

Materia: Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva

Cátedra: Alabarces.

Teórico N° 3

Profesor: Pablo Alabarces.

Fecha: 07/04/10

Carillas: 30

[Suena el tema “Jijji” interpretado por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota]

Pablo Alabarces: Bueno, buenas tardes ¿cómo les va? Arrancamos 19:15 en punto. Tengo una clase... así. Digo, me sigue pasando lo que les anuncié la clase pasada, y es que sigo pisando la clase siguiente, el famoso esquema de clase monográfica me cuesta por una cuestión de error de cálculos, error de tiempos, cantidad de material, etcétera, etcétera; igual el precepto va a ser tratar de dar todos los contenidos, todos los problemas, todo el material y después veremos cómo nos arreglamos. Eso quiere decir que todavía estamos en la clase dos y en algún momento de la reunión de hoy vamos a comenzar la clase tres. Como forma de introducir la clase tres es que musicalicé la primera parte de la clase con un poco de folclore, para ser preciso, un disco muy clave en la historia del folclore argentino que se llamó “Coronación del Folclore”. Es de 1965 y participaban Ariel Ramírez, Eduardo Falú y Los Fronterizos. ¿Alguien reconoció alguna cosa?

Alumno: No

P.A.: Por supuesto alguno reconoció lo que vino después de la tanda folclórica... Una voz femenina cantando a capella. ¿Nadie la reconoció?

Alumna: Janis Joplin

P.A.: ¡Janis Joplin, muy bien! Tenés un cuatro asegurado en el final, después pasame los datos. En cambio, cuando paso lo último todo el mundo empieza a moverse [simula seguir un ritmo golpeando el pie contra el suelo]. Bien, vamos a seguir hablando de esto. Antes del arranque definitivo de la clase, tuvimos un problema; se acuerdan que la semana pasada me jacté de que no estaba con esto colgado [señala el grabador] y que lo había dejado sobre el escritorio para ver si mejoraba la grabación. No sólo no la mejoramos, sino que la empeoramos prácticamente; o sea, no se escuchó nada, absolutamente nada. Era una bola de ruido con un murmullo de fondo que se suponía que era yo dictando clase. Por lo tanto no hay teórico 2 desgrabado. Lo que vamos a subir es un esquema de la clase, como para reponer el índice y alguno de los argumentos, pero lamentablemente no va a poder estar desgrabado. Para colmo... nos

ha pasado de tener problemas de desgrabación, y lo que hacíamos entonces era usar una clase vieja. Nos pasó sin ir más lejos con la última clase del cuatrimestre pasado, también se fue a la mierda la grabación en la última parte; pero bueno, más o menos podíamos retomar clases anteriores. Estas, en cambio, son absolutamente nuevas; es decir, nunca dimos esta clase, por lo tanto no podemos ir a refritar un teórico pasado. Por lo tanto el teórico dos no va a estar desgrabado, no va a estar subido, vamos a subir solamente un esquema de la clase. Y, finalmente, para terminar la introducción, Gastón Ricaud se quedó pensando lo que había dicho respecto de que a Spinetta nunca le hubieran puesto en duda la autoría de las canciones por ser un muchacho de clase media alta, cosa que a los Beatles por venir de los suburbios proletarios de Liverpool sí se atrevían a cuestionarle -según nos cuenta Kureishi, como retomaremos en algún momento-. [lee]

“Pensaba en cómo la legitimidad y la relevancia que se le otorgan a determinadas acciones, viene de acuerdo a las clases sociales que la ponen en marcha; y me acordé de la resistencia peronista, que analiza muy bien Feinmann [¿Qué difícil que Feinmann analice bien algo! ¿Gastón, estás acá?] en un artículo de Página12. No puedo dejar de pensar que los escasos libros y materiales audiovisuales que se dedican a esta épica, se debe al hecho de que los que la llevaban adelante eran negros carniceros, negros almaceneros, negros mecánicos, negros etcétera, que no iban a permitir que les sacaran sus derechos y que los pasaran por arriba. [Lamento desilusionar a Gastón y a Feinmann, pero la historia reciente demuestra que los negros no han tenido ningún tipo de problema en que le pisotearan todos los derechos, se los hicieran mierda, etcétera, pero ya volveremos sobre esto.] Pero claro, ¿cómo vamos a gastar tinta en estos morochos sudamericanos, habiendo otras tantas historias que contar?”

Por eso, entonces, vamos a gastar un poco de audiovisual en estos morochos.

[Se ve el video de la publicidad de Puertas Pentágono]

P.A.: Como verán, a pesar de lo que dice Gastón, en realidad los morochos sudamericanos todavía tienen posibilidad de alguna épica, por ejemplo tratar de afanar, ¿no es cierto? Esto lo vamos a discutir más adelante. Yo lo quiero tranquilizar a Gastón en el sentido de que no es justamente el origen de clase lo que va a excluir los contenidos de esta materia. ¡Todo lo contrario! Diría que hasta el origen de clase los va a ayudar a ser incluidos en esta materia. Lo que sí podemos ver en algunos registros de la cultura de masas contemporánea -todos han visto esto, ¿no es cierto? En fragmentos o completo, todos conocen esta publicidad- decía, la cultura de masas contemporánea les

permite a los morochos sudamericanos -como los llama Gastón- todavía tener la posibilidad de algunas épicas. ¿Cuáles son? Las de afanar.

Todavía sigo sin empezar la clase, porque resulta que después de que Arjona y Páez nos acompañaran un poco la semana pasada (todos lo recordarán ¿no es cierto?), la inteligentísima polémica que nos permitió recorrer el cruce de palabras entre Fito Páez y Ricardo Arjona, con la colaboración de algunos desinteresados ayudantes, como por ejemplo Pablo Sirvén ¿lo recuerdan? Creo que voy a escribir sobre esto para Crítica el lunes que viene, así que si quieren búsquenlo en la web -nadie compra ese diario, por supuesto- a ver que podemos sacar en limpio; digo, porque además hubieron varias observaciones de compañeras que me parecen muy útiles. Digo, pocos días después, el viernes 2 de abril, el suplemento Las12, el suplemento de género de Página12, dedicó todo un dossier, no a la polémica Arjona-Páez, no, se lo dedicó exclusivamente a Ricardo Arjona; con un título de algo así como “¿Por qué nos gusta tanto Arjona?”. Entonces publican una serie de notas, entre ellas Marisa Avigliano, Mónica Cabrera, Liliana Viola, Mariana Enríquez, Ingrid Beck –no sé si la conocen a Ingrid, la directora de Barcelona graduada de la casa, no sé si terminó pero pasó por estas aulas- y, finalmente, el famoso teórico de género Eduardo Aliverti, que dedicaron una nota cada uno a una canción de Arjona. Y las consecuencias, como sintetiza Carolina Spataro, una de las colegas de la cátedra, dice:

A qué respuesta llegaríamos si hacemos la pregunta partiendo de las siguientes afirmaciones sobre el producto Arjona: si la misma ‘no tiene una semilla de encanto’, como dice Marisa Avigliano, es ‘torpe y retorcida’, como dice Mariana Enríquez, o si son, como el epistemólogo de la teoría de género Eduardo Aliverti afirma, ‘chongadas románticas’. [Aliverti sigue y dice que Arjona es un ‘terrorista métrico-sintáctico’, un ‘mamarracho indescriptible’ y un ‘malísimo de toda maldad’]

Entonces Carolina, con pleno derecho, se pregunta:

¿Qué estamos diciendo de las personas que lo escuchan? La respuesta es simple: ellas son tontas, y no tienen la capacidad que nosotros sí tenemos [nosotros con arroba, nosotros y nosotras] de advertir que es un grasa, machista y con mal gusto.

Cosas que todos y todas sabemos. Arjona es un grasa, machista y con mal gusto ¿si o no? [Risas] No sé, digo... ¿Alguna voz se va a levantar a defenderlo? Y sin embargo, digo, Carolina lo hace explícitamente: dice, claro si es un grasa, machista y con mal gusto, lo que nosotros inferimos de aquellas que escuchan a Arjona con devoción y

pleitesía es que son una manga de idiotas que no pueden darse cuenta que es un grasa, machista y con mal gusto. Por eso es que Carolina, un poco mas adelante, dice:

La respuesta a la pregunta ‘¿Por qué nos gusta tanto Arjona?’ debería comenzar por indagar qué es lo que interpela un producto como este. Y esto no quiere decir celebrar acríticamente lo que las masas consumen, porque si a ellas les gusta está bien. [Como todos sabemos, este es el síndrome ‘Tantos millones de moscas no pueden estar equivocados’. ¿Lo conocen ese? ¿Si?] Sino saber separar dos momentos analíticos distintos: por un lado analizar a Arjona, en tanto producto de la industria cultural, con sus letras, dimensiones estéticas, etcétera; y por el otro pensar qué es lo que el consumo del mismo puede decirnos sobre las feminidades contemporáneas, en el caso de que nos interesen más allá de la nuestra.

Nuestra femineidad por supuesto es feminista, es inteligente y es atenta a lo que la cultura masiva quiere imponernos ¿no es cierto? Es así. Digo, somos todos feministas, inteligentes, críticos ¿sí? Levante la mano aquel que no se considere tal... [Un compañero alza su mano] No sos feminista... ¿Y qué más?

Alumno: Crítico, a veces

P.A.: ¿Crítico...?

Alumno: A veces

P.A.: A veces... Inteligente sí, por supuesto.

Alumno: [inaudible]

P.A.: No, no. No me vengas con eso ¿Cuándo suspendés la inteligencia?

Alumno: [inaudible]

P.A.: Bien. Entonces: no feminista, a veces crítico e inteligente. Bien ¿alguien más quiere establecer algún tipo de cuestión más sobre esto? Entonces, dice Carolina:

Es indudable que las industrias culturales elaboran, condensan y estabilizan públicamente el modelo de masculinidad y femineidad hegemónicos, estableciendo pautas socioculturales que participan activamente en la producción de definiciones sobre lo que es y/o debe ser una mujer y un varón, las conductas que les corresponden diferencialmente, los valores morales de lo que es correcto e incorrecto en cada uno de estos dominios. Pero una cosa es el papel de las industrias culturales y de la música romántica, y otra es el por qué interpela. Es por esto que una pregunta como ‘¿Por qué nos gusta tanto Arojna?’ debe indagar simultáneamente en torno a un doble problema. Por un lado el carácter regulador de las industrias culturales, que sin duda trabajan en un rol que es definir, producir, que es una búsqueda de qué roles, características, facultades le son propias; claramente, por ejemplo, la heterosexualidad normativa, que afortunadamente... [Saludos a Ricky Martin, un héroe de nuestra cátedra, que ha roto con esa heterosexualidad normativa.] Pero, por otro lado, también es clave investigar el modo en que estos textos se

vinculan con los procesos identitarios de los sujetos; porque la música es utilizada por algunas mujeres para elaborar sucesos de la propia vida de manera colectiva, y en ese camino eligen aquellas producciones que les permiten activar distintos procesos de identificación. Al mismo tiempo, posibilita también soñar con prototipos de masculinidad, que reforzando su matriz hetero normativa dominante, construyen vínculos entre los géneros que provocan placer en sus escuchas.

Esto es, lo que Carolina se está indagando, y es una pregunta que nos va a acompañar a lo largo de todo el curso, es qué pasa... no es una pregunta por la recepción, digo, esto lo vamos a discutir teóricamente, porque ahí hay un riesgo, el riesgo de decir *olvidemos los textos de la cultura de masas y dediquémonos solamente a preguntarle a la gente lo que piensa respecto de los textos de la cultura de masas*. Entonces, suprimimos el texto y sustancializamos un nuevo texto, que es el texto receptor, el texto de la recepción. Cosa que teóricamente tuvo su momento de moda, pero ya a esta altura está bastante cuestionado, porque es una petición puramente antropológica; pero incluso los antropólogos son más críticos respecto de esto, al interrogar al nativo hay que también criticar aquello que dice el nativo y preguntarse cómo está formado. Quiero decir, si nos guiáramos para pensar la música romántica -y esto vale para Sandro, y también vale para Arjona, y también vale para tantos otros- nos preocupáramos solamente por aquello que la industria cultural produce, pero los textos de la cultura de masas indican, estamos frente a un acto de pelotudas absolutamente afincadas en una heterosexualidad normativa y dominada. Si, en cambio, interrogamos solamente a las receptoras, a los públicos de este tipo de materiales, nos encontramos frente a mujeres positivas que encuentran cómo construir algún tipo de alternatividad en torno de estos textos. No voy a decir que el secreto está en el medio, lo cierto es que nuestra mirada -y esto es una primera afirmación teórica y una primera afirmación metodológica respecto a nuestros objetos- tiene que estar continuamente navegando entre ambas orillas. Acierta Carolina cuando le reprocha a las periodistas de Las12, diciéndoles “Chicas, salgan del ombligo. Si solamente interrogan a su propio ombligo lo que producen es un periodismo puramente etnocéntrico”. Etnocentrismo de clase, de género, de estilo, etcétera. ¿Se entiende más o menos lo que quiero decir? Al mismo tiempo, si solo sustancializamos la voz del nativo, ahí entonces estamos haciendo de cuenta de que está bien, tienen toda la razón, viva el populismo, viva el relativismo. Esto es lo que nos va a ocupar el resto de la clase de hoy. Perdón, el resto de la clase de hace una semana. Esto lo estamos diciendo hace una semana.

Digo, habíamos arrancado a plantear cómo la música popular nos permite discutir un montón de cosas, y eso nos permitió ver, entonces, por ejemplo, cómo la música popular es toda igual, pero no es toda tan igual ¿no es cierto? Porque... vamos a hacer una variación, en vez de... [Pablo busca un archivo en la computadora] ¿Dónde carajo lo puse? Perdonen. No, vamos a tener que seguir con esto.

[Se escucha fragmento del tema “Corazon Valiente” interpretado por Gilda]

P.A.: [Mientras se escucha el tema] Con esto estaba todo bien, y no había problema.

[Se escucha fragmento del tema “No me arrepiento de este amor” interpretado por Attaque 77]

P.A.: Esto no lo pusimos, pero es lo mismo.

[Se escucha fragmento del tema “Ñam fri fruli fali fru” interpretado por Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota]

P.A.: Pero de pronto puse esto, y todo se fue a la mismísima mierda.

[Se escucha fragmento del tema “Tonta” interpretado por Grupo Comanche]

P.A.: Vamos a agregar otro ejemplo

[Se escucha fragmento del tema “Un millón de amigos” interpretado por Roberto Carlos]

P.A.: [Mientras se escucha el tema] A ver si lo reconocen. ¿Lo reconocen? ¿Sí? ¡Roberto Carlos! Ya sé, suena muy viejo. Y si embargo Roberto Carlos está girando todavía. A ver ¿qué tipo de música era Roberto Carlos?

Alumna: Pop.

P.A.: Pop dicen acá ¿Quién da más? ¿Quién da más? ¿Quién da más?

Alumna: Romántico.

P.A.: Pop, Pop romántico, Romántico... Alguien que diga “brasileño” por favor [Risas] ¿Ustedes saben cómo le dicen a la música de Roberto Carlos en Brasil?

Alumna: Música brega

P.A.: Música brega. Tenés un cuatro en el final, haceme acordar, vos también pasame los datos después. Música brega, exactamente.

Alumno: ¿Cómo?

P.A.: Brega. B-R-E-G-A. Música brega. Esto me lo dijeron informantes nativos, en Brasil, cantando canciones de Roberto Carlos en una estación de servicio a las tres de la mañana, tomando cerveza. “¿Y esto qué es?” Música brega, me dieron. “¿Y qué es brega?” “Eeeeeeehhh... brega” ¿Qué es música brega? Música... música... berreta. Todos los significados de brega en la cultura brasilera tienen que ver con... ¿se

acuerdan el testimonio de la abuela de una de nuestras compañeras, que dijo “Música para sirvientas”? Bueno, *brega*, los significados en general son un poquitito más gráficos, y remiten a prostitutas directamente. Es decir, lo peor de lo peor ¿se entiende? No necesariamente es femenino. El termino *brega* no es un termino que marque género, en el sentido sexual del término, sino que es un sentido que marca clase. Música *brega* es música berreta, música bochinchera, música para la grasada, para la gilada. Ahora, qué interesante, Roberto Carlos estaba girando el año pasado junto con Caetano, que es con quien grabó su último disco. Y Caetano le graba, no ahora, porque ahora son todos posmodernos, todos relativistas, todos hacemos disco tributo a Sandro, en cualquier momento van a hacer un disco tributo a Palito Ortega y me caigo de orto [Risas]. Pero acá no, Caetano lo graba a Roberto Carlos ya en los años '69, '70. En un momento se pelean, porque Roberto Carlos, además de brega, berreta, convencional, es muy facho ¡Es un hijo de puta! O sea, es un tipo absolutamente facho, católico y monárquico. Entonces, Caetano, en algún momento como que algún tipo de conflicto tuvieron. Caetano, más o menos, cara progre, etcétera, etcétera; y en algún momento se tuvieron que pelear. Pero ¿qué quiero decir con esto? Quiero decir que las relaciones entre los géneros musicales, en Brasil están mucho mas regidas por el principio de la antropofagia ¿Saben qué es la antropofagia? Técnicamente, alimentarse de los seres humanos; culturalmente, el manifiesto antropófago de 1927 habló de la cultura brasilera como una cultura que se devora todo. Esta idea de una cultura periférica que, sin embargo, puede armar su propia modernidad consumiéndolo, incorporando, digiriendo, toda la otra cultura. Entonces, el principio de antropofagia establece relaciones internas, establece relaciones entre las producciones culturales mucho más dinámicas, mucho menos rígidas, que las que ocurren en la Argentina. Esto es: pasar Roberto Carlos en un curso de este estilo en una Universidad brasileña, no hubiera generado las reacciones que ustedes, manga de elitistas, manga de etnocéntricos, tuvieron con Comanche. Con Gilda está todo bien, Ataque está todo bárbaro, los Redondos “¡yo soy redondo, loco, vamos a poguear!” sin ningún tipo de problemas, pero de pronto aparece Comanche y todo el mundo se caga de risa, lo cual demuestra que no toda la música es igual. Y cuando decimos música popular en realidad estamos englobando en un solo rótulo diferencias que son bastante complejas y que tienen que ver, fundamentalmente, con determinaciones de clase. Pero no sólo con determinaciones de clase. Eso es lo que intenta explicar Diego Fischerman en los capítulos que les puse de su libro *Efecto Beethoven*, un libro fantástico que les recomiendo mucho, especialmente a aquellos que

les guste la música popular. Claro, porque si uno describe –dice Fischerman- la música popular pura y exclusivamente a partir de las versiones *emic*, es decir, las versiones desde los nativos (¿Se acuerdan de la diferencia *emic/etic*? Yo siempre me olvido cuál es cual, pero Fischerman tiene la ventaja que empieza el texto explicando lo que es *emic* y lo que es *etic*), entonces la descripción *emic*, la descripción interna, desde el punto de vista nativo solamente permite describir el funcionamiento de un objeto cultural dentro de la particular cultura en la que funciona. Entonces, si interrogamos a los seguidores de Comanche dirán “¡Comanche es lo más, flaco!”. Ahora bien, ese relativismo cultural es muy útil para estudiar culturas pero muy poco útil para pensar relaciones que, entre otras cosas, tienen que ver con el arte. Interrogar a esta clase sobre si el tema de Comanche “Tonta” es un producto artístico, todos horrorizados dirán “¡De ninguna manera!”. Sin embargo basta prender la televisión y poner... bueno, a Tinelli ya vamos a volver en cualquier momento, pero pongan Rial, cualquier programa de chimentos y entonces es interrogada alguna de las modelitos y modelotas que andan por ahí tirando gomas y le dicen “¿Y vos?” y ellas responden “No, porque yo, mi trabajo artístico”. [Risas] ¿No es cierto? Entonces autocalifican su trabajo como trabajo artístico. ¿Dije una barrabasada? Porque se rieron mucho... ¿Se entiende? Esto es, desde el punto de vista del actor, el actor califica su trabajo como artístico. Si yo soy un relativista a ultranza tengo que decir “Ah, entonces es arte”. Si yo me corro de ese relativismo tengo que empezar a pensar: “¿qué es arte? ¿qué quiere decir artístico?”; como también podría decir: “¿qué quiere decir cultural?”. ¿Qué es el arte? Hay muchas cosas que se hablan respecto de lo que es el arte. Y en principio, en música popular pareciera tener que ver con algún tipo de valor intrínseco. Esto es: uno desarma cualquier tema de... no sé, Gilda por ejemplo. Lo empieza a desarmar y de golpe encuentra algo intrínseco, que está adentro, “¡Uy, acá está, este es el arte!”. Pero cuesta mucho encontrarlo, digamos, ¿no? ¿Alguien puede decir una definición de arte? Lo que aparece son los ítems respecto de eso: la variabilidad de la norma estética, o el viejo chiste de Cortázar que decía “Hay *Harte*”. ¿Qué es el *Harte*? [Con tono solemne] “El Arte, las obras serias, pulcras, dignas, de la tradición occidental...” Ese es el *Harte*. Calificación en la cual, seguramente, Comanche no entrará. Pero, les cuento, no entra Comanche, no entra Gilda, no entra Attaque, no entran los Redondos, tampoco dentro de la categoría *Harte*. ¿Y entonces como nos vemos en esta menesunda? Por un lado está lo que dice bien Fischerman. Es el hecho que ya más que de música popular tenemos que hablar de *música de tradición popular*. Esto es: músicas que trabajan sobre formantes que vienen

de las tradiciones de la música popular. Esto tampoco es tan absoluto cuando uno piensa, como también lo dice Fischerman, en los trabajos que hicieron compositores eruditos, clásicos, cultos (usen el término que prefieran) contemporáneos con materiales populares. Podemos hacer una referencia en el discurso de la clase que se viene, o la próxima digamos, ¿no? Por ejemplo lo que hizo Ginastera con el folclore argentino, lo que hizo Villa-Lobos con el folclore brasileño, ¿sí? Compositores clásicos, cultos, eruditos, que tomaron elementos populares para seguir produciendo música de partitura, música de concierto. Tampoco la idea de la tradición popular, del formante popular es útil o decisivo para pensar qué es hoy la música popular. Bueno, ahí hay una interpretación de Fischerman que me parece muy interesante. La idea es que esa música, la música erudita, clásica, occidental, europea (porque por otro lado es la música europea occidental, desde el renacimiento para acá, aquella que conforma el llamado *canon* o corpus de la música erudita y clásica), esa música desde las primeras décadas del siglo XX toma el rumbo de la vanguardia y la vanguardia deja de a pie a la mayoría de sus escuchas. Lo leyeron esto en Fischerman. ¿Se entiende lo que quiero decir? Piensen en Adorno, piensen en el Adorno de los escritos sobre música. Todos ustedes conocen a Adorno, quizás conozcan bien estos textos, quizás no los conozcan, pero saben de qué estoy hablando. Adorno, que se había formado con la vanguardia vienesa de los años 20, con Schönberg, ¿sí? Llega a Estados Unidos, escucha jazz y dice: “¡Esto es una mierda! ¡Música es lo que estudié yo!”. Claro, pero porque Adorno acompaña ese movimiento de la vanguardia que va hacia el dodecafonismo, la atonalidad, e inclusive, el silencio. Conocen, digo, obras de compositores contemporáneos, no sé, Kagel, Xenakis, obras en las que, incluso, el sonido, la música, es el silencio. Digo, una vanguardia que dejó de a pie a su público. Si su público era la burguesía, las pequeñas burguesías ilustradas occidentales... Vamos a dar un ejemplo de las artes plásticas, que también lo usa Fischerman. En un momento el arte, el arte occidental, la plástica occidental, empieza a tirarse a la vanguardia, segunda mitad del siglo XIX, especialmente, la última parte del siglo XIX y principios del siglo XX. La gran vanguardia es el impresionismo. ¿Me siguen hasta ahí? ¿Todos saben de qué estoy hablando cuando hablo de impresionismo? ¿Sí? ¿Por qué? Porque como buenas clases medias más o menos ilustradas, hasta el impresionismo llegamos. Cuando después del impresionismo la vanguardia empieza a romper inclusive con la figuración y se vienen las abstracciones, los expresionistas..., bueno, en fin, lo que fuere. Hasta Picasso lo seguimos porque nos han dicho que es bueno y además, por las dudas, tiene la paloma.

¿De acuerdo? Ya después, qué se yo, un Kandinsky, un Pollock, *¡eso lo hace mi hijo!* La vanguardia tiene la posibilidad de dejar de a pie a las pequeñas burguesías y a las burguesías o acompañarlas. El impresionismo es una vanguardia tolerable. En cambio, la música culta, erudita, clásica, no tuvo vanguardias tolerables. Se sumerge en una exageración de experimentación y de ruptura del lenguaje que deja de a pie a la mayoría de sus públicos. Entonces esos públicos, dice Fischerman, van a buscar lo que pasan a ser las nuevas músicas cultas, las músicas de tradición popular. ¿Por qué? Porque Miles Davis no te deja de a pie, porque los Beatles no te dejan de a pie, y así sucesivamente. ¿Entienden más o menos la comparación? Esto es: la vanguardia de la música erudita corta una expectativa de recepción que, en cambio, va a recuperar la “nueva música clásica”, la música que trabaja sobre formantes populares. El problema es que sobre esas músicas actúa un orden que sobre las músicas clásicas, eruditas, cultas, etcétera, no actuaba y que es el mercado. Esto es: si Beethoven funcionaba con un mecenas, hoy en cambio cualquier músico tiene que funcionar con un no-mecenas que es el mercado, el rey de la oferta y la demanda, le gusta o no le gusta, vendo o no vendo, circulo o no circulo. Y eso altera todas las relaciones de la cultura con la música popular. Eso implica que siguen en pie distintas valoraciones sobre lo qué es el arte, distintos principios del placer, donde puede estar más la utilidad, lo instrumental, el mero goce efímero, que aparece en la mayoría de la música mercantil. Puede aparecer, por ejemplo, un principio que estaba en la música clásica y persiste en la música popular, que es el principio de la erudición. Esto lo trabaja muy bien Fischerman. ¿Se entiende lo que quiero decir con erudición? Esto es: nuestra erudición puede ser citar en orden, sin repetir y sin soplar, todos los Opus de Bach pero también puede ser citar, sin repetir y sin soplar, las distintas formaciones de Callejeros, por ejemplo. Piensen en sus propias prácticas de escuchas, oyentes y seguidores de la música popular. La conversación sobre música... vieron esa idea de “escribir sobre música es como bailar sobre arquitectura” Pero sin embargo se escribe y se habla sobre música. Hablar sobre música, quiero decir, la construcción de identidades en torno a los consumos musicales no pasa solamente por la escucha, o por la experiencia del concierto; también pasa por la charla, por la conversación. Pero esa conversación tiene que estar alimentada por la erudición. [con tono de quien recita] “La Máquina de Hacer Pájaros se formó en 1975, luego de la disolución de Sui Generis, y estaba integrada por Gonzalo Bazterrica, Carlitos Cutaia, Oscar Moro, creo que José Luis Fernández, Charly...” Esa es la erudición a la que remite Fischerman, que trabaja de manera fuerte sobre la música popular también.

Entonces en todos esos elementos aparecen distintas dimensiones que hacen a la erudición, al disfrute y a la importancia que toma la música popular en nuestros días.

Hay una hipótesis central en el texto de Fischerman, que es el que le permite construir un libro titulado nada más y nada menos que “Efecto Beethoven”, y es que en la música popular, aun con todas estas diferencias, se prioriza una idea de arte que está cristalizada alrededor de la figura de Beethoven, y esto además lo podemos ver, inclusive, en ejemplos contemporáneos de la cultura de masas: esa propaganda de fernet que decía “Sin Branca no hay fernet” ¿se acuerdan? Sin Einstein no hay relatividad, sin esto no hay lo otro, sin lo de más acá no hay lo de más allá... Sin Beethoven no hay Novena Sinfonía. Un solo ejemplo musical, y ese ejemplo es, invariablemente, Beethoven. Beethoven. La novena de ser posible, porque de Beethoven lo que se conoce masivamente es la quinta, que empieza con el “para-papá” y la novena que se canta “na-ra-na-na-na”. La novena es mucho mas larga, digamos, pero con el cuarto movimiento, el coral, estamos hechos. En torno a la figura de Beethoven cristaliza una idea del arte, en lo musical, en la que lo que importa es la abstracción; esto es, la música como significativa en sí misma. Es divertido que eso ocurra con Beethoven, un tipo que escribió un coral como “La oda a la alegría” sobre el poema de Schiller. Los valores de autenticidad, los valores de complejidad, alerta con la complejidad porque es algo que nos importa mucho, la complejidad contrapuntística, la complejidad armónica, la complejidad del desarrollo. También aparece como importante la expresión de conflictos dentro de la obra, para eso la figura de Beethoven es fantástica: sordo, desgarrado, apasionado, romántico ¿no es cierto? Y que, además, haya dificultad. Esto es, que la música no puede ser fácil, tiene que ser difícil. Difícil para ejecutar, difícil para componer, difícil para escuchar. En torno de todos elementos, bien cristalizados en torno a la figura de Beethoven, aparecería entonces la idea central del arte en la música popular contemporánea. Bien, pero entonces ¿qué nos queda con todas aquellas músicas que no participan de estos principios de ahora en adelante? Una cosa que vamos a ver ahora mismo, hablando de los Beatles, lo vemos en el texto de Kureishi, es el hecho de que esas músicas populares que, en principio, permítanme la pasividad, son músicas populares no beethovenianas, es decir que no disputan esa idea de lo beethoveniano, sin embargo tienen que caer en lo beethoveniano. En la idea de la complejidad, en la idea de la abstracción, en la idea de la dificultad, etcétera. Por supuesto que, además, en el análisis de la música popular contemporánea, dice Fischerman, también actúan componentes de clase. Esto es, que todo análisis tiene que prestar atención a un montón

de condicionantes –el reclamo de Carolina Spataro con respecto a Arjona- porque en torno de la música, de su problema de circulación, de funcionalidad, de goce, de determinación, actúan determinaciones de códigos socioculturales y microculturales. Esto es, no se puede a lo bruto decidir: esto es arte esto no es arte, esto es bueno esto no es bueno, esto le gusta a tal esto le gusta a cual, esto es culto esto es popular, esto es masivo esto no lo es; sino que cada ejemplo nos obliga a poner en cuestión toda una serie de componentes, que incluyen también las determinaciones de clase. Y como estamos tratando de demostrar con Sandro, con Arjona y compañía, también las determinaciones de género: hay música femenina, hay música masculina. Lo voy a hacer rapidito, el rock es cosa de machos. Inclusive masculiniza a muchas mujeres que son sus practicantes. Por supuesto, esto es una exageración, hay rockes y rockes. Hay rockes más masculinos, hay rockes más dudosos, hay rockes más femeninos. Por supuesto “Viuda e Hijos de Roque Enrol” está en un extremo, y en el medio está, como todos sabemos porque ya lo dijimos dos veces -una vez por clase-, “Cerati se la come, el Indio se la da”. Y entonces, cuando el goce musical se ordena a partir del principio “Cerati se la come, el Indio se la da”, hay un principio puramente masculino que está ordenando la fruición musical ¿se entiende lo que quiero decir? Esto vamos a retomarlo, vamos a ser mucho más minuciosos en el análisis de géneros y prácticas musicales distintas. Esto es, fundamentalmente, poner en cuestión la complejidad de las cosas que nos van a ocupar, que no son sólo las musicales.

Pero bien, cerramos la semana pasada y continuamos ésta escuchando esto, que vamos a escuchar un poco más ahora

[Suena el tema “She’s leaving home” interpretado por The Beatles]

No hace falta que ahora les ponga “Laura va”, que demostraba a las creces la capacidad imitativa, la capacidad mimética de Luis Alberto Spinetta. En realidad, el chiste con “Laura va”... ¿se acuerdan, no? que pusimos el comienzo de “Laura va”, primer disco de Almendra de 1969, de Spinetta... Me voy de paseo.

Resultado que la Secretaría de Cultura de la Nación financió una empresa de Lito Nebbia que se llama “Una celebración del rock argentino”. Son reversiones, covers si le quieren decir, de canciones clásicas del rock argentino 1963-1973, lo cual me hace suponer que nos va a hacer varias versiones más, porque son solamente los diez primeros años. ¡Nueve discos, loco! ¡Nueve discos! Doscientas canciones con los primeros diez años del rock argentino. ¿Ustedes pueden nombrar veinte canciones de esos diez primeros años? Canciones inolvidables. “Uy, me cambió la vida” como diría

Fischerman. Hay un ejemplo de Fischerman genial, hablando de las funcionalidades de las músicas –me estoy yendo a la mierda, ¿se acuerdan lo de la funcionalidad de la música?-, y cuenta el chiste de Woody Allen en una de sus primeras películas, “Play it again, Sam”, en el cual él va a tener una cita y le dice a la amiga “¿Qué pongo, Oscar Peterson o Bela Bartok?” y la mina le dice “Poné Peterson y mostrá la tapa de Bartok” ¿Se acuerdan de eso? Es un operativo de seducción muy culto, yo creo que ahora no funcionaría. Tengo un amigo que decía “Yo siempre soñé con coger escuchando ‘Gateando en la alfombra’ de Génesis”, también muy sofisticado. Ya nadie sabe cuál es “Gateando en la alfombra” ¿no? Se ríen solamente los que tienen más de cuarenta, qué jodidos que estamos. Digo, pero esa idea de la funcionalidad de la música: “Diez canciones inolvidables”, “Me cambió la vida”. A ver, no sé, les voy a decir una cosa ridícula –¿es del ’73? sí, alcanza- el sonido de la guitarra acústica de “Estación” de Sui Generis, por ejemplo. No la canción, que es una pelotudez; el sonido de la guitarra acústica me encanta. No se, “Muchacha ojos de papel”, “Avellaneda blues”, digo. Pero se nos acaban ahí. ¡Este pelotudo encontró doscientas! ¡Doscientas canciones! Son nueve discos de covers y covers y covers. Que además tienen un problema, que es que esto ya fue hecho. Hace dos años, la Secretaría de Cultura de la Nación, con otro Secretario, hizo una cosa por el estilo, que se llamó “Una celebración del rock argentino. Escúchame entre el ruido” Eran solamente dos CDs, de covers también, donde el productor era Lito Vitale. Moraleja: querés hacer dinero con la música popular y los centros oficiales, llamate Lito [Risas] Lito Vitale es un viejo ladrón, todos lo conocen. Y Lito Nebbia, ahora está... también es un viejo ladrón. ¿Y de dónde venía esto? Calamaro grabó “Laura va”. Calamaro hizo una nueva versión de “Laura va”... la balada es bastante menor. “Laura va” entonces, lo que nos permitiría discutir... no estamos reprochándole a Spinetta una exageración mimética, sino que estamos diciendo: Spinetta nos permite ver las relaciones entre centro y periferia en la música popular. ¿Qué hace Spinetta? Escucha atentamente los Beatles y reproduce la experimentación betleana, la experimentación de Lennon y McCartney la reproduce en el subdesarrollo, por eso fueron conocidos como “Los Beatles argentinos”, porque los imitaban desvergonzadamente.

Volviendo entonces, ¿qué se puede leer, qué se puede escuchar, qué se puede pensar con “She’s leaving home”? La afirmación del maestro, se acuerdan que el profesor Hogg, además de profesor de música era profesor de iniciación religiosa o alguna cosa por el estilo. Entonces mister Hogg dice: “Esto no lo pueden haber compuesto esos dos

pelotudos. Digo más, en los discos de los Beatles esos tipos no tocan, porque no saben tocar.” Cosa que con Comanche es minuciosamente cierta ¿lo saben eso, verdad? Saben que los Comanche no podían tocar ni el timbre, que hacían playback, etcétera, etcétera. Pero con los Beatles, en cambio, bueno, ha sido puesto seriamente en duda. Es más, se los ha visto tocar. Sin embargo, mister Hogg reacciona frente a la escucha de los Beatles y dice, esto no puede haber ocurrido, estos tipos no pueden tocar, estos tipos no pueden componer. Claro, para colmo, con lo que se encuentra el *gentleman* Hogg es con la experimentación, que lleva a ocupar también ciertos espacios -entre comillas- clásicos, cultos. Básicamente los arreglos de cuerdas y los arreglos corales. Los arreglos corales, los arreglos de voces, ya los vienen haciendo desde “Love me do”, año 1962, 1963. No, con esta sutileza que llega a un extremo mayor con “Abbey Road”. Pero las cuerdas, las cuerdas son una novedad absoluta, una novedad que además coincide con ¿recuerdan el corno inglés en “Penny Lane”? Ese corno que aparece en el medio de “Penny Lane” haciendo un solo que es una cosa maravillosa. Esto es, lo que los Beatles están haciendo es experimentar con el uso de colchones sinfónicos, cuerdas, vientos. Es decir, desaparece la guitarra eléctrica, se acuerdan que dijimos que en el rock la guitarra eléctrica es el... ¿No lo dijimos? En el rock, la guitarra eléctrica define una sonoridad. El timbre de la guitarra eléctrica. El rock es muchas cosas. Dijimos, respecto de Bill Haley, el milagro de que un gordito pelotudo se transforme en un objeto sexual. El rock es eso también. Pero fundamentalmente el rock se define por una tímbrica, que es la guitarra eléctrica. Acá la guitarra eléctrica desaparece. Los Beatles se dan el lujo de decir, esto es rock sin guitarra eléctrica. ¿Por qué? Bueno, si volvemos a Fischerman, lo que vemos ahí es el *efecto Beethoven*. Hay un momento en el cual la propia dinámica de los Beatles los lleva a decir, somos más que música pop, música simpática, música para bailar, chicas gritando... Somos más que eso. Y entonces, si somos más que eso ¿cómo lo podemos probar? Beethovenianamente. ¿Se entiende la idea? Esto es, producir una música que trabaja con formantes, ya no populares, sino con formantes cultos, con formantes eruditos. Y ahí aparecen las cuerdas, el corno de “Penny Lane”, el álbum conceptual ¿se entiende lo de *álbum conceptual*? Justamente, el disco donde está “She’s leaving home”, Sargent Pepper, es un álbum conceptual. La idea es que, bueno, la tapa lo define, ¿no es cierto? Hay como una especie de narrativa, desde el comienzo, que abre con la bandita que hace “Sargent Pepper”, y que termina con “A day in the life”. La idea de un álbum completo, definido por un significado, realizado en torno de la banda del Sargent Pepper. Es decir, casi una sinfonía. Los Beatles están experimentando

con ese tipo de materiales, y, entonces, lo que mister Hogg experimenta –y es lo que me interesa de este texto- es el vértigo cultural. Lo que mister Hogg dice es: me están cagando las clasificaciones, si yo sabía lo que era culto, yo sabía lo que era arte, arte es una cosa seria hecha por gente seria, no puede ser arte esta cosa hecha por pendejos de mierda de los suburbios proletarios de Liverpool, esto no es arte, el arte solo lo hace la gente seria. Digo, para evocar cosas que ustedes conocen, que han leído en otro momento, piensen que apenas diez años atrás -el disco es del 1967- Richard Hoggart había escrito *The Uses of Literacy* ¿se acuerdan del libro de Hoggart? ¿Lo recuerdan de Comunicación I, Comunicación II? *The Uses of Literacy*, mal traducido como “La cultura obrera en la sociedad de masas”. Apenas diez años antes, la cultura era una cosa y la cultura obrera era otra cosa, y entre ellas no había vasos comunicantes; aunque al final Hoggart dice, guarda porque está apareciendo una cultura de masas ¿se acuerdan de todo esto? Bien, en 1967 apareció la cultura de masas, y la cultura de masas, además de los efectos negativos sobre los cuales alertaba Hoggart, significa también la ruptura de las jerarquías entre las artes. Ya no están más el arte en serio por un lado y estas artes populares por otro. Se rompe también el destino de... qué hacen estos chicos, no demasiado proletarios, porque los Beatles no eran tan proletarios, clase media clase media baja; y, sin embargo, estas clases podían acceder a las escuelas de arte, esas clases podían acceder nuevamente -¿se acuerdan de Hoggart viniendo del norte obrero inglés? ¿se acuerdan de Raymond Williams viniendo de una aldea minera en Gales? ¿se acuerdan de eso?- Digo todos ustedes saben eso, es la historia de los *cultural studies*. Lo que se produce es una movilidad de clase mucho más fuerte, que alcanza no sólo a la academia, como es el caso de Hoggart y de Williams, sino a la función artística. Las artes ya no son solamente propiedad de la burguesía, el arte no tiene ya propiedad clasista, los Beatles están rompiendo con esa propiedad. Y también, dice Kureishi, esta nueva música trae consigo la sensualidad. Sobre lo cual venimos insistiendo desde la primera clase: las bombachas de Sandro, la bata de Sandro, podríamos seguir con la poética arjoniana, y vamos a seguir insistiendo con esto a lo largo de todo el curso. Esa imagen de Kureishi de los preservativos tirados en el jardín de la escuela de arte es muy poderosa. Se ha roto lo que era una estandarización y prohibición estricta del régimen de lo sexual. La música popular introduce también esa dimensión de la sexualidad.

[Se ve el video de “From me to you” interpretado por The Beatles

<http://www.youtube.com/watch?v=kvRs5y3AWO4>]

Y además, ¡la pasan bomba! ¿Se fijaron en las sonrisas? ¿Se fijaron en la alegría? Una alegría que además no significa, “uh, cómo estoy facturando”. No es que están cantando “From me to you” mientras les hace *clin* la caja registradora, facturo, facturo, facturo, diez discos, veinte discos, 40 millones de discos. Es un placer ligado a la experiencia estética, es un placer ligado a experiencias estéticas populares. Eso es lo que también pone de relieve Kureishi y podemos ver en los Beatles. Hay placer, la pasan bien, hacer arte no es ponerse serio, mirar al horizonte -que siempre está a la derecha, el futuro ¿no?- con cara de Sarmiento, como bronce además, y hago arte. ¡No! La paso bomba, me cojo tooooooodo, además [Risas] Esto es, hay un enorme placer en la creación artística, hay un placer que esta ligado al éxtasis, hay un placer ligado a las drogas, cómo que no. Por supuesto que sí. Las drogas aparecen como un componente muy fuerte en las manifestaciones culturales, viene desde antes. Los Beatles las exhiben. Esto es, no es que los Beatles inventan el consumo de drogas en este tipo de prácticas, ya viene de antes, de mucho tiempo antes. Ya estaban los beatniks en Estados Unidos. Pero los Beatles lo que hacen es además exhibirlas, y decir, sí, me drogo ¿y qué, si la paso bomba? Y entonces, juntamos sexualidad, placer estético, drogadicción, y eso da un enorme cuadro de trasgresión, de irrespetuosidad, de subversión de la escena artística y cultural. Dice Kureishi: “Los Beatles exhiben la posibilidad de que se pueda percibir el placer por si mismo.” Esto es, que el placer no sea la retribución por el trabajo. Laburo como un hijo de puta, llega el fin de semana y la voy a pasar bien. No, no, no, no. El placer puede desligarse del trabajo. Y dice Kureishi: “Eso es lo que el tatcherismo no podía tolerar.” Lo que el tatcherismo, cuando Margaret Thatcher sube al poder en 1980, con ese gigantesco conservadurismo económico, social, político y también cultural, que viene del mundo anglosajón hacia el resto del mundo, tiene que ver con esa clausura, con esa censura. No puede haber placer, que no esté ligado al trabajo.

Pero un elemento más, vuelvo a parar en esto, estaba en Fischerman y reaparece en Kureishi hablando de los Beatles.

Una cosa que también los Beatles exhiben, es la posibilidad de que el arte popular sea un arte complejo. El recorrido de los Beatles va de cierto esquematismo y cierta linealidad compositiva y de puesta en escena -como lo que acabamos de ver: cuatro giles con corbata, sobre un escenario despojado, cantando canciones levemente pelotudas- hasta “Abbey Road”. Y lo que se va ganando es complejidad, de la puesta en escena en los casos en donde la hay. Ustedes saben que los Beatles dejan de tocar en

vivo después del '66, porque no se pueden oír, directamente. Por que la sexualidad prima por sobre la puesta en escena. Y entonces el grito de “¡¡¡aaaagggrrthhh!!” impide la producción artística. Entonces los Beatles se retiran del escenario, pero complejizan su puesta en escena a través de, por ejemplo, la filmografía. Recomiendo volver a ver, cosa que hice hace algunas semanas, “Anochecer de un día agitado” y “Help!” Las películas son muy interesantes. *Muy* interesantes. No sólo son Sandro en “Quiero llenarme de ti”. Este comentario me valió la acusación de elitista por parte de algunos compañeros y compañeras de la cátedra, lo cual es muy gracioso porque resulta que soy un elitista que ve a los Beatles. Decía, hay complejidad en la puesta en escena, pero además hay experimentación y complejidad en la música. Hay un tanteo con la vanguardia, dijimos antes, la cuestión beethoveniana, que le aqueja a Paul McCartney y a John Lennon en los años que van de 1966 hasta la disolución del cuarteto. Hay un toqueteo con la cuestión de lo complejo, de lo beethoveniano, de lo difícil, que si embargo no pega por fuera de la música popular, por fuera de la cultura popular. No es que estamos hablando de que Lennon y McCartney se consagran como artistas de la vanguardia erudita europea occidental. ¡No! Nunca salen del contexto de la música popular. Y, sin embargo, experimentan, complejizan su composición, su ejecución y su escucha. Frente a “She’s leaving home” no se puede bailar, ni gritar. Posiblemente tampoco coger. Y, sin embargo, la idea de la sexualidad, del éxtasis, de la droga, del experimento, de la estética, del goce, siguen estando presentes aún en este tipo de experimentos. Digo, los Beatles no construyen por fuera, insisto, de la música popular. Y sigo con la clase de la semana pasada, que en realidad no ha terminado. Se me ha hecho una introducción larguísima. Digo, aproveché a Sandro para decir “de todas estas cosas vamos a hablar en la materia”, aprovecho a Fischerman y a Kureishi para seguir insistiendo: de todas estas cosas vamos a hablar en la materia. Ahora bien, los Beatles me permiten hablar de subversión, me permiten hablar de democraticidad, palabra que no use hasta ahora. Pero dijimos, si los Beatles nos están señalado que la cultura de masas permite accesos mas democráticos a la producción y al goce estético, a la producción y al goce cultural; eso significa que la cultura de masas también nos puede permitir una experiencia más democrática de la producción y del consumo cultural.

Doy una vueltita. ¿De qué vamos a hablar en esta materia? ¿Vamos a hablar de cultura popular? ¿Vamos a hablar de cultura de masas? Y, qué se yo, de todo un poco. Vamos a hacer un largo recorrido a ver si podemos, de alguna manera, entender de qué estamos hablando cuando hablando de cultura popular, de qué estamos hablando cuando

hablamos de cultura de masas, hasta alguna vez hacer posible que lleguemos al final de este cuatrimestre diciendo que no hay dos cosas, sino que hay una sola, y que en última instancia lo popular es una dimensión de la cultura de masas; y que no existiría algo que podemos llamar *per se* cultura popular, por fuera de la cultura de masas. En una de esas, eh, no sé. Hay que ver cómo nos encuentra de acá a diez semanas, qué es lo que van discutiendo con los compañeros y compañeras en los prácticos. No van a encontrar acá la tesis según la cual –vuelvo a lo que Carolina Spataro decía al comienzo respecto a las oyentes de Arjona- la cultura de masas es caca hecha para un montón de tontos culturales. Resulta que no. Vamos a encontrar en la cultura de masas esto, recurriendo a la lectura de la música popular. Vamos a encontrar mucha más riqueza, mucha más complejidad, más apuestas, y por supuesto montones de mierdas. Digo -perdonen el exabrupto- si los Beatles nos permiten hablar de subversión, de complejidad, de democracia, ¿dónde carajo está eso en la cultura de masas contemporánea? Sin que esto suene como una especie de reclamo nostálgico. “¡Ah, qué buena que era la cultura de masas!” No, no, paren. Vimos “Gitano” y “Quiero llenarme de ti”, frente a eso uno no puede decir “Che, qué buena que era la cultura de masas”. Digo más, es mejor ahora. ¿Se entiende lo que estoy haciendo? No es una cuestión de nostalgias: qué buena que era hace cuarenta años, volvamos para atrás. No, no, no, no. Lo que estoy diciendo es: interroguemos la cultura de masas de maneras distintas, pensemos en la cultura de masas, especialmente en aquello que tiene que ver con lo subversivo, con lo democrático, con lo complejo, que es lo que más nos interesa. No lo pensemos, por cierto, desde el punto de vista de *la gente*. Hoy escuché una cosa comiquísima, fue en el programa de Víctor Hugo Morales, a la mañana. Parece que Hugo Moyano, famoso epistemólogo argentino, salió a decir que no había crisis, y que a la gente no le importaba la inflación porque la gente se fue de vacaciones en semana santa. A lo cual, los oyentes contestaban, contestaban *negro de mierda*, pero algunos decían “Pare, la gente se fue de vacaciones, pero la gente no se fue de vacaciones” ¿Por qué? Porque se fueron cuarto millones de pelotudos de vacaciones, hay treinta y seis millones de pelotudos más. Entonces, lo divertido consistía no en este debate, drásticamente idiota, digamos, sino en el contraste entre que *la gente* se había ido de vacaciones y *la gente* no se había ido de vacaciones. Todo al mismo tiempo. ¿Qué estaba demostrando eso? La precariedad de la descripción sociológica de la palabra *gente*. Hay gente que se va, hay gente que no se va, y eso no permite el enunciado “la gente esto, la gente lo de más allá”. ¿Se entiende lo que quiero decir? Si pensamos, entonces, los problemas que nos

ocupan desde el punto de vista de *la gente* estamos jodidos, estamos fritos, bajamos la persiana, nos vamos, nos quedamos sin materia. Lo que nos interesa preguntarnos, en cambio, es ¿cuál es la dimensión de lo conflictivo? ¿Cuál es la dimensión del poder? Vuelvo a lo que dije a la semana pasada con el texto de Pablo Sirvén hablando de Arjona y Paez. Pablo Sirvén decía “Bah, estás discusiones son inútiles, porque está claro que hay democracia cultural. Cada uno escucha lo que se le canta el orto” Y a eso decíamos, “Lo que Pablo Sirven olvida es que hay una dimensión no menor, que es la del poder. ¿Quién tiene la capacidad de imponer, por ejemplo, ciertas cosas como aquellas que deben escuchar todos? ¿Quién tiene la capacidad de imponer sus propios textos, sus propias producciones como espectáculo de masas o no? Esto es: ¿por qué se rieron con Comanche? ¿Por qué no se rieron con Gilda, con Attaque, con los Redondos, con lo que fuere? Por una simple, básica, elemental cuestión de poder. Si la cultura no estuviera atravesada por relaciones del poder, no podemos hablar de cultura popular. Como mucho hablamos en términos mercadotécnicos de la cultura de masas ¿sí? Cultura de masas: todo aquello que circula por los medios de masas, y a otra cosa mariposa. Y no establecemos ningún otro tipo de gradación. Si no pensamos en la relación de poder, no hay materia, no hay problema. Cosa que sin duda sería mucho mejor para ustedes, porque así terminan más rápido la carrera, con un final menos. Lo lamento por ustedes, pero creemos otra cosa. Como la cultura está atravesada por las relaciones de poder, y eso implica que la cultura está atravesada por política, por conflictos, por desgarramientos, por diferencias, por jerarquías; consecuentemente, la cultura está atravesada por transgresiones, subversiones, herejías, resistencias, y también por subalternizaciones, opresiones y dominaciones; porque creemos todo eso, es que tenemos materia. Y es eso de lo que queremos hablar, usando la música popular o usando otros materiales. Digo, si los Beatles me permitían hablar de subversión, de democraticidad, de complejidad, ¿dónde encuentro esto? Bueno, saldremos a buscarlo.

Esto por supuesto no se hace en el vacío. [muestra una imagen]



Posiblemente la mayoría de ustedes no conozca a esta gente. El único vivo está a la izquierda, se llama Eduardo Romano y fue el primer titular de esta materia. Hace muchos años, hace diez años, dejó de dictarla por obra y gracia de esas maravillas que tienen las lógicas universitarias. Resulta que él tenía la dedicación exclusiva en la Facultad de Filosofía y Letras y dedicación simple en la Facultad de Ciencias Sociales. Entonces un día el rectorado, en ese entonces el benemérito Dr. Shuberoff, lo intimó y le dijo “no, flaco, no podés cobras dos sueldos”. El sueldo simple, en ese momento, era algo así como de setecientos pesos, no importa. El asunto es que Eduardo dejó la materia, dejó la facultad y se fue a refugiar a Filosofía y Letras. Lo maltratan tanto como acá, pero él no se da cuenta, es otra historia. Eduardo fue el primer titular del Seminario de Cultura Popular y Cultura de Masas, entre 1988 y el año 2000. El señor del medio se llamó Aníbal Ford y se murió hace un ratito, en noviembre del año pasado¹. Aníbal fue el... no fue el fundador de Comunicación II, primero se la dieron al Toto Schmucler. El Toto Schmucler no tenía la más mínima gana de venirse a trabajar a Buenos Aires, entonces la mandó a Ana María Nethol, y luego se quedó Máximo Simpson, y Máximo lo llevó como adjunto a Carlos Mangone; y resulta que, entonces, un día el centro de estudiantes lo ganan los peronistas [imita sonido de bombo] “¡Pom, pom, pom, queremos a Ford, queremos a Ford!”. Y entonces, finalmente, se le ofreció a Ford una cátedra paralela de Comunicación II -no como ahora, vieron, que las cátedras se desdoblan más sencillo, antes había que tocar el bombo-. Entonces lo pusieron a Ford, y así fue como quedó primero la cátedra Nethol, luego la Simpson, después la Mangone; mientras, por el otro lado, fue la cátedra Ford de Comunicación II. Y creo

¹ Necrológica del desgrabador: falleció el 6 de noviembre de 2009. Necrológica del titular: lean <http://www.criticadigital.com/index.php?secc=nota&nid=32558>

que ninguno de ustedes lo llegó a conocer. Aníbal, en un momento, empezó a dejar de dar teóricos. Stella Martini se hizo cargo de la mayoría de los teóricos, se concentró en Teorías del Periodismo (ninguno de ustedes lo debe haber conocido en Teorías del Periodismo). El asunto es que hacía ya varios años que no daba clase, hacia varios años que estaba con un cáncer, y el pobre se nos murió en noviembre. A la derecha, Jorge B. Rivera. Siempre jodíamos con el tema de la B larga. Era Bernardo, lo que lo volvía impronunciado, entonces siempre fue Jorge B. Rivera, fundador y titular de la materia Historia de los Medios hasta hace pocos años. Jorge murió en el año 2004². El fue el primero de los tres en fallecer, no tenía 70 años todavía. Y estos tres tipos son los tipos que inventaron las cosas de las cuales estamos hablando en este preciso momento. Los tres pasaron por la facultad, los tres fueron profesores de la facultad. Dos de ellos murieron en ejercicio, por decirlo de alguna manera. Si alguien quiere saber lo que es dar la vida por la facultad, ahí tienen un ejemplo. Estos tres tipos inventaron aquello de lo que estamos hablando. Ustedes lo pueden leer en el texto que hay en la bibliografía, ¿no es cierto? Lo inventaron por peronistas. Sí, lo inventaron por peronistas. ¿Por qué? Porque, como buenos peronistas (Eduardo todavía es el día de hoy que sigue diciendo “Yo soy peronista del ’45, no del ’70 como otros”; la edad le da, es del ’38, si no recuerdo mal), convencidos y convincentes, en algún momento decidieron que por la cultura popular argentina pasaba otra cosa: pasaba el complejo, pasaba la oposición, pasaba la crítica. Dice Aníbal Ford en 1973:

Pienso que el trabajo crítico debe ser un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la cultura oligárquica y el imperialismo.

Son las primeras tres líneas de “Cultura dominante y Cultura Popular”, un texto de Aníbal Ford del año ’73. Desde este presupuesto -el trabajo crítico como un trabajo de afirmación de la conciencia nacional y popular, una forma de enfrentamiento con la cultura oligárquica y el imperialismo- era obvio que tenían que inventar, en este tipo de espacios, algo llamado los “estudios sobre cultura popular”. Y antes de eso, no existían en la Argentina. Diría más: no existían en toda América latina. Ellos inventan la posibilidad de estudiar en sede académica –suena pomposo, pero esto es una sede académica-, la posibilidad de estudiar en este tipo de espacios letrados, autorizados y legítimos estos objetos desautorizados, descentrados y absolutamente ilegítimos. Ilegítimos en esa época. Hace unos años Marcelo Fernández Bitar... ¿lo conocen? Fernández Bitar, periodista de rock, hoy está en Crítica, ha escrito en muchos lados.

² Necrológica del desgrabador: Falleció el 27 de agosto de 2004.

Muy muy bueno, de los pocos que se salvan, de los pocos que no hablan de sí mismos cuando hacen periodismo de rock. Fernández Bitar un día me decía: “¿cuán subversivo e irreverente puede ser el rock cuando es objeto de estudio en una universidad?”. Uno podría decir “¿cuán irreverentes, subversivos, ilegítimos o resistentes son los objetos que nos ocupan cuando son conocimiento legítimo, conocimiento autorizado, en el lugar legítimo y autorizado del conocimiento?”. Hay un viejo texto de Michel De Certeau que ya no leemos, que dice algo así como que “el conocimiento permanece ligado siempre a un poder que lo autoriza”. Y esto nos obliga a preguntarnos qué carajo estamos haciendo acá. Estamos hablando de objetos descentrados, ilegítimos, periféricos, marginales, quizás subversivos, irrespetuosos, resistentes, en un lugar del poder, en un lugar del saber: la Universidad. De esa tensión, por favor, no se escapen nunca. *Yo quizás puteo para no olvidarme nunca de ella.* Estamos en esa tensión. Hablamos de objetos que presumimos subversivos e irreverentes, ilegítimos y desautorizados, en un lugar legítimo, autorizado y destinado a la reproducción del saber. En el año '73 cuando Ford, Rivera y Romano inventan cátedras como “Introducción a la Literatura” en Filosofía y Letras y dan clase con los textos de Enrique Santos Discépolo, por ejemplo, es una irreverencia. Había que ser muy macho para hacer esas cosas en el año '73. Hoy, en cambio, no hace falta. Por eso yo puedo ser titular de esta cátedra [Risas]. ¿A quién le extraña hoy que pongamos a Comanche ahí adelante? No sé si han visto cosas peores. La mayoría de mis colegas son mucho más respetuosos de lo que somos nosotros, ¿no? A Adorno ya lo tiramos muchos por la ventana peeeero.... sigue siendo [con tono solemne] “San Theodor”, ¿no es cierto? Y entonces, jugueteamos con objetos menores, marginales, etcétera, pero ninguno les ha puesto imágenes de Comanche en el pizarrón. Pero sí ustedes han visto telenovelas, han visto programas, han visto noticieros, han visto ya objetos menores, marginales, periféricos. Esta es la cátedra en la cual esos objetos son el centro. E insisto, hoy ya es mucho más fácil. Estos objetos son parte de una enciclopedia, parte de un sistema posible de análisis, fundamentalmente, por el trabajo de estos tres tipos. Un trabajo que, insisto, funda estos estudios a partir de muchas cosas, por ejemplo su condición irrefutable, militante, exasperadamente peronista. Posición que hoy nosotros criticamos y de manera, a veces, un poco salvaje. El peronismo los obligaba a ser populistas. El populismo los obligaba a inventar los estudios sobre cultura popular. Hoy -lo discutiremos a lo largo de todo el curso- no queremos ser tan populistas. No queremos ser peronistas a pesar de que todo el mundo

sabe que, en la Argentina, peronista es la base, “son todos peronistas”. ¿Conocen el chiste del General? Al General un día le preguntan, allá en el '73:

-General, ¿nos puede explicar cómo es esto del sistema político argentino?- y el general dice -[imitando la voz de Juan Domingo] Bueno, hay comunistas, y hay socialistas, y hay radicales, y hay conservadores.

-Pero, General, ¿y los peronistas?

-No, peronistas son todos.

Bueno. Acá, peronistas son todos. Después hay peronistas trotskistas, peronistas conservadores, etcétera. De todas maneras, tenemos que tomar distancia de esos esquemas interpretativos, porque nos sigue resultando sustancial lo que esta gente inventó, por ejemplo, las influencias gramscianas, nos seguimos reclamando gramscianos. Y porque nos seguimos reclamando gramscianos vamos a hacer mucho énfasis en la noción de subalternidad, inclusive más que en la de popularidad. Hablamos ya de esto, ¿no es cierto? La idea de lo subalterno nos permite pensar otras dimensiones de la articulación de la dominación, no sólo la clase. Este no es un curso solamente sobre negros. Es la clase, y es el género, y es la etnia, y es la geografía; esto es, hay montones de posibilidades de subalternización en las sociedades contemporáneas. En ese sentido somos más gramscianos que peronistas, ¿sí? Reivindicamos ese origen gramsciano pero no reivindicamos –como explicamos en el texto-, en cambio, el pasaje por Jauretche. Jauretche está hoy absolutamente de moda. ¿Vieron que Cristina lo cita a cada paso? Feinmann y González, los intelectuales “faro” del mundo contemporáneo lo citan a cada paso. Siempre hay que tener una cita de Jauretche a mano. Nosotros con Jauretche nos distanciamos bastante, digamos. Fue útil en el '70 pero basta, bajemos la persiana y dejémonos de joder. En cambio, la visión jauretcheana para Ford, Rivera y Romano era una petición muy fuerte, muy potente en ese momento. Y la idea de una nueva epistemología, la idea de construir un conocimiento de la periferia. Y en ese sentido, entonces, reivindicar lo popular como una forma de conocimiento. Vamos a volver a sobre esto más adelante.

Pero entonces reivindicamos estas tradiciones y no nos quedamos pedaleando en el aire, no nos quedamos contando muertos. Quiero decir: desde esas tradiciones lo que estamos proponiendo es reponer un análisis que le ponga atención a la disparidad, al conflicto, a la subalternización, a la subordinación, a la dominación, etcétera, y de esa manera recuperar un análisis de lo popular mucho más complejo y mucho más político.

Un lugar donde reivindicamos lo aprendido, fundamentalmente los desvíos, las irreverencias, las herejías, las transgresiones.

En el prólogo... Esta es una acotación de bibliografía. No lo dije la semana pasada (esta es una larga introducción: tres clases). Toda la bibliografía está en los módulos que tienen en el Centro de Estudiantes o, algunas cosas, en la web. Boludeces. No vamos a reproducir el Martín Fierro, ¿se entiende? No tiene mucho sentido. Hasta el cuatrimestre pasado les dábamos además como obligatorio todo el libro que publicamos en el 2008. Este cuatrimestre, en cambio -que no se entere la editorial-, les estamos reproduciendo solamente algunos de los artículos de ese libro. Por supuesto a aquel que le interese el libro se lo recomiendo enfáticamente, es maravilloso y están todas las verdades ahí adentro [risas]. Pero aquellos que se limiten a leer los artículos que hemos reproducido en los módulos accederán, por supuesto, a una parte sustancial de la verdad y del saber. Y les digo más: con eso aprueban la materia. En el texto que incluimos en el primer módulo, cuando explicamos por qué lo de las mediaciones y por qué lo de las resistencias, decimos: trabajamos sobre las mediaciones porque trabajamos sobre la cultura de masas; trabajamos sobre las resistencias porque nos interesan exactamente, exageradamente, esos movimientos de disputa, de transgresión, de herejía, de insubordinación, de resistencia. ¿De qué estamos hablando cuando hablamos de resistencias? Ah no, eso es otra cosa y tiene otro precio, es mucho más complicado. ¿Qué es una resistencia, una irreverencia, una transgresión, un desvío, una herejía, una subversión? ¿Qué es? Piensen que en este país se ha dicho que Tinelli era transgresor, Menem era transgresor, Pergolini era transgresor. Obviamente si nos guiamos por ese sentido común estamos jodidos, nuevamente nos quedamos sin materia. Entonces también nos dedicaremos a pensar qué es la transgresión, el desvío, la resistencia, la herejía, la subversión. Tenemos que pensar obsesivamente sobre eso para así poder acompañar, como al comienzo de la clase, aquello que Carolina Spataro reclamaba, esto de las mujeres y Arjona. Si nos guiamos solamente por el texto dominante, el texto dominante de la industria cultural o el texto dominante del periodismo progresista, lo que tenemos es un montón de pelotudas. No estoy diciendo nada nuevo, vuelvo a los argumentos del comienzo. Si yo me guío por lo que Arjona dice de las mujeres hay que cortarle las bolas y que se las coma, ¿estamos de acuerdo? Si me guío, no sé, por lo que CBS dice de Arjona, ¿se acuerdan quién graba a Arjona? CBS, RCA, Sony, BMG, me cago en la hostia. Muy bien. Si yo me guío por lo que me cago en la hostia piensa respecto de las mujeres, una bomba y a dedicarse a otra cosa. Pero si me guío por lo que

Página 12 y lo que el periodismo especializado de género piensa respecto de lo que son las mujeres que consumen Arjona, ¡estoy en la misma! Sigo encontrándome, simplemente, con un montón de pelotudas que ponen los ojos en blanco cuando escuchan (¿cómo era ese?) “Mujer de más de 40”, de cuatro décadas, de cuatro decenas, no sé. Entonces tengo que pensar. Hay un viejo chiste que dice que un tipo encuentra a otro tipo en cuatro patas en el piso, como buscando algo, y le dice

–Mi amigo, ¿lo puedo ayudar?

- No, no, no. Deje...

-¿Pero qué está haciendo?

-Estoy buscando los anteojos

-¿Pero se le cayeron acá?

-No, pero acá hay luz.

[Silencio] ¡Es epistemológico el chiste, eh! [Ahí sí, risas] ¿Se entiende? No hay que buscar donde hay luz. Donde hay luz busca cualquiera y no encuentra una mierda. Lo divertido es buscar donde no hay luz. Esto es, buscar en aquellos lugares que no son transitados, que son desvíos, que son periféricos, que son marginales, haciendo preguntas novedosas. Donde hay luz busca cualquiera. Lo interesante es buscar donde no hay luz. Bien. Trataremos de buscar donde no hay luz. ¡Una luz! ¿Me apagás la luz?

[Se proyecta La Fiesta, el tema “Somos el pueblo”, con Soledad Pastorutti, el Chaqueño Palavecino y Los Nocheros]

P.A.: ¿Alguien me puede explicar por qué carajo tienen que gritar de esta manera? [Risas] ¿Por qué todo tiene que ser un par de octavas más arriba que lo que podrían naturalmente? ¿Por qué tienen que gritar tanto? Debe ser porque el folclore es cosa de machos. A esta gente le falta algo, como todos sabemos...

[Se proyecta el video del tema “El arriero” interpretada por Los Chalchalers]

P.A.: [Mientras se ve el video] ¡Ahora sí! ¡Vestidos de gaucho es otra cosa! ¿No es cierto? Estos también gritan, eh.

[Proyecta en pantalla la primera historieta de Inodoro Pereyra, publicada por Roberto Fontanarrosa en 1972]

P.A.: Eso ustedes lo tienen en el módulo, reimpresso. Es un texto muy viejo, es de 1973. *Tirao por la vida de errante bohemio...* No, pero igual todos lo tienen impreso y lo conocen. *Tirao por la vida de errante bohemio.* ¿Qué es eso?

Alumna: Tango

P.A.: ¡Naaah!

Alumno: *Anclao en París.*

P.A.: Eso está mejor. *Tirao por la vida de errante bohemio / estoy, Buenos Aires, anclao en París.* Muy bien.

Inodoro Pereyra, el renegau, entró a la pulpería.

-Güenas y santas

Se hizo un silencio puntiagudo como una chuza y ajuera el crespín yoraba como si le hubieran pegau.

-A mí no me asustan sombras ni bultos que se remaman.

-¡Entregate, Inodoro, -le dice la partida- somos pocos pero bien montaos!

-¡Ahijuna con la lobuna! Los blancos e Villegas... ¡pero el hijo de mi tata no se rinde!- responde Inodoro.

-No te hagás el yaguareté. Inodoro, un cepo fortinero te está aguaitando.

Un rayo, un rejucilo de bravura cruza por los ojos zarcos de Inodoro. Es una comadreja enfurecida.

-Ya estoy crecido pa hacer la colimba, no pregunto cuántos son sino que se vayan yendo-

“No pregunto cuántos son sino que vayan viniendo” dice el texto original, ¿no?

La lucha era inminente. Inodoro era una lanza, un alarido de coraje, un tubérculo ancestral.

¿Qué es un tubérculo ancestral? [Silencio] No es una pregunta retórica. ¿Qué es un tubérculo ancestral? Una papa vieja. No cualquier papa sino una papa vieja. ¿A qué les suena esta retórica?

¡Mas endiún repente...!

-¡Alto Maulas, así no se mata a un valiente!

La lucha fue cruel y mucha...

No los escucho. ¿De dónde es eso? Si me dicen tango se van a la mierda de nuevo.

Alumno: *Uno*

P.A.: Es *Uno*, ¿no es cierto? El tango *Uno*, no *un tango*. El tango *Uno*.

Cuatrocientos toros cerriles contra dos gauchos convertidos en el mismo mandinga. Un revolver de sables, ponchos, boleadoras y bombillas.

- Qué grande hai de ser la muerte que viene tan dispacito- dice Inodoro.

-¿Y ahora amigazo?-responde el otro, que no ha sido identificado hasta ahora- ¿Qué le parece si juimos a las toderías?

-¿Sabe lo que pasa?- responde Inodoro. -Que a esto ya me parece que lo leí en otra parte y yo quiero ser original...

¿Y eso de dónde es?

Alumno: Juan Moreira

P.A.: Juan Moreira. Vos no tenés un cuatro, hermano, vas a tener que levantar un uno. ¿¿¿Cómo Juan Moreira??? ¿¿¿Cómo Juan Moreira si “yo lo leí en otra parte”??? ¿Dónde lo leí?

Alumno: En el Martín Fierro

P.A.: ¡En el Martín Fierro! ¿Cómo se llamaría el otro?

Alumno: Cruz

P.A.: Cruz, exactamente. ¿Cómo dice Cruz? En esta versión de Inodoro, un poco más sintética, Cruz afirma “¡Alto Maulas, así no se mata a un valiente!” ¿Quién recuerda el enunciado original?

Alumno: El sargento Cruz no consiente / que se mate así a un valiente”

P.A.: Dice el compañero “El sargento Cruz no consiente / que se mate así a un valiente”. ¿Quién da más? ¿Quién da más? ¿Alguien recuerda la estrofa original? Vamos a darle un desvío. ¿Alguien recuerda *alguna* estrofa original? A ver, de a uno. Levanten la mano. A ver, fuerte.

Alumno: [inaudible]

P.A.: Muy bien el compañero. Me pasás nombre y apellido, tenés el cuatro. ¿Alguien más? Dos más.

Alumna: “Aquí me pongo a cantar / al compás de la vigüela / que el hombre que lo desvela / una pena extraordinaria, / como la ave solitaria / con el cantar se consuela.”

P.A.: ¡Bien! ¿Qué estrofa es esa? ¡La primera! Lo otro no me lo acuerdo. Uno más. ¡Fuerte!

Alumno: Pido a los santos del cielo / que ayuden mi pensamiento, / les pido en este momento / que voy a cantar mi historia / me refresquen la memoria / y aclaren mi entendimiento.

P.A.: ¡Bien! Si seguimos repartiendo aprobados así no vamos a terminar, eh. “El sargento Cruz no consiente / que se mate así a un valiente”. *Que se cometa el delito de matar así a un valiente*, eso dice el texto original. El sargento Cruz no consiente que se

cometa el delito de matar así a un valiente, y sobre eso podemos estar hablando un rato. Pero permítanme que me desvíe a la parodia. Esto es una parodia. Una parodia que juega sobre el hecho de que en 1973, cuando empieza a salir Inodoro Pereyra, todo el mundo conocía ese texto. Nadie puede decir Juan Moreira rápidamente. No, Juan Moreira es otra cosa (ya hablaremos de él). Este texto cuando dice “¿Sabe qué pasa amigazo? Que a esto yo ya lo leí en otra parte” todo el mundo se desternilla de risa y dice: “¡Claro, el Martín Fierro, la escena de Cruz! La escena de Cruz peleando contra la partida. Cruz que sale de la partida y dice *el sargento Cruz no consiente que se mate así a un valiente, que se cometa el delito*. Insisto con el que se cometa el delito porque es una frase crucial. Entonces esta parodia trabaja sobre el Martín Fierro. Pero también, ¿por qué el tubérculo ancestral? Por un lado, El Tango (no *un* tango): “Anclao en París”, “Uno”. Este texto trabaja sobre una enciclopedia popular, apela a competencias populares, no a competencias letradas. ¿Se entiende lo que quiero decir? La parodia funciona sobre competencias populares. Martín Fierro no era una competencia letrada en 1973, era una competencia popular. Porque así cuando los compañeros demuestran su memoria, lo que están demostrando es la manera como el Martín Fierro circuló, durante muchísimo tiempo, por la cultura argentina. No es sólo memoria. Qué raro que nadie dijo “los hermanos sean unidos / porque esa es la ley primera / tengan unión verdadera / en cualquier tiempo que sea / pues si entre ellos pelean / los devoran los de afuera” o “Hacete amigo del Juez, no le dés de qué quejarse, que siempre es güeno tener, palenque ande ir a rascarse”. Toda esa sabiduría martinfierrista, esa especie de folclorización del Martín Fierro de la que habla Claudio Díaz en el texto que están leyendo para la semana que viene. Es una competencia popular, no una competencia letrada. Pero hay otro dato más además del Fierro y además del tango en el texto de Inodoro, en el texto de Fontanarrosa. ¿Por qué el tubérculo ancestral? ¿A qué les suena, de dónde vendrá? [Silencio] Fontanarrosa, con Inodoro Pereyra, hace una parodia muy compleja que en los últimos años se había perdido.. Esto es: Inodoro Pereyra los últimos años era ante todo un chiste, joda contextual, joda política, joda cultural. ¿Recuerdan todos al Inodoro Pereyra que Canclini puso en *Culturas Híbridas*? Ya no leen más *Culturas Híbridas*. En uno de los capítulos de *Culturas Híbridas* García Canclini usa a Fontanarrosa como un ejemplo de autor liminal, de autor de fronteras, en un momento que aparece *Antonio Das Mortes*. No importa. Ese Inodoro Pereyra es un Inodoro Pereyra más moderno, más posmoderno. Produce una gran serie de chistes magníficos Inodoro Pereyra, pero en el año '73 (hasta los '80) trabaja la parodia a través de toda

una serie de repertorios, de una serie de enciclopedias muy de masas. No son enciclopedias o repertorios cultos. Insisto, trabaja la parodia a través de toda una serie de repertorios de enciclopedias de masas: El Martín Fierro, el tango; la poesía gauchesca en general: Martín Fierro, Santos Vega, etcétera. También, por supuesto, los dramas gauchescos: Juan Moreira. Pero falta algo más. ¿Saben por qué el tubérculo ancestral? Esto es el nuevo cancionero de los años '60. A ver si les suena:

Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur,
piso en la región,
más vegetal del viento y de la luz;

¿Qué es eso?

Alumnos: [a coro] *Canción con todos*

P.A.: La canción con todos. De César Isella y Armando Tejada Gómez. La canción con todos de 1972, 1973 o una cosa por el estilo³, fue posiblemente la canción más difundida de ese Nuevo Cancionero que aparece en la Argentina. Vamos a leer sobre ese cancionero de acá a cuatro semanas. En los años '60 el Nuevo Cancionero es un movimiento que se crea alrededor de la figura de Armando Tejada Gómez, también conocido como Tejode Gómez, Oscar Matus (el marido de Mercedes Sosa), Mercedes Sosa, César Isella y algunos nombres menores empiezan con el Nuevo Cancionero que intenta comprometer el folclore con la tierra, con el pueblo, con el destino político. Ese nuevo cancionero abundaba en metáforas de este tipo. “Salgo a caminar por la cintura cósmica del sur”. ¿Me quieren decir qué carajo hace lo cósmico ahí?

Salgo a caminar
por la cintura cósmica del sur.
Piso en la región
más vegetal del viento y de la luz.
Siento al caminar
toda la piel de América en mi piel
y anda en mi sangre un río
que libera en mi voz su caudal.

³ Era 1969, al final. Vean http://es.wikipedia.org/wiki/Canción_con_todos.

Esto es lo cósmico, lo vegetal, lo mineral, la concha de tu hermana. Toda esta retórica era la retórica del Nuevo Cancionero. El “tubérculo ancestral” le apunta al Nuevo Cancionero.

Alumna: [inaudible]

P.A.: Dice la compañera: Tejada Gómez tiene un libro “Canto popular de las comidas” –correcto-.

Alumna: [inaudible]

P.A.: Pero frente a ese Nuevo cancionero hay, además, dos movimientos. El cancionero viene a renovar el folclore. ¿Frente a qué se renueva? Frente a estos cuatro giles vestidos de gauchos con tres guitarras y un bombito que cantan esto que tenemos aquí.

[Se proyecta el tema “El arriero” en la versión de Los Chalchaleros]

Y entonces cuatro pelotudos vestidos de gauchos que cantan “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”. ¿Quiénes son nosotros?

Alumno: [inaudible]

P.A.: No, las penas son de nosotros, son del arriero. A ver. Yo acá tengo a los Chalchaleros, cuatro pelotudos vestidos de gauchos que dicen “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”.

Alumno: [inaudible]

P.A.: Ahí está. Claro que sí. ¡Los señores Saravia y compañía son la burguesía salteña, son los dueños de las vaquitas! Que, sin embargo, salen y dicen “las penas son de nosotros, las vaquitas son ajenas”. Son... me sale el peronista... Biolcatti, Bussi, de Álzaga y no me acuerdo cuál más. “Las penas son de nosotros, las vaquitas son de un frigorífico”. Vestidos de gauchos además, como para que quede claro. ¿Quiénes somos *nosotros los gauchos*? La cultura auténtica. ¿Dónde está lo auténtico? En Salta. Puede ser Santiago del Estero también, pero los salteños son en ese sentido mucho más etnocéntricos.

Bien. ¿Y qué hace todo esto acá? Porque tenemos que hablar de gauchos. Una última observación. Obviamente que acaba de empezar la clase de esta semana, que se va a empalmar con la de la semana que viene. Pero una sola observación, chicos. El ordenamiento del programa no es en torno a la música popular. Vamos a hacer folclore, tango, vamos a hacer rock pero después, peronismo. El ordenamiento tiene que ver con problemas, con categorías y con las necrológicas antes que con géneros de la música popular. Entonces sí hablaremos de gauchos y folclore. Para eso les pido, por favor, que

tengan leído para la semana que viene el trabajo de Claudio Díaz sobre el gaucho y el folclore. ¿De acuerdo? Seguimos el miércoles. Chau.

Desgrabación (y notas): Gonzalo Besteiro

Versión corregida: P.A.