

CUANDO LA MÚSICA INTERPELA: Opciones en recepción, zonas de peñas y narraciones del yo.

Lic. Natalia Elisa Díaz.

CIECS/UNC

Correo: diaznataliae@hotmail.com

Comprender una pieza musical es algo más que tener la capacidad de leer una partitura. Es, como nos recuerda Simon Frith(), entender una cultura musical, disponer de un “esquema de interpretación”. Para que una secuencia de sonidos sea definida como música necesitamos saber cómo escucharlos, necesitamos no sólo conocer de música sino también cuáles son las tradiciones y reglas de comportamiento que rigen las escenas musicales. Cada situación de escucha afecta el sentido que le damos a la música y construye “modos de escuchar”.

En la ciudad de Córdoba existen dos circuitos diferenciados de producción y difusión de música de raíz folklórica argentina, **la zona tradicional y la zona alternativa**. Salir a una peña al interior de estas zonas implica relacionarse con modos específicos de restaurar una definición de tradición, de bailar, de hacer género, valores y afectos. Escuchar folklore entonces, es un proceso de producción de sentidos, una trama que relaciona diferentes aspectos. Un proceso socialmente situado que difiere en función de las zonas de producción y de las competencias¹ que tenga el agente social y de la gestión que hace de ellas.

El presente trabajo tiene por objetivo reflexionar sobre los procesos de recepción realizados por el público de estos dos circuitos de peñas: ¿Qué les interesa a los propios agentes de la música? ¿Qué es para ellos música y que no? ¿Bajo qué circunstancias y de la mano de quiénes la música se hace música? ¿Qué morales se ponen en juego? Y ¿qué se le exige a la música que haga? Para responder a estos interrogantes a partir de veintidós

1 Cada una de las opciones que realiza un sujeto está mediada por su “competencia” (Díaz, 2015), es decir por un conjunto de saberes, capitales, recursos y capacidades que controla y gestiona. Gestionar la competencia (Díaz, 2015, Costa y Mozejko, 2002) implica que el agente pone en valor invirtiendo, mostrando u ocultando sus propios recursos, según la percepción que tenga del “juego” y de su fortaleza relativa en él. Cada contexto de escucha lo lleva a poner en relación su competencia con un conjunto de saberes y practicas específicas.

entrevistas en profundidad realizadas a peñeros y de observaciones hechas en campo² se elaboró un “mapa de escuchas” (Díaz, 2015: 244). El conjunto de opciones que realiza un agente es más o menos sistemático, y si se comparan las preferencias de diferentes sujetos, se puede trazar un sistema de recurrencias o mapa de un grupo determinado. Para que una música interpele a un sujeto se ponen en juego dos dimensiones que interactúan: la estructura de la música, es decir sus aspectos sonoros, verbales, visuales, corporales y patrones de comportamiento, y el propio agente social con su **lugar**³, trayectoria, momento biográficos y competencias sociales. El mapa de escucha es una herramienta de gran utilidad para comprender que las selecciones que hacen los agentes de espacios de escucha colectiva, así como los sentidos que le adjudican a las propuestas musicales, son parte de un conjunto de estrategias de construcción valorada de su identidad social.

Zona tradicional: Guitarra, bombo y violín.

Como afirma Díaz (2015), esta zona del folklore cordobés se encuentra formada por los grandes festivales consagratorios del campo del folklore como son Cosquín y Jesús María y por un conjunto de peñas estables como el Aljibe, Jacinto Piedra (ex Atahualpa) y La Casa de Facundo Toro⁴ localizadas en la ciudad de Córdoba. Estas peñas son un espacio de iniciación en el campo para muchos artistas, a través de concursos de nuevos talentos o de la canción inédita, ofrecen a los ganadores la oportunidad de presentarse en esos festivales. Además, esta zona cuenta con el apoyo de los medios de comunicación con mayor audiencia y una estructura publicitaria consolidada, Cadena 3 es uno de los grandes difusores de esta zona, así por ejemplo el Aljibe se encuentra apadrinado por Roni Vargas⁵ y su dueña, Susana Buontempo, conduce el programa *Noche y Día* que es parte de la programación de esa emisora. El acceso a los medios y la vinculación con estos festivales garantiza a estas peñas una grilla de artistas convocantes o de principiantes dispuestos a tocar por el prestigio del espacio y una convocatoria masiva del público.

2 Este trabajo es parte de una investigación mayor realizada en el marco del Doctorado en Antropología de la U.N.C titulado “Lo social en movimiento: Música, danza y sentidos en el campo del folklore”.

3 Entiendo por lugar social del agente a “el conjunto de propiedades eficientes que definen la competencia relativa de un sujeto social dentro de un sistema de relaciones en un momento/espacio dado, en el marco de su trayectoria” (Costa y Mozejko, 2002:19).

4Las puertas de esta peña estuvieron abiertas durante el trabajo de campo hasta que cerró en el 2016.

5 Roberto Di Luciano (Rony) es co-propietario de Cadena 3, una de las emisoras más importantes de Córdoba. Conduce el programa “Viva La Radio”, de Lunes a Viernes de 14.30 a 18 hs.

El público que frecuenta este circuito tradicional del folklore cordobés es un adulto joven o mayor (ronda entre los 35 y 70 años), es de clase media y popular (profesionales con estudios universitarios, comerciantes, artesanos, obreros calificados) y lo elige porque ofrece un modo particular de **hacer ambiente**, es decir, que el gaucho y su mundo social son citados en la estética de los locales:

“El Aljibe tiene mucho de... Se ven fotos, figuras, cuadros... Hay fotos de caballos, el escenario está con madera, las mesas son de madera. Digamos como que representa... Está ambientando a cosas de folklore, tiene que ver con el folklore. En la casa de Facundo también. Porque quizás es un salón más moderno, pero tiene cuadros, hay pinturas, las mesas están adornadas con ponchos. También como que sabe representar a lo que es, digamos, tener un estilo de folklore. Eso está muy bueno. Por eso es que elijo esos lugares. Y por los grupos que van a tocar. Por el ambiente más que todo. Por la gente que va” (Entrevista a Miguel, 27 de noviembre de 2013)

El ambiente no es producto únicamente de una manera de decorar un espacio, hay otras cosas que los peñeros esperan encontrar: las mesas y las sillas para sentarse a cenar o a beber algo, el humo de la comida, la pista de baile o el espacio entre las mesas para bailar, los mozos circulando, la música en vivo y reunirse con amigos o poder salir en familia. Los peñeros optan por una escenificación de la tradición, por un espacio de socialización y por un modo de vinculación que definen como *“fraternal y familiar”*⁶. También, **eligen un espacio por su “onda”, un “clima”** que distingue a la peña de la milonga y del boliche. Parecería que el ambiente en la peña se teje en una apuesta colectiva *“donde la alegría y la diversión flota mucho más rápidamente”*, siendo diferente al ensimismamiento que se genera en la pareja que baila tango o en la *“lógica de levante e individualismo”* que, para este público, caracterizarían al boliche. La *onda* se hace en una serie de actividades: comer y beber, charlar, hacer amigos y encontrarse en la danza.

Además de elegir un espacio por su onda, otro criterio de selección importante para los peñeros es la **posibilidad que da el ambiente de ser uno mismo**. Charlando una tarde con Miguel, él decía que en la peña *“nadie te mira mal...No te van a juzgar por tu apariencia, por tu ropa ni por tu condición física”*. Pareciera que a la peña uno va como es⁷, que no hay un trabajo sobre la *“apariencia”* (Goffman, 2006) como el que exigen otros espacios nocturnos. Esto les da a las peñas el carácter, positivamente valorado, de *“relajadas”* y a sus asistentes la condición de *“sencillos o simples”*. La posibilidad de ser uno

⁶ El uso de la cursiva inglesa es un recurso para diferenciar los dichos de los asistentes a las peñas de los míos.

⁷ Esto es parte del relato, en la práctica existe un trabajo por parte del peñero de adaptar su fachada personal a los repertorios habilitados por cada peña. El mayor o menor éxito de este trabajo depende de las competencias del agente.

mismo, también se relaciona con la conexión con una historia familiar, por un lado, y con una comunidad de sentidos que es restaurada en la acción de peñar:

“Yo nací y estaba en las peñas escuchando esa música y viendo cómo mis viejos bailaban y les gustaba eso. Entonces, quizás viene de ahí el tema del gusto.

Pero yo siento primero que me viene por un lado de pertenencia, del folklore mismo, de lo que significa, de la gente que consume una peña... también me siento un poco identificada y me gusta. Y el ambiente y la energía que siento al ir a una peña” (Entrevista a Aymé, 23 de septiembre de 2013).

El público que asiste a esta zona de peñas lo hace también porque la experiencia de la música folklórica se encuentra mediada por un modo clásico⁸ de restaurar la tradición (Díaz, 2009) que le brinda una manera de estar en el mundo y una manera particular de darle sentido. Las propuestas musicales de esta zona son valoradas por su **pureza y tradicionalismo**, entendida como la ausencia de fusión del folklore con otros géneros, la utilización de una instrumentalización típica (guitarras y bombo, a lo sumo violín) y la producción de arreglos que son respetuosos de los tiempos y de las coreografías de las danzas que se encuentran asociadas a cada especie musical. El **tradicionalismo**, los oyentes lo encuentran también en una serie de opciones de producción que hacen a la imagen de los artistas: la vestimenta a la usanza criolla, la actitud del cantante que cita un modelo de masculinidad asociado al gaucho arquetípico, un modo de hablar y de cantar *agreste* o no tan técnico, todo esto montado, como expresaba Aymé, *“te lleva la mente a otro lugar directamente”*. Y esta fuga a otros tiempos, siempre mejores y añorados, es detectada por los oyentes en las temáticas que abordan las canciones bajo esta modalidad clásica del folklore, hay un espacio idealizado, **“el pago”** (Díaz, 2009), un modo de vida esencialmente rural que es encarnado por la figura del provinciano, el hombre del interior y prototípicamente en la imagen del gaucho. El pago es también un espacio idealizado: son las montañas, el rancho, las calles del pueblo, un modo de hacer femineidad (“la china”) la familia heteronormada y hasta modos de relacionarse. A través del ejercicio del canto y el baile los peñeros vuelven al pago, al pueblo, a la nacionalidad, es decir a una construcción selectiva de tradición (Williams, 1980).

⁸ Las luchas simbólicas y discursivas que se dieron al interior del campo del folklore generaron, como identifica Díaz (2009) en su *Variaciones del ser nacional*, paradigmas discursivos: un conjunto de reglas, normas, explícitas e implícitas, sobre los modos legítimos (estéticos, temáticos, compositivos, interpretativos, retóricos y de puesta en escena) de realización de las producciones artísticas. El modo clásico se formó entre los años 30 y 40 y se consolidó en los 50. Sus ejes principales giran en torno al gaucho y su mundo social como metáfora del ser nacional, y a una idea de nación única, homogénea y sin conflictos que se restaura en la práctica de la danza y el canto.

Los asistentes de este circuito tienen un grupo de artistas que nombran recurrentemente y tejen una serie de expectativas y definiciones en torno a lo que es (y no es) música para ellos. Artistas como Los Chalchalersos, Alfredo Zitarrosa, Los Manseros Santiagueños, Horacio Guaraní, Los Tucu-Tucu, Los Cantores del Alba, José Larralde, Atahualpa Yupanqui, Los Fronterizos, Los Quilla Huasi, Jorge Cafrune, el Chaqueño Palavecino y el Dúo Coplanacu, ocupan una zona central en las elecciones de estos peñeros

Otros intérpretes y agrupaciones que ocupan también un lugar central en las valoraciones y reconocimientos efectuados por este grupo de peñeros son Daniel Toro y la vertiente romántica de la década de los años 90, encabezada por Mario Alvarez Quiroga, Los Nocheros, Tamara Castro, Facundo Toro y Los Changos. Rescatan la calidad vocal de estos artistas y, en el caso de Daniel Toro, valoran su manera de componer. Si bien todos son agrupados bajo la etiqueta “folklore romántico” o *melódico*, la manera en que el romance se hace en términos discursivos y musicales crea una frontera entre el romance y la *melasa*, que los sujetos exigen que no se cruce para que lo que escuchan siga siendo considerado por ellos folklore. Por ejemplo la zamba, que es donde la temática amorosa se hace presente en el folklore, cuantas más marcas del bolero los oyentes registren en ella, el romance será percibido por los oyentes como un exceso. Este exceso es el resultado del montaje entre voces extremadamente agudas, acordes y punteos de guitarra que remiten al bolero y una actitud hipersensualizada por parte del cantante que lo coloca más cerca de un intérprete de pop latino que de un folklorista.

En menor medida estos peñeros escogen a artistas como Los Tekis y Soledad, en la primera etapa de su trayectoria, y a Los Alonsitos, porque su música es alegre y fuerte. Reconocen a Jorge Rojas en su etapa solista por la “*pasión y fibra*” que hacen conmovedor su canto. Y rechazan a la “*música indígena*” porque no los identifica y porque sienten que tienen un uso más religioso que festivo. Además de folklore, entre sus preferencias figuraron otros géneros musicales como salsa, tango, cuarteto y música pop. Dentro del cuarteto eligieron a cantantes como la Mona Jimenez y agrupaciones como Tru-la-lá, Sabroso, La Fiesta y La Barra. Rechazan a la Banda de Carlitos y a Damián Córdoba. Así como dentro del pop aceptan a Axel y rechazan a Ricardo Arjona.

Como nos recuerda Carozzi (2011) la agencia, en este caso la recepción musical, no debe quedar reducida a procesos únicamente discursivos, el baile es también una instancia de producción de sentidos. Salir a una peña en la zona tradicional implica por un lado asociar

a una especie musical a un particular guión coreográfico y también comprender los comportamientos que cada tipo de peña habilita.

“Hay más saber en una peña. Hay más saberes de danzas que quizás en un boliche. En un boliche es la música que bailamos todos porque ha traspasado las fronteras. Se baila de todo y está todo mezclado. En cambio, el que va a una peña si no sabe bailar medianamente, no se engancha. Hay diferencias entre una peña jujeña y una peña de corte santiagueño” (Entrevista a Emilio, 8 de diciembre de 2013).

Elegir la zona tradicional es también relacionarse con un modo particular de restaurar los guiones coreográficos, el “**modo académico tradicional**”⁹. Danzar bajo este código implica restaurar una serie de acciones corporales, performances (Schechner, 2000), que transmiten saberes sociales, memorias y particulares sentidos de identidad. Pararse en la pista de baile de este tipo de peña conlleva que los bailarines construyan al espacio con sutiles gestos: se colocan en parejas mixtas y enfrentados en línea, y en las introducciones musicales algunas parejas parten desde el centro del “cuadro de baile imaginario¹⁰”; los varones, tomando (a veces) delicadamente la mano de la dama, la acompañan a su lugar y luego regresan a su sitio para dar inicio a la danza. Cada paso, cada mirada va conformando un “orden expresivo de la acción” (Goffmann, 1970), un estilo de danza tradicional elaborado sobre “reglas ceremoniales de deferencia” que producen un modo de interpretar al guión coreográfico. Cada acción se va montando en un código moral que rotularemos como **galantería**, que regula los modos legítimos de hacer género en este tipo de peñas.

El **código galante** se caracteriza por una preeminencia masculina en la definición de la situación de interacción. Es por eso que en la pista de baile es el varón quien acompaña a la mujer a su lugar para iniciar a la danza, quien la sigue por ejemplo en las vueltas de la

⁹ La perspectiva “académica- tradicional” (2009) de las danzas folklóricas es el resultado de una tradición selectiva (Williams, 1980) construida por los esfuerzos conjuntos de la Ciencia del Folklore, los ballets, las academias, los centros nativistas y los talleres. Y también por la prolífica producción de manuales para la enseñanza de las danzas sociales, que fueron claves para trazar la frontera entre lo que se entiende por danza social tradicional y lo que no. A partir del trabajo conjunto de estos actores es que se fueron fijando una serie de **estructuras** (modos de construir el espacio para la danza, modo de ejecución del paso básico, elementos y figuras que son comunes a todas las danzas), **convenciones** (modos de interpretación socialmente valorados de los movimientos; son danzas de galanteo que se bailan exclusivamente entre un varón y una mujer; los movimientos coreográficos se dividen en función de los géneros, etc. por citar algunos acuerdos) y **estéticas** (definición de las posturas corporales correctas para lograr una eficaz ejecución de los distintos elementos y figuras de la danza, así como de las posturas “viciosas”) que fueron configurando un modo particular de dar cita a los guiones coreográficos cuyo objetivo es la conservación de una práctica cultural, heredada y sostenida en el tiempo, que debe ser honrada a través de una reproducción lo más fidedigna posible.

¹⁰ Es un modo de construir el espacio donde se fijan las distancias ideales para que la pareja de bailes pueda realizar cómodamente las figuras y los desplazamientos.

chacarera y zapatea para halagarla. El código galante se construye en una antigua fórmula del sentido común que dice más o menos así: el varón propone y la mujer dispone. Y en este contexto, regulado por esta convención, la mujer responde a través de sus zarandeos¹¹ o con miradas esquivas o sonrisas pícaras. Pero esta serie de propuestas y respuestas en movimiento se enmarcan al interior de “reglas de proceder” (Goffmann, 1971), donde el control de las pasiones y emociones es socialmente valorado. Ni los zapateos grandilocuentes ni una seducción exagerada en los movimientos de hombros o caderas femeninas, bailar bien es, que cada movimiento coreográfico restaure el encuentro entre un varón y una mujer. Siguiendo a Meccia, podríamos decir que los bailarines hacen de sus cuerpos en movimiento un “depósito inteligente de los signos que delatan a un buen ciudadano” (2005: 4), en este caso a un buen peñero/a de la zona tradicional.

Las competencias de los bailarines no sólo se pueden observar en saber leer el estilo de danza social habilitado en las pistas en la zona, así como los maneras esperables de ejecución de las coreografías sino también en las especies musicales que eligen para danzar. Cuando los conocimientos son menores la atención recae en el ritmo y se espera que este sea fuerte, rápido y explosivo. Chacareras, gatos y escondidos son elegidas como las danzas preferidas por estos agentes, porque el tempo veloz ayuda a encubrir impericias técnicas como la mala ejecución del paso básico, pero también porque se las asocia al juego y a la fiesta colectiva. Cuando las competencias son mayores, la atención recae sobre la cadencia musical y se valora las introducciones largas, la posibilidad de escuchar las letras y los arreglos musicales. Para estos sujetos la zamba es la danza elegida por el desafío que implica un tempo más lento a la hora de traducirlo a un movimiento y por el contacto más íntimo con el compañero de baile.

Elegir un circuito de peñas implica rechazar otros. Según la mirada de los peñeros que asisten a la zona tradicional, las peñas que conforman al circuito universitario o *alternativo* no serían una opción en primer lugar porque el público que asiste es más joven y son otros los códigos que regulan el espacio: la fiesta comienza más tarde, los modos de bailar son diferentes y no habría mesas ni sillas donde sentarse a charlar y tomar algo. En segundo lugar, porque en esta zona el folklore es fusionado con otros géneros musicales y,

11 El zarandeo es la figura femenina que acompaña a la danza del varón, en ella “la dama luce toda su gracia y donaire con armoniosos, coquetos y a la vez recatados movimientos de paseo, con los que procura admirar y atraer a aquél” (Berruti, 1996:40). De esta definición del zarandeo se desprende que la mujer debe ser coqueta, graciosa, delicada en sus movimientos, pero en lo que respecta a la sensualidad, estos deben ser recatados y distantes.

por último, por una supuesta ideología que sería dominante tanto en los organizadores como en el público de la zona alternativa, ideología que quedó sintetizada en una frase pronunciada por una compañera del taller danzas *Tierra y Tradición*: “mucho hippie y mucho zurdaje”. Aunque, para estos mismos peñeros algunos espacios como Jacinto Piedra no serían elegibles porque la danza no tendría un lugar preponderante:

“...a Facundo Toro no. Hubo un par de chicas que se pusieron a bailar, no había espacio. Entonces el lugar es más para show. Era una cena. Fuimos a cenar y a ver un show de cantantes de folklore. Después a la otra que fui es Atahualpa (Jacinto Piedra) pero tampoco se baila. Es solamente escuchar. Así que lindo pero chiquito y no bailas nada. Así que no” (Entrevista a Analía, 12 de septiembre de 2013).

Escuchar música, bailarla, elegir una situación de recepción colectiva como una peña, reconocer y seguir a un artista son actividades donde el mundo social se hace y se deshace. Son hilos de un relato que ordena al devenir identitario de un sujeto. Frith (1987) expresa que la gente disfruta de la música popular porque usa las canciones para crear una definición de sí misma y un particular lugar en la sociedad. La música produce el placer de la identificación con la música que nos agrada, con los artistas y con aquellos que también gustan de esa música. Cuando los peñeros eligen un modo particular de hacer folklore, eligen, como manifiesta Frith, pero en relación a la música pop, “un camino a través del cual han aprendido a comprenderse como materia histórica, étnica, de clase y generizada” (Frith, 1987: 149). Elegir la zona tradicional dentro del circuito peñero de la ciudad de Córdoba es posicionarse en una manera de hacer y experimentar al folklore que va dando lugar a relatos y expectativas sobre lo que una peña y un peñero deberían ser. Pero a su vez les permite decir algo de sí mismos de manera positiva, ser unos y ser otros al interior de un relato ordenado

Zona alternativa/universitaria: Riff, pogo y chacareras

La otra zona que integra al campo del folklore cordobés es la “universitaria o alternativa¹²” (Díaz, 2015; Acurso, 2016) y se encuentra conformada por encuentros y peñas organizadas en la ciudad de Córdoba y zonas aledañas. Siguiendo a Díaz (2017) podríamos caracterizar a este circuito por “el rechazo a la lógica de los grandes festivales y la búsqueda

¹²Esta caracterización de alternativa emerge de los propios cultores, tanto productores como consumidores, de este circuito del folklore. Es una posición que se construye en relación con la zona tradicional, una frontera que se intenta trazar a través de diferentes medios. Emergen pares de oposición como encuentros versus festivales; entrada gratuita para el público versus compra de una entrada; artistas independientes versus artistas producidos por sellos discográficos internacionales; modos de vinculación cercano o lejanos entre artista y público; danzas académicas versus danzas populares; la tradición gauchesca versus la incorporación de otras raíces culturales, por nombrar algunos aspectos. Cada par de oposición es resultado de luchas por definir qué es folklore y qué no, y cuáles son los modos legítimos de hacerlo.

de un modo organizativo y productivo diferente, más centrado en el trabajo artístico y más respetuoso de los artistas en tanto tales” (Díaz, 2017: 9). Espacios como el Encuentro Cultural de “San Antonio” de Arredondo, “Río Tercero No Durmai”, el Encuentro Cultural Villa del Dique o el “Pantano”, localizado en las cercanías del Cerro Colorado¹³ son la escena para creadores que producen de manera independiente o que han construido sus trayectorias sociales por fuera de los circuitos oficiales de consagración. Junto a estos espacios también hay peñas estables, con diferentes frecuencias de realización y grado de convocatoria. Así entre las más masivas (entre 3000 y 5000 personas) podemos contar a la Trashumante y las del Dúo Coplanacu, que se realizan dos veces al año y las del Comedor Universitario. Entre las peñas más pequeñas se encuentran La Cripta, producida una vez al mes, y K-bar, que como señala Acurso (2016) en su trabajo, organizaba un ciclo de peñas llamado “Jueves con amigos”. Además, este circuito está integrado por bares que funcionan como peñas, como Los Infernales de Güemes¹⁴; peñas que son organizadas por artistas como La Cruz, Bruno Arias, José Luis Aguirre, por citar algunos, en lugares como Cocina de Culturas, El Vecindario, La Fábrica o Tsunami, que se convierten en peñas para esa fecha. Dentro de este polo entran, también, lo que los peñeros llaman “*peñas responsables*”, es decir peñas organizadas por agrupaciones estudiantiles, sindicales o por artistas para colaborar con algún grupo u organización social, o en apoyo de un centro cultural como el Graciela Carena.

Esta zona universitaria o alternativa del folklore, se difunde a través de canales como la radio La Quinta Pata, perteneciente a la red nacional de medios alternativos en el caso de la Trashumante, o en propuestas que son parte de la programación de emisoras como Radio Nacional o Nuestra Radio, FM, de los SRT dependiente de la UNC, por citar algunos ejemplos. La publicidad en redes sociales como Facebook es otra herramienta también, pero el boca a boca del público es uno de los modos de difusión más relevante. Las peñas de mayor convocatoria de público, como La Trashumante o la de “Los Copla”, también cuentan con una difusión más masiva, sobre todo en la vía pública donde se despliega una cartelera más visible y llamativa.

El público que circula por esta zona alternativa, en términos etarios, es muy heterogéneo, conviven jóvenes de 20 años con adultos de más de 50, pero mayoritariamente son parte de una clase media integrada por estudiantes universitarios, comerciantes, artesanos

¹³Para profundizar sobre la temática de los encuentros dirigirse a Páez, Florencia María (2015). Artes de hacer en Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba (2010-2013). Tesis inédita del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina, mención sociología. CEA, UNC.

¹⁴También conocido como “La Peña del paseo”, es un bar donde no se toca música en vivo, pero la gente acostumbra a llevar sus instrumentos musicales y cantar en las mesas.

y profesionales activos o jubilados. Salir a esta zona de peñas es vincularse con una definición de *autenticidad* que proviene del paradigma renovador¹⁵ del campo del folklore (Díaz, 2009), donde la experimentación musical es un requisito y la vinculación entre el arte y política es una coordenada desde donde el pasado es leído en función de los intereses de un particular presente. Para los asiduos de estos circuitos la autenticidad además es lo opuesto a modos de hacer folklore que apelan a simulacros como “*disfrazarse*” de gaucho, que la mujer actúe como una “*bailarina recatada*” o que cuando el hombre baile lo haga como si fuera un “*gaucho enojado*”.

Para los peñeros de la zona hay dos criterios que juegan en primera instancia a la hora de elegir un espacio de escucha colectiva. Por un lado **la propuesta política y el compromiso social que detenta la organización del evento**, y esto se antepone a los artistas que forman parte de la grilla, al exceso de público que transforman a la peña en un recital, perdiéndose la valorada oportunidad de encontrarse y de bailar. Para algunos peñeros este es el caso de la Trashumante:

“Esa peña es una actividad más de todas las que hace la Universidad Trashumante vinculada a la educación popular y de laburo territorial en varias provincias y desde ahí. Ir a esa peña es como también apoyar esa propuesta política de la organización. Más allá de lo que suceda ahí. El Raly ya está, lo vi 20 mil veces. No sé si me considero en este momento una seguidora del Raly Barrionuevo. Pero sí suceden cosas interesantes... Desde ese lugar en realidad voy a ver a la peña Trashumante” (Entrevista a Emilia, 8 de octubre de 2013).

Y por otro lado un **modo de construcción del rol del artista folklórico**. Elegir a un artista, convertirse en su “*seguidor*”, es valorar una serie de aspectos que van más allá de su propuesta musical. En primer lugar, los peñeros valoran un tipo **de relación con el músico** que definen como cercana y alejada de todo divismo. El músico se hace cercano porque cuando baja del escenario “*no desaparece*” y porque realiza una serie de acciones que implican compartir un espacio con su público: tomar un vino, bailar una pieza, comer unas empanadas o simplemente charlar un rato. En segundo lugar, les interesa **que los artistas sean creíbles**, los receptores construyen este atributo a partir del mensaje social y político que

15 El paradigma renovador dentro del campo del folklore se originó en 1963 con el Movimiento del Nuevo Cancionero. Este movimiento exigía romper con las actitudes conservadoras y recopilativas hacia el patrimonio cultural tradicional. Para esto, con rigor estético en sus decisiones de producción, propuso la elaboración de textos enriquecidos a partir de imágenes poéticas innovadoras que iban de la mano de experimentaciones armónicas con recursos provenientes de la música clásica, la música vocal erudita, jazz, entre otras fuentes, así como la incorporación de instrumentos más asociados a otros géneros, como bajos, guitarras eléctricas y baterías. Sumado a esto, se abandona la visión de un “nosotros nacional” sin contradicciones, anclado en un pasado concebido como un espacio de valores, posición detentada por el paradigma clásico, y emerge un “nosotros” multivocal, en el cual indígenas, mujeres y negros pueden ser sujetos de este canto que sitúa al hombre en escenarios de marginalidad, miseria y explotación

detectan en las letras de sus canciones (por su tónica, retórica, el modo de construcción de los actores, etc.), por los espacios donde eligen presentarse y por su imagen pública producida a partir de su vinculación con movimientos o causas sociales específicas. Del montaje entre espacio, mensaje de las canciones y gestión de la imagen del artista, emerge una atmósfera donde la música se hace música y cobra sentido para los peñeros:

“Yo pienso en el Raly por ahí y digo, por ahí a uno le gusta toda la mística alrededor del Raly, toda la idea de las peñas, las letras con mensaje, que sé yo, y que por ahí si el Raly cambiara esas letras por canciones de amor y en vez de la peña Trashumante tocara en cualquier lado uno no lo seguiría, digamos. Por ahí es como que no sé si pasa en ese caso tanto por la música como por todo el mensaje que uno cree o todo el contenido social que uno cree que está en ese artista. Esa es como una forma de escuchar la música, digamos. Con el Raly, por ejemplo, me pasa eso. Hay canciones que por ahí no me gustan tanto, pero tienen toda esa mística. Entonces, es como que uno lo escucha como si fuera con una oreja social, antes que con una oreja musical” (Entrevista a Lucre, 3 de octubre de 2013).

Los asistentes a esta zona del folklore demandan **calidad musical** a las propuestas artísticas, y esta idea se transforma en un criterio de selección. Esta noción de calidad reviste diferentes aspectos: por un lado, se espera de la música que sea compleja en términos de arreglos musicales, pericia técnica, variedad de matices y experimentación con otros géneros musicales, con el objetivo de que se vuelva *desafiante*, que invite, a las diferentes formas de escucha. Al asociar calidad con complejidad musical, estos peñeros trazan una frontera con la zona tradicional del folklore a la que acusan de *“facilismo”* por recurrir a fórmulas como *“subiditas cada vez más agudas y [que mantienen] una nota como por 10 minutos hasta que se le hincha la vena”*, repertorios muy conocidos, temáticas amorosas hipersexualizadas (para este género), entre otras marcas, que a los ojos de este público la hacen “comercial”. Por otro lado, esta visión de calidad se asocia, como expresa Díaz (2015), a una exigencia de representación de lo popular que se vincula, en parte, a la herencia del Movimiento del Nuevo Cancionero y la canción militante y a un desarrollo de sentidos producto de la convivencia de elementos provenientes de diversas luchas y movimientos sociales: demandas ambientales, denuncias en torno a episodios de violencia vinculados al género, la clase y la raza pero sobre todo a una revisión del lugar de las culturas afro y originarias en el patrimonio cultural nacional. Cabe remarcar que esta noción de calidad elaborada por los peñeros puede ser vista como un valor y un disvalor simultáneamente. Es valorada cuando se la define como experimentación y conocimiento técnico, pero puede ser rechazada cuando el

exceso de virtuosismo o pericia elimina la “*mugre*”¹⁶ que los escuchas esperan encontrar en una interpretación folklórica como indicador de pasión o emoción.

En las sucesivas charlas y entrevistas con el público de estos circuitos fueron apareciendo una serie de nombres de músicos que son reconocidos y valorados. En una zona central podríamos situar a José Luis Aguirre, Ramiro González, Mery Murúa y Paola Bernal, cuyos espacios de consagración y difusión son los circuitos de encuentros culturales o peñas como la Cripta. También aparecen los nombres de Raly Barrionuevo y el Dúo Coplanacu, cuyas prácticas artísticas también se fueron desarrollando como parte de esta zona de peñas, pero también han alcanzado reconocimientos en grandes festivales como Cosquín. Juntos a ellos aparecen nombrados, en menor medida, otros folkloristas como Luna Monti y Juan Quintero, Aca Seca, Lisandro Aristimuño, Bicho Díaz, Bruno Arias, Marcelino Azaguate, Coqui Ortiz, Emiliano Zerbini y Juan Iñaki, porque los escuchas encuentran rasgos comunes en sus modos de hacer música. Junto a los artistas preferidos aparecen nombres de referentes de la generación que formó parte de la “renovación” del folklore en la década de los 80: Raúl Carnota, Peteco Carabajal, Jacinto Piedra y Juan Falú, entre otros. Así como también valoran positivamente a artistas de los años 60 y 70 que formaron parte de experiencias como el Nuevo Cancionero, la canción militante, etc.; nombres como Carlos Di Fulvio, Ariel Petrocelli, Mercedes Sosa, Chango Farías Gomez son traídos por los peñeros asiduamente en sus relatos.

Así como hay una zona de aceptación, también se dibuja una zona de rechazos. Las valoraciones negativas se centran en figuras que son masivamente reconocidas como Los Nocheros, Los Tekis, Chaqueño Palavecino y Soledad Pastorutti. Ese mismo rechazo se extiende a otros artistas que se perciben con rasgos similares como Abel Pintos, Luciano Pereyra y la agrupación Ivoití. Dentro de los rechazados se encuentran agrupaciones como Los Visconti, cuyas propuestas estéticas responden a la lógica del paradigma clásico del folklore.

Por fuera del género folklórico, estos peñeros consumen rock nacional de la década de los 70 y 80; música latinoamericana de artistas como Chabuca Granda, Totó y la Momposina o Lila Downs, por citar algunos nombres; cuarteto, en particular La Mona Jiménez, y fusiones de rock y tango con música electrónica. Entre los rechazos figura “la música romántica”, etiqueta que contiene tanto a cantantes de pop como del propio folklore.

¹⁶El ruido de fricción de las cuerdas de una guitarra en la grabación, quiebres o “caladas” en la voz del cantante, son “mugre” que le dan riqueza a la interpretación.

Pero los artistas y su música son elegidos por los peñeros a propósito de la **situación de escucha**. Hay música con la que se relacionan de manera íntima, la situación de intimidad se produce a través de una escucha atenta de la letra y la música, en la soledad de la habitación o en el encuentro con una pareja de baile. Un contexto que los peñeros definen como más *tranqui*, que posibilita comunicarse con el otro en la danza (sostener la mirada, conectarse con los movimientos del compañero y emocionarse), y también desafiar las propias habilidades técnicas, ya que las formas musicales al no ser tan apegadas a los formatos tradicionales permiten romper y buscar otras formas coreográficas que habilitan a experimentar con otras calidades de movimientos. La música al transgredir compositivamente algunas reglas del folklore que hacen que “*la chacarera no suene tan chacarera*”, se vuelve una instancia desafiante que permite al escucha jugar y “*flashearla*” al bailar. En esta práctica más íntima donde las letras se escuchan varias veces y las formas coreográficas no son tan transparentes, los peñeros nombran como favoritos a una serie de artistas: Juan Quintero y Luna Monti, Aca Seca, Paola Bernal, José Luis Aguirre, Ramiro Gonzalez, por citar algunos.

A su vez, hay otra música que **se usa de manera colectiva**, en una reunión con amigos o en el contexto de una peña. De esta música se espera que divierta, que cree “*la cosa peñera*”, una efervescencia que se sostiene sobre una simpleza musical producto de la ausencia de instrumentalización o arreglos musicales ajenos al folklore y que respeta las formas coreográficas tradicionales de la danza social. Esta simpleza garantiza la accesibilidad al baile a peñeros con diferentes grados de conocimiento de las danzas y la presencia de un repertorio básico de bailes (gato, chacareras, bailecitos y zamba) que permite a los peñeros *estar a full en la peña* compartiendo y riendo. Bajo esta segunda manera de escuchar, los oyentes apelan a nombres como el Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo. Pero también surgen nombres “inconfesables” o dichos en voz baja, tanto para sus pares como para la entrevistadora, que sólo pueden ser oídos porque son “*buenos para bailar*”¹⁷ o porque favorecen a esa efervescencia colectiva y risueña. Entre esos nombres masculados figura el del Chaqueño Palavecino.

Así como la música, los artistas y las posiciones ideológicas de los organizadores son importantes a la hora de elegir a una peña, también los **criterios afectivos** juegan un

¹⁷ Hay diferentes formas de escuchar música: en la sala de una casa, en la habitación, caminando con un mp3, en un estadio, en un teatro o bailando. Pero pareciera que la escucha colectiva en un contexto de diversión es menos responsable o consciente que la que se hace en la intimidad. Que sea bueno para bailar en el contexto de peña o de fiesta, reduce el ruido o la contradicción que figuras como el Chaqueño introducen respecto de los otros artistas que han sido nombrados y valorados y a los procesos de narrativización del yo producidos por los agentes.

papel de peso. Ir a Peñas como La Cripta o la Trashumante es parte de transitar otros espacios como talleres de danza popular o encuentros como el de San Antonio. Salir a estas peñas es ir a reunirse con gente que forma parte del ambiente, amigos y conocidos a los que se encuentra en una charla que permite *ponerse al día*, mientras se cena, o en la instancia de la danza. Esta situación de familiaridad es elegida y valorada por los peñeros.

Salir a esta zona de peñas posibilita otros usos corporales de la música. La corriente “expresivo vivencial”¹⁸ (Zerbini y otros, 2009) se hace presente en las danzas sociales porque la fusión del folklore con otros géneros musicales introduce timbres y cadencias que dan lugar a movimientos más sensuales y menos rígidos. Si bien los movimientos coreográficos se siguen dividiendo en función de los géneros (zapateo masculino, zarandeo femenino), en rondas o parejas compuestas exclusivamente por mujeres se habilita el zapateo femenino o una nueva figura llamada *zapandeo*, los ocho tiempos de la figura del zarandeo se dividen en cuatro tiempos zapateados y 4 tiempos zarandeados. En la pista de baile, cuyo espacio no se organiza en filas como en la otra zona, las líneas de interacción en la danza son objetos de disputas entre varones y mujeres y pequeños gestos como culminar la danza en un abrazo y no en una “coronación”¹⁹ van tramando un repertorio cuyo conocimiento es parte de las “competencias” (Díaz, 2015) requeridas a los agentes para tener un desempeño eficiente dentro de estos circuitos folklóricos.

La fusión del folklore con géneros como el rock habilita a que en la introducción, por ejemplo, de una chacarera se pueda incluir modulaciones o riff de guitarra eléctrica que habilitan otros modos coreográficos. En la zona alternativa/universitaria surge un modo de bailar inédito hasta el momento en el folklore: el pogueo de una chacarera. En las proximidades de los escenarios grupos de jóvenes saltan al ritmo de esta especie musical, o se trepan sobre los hombros de otros agitando abrigos, remeras o banderas y coreando a viva voz la letra de la canción.

18 La otra corriente de danza definida “**expresivo vivencial**” (Zerbini y otros, 2009) que abandona toda actitud conservadora o recopilativa hacia las danzas folklóricas, para esta corriente lo que hace auténtica a una danza no es un pasado socialmente valorado y cuidadosamente reproducido, sino que “*sea practicada por la gente*”, “*vivida*”, “*usada*”, manteniendo una continuidad rítmica y coreográfica, pero traducida a la idiosincrasia de cuerpos urbanos, universitarios y de clases, predominantemente, medias. Para lograr que las danzas se reconecten con los intereses y transformaciones que los actores sociales transitan, se apela a herramientas provenientes de otras disciplinas como la expresión corporal, danza contemporánea, teatro, entre otras. Por esta razón no (re)produce danzas folklóricas sino *danzas populares*, es decir, “construcciones sociales diversas, amalgamadas en esta geografía y en momentos sociohistóricos particulares” (Zerbini y otros, 2009: 6).

19 Así se denomina al gesto que indica el final de una danza en el modo académico tradicional de las danzas sociales.

Cuando los peñeros eligen una zona de difusión y consumo de folklore, rechazan otra. Para los cultores del circuito alternativo del folklore, espacios como el Aljibe o la Peña de Facundo Toro no son una opción por su excesivo costo y por una construcción de la tradición que las transforma en “*peñas shows for export*”. Tampoco eligen a las peñas que se organizan en lugares que habitualmente son discotecas, ya que conservan sus marcas de origen: el patovica que elige quién ingresa al salón y quién no, las luces intermitentes, las pistas en desniveles, los dispositivos que permiten salir o entrar del salón o acceder a determinados sectores de él (pulseritas, tarjetas vip, etc.) y la música estridente, aunque en vez de *tunchitunchi* suene el pulso de una chacarera. Pero, sobre todo, lo que este público desestima de esta modalidad de peña es que los que asisten no son del ambiente, a sus ojos poseen menores competencias tanto en danza, porque desconocen las coreografías, como en música, ya que como comentaba Juan, “*se copan con grupos masivos como Los Tekis que vienen robando hace como cincuenta años con el mismo tema*” (Entrevista, 18 de septiembre de 2013). También son rechazadas las peñas organizadas por ciertos artistas muy convocantes y que poseen un estilo interpretativo que dificulta la práctica de la danza social, un ejemplo de esto es el Duende Garnica, que como relata Marcos: “*era como que él tocaba para él y para demostrar lo bien que toca el violín e iba al palo y vos como bailarín... no sé si pensaba tanto en los bailarines él. Entonces más que bailar era una destreza física bailar los temas de Garnica*” (Entrevista, 24 de mayo de 2014). La masividad es un criterio que llevó a muchos de estos peñeros a rechazar espacios que son parte del circuito universitario como la Trashumante, la de “los Copla” o la del “Éxodo Jujeño”, porque redujo las posibilidades de bailar y los transformó en un recital.

Pablo Vila (1996) afirma que para construir una imagen del yo que aparezca como una y unificada, los seres humanos cuentan historias, producen narraciones sobre sí mismos y sobre los otros. “Así el proceso de construcción identitaria está caracterizado por un continuo movimiento de ida y vuelta entre contar y vivir, entre narrar y ser” (Vila, 1996: 22).. En las letras de las canciones, en los modos de hacer folklore renovador, en las danzas y en las peñas los agentes encontraron los hilos de una trama argumental que ellos construyen para comprender a sus identidades sociales. Cada criterio de selección es una marca simbólica que los peñeros de esta zona construyen para delinear sus diferencias con los peñeros de la zona tradicional, pero también es la oportunidad de producir un relato valorado de sí mismos y de un modo de hacer comunidad que se trama en torno a un objeto cultural como es la música folklórica y los modos de experimentarlo habilitados por la zona alternativa/universitaria.

Consideraciones finales

Como pudimos observar, salir a peñar es pasar por una serie de opciones: un género musical, una tradición, artistas y un lugar. Porque la recepción es un proceso de producción de sentidos que se realiza bajo condicionamientos sociales. Un agente social produce sentidos a partir de su competencia y la gestión que hace de ella y del lugar que ocupa al interior de un particular sistema de relaciones. La escucha no se produce en el vacío, se encuentra mediada por un sistema socialmente instituido. Como expresa Díaz (2015), que un agente se muestre como consumidor de un tipo de música dice algo del valor que se le otorga y de la autopercepción de su propio valor. En palabras de Pablo Vila:

“La música para nosotros sí tiene sentido (no intrínseco, pero sentido al fin), y tal sentido está ligado a las articulaciones en las cuales ha participado en el pasado. Por supuesto que estas articulaciones pasadas no actúan como una camisa de fuerza que impide su re-articulación en configuraciones de sentido nuevas, pero, sin embargo, sí actúan poniendo ciertos límites al rango de articulaciones posibles en el futuro. Así, la música no llega “vacía”, sin connotaciones previas al encuentro de actores sociales que le proveerían de sentido, sino que, por el contrario, llega plagada de múltiples (y muchas veces contradictorias) connotaciones de sentido”. (Vila, 1996: 19).

Siguiendo a Pablo Vila (1996), la música popular es un artefacto cultural que provee a las personas de elementos que son utilizados por ellas para la construcción de sus identidades sociales. El sonido, las letras, los modos de tocar y de cantar y las danzas ofrecen maneras de ser y de comportarse, así como modelos de satisfacción psíquica y emocional. Estos guiones son el soporte para procesos de narrativización del yo²⁰, como expresa Frith: “la música parece ser una clave de la identidad porque ofrece, con tamaña intensidad, tanto una percepción del yo, como de los otros, de lo subjetivo y lo colectivo” (2003:185). Para muchos escuchar folklore es conectarse con una historia familiar o con la familia como valor, con ideas de trascendencia como “*La Pacha*”, con un modo de hacer comunidad y, en particular, consigo mismos. Cada opción va tejiendo una trama argumental, cada performance, hecha con y desde el cuerpo, va haciendo del agente un ser de memoria, anécdotas y *souvenirs*²¹.

²⁰Paul Ricoeur (1985) consideraba que la narrativa es uno de los esquemas cognoscitivos más importantes de los seres humanos. Es a través de ella que se alcanza la unidad de la vida, es narrando que las acciones se entrelazan con metas y deseos. Esta unidad no es algo fijo, producto de una continuidad esencial, sino que como expresa Frith (2003) emerge de “una creencia recurrente en la coherencia personal”. Coherencia que se renueva cada vez que se actualiza la narración.

²¹Aquella frase de que hay música que se vuelve “la banda sonora de nuestras vidas” implica que el sentido en recepción está cargado de vivencias y de emociones: la púa que atrapamos en un recital, las fiestas familiares, las charlas o las fotos con los músicos que son nuestros ídolos, la primera peña, las sensaciones que generó la primera zamba que se bailó, son criterios de selección tan importantes como los saberes enciclopédicos o más formales.

Bibliografía

Acurso, M. B. (2016). *Un mundo del folklore. Jóvenes y peñas de la ciudad de Córdoba*. Tesis inédita de la Maestría en Antropología.

Benjamin, W. (2011) *La obra de arte en la era de la reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

Berruti, P. (1996). *Manual de danzas nativas argentinas. Coreografías, historia y texto poéticos de las danzas*. Buenos Aires: Editorial Escolar.

----- (1998). *Metodología para la enseñanza de las danzas nativas*. Buenos Aires: Editorial Escolar

Carozzi, M. J (2011) *Las Palabras y los Pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Editorial Gorla.

Costa, R. L. y Mozejko D. T. (2002). *Lugares del decir. Competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Editorial Homo Sapiens.

Díaz, C. (2009) *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.

----- (2015) “Folklore Alternativo. Estrategias discursivas y construcción de diferencia”. En Costa, R. y Mozejko, D. T. (comps.) *Hacer la diferencia. Abordaje sociocrítico de prácticas discursivas*. Buenos Aires: Ciccus. (Pág. 161-208).

Frith, S. (1987) "Towards an aesthetic of popular music." En Leppert, R. y McClary, S (eds.). *Music and Society. The Politics of Composition, Performance and Reception*. Cambridge: Cambridge University Press. (Pág. 133-149)

----- (2003). “Música e identidad”. En Stuart, H. y du Gay, P. (comps) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu. Pág. (181-213)

Goffman, E. (1970) *Ritual de la Interacción*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo.

Meccia, E. (2005) “El teatro que no representa. Una reseña tardía con algunas reflexiones actuales de La presentación de la persona en la vida cotidiana de Erving Goffman”. *Revista Argentina de Sociología*. N.º 4, Buenos Aires, Consejo de Profesionales en Sociología – Miño y Dávila Editores. (Pág. 161-168)

Páez, M. F. (2015). *Artes de hacer en Encuentros Culturales de la Provincia de Córdoba (2010-2013)*. Tesis inédita del Doctorado en Estudios Sociales de América Latina, mención sociología. CEA, UNC.

Ricoeur, P. (2009) “Segunda sección. Poética de la narración. Historia, ficción, tiempo” en *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México: Siglo XXI Editores. (Pág. 777-1037)

Schechner, R. (2000) *Performance. Teorías y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libro del Rojas.

Vila, P. (1996). “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En Revista Trans. Revista Transcultural de música. N.º 2. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones>

Williams, R. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Zerbini, S; Rodríguez, K y otros (2009). *Sentidos que porta la enseñanza de danzas folklóricas en la formación de docentes y en sus prácticas de enseñanza, en escuelas de capital y el interior cordobés*. Trabajo de investigación inédito del Instituto Provincial de Educación Física (IPEF).