rockeros y chetos, punks, heavys y hippies. Todos estos grupos levantan la bandera de la autenticidad mientras que imputan a los otros la falta de ella. Aparece también una percepción de clase social (valores, conductas, estilos), que además está relacionada al gusto musical (Vigliotta y Provitilo, 2011).

La aparición de nuevas propuestas musicales atiza el fuego de los enfrentamientos entre identidades. Virus, una banda platense que se funda en 1980, trae sonidos provenientes del *new wave*, un estilo que pisa fuerte a nivel internacional. Sin

⁸La Guerra de las Malvinas fue un enfrentamiento bélico entre Argentina e Inglaterra que tuvo lugar en las islas Malvinas, Georgias del Sur y Sándwich del Sur. Dicha guerra se desarrolló entre el 2 de abril de 1982 y el 14 de junio de 1982.

embargo, la recepción a nivel local no fue muy buena al principio: la rama ortodoxa del rock los abuchea y los acusa de “simples”, “comerciales”, equiparándolos al denostado Club del Clan (Marchi, 2005). Unos años más tarde, aparecerá Soda Stereo (producidos por Federico Moura, líder de Virus), sumando al new wave un poco de reggae y ska. Sumo será otra banda ícono de esta época ya que sus nuevos sonidos supondrán un legado de peso para el campo.

Por su parte, la actividad *underground* subsiste con la vuelta de la democracia, en palabras de Alabarces, como criadero de ídolos pero fundamentalmente como marca de una actitud de rechazo a los mecanismos de difusión comercial (1993:86). Patricio Rey y los Redonditos de Ricota son su manifestación más icónica, conservando desde 1976 un modelo de autogestión que los independiza en buena medida de los que hacen el negocio.

Más allá de la masividad obtenida por este grupo, su destacada prosa o su elaboración artística, lo que nos interesa rescatar de ellos es otra cosa. Con el público popular de “Los Redondos” aparecen los códigos de cancha en el rock: los cánticos, las hinchadas, las banderas. El camino comienza a allanarse para lo que la prensa especializada de los ‘90, bautizará como “rock chabón”. Pablo Semán (2005) analiza esta denominación como identidad problemática que surge en los márgenes del rock y que los sectores hegemónicos –a quien el “rock chabón” viene a disputarle el sentido– miran con notable desaprobación puesto que perciben sus prácticas y sus estilos como una decadencia. Semán refiere que, ante todo, el “rock chabón” fue un invento de las escuchas y selecciones de un público conformado por jóvenes pobladores del segundo y tercer cordón del conurbano bonaerense, provenientes de los barrios más pobres. Este encuentro entre lo popular y el rock, deviene en producciones con ciertas definiciones en cuanto a letrística y reglas musicales un tanto distanciadas a las que operaron tradicionalmente en el rock, hasta ese entonces protagonizado por miembros de la clase media metropolitana.

¿Somos los mismos de siempre? El rock a partir de los ‘90

Ya para los ‘90, lo que en décadas anteriores se había construido como una cultura de la resistencia es muy difícil de elucidar frente a las prácticas de producción y consumo que se desarrollan en esta etapa.

“Es preciso hacer un enorme esfuerzo para seguir hablando de resistencias en la cultura del rock. Seguro que no en la innovación musical; muy precariamente en algunas letras, más o menos politizadas, pero que sólo podemos hallar en actores provenientes de las clases medias parcialmente comprometidas, y de una manera lineal, reducidas a un progresismo vacío que, a tono con los discursos hegemónicos, señala como mucho la corrupción y el caretaje pero se cuida de nombrar, por ejemplo, el capitalismo(...). Como si décadas de debate sobre vanguardia estética y vanguardia política hubieran sido inútiles, esa explicitación de los contenidos políticos se soporta en un conservadurismo estético tenaz”. (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008:44)

El carácter resistente frente al “sistema” que contenía décadas anteriores se conserva en esta época como puro gesto. En términos musicales se caracteriza la copia del rock and roll de los '60 y '70 en su fórmula básica, con poca elaboración. La temática de las letras deja de abordar la crítica social y se habla, principalmente, de lo “careta”, del “buchón”⁹, ambos apelativos que aluden a la pérdida de identidad, a quien se fue del barrio, excluyéndolo para siempre¹⁰. En vez de asumir una postura anticapitalista como sucedía en la década de los '70, las letras manifestaban la nostalgia por un momento histórico en que los pobres tenían trabajo pero también patronos.

El subgénero que ocupa esta escena es, como adelantamos, el rock barrial o rock chabón. El mismo emerge de una triple influencia entre el punk, el rock Stone¹¹ y las costumbres del público de “Los Redondos” (Marchi, 2005:77)

La ruptura del tejido productivo post dictadura y las posteriores crisis económicas y malestar social que llegan a su punto de ebullición en el 2001, traen como consecuencia la aparición de una clase media empobrecida y un abultamiento de las

⁹ “Ya no sos igual” es un tema del primer disco de la banda Dos Minutos, *Valentín Alsina*, la cual utiliza la palabra “buchón” para referirse al que dejó el barrio.

¹⁰ Sergio de Marchi observa un cambio en las letras que hacen referencia a un barrio bravo, en el cual comienza a considerarse al que “se va” como un traidor.

¹¹ Los Ratonés Paranoicos es la banda de referencia que emula a Los Rolling Stones en cuanto a sonido y apariencia. La 25, Viejas Locas, Jóvenes Pordioseros, Los Gardelitos y La Beriso son algunas de sus sucesoras más reconocidas.

clases populares que son las que se identifican¹² principalmente con las nuevas bandas y los rituales de consumo que ellas forman. La importación de la lógica del *aguante*, característica del ámbito futbolero, termina por ser el baluarte que sustenta el enfrentamiento ético frente al otro que excluye.

“El aguante es una categoría ética, estética y retórica consistente en una resistencia al dolor y a la desilusión, una resistencia que no conlleva una rebelión abierta, pero sí, a través de los elementos trágicos y cómicos, una serie de posibles transgresiones. El aguante como capital simbólico se ostenta frente al ‘otro’ (la policía, los adultos, el mundo de la política partidaria, etc.) y confiere prestigio dentro del propio colectivo identitario”
(Salerno y Silba, 2005:4)

Así es como aquella disputa originaria entre comercial-no comercial que ubicaba del lado de los buenos al grupo que no “transa”, al que conserva sus principios en pos de la independencia ética y estética, se desplaza hacia a su eje ético, mostrando un rígido conservadurismo en cuanto a innovación estética.

La escena del ¿rock? nacional post- Cromañon

Al finalizar los noventa, las bandas encuadradas dentro del “rock chabón” realizaban múltiples recitales. Tal como lo explica Pablo Vila, esos espacios de encuentro se convirtieron en el elemento central de la configuración cultural del género. Siguiendo al autor, se puede establecer que “la estrecha relación entre artista y público fue el punto nodal de todo el fenómeno que se conoce bajo el nombre de rock nacional. Y el recital fue el lugar físico de su plasmación” (1987:24). Dentro de esta lógica, se encuentra enmarcado el concierto brindado el 30 de diciembre de 2004 por la banda Callejeros en el local de Once “República de Cromañon”, propiedad de Omar Chabán¹³.

¹² Las temáticas recurrentes en el cancionero del rock barrial son la marginalidad, la desocupación el consumo de drogas, la represión o persecución policial –abordada en forma de epopeya- o la corrupción política.

¹³ Omar Chabán fue un importante empresario y difusor del mundo del rock. Fundó muchos centros focales de la escena contracultural. Entre ellos se encuentran: Café Einstein, República de Cromañon y el mítico Cemento. Tal como lo describe Nicolás Igarzabal en su libro “Cemento, semillero del rock”, Chabán no sólo era la cara visible, o el gerenciador de un local: “es imposible reconstruir la historia del lugar sin hablar de él. Amado y odiado, genio para unos, loco para otros” (Igarzabal, 2015:18). Luego de

A unos minutos de haber comenzado el recital, se inició un incendio en el local. El mismo fue causado por pirotecnia lanzada por el público. Este hecho dejó un saldo de 194 muertes, siendo – tal como lo describe Martín Graziano en su libro- un iceberg para el rock nacional.

“Además de la tragedia y la herida mortal en el corazón de una cultura, Cromañón dejó como saldo un profundo cisma socio-político: el público tuvo que cambiar de hábitos y reconsiderar su conducta: el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires salió desesperado a limpiar culpas. El circuito underground se transformó en un desierto” (Graziano, 2011:17).

Tal como lo describe Marchi, lo ocurrido esa noche “fue un hecho devastador para la cultura del rock” (2005: 106), en especial para las pequeñas bandas emergentes del circuito. En su libro, el periodista afirma que se produjo un cambio radical luego de la tragedia de Once. Los locales debieron someterse al respeto más riguroso por las pautas de seguridad e ingreso, perjudicando a las bandas más pequeñas. Josefina Cingolani, siguiendo lo planteado por Marchi, describe que en el circuito rockero se redujo principalmente por las densas inspecciones, no logrando convertirse “en una alternativa viable para las bandas de menor magnitud. Esto último debido a los altos costos económicos que deberían enfrentar las bandas si deseaban acceder a ellos” (2011:116-117).

En este sentido, Corti explica que “Cromañón implicó un punto de inflexión en el quehacer musical de la ciudad”, conllevando a diversas consecuencias, siendo estas desde “la adscripción acrítica a los discursos de ‘fiscalización civil de las medidas de seguridad’, con su correlato en medidas gubernamentales tendientes a ofrecer una respuesta a esa supuesta demanda social” (2009:1), la reducción del número de locales de recitales habilitados para tocar y la limitación en las prácticas de los músicos nucleados en la escena independiente.

Según Marchi, a partir de Cromañón, se desoló el circuito *under*, semillero de nuevas bandas: “Se optó por jugar para la tribuna de los medios y pedir una serie de requerimientos que obligan a los lugares a cerrar o cambiar el rubro” (Cingolani, 2011:53). Corti plantea que este hecho conllevó a la conformación de una escena

la tragedia de Cromañón, fue detenido y después condenado por el delito de estrago doloso. Murió en noviembre de 2014.

diferente, resultado de un drástico cambio del campo cultural, en el que se generó “un reacomodamiento en términos de mercado tendientes a la concentración, en donde permanecieron y además se afianzaron los actores vinculados al espectáculo masivo” (2009:1)

En este contexto, surgió un movimiento alternativo que debió salir a la calle¹⁴ (metafórica y literalmente) y afrontar nuevas proezas a la hora de planear recitales. Según explica Graziano, a pesar de las pocas similitudes de los proyectos emergentes – cuestión que no se desvía de aquella *hibridez constitutiva* (Alabarces, 1993) que caracterizaba al rock en sus comienzos y sería propia de una formación moderna en donde la mezcla conforma el género- los mismos compartían dos características de tinte estéticas: abundancia de cancionistas y primacía del formato acústico. Dentro de este panorama, estas bandas comenzaron a tocar en espacios poco convencionales y casi sin estructura.

En este primer período, tal como menciona Graziano, abundaron los conciertos sin amplificación. Por esto, se podría decir que a raíz de un hecho de inseguridad, parte de la cultura del rock murió (Marchi, 2005), pero otra parte implosionó. El surgimiento de nuevos espacios alternativos, hizo posible el regreso del *under* reconvertido en *indie*, siendo este evento oportuno para la reconstrucción de una nueva escena (Pedrazza Manca y Urbina, 2013). De esta forma, comenzó una nueva etapa que, según expresa el músico Alfonso Barbieri¹⁵, “marcó toda una forma de decir y hacer música (...) toda una postura ideológica” (Graziano, 2011:159).

Según explica Sergio Pujol (2007) en la construcción de la genealogía de la música rebelde, en los ‘90 se expande un escenario alternativo: “Más que de una definición musicológica, se trata de una revelación ética: hacer música al viejo modo, dándole la espalda a las multinacionales que todo lo prometen y lo corrompen” (2007:146). Por lo tanto, la paradoja constitutiva del rock, en este nuevo contexto post-Cromañón, no continúa siendo el motor del género. El hecho de que, tal como describe Pujol, el rock haya surgido en simultáneo como grito de una determinada generación y

¹⁴ Las bandas de poco alcance comenzaron a tocar en espacios alternativos: patios de viviendas, centros culturales, calles, plazas, bibliotecas, etc., “generando un nuevo movimiento que incluyó a la juventud toda en busca de canales abiertos de expresión” (Manca y Urbina, 2013: 14).

¹⁵ Alfonso Barbieri es artista plástico, productor musical y músico. Fue fundador en el 2001 de la banda cordobesa “Los cocineros”, participó junto a Manuel Onís, Pablo Dacal y Juan Jacinto en el grupo musical “Viajantes” y actualmente se desenvuelve como solista.

como producto comercial y mercantil, ya no se relaciona con los objetivos de los partícipes de este nuevo circuito.

Siguiendo lo planteado por Victoria Peña Boeiro (2010), “podría decirse que el *indie* comparte con el rock el valor de la autenticidad, pero no así la percepción del éxito masivo” (2010:18). En este aspecto, el cancionista Jano Seitún (o Alvy Singer),¹⁶ explica: “obvio que queremos que nos vaya bien, pero más allá de eso, siempre la música está primero” (Graziano, 2011:164). Peña Boerio, para continuar ejemplificando lo antes mencionado, cita atinadamente a Keightley:

“La cultura rock interpreta el éxito auténtico como una validación de la calidad artística. Por ejemplo, mientras que algunos fans devotos del indie oscuro o de los grupos alternativos podrían negar el acceso de sus héroes a públicos más amplio, la mayoría festejaría el ascenso y el éxito de su banda preferida, maldiciendo la estrechez de miras de la MTV o la BBC radio por ignorar una música de tanta calidad” (Keightley en Peña Boeiro 2010:17)

En este sentido, los comienzos del rock nacional están ligados a una lógica consumista, pero esta nueva generación de músicos, siguiendo lo argumentado por Graziano, se revela contra la mecánica publicitaria, “contra la dictadura del consumo, los mass-media y la tecnología” (2011:23). El cantautor argentino Pablo Dacal¹⁷, en su manifiesto “Asesinato del rock”¹⁸ declara: “te sedan con sexo, drogas, rock y

¹⁶ Jano Seitún es músico y actor. Se formó como cellista y contrabajista en la Orquesta Académica del Teatro Colón. En el año 2004 formó su primera Big band, de influencia jazzística, encontrando en el personaje de Annie Hall, Alvy Singer, su pseudónimo. Actualmente toca en varias bandas de la escena *indie* local, entre ellas: Alvy Singer big band, Onda vaga, Los campos magnéticos, Nacho y los caracoles y Los grillos del monte.

¹⁷ Pablo Dacal es músico. Estudió en el conservatorio Manuel de Falla. A fines de los 90’s se mudó a Rosario, sumándose a los Killer Burritos, la banda del músico Coki Debernardi. En 2003 fundó el ensamble “La Orquesta de salón” y luego el cuarteto “Viajantes”. Actualmente se desarrolla como cancionista solista, siendo una de las figuras más representativas del circuito *indie* actual en la Ciudad de Buenos Aires.

¹⁸ El manifiesto “Asesinato del rock” fue escrito por Pablo Dacal en 2006. Véase <https://pablodacal.wordpress.com/textos/>. El mismo fue leído públicamente en el ciclo titulado “Aquí, allá y en todas partes”, reedición homenaje del original, llevado a cabo en el año 1966. En aquel entonces se gestionaron una serie de recitales y lecturas de poesías, con la participación de diversas figuras protagonistas de los comienzos del rock nacional. Esta convocatoria, realizada por Miguel Grinberg en el año 2007, tuvo el objetivo de crear un espacio de reflexión y encuentro de varias generaciones de la música popular Argentina. Participaron, entre otros: Gabo Ferro, Ricardo Soulé, Pablo Dacal, Juan Mellino, Juan Ravioli, Nacho Rodríguez, Litto Nebia y Lisandro Aristimuño. Véase <http://naveonline.com.ar/festival.html>

tecnología”. Amparo Rocha Alonso (2011), por su parte, explica que diversas músicas asociadas con este género fueron viviendo transformaciones, llegando a declararse “la muerte del rock”.

Aunque, en sus comienzos, el rocanrol fue símbolo de la juventud, siendo “el primero en afirmar el ‘ser joven’ en oposición al mundo de los adultos” (Pujol, 2007:41), este nuevo escenario, surgido en la Argentina tras la crisis económica del 2001 y la tragedia del barrio de Once, ya no estaba destinado hacia el mismo sector social, sino que se encontraba orientado al mundo del joven-adulto, a personas mayores de 25 años. Según lo explica Graziano, en este período se comenzó a construir un nuevo público. Ya no se plantea un género musical entendido para el consumo adolescente, a partir de ahora se direcciona hacia “los muchachos inconformistas que empezaron el siglo un poco huérfanos” (2011:23).

Al describir a las bandas del circuito, Peña Boerio (2010) define a la escena *indie* como un espacio conformado por músicos de entre 21 y 35 años, los cuales comenzaron sus carreras artísticas en los principios del 2000, siendo sus características generales la utilización de nuevas tecnologías para la difusión y producción de su música, la gestión de fechas en los mismos lugares y espacios culturales, el armado de festivales en los que participan simultáneamente varias bandas del circuito, la relación comercial con sellos independientes y el “proponer *la no masividad* como un valor agregado”(2010:5).

El hecho de que este nuevo fenómeno alternativo se quiera alejar de los circuitos masivos, es sólo una de las características puntuales por las que el *indie* se opone a la cultura rock, lo cual hace sembrar un sesgo de duda a la hora de involucrarlo como parte de aquel género tan amplio y antiguo. “El rock ya no nos representa sino en parte, como el tango o la música romántica. Algo de nosotros puede ser dicho en sus términos pero son géneros que representaron la experiencia de generaciones pasadas”, expresa Dacal en su Manifiesto del año 2006, antes mencionado. Tal como indican Rocha Alonso y Larregle (2011), los diferentes géneros musicales –entre ellos el rock- comenzaron a generar producciones de nuevas músicas, en las que las propiedades se hibridaban, llegando a la deconstrucción y siguiendo con la formulación de “nuevas músicas, muchas veces inclasificables, expandiendo los límites y las formas, intercambiando materiales e ideas musicales” (2011:6).

En sus testimonios, los músicos pertenecientes a la escena, no hacen otra cosa que desligarse de la cultura rock y todo lo que ella conlleva. “Yo me crié con Sonic

Youth, Nirvana y todas esas bandas que decían que si te creés una estrella sos un gil. Y yo no quería ser un gil”¹⁹ opina el músico Javi Punga²⁰. Peña Boerio plantea en su trabajo que la independencia es un atributo esencial en la configuración de este nuevo espacio, pero no sólo a nivel ético, sino en muchos casos, vinculada a criterios estéticos “ligados al low-fi en los que predomina el uso de medios de grabación de baja fidelidad el despojo de ornamentos tanto a la hora de componer como de ejecutar la música” (2010:23).

En correlación con esto, Ornela Boix (2010) explica que el *indie* no puede entenderse sin tener en cuenta el avance tecnológico, el cual posibilitó diversos medios caseros de grabación, reproducción y distribución del material, haciendo posible la falta de mediación de las discográficas *major*²¹. La autora define al *indie* como:

“Sensibilidad referida a retóricas y estilos que atraviesan diversos géneros musicales, haciendo gala de una lógica de lo inclasificable y de una vocación por lo artesanal, a la vez que de cierto minimalismo estético y de la ambición, fecha sus primeros momentos en nuestro país alrededor de los años 2000-2004” (Boix, 2010:3)

Por esto, trataremos de esbozar una definición del *indie*, como cultura de género (Negus, 2005) diferenciada del rock. Pero, que no puede estar totalmente desvinculada de él, ya que, como se planteó anteriormente, surge desde y en oposición a éste.

¹⁹ Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-3447-2008-06-18.html>

²⁰ Javier Cereceda, Javi Punga, o ahora también conocido como Javi Turbo, es músico, poeta, periodista y artista plástico. Es una de las figuras más emblemáticas del amplio escenario *indie* platense. En los 90 formó parte de la banda de culto Ned Flanders y en la actualidad lleva grabadas 10 obras, entre discos y EP.

²¹ Según Explica Boix (2010), retomando a Yúdice (2008), la industria musical se dividen entre *majors* y *minors* (o *indies*). Las primeras se asocian a grandes empresas multinacionales y las últimas van “desde las micro empresas de subsistencia y las PYMES hasta las grandes empresas nacionales, usualmente pertenecientes a conglomerados mediáticos” (Boix, 2010: 1)

3. Aportes teóricos

"La complejidad de una cultura debe hallarse no solamente en sus procesos variables y en sus definiciones sociales –tradiciones, instituciones y formaciones-, sino también en las interrelaciones dinámicas, en cada punto del proceso que presentan ciertos elementos variables e históricamente variados"

Raymond Williams (1980:143)

El indie, lo hegemónico y lo popular

Al hacer referencia a la música popular, estamos mencionando tácitamente aquello que no lo es. Daniel Salerno explica que “puede comprenderse por música popular aquella que no está incluida en la tradición de la música académica tradicional, que no parte, necesariamente, de una partitura para su ejecución” (2013:4), siendo parte de ésta una gran variabilidad de expresiones (jingles publicitarios, canciones de cancha, cánticos políticos, música pop comercial y cancionistas folklóricos, entre otros). Tal como indica Rocha Alonso, la música popular implica diversos géneros, a veces muy distintos unos de otros “en permanente metamorfosis, dialogando y sustrayendo aquí y allá rasgos estilísticos, patrones rítmicos, temas, motivos, timbres, sonidos” (2011:2).

En este sentido, podemos enmarcar al *indie* dentro de la música popular, siendo ésta heredera del *punk rock*, *el post punk*, la *new wave* y el rock de garaje (Boix, 2010), la cual no posee marcas diferenciales en cuestiones de género, pues en su circuito se encuentran contempladas “desde bandas de cumbia universitarias a rock de chicos de secundarios, pasando por cantautores folk intimistas” (2010:1).

En esta definición, por oposición, se puede vislumbrar el doble juego de la cultura popular, planteado por Stuart Hall, “el doble movimiento de contención y resistencia, que siempre está inevitablemente, dentro de ella” (1984:95). Así, el autor define la cultura popular contemplando “formas y actividades cuyas raíces estén en las condiciones sociales y materiales de determinadas clases; que hayan quedado incorporadas a tradiciones y prácticas culturales” (Hall, 1984:103-104), pero sin dejar de hacer referencia a la constante tensión con la cultura dominante.

Según lo antes dicho, Martín Barbero (1983) plantea que la cultura culta tiende a pensarse como “la cultura”, pero la popular no puede ser mencionada sin hacer referencia a aquella que no es, la cual niega. De esta forma, da cuenta de una lucha desapareja, de un campo de batalla constante. “No hay ninguna ‘cultura popular’ autónoma, auténtica y completa que esté fuera del campo de fuerza de las relaciones de poder cultural y dominación” (Hall, 1984:100).

En esta misma línea, en la que lo popular se encuentra en tensión continua con lo dominante, es que se vuelve relevante el concepto de hegemonía de Antonio Gramsci, retomado por Raymond Williams en “Marxismo y literatura” (1978). El intelectual inglés define a la hegemonía como:

“Un vívido sistema de significados y valores-fundamentales y constitutivos- que en la medida en que son experimentados como prácticas parecen confirmarse recíprocamente. Por lo tanto, es un sentido de la realidad para la mayoría de las gentes de la sociedad” (Williams, 1980:131)

Así es que conceptualiza a la hegemonía como noción que incluye tanto a la cultura, en cuanto proceso social total en que la sociedad configura sus vidas (1980:129), como a la ideología, en tanto sistema de valores que conforma la expresión de determinado interés de clase. De esta manera, el *indie* como cultura de género (Negus, 2005), es decir, en tanto sistema “de orientaciones, expectativas y convenciones que circulan entre la industria, el texto y el sujeto” (2005:16) puede encasillarse en lo que Gramsci denomina “hegemonía alternativa”, siendo ésta una “conexión práctica de diferentes formas de lucha, incluso de las formas que no resultan fácilmente reconocibles, ya que no son fundamentalmente ‘políticas’ y ‘económicas’” (Williams, 1980:132).

Si se entiende a la hegemonía como un proceso dinámico, activo y colectivo, se debe establecer que la misma es continuamente resistida y desafiada desde la práctica, así es como el circuito independiente, y por consiguiente las producciones del *indie*, pueden reconocerse como alternativos a la escena *mainstream* (hegemónica) y los productos estandarizados de esta industria musical. En este sentido, la alternatividad se puede vislumbrar tanto desde el punto de vista técnico de grabación y elaboración,

como desde los rasgos estilísticos y finalmente, desde los espacios de distribución del material.

En cuanto a la producción, en los comienzos, tal como ya se ha mencionado, se denotó una impronta del *do it yourself*, facilitada por las nuevas tecnologías. Dicha característica se vincula con el movimiento punk de fines de los setenta (Quiña, 2013), el cual se opone con las lógicas funcionales e industrializadas de las grandes compañías que producen a artistas de la industria masiva. En relación con lo estilístico, se puede aplicar a los productos musicales la distinción que plantea Palmeiro vinculada a la estrategia comercial de los sellos, “el indie posee un mayor componente de creatividad y flexibilidad que las grandes compañías” (2005:30), diversifican y amplían la oferta musical, mientras las *majors* reproducen “a gran escala los productos musicales ya consagrados” (Quiña, 2013:5).

En referencia a los espacios de distribución, los discos del circuito independiente se encuentran en diversos espacios, no sólo en disquerías. Circulan en ferias, centros culturales, librerías, bares, recitales y de mano en mano (Boix, 2010). “Al mismo tiempo, un porcentaje considerable de la producción se intercambia (...) o se regala, por lo que vemos cómo estas prácticas no son fácilmente reducibles a un modelo de negocio”²² (Boix, 2010:6). El *indie*, considerándose una expresión alternativa, se halla vinculado a lo hegemónico, entendiéndose que “la cultura dominante, por así decirlo, produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura” (Williams, 1980:136). Tal como indica Salerno, “la música es un fenómeno cultural de múltiples manifestaciones” (2013:17), en la que se pueden observar diversas relaciones sociales y, en consecuencia, aquellos conflictos -tanto las tácticas, como las estrategias²³- en juego por la definición del sentido de representaciones y prácticas. Según lo define Hall, se debe tomar a la cultura (y a sus expresiones) como campo de batalla en el que los

²² Boix (2010) menciona que el intercambio se realiza por otros discos de bandas amigas, por críticas en medios gráficos o prensa en diversos medios. Es importante hacer hincapié, tal como ella lo hizo, en que este tipo de carácter híbrido (la circulación de los discos en economías formales e informales), requieren de un estudio etnográfico de mayor densidad.

²³ Al hacer referencia a “tácticas y estrategias”, se está partiendo de lo planteado por Michel De Certeau. El autor llama táctica a “la acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio (...) debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña” (1996:43). En cuanto a las estrategias, las caracteriza como “acciones que, gracias al principio de un lugar de poder (...) elaboran lugares teóricos (sistemas y discursos totalizadores) capaces de articular un conjunto de lugares físicos donde se reparten las fuerzas” (1996:45). De esta forma las estrategias se corresponden con las acciones de los sectores dominantes.

intereses de los sectores dominantes/subalternos se dirimen de manera permanente en pos de la lucha por anclar una significación particular.

El *indie*, como parte de una cultura (en tanto proceso y modo de vida, a la vez que actividad artística)²⁴, puede entenderse como eso que Williams define como *formaciones*. Éstas son uno de los tres aspectos posibles²⁵, dentro del proceso cultural, las cuales se caracterizan por ser amplias, gracias a esto, difícil de identificar y opuestas a lo que él llama instituciones (formalmente inidentificables): “Son reconocibles como tendencias y movimientos conscientes (literarios, artísticos, filosóficos o científicos) que normalmente pueden ser distinguidos de sus producciones formativas” (1980:141). Cabe aclarar que, a pesar de su distinción respecto a las instituciones, las formaciones se vinculan con éstas, ya de manera visible, o solapadamente²⁶.

Las formaciones son tipos de organización que se acercan más a la producción cultural: “no pueden ser plenamente identificadas con las instituciones formales o con sus significados y valores formales” (Williams, 1980:141). En este sentido, reconocemos al *indie* como una formación alternativa, describiéndolo como movimiento artístico informalmente organizado; reconocible, pero tan amplio que resulta dificultosa su identificación. Siguiendo a Williams, “aprender a analizar la naturaleza y la diversidad de las formaciones culturales (...) es lo que permitirá avanzar hacia una

²⁴ Se toma a la cultura, tal como teoriza Williams, como una convergencia práctica entre “los sentidos antropológicos y sociológicos de la cultura como todo un modo de vida diferenciado” y un sentido especializado, en la que la misma se considera “actividades intelectuales y artísticas” (Williams, 1994: 13). En este último elemento de la convergencia, según explica el autor, se incluyen no sólo formas tradicionales de producción artística, sino también al periodismo, la moda, la publicidad y, en este sentido, entendemos también que la música.

²⁵ Williams, en *Marxismo y humanismo* (1980), plantea tres aspectos posibles dentro del proceso cultural: las tradiciones, las instituciones y las formaciones.

²⁶ En relación al vínculo entre el *indie* como formación y las instituciones, se puede resaltar la presencia de diversas bandas del círculo (Miss Bolivia, Onda Vaga, Rosal, *Las Taradas*, entre otras) en festivales organizados por la empresa de telefonía celular *Movistar*. También es importante destacar las apariciones de muchos músicos en diversos programas de canales estatales, como lo son la Televisión pública, Canal Encuentro o Paka-Paka. Por ejemplo, en este marco, *Las Taradas*, junto a otras artistas mujeres del *indie*, participaron del ciclo “Somos todas, mujeres en libertad”, producido por la Televisión pública. Otras apariciones donde el vínculo con el Estado es visible, son las que se realizaron en actividades organizadas por éste. Un gran ejemplo fue la celebración del 25 de mayo del año 2015, en donde brindaron shows Pablo Dacal, Onda Vaga, Cosmo, Sofía Viola, Perota Chingó, Utopians, Lucio Mantel, Alerta Pachuca, entre otros.

Otro vínculo importante, es el que se efectúa con la prensa gráfica. No sólo los medios del propio circuito hacen voz de esta escena, sino diversos suplementos de medios hegemónicos los tienen en cuenta en el armado de sus sumarios (se pueden encontrar gran caudal notas y entrevistas a los músicos del *indie* en el suplemento Sí! del diario Clarín, en el suplemento No de Página 12, en Radar y en Ni a Palos de Tiempo Argentino). Otro hecho a tener en cuenta, es que Mega-festivales internacionales invitan a músicos del *indie* a participar de sus line-up. Algunos ejemplos son: el *Lollapalooza*, *el Music Wins* y *el Festival Bue*.

comprensión más adecuada de los procesos sociales directos de la producción cultural” (1994:79).

El autor menciona tres tipos de interrelaciones entre las tendencias y los movimientos, las cuales resultan de gran complejidad y se dan dentro de una dominación efectiva. Estas son de orden dominante, residual o emergente. En este aspecto, el movimiento *indie* se puede catalogar de tipo “emergente”, teniendo en cuenta que en él se enmarcan nuevas relaciones, prácticas y significados, el “descubrimiento de nuevas formas o adaptaciones de forma” (Williams, 1980:149). Así es que, la escena *indie* recicla lo antiguo, reformulando nuevos productos; se adapta, en su producción y modos de distribución, en pos de las nuevas tecnologías; genera un terreno híbrido -en cuestiones de género y estilo - y, tal como mencionamos anteriormente, plantea recitales en vivo en lugares poco tradicionales, entre otros aspectos a destacar.

Cabe aclarar que el surgimiento de las nuevas formas, o la adaptación de ellas, tiene lugar por cuestiones ligadas a las lógicas de anclaje del circuito *indie* en sus comienzos, relacionada a las consecuencias propias de los vestigios culturales de la tragedia de Cromañón. En este sentido, como ya se ha mencionado al principio del trabajo, surgieron diversas políticas que llevaron a un gran número de bandas a tocar en un formato acústico y a realizarlo en nuevos espacios alternativos. También, la crisis económica que sufrió Argentina a fines de los años 1990, según indica Guillermo Quiña (2013), conllevó a la necesidad de un cambio de formas.

El impacto económico sobre el mercado discográfico, llevó a que cayeran las ventas en el país, modificándose el tipo de negocio, basado en la importación. Así es que, la crisis económica devino en el nacimiento de discográficas *indies*, con diferentes modos de producción y distribución, adecuándose estas maneras “a las nuevas condiciones, así como también por la difusión y el abaratamiento de las tecnologías digitales en materia de sonido” (Quiña, 2013:4)

Siguiendo lo planteado por Williams, el autor explica que las formaciones se convirtieron en características del siglo XX. Dos de los aspectos a tener en cuenta son la organización interna y las relaciones externas que se generan allí, las cuales brindan herramientas para poder clasificarlas y diferenciarlas. La organización interna del *indie*, en tanto formación, coincide con aquella que, según indica el autor, no conlleva un tipo de afiliación formal, pero –de igual manera-, existe en ella “una asociación consciente o identificación grupal, manifestada ya sea informal u ocasionalmente” (Williams,

1994:64). Respecto a sus relaciones externas, el circuito *indie* podría clasificarse según lo que Williams denomina como *alternativa*, ya que, en este sentido, esta escena aporta “medios alternativos para la producción, exposición o publicación de algunos tipos de obras” (1994: 65), las cuales se encuentran excluidas, tanto de las instituciones formales, como del circuito comercial *mainstream*.

La subcultura y el bricolaje

Nos interesa el concepto de subcultura desarrollado por Hebdige (2004), pero, fundamentalmente, los temas desplegados alrededor del estilo, en cuanto define a este como expresión de dichas subculturas. El sociólogo sostiene que las subculturas no se caracterizan por ser un conjunto uniforme y coherente de prácticas, significados y rasgos estilísticos, por lo que cualquier intento de definir las en forma homogénea está destinado al fracaso. Cualquier conducta que vaya en ese sentido, refiere Hebdige, se arriesga a negar la misma forma en que la subcultura se cristaliza y comunica la experiencia de grupo.

Con relación al estilo, nos parece necesario destacar que el mismo puede entenderse como respuesta codificada a unos cambios que afectan a la comunidad, es decir, a la forma en que se manifiesta un conjunto imaginario de relaciones en un contexto histórico dado. Este punto se torna tanto más relevante cuando consideramos que la aparición de una banda como *Las Taradas* está vinculada estrechamente con las condiciones que crea una cultura de la nostalgia, propia del momento histórico en el que nos encontramos.

Para el autor, el estilo además debe concebirse como comunicación intencional. Este tipo de comunicación tiene cierto tipo de función deíctica, “se aparta del resto (la ‘normalidad’), es una construcción visible, una elección tendenciosa. Atrae la atención sobre sí; se da para ser leída” (Hebdige, 2004:141)

Por su parte, los medios de comunicación cumplen un papel muy importante en tanto fuente del estilo, ya que, como Hebdige insiste en señalar, la televisión, el cine, la prensa o internet son los que nos permiten organizar, “hacer legibles” muchas de nuestras experiencias. Así, las subculturas se constituyen en parte gracias a esos signos proporcionados por los medios de comunicación, a veces aceptándolos como les son entregados o, en otros casos, subvirtiéndolos.

El análisis que propone el autor requiere de la mirada del semiótico (de hecho, buena parte de su estudio sobre subculturas se basa en escritos de Barthes), que, dice, encaja de manera compleja en la perspectiva de los estudios culturales:

“Todos los aspectos de la cultura poseen un valor semiótico y los fenómenos en apariencia más incuestionables pueden funcionar como signos, esto es, como elementos en sistemas de comunicación regidos por normas y códigos semánticos no directamente aprehendidos por la experiencia. Estos signos son tan opacos como las relaciones sociales que los producen y que ellos re-presentan. En otras palabras, toda significación conlleva una dimensión ideológica” (Hebdige 2004:28).

Si hablamos de signos y estilo es inevitable repasar la noción de *bricolaje* proveniente de Lévi-Strauss:

“El bricoleur es capaz de ejecutar un buen número de tareas diversificadas; pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna de ellas a la obtención de materias primas ni instrumentos concebidos y obtenidos a la medida de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego es siempre la de arreglárselas con ‘lo que uno tenga’, es decir un conjunto, a cada instante finito, de instrumentos y de materiales, heteróclitos además, porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, (...)sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se le han ofrecido de renovar o de enriquecer sus existencia, o de conservarlas con los residuos de construcciones y destrucciones anteriores. El conjunto de los medios del bricoleur no se puede definir, por tanto, por un proyecto (...) se definiría solamente por su instrumentalidad, o dicho de otra manera y para emplear el lenguaje del bricoleur (...) los elementos se recogen o conservan en razón del principio de que ‘de algo habrán de servir’” (Lévi-Strauss, 1997:36-37)

El antropólogo ofrece una clave para pensar el estilo que se cristaliza en las prácticas de consumo. Estos objetos están dotados de unos significados que contribuyen a la construcción de una forma de pensar el mundo. Lévi-Strauss se enfoca en el papel

del signo para explicar la figura del *bricoleur*. Tomando la clásica división entre significado-significante, este concepto le sirve para explicar el juego en el cual el *bricoleur* toma el significante de su contexto original y le confiere un significado diferente.

El género como categoría sociológica, el género como institución

Este análisis coincide con la perspectiva planteada por Keith Negus (2005) en cuanto al funcionamiento de la producción de cultura. Para explicarlo, Negus se posiciona en primer lugar en contra de lo que da en llamar posiciones instrumentalistas. Estas teorías están encabezadas por el clásico concepto de Industria Cultural de Adorno y Horkheimer (1944) que anuncia la llegada del sistema de producción capitalista a la cultura, convirtiéndola así en otra mercancía alienante que opera en favor del status quo y la reproducción de las condiciones de dominación. Este planteo supone la existencia de una Industria Cultural homogénea, que funciona como una sola cabeza maquiavélica en pos del control social y en detrimento de la creatividad de los artistas. El problema con estas observaciones, apunta Negus, es que no tienen en cuenta las mediaciones entre las estructuras empresariales y las prácticas de los músicos y otros intermediarios de la cadena que complejizan la cuestión. Se sostiene en la teoría de los campos de Bourdieu (1993, 1996) para decir que el trabajo artístico también está condicionado por contextos sociales, económicos y políticos más amplios en los que se realizan juicios estéticos, se establecen jerarquías culturales y en los que los artistas tienen que luchar para alcanzar su posición. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la llamada industria cultural ya no se puede objetivar bajo una misma lógica empresarial de beneficio económico sino que necesita un estudio que contemple las prácticas significantes con su peso específico y objetivos diversos, esto es, empezar a hablar de “culturas de producción”.

En este marco, los géneros son definidos por Negus como “culturas de género” donde, bajo el condicionamiento de cierto horizonte de expectativas se desarrollan una serie de relaciones, en su mayoría inestables, entre industria, medios, consumidores y músicos. Este concepto intenta destacar el carácter dinámico del género, fundamentalmente percibido y vivido de esa manera por sus protagonistas. Veremos en este trabajo que la producción de la banda analizada responde a una idea del *indie* como

“cultura de género” ya que el este funciona como una limitación pero al mismo tiempo es una categoría que desborda²⁷.

Salerno concibe al género como relación social. En su trabajo *Quién nos creemos que somos: legitimidad, cultura y poder en la música popular* (2013) el autor refiere que las ciencias sociales utilizan la organización “nativa” en géneros de la música pero que no han reflexionado mucho en esa organización. Así, se dispone a recuperar una larga lista de definiciones sobre la música popular, señalando sus alcances y limitaciones. Entre ellas recupera la de Bajtín, quien define a los géneros discursivos como “conjuntos estables de enunciados que pertenecen a una esfera dada de la vida humana y constituyen una forma de comunicación determinada unas condiciones históricas específicas” (Salerno, 2013:11). Bajtín se refiere a los mismos como instituciones discursivas que proporcionan una serie de recursos y un horizonte de expectativas que se generan a partir de su repetición en un momento histórico dado. Si el género funciona como una referencia, asimismo supone la posibilidad de ir más allá de la misma, porque es el molde a romper, superar o mejorar. El estilo interviene como acto individual dentro del género, en base a estas referencias y posibilidades. En el caso de la música, podría tratarse de variaciones en la composición y ejecución, en la selección de recursos sonoros, tecnológicos o en la escritura de las letras. En cuanto a la música popular en particular, Salerno señala que referirnos a género requiere en primera instancia asumir su carácter inestable, puesto que sus elementos constitutivos (armonías, instrumentos, letras, artistas de referencia) pueden variar rápidamente.

Por último, el autor entiende que los géneros musicales no son simplemente un conjunto de elementos formales del lenguaje musical o, por ejemplo, una clasificación motivada por una industria discográfica con el objetivo de segmentar a sus públicos. Los géneros están compuestos por una suma de discursos de diverso origen (composiciones, canciones, grabaciones, videos, presentaciones en vivo, la producción acerca de ellos) y sus rasgos musicales tienen diferentes grados de formalización, siempre sujetos al cambio (Salerno, 2013).

Desde el punto de vista semiótico, el género es abordado por Oscar Steimberg (2005) quien, al igual que Salerno, retoma la propuesta de Bajtín. Habla del estilo como

²⁷ Es válido aclarar que al adoptar la postura de Negus estamos afirmando que tanto el *indie* en cuanto modo de producción como la industria de las *majors* no son campos rotundamente separados y con lógicas inconciliables (económica vs. creativa, por ejemplo), sino que ambos pueden compartir dichas lógicas y sus fronteras a veces pueden ser difusas. En el apartado de Nostalgia este punto se desplegará con mayor claridad.

un *modo de hacer* que comparte características con el género aunque se posiciona en un lugar de diferenciación, en la medida en que el estilo cuestiona esa matriz que el género propone: “El *molde* o la restricción del género se percibe a través de operaciones de inclusión textual similares a las de los recursos productivos por los que se define el estilo, reconocido sin embargo como un espacio de diferenciación, al menos, complementario, y en ocasiones privilegiado como objeto de indagación a partir del *rechazo* de la problemática del género (Steimberg, 2005:42)

En base a estos dos conceptos, Steimberg define al género y estilo como conformados de características temáticas, retóricas y enunciativas. Los rasgos retóricos consisten en la forma de configuración de un texto que permite diferenciarlo de otros. La dimensión temática es aquella que hace referencia a ciertos esquemas de representabilidad previos al texto y que no están explícitos en los contenidos puntuales del texto sino que tiene un carácter exterior al mismo. Por su parte, la enunciación es un efecto de sentido que construye una situación comunicacional, una relación entre un emisor y un receptor implícitos, a partir de elementos que no son necesariamente de orden lingüístico. Estos rasgos pueden ser encontrados tanto si analizamos géneros como si analizamos estilos. Pero no son los que permiten diferenciar unos de otros. Si se quieren diferencias entre ambos fenómenos deberán buscarse más allá de la indagación de esos atributos.

También habla de la inclusión en un “campo social de desempeños”, como condición de existencia de los géneros, aunque no en el caso de los estilos. Esto quiere decir que, mientras los géneros deben restringirse a un lenguaje o materia significativa (género pictórico o musical, por ejemplo, o en otro caso, género policial literario y cinematográfico), los estilos pueden trascender estas limitaciones (pensemos en el punk como estilo musical y como moda).

Los metadiscursos ocupan un lugar en la definición y diferenciación entre género y estilo. La televisión, el periodismo gráfico o la radio intervienen anunciando la “ubicación genérica” de algunos productos, guiando la forma en que deben ser consumidos y proponiendo un tipo de “lector modelo”. Esta función, además, es ejercida por lo que se conoce como paratexto. Por ejemplo, podríamos asegurar que el arte de tapa de un disco es ese texto que acompaña al texto principal; el material sonoro. Cuando se trata del estilo, los metadiscursos contemporáneos son de carácter fragmentario y sus observaciones, heterogéneas.

Lo precisado recientemente se vincula con otra de las proposiciones que Steimberg sostiene: “*los géneros hacen sistema en sincronía; no así los estilos*” (2005:69). Cada género se define en un momento de la historia con relación a otros. Los estilos se ven imposibilitados de hacerlo por su carácter conflictivo y su escaso grado de formalidad. En cambio, sí pueden hacer sistema cuando hablamos de posiciones en diacronía o cuando describen una distancia social que lo permita.

Aportes de la sociosemiótica

Otro aporte teórico esencial al momento de analizar las textualidades elegidas es el de la sociosemiótica. Entenderemos a los diversos textos del *indie* (sus bandas, los discos que éstas generan, la música, sus repertorios, sus videos, etc.) como construcciones sociales. Desde la perspectiva de Eliseo Verón, partiremos de fenómenos de sentido “como apareciendo, por un lado, siempre bajo la forma de conglomerados de materias significantes; y como remitiendo, por otro, al funcionamiento de la red semiótica, conceptualizada como sistema productivo” (1987:124). Por lo tanto, tomaremos a los objetos a analizar en tanto “cadena infinita de traducciones-interpretaciones (semiosis)” (Rocha Alonso, 2004:4).

En este marco, analizaremos un corpus compuesto por el repertorio de la banda, el videoclip del tema “Que no, que no”, los videos de los recitales en vivo del 18 de Enero de 2014 en Ciudad Cultural Konex y el 19 de abril de 2014 en Niceto Club, el registro audiovisual de la presentación como teloneras de la cantante francesa Zaz en el Luna Park el 12 de Marzo de 2015, y los videos del canal oficial de *Las Taradas* en YouTube de su presentación en el Teatro IFT, el 14 de junio de 2013. Estas textualidades serán consideradas discursos, es decir “configuraciones de sentido identificadas sobre un soporte material (...) fragmentos de la semiosis “(Verón, 1987:127). En este aspecto, se analizarán “fenómenos sociales, en tanto procesos de producción de sentido” (Verón, 1987:125); se trabajará sobre productos, pero apuntando a procesos (Verón, 1987).

Desde el enfoque veroniano, que considera ternariamente al discurso dentro de una red significativa infinita. Tendremos en cuenta el análisis a nivel de lo indicial, lo icónico y de lo simbólico de la materia significativa y las formas en que estos funcionan. Así es que, tomaremos la doble hipótesis planteada por Eliseo Verón, la cual establece que “toda producción de sentido es necesariamente social” (1987:125) y que, a su vez,

“todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis” (1987:125); y abordaremos el corpus antes mencionado, en tanto recortes espacio-temporales de la semiosis -red infinita de significaciones-, para poder determinar asociaciones y representaciones, remitiendo a otras configuraciones de sentido.

Se analizarán las materialidades, consideradas discursos-objetos, buscando las restricciones que definen la generación y la recepción del discurso, es decir, las condiciones de producción y de reconocimiento. Partiremos del relevamiento de marcas, para proceder a la estipulación de huellas, planteando así “la relación entre una propiedad significativa y sus condiciones” (Verón, 1987:129). Asimismo, al tener en cuenta que los discursos se generan en diversos contextos sociales, también consideramos pertinente construir la circulación discursiva. Ésta, en tanto proceso, se puede visibilizar “en el análisis como diferencia, precisamente, entre los dos conjuntos de huellas, de la producción y del reconocimiento” (Verón, 1987:129).

Rocha Alonso desarrolla su trabajo alrededor del estudio de la música. Al respecto, refiere que “una obra que es creada, por ejemplo, en la espontaneidad de una improvisación, que luego se cristaliza en una forma relativamente estable y es ejecutada y escuchada n veces no es otra cosa que semiosis” (Rocha Alonso, 2004:4). Dada esta afirmación, podemos aseverar que la obra elegida para este análisis, el repertorio de los dos discos de *Las Taradas*, se entiende como un leguaje en el que los elementos se combinan estéticamente, tanto en sucesión, como en simultaneidad (Rocha, 2004:1).

Teniendo en cuenta esta concepción de la música, se tomará dicho repertorio como fragmento de la semiosis ilimitada, con intención de realizar asociaciones con otros discursos. En la música:

“Ya se trate de las bandas sonoras para cine y televisión, de los jingles, de la canción popular masiva, veremos funcionar en ellos el cliché y todo tendrá gusto a ‘deja vu’. Sin embargo, aún en la obra más intensamente autorreferencial e introspectiva, que sea obra al tiempo que poética, hallaremos convenciones, otras, pero no por ello menos condicionantes del discurso y de su audición” (Rocha, 2004:6)

4. La añoranza y la memoria como preocupación social: ¿por qué la música puede ser nostálgica?

"¿Por qué estamos construyendo museos como si no hubiera un mañana?"

Andreas Huyssen en "Retromanía" (Reynolds, 2013:60)

La obsesión por el pasado: el mal de archivo

John Bury (2009) afirma que la idea progreso, propia de la Modernidad, no pertenece a la clase de nociones que provienen del conocimiento científico ni supone un ideal que depende de la voluntad del hombre. Esta idea de avance indefinido consiste, en cambio, en un acto de fe, similar al credo del medioevo, el cual deposita sus esperanzas en una mejor vida después de la muerte. El problema es que el progreso no es un enunciado comprobable. No podemos tener plena certeza de que la civilización siempre está avanzando para bien o que dichos avances nunca encontrarán freno. Por tal motivo semejantes afirmaciones están referidas a cuestiones como la Providencia, los misterios de la vida. En síntesis, más que un postulado de la razón, forma parte de una creencia (Bury, 2009).

Ahora bien, si el progreso puede entenderse como una ideología que funciona a modo de marco de percepción del tiempo, podemos pasar a la siguiente afirmación que sostiene Andreas Huyssen (2007) en cuanto a que las categorías de tiempo y espacio forman parte de la experiencia humana y, por consiguiente, están sujetas al cambio histórico. El crítico alemán refiere que "uno de los fenómenos culturales y políticos más sorprendentes de los últimos años es el surgimiento de la memoria como una preocupación central de la cultura y de la política de las sociedades occidentales" (Huyssen, 2007:13). Si bien en el imaginario social subsiste la noción de "futuros presentes", es decir, el ideal modernizador que hoy por hoy se asienta en el porvenir de la globalización electrónica y financiera, el autor insiste en que el foco se ha desplazado a los "pretéritos presentes" modificando la experiencia del tiempo en un sentido opuesto a la tendencia moderna de privilegiar el futuro característica de las primeras etapas del capitalismo.

Huyssen reconoce el surgimiento de los discursos sobre la memoria después de la década de 1960²⁸ “como consecuencia de la descolonización y de los nuevos movimientos sociales que buscaban historiografías alternativas y revisionistas” (2007:14). La búsqueda de otras tradiciones que se apartan del etnocentrismo reinante acompaña el anuncio del fin de los metarrelatos. En la medida en que se toma como cierta esta premisa, dejan de tener vigencia las clásicas utopías que leían nuestro presente e imaginaban un mejor porvenir. Si ya no es posible sostener el ideal del progreso, si el futuro solo puede deparar nuevos genocidios, nuevos holocaustos y desolación, el pasado se convierte en una referencia alternativa de decodificación.

Huyssen toma el concepto de “musealización” definido por Hermann Lübbe para hablar sobre el museo en cuanto práctica que ha excedido la institución museística para aplicarse incluso a ciudades enteras o ser observada en todos los ámbitos de la vida cotidiana. Forma parte de este fenómeno el *boom* de la moda retro y de muebles que reproducen los antiguos, el uso de la fotografía y el video como “automusealización” e incluso la aparición de bandas de música que homenajean artistas y géneros pasados.

La producción musical de *Las Taradas* puede ser posible en un contexto de historicismo en expansión, donde prevalece un presente cultural obsesionado con el pasado. Lübbe advierte que este fenómeno solo puede ser comprendido a la luz de la velocidad de los cambios presentes. Conforme se desarrollan innovaciones técnicas, científicas y culturales más rápidamente, mayor cantidad de objetos se vuelven obsoletos en menor cantidad de tiempo. El presente se achica y los sujetos se encuentran frente a la amenaza de su propia obsolescencia. Frente a semejante panorama, frente a la pérdida de formas de reconocimiento más duraderas, los productos que apelan al pasado se convierten en aliados que proporcionan “formas tradicionales de identidad cultural al sujeto moderno desestabilizado” (Huyssen, 2007:32)

En un contexto de estas características, los grupos musicales de jóvenes que recuperan géneros de moda en los ‘30, ‘40 o ‘50 pueden ser entendidos como formaciones reactivas a estos procesos acelerados de globalización. Sin embargo, Huyssen hace una salvedad: estos mismos *revivals* no son ajenos a la mercantilización. La musealización es aprovechada por el mercado, aunque esto no signifique que podamos explicarla a partir de una relación unívoca con una industria cultural, en el

²⁸ Las reflexiones de Andreas Huyssen se centran en la globalización del discurso sobre el Holocausto y postula al mismo como *tropos* universal, como prisma a través del cual otras experiencias traumáticas a nivel local son procesadas y como testimonio del fracaso de la Ilustración en tanto proyecto civilizatorio.

sentido frankfurtiano del término, que crea la tendencia a consumir pasado. Si bien hay relaciones de poder y operaciones de comercialización, la avidez por el pasado no deja de estar ligada a una necesidad humana.

Paradójicamente, este fenómeno se ve afectado por escenas donde la cultura de la memoria es acusada de amnesia. El autor sugiere que esta observación debe ser cuestionada debido a que vivimos en un mundo que día a día nos provee cada vez más memoria mediante dispositivos tales como el CD, las tarjetas de memoria o servidores externos suministrados a través de Internet. El caso de la música requiere especial atención porque la materia sonora exige, por definición, ser “empaquetada” en algún dispositivo de almacenamiento tecnológico a los efectos de la escucha: “tomando prestado un término que emplean los historiadores de los medios, la grabación sirve a modo de ‘memoria extrasomática’ (memoria almacenada fuera del cuerpo), preservando la música en artefactos materiales que sobreviven a los momentos en que la música fue interpretada” (Straw, 2006:93)

El disco de pasta de 78 rpm, el *long play*, más tarde, el cassette y el CD y, más cercanamente, el formato de compresión MP3 con sus respectivos reproductores son diferentes sistemas de almacenamiento de música que fueron habilitando el acceso a cada vez más memoria. Hoy por hoy, Internet se ha convertido en la gran biblioteca que pone a disponibilidad una enorme cantidad de discos del pasado a nivel mundial. En este contexto, no suena extraño que el éxito más popular de Spotify en el último año sea la incorporación de la discografía de The Beatles a su plataforma de streaming²⁹, incluso rompiendo el récord de reproducciones de artistas contemporáneos.

Por otra parte, conforme se virtualizan los archivos, se da un proceso opuesto y al mismo tiempo complementario donde se “auratizan” (Benjamin, 1989) esos objetos materiales que habían quedado en desuso. Los discos de vinilo hoy regresan a la escena musical como pieza de coleccionistas, generando su propio campo de circulación e intercambio³⁰.

²⁹ La novedad fue anunciada por numerosos medios especializados. Véase <http://www.cnet.com/es/noticias/los-beatles-sacuden-spotify-en-sus-primeros-100-dias-de-streaming/> <http://vos.lavoz.com.ar/musica/los-100-dias-de-los-beatles-en-spotify> <http://www.bigbangnews.com/actualidad/The-Beatles-se-aduena-de-Spotify-y-bate-un-nuevo-record-con-su-musica-20160125-0033.html>

³⁰“Buenos Aires en Vinilo” es una feria que congrega a numerosos melómanos dos veces al año con el objetivo de intercambiar estos objetos tan preciados. Simultáneamente, se registra a nivel global un aumento de más del 50% de ventas de discos de vinilo. Véase

Todo esto bien puede encuadrarse en lo que Jacques Derrida (1997) da en llamar “mal de archivo”. Esta expresión hace alusión a una enfermedad, un impulso fanático de la sociedad por la documentación que puede detectarse con gran claridad en Internet. Este deseo compulsivo consiste en “subir a la nube” cualquier tipo de información o testimonio, respondiendo a un tipo de llamado nostálgico de conservación –Derrida lo asocia a la pulsión de muerte freudiana- o de retorno al origen. El problema que encuentra aquí es que, al no haber una selección, al convertirse todo en importante, nada termina por serlo.

La obsesión por el pasado y el nuevo uso de la palabra “retro”

En la década del 2000, según el crítico musical Simon Reynolds (2013), se puede observar un punto de ruptura en la relación de la cultura popular con el pasado. En este período, según explica, comenzó a visualizarse la dominación del prefijo “re”. Los retornos, las reediciones, las giras nostálgicas, en relación particularmente a la música, y las remakes se convirtieron en moneda corriente. “Vivimos en una era del pop que se ha vuelto loca por lo retro y fanática de la conmemoración (...) cada nuevo año es mejor que el anterior para consumir música de ayer” (2013:11), sostiene Reynolds. Según lo desarrolla en su libro *Retromanía*, siempre la música se encontró influenciada por el pasado, pero lo que se observa a partir del 2000 es una obsesión por éste. En relación con esto es que explica el nuevo uso que se hace del término “retro”:

“La palabra ‘retro’ tiene un significado específico: refiere a un fetiche autoconsciente por la estilización de un período (en cuanto a música, ropa y diseño) que se expresa creativamente a través del pastiche y la cita. Lo retro, en su sentido más estricto, tiende a ser la prerrogativa de los estetas, los connoisseurs y los coleccionistas, personas que poseen una profundidad de conocimiento casi académica combinada con un afilado sentido de la ironía. Pero la palabra empezó a usarse de una manera mucho más vaga para describir todo aquello que está relacionado con el pasado relativamente reciente de la cultura pop” (2013:13)

Así es que, dentro de esta etapa, la industria del espectáculo comenzó a generar gran caudal de lo que Svetlana Boym (2015) denomina productos nostálgicos. Se pueden observar, tanto a nivel internacional como nacional, giras musicales. Algunos ejemplos a remarcar son las protagonizadas por las bandas The Police o Pixies, las giras temáticas por aniversarios de discos emblemáticos del músico argentino Fito Páez, o la vuelta a los escenarios de la banda Viejas Locas. Asimismo puede destacarse la remasterización de materiales discográficos y, como mencionamos, la vuelta del formato disco al hábito de consumo musical, lo cual conlleva también a un auge del coleccionismo. En el cine, predomina la remasterización y la proyección de clásicos, fenómeno que se da tanto a nivel nacional como internacional, o bien las secuelas, precuelas y remakes de los films. De esto no escapa la escena *indie* local, en donde se observa el auge de la producción y venta de discos de pasta y *cassettes* y el surgimiento de grupos musicales que retoman géneros abandonados por la industria *mainstream*, como lo son el bolero, el foxtrot, el hot jazz, el vaudeville, el rock progresivo, el swing, el cha cha cha, la ranchera, el folk y la música country³¹, entre otros.

Aquí es donde se ubica la banda *Las Taradas*. De esta forma, teniendo en cuenta, como lo desarrolla Boym (2015), que la nostalgia se caracteriza por “la pérdida del objeto de deseo y el desplazamiento espacial y temporal. La industria global del espectáculo de la nostalgia se caracteriza por la saturación y la disponibilidad total de souvenirs deseables” (2015:70).

La nostalgia y la concepción del tiempo y el espacio

Según lo define Boym, la nostalgia “es la añoranza de un hogar que no ha existido nunca o que ha dejado de existir. Es un sentimiento de pérdida y de desplazamiento, pero representa también un idilio con la fantasía individual” (2015:13-14). La autora toma a la nostalgia como síntoma de época, por eso es que el *indie* no escapa de ella. Según explica, en la década del ‘70 concluyó el optimismo por el futuro, basado en la idea de progreso como estandarte. En consecuencia, y en sintonía con el

³¹ Algunas bandas que sobresalen son: Las Taradas, Eugenia Brusa y los bombones de Murano, Alvy Singer Big Band, La Familia de ukeles, Las diabolettes, Los reyes del falsete, Hermanos de distinto padre y madre, Rascosky hot club, La cosa nostra, Las fantásticas Pupes, Los zorros petardos salvajes, Dani D Kid, Sombrero, Paco & Olmas Band, The tormentos, Kahunas, The vulcanos, The Monkeyness, etc.

paso de los futuros presentes a los pasados presentes planteado por Huyssen, Boym sostiene que la nostalgia se encuentra centrada en una utopía que no se apoya en el futuro, pero “tampoco se proyecta sobre el pasado, sino sobre los márgenes. El nostálgico se siente asfixiado por las categorías convencionales del tiempo y el espacio” (Boym, 2015:14).

En el siglo XVII, la nostalgia era considerada una enfermedad grave, cuya cura consistía en una visita a los Alpes, las sanguijuelas o el opio. Sus síntomas eran semejantes a los sufridos en pacientes diagnosticados con melancolía o hipocondría. Luego, a mitad del siglo XIX, la nostalgia se convirtió en un romance con el pasado, el cual se encontraba centrado en el deseo por la lentitud de los tiempos anteriores, en comparación a la aceleración vivida en tiempos en los que el paradigma era el progreso y las vistas hacia el futuro. En la actualidad, termina convirtiéndose en un síntoma de época, el cual parte del cambio de la concepción espacio-temporal, posibilitando la distinción entre “lo local y lo universal” (Boym, 2015). “La nostalgia reaparece como mecanismo de la defensa en una época de aceleración del ritmo de vida y de agitación histórica” (2015:14).

En este sentido, Boym desarrolla:

“En el siglo XIII, antes de la invención de los relojes mecánicos, la pregunta ‘¿Qué es el tiempo?’, no era demasiado apremiante. Por supuesto que el hombre sufría todo tipo de calamidades, pero la escasez de tiempo no era una de ellas; por tanto, la gente podía vivir ‘con una actitud de comodidad temporal’” (2015:33)

Con relación a esto, Lewis Mumford (1982) plantea que a partir de la rutina del monasterio, surgió una nueva concepción mecánica del tiempo. En este, los monjes se encontraban enmarcados bajo regularidades y las campanas, y luego el reloj mecánico, marcaban el comienzo y el fin de la actividad, convirtiéndose, según el autor, en su segunda naturaleza. Más adelante, este funcionamiento se extendió a la vida diaria de los comerciantes y trabajadores, siendo lo primordial el recuento y la racionalización del tiempo. En relación con el espacio, Mumford resalta como punto de ruptura el cambio, entre el siglo XIV y XVII, de la concepción de espacio en tanto jerarquía de valores, a la noción de espacio como sistema de magnitudes. “La nueva actitud hacia el tiempo y el espacio infectó el taller y la oficina, el ejército y la ciudad. El ritmo se hizo más

rápido: las magnitudes, mayores. Mentalmente, la cultura moderna se lanzó al espacio y se entregó al movimiento” (Mumford, 1982:10).

En consonancia con este cambio de paradigma, es que Boym argumenta que en la nostalgia se expresa un pensamiento de rebelión frente a la noción moderna del tiempo y el progreso. Según explica la autora, “el nostálgico desea acabar con la historia y convertirla en una mitología personal o colectiva, visitar de nuevo el tiempo como si del espacio se tratara, resistirse a la condición irreversible del tiempo que atormenta a los humanos” (2015:16).

Siguiendo la línea de la concepción del espacio y la noción de nostalgia, parece atinado conceptualizar a la sociedad actual en la que vivimos, según lo desarrollado por Gilles Deleuze en *Posdata sobre las sociedades de control* (2004). En la actualidad, el individuo está atado constantemente a un deber instaurado en el pensamiento a través de distintos medios, instituciones y/o dispositivos. La forma de control es consensual, sin centro y dispersa y el poder se relaciona con la información que transita por todos los medios (televisión, radio, cámaras de seguridad, internet, cuentas de banco online, redes sociales, huellas digitales, etc.).

El cuerpo que emerge de este tipo de sociedad ya no es un cuerpo máquina, productor discontinuo, sino es un cuerpo constantemente deformado/modulado, “el hombre de control es más bien ondulatorio, permanece en órbita, suspendido sobre una órbita continua” (Deleuze, 2004:20). En este sentido, las barreras espaciales se encuentran quebradas y la delimitación espacial se vuelve difusa, dentro de este panorama es que la añoranza de aquella construcción del pasado, de aquel hogar idílico de los individuos, de lo local frente a lo universal, se vuelve una utopía, convirtiéndose en un mecanismo de defensa ante la aceleración.

“La nostalgia moderna es el lamento por la imposibilidad del regreso mítico, por la pérdida de un mundo encantado con fronteras y valores claramente delimitados; podría considerarse que es la expresión profana de un anhelo espiritual, la nostalgia del absoluto, de un hogar tanto físico como espiritual, de una unidad edénica de tiempo y espacio anterior al comienzo de la historia” (Boym, 2015: 32).

Las Taradas, nostálgicas reflexivas

Es relevante destacar que *Las Taradas* pueden enmarcarse conceptualmente como cancionistas de la nostalgia reflexiva. Boym, diferencia dos tipos de nostalgias, las cuales definen la relación del individuo con el pasado: la restauradora y la reflexiva. La primera “pone énfasis en el *nostos* y su finalidad es reconstruir el hogar perdido y remendar los huecos de la memoria. La nostalgia reflexiva se centra en el *algia*, en la añoranza y la pérdida, en el proceso imperfecto del recuerdo” (Boym, 2015:73). La restauradora se apoya en el nacionalismo romántico, se relaciona con la idea de retorno de la *stasis* original; mientras la reflexiva se subsume al ensueño, se construye en el arte, entendiendo la irrecuperabilidad de la pérdida y dando lugar a una nueva flexibilidad.

En este sentido, teniendo en cuenta que los nostálgicos reflexivos:

“Son conscientes de que existe un vacío entre la identidad y la semejanza; el hogar se encuentra en las ruinas o, de lo contrario, está tan cambiado y aburguesado que es imposible reconocerlo. Esta falta de familiaridad, esta sensación de distancia, impulsa a este tipo de nostálgicos a contar su propia historia, a narrar la relación que existe entre el pasado, el presente y el futuro” (Boym, 2015:84)

Es así que asociamos a *Las Taradas* con este tipo de nostalgia, siendo un producto del circuito *indie* que, mediante la ironía, en muchos de los casos, el recuerdo de aquel hogar que jamás conocieron y la conmemoración de elementos y géneros musicales, pero sin la exaltación de su seriedad, sostienen aquella añoranza al tiempo utópico pasado, a aquella comunidad imaginada.

5. Análisis

"La nostalgia tiene mala prensa, pero puede ser creativa, e incluso subversiva"

Simon Reynolds (2013:261)

El corpus

En un primer apartado, analizaremos diversos videos de la banda musical *Las Taradas*, extraídos del canal oficial de *YouTube* de la banda, de canales de productoras independientes³² de difusión cultural³³ y de usuarios particulares, seguidores del grupo musical. El corpus a analizar se compone del único videoclip oficial de la banda del tema, "Que no, que no"; los registros fílmicos de los recitales en vivo del 18 de enero de 2014 en Ciudad Cultural Konex y el 19 de abril de 2014 en Niceto Club; los videos de la presentación como teloneras de la cantante francesa *Zaz*³⁴ en el Luna Park, el 12 de marzo de 2015 y los textos audiovisuales del canal oficial de *Las Taradas* en *YouTube* de su presentación en el Teatro IFT, en noviembre de 2012.

La selección de todos estos videos como parte del corpus se debe a que consideramos a estos tipos de registros sumamente importantes por tres motivos centrales. En primer lugar, tal como lo plantea Rocha Alonso (2011), luego de la crisis económica del 2001 sufrida en este país, las redes sociales³⁵ se convirtieron en las fuentes esenciales de distribución y difusión de contenidos culturales de orden independiente y alternativo. En estas redes sociales conviven representaciones de artistas tanto de la industria *mainstream* como del *indie*, resultando ser creadoras de posibilidades ilimitadas. Según lo explica Rocha Alonso, la "aparición de internet

³² Al hacer referencia a productoras de tipo independiente, estamos mencionando a diversas sociedades con y sin fines de lucros dedicadas de la gestación y difusión de contenido cultural, las cuales poseen como principal característica el hecho de no pertenecer a los grandes multimedios hegemónicos.

³³ Los videos seleccionados de las presentaciones en vivo de *Las Taradas* que se encuentran en canales de productora culturales independientes, fueron recabados de las cuentas de *YouTube* de la productora ALPACA (América Latina Proyectos asociados al Cine y la Antropología), una productora social volcada a los intereses sociales y no comerciales, que se centra en la producción de audiovisuales de tipo documental; y del canal del director de cine independiente Emiliano Romero. Consideramos relevante este dato, ya que la difusión consciente del producto cultural *Las Taradas* está en mano de individuos y organizaciones pertenecientes al círculo *indie* y no al *mainstream*.

³⁴ *Zaz* es una cantautora de origen francés, quien fusiona en su repertorio la canción francesa con el gypsy jazz.

³⁵ Algunas de las redes sociales de mayor importancia en la difusión de producciones musicales independientes son *YouTube*, *Spotify*, *Vimeo*, *Bandcamp*, *MySpace*, *Deezer* y *Grooveshark*.

significó una verdadera revolución en los circuitos de la música” (2013:1), no pudiendo escapar de ésta, la producción y posterior difusión de videos, tanto de gestación profesional, semiprofesional, como de elaboración casera.

En segundo lugar, nos resulta interesante asociar los registros audiovisuales de la performance “en vivo” con producciones del género documental. Desde esta lógica, creemos relevante rescatar la importancia de “doble indicialidad” de estas imágenes, “primero por ser fotográficas, segundo porque el efecto que se genera es la idea de que el universo profílmico es captado ‘tal como es’ y no ha sido dispuesto para la ficción” (Rocha Alonso, 2008:11).

En tercer lugar, resaltamos la selección del videoclip oficial de la banda, por ser la única producción audiovisual gestionada completamente por el grupo y su entorno³⁶. Lo consideramos la única “tarjeta de presentación” generada totalmente por ellos. En dicha producción, tanto la elección de las locaciones, como del vestuario, el guión, el maquillaje, los actores, la dirección, la iluminación, el arte y –por sobre todo- del tema a interpretar, fue pensado y producido con una finalidad determinada: la presentación y difusión de la banda. Rocha Alonso argumenta que “todo producto –en este caso de naturaleza sonora-musical- va acompañado, ponderado y explicado por metadiscursos verbales, visuales y audiovisuales” (Rocha Alonso, 2013:4).

En un segundo apartado, analizaremos el repertorio interpretado por la banda, plasmado en los dos discos editados por la misma. Abordaremos tanto las canciones grabadas en “Son y se hacen”, el primer trabajo del grupo del año 2012, como también la lista de temas del segundo disco, “Sirenas de la jungla”, del 2016.

La elección de los temas musicales como parte del corpus se debe a que esta es relevante en la medida en que el criterio utilizado no se efectuó en base a un género determinado, sino que la banda interpreta canciones que tienen en común ser parte de una época³⁷. Dentro de su repertorio, se encuentran representados varios géneros musicales (bolero, swing, cha cha cha, cumbia colombiana, rancheras, rock, blues, etc.) cuya principal regla de selección es haber sido popularizados entre fines de la década del ‘30 y principio de los años ‘60. Para examinar estos elementos, adoptamos la postura que desarrolla Roman Jakobson (1960), en el sentido en que entendemos que la

³⁶ Este dato se deduce del hecho que tanto en el canal oficial de *YouTube* de *Las Taradas*, como en su página web, el videoclip del tema “Que no, que no” es el único registro de la banda que, por un lado, no remite a una presentación “en vivo” y , por otro, posee un epígrafe en que se explicita la condición de “video oficial”.

³⁷ Véase <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-1701-2010-11-05.html>

elección del repertorio grabado en ambos discos, descansa sobre operaciones de selección y combinación, considerando a ambos producciones sociales de sentido. Así, la música contenida en los álbumes es comprendida en tanto “símbolo como sistema y como obra” (Rocha Alonso, 2004:6).

De esta manera, nos parece necesario explicar la importancia de estos discursos en el análisis, siguiendo lo que De Saussure (1945) considera los dos ejes principales a partir de los cuales los individuos generan sus significantes: el eje paradigmático y el sintagmático. El autor indica que el primer eje se corresponde a un conjunto, ordenado y finito, de signos entre los que el individuo puede optar ante la emisión de determinado mensaje, siendo el paradigma la noción que genera el control y la articulación de las posibilidades. Por otro lado, el segundo eje está vinculado a la combinación, ya que es aquí donde se disponen los signos previamente seleccionados. Así es que, “colocado en un sintagma, un término sólo adquiere su valor porque se opone al que le precede o al que le sigue o a ambos”, es decir, “la conexión sintagmática es *in praesentia*; se apoya en dos o más términos igualmente presentes en una serie efectiva” (De Saussure, 1945:141).

De acuerdo a lo explicado, los dos discos asumen el estatuto de signo, en donde las canciones elegidas forman una cadena que genera sentido. Estos tienen una lógica y una coherencia que se explican en esta elección, y que conformarían otra, por ejemplo, de aplicarse una combinación compuesta por temas musicales pertenecientes a géneros más actuales, como, por ejemplo, el hip hop, el punk o el grunge. La época, entonces, será un componente clave en el análisis de *Las Taradas*.

Rasgos retóricos

Para comenzar con el análisis del corpus elegido, es necesario empezar por señalar los rasgos retóricos que observamos en la superficie discursiva, es decir, hacer referencia a los diferentes mecanismos de configuración que aparecen en la misma. Tal como lo indica Marita Soto, “la retórica no se agota en una teoría de las figuras sino que se incluyen en ella todas aquellas entradas analíticas que posibiliten una descripción de la figuración y configuración de los textos” (2008:3). Es por esto que en los próximos apartados de este capítulo, teniendo en cuenta lo planteado por Oscar Steimberg (2005), nos alejaremos de aquella función ornamental que se le atribuye – de forma peyorativa-

a la retórica y nos ocuparemos de la configuración de los discursos, ubicándonos “en una perspectiva descriptiva de la organización de los textos” (2008:3).

Sobre las tablas

Para poder analizar la disposición espacial de los elementos en el escenario de las diversas presentaciones en vivo de *Las Taradas*, es importante señalar la significación particular que adquiere la puesta en escena, prestando atención a la distribución de los agentes sobre las tablas. En este sentido, tomaremos el concepto de puesta en escena de George Laferrère (1997), quien hace referencia a la configuración del escenario y nos permite el señalamiento de los diferentes lugares y posiciones de los elementos dispuestos en el mismo.

Este espacio se convierte así en el lugar de la puesta en juego de diversos sistemas simbólicos, en donde se da la lucha por el capital. Bourdieu (1979) explica que en el campo social se produce la distribución de los agentes según el volumen de capital que poseen, estableciéndose las relaciones en virtud al mismo. Así es que la puesta en escena, la altura y la ubicación del escenario, la iluminación, la escenografía, los ornamentos y la disposición de los sujetos sobre las tablas adquieren gran importancia, considerando que dan cuenta de cierta significación, poniendo de manifiesto diversas prácticas dentro del campo del *indie*.

Podemos diferenciar dos tipos de puestas en escena en los shows registrados en los videos seleccionados de las presentaciones en vivo de *Las Taradas*. La lógica de esta diferenciación se correlaciona con los distintos elementos que componen el escenario, la escenografía y la iluminación. Por un lado, tomaremos la serie de videos de la actuación en el *Teatro IFT*, los cuales corresponden a la presentación del disco “*Son y se hacen*”; y, por otro, nuclearemos las presentaciones en el *Konex* y en *Niceto Club*, locales en los que *Las Taradas* son asiduas, y la performance de la banda en el Estadio *Luna Park*, como teloneras de *Zaz*. En relación con la posición espacial de las músicas en el escenario, analizaremos todos los videos en conjunto, ya que no hay claras diferencias entre todas las presentaciones. La agrupación mantiene un patrón de ubicación en todas las actuaciones, por lo menos en los videos seleccionados.

Para poder analizarlo, contemplaremos a la comunicación como interacción, prestando importancia a la de tipo no verbal. Amparo Rocha explica que distintos factores (los gestos, el peinado, el vestuario, el maquillaje, el entorno y diversos

accesorios) se encuentran unidos al lenguaje verbal, “aportan información, son significativos, tanto como las palabras que conforman el enunciado” (2004:1). Así es que, partiremos de la proxémica, definida por el Edward Hall como “el estudio sobre cómo el hombre inconscientemente, estructura los microespacios” (1968:83) y, de esta manera, estudiaremos la utilización y la forma en que *Las Taradas* perciben el espacio en el que se desenvuelven, en este caso: el escenario.

Coincidimos con Antoine Hennion, cuando argumenta que “el escenario es un poderoso dispositivo de designación, que ‘produce’ al artista ante el público” (2003:323). De esta forma es relevante todo lo que en él se genere, puesto que es allí donde se “realza y designa al artista: también sabe ocultarlo tras su cortina, gracias a ella se hace esperar” (2003:323).

La distribución espacial de Las Taradas en el escenario

Con relación a la disposición escénica de *Las Taradas*, podemos establecer que, a pesar de que para describirla se pueden tomar como condiciones de producción a diversos discursos (fotografías y audiovisuales, sobre todo) en los que se soportan las prácticas de las *big bands*³⁸ estadounidenses de entre la década del ‘30 y la del ‘60, en los registros se denota una gran diferencia entre ellas y la banda analizada. En cuanto a la composición del grupo musical, se visualizan similitudes con estas orquestas del pasado. Las semejanzas se pueden resumir en: la gran cantidad de músicos sobre el escenario y la diversidad de instrumentos que componen la agrupación. A pesar de ello, se observan enormes diferencias.

En las *big bands*, la disposición espacial tiene en cuenta divisiones y jerarquías que no tienen lugar en las performances en vivo de *Las Taradas*. Siguiendo lo planteado por Bourdieu (1979), la disposición de los distintos agentes en el campo social varía según la cantidad de capital simbólico con el que cuentan y las relaciones simbólicas que se generan en torno al capital cultural. En este sentido, en las *big bands* se destaca la presencia de un director, quien se coloca delante del resto de la orquesta y cumple un rol sobresaliente. Tanto su ubicación, como su función denotan la máxima jerarquía

³⁸ Las *big bands* son grandes orquestas de jazz que surgieron en 1920 y tuvieron su momento de esplendor entre 1930 y 1950. Este tipo de agrupación nace al calor de la expansión del jazz en Nueva Orleans y se compone de gran cantidad de músicos (siendo los integrantes más de diez) y diversos instrumentos. En la actualidad, pueden encontrarse en *YouTube* las presentaciones de Benny Goodman y su orquesta, Duke Ellington y su orquesta, Count Basie y su orquesta y Tommy Dorsey y su orquesta.

sobre el escenario. En segundo lugar, los músicos se ubican escalonados, sobre tarimas de diferentes alturas, según el tipo de instrumento que tocan. Estas divisiones dan cuenta de si los instrumentos son “metales”, “maderas” o “ritmos”. Y en tercer lugar, todos los músicos se encuentran sentados, a excepción del director y de los que tocan algunos instrumentos que por su tamaño o por diversas características, exigen su ejecución de pie.

En la distribución espacial de *Las Taradas* creemos destacable la horizontalidad. Si bien hay un determinado patrón en la disposición de las músicas en el escenario, ubicándose cerca -del lado izquierdo- las que ejecutan cuerdas (Contrabajo y guitarra), en el centro la percusión, luego el violín, hacia la derecha el clarinete y finalmente las vocalistas principales, quienes tocan diversos instrumentos (el kazoo, el acordeón, el ukelele y la trompeta); esto no es algo fijo. En principio, aunque hay cierta regularidad en sus actuaciones, las integrantes del ensamble tocan diversos instrumentos y las voces principales a veces varían, según el tema musical que se interpreta. La única marca que se sostiene en todos los videos seleccionados es que la percusionista se ubica en el centro de la escena.

Igualmente, las mujeres se disponen en línea recta (en algunas actuaciones en semicírculo, pero eso depende del tamaño del escenario en el que se presentan³⁹) y ninguna posee un lugar que denote mayor jerarquía. Todas las integrantes ejecutan sus instrumentos e interpretan las canciones paradas, sin poderse determinar la presencia de una líder. En relación a los planos que se efectúan en los videoclips seleccionados, la mayoría de estos son paneos generales, en los cuales la cámara recorre el escenario sin detenerse especialmente en alguna integrante de la banda.

En contraposición con la ubicación de las músicas sobre el escenario, podemos plantear las formas en que se desarrollan los conciertos de rock. En su tesina, Vigliotta (2011) explica que las bandas que ejecutan este género repiten una estética rockera global. El cantante y el guitarrista son quienes poseen mayor capital simbólico y, por lo tanto, una posición excepcional en el escenario. La disposición de estos músicos sobre

³⁹ Amparo Rocha (2011) explica que las distintas agrupaciones que forman parte de la escena alternativa no gozan de amplios lugares para sus presentaciones. Los lugares de consagración de los músicos son pocos y no todos acceden, en general tienen una capacidad para, aproximadamente, 700 personas. En los videos podemos observar, en consecuencia con esto, el caso del escenario de Niceto Club, el cual es pequeño y las músicas se encuentran muy cercanas, sin comodidad para desenvolverse. En el caso del Konex y el Teatro IFT, la situación es diferente, ya que uno es una ex fábrica, de amplias medidas, y el otro es un teatro. Obviamente, en el Luna Park, las dimensiones son otras, pero se trata de un estadio al que llegaron a poder presentarse cumpliendo el rol de teloneras de una cantante internacional que cuenta con mayor masividad.

el mismo se caracteriza por la cercanía de estos con el público, pudiendo compararse su ubicación con la de los directores de orquestas *big bands*, antes mencionados.

Como en la mayoría de los recitales (de cualquier género musical), en los shows de *Las Taradas* por un lado se ubican los músicos y, por el otro, el público. Es Paula Bustos Castro quien sostiene que “el teatro a la italiana no sólo inventó las butacas como función de un centro óptico exterior, sino que también inventó la cuarta pared, consagración ésta de las fronteras entre actores y espectadores, entre espectáculo y público” (1996:62-63). En los shows de *Las Taradas*, esta cuarta pared siempre se encuentra levantada. En la mayoría de los videos seleccionados, las integrantes de la banda no se dirigen con frecuencia al público y, si lo hacen, es para presentar a algún invitado o pedir “palmas” de los espectadores. De esta forma, lo que se da mayoritariamente es una ausencia del vínculo con el público.

Fuera de lo habitual es lo que ocurre en el show del Teatro IFT, donde la vocalista Paula Maffía invita al público presente a bailar sobre el escenario⁴⁰. A pesar de que esta situación no es frecuente en las presentaciones de la banda, es de suma importancia considerar que este hecho se relaciona con la idea de cercanía como atributo valorado por el público del *indie* (Peña Boerio, 2010). Por un lado, en las presentaciones de la banda hay marcas de la distribución espacial que conllevan a relacionarla con las actuaciones pasadas de las *big bands*, en la década del ‘30; pero, por otro, este tipo de gestos que rompen determinada barrera en la interrelación con el público dan cuenta de su pertenencia al *indie*.

Sin escenografía, ni artificialidad: una puesta en escena de tipo low-fi

Según explica Peña Boerio (2010), el *indie* se define por la manera de hacer las cosas, siendo de gran importancia el valor otorgado a la estética *low-fi*. En este sentido, las bandas *indie* se caracterizan por cierta tendencia al minimalismo, la cual está presente en el despliegue escénico, siendo la sencillez un atributo esencial de éste. La autora sostiene que “los recitales frecuentemente son realizados en sets acústicos, sin grandes equipos de amplificación, ni pasarelas para el recorrido del escenario, o escenografías deslumbrantes, ni despliegue coreográfico” (2010:32). Esta serie de

⁴⁰ La cantante, en el show brindado en el Teatro IFT en noviembre de 2012, al comenzar a sonar el tema de cumbia colombiana “Santa Marta”, invita al público a bailar. Ella grita: “este escenario está libre para el público, están *todes* invitados a subir a este escenario”.

características se pueden observar en los distintos elementos que componen el escenario, la escenografía y la iluminación tanto de las presentaciones de la banda en el Konex y en Niceto Club, como en los que se visualizan en la performance en el Estadio Luna Park.

En los registros audiovisuales antes mencionados, se puede observar el minimalismo típico del *indie*. En los escenarios sólo se encuentran las integrantes de la banda con micrófonos de pie, con sus instrumentos y una iluminación que, como propio de su funcionalidad en conciertos musicales, otorga luz sobre los objetos y los artistas, contribuyendo a resaltar la interpretación, creando determinada atmósfera (Carrasquero González y Finol, 2007). El escenario se transforma en un ambiente despojado y el protagonismo no pasa ya por las grandes producciones artísticas, sino que el acento está puesto en la música que se genera y en las ejecutantes, todas por igual, sin denotarse entre ellas niveles de jerarquías. De esta manera, se genera un ambiente en el que la “no artificialidad” se convierte en atributo esencial para la gestación de su artificio escénico (Peña Boerio, 2010). No existen pantallas en el fondo -con animaciones, fotografías o registros audiovisuales-, no hay escenografía alegórica, tampoco se elabora un ambiente a través de la colocación de elementos adicionales a los cuerpos, instrumentos y equipos de amplificación⁴¹.

Peña Boerio señala que la organización de los escenarios en el *indie* construye un artificio en que la performance es equiparada a la vida cotidiana. Este efecto, afirma, crea “una forma de distinción que funciona a su vez como atributo valorado positivamente dentro del público *indie*” (118-119).

Una puesta en escena de tipo teatral

En la presentación que *Las Taradas* realizan en el *Teatro IFT*, la situación -en cuestiones de escenografía, iluminación y elementos que componen la ambientación de la escena- es totalmente diferente a lo descrito anteriormente. En esta actuación, el escenario se encuentra compuesto por un juego de iluminación diferente, actores que ofician de extras y objetos que generan cierta atmósfera de kermesse, o club de barrio. Por eso, nos interesa remarcar la artificialidad de esta puesta, la cual remite a un

⁴¹ Más adelante focalizaremos sobre otros elementos que componen la puesta en escena: los cuerpos, el maquillaje, los peinados, el vestuario y algunos accesorios, los cuales tendrán cierta relevancia en este tipo de presentaciones.

ambiente de tipo teatral. Según explican Carrasquero González y Finol, “todo es signo en la representación teatral. Tanto la palabra como los sistemas de significación no lingüísticos comunican un sentido” (2007:2).

En el teatro “la escenografía tiene una connotación diferente. Ella es el conjunto de elementos (¿objetos?) pertinentes, materiales e inmateriales, reunidos en su espacio. Su función es la de evidenciar el lugar de acontecimientos” (Carrasquero González y Finol, 2007:11-12). En relación a ésta y a los elementos que componen la puesta en escena, en los videos de esta presentación se observan determinadas marcas: los banderines de plástico de muchos colores, las luces intermitentes, los manteles blancos y rojos a cuadros (ubicados en el centro del escenario, junto a la percusionista y al fondo del escenario, sobre distintas mesas), flores plásticas enredadas en los micrófonos, tres mesas de madera –de tipo antiguas, características de bares notables o clubes de barrio-, con sillas haciendo juego, sobre ellas vasos y jarras de plástico y jugo en cartón, artistas invitados -vestidos con indumentaria retro- que ofician de extras durante el show. Todas estas características remiten a otros discursos, en donde se representan dichos objetos como componentes básicos de las celebraciones en los clubes de barrio y las kermeses. Especialmente, aluden a aquellos discursos en los que estas celebraciones son concebidas como la típica práctica social llevada a cabo por los vecinos de clase media y baja de los barrios de Buenos Aires en décadas pasadas⁴².

Según indica Tadeusz Kowzan, “la tarea primordial del decorado, sistema de signos que también puede llamarse aparato escénico o escenografía, consiste en representar el lugar” (1986:45). En este caso, cada objeto que compone la escena construye una atmósfera nostálgica que remite al pasado, al tipo de fiestas que eran llevadas a cabo por generaciones anteriores. Stanislavski explica que la escenografía “tiene valor en la medida en que incrementa la expresividad de la acción dramática” (1988:67). Así es que, en esta actuación, más allá de que estamos analizando un concierto musical, la disposición de los distintos elementos en escena remite a una obra teatral, convirtiéndose las artistas en personajes⁴³.

⁴² Un ejemplo de discurso que soporta imágenes de una celebración similar, es la escena inicial de la película *Luna de Avellaneda*, dirigida por Juan José Campanella. Allí se puede observar una construcción de la típica celebración de carnaval en un club de barrio, aproximadamente en los años 40. En los primeros minutos de película, se visualiza un club iluminado por bombitas intermitentes de colores, decorado con banderines plásticos y flores y un grupo musical tocando sobre el escenario.

⁴³ El hecho de que las intérpretes, como ya mencionamos, se hayan colocados nombres artísticos que remiten a personajes de índole telenovelesco, permite que se generen este tipo de juegos en el escenario. De esta manera, las artistas se escapan de sus roles, convirtiéndose, mientras realizan sus shows, en personajes ficticiales del pasado.

Tal como ya mencionamos, durante la performance de *Las Taradas* en este show se observa, más allá de las integrantes del grupo musical, a diversas personas sentadas, y en algunos momentos bailando, al fondo del escenario. Lo que aquí podemos visualizar son las diferentes posiciones espaciales (Carrasquero González y Finol, 2007) de los actores en escena. Existen diversos lugares que estos ocupan en la representación, si se tiene en cuenta la distancia entre ellos y los espectadores: por un lado, más cercano al público, se ubican las integrantes de la banda y los invitados que participan de los temas que se ejecutan; pero, por otro, a mayor distancia, se sitúan los músicos que esperan a participar como invitados, o que ya lo hicieron y siguen compartiendo “desde arriba” el espectáculo con la banda.

Es importante mencionar que todos los artistas que participan del show⁴⁴ son músicos que comparten el circuito alternativo con *Las Taradas*. Y, hasta en algunos casos, como es el de Jano Seitún -líder de, entre otras bandas, Alvy Singer Big Band-, también el hecho de retomar géneros abandonados en el presente por la industria *mainstream*, para realizar sus propias versiones en la actualidad.

Los cuerpos

La corporalidad constituye una dimensión que reviste una significatividad que creemos relevante porque pone sobre relieve ciertas cuestiones vinculadas con la identidad de la banda y lo femenino. Entendemos al cuerpo de la misma manera en la que lo hace Le Bretón (1990) cuando sostiene que el cuerpo no es una realidad en sí misma, sino una construcción simbólica. La misma es posible como producto de un contexto histórico, por eso el concepto que se tiene del cuerpo varía de acuerdo al punto de la línea temporal en que estemos situados.

A fines de la Edad Media, el cuerpo, que había sido concebido como una totalidad que incluye al sujeto, a la sociedad y al cosmos, comienza a modelarse en base a lo que serán los principios de la ideología burguesa. El cuerpo se va configurando como mero portador de una individualidad y, a partir del siglo XVII este ya adopta su plena objetivación.

A partir del siglo XIX, lo corporal adquiere una fuerte relevancia. Son estimados valores como la juventud, la seducción, la vitalidad y el trabajo y la mirada en la vida

⁴⁴ Algunos de los artistas que se observan son: Miss Bolivia, Jano Seitún y Juana Chang.

urbana cobra una predominancia que no había tenido: el rostro pasa a ser la Capital del cuerpo. Según Le Bretón (1990), a fines de la década de 1960 esta noción pasa a dar lugar a un nuevo imaginario del mismo como vía de salvación. Un cuerpo trabajado pasa a incluirse dentro de los valores de una sociedad de consumo donde los sujetos ya no son parte de una comunidad solidaria, sino que están en relación bajo un consumo común de signos, pero como sujetos privados.

Los cuerpos que vemos en escena reenvían al universo de valores que hemos mencionado, es decir, son más o menos estilizados. No asumen la forma del arquetipo de belleza femenina –como tal, imposible para el ser humano que no se valga del hábito del gimnasio, alguna visita al cirujano y un poco de *photoshop*- pero podemos afirmar que son cuerpos jóvenes, seductores, deseables y **femeninos**.

A propósito de esta última observación, creemos importante precisar brevemente el lugar que le toca a la mujer y qué se reconoce como femenino cuando hablamos de corporalidad. En primer lugar, debemos establecer que el género es una construcción histórico-cultural que prescribe determinadas formas diferenciales de pensar, sentir y ser en los sujetos al mismo tiempo que produce una interpretación genérica del mundo y reproduce un tipo de exclusión en torno a este imaginario (lo masculino “o” lo femenino) (Muñiz, 2014).

La mirada hacia el cuerpo femenino, en consecuencia, ha cambiado a lo largo del tiempo. Según Muñiz (2014), en la Antigüedad fue visto sólo como un instrumento con fines reproductivos y en la Edad Media osciló entre la encarnación del pecado original y la reivindicación a través de la figura de la Virgen María. Hacia el siglo XIX, la idea de feminidad ligada a la belleza, la fragilidad y la delicadeza ya formaba parte del sentido común occidental y por lo tanto se asumía como una obligación para las mujeres cumplir con estos mandatos. En la actualidad, el cuerpo legítimo femenino sigue siendo efecto de prácticas y discursos que sostienen, con algunas variaciones, los mismos valores decimonónicos: “En el ideal de belleza occidental, para las mujeres es suficiente ser ‘bonitas’ lo cual les autoriza para ser tontas, insustanciales y frívolas”, afirma Muñiz (2014:426). *Las Taradas* (que, a propósito de esta reflexión, el nombre no es para nada inocente) participan de este esquema regulador en la medida en que más o menos se ajustan a los requerimientos de los modelos de belleza promovidos hoy en día (delgadez, juventud, prolijidad, limpieza, sensualidad). El contraste se hace evidente en la puesta en escena, cuando el ideal androcéntrico y heteronormativo queda en jaque ante la evidencia de que estos esfuerzos son dirigidos hacia otras mujeres. Así, vemos

como Paula Maffía se saca la remera y exhibe su malla *animal print* en el mismo recital en que más tarde presenta a Juana Chang y a su banda Kumbia Queers como sus “novias”. Por su parte, Lu Martínez pide al público que se agache y expresa la “buena vista” que tiene desde el escenario, en una clara alusión a los escotes femeninos.

El vestuario de la banda supone un elemento muy importante en la formación de su identidad. Tal como sostiene Le Bretón (1990) y Foucault (1982) las marcas estilísticas en las vestimentas, los tatuajes, las formas de usar el cabello, los cosméticos, etcétera, pueden interpretarse como técnicas utilizadas a los fines de modelar un cuerpo que proponga una identidad circunstancial. Y el estilo de *Las Taradas* remite inmediatamente a la moda de la década de los '50, conforme a la época que buscan “rescatar”. El rasgo más predominante es el *pin-up*, que surgió como género fotográfico en 1920⁴⁵ pero, luego del triunfo de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en un estilo de vestir en las mujeres. Surgió entonces lo que se conoce como figura de reloj de arena, de caderas y busto pronunciados, labios intensamente rojos, perfilados, contrastados con la tez muy clara y con un poco de rubor en las mejillas; faldas de talle alto, realzando el busto y escotes corazón. Como ícono de este estilo, podemos mencionar a la modelo Betty Page, quien es evocada cada vez que observamos el flequillo recto y pelo oscuro de la vocalista y trompetista Mel Muñiz.

También se hacen presentes los jopos, con un pañuelo de color que lo sostiene (característico de las *pin-up*) o los cabellos rizados cubriendo el rostro. Lucy Patané y Lu Martínez lucen de un modo similar a las *teddy girls*, subcultura formada por chicas jóvenes londinenses de la clase trabajadora de los '50, que portaban un estilo neo-educardiano, equivalente al de sus congéneres masculinos⁴⁶ (chaquetas tipo blazers entalladas, camisas con cuellos levantados, corbatas, zapatos bajos, algunas veces Oxford, pañuelos al cuello, etc.)

Vale aclarar que estos atuendos no pretenden ser una réplica de las vestimentas a las que recuerdan, sino que son una adaptación *aggiornada* a nuestros tiempos. Basta con prestar atención, por ejemplo, al corto de las polleras que no serían posibles sino hasta la década del '60, cuando aparece la minifalda. Esta indumentaria, si bien forma parte de la puesta en escena, en la actualidad podría ser de uso cotidiano debido a que

⁴⁵ El *pin-up* se refiere al retrato de una chica en actitud sugerente. Eran las chicas que posaban para los calendarios (“pinned-up” significa colgada en la pared) que se publicaban durante la guerra con el objetivo de motivar a los soldados. Muchas veces se encontraban en los camiones militares, tanques de combate o incluso en los aviones. Véase <http://www.elmundo.es/album/cultura/2014/04/27/535ab677268e3e4f688b458d.html>

⁴⁶ Véase <http://subcultureslist.com/teddy-girls/>

forma parte de la moda alternativa contemporánea. Dependiendo el caso, las músicas se toman algunas licencias respecto del propio grado cero. Cuando la audiencia no es del todo conocida (veremos que en el recital del Luna Park todas visten de marineras, guardando un estilo estrictamente vintage) o cuando el objetivo es exponer la propia identidad como banda (el recital ofrecido en el Teatro IFT tuvo como propósito presentar el disco “Son y se hacen” y fue preparado especialmente para su rodaje) se ajustan con mayor rigurosidad a su vestuario de época. En contextos donde ya son reconocidas por el público (el Konex, Niceto) la norma de etiqueta se relaja y aparecen algunos brillos o cada una se toma la libertad de elegir sus propios estampados.

El rock es un elemento que persiste en sus cuerpos y por lo tanto no es difícil de encontrar índices de esta “rockeritud”⁴⁷: Mel Muñoz exhibe una profusa cantidad de tatuajes por toda su piel. Lucy Patané, además parecer una *teddy girl*, evoca fácilmente el modo de vestir de Angus Young, principal guitarrista y miembro fundador de AC/DC, que es también conocido por su uniforme de colegial y desliza algunos movimientos con su guitarra al estilo de Chuck Berry.

El cuerpo en acción en la escena roquera merece una mención especial. Siempre han tenido protagonismo personajes como el mencionado Young o Mick Jagger, con sus característicos movimientos espasmódicos al compás de “start me up”. En la escena local, la arenga de Ciro Martínez o Gustavo Cordera, con grandes desplazamientos sobre el escenario también hacen ostentación de un lugar de liderazgo. Mientras que en el rock manda la ley tácita que dice que a mayor movimiento, mayor jerarquía (Vigliotta, 2011), *Las Taradas* parecen querer conservar cierta horizontalidad. Las músicas acompañan las melodías con los hombros y algunos pasos pero sin alejarse de los micrófonos. Si bien las vocalistas principales a menudo cuentan con mayor movilidad, no hay mucha diferencia con el resto de las integrantes. Incluso la interacción con el público se limita a la presentación de los temas con algunos comentarios o al pedido de palmas. Da la impresión que lo importante parece ser mostrar la capacidad interpretativa de los instrumentos, la formación de armonías y los solos. Este esquema, sin embargo, se resquebraja cuando aparece la cumbia. Podemos observar en uno de los registros del recital en Niceto Club que el cuerpo se hace presente al son de la “Pollera amarilla”, “Qué tendrá el petiso”, la “Macarena” y el “Bombón asesino”. Y esto se da, podemos deducir, porque la música tropical posee una

⁴⁷ Según Vigliotta, este término describe las maneras en que los cuerpos rockeros “portan algunos atributos que permiten distinguir estilos y clivajes hacia el interior del campo” (2011:5)

relación muy fuerte con el baile. Sin ir más lejos, Alejandra Cragnolini (1998) hace referencia a la 'bailanta' como elemento de promoción de la música, cuyo consumo se hace efectivo principalmente entre los sectores subalternos y migrantes internos que residen en Capital Federal y el Conurbano Bonaerense. La sexualidad de los cuerpos, los meneos y la conexión con el público se incrementan en este segmento del show donde el objetivo principal es la escenificación de la fiesta.

El videoclip “Que no, que no” como relato

Abordaremos al videoclip oficial de la banda, del tema “Que no, que no”, como un relato. Según explica Tassara, éste se define como “una sucesión cronológica de acontecimientos integrados en la unidad de una misma acción y articulados según una lógica de las acciones” (2008:5). En este sentido, el registro audiovisual a analizar plasma la historia ficcional de dos “barras” de barrio -una de ellas encarnada por la orquestina *Las Taradas*-, las cuales se enfrentan en una competencia de talentos, en un club pequeño, para determinar quién de éstas se proclamará ganadora y, así, se convertirá en el mejor grupo del territorio.

En este caso, el relato está soportado en un registro audiovisual y cuenta con un narrador, concebido como construcción del texto, con visión “desde afuera” (Tassara, 2008). Tal como lo explica la autora, siguiendo a Todorov, este tipo de narrador “sabe menos que cualquiera de sus personajes. Puede describirnos sólo lo que se ve, se oye, etc., pero no tiene acceso a ninguna conciencia” (2008:18). En relación al video de “Que no, que no”, escena tras escena, se presenta a los diversos personajes y se plantean los puntos de fricción de la historia. El narrador no conoce los deseos secretos de los personajes, no denota superioridad, y tampoco sabe tanto como ellos, sino es mero testigo de los sucesos que acontecen.

Siguiendo a Mabel Tassara, tomaremos a los personajes del relato bajo la concepción greimasiana del actante (Greimas, 1973). Así es que, no clasificaremos a los personajes desde una óptica psicológica, sino según lo que hacen. Desde este aspecto, las protagonistas del relato son las mujeres que componen los dos grupos que compiten entre ellos. Por un lado, el denominado *Las Taradas*, nombre homónimo al grupo musical, compuesto por las integrantes de la orquestina; y, por otro, el denominado “Las Geñas”. En papeles secundarios, se desarrollan los personajes de los jurados y de la referí, quienes determinarán el equipo que surja ganador de la contienda.

En el videoclip se observa que, a nivel retórico, se presentan diversos elementos que remiten a películas musicales de la década del '80, como lo son *Fama* (1980)⁴⁸ o *Flashdance* (1983)⁴⁹. Algunos aspectos a remarcar son: la vestimenta deportiva típica de los años '80 (las polainas, las mallas sobre las calzas, las vinchas de toalla, etc.) - utilizada en este tipo de films al momento del entrenamiento-, el concepto de “la audición” (o el casting) como parte del relato y los movimientos de cámara. Un elemento importante a destacar es el travelling que se hace para presentar a los jurados, este tipo de plano remite inmediatamente a la escena de la audición de la película *Flashdance*, la más emblemática del film.

Por otro lado, es importante remarcar que el tema elegido para la difusión oficial de la banda, a través de este videoclip, fue una versión de la canción “Que no, que no”, originalmente grabada en el año 1963 por la cantante italiana Mina⁵⁰. En su letra, el tema expresa el orgullo por la libertad de la intérprete como mujer. Allí explica que su objetivo en la vida sólo es gozar, sin casarse y sin atarse, siguiendo a su corazón. Partiendo de lo que establece Bourdieu, con relación a que:

“Mientras que los varones son los sujetos de las estrategias matrimoniales, a través de las cuales trabajan para mantener o aumentar su capital simbólico, las mujeres son siempre tratadas como objetos de dichos intercambios, en los que circulan como símbolos adecuados para establecer alianzas. Así, investidas de una función simbólica, las mujeres son forzadas continuamente a trabajar para preservar su valor simbólico, ajustándose, amoldándose al ideal masculino de virtud femenina, definida como castidad, candor, y dotándose de todos los atributos corporales y cosméticos capaces de aumentar su valor físico y su atractivo” (Bourdieu en Lamas, 1996: 10)

⁴⁸ *Fama* es una película musical estadounidense dirigida por Alan Parker, la cual fue antecesora de una serie televisiva que llevó el mismo nombre. La trama gira en torno a la historia de un grupo de jóvenes y sus vivencias en una academia artística, en donde se forman con el objetivo de convertirse en actores, cantantes y bailarines profesionales.

⁴⁹ *Flashdance* es una película musical romántica estadounidense dirigida por Adrian Lyne. El argumento plantea la historia de una joven de clase social baja, la cual trabaja de día en una metalúrgica y de noche en un Cabaret, con el objetivo de convertirse una bailarina profesional.

⁵⁰ *Mina* es el pseudónimo de la cantante italiana Mina Mazzini. Ésta es una prolífica intérprete con una carrera de vasta trayectoria y reconocimiento en su país de origen. Fue protagonista de un escándalo en el año 1962, ya que quedó embarazada sin estar casada con su pareja. Por este motivo fue censurada en el importante canal de televisión italiano RAI, teniendo que continuar el desarrollo de su carrera en otros países europeos.

Las Taradas, al presentarse al público deciden hacerlo mediante la reivindicación de ellas como mujeres libres y modernas, dejando de lado el estereotipo conservador de la mujer de más de treinta años, casada, con hijos, que sólo cocina, lava y plancha.

Así es que, en este apartado analizaremos los diferentes elementos que componen la puesta en escena del texto tomado como discurso. Consideraremos: la escenografía, las locaciones elegidas, los elementos que componen el arte, el vestuario, el maquillaje, el peinado y la elección de los artistas que participaron del videoclip, teniendo en cuenta que todas estas aristas aportan una significación particular para el análisis.

Dime con quién andas y te diré quién eres

Es de suma importancia señalar que todos los personajes que forman parte del relato analizado pertenecen, de alguna u otra forma, al campo del *indie*. De esta manera, consideramos que estas apariciones no son aleatorias, siendo fuertemente significativas, en tanto construyen la legitimación en la posición que ocupa la banda en la lucha por el capital simbólico en este campo.

Los jurados

En la narrativa del videoclip, la máxima jerarquía la ocupan los tres músicos que actúan de jurados ante la contienda presentada. Éstos están interpretados por tres músicos de trayectoria e importancia en el ambiente musical alternativo: Sergio Pángaro⁵¹, Miss Bolivia⁵² y Juana Chang⁵³, quienes consideramos que no están elegidos

⁵¹ Sergio Pángaro es músico y actor. Es líder de la agrupación musical *Sergio Pángaro y Baccarat*, banda de 17 años de trayectoria en la escena under argentina, la cual busca en su desarrollo la referencia continua al pasado, tanto en la estética como en el discurso. Este músico es un personaje que se caracteriza, según lo expresa en diversas entrevistas, en recrear (con su vestimenta, su peinado, la decoración de su casa, los instrumentos que utiliza, etc.) un mundo que él considera perdido. Tanto arriba como abajo del escenario, Pángaro representa a un dandy de la década del '40. Véase <http://www.lanacion.com.ar/1668280-sergio-pangaro-nunca-me-van-a-ver-de-remera-jean-y-zapatillas> <http://lucianaegido.blogspot.com.ar/2013/04/el-dandy-de-constitucion.html> <http://www.zonadeobras.com/expedientes/2015/07/26/con-el-martini-en-la-mano-sergio-pangaro-baccarat-203233/> <http://vos.lavoz.com.ar/pop/rock/sergio-pangaro-adelantado-pasado>

al azar, puesto que a través de sus participaciones (dando cuenta de cierto vínculo afectivo y/o musical con la banda) se legitima la posición de la orquestina en el campo y se aportan elementos que construyen la identidad del producto musical *Las Taradas*.

Al presentar a Sergio Pángaro, único hombre del jurado, se lo observa sentado, vestido –de manera alineada- con traje claro y camisa del mismo color, pelo con gomina y bigotes finitos y prolijos. La primera acción que realiza es sacar de abajo de la mesa un vaso para tomar la botella de whisky que posee junto a él. A nivel retórico, tanto la vestimenta, como los objetos que lo acompañan, remiten a otros discursos, especialmente a películas, que representan al pasado de los años ‘40 o ‘50 y a imágenes (fotografías y filmaciones) de los protagonistas del cine negro⁵⁴, como lo fueron Humphrey Bogart o Robert Mitchum. Pángaro no es sólo una figura emblemática y con mucha trayectoria en el *under* nacional, sino que representa otra época, considerada por él⁵⁵, la dorada de la historia musical.

En el caso de Miss Bolivia, la segunda presentada por el movimiento de cámara, se visualiza a una mujer seria vestida con una camisa sin mangas, con dibujos tropicales. Su peinado consta de una cola de pelo alta, que deja sus rastas largas ubicadas de costado, a la vista. Junto a su figura, la acompañan un par de lentes de sol con marcos gruesos, color blanco. Al momento del paneo, saca de su bolsillo, para revisar, su celular. Cabe destacar que el teléfono móvil que posee es antiguo, similar a los que se utilizaban en los años 2000, es oscuro y consta de dos tapas y una antena.

La última jurado en plano es Juana Chang, quien está vestida con una campera deportiva, tipo vintage, similar a aquellas que se utilizaban en los años ‘70; cuenta con un pañuelo, tipo chalina “rolinga”⁵⁶, al cuello y se encuentra peinada con cabello suelto y un flequillo corto, desprolijamente rebajado. Al momento de su presentación abre un

⁵² Miss Bolivia es el pseudónimo de la cantante Paz Ferreyra. La música fusiona cumbia, hip hop, reggae y funk en sus discos. Es abiertamente bisexual, condición que plasma en sus letras. La denuncia y la postura crítica ante los sucesos son manifestaciones constantes en sus canciones.

⁵³ Juana Chang es líder de la banda de mujeres *Kumbia Queers*. Esta agrupación musical, se autodenomina “punk tropical” y se caracteriza por fusionar rock, punk y cumbia. El amor lésbico suele ser protagonista de sus letras, sus videoclips y sus presentaciones en vivo.

⁵⁴ El cine negro es un género cinematográfico que se llevó a cabo en Estados Unidos, entre la década del ‘30 y del ‘50. Sus tramas giraban, generalmente, en torno a hechos criminales y la ciudad, el humo de cigarrillo y el jazz. Las femme fatale eran parte de su ambientación.

⁵⁵ Véase artículos periodísticos citados en la nota al pie n°51.

⁵⁶ La chalina "rolinga" es una de las marcas estéticas típicas de la vestimenta del público y de los músicos de las bandas de rock barrial (Vigliotta, 2011). Ésta se lleva anudada en el cuello y puede ser a cuadros, de diversos colores opacos; o lisas, pero brillosas con hilos plateados entre su hilado. Suelen comprarse en ferias artesanales o locales de ropa estilo hindú.

chicle y, de manera masculina⁵⁷, se lo pone en su boca. Con ésta abierta, comienza a masticarlo. Así es que, teniendo en cuenta que Juana es líder de una banda de cumbia, leemos esto desde determinada clave. Tanto la indumentaria deportiva, y su peinado, como la postura en torno a la acción que realiza son huellas que remiten a discursos en donde se representa a la cumbia villera, especialmente a distintos videos o fotografías en donde aparecen los intérpretes de ésta, como, por ejemplo, los más emblemáticos: Pablo Lescano o Ariel “el traidor”⁵⁸. Otras marcas estéticas a las que remite son las que se encuentran plasmadas en discursos donde se visualiza la imagen de los músicos y consumidores de rock barrial. Según Vigliotta:

“Entre estas marcas se encuentran el flequillo cortado en forma recta, usado tanto por hombres como mujeres, que refiere al corte de pelo utilizado años atrás por miembros de la banda The Rolling Stones, las zapatillas de lona marca “Topper” blancas, pañuelos anudados al cuello, ropa de estilo hindú en las mujeres y/o de estilo deportivo para ambos géneros” (2011:83)

Partiendo de la definición del concepto de identidad genérica que brinda Marta Lamas (1996), la cual remite a la noción de construcción “mediante los procesos simbólicos que en una cultura dan forma al género” (1996:11), podemos establecer que lo que manifiestan estas dos aristas es cierta “masculinización” del cuerpo de la mujer.

Así es que sostenemos que, por un lado -en el caso de Sergio Pángaro- el jurado remite a la idea de obsesión por el pasado, a cierta práctica (¿homenaje?) de “lo retro” y “lo vintage” como modo de vida y, por otro, en el caso de Juana Chang y Miss Bolivia, en el relato del videoclip se coloca en el rol supremo a dos cantantes que representan, entre otras cosas, la libertad de la mujer y la reposición de éstas en el campo musical *indie*.

⁵⁷ Al dar cuenta de actitudes de tipo masculinas, estamos haciendo referencia a que en esa toma se visualiza la figura de Juana Chang con ciertos elementos y actitudes poco refinados y desaliñados, que culturalmente se encuentran vinculados a prácticas masculinas. En este trabajo, entendemos el concepto de género como “una construcción simbólica establecida sobre los datos de la diferencia sexual (...) un resultado de la producción de normas culturales sobre el comportamiento de los hombres y las mujeres, mediado por la compleja interacción de un amplio espectro de instituciones económicas, sociales, políticas y religiosas” (Lamas, 1996:12)

⁵⁸ Pablo Lescano y Ariel “el traidor” son líderes de las bandas de cumbia villera más populares de fines del año 2000. Tanto el primer músico, junto a su grupo “Damas gratis”, como el segundo, junto a “Pibes chorros”, en sus presentaciones en vivo y en tapas de disco solían vestir de manera deportiva y con pelo suelto y desaliñado.

"Las Geñas" y la referí

En relación a las otras participaciones actorales del videoclip, debemos remarcar que todas las mujeres que cumplen roles en el relato, se encuentran vinculadas afectiva o artísticamente con las integrantes de *Las Taradas*. La elección de todas ellas como participantes del video es fuertemente significativa, siendo que a través ella, se puede establecer cierta delimitación del campo al que pertenecen.

En relación a las actrices que interpretan a "Las Geñas" y a la que cumple el rol de la referí⁵⁹, la elección de las participantes se hizo, en primer lugar, en torno a afinidades, puesto que actúan amigas y familiares de las músicas, por ejemplo, una de "Las Geñas" es Ana Patané, hermana de una de las vocalistas principales. Más allá de eso, cabe destacar que la mayoría de las actrices son cantantes o artistas mujeres del circuito *indie*. Algunos ejemplos son: Carolina Pachero (Señorita Carolina), Ignacia Etcheverry, Loli Molina o Gaby Capellaro.

De esta forma, a partir de las participaciones actorales, tanto de los jurados, como del resto del elenco, se afirma la pertenencia al escenario *under*. En este sentido, se legitima la posición de la banda en el campo de la música *indie* y se establece, mediante las elecciones que realizan en el casting, una separación y distinción con la industria *mainstream*.

El vestuario del videoclip: ropa de diseñadores, lo retro y los años ochenta

Nos parece importante remarcar que en este video se hace notable lo que desarrolla Peña Boeiro (2010), en relación a la estética *indie*. En el videoclip se observa claramente una operación de "bricolage". Esta acción de combinación, no descansa en el desaliño, como sí lo hace la estética punk o *rocker*, sino se trata del uso tanto de atuendos de diseñadores independientes, como de vestuario retro obtenido en ferias americanas. Así es que, a partir de la indumentaria y el look, se vislumbra cierta "ambigüedad del parecer despreocupado y 'ponerse lo primero que encontré' cuando en verdad hay toda una producción previa del look elegido" (2010:117). Siguiendo lo que

⁵⁹ Las actrices que interpretan al grupo "Las geñas" en el videoclip son: las cantantes Carolina Pachero, Ignacia Etcheverry, Loli Molina, Gaby Capellaro; la artista Malena Vieytes y Lucia Vallo, Bárbara Hofman y Ana Patané. La referí es representada por Constanza Tabbush.

establece Ana Sedeño Valdellós, en los videoclips los músicos hacen uso de distintas tácticas para diferenciarse. “En la tarea por establecerse como producto, por consolidar un concepto y mantener un estilo, los artistas utilizan algunas técnicas para parecer exóticos, poderosos, sexies, únicos” (2012:2) y la cuestión estética no escapa de ello.

Los dos grupos de mujeres protagonistas del relato utilizan vestimenta que principalmente remite a los años ochenta, tal como lo hemos mencionado anteriormente, más específicamente a películas musicales, del tipo de *Flashdance* o *Fama*. Por un lado, se observa el uso de polainas sobre calzas o medias largas, de viseras, chalecos de jean, mallas con pollera incorporada, el uso de patines de cuatro ruedas, lentes vintage (de la década del setenta, ochenta y noventa), buzos atados a la cintura, camisas del estilo del diseñador Versace⁶⁰, pantalones y shorts tiro alto y la utilización de telas brillosas, como la compuesta por lentejuelas. También es interesante rescatar que una de las integrantes de la banda lleva puesta una remera de Fama, la cual actúa como referencia explícita al homenaje brindado desde el video a aquella producción cultural.

Otro aspecto a destacar, en relación a la vestimenta, al maquillaje y al peinado de las actrices, es cierto protagonismo de la estética de los años ‘40 o ‘50, tipo *pin-up*. Así es que, el vestuario se encuentra compuesto, también, por tops, remeras o vestidos con escotes en forma de corazón y polleras tiro alto que marcan la figura de “reloj de arena”. En cuanto al maquillaje, en alguna de las mujeres, predomina los labios pintados de color rojo y el delineado exagerado de los ojos, de color negro. En relación a las cuestiones ligadas al cabello, se destaca la utilización de jopos, que enmarcan los rostros. Este tipo de peinado fue popular en los años cincuenta, asociándose al género musical rockabilly, siendo Elvis Presley uno de los mayores referentes. Tal como indican Carrasquero González y Finol (2012), el peinado cumple el papel semiótico de apoyo a otros sistemas⁶¹, sugiriendo un tipo de lectura dentro de la totalidad del discurso, “la apariencia del peinado puede describir épocas, circunstancias” (2012:11)

Es importante subrayar, que al finalizar el video, en el momento que se define el relato, se realiza un primer plano a “la tarada” que protagoniza el triunfo de la contienda, la definición de la competencia. La misma se encuentra maquillada según estilo pin up, con un pañuelo tipo bandana en la cabeza -anudado a la vista-, el cabello

⁶⁰ Gianni Versace fue un diseñador italiano que alcanzó su apogeo en la década del ochenta. Sus diseños contaban con una estética colorida, llamativa y *kitsch*.

⁶¹ Cabe aclarar que los autores realizan una investigación de los diferentes elementos no lingüísticos en el teatro. En esta tesina lo retomamos para aplicarlo al análisis semiótico de un discurso en soporte audiovisual.

recogido y un jopo en su frente. Esta imagen remite al cartel de propaganda de guerra, de la década del cuarenta, con la frase “We can do it”, pudiéndose establecer éste como condición de producción. Este aviso, el cual mostraba a una mujer mirando seria a cámara, con su brazo flexionado, mostrando la musculatura del mismo, connotando fuerza física y emocional, fue utilizado en la década del ochenta como bandera del feminismo, en pos de la lucha de la igualdad de género.

Dónde sucede la acción

En el video, *Las Taradas* están sentadas en el cordón de la vereda. Ríen, fuman, toman cerveza y juegan hasta que de pronto ven pasar a "Las Geñas" trotando, desafiantes. Más tarde, veremos cómo ambas bandas encontrarán la oportunidad de poner a prueba sus habilidades en la competencia de talentos que organiza una kermesse vecinal.

La historia del videoclip no hace otra cosa más que construir su argumento en base al clásico enfrentamiento entre pandillas de los films hollywoodenses. Por eso, se parece a películas como *Grease* (1978), *High School Musical* (2006), *Hairspray* (2007), *Pitch Perfect* (2012) o *Glee* (2009), que son comedias juveniles musicales cuyo conflicto principal se da en el ámbito de la universidad o la ‘preparatoria’. En el caso de “Que no, que no” tenemos un escenario diferente. La escuela y la universidad como instituciones de socialización que habilitan estos relatos quedan desplazadas por la esquina del barrio y la kermesse, entendidas como lugares de encuentro y conformación de identidades.

Ahora bien, habíamos visto que en el rock, el barrio siempre ocupó un lugar fundamental. Fue un escenario al que se lo invistió con un aura mitológica o que fue convertido, como consigna Marchi (2005), en el terreno de la epopeya marginal. Señalábamos también cómo el autor alude al viraje que se produjo en las poéticas rockeras. El mismo refiere que la reivindicación de lo barrial vive en el rock desde sus orígenes. Manal, Vox Dei, incluso Memphis La Blusera lo aluden en sus letras. El abordaje se hace desde una mirada tierna, llena de añoranza y afecto. El barrio es el lugar que “siempre lo estará esperando” a ese que se va. El rock “chabón” no es tan amable en sus referencias. Este territorio se construye como espacio hostil e inseguro, es el frente de batalla contra las fuerzas policiales, donde rige la ley del más fuerte y donde el que se va es un traidor. Por su parte, “Que no, que no” viene a anunciar que “nunca se

fueron”, aunque esta vez el barrio adopta una forma idílica que conserva las viejas costumbres gregarias de vecindario. De hecho, una kermesse no podría pensarse en otro contexto que no fuera este.

Y la ganadora es... la tigresa

No nos parece un detalle menor que el desenlace de la historia se produzca con la victoria de Rosario Baeza. El duelo final se da entre ella y una de integrantes de "Las Geñas". Baeza, es presentada en el video con un paneo que la muestra de la cabeza a los pies, revelando en su paso unas medias rasgadas y unos shorts *animal print*. Esto, sumado a algunos rasgos faciales (su piel morena, cara y nariz redondeadas) contribuyen a que la artista interprete a un personaje que en el universo extradiegético asociaríamos a Marcela, “La tigresa” Acuña. Consideramos que esta referencia es significativa debido a que la boxeadora es reconocida por protagonizar la primera pelea profesional de boxeo en el país, en Abril del 2001. Este hecho forma parte de una larga historia en la lucha de las mujeres que han elegido practicar un deporte considerado apto únicamente para hombres⁶². La inclusión de este guiño, creemos, aporta una visión reivindicadora de la mujer, en tanto que la ocupación de un ámbito que le había sido prohibido supone un paso más en la búsqueda de la igualdad de géneros.

Los discos

El disco “Son y se hacen” fue editado en el año 2012 y cuenta con 15 canciones de diversos géneros, entre los que predominan el bolero, la ranchera y el jazz (en diversas variantes). Es importante destacar que todos estos temas fueron previamente interpretados y popularizados por artistas de éxito en tiempos pasados.

El repertorio de este trabajo está conformado por boleros popularizados por Los machucambos y Chavela Vargas; temas de jazz interpretados por The Andrews Sisters, Mel Torme y Django Reinhardt; canciones del repertorio italiano de Mina y Renato Carosone; rancheras ejecutadas por Gabriel Ruiz Galindo y Pedro Infante; un cha cha cha de Los Machucambos; una cumbia colombiana popularizada por La orquesta de Eduardo Arman; una versión de una samba ejecutada previamente por Carmen Miranda;

⁶² Sin ir más lejos, la Asociación Internacional de Boxeo de Mujeres (WIBA) se fundó en el año 2000, y no fue sino hasta 2012 que se incluyeron a las mujeres boxeadoras en los Juegos Olímpicos.

una interpretación de un tema infantil de María Elena Walsh; una canción del género country grabada en el año 1947 por Roy Hogsed (y reversionada luego por Johnny Cash); y por último, un tema de rocanrol popularizado por Elvis Presley.

El segundo disco de la banda, “Sirenas de la Jungla”, fue editado en el año 2016 y está conformado por 11 canciones. Seis de los temas son versiones de canciones ya grabadas⁶³ por otros artistas y las cinco restantes fueron escritas para conformar este segundo trabajo de la banda, pero siguiendo con la lógica del pertenecer a géneros protagonistas de décadas pasadas: un bolero, una mezcla de gipsy jazz y bossa nova, una canción de *gospel*, un rocanrol con improntas de blues y un tema perteneciente al jazz, en una de sus variantes.

Dentro de este disco, predomina el bolero y la balada, siendo parte del repertorio el tema “El reloj”, popularizado por Juan D’arienzo, y posteriormente grabado por Luis Miguel, la canción “Perfidia” de Alberto Dominguez, un tema original de *Las Taradas* llamado “La preferida” y la balada “Blue moon” de 1934, la cual fue interpretada por diversos artistas: Billie Holliday, Elvis Presley y Frank Sinatra, entre otros. También conforman el disco dos temas con impronta brasileña: “Teco teco”, interpretado originalmente por Pereira Da Costa y Milton Villela y la canción de autoría propia del grupo musical, llamado “Copando Copacabana”; un chamamé argentino, una canción infantil de Luis Pescetti, la milonga “Oro y Plata” del año 1943 de Homero Manzi, un cuarteto -“Amor en bancarrota”-, una canción de cumbia colombiana y tres temas propios de *Las Taradas*, enmarcados dentro de diversas variantes del rocanrol y el jazz.

Los discos: similitudes y diferencias

Los dos puntos en común entre ambos discos son, por un lado, que los géneros interpretados en los dos trabajos por *Las Taradas*, fueron, en su mayoría⁶⁴, abandonados por la industria *mainstream* en la actualidad. Por otro lado, la mayor parte de los temas grabados fueron popularizados originalmente por voces femeninas, como por ejemplo: Chavela Vargas, Carmen Miranda, Mina, Billie Holliday, María Elena Walsh y Leonor González Mina.

⁶³ Uno de los temas, llamado “Medley” (“Popurrí”, siguiendo la traducción en castellano), contiene retazos de varias canciones populares: los boleros “El reloj” y “Perfidia”, la balada “Blue moon” y el tema infantil “Había una vez una gata”.

⁶⁴ Hacemos esta aclaración, porque *Las Taradas* en su repertorio cuentan con varios temas de rocanrol, género que continúa siendo popular y masivo en la actualidad.

Una de las grandes diferencias que se observa entre los discos, a razón del repertorio, es que el primero se compone en un cincuenta por ciento de canciones europeas o estadounidenses, siendo las restantes de tradición latinoamericana. En cambio, en “Sirenas de la jungla”, sólo dos temas escapan a las raíces latinas, formando parte de esta minoría dos rocanroles, uno en castellano y otro en inglés, ambos de autoría original de la banda. Por otro lado, otra variante a destacar, es que en el segundo discos fueron incorporados varios temas de elaboración propia, de esta forma dejando de ser sólo una banda que interpreta temas de otros autores.

Así es que, en su totalidad, el grupo musical retoma melodías de la cultura popular y masiva de antaño y las ponen nuevamente en escena, en un contexto actual con características diferentes al del pasado y en un circuito distinto: alternativo y *under*. Así es que, consideramos importante plantear que se produce una reapropiación, la cual conlleva a la resignificación. Puesto que retoman géneros con determinada estructura y los colocan en un escenario distinto, el cual se encuentra enmarcado en una trama histórica diferente. De esta forma, se lleva a cabo la modificación del significado original.

En relación con lo anteriormente planteado es que tomaremos tres géneros musicales: el bolero, el rocanrol y la cumbia, y señalaremos características propias de las versiones que interpretan *Las Taradas*, posibilitadas por el contexto histórico actual en que se desarrolla la banda, remarcando diferencias con las estructuras originales de estos géneros. De la misma manera, partiremos de la enumeración y descripción de las mujeres artistas que interpretaron las versiones originales de los temas grabados por la banda, tomándolas como propiedades significantes y poniéndolas en relación con las condiciones de producción propias de estos trabajos.

El bolero de Las Taradas: de mujer a hombre y de mujer a mujer

Según explica María Del Carmen De La Peza, “el tema central del bolero son las relaciones amorosas, específicamente las relaciones erótico-sexuales entre los enamorados, que eran siempre un hombre y una mujer” (De La Peza, 2009:83). En este género musical, siguiendo a la autora, el hombre manifiesta sus deseos y demandas amorosas, a través de lenguaje metafórico ligado a la sexualidad y al amor-pasión, convirtiéndose en el sujeto activo, el cual encarna la acción dominante, es decir: elabora declaraciones, describe situaciones y mujeres, juzga hechos ocurridos, enuncia y

nombra. En resumen, tiene el privilegio de la palabra. Una de las principales características del bolero es la frecuente misoginia que se observa en las letras, “ya sea que se exprese abiertamente por despecho ante el desprecio de la mujer o que emerja veladamente como elogio a la belleza femenina” (2009:84). En el caso de los boleros interpretados por *Las Taradas*: el tema “La preferida”, de su propia autoría; la canción de Los machucambos, “Pepito”; una canción de Chavela Vargas, llamada “La noche de mi amor” y los boleros “El reloj” y “Perfidia”, de Armando Manzanero y Alberto Domínguez, respectivamente, es importante destacar que, aunque se mantiene como tema principal las relaciones amorosas, muchos de los elementos propios del género, descritos anteriormente, no se encuentran presentes.

En relación con los tres primeros temas mencionados, “La preferida”, “Pepito” y “La noche de mi amor”, las voces que relatan los hechos son originalmente femeninas. A diferencia de lo que planteaba De La Peza (2009) con respecto al bolero en su matriz original, en estos casos los sujetos de acción son mujeres que desean. Por un lado, en “La preferida”, la cantante le pide a otra persona (la cual no podemos deducir si es un hombre o una mujer, pues no hay marcas distintivas de género al describir al objeto de deseo) ser la elegida, ser aquella que se lleve la mayor parte de su amor, sin necesidad de ser la única en su vida. Por otro lado, la versión original de la canción “Pepito” es interpretada por una mujer, que le pide a un hombre que la quiera, la desee, la bese, le cante y la abrace. Es decir, es una mujer quien ejecuta el pedido, describe cierta situación y nombra a un hombre⁶⁵. En relación a “La noche de mi amor”, Chavela Vargas es la persona que describe cómo desea que sea el encuentro ideal con otra persona, de la cual tampoco hay indicios de género sexual en la lírica.

En el caso de “La preferida”, es un hecho destacable que la banda escriba un tema original y decida no estipular a quién se dirige, sin colocar artículos de género, sin mencionar nombres propios, ni tampoco dar a entender, a través de metáforas, si el protagonista del tema es un varón, o si es una mujer. Permitiéndole al público poner en duda si la canción construye una relación amorosa entre mujer- mujer o entre mujer-hombre. Esta característica, según explica De La Peza, es propia del bolero, ya que al citar en primera persona y sin disponer marcas de género, permite el uso de los temas de diversas formas. Si bien el bolero posee como modelo amoroso legítimo la relación

⁶⁵ En este caso, es necesario remarcar que, a pesar de que una mujer es la que ejecuta el pedido, lo que demanda es una acción de parte del hombre. El lugar de la actividad no deja de estar del lado de él y ella reproduce el ideal masculino de la mujer como receptáculo del amor.

heterosexual y monogámica, también “permite que el tú sea hombre o mujer, y que el discurso amoroso sea heterosexual u homosexual” (Zavala en De la Peza, 2009:85)

Con respecto a “Pepito”, es interesante remarcar el hecho de que hayan decidido elegir, como parte de su repertorio, un bolero que en la década de 1930 no respetaba el formato convencional del género, simplemente por el hecho de ser una mujer la intérprete y la actuante de la narrativa, quien procede a efectuar la acción. Algo similar ocurre con la elección del tema “La noche de mi amor” de Chavela Vargas, aunque en este caso, también es fuertemente significativo el hecho de que la cantante mexicana, antes de fallecer, se haya declarado abiertamente homosexual⁶⁶. Por lo que, al escuchar cualquiera de sus letras, se puede establecer la construcción de una relación amorosa lésbica.

Los otros dos boleros del repertorio, “El reloj” y “Perfidia”, son canciones que originalmente narraban una situación pasional entre un hombre y una mujer, en la cual el primero era el dueño de la palabra. Las primeras versiones de estos dos boleros, seguían la estructura habitual del género, en el que “la mujer se constituye en el objeto del deseo masculino”, atribuyéndole “la función pasiva de obedecer, decorar, cuidar, responder” (De La Peza, 2009:84). Nos parece significativo el hecho de que se eligieran dos temas en donde, en las versiones originales, las voces masculinas mencionan explícitamente como destinatarias del tema a una mujer y al momento de reinterpretarlas, *Las Taradas*, no modifiquen la lírica. En el caso de “El reloj”, el cantante explicita: “ella se irá para siempre, cuando amanezca otra vez” o “ella es la estrella que alumbra mi ser”; en “Perfidia”, el intérprete menciona a su objeto de deseo bajo el sustantivo “mujer”.

De esta manera, dos canciones que en sus versiones originales construían una relación explícitamente heterosexual, mediante la reapropiación y la enunciación desde una voz femenina, se convierten en temas que narran historias de amor entre mujeres. Esta última cuestión se vincula a la lógica de lo que De La Peza llama “la nueva canción de amor”, propia de la contemporaneidad, en la cual

⁶⁶ Véase: <http://www.nuevamujer.com/mujeres/actualidad/todos/la-historia-de-chavela-vargas-la-cantante-que-supero-el-alcoholismo-y/2016-08-05/103606.html>
<http://www.laizquierdadiario.com/Chavela-Vargas-la-muerte-se-la-llevo-un-domingo>
http://www.clarin.com/extrashow/musica/voz-transgresora_0_750524949.html
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-7438-2012-08-10.html>

“Si bien el modelo de relación de pareja dominante y legítima sigue siendo la pareja heterosexual, el tema de las relaciones homosexuales tanto femeninas como masculinas empieza a aparecer de manera explícita en las canciones que se transmiten en los medios masivos de comunicación” (De La Peza, 2009:84)

Un rocanrol de mujeres y sin jerarquías

Nos parece interesante abordar los temas de rocanrol del repertorio, ya que si tomamos a estos como discursos, podemos encontrar marcas que remiten a condiciones de producción diferentes a las que podríamos ubicar en las versiones originales de estos temas y del género musical, en general. La banda, elige incluir en el primer disco al rocanrol mediante la ejecución de dos canciones: “You’re the boss”, popularizada por Elvis Presley, y la grabación de “Cocaine Blues”, tema que podría enmarcarse en una mixtura de géneros: folk, country, blues y rock, la cual fue versionada exitosamente en 1967 por Johnny Cash. En el segundo trabajo, el rocanrol se encuentra presente en dos temas de propia autoría de la banda: “No me entiendes” y “Some of yours”, siendo este último de habla inglesa.

Para el análisis, una diferencia importante a remarcar es que el rock surgió en Norteamérica en el año 1950, siendo un género “protagonizado por jóvenes que cantan y tocan para jóvenes” (Pujol, 2007:15). En el caso de *Las Taradas*, esto no se reproduce, ya que son mujeres treintañeras que cantan para un público joven-adulto. Tal como lo hemos planteado al comienzo de este trabajo, esto se debe a que luego de la tragedia de Cromañón, en la Ciudad de Buenos Aires, se estructuró una nueva escena musical destinada ya no al público adolescente, sino a personas de entre 25 y 35 años. Asimismo, aquella paradoja constitutiva propia del rocanrol, no se observa en la lógica de *Las Taradas*. En este sentido, ya hemos argumentado al comienzo de la investigación que una de las principales diferencias del escenario alternativo, en relación con el del rocanrol, es el desestimar como objetivo principal la pretensión del éxito masivo, valorando así la autenticidad y el virtuosismo, siendo la música la protagonista de la escena.

Otro de los puntos a rescatar es el hecho de que *Las Taradas* interpretan temas de rocanrol dotando de protagonismo y jerarquía a un grupo de mujeres, en donde son ellas quienes entonan y ejecutan la totalidad de los instrumentos que dan vida a las

diversas canciones mencionadas. Desde esta arista, se visualiza una gran diferencia con la lógica rockera original. Según lo explica Vigliotta, en este género, las mujeres suelen ocupar lugares pasivos, en oposición a la jerarquización del cuerpo del hombre: “en un universo de sentido fuertemente masculino, el lugar ‘aceptable’ de la mujer es aquel reservado, por los hombres, a ellas: sobre el escenario en el papel de coristas” (2011:77)⁶⁷. De la misma manera, la lógica rockera global en donde el vocalista o el guitarrista de la banda son los que poseen el mayor capital cultural, no se reproduce en la interpretación de este género por parte de la banda. En estas canciones no hay una sola artista protagonista, sino que el canto coral y la participación de diversos instrumentos, a niveles similares, en la ejecución de la canción brindan al que la escucha sensación de horizontalidad y comunidad.

Por último, al igual que lo que ocurre con los dos boleros originalmente entonados por hombres y reinterpretados por la banda, las canciones rockeras se adoptan tomando la lírica original de las canciones, sin modificar artículos o parte de la narrativa original. En la versión popularizada por Elvis Presley, la cual fue interpretada a dúo con una mujer, *Las Taradas* interpretan ambas partes del “diálogo” establecido entre las voces, por lo que reproducen tanto la letra en la que la mujer le canta al hombre, como en la que él expresa sus emociones hacia ella. En el caso de “Cocaine Blues”, sus versos desarrollan la historia en la que un hombre que consume cocaína mata a su mujer y es condenado por eso a 99 años de prisión. La trama de *Las Taradas* es la misma: voces femeninas pronuncian en primera persona un relato en el que ellas se convierten en aquel adicto asesino. En ambas canciones, las artistas no realizan modificaciones en las letras, dejando en libertad al oyente de construir su propia versión de los hechos, siendo una posibilidad la construcción de vínculos pasionales-románticoslésbicos.

Cumbia colombiana, cumbia estilizada

Creemos importante señalar algunas cuestiones relacionadas con la incorporación de la cumbia en los discos de *Las Taradas*. Para Fernández L’Hoeste (2010), la cumbia nació de la confluencia musical de las tres grandes culturas que han

⁶⁷ Si bien la autora trabaja esta característica en virtud de su investigación en torno a distintas bandas de rock barrial, nos parece pertinente ampliarla y aplicarla a la escena general. Desde el comienzo del género, hasta la actualidad, los casos de los grupos completamente femeninos, o donde la vocalista y/o la guitarrista principal son mujeres, son escasos, convirtiéndose en excepciones dentro del rocanrol.

influido sobre Latinoamérica: la indígena, la africana y la europea. Por su parte, Flores indica que la cumbia puede definirse como una “forma musical y baile hispanoamericano de ascendencia colombiana (...) que ha tenido una amplia difusión y aceptación popular en la comunidad iberoamericana” (2000:310). En consonancia con lo dicho por Flores, la banda analizada conforma su ‘panteón de héroes’ en base a este país, Colombia, como lugar ‘donde empezó todo’. En base a ello, incorpora “Santa Marta” de la Orquesta de Eduardo Arman y “Pájaro que deja el nido”, de la colombiana Leonor González Mina.

Una posible interpretación en este contexto, es pensar a *Las Taradas* como una orquesta similar a conjuntos tales como los Wawancó o El Cuarteto Imperial, los cuales favorecieron la entrada de la cumbia a nivel local al combinar diferentes tradiciones musicales latinoamericanas y tropicales, provocando la reconfiguración de muchas Orquestas Típicas que pasan del jazz o del chamamé a la cumbia (Pujol, 1999).

Según lo puntualizado por Malvina Silba (2011) la cumbia ingresó a la Argentina a comienzos de los '60 gracias a las mediaciones de las industrias culturales. Su consumo experimentó una gran expansión por parte del proletariado industrial y el pequeño campesinado, al tiempo que fue menospreciada por las capas intelectuales medias y altas de la población, que la calificaron como música “vulgar” y solo la utilizaron para animar fiestas, sin identificarse con estas sonoridades (Silba, 2011).

La entrada de la cumbia a nuestro país también estuvo sujeta a cambios y mixturas, producto del encuentro con el folclore nacional. Silba refiere que la manifestación folclórica más ligada a la cumbia fue el chamamé. El término, de origen guaraní, deja en evidencia las raíces étnicas al tiempo que subalternas de un folclore litoraleño que nació entre las décadas del '30 y del '40. Su subalternidad se reproduce incluso dentro del mismo campo del folclore, donde, según lo estudiado por Cragolini (2000), se le niega una legitimidad.

La “Canción del jangadero” es un chamamé dentro del repertorio del segundo álbum que representa el paisaje de una región abandonada por muchos migrantes que viajaron a la capital con el ascenso del peronismo. Cragolini afirma que el chamamé se consolidó en esta época en la que sirvió como acompañamiento en la nueva vida urbana de los migrantes que experimentaban una situación de orfandad y de pérdida.

El baile en el chamamé es distintivo y llama la atención porque dentro de las danzas folclóricas, se baila de cerca, ofreciendo así una alternativa de seducción entre las parejas (Cragolini, 2000). Por su parte, la cumbia también es identificada con el

baile y la distensión. Pujol sostiene que "es la música de la reparación simbólica: la vida podrá ser un infierno, pero al menos nos queda el baile y sus fantasías de destinos más llevaderos, más despreocupados" (Pujol en Silba y Spataro, 2008: 90).

Como anticipamos, *Las Taradas* recuperan esa idea del baile y la fiesta en la puesta en escena, cuando hacen un popurrí con "Pollera amarilla", "Qué tendrá el petiso", la "Macarena" y "Bombón asesino", todas ellas, cumbias argentinas –salvo "Macarena", que es española- lanzadas entre los 90 y principios del 2000. Si bien uno podría aventurarse a pensar que hay en ese acto un intento de introducir lo popular, lo cierto es que este gesto se detiene en una mera performance: estos temas no están incluidos en los discos; esto implica que esa música fue hecha para divertirse, no para ser escuchada. Esta clasificación tiene una connotación clasista puesto que establece una jerarquía entre el baile y la escucha, donde la segunda adquiere mayor estatus.

Al respecto, Silba y Alabarces señalan la existencia de un proceso contemporáneo de transformación de la cumbia, protagonizado por la aparición de grupos que tocan una cumbia "políticamente correcta, inmune a toda estigmatización popular, pero adecuada, estilizada, 'seleccionada y curada' de todo aquello más vinculado a su costado plebeyo, incómodo y en parte impugnador" (2014:69-70). Los autores enumeran como bandas típicas de este fenómeno a Sonora Marta la Reina, La Delio Valdez, Todopoderoso Popular Marcial, Orkesta Popular San Bomba, Cumbia Club La Maribel y La Cresta de la Olga. *Las Taradas* parecen no ser la excepción⁶⁸. La búsqueda por construir una latinoamericanidad tiene sus reparos en este grupo musical: el canon instituido excluye a la cumbia tropical argentina.

Aquí están, estas son: las mujeres de Las Taradas

A través de diferentes operaciones, ya venimos destacando la impronta feminista de la banda, en tanto busca representar a la mujer desde un lugar activo. Una cuestión no menor consiste en qué referentes femeninas eligen reinterpretar. Un recorrido por estas decisiones nos ayudará a comprender el nivel de complejidad de los valores que pone en escena.

⁶⁸ El cuarteto cordobés, "Amor en bancarrota", es la excepción que confirma la regla. Siendo un género popular que podría mostrar esa conflictividad a la que hacen referencia Alabarces y Silba, la canción atraviesa un proceso de estilización por la cual es desprovista de ese costado plebeyo.

La banda tiene una anécdota, un “mito de origen”⁶⁹ que involucra a dos de las integrantes – Lucy Patané y Paula Maffía- mirando un video del trío vocal The Andrew Sisters. En muchas entrevistas, ambas dicen que a raíz de ese episodio decidieron bautizar a la banda como *Las Taradas*, en correspondencia con las impresiones producidas por los ridículos movimientos de la coreografía de las chicas, que tuvieron un enorme éxito durante las décadas del '30 y '40. En honor a este suceso, o simplemente por azar, la banda incluye en su repertorio “Bei Mir Bistu Shein”. Esta canción es uno de los pocos hits que retoman *Las Taradas* (el tema catapultó a las hermanas a la fama en 1937, vendiendo un millón de copias), cuyo criterio en general se basa por tomar temas más bien desconocidos.

Por su parte, la cumbia “Pájaro que deja el nido” es el tema de apertura del segundo álbum. Su autora es Leonor González Mina, más conocida como La Negra Grande de Colombia. Esta cantante, actriz y folclorista ha incursionado en ritmos como boleros, pasillos, bambucos, entre otros. Fue la primera mujer afrodescendiente en aparecer en la portada de un disco en televisión colombiana e interpretó una canción de protesta emblemática en el país que se llama “A la mina” y habla de la esclavitud a la que son sometidos los negros en las minas de oro⁷⁰.

El único cuarteto de los dos discos se llama “Amor en Bancarrota”, perteneciente al Cuarteto Leo, y compuesto aproximadamente en 1986. Lo curioso de esta elección tiene que ver con la integrante más importante de esta banda, Leonor Marzano, quien fue una pianista y compositora cordobesa creadora de este ritmo, también conocido como “tunga-tunga”. Si bien el cuarteto no cumple con el criterio de “género en desuso” por su actual consumo y producción en los sectores populares, no deja de ser esta elección un homenaje, no sólo de un género nacional (cumpliendo así el criterio relacionado a las raíces latinoamericanas) sino a su creadora por el hecho de ser mujer.

La nostalgia no necesita remitir a décadas pasadas que no hemos vivido, sino que también se construye mirando el propio pasado, nuestra biografía. Esto pasa en el caso de temas como “Había una vez una gata” o “El show del perro salchicha”. En este último, el tema fue compuesto por otra mujer, María Elena Walsh, cuya relevancia

⁶⁹ Véase <http://www.indiehoj.com/entrevistas/las-taradas-la-conjuncion-se-da-la-originalidad/>
<http://www.lacapital.com.ar/somos-exigentes-y-muy-maniacas-afirman-las-taradas-n471490.html>
<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/no/12-6823-2014-01-17.html>

⁷⁰ Véase <http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/leonor-gonzalez-mina-artista-precursora-cultura-pacifico> y <https://inthewonderfulworldofingeson.wordpress.com/2013/04/05/a-la-mina-no-voy/>

social se centra en sus obras infantiles, pero también en su trabajo como intelectual comprometida y por hacer pública –en sus últimos años de vida- su condición de lesbiana.

Mina Manzini es la cantautora del tema que *Las Taradas* eligieron como primer corte, “Que no, Que no”, publicado en 1963. Esta italiana ha formado parte de la historia de la televisión italiana de los ’60 y ’70 y se la consideró, a pesar de su renuencia a aparecer en público, una artista que siempre estuvo a la vanguardia. El escándalo que atravesó la cantante no es un dato menor a la hora de pensar en la elección del repertorio, ya que Mina fue censurada durante casi dos años en la cadena RAI (Radiotelevisión pública italiana) por quedar embarazada, en 1962, del actor Corrado Pani, sin contraer matrimonio.

Asimismo, la poética de “Que no, que no” también es significativa. Su letra asume la forma de un manifiesto en favor de la liberación femenina respecto del mandato patriarcal que restringe a las mujeres el ejercicio autónomo de su sexualidad.

*Si tú me pides sinceridad
Debo con pena contestarte
Que no, no, no, no, no
Estoy feliz de mi libertad
Quiero placer para mañana*

*Si tú me pides sinceridad
Debo con pena contestarte
Que no, no, no, no, no
Soy caprichosa de corazón
Quiero pasar la vida y nada más*

*Si soy culpable de una caricia
De algún besito que yo te di
Aparta, no, no, no, no, no
Casarme no, no, no, no, no*

*Si tu me pides sinceridad
Debo con pena contestarte
Que no, no, no, no, no
Yo soy voluble de corazón
Quiero gozar la vida y nada más
(...)*

“La noche de mi amor” es un tema de 1965, perteneciente a la cantante mexicana Chavela Vargas, famosa intérprete de la música ranchera. Artísticamente, innovó dentro del género, al dejar de lado el carácter festivo de antaño y poniendo el acento en una profunda desolación. Este tipo de canciones tradicionalmente fueron cantados por hombres en estado de ebriedad, dado que es el único momento en que se le permitía demostrar sentimientos. En su carrera, Chavela Vargas siempre ha intentado emular este estilo, poniéndose en el lugar del hombre ebrio. Del mismo modo, vestía como hombre, fumaba tabaco, bebía y llevaba pistola. Finalmente, en una entrevista para la televisión en el año 2000, expresó, con 81 años que era homosexual.

La samba brasileña se hace presente en el primer disco presentando el tema “Americanizada”, que versiona el original, de la cantante y actriz Carmen Miranda. Esta mujer no se caracterizó por luchar contra el dominio de los valores masculinos sobre los femeninos, sino por la enorme popularidad que ganó entre los 40 y los 50, siendo la primera persona sudamericana en ser honrada con una estrella en el Paseo de la Fama de Hollywood. Lamentablemente, el logro no fue gratuito: la artista consiguió reconocimiento a fuerza de difundir el estereotipo latino que la industria hollywoodense le demandaba. Hoy, el retrato de la Miranda con su sombrero lleno de frutas tropicales es conocido y replicado por todo el mundo.

Rasgos temáticos

Si deseamos abordar el campo temático, debemos definir dos instancias que se vinculan y se delimitan la una con la otra: el motivo y el tema. Cesare Segre (1988) es quien las define como “unidades de significado estereotipadas, recurrentes en un texto o en un grupo de textos” (1988:357) y describe sus rasgos característicos, partiendo del hecho de que ambas poseen una relación de exterioridad con la superficie textual, diferenciándose del contenido circunscripto a la misma. En este sentido, los motivos son fragmentos temáticos concretos y menores, los cuales se pueden encontrar en un número elevado y se relacionan con los temas. Estos últimos son metadiscursivos, apuntalan todo un texto (o gran parte del mismo) y son de carácter abstracto. Segre, sosteniendo la semejanza con la definición de tema y motivo en el campo musical, explica que la distinción radica principalmente en la “oposición de complejo a simple, de articulado a unitario; y también de idea a núcleo, de organismo a célula” (1988:358).

En resumen, en el plano de la significación, los motivos son las unidades mínimas de un tema.

Así es que, plantearemos los rasgos temáticos relevantes que atraviesan el corpus seleccionado para el análisis, teniendo en cuenta que tanto los motivos, como los temas son “el lenguaje (casi palabras, frases, esquemas sintácticos) de nuestro contacto cognoscitivo con el mundo del hombre” (Segré, 1988:366). De esta manera, plantearemos a la nostalgia, el virtuosismo, la horizontalidad y la reivindicación de la mujer como los cuatro grandes temas que se encadenan para confluir en una representación de la banda *Las Taradas* como cancionistas de la nostalgia.

Según lo ya planteado en el análisis retórico del corpus, se denota que el gran tema que lo atraviesa es **la nostalgia**. Diversos motivos, como la vestimenta similar a la presente entre 1950 y 1990, dependiendo el caso; la estética retro plasmada en sus cuerpos, en la estructuración de las presentaciones en vivo, en sus videos y en sus canciones; la representación del “barrio como lugar de juego y ocio”, que se observa en sus escenografías y los relatos contruidos; el posicionamiento protagónico de determinados músicos, como así, la elección de rodearse de algunos otros; la constante recurrencia a productos culturales del pasado y la elección de un repertorio vintage, compuesto por temas de las décadas del ‘30 al ‘60, nos llevan a pensar “lo nostálgico” como el efecto general que se desprende de la superficie discursiva analizada. De esta manera, la tematización de la añoranza de tiempos pasados, es decir, la delimitación de los años que se consideran dorados y preciados, observada en cada detalle que conforma el corpus, puede tomarse como sello identificatorio del objeto analizado.

En segundo lugar, nos interesa remarcar la representación del **virtuosismo** que se desprende de los discursos. El lugar central de los instrumentos y la importancia estelar que se le brinda a la ejecución pretendida perfecta de los mismos, frente al segundo plano relegado a las intérpretes, son dos fragmentos textuales que consideramos sumamente importantes a destacar. En el escenario, los cuerpos no resaltan por sus movimientos, o por las posiciones ocupadas y la mayor jerarquía la poseen los instrumentos (también las voces, consideradas como tales), los cuales se ubican delante de las intérpretes, llevándose el protagonismo de la escena, remitiéndonos –como ya lo hemos mencionado- a las *big bands* americanas. En relación con esto, se desprende el tercer tema que postulamos: la **horizontalidad** y la igualdad. En este sentido, se observa la idea de banda coral, en la cual las voces y los sonidos desprendidos de los instrumentos, conforman un todo. También se visualiza

cierta representación de “comunidad igualitaria”, en donde los roles y los espacios se encuentran distribuidos equitativamente⁷¹. Otro de los rasgos que contribuye a tematizar sobre la horizontalidad y la igualdad se vincula a los vestuarios, tan similares entre sí que hace las veces de uniforme, dejando a un lado las individualidades y privilegiando la identidad del grupo.

Por último, deseamos subrayar la **reivindicación femenina** como tema que atraviesa el corpus, pudiéndose resaltar como motivos: la mujer liberal, la sexualidad activa, los cuerpos seductores, la pasión amorosa sin etiquetas de género, la reivindicación de mujeres homosexuales (tanto en las letras, como en las referentes femeninas que se desprenden del análisis) y la idea de mujer que hace y lucha, que ocupa una posición activa en la sociedad.

Así es que, a nuestro criterio, todas las representaciones se conectan en un mismo punto para brindar lugar a un tema central: **la nostalgia**, el cual circula en todo el discurso, pero se da de una manera particular. Es importante señalar que éste se hace presente creando la idea de un *pasado alternativo*. Es decir, conformando la representación de un tiempo anterior que se construye mediante la combinación de elementos tomados del pasado y temas que son posibles de detectar en el contexto actual. Si bien la nostalgia atraviesa toda la superficie discursiva, se representa de la forma que lo hace, posibilitada por elementos y motivos propios de las condiciones de existencia actuales, es decir, de características propias del contexto histórico presente. Por esto mismo, el resultado que se produce ante la mixtura de los temas antes mencionados se enlaza para desembocar en la representación de un pasado que es posible en la actualidad, un tiempo anterior disímil al ya vivido: un **pasado alternativo**.

Rasgos enunciativos

Para definir qué es lo enunciativo, podemos empezar por decir que es aquello que toma la forma de una propuesta de intercambio en un texto. El análisis de este vínculo, sin embargo, no consiste en dilucidar una supuesta “intencionalidad” de los sujetos reales que buscan producir determinados efectos en un receptor. Por el contrario, la mirada está puesta en qué marcas y qué operaciones textuales colaboran a la

⁷¹ En el video “Que no, que no” se puede plantear que la que se convierte en heroína de la historia es sólo una de las integrantes de *Las Taradas*. Cabe destacar que si bien es así, el que gana la contienda es el grupo y esta es la idea que se resalta al final del registro audiovisual, ante el festejo conjunto. Por lo que consideramos que la idea de un todo, de equipo, se sobrepone frente a la individualidad de la artista.

construcción de una escena comunicacional. Al respecto, Verón (1985) designa a la relación entre un discurso y su lector como contrato de lectura. Para explicarla, recurre a la teoría de la enunciación desarrollada por Émile Benveniste, el cual distingue el funcionamiento de cualquier discurso en dos niveles: el del enunciado y el de la enunciación. El nivel del enunciado apunta al contenido del discurso (*es lo que se dice*). El nivel de la enunciación, por su parte, refiere a las *modalidades del decir*. Dado el funcionamiento de este último, concluye que este contrato se constituye en este “nexo” entre la imagen de aquel que habla (el enunciador) y la imagen de aquel a quien se habla (el destinatario o enunciatario). Ambas, construidas por efecto del discurso.

En este sentido, Eliseo Verón sostiene que un mismo enunciado puede ser atravesado por estructuras enunciativas diferentes, creando diversos efectos de sentido. Por eso, considera que el análisis del contenido no es adecuado para estudiar el contrato de lectura y que, en su lugar, hay que centrarse en el plano de la enunciación.

Conforme trabajamos con diversas materias significantes, en este trabajo entendemos a la enunciación como una construcción “global”, en tanto que participan los actos de curaduría, los modos de interpretar las canciones, la forma en que eligen mostrarse en escena como así también la acción de promocionarse. Esta enunciación, por lo tanto, no está instalada en un solo lugar, como ser un criterio de selección del repertorio, o en un modo de vestirse para los recitales. Estas instancias, en cambio, van construyendo distintos niveles de enunciación que colaboran entre sí.

Respecto al catálogo de temas y artistas que eligen interpretar, *Las Taradas* conforman una colección de “lados b” de los géneros pasados en cuatro idiomas distintos –español, inglés, portugués y francés- por lo cual se entiende que la banda exige un esfuerzo de parte de su enunciatario. La propuesta demanda un nivel de conocimiento de coleccionista, de anticuario de aquellas épocas como así también, un capital cultural que implica conocer cuatro idiomas. En la misma línea, la significatividad de las referentes femeninas seleccionadas a veces se diluye por no ser tan conocidas sus historias, al tiempo que esta información tampoco se repone en otras instancias, como podría ser la del recital.

Estas razones, consideramos, nos llevan a pensar que el enunciador que aquí se construye es de tipo erudito, ya que pone a prueba el capital cultural del oyente, como así también su sensibilidad musical; esta última, debido a las versiones altamente elaboradas, con una carga instrumental mayor a los temas originales, con solos, armonías, y uso de registros más altos para generar contrastes que ofrezcan un efecto de

complejidad en sus interpretaciones. Esta búsqueda de una categoría, puede relacionarse con lo que Diego Fischerman (2004) expone en “Efecto Beethoven”. El autor habla sobre cómo la música popular tendió en el siglo XX a la abstracción como idea de arte puro. En sintonía con este punto, el nivel artístico de la música aquí también es medido según su nivel de dificultad y además supone la idea de una escucha atenta de parte del receptor.

La enunciación identificada en estos discursos no deja de lado la cuestión de género. Por un lado, tenemos mujeres que recuperan los atuendos de una época pasada, que, podríamos decir, habían sido impuestos por una industria fundamentalmente machista. Por otro, contamos con operaciones de contigüidad entre las artistas y diferentes elementos asociados a la fuerza o a la lucha social (las referentes femeninas, la relación con el boxeo, incluso la capacidad de tocar instrumentos). Por efecto de yuxtaposición, *Las Taradas* presentan una realidad donde los símbolos de tradiciones completamente opuestas conviven. Una mujer que, sin dejar de reproducir los valores dominantes, ostenta los valores de una feminidad que tiene voz y voto. Al mismo tiempo, el cambio de género de las letras termina por señalar explícitamente la interpelación a una audiencia inclusiva en términos de sexualidades.

En cuanto a la puesta en escena, el tipo de enunciador que se encuentra se acerca a lo que Verón llama “enunciador pedagógico”. En los videos analizados, el destinatario no solamente ocupa un lugar pasivo, en el que apenas cabe la escucha, sino que tampoco es enfocado por las cámaras. Para ser precisas, ocasionalmente aparecen algunas cabezas provenientes de la multitud. El enunciador es quien designa cuáles son los momentos reservados para la participación del público y de qué forma debe hacerlo: antes de arrancar a tocar *Santa Marta*, Paula Maffía anuncia en el teatro IFT que están “todes invitades a bailar sobre nuestro escenario”; en el Konex, Lu Martínez pide a la audiencia “seguir bailando bien chiquitito”.

La no dramatización de las letras por parte de la banda también puede leerse como signo de un enunciador que impone distancia a su destinatario. Para Salerno (2005) el uso de las palabras y los gestos para reforzar la intencionalidad de un tema o dar cuenta de los motivos de su inclusión en el recital, son operaciones propias de una relación enunciativa que aspira a la simetría. Del mismo modo, al autor hace referencia al baile, al pogo y los cánticos dentro de los conciertos como prácticas que producen una supuesta cercanía entre quienes ven y quienes escuchan. La ausencia de estas

situaciones en los recitales de *Las Taradas* es otro rasgo que reafirma la distancia señalada.

La limitada interacción también es consecuencia de los pocos desplazamientos. Podría suponerse que, si dispusieran los instrumentos de otra manera, habría lugar para más movimientos que abrieran el juego a nuevos intercambios. Si el espacio se aprovechara en profundidad, es decir, hacia el fondo, habría que sacrificar uno de los temas sobre los que se sostiene la banda (la horizontalidad) en favor de, quizás, un contacto más cercano con el público. Esta no es la propuesta de las artistas. Y la distribución, independientemente del tamaño del escenario, es prueba de ello. Lo que aquí se privilegia es mostrar a las artistas como un todo, con un poder distribuido equitativamente, aunque en detrimento de la posibilidad de generar un lazo más estrecho con su audiencia.

El contrato de lectura que se establece en el videoclip de “Que no, que no” tiene algunas diferencias respecto de lo que veníamos planteando. En primer lugar, vale aclarar que el formato videoclip nace en los años 1980, lo cual implica que no existen como condición de producción antecedentes textuales sobre los temas originales. De esta forma, el videoclip se traduce en una producción netamente contemporánea (y con esto nos referimos a las últimas cuatro décadas) en las cuales no estarán presente como condición de reconocimiento los videos inexistentes de las canciones reinterpretadas. En segundo lugar, debemos precisar que surge como respuesta a una crisis del mercado del disco, por lo que su propósito principal es la publicidad (García, 2007). La especificidad de este formato habilita a pensar que la propuesta de enunciación tiene que ser diferente en cuanto que el dispositivo está pensando en un público más “masivo”.

Ahora bien, observamos que la narración del videoclip permanentemente se abre a relaciones metonímicas de orden referencial, construyendo así un mundo nostálgico e idílico pero cuyas referencias son más cercanas a las que acostumbran en otros espacios. En este caso, el desafío al espectador es mucho más asequible, debido a que los conocimientos puestos a prueba giran en torno a experiencias discursivas de la cultura masiva, más cotidianos y de mayor popularidad -un plano detalle de afiche de Gabriela Sabatini en el 89, un discman, un teléfono de marcación decádica, una remera de *Fama*, un travelling de *Flashdance*-.

Tenemos, entonces, sobre el eje temático de la nostalgia, la demanda de diferentes niveles de conocimiento al enunciatario. En algunos casos la exigencia es más grande, creando una distancia y en otros, como este último, es menor, prevaleciendo las relaciones de complicidad.

6. Conclusión

El recorrido por las tres dimensiones del discurso de una banda representativa del campo, nos permite concluir que hay en la producción musical contemporánea, en especial en la cultura *indie*, un estrecho vínculo con el pasado, que reivindica, a través de la nostalgia, géneros musicales que pertenecen a generaciones de padres y abuelos. Asimismo, observamos que hay otras textualidades que colaboran y refuerzan el sentimiento nostálgico, pero que lo hacen también a través de operaciones que ofrecen unas lecturas que son novedosas.

Vimos como la escena comunicacional se construía en base a diversas referencias que desafían los conocimientos del enunciatario, pidiendo de él un saber de *connoisseur*. No obstante, este gesto documental y de restauración tiene su límite en el segundo disco, cuando *Las Taradas* comienzan a componer sus propios temas bajo los criterios genéricos y estilísticos que admiten a esas canciones ser oídas en clave nostálgica aunque sin serlo. Si bien hay ciertas “gemas” que el oyente más avezado puede descubrir, podemos afirmar que en el segundo disco ya no prevalece la referencia como operación dominante. La nostalgia se distancia de la historia por lo que comienza a perder cualquier anclaje a un pasado que se pretenda verdadero.

Volviendo a la tarea de selección, nos parece importante remarcar que la curaduría supone el adoptar una serie de juicios que posicionan a *Las Taradas* en un lugar de autoridad a partir del cual ellas deciden qué géneros o artistas merecen ser recordados y cuáles no. Entre aquellos que no son incluidos la cumbia argentina se convierte en una gran ausente⁷². Debido a que este pasado construido busca evitar cualquier conflictividad social en torno a la clase, el carácter plebeyo y subalterno de este subgénero se convierte en motivo suficiente para ser desplazado del repertorio.

Otro de los puntos sobresalientes que se analizó en este trabajo propone una nostalgia resignificada mediante diferentes operaciones que convergen en una representación de lo femenino muy distinta a la de antaño. A pesar de que en esta banda predomine una operación de rescate del pasado, cuando se trata de las mujeres se opta por una mostrarlas sensuales pero a la vez combativas, sosteniendo valores que sólo son posibles al calor de las luchas hegemónicas actuales. Podemos afirmar, de este modo, que el cruce entre la nostalgia y lo femenino, resulta, para la mujer, en una reparación

⁷² Tal como se observó en el trabajo, se hace presente la ausencia al momento de advertir que los temas interpretados en el vivo no se encuentran en la colección de temas grabados en los discos.

simbólica. Al respecto, creemos que las operaciones discursivas que trabajan sobre el virtuosismo, además contribuyen a legitimarse en un mercado musical en el cual todavía la mujer ocupa un lugar relegado.

Por otra parte, creemos necesario reflexionar sobre el significado de la aparición de estas formaciones en su propio contexto, para así evitar apreciaciones morales o estéticas que nos lleven a pensar en una degradación de la música o en una crisis de la creatividad del campo. La nostalgia, en este sentido, tiene una efectividad social y juega un rol específico como expresión del circuito alternativo.

Al momento de pensar en lo alternativo, tenemos la tendencia a conectarlo inmediatamente a expresiones de vanguardia, a rupturas melódicas monumentales y una actitud contestataria respecto a la cultura paterna. Pero si consideramos que lo alternativo también es aquello que disputa los valores dominantes, podemos pensar que hay en el gesto de elegir géneros pasados de moda una actitud de réplica a una industria que no hace otra cosa más perseguir el cambio y la novedad como forma de alcanzar el rédito económico. A este respecto, coincidimos con Will Straw (2006), quien refiere que el trabajo de las subculturas actuales por conservar la longevidad de los estilos pone en jaque el valor asignado al cambio dentro de la música popular: “Si en determinados momentos el cambio se erige en un método necesario para romper con el pasado y regenerar los estilos, en otros no es más que una operación cínica por parte de una industria que sólo siente devoción por la novedad” (2006:106).

En esta misma línea, las bandas nostálgicas también rechazan las prácticas y valores instituidos alrededor de la cultura roquera. Ante un escenario local en que la autenticidad del rock pasa más por una cuestión ética, consumiendo así su capacidad creativa y teniendo que repetir hasta el cansancio la misma fórmula estética que hace 50 años (Alabarces, Salerno, Silba y Spataro, 2008), el mundo “más simple y mejor”⁷³ que ofrecen bolero o la canzoneta napolitana terminan por ser un lugar donde escapar de ese círculo vicioso.

Otro frente de oposición que construye esta banda se erige en torno a un mercado conquistado por la industria sajona. Si bien no dejan de incorporar elementos de aquella cultura (canciones y vestuarios, por ejemplo) es relevante el volumen que ocupan las raíces latinoamericanas en este repertorio. Al contrario de otras bandas de rock, que se vuelcan más a lo nacional con la incorporación de folklore a su cancionero,

⁷³ Establecemos esta afirmación en la misma línea en que Boym (2015) habla de la percepción del pasado como formación reactiva frente a un mundo más complicado y acelerado.

Las Taradas proponen un ideal más “bolivariano”. La presencia de sonidos nacidos de diversos países como Colombia, Brasil, Argentina y México ponen el acento en la latinoamericanidad como valor más inclusivo y menos difundido en la industria musical.

Por último, nos interesa señalar la tematización de la horizontalidad como parte de esta alternatividad que busca cuestionar viejos paradigmas. La industria *mainstream* tiene por hábito constituir un *star system* colmado de personalidades y el ámbito de la música popular en general ha adoptado esa misma costumbre, conformando bandas bajo el modelo de producción de líderes carismáticos (Gustavo Cerati en Soda Stereo, Luca Prodan en Sumo, Ricardo Mollo en Divididos, Gustavo Cordera en Bersuit Vergarabat, y la lista sigue). Esta idea de orquesta sin director⁷⁴, de banda sin figura principal, consideramos que nos viene a hablar de una posición resistente al ideal moderno, que se caracteriza por la configuración de instituciones rectoras dirigidas por un poder concentrado al que se le confiere estatuto de verdad. Conforme el análisis realizado, en *Las Taradas* no hay alguien que deba ostentar ese poder, sino que el mismo tiene que estar distribuido y por lo tanto hay que compartir el liderazgo.

⁷⁴ Las orquestas sin director no son una idea nueva. Basta recordar a la orquesta neoyorquina Orpheus, creada en 1972 por un grupo de músicos que optaron por hacer el esfuerzo colectivo de auto-dirigirse. Fuente: <http://www.revistacredencial.com/credencial/noticia/musica/puede-una-orquesta-tocar-sin-director>

7. Bibliografía

Alabarces, Pablo (1993) *Entre gatos y violadores. El rock nacional en la cultura argentina*, Buenos Aires, Colihue.

Alabarces, Pablo; Silba, Malvina (2014) “‘Las manos de todos los negros arriba’: Género, etnia y clase en la cumbia argentina”, en *Cultura y representaciones sociales*, 8(16), 52-74. Disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2007-81102014000100003&lng=es&tlng=es.

Alabarces, Pablo; Salerno, Daniel; Silba, Malvina y Spataro Carolina (2008) “Música popular y resistencia: los significados del rock y la cumbia”, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.) *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular* (pp. 31-87) Buenos Aires, Paidós.

Benjamin, Walter (1989) “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus.

Boix, Ornella (2010) Nuevas formas de producción cultural entre los jóvenes: el caso de un sello discográfico platense, en *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina.

Bourdieu, Pierre (1979) *La Distinción*, Madrid, Taurus.

Boym, Svetlana (2015) *El futuro de la nostalgia*, Madrid, Antonio Machado Libros.

Bury, John (2009) *La idea del progreso*, Madrid, Alianza editorial.

Carrasquero González, Ángela y Finol, José Enrique (2007) Semiótica del espectáculo: hacia una clasificación de los elementos no lingüísticos del teatro, *Revista de Artes y Humanidades UNICA*, Año 8, n° 18: 281-309.

Cingolani, Josefina (2011) *Una aproximación a las representaciones y prácticas e la escena del rock post Cromañón* (Tesis de licenciatura en Sociología), Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata.

Cragolini, Alejandra (1998) Reflexiones acerca del circuito de promoción de la música de la ‘bailanta’ y de su influencia en la creación y recreación de estilos, en Ruiz, Roig y Cragolini (eds.), *Actas de la IX Jornadas Argentinas de Musicología y VIII Conferencia Anual de la A.A.M.*, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega” (p. 294), Buenos Aires, Argentina.

Cragolini, Alejandra (2000) Construyendo un ‘nosotros’ a través del relato en torno a la música. El chamamé en el imaginario de habitantes de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, Argentina, *Actas del III Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el estudio de la Música Popular*, Bogotá, D.C., Colombia.

Corti, Berenice (2009) Redefiniciones culturales en la Buenos Aires post Cromañón. El debate sobre el vivo de la música independiente, *VIII Reunión de Antropología del Mercosur*, Buenos Aires, Argentina.

De Certeau, Michel (1996) “Valerse de: usos y prácticas”, *La Invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México, Universidad Iberoamericana.

Deleuze, Gilles (2004) “Posdata sobre las sociedades de control”, *El lenguaje libertario*, Buenos Aires, Editorial Terramar.

De la Peza, María del Carmen (2009) “El bolero y la nueva canción de amor”, en Colón Zayas, Eliseo (comp.), *Gusto Latino* (pp. 83-92) Buenos Aires, La Crujía.

De Saussure, Ferdinand (1945) *Curso de Lingüística General*, Buenos Aires, Editorial Losada S.A

Derrida, Jacques (1997) *Mal de archivo: una impresión freudiana*, Editorial Trotta, Madrid.

Fernández Bitar, Marcelo (1987) *La historia del rock en Argentina: una investigación cronológica*, Buenos Aires, El juglar. Disponible en: <http://www.rock.com.ar/>

Fernández L’Hoeste Héctor (2010) “De música y colombianidades: en torno a una historia de la cumbia, la parrandera”, en Vila Pablo (comp.) *Cumbia. Raza, nación, etnia y género en Latinoamérica* (pp. 139-166), Buenos Aires, Editorial Gorla.

Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven: complejidad y valor en la música de tradición popular*, Buenos Aires, Paidós.

Flores, M. (2000) “Entrada sobre Cumbia en Argentina”, en Casares, Emilio (coord.) *Diccionario de la Música española e hispanoamericana* (p.310), Madrid, Sociedad General de autores y editores.

Foucault, Michael (1995) *Tecnologías del yo*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica.

Frith, Simon; Straw, Will y Street John (2006) *La otra historia del Rock*, Barcelona, Ediciones Robinbook.

García, Alejandro Marcelo (2007) *El folklore en video-clip: tradición y estilo de época* (tesis de licenciatura en Comunicación Social), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Graziano, Martín (2011) *Cancionistas del río de La Plata. Después del rock: una música popular para el SXXI*, Buenos Aires, Gourmet Musical.

Greimas, Algirdas Julien (1973) *Semántica estructural*, Madrid, Gredos.

Hall, Edgard (1968) Proxemics [and Comments and Replies], *Current Anthropology*, Vol. 9, No. 2/3, pp. 83-108.

- Hall, Stuart** (1984) “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R (ed.), *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, Crítica.
- Hebdige, Dick** (2004) *Subcultura: el significado del estilo*, Barcelona, Paidós.
- Hennion, Antoine** (2003) *La pasión musical*, Barcelona, Paidós.
- Horkheimer, May y Adorno, Theodor** (1988) *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Huyssen, Andreas** (2007) *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.
- Igarzabal, Nicolás** (2011) *Cemento: el semillero del rock*, Buenos Aires, Gourmet Musical.
- Jakobson, Roman** (1981) “Lingüística y Poética”, en *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona, Seix Barral.
- Kowzan, Tadeusz y otros** (1986) *El Teatro y su Crisis Actual*, Caracas, Monte Ávila Editores C.A.
- Laferrère, George** (1997) *La pedagogía puesta en escena*, Ciudad Real, Ñaque.
- Lamas, Marta** (1996) *Usos, dificultades y posibilidades de la categoría género*, Buenos Aires, La ventana.
- Le Bretón, David** (1990) *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Lévi-Strauss, Claude** (1997) *El pensamiento salvaje*, Bogotá, Fondo de Cultura Económica.
- Marchi, Sergio** (2005) *El rock perdido: de los hippies a la cultura chabona*, Buenos Aires, Ediciones Le Monde diplomatique El Diplo/Capital intelectual.
- Martín Barbero, Jesús** (1983) “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, México.
- Mumford, Lewis** (1982) “Preparación cultural”, *Técnica y civilización*, Madrid, Editorial Alianza.
- Muñiz, Elsa** (2014) Pensar el cuerpo de las mujeres: cuerpo, belleza y feminidad. Una necesaria mirada feminista, *Sociedade e Estado*, 29(2), pp. 415-432. Disponible en: <https://dx.doi.org/10.1590/S0102-69922014000200006>
- Negus, Keith** (2005) *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*, Barcelona, Paidós Comunicación.

Palmeiro, César (2005) *La industria del disco*, Buenos Aires, Observatorio de Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires.

Padrazza Manca, Georgina y Urbina, Eliana (2013) *Un lugar para estar, relatos del rock en La Plata* (Tesis de licenciatura en comunicación social), Facultad de Periodismo y Comunicación social, Universidad Nacional de La Plata.

Peña Boerio, Victoria (2010) *Música e identidad juvenil post año 2000: el indie en Buenos Aires* (Tesis de licenciatura en comunicación social), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Pujol, Sergio (1999) *Historia del baile: de la milonga a la disco*, Buenos Aires, Emecé Editores.

Pujol, Sergio (2007) *Las ideas del rock: genealogía de la música rebelde*, Rosario, Homo Sapiens.

Quiña, Guillermo (2013) Hegemonía y desconocimiento de clases sociales. La producción musical independiente en la Ciudad de Buenos Aires, *Revista Trabajo y Sociedad*, n° 21, pp. 279-294.

Reynolds Simon (2013) *Retromanía: la adicción del pop a su propio pasado*, Buenos Aires, Caja Negra.

Rocha Alonso, Amparo (2011) “La música popular argentina actual: el caso de la música de raíz folklórica de producción independiente”, *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

Rocha Alonso, Amparo y Larregle, María Elena (2011) “Política cultural y música popular: escuelas y orquestas”, *Contentio. Tensiones para pensar la política cultural*, Buenos Aires, Ediciones del CCC.

Rocha Alonso, Amparo (2004) *La Música/Las Músicas/cuerpo y discurso musical*, material exclusivo para los alumnos del Seminario de Música y Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Rocha Alonso, Amparo (2013) El impacto de las nuevas tecnologías en el circuito de la música de raíz folklórica, en *Congreso “Artes en Cruce”*, Carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires.

Rocha Alonso, Amparo (2008) *De lo indicial, lo icónico y lo simbólico en las manifestaciones del sentido*, material de *Semiótica de los Medios*, Cátedra Prof. María Rosa del Coto, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Disponible en: <http://semiotica2a.sociales.uba.ar/files/2016/01/ROCHA-ALONSO-DE-LO-INDICIAL.pdf>

Rocha Alonso, Amparo (2001) *La comunicación no verbal*, material de *Semiótica de los Medios*, Cátedra Prof. María Rosa del Coto, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Salerno, Daniel (2013) Quién nos creemos que somos: Legitimidad, cultura y poder en la música popular, *VI Encuentro Panamericano de Comunicación*, Córdoba.

Salerno, Daniel y Silba, Malvina (2005) Guitarras, pogos y banderas: el 'aguante' en el rock, ponencia presentada en *VI Congreso de la Rama Latinoamericana de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*. Disponible en Internet: <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/salernosilba.pdf>

Sedeños Valdellós, Ana (2012) Cultura de la escucha y videoclip musical: aportaciones de este formato audiovisual a la recepción de la música popular, *Revista Faro*, n° 15.

Segre, Cesare (1988) "Tema/motivo", *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica.

Semán, Pablo (2005) "Vida, apogeo y tormentos del Rock Chabón", *Bajo continuo: exploraciones desencontradas sobre cultura popular y masividad*, Buenos Aires, Gorla.

Silba, Malvina (2011) "La cumbia en Argentina. Origen social, públicos populares y difusión masiva", en Semán Pablo y Vila Pablo (comps.): *Cumbia. Nación, etnia y género en Latinoamérica*, Buenos Aires: Gorla y Ediciones de Periodismo y Comunicación (UNLP).

Silba, Malvina y Spataro, Carolina (2008) "Cumbia Nena. Letras, relatos y baile según las bailanteras", pp. 89-110, en Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comp.) *Resistencias y mediaciones: estudios sobre cultura popular*, Buenos Aires, Paidós.

Soto, Marita (2008) *Operaciones retóricas*, material *Semiótica 1*, Cátedra Prof. Oscar Steimberg, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Stanislavski, Constantín (1988) *Manual del Actor*, México D.F., Editorial Diana.

Steimberg, Oscar (2005) *Semiótica de los medios masivos: el pasaje a los medios de los géneros populares*, Buenos Aires, Atuel.

Tassara, Mabel (2008) *El relato en la cultura y los medios*, material *Semiótica 1*, Cátedra Prof. Oscar Steimberg, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Verón, Eliseo (1985) El análisis del 'contrato de lectura': un nuevo método para los estudios de posicionamiento de los soportes de los media, *Les Medias: expériences, recherches actuelles, applications*, París, IREP.

Verón, Eliseo (1987) "Lo ideológico y la científicidad", "Discursos sociales" y "El sentido como producción discursiva", *La semiosis social*, Buenos Aires, Gedisa.

Vila, Pablo (1987) El rock. Música argentina contemporánea, *Revista Punto de Vista*, n° 30.

Vigliotta, Marisa (2011) *Qué ves cuando me ves. Análisis de la corporalidad y las representaciones en registros audiovisuales de rock barrial* (Tesis de licenciatura en comunicación social), Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Vigliotta, Marisa y Provitilo, Pablo (2011) Culturas juveniles: Esquinas contra el desencanto, *La revista del CCC*, n° 11. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/exportarpdf.php?id=208>. ISSN 1851-3263.

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

Williams, Raymond (1994) *Sociología de la cultura*, Barcelona, Paidós.

8. Corpus

Recital del 18 de enero de 2014 en Ciudad Cultural Konex

- <https://www.youtube.com/watch?v=FvqY88ar6RI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=DvqJjcCxAAC>
- <https://www.youtube.com/watch?v=57r5A36qw0c>
- <https://www.youtube.com/watch?v=tvFIol2DxMI>
- <https://www.youtube.com/watch?v=pFR16u1fn7Q>
- <https://www.youtube.com/watch?v=3RMg0B0VXf8>
- <https://www.youtube.com/watch?v=3ibjIheIx-A>
- <https://www.youtube.com/watch?v=hRqdR803uak>
- <https://www.youtube.com/watch?v=RaNhl-IYyoY>
- <https://www.youtube.com/watch?v=UuRfclhPSDY>

Recital del 19 de abril de 2014 en Niceto Club

- https://www.youtube.com/watch?v=_IkIGgGLAbw

Recital del 12 de marzo de 2015 en el Luna Park

- <https://www.youtube.com/watch?v=s17qAQT8PKw>

Recital de noviembre de 2012 en el Teatro IFT

- <https://www.youtube.com/watch?v=gKISuPnNRt0>
- <https://www.youtube.com/watch?v=gKISuPnNRt0&list=RDgKISuPnNRt0#t=62>
- https://www.youtube.com/watch?v=Hly_etTF5fw&list=RDgKISuPnNRt0&index=2
- <https://www.youtube.com/watch?v=3nN3GgzWiss&list=RDgKISuPnNRt0&index=3>
- <https://www.youtube.com/watch?v=N-DJ5AGZjYM&list=RDgKISuPnNRt0&index=4>

Videoclip “Que no, que no”

YouTube: https://www.youtube.com/watch?v=lmOyb_wD5Ys

Discografía

Bandcamp: <https://lastaradas.bandcamp.com/>

YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=DHk8OmrbaMM>