

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE LETRAS

Licenciatura en Letras Modernas
Trabajo Final de Licenciatura



IDENTIDADES (IN)DEFINIDAS ENTRE FRONTERAS DIFUSAS
¿Cordel do Fogo Encantado y Arbolito hablan desde América Latina?

Tesista: Julieta K. Kabalin Campos
Director: Claudio F. Díaz

Córdoba, 2013

A mi tío Pocho.
Por ese último abrazo que no nos dimos.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco profundamente a todos los que me acompañaron en este camino de aprendizaje.

A mi familia, especialmente a mis papás y a mi hermana que, diariamente y desde siempre, han seguido de cerca mis pasos. Los quiero mucho a los tres. Son mis ejemplos de vida, de constancia, trabajo y persistencia.

A mi amor y compañero, Phe, que ha sido incondicional. Por estar siempre, por las orientaciones, por la paciencia inagotable y, sobre todo, por el amor de todos los días, gracias infinitas. Te amo y te admiro enormemente.

A mi familia brasilera, los Pereira Jácome, especialmente a Nana, Odilia, Ada y Toninho. Gracias por haberme abierto hace tres años las puertas de su casa y hacerme sentir una más entre ustedes.

A mis amigos, que han sabido comprender mis ausencias y, a pesar de todo, siempre han estado para dar esos empujoncitos alentadores, esos abrazos sinceros y esas charlas renovadoras.

A la Universidad Nacional de Córdoba por las experiencias, las oportunidades, los saberes y los amigos invaluable que me ha brindado en estos años. Haber tenido la posibilidad de acceder a una educación pública y gratuita de tan alto nivel y prestigio como la de nuestra universidad me enorgullece todos los días enormemente.

A Claudio, mi director, y a mis compañeros del equipo de investigación por la generosidad, los siempre acertados consejos y las lecturas pacientes durante estos meses de trabajo.

Finalmente, a las bandas (Cordel do Fogo Encantado y Arbolito), sin las cuales, esta investigación hubiera sido imposible.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
CAPÍTULO I. Presupuestos teóricos	8
1. ¿Cómo entender teóricamente América Latina?	8
2. América Latina como configuración cultural	13
3. Identidades (in)definidas entre fronteras difusas	18
CAPÍTULO II. Marco teórico-metodológico	22
1. El discurso como práctica	22
2. La música como discurso	26
CAPÍTULO III. Campos de inserción y trayectorias de las bandas	32
1. Arbolito en el campo del folklore argentino	32
1.1. La emergencia de Arbolito en la década del 90	32
1.2. La formación institucionalizada: la EMPA como una institución distinguida	35
1.3. Posiciones y capitales previos: trayectorias rockeras individuales	36
1.4. Oportunidades y elecciones estratégicas	38
2. CFE en el campo de la canción popular brasilera	42
2.1. La emergencia de CFE en la década del 90	42
2.2. El autodidactismo de Cordel: la escuela de la calle y la experiencia local	47
2.3. Oportunidades y elecciones estratégicas	51
CAPÍTULO IV. Discurso y estrategia	56
1. Arbolito	57
1.1. La tradición: fronteras (in)definidas en el campo	57
1.2. Franqueando las fronteras de la historia: reivindicando al héroe marginado	66
1.3. La comunidad, un camino hacia la expansión de sus límites	74
2. Cordel do Fogo Encantado	97
2.1. El potencial <i>sertanejo</i> : reconfigurando los límites de la tradición	97
2.2. “Historia del fuego encantado”. La otra historia	105
2.3. La comunidad y la ampliación del mundo de referencia	112
REFLEXIONES FINALES	145
BIBLIOGRAFÍA	150

INTRODUCCIÓN

Esta investigación parte de una primera inquietud que se genera al advertir la existencia de ciertas definiciones sobre la música popular latinoamericana, muchas veces estrechamente vinculadas a usos propuestos o estandarizados por la industria cultural, que, sin mayores problematizaciones, son ampliamente aceptadas en nuestras sociedades generando la naturalización de ciertas categorías, clasificaciones y parámetros de legitimidad. Es así que, a partir de ciertas representaciones e imaginarios sobre la música producida en el continente, se reconocen determinadas prácticas como “música latina” (o más específicamente “pop latino”, “rock latino”, etc.), en términos generales, o bien distinguimos folklores nacionales, músicas típicas de los distintos países y hasta diferentes géneros que cobran especificidad cuando son ligados a las culturas nacionales –“rock argentino”, “rock brasilero”, etc.-. Sin embargo, ¿qué ocurre con aquellas prácticas que parecen no encajar en estas definiciones y que también son producidas en Latinoamérica?, ¿qué exclusiones simbólicas se generan desde estas concepciones hegemónicas? Nos preguntamos, en definitiva, por aquellas prácticas que dejan entrever las fisuras de estas categorizaciones dominantes, que tensionan sus límites y que, por lo tanto, exigen nuevos modos de comprensión.

Como veremos, dado que nuestra investigación está enfocada al estudio del ámbito específico que compete a la producción discursiva (ver capítulo 2), ésta no pretende dar cuenta de todas las instancias que conforman el sistema de producción-circulación-consumo de la música popular. Nuestro trabajo, por el contrario, tiene como propósito encarar el estudio de América Latina a partir del abordaje crítico de propuestas artísticas desarrolladas en el continente para, desde esa base empírica, poder reflexionar sobre las maneras en que los sujetos se entienden y definen a sí mismos desde sus propias prácticas discursivas. Vale aclarar, entonces, que hemos decidido seleccionar del amplio universo de la producción de música popular del continente dos casos particulares que nos permitan observar algunas de las relaciones complejas que se establecen entre diferentes participantes (sean agentes individuales o colectivos, como también instituciones) en campos específicos y advertir los modos en que se desatan disputas por las definiciones que los constituyen como tales. Más específicamente nos interesamos por trabajar con bandas que encuentran dificultades para definir su producción musical partir de las “etiquetas” disponibles y las definiciones legítimas en el marco de las condiciones específicas en las que sus prácticas son desarrolladas. Por otra parte, en

tanto nos interesa observar particularmente qué exclusiones simbólicas se evidencian en torno a categorizaciones dominantes, a partir de nociones que pretenderían contener el total de la producción musical -música latina, músicas nacionales, músicas regionales, músicas folklóricas, *world music*, etc.-, nos volcamos al estudio de agentes que no ocupan posiciones dominantes en sus campos respectivos (Bourdieu, 1995: 64).

Siendo así, vale adelantar que este trabajo se plantea como objetivo realizar un estudio de casos desde una perspectiva sociodiscursiva. La elección de los mismos ha sido acotada a dos bandas dedicadas a la producción de música popular provenientes de dos países del continente, la banda argentina Arbolito y la brasilera Cordel do Fogo Encantado. Asimismo, los criterios que han servido para su selección no pretenden definirlos como casos representativos -lo que sería una falacia teórica teniendo en cuenta los presupuestos desde los cuales partimos (ver capítulos 1 y 2)-. Por el contrario y descontando el carácter arbitrario que toda selección apareja, nuestra delimitación buscó contemplar en la selección de los agentes a ser analizados: 1) que hayan desarrollado (o continúen desarrollando) sus prácticas en el contexto de Latinoamérica en el periodo que va de la segunda mitad de la década del 90 a la primera década del 2000. Entendemos que este periodo temporal nos permite abarcar las transformaciones que se han producido en las últimas décadas con respecto al “momento de globalización sonora actual” (Ochoa, 2003), el cual ha dado lugar a una reorganización significativa en los campos de la música popular; 2) que no pertenezcan al mismo círculo de producción-circulación-consumo, ofreciéndonos espacios de problematización diferentes sobre los contextos de producción musical en el continente. En este sentido, encontramos como una opción válida para superar esta dificultad, la selección y comparación de, al menos, dos bandas que sean originarias de dos países diferentes y 3) que ofrezcan algún tipo de resistencia o dificultad a la hora de ser clasificadas según las categorías dominantes en sus circuitos de producción-circulación-consumo. En este sentido, nos interesaban aquellas bandas que, aún ocupando lugares subalternos en sus campos respectivos, hubieran logrado, al menos, alcance nacional.

De este modo, por un lado, tenemos a Arbolito, una banda que se destaca principalmente por combinar géneros considerados folklóricos o tradicionales de la música popular argentina con otros no folklóricos. En sus canciones, pueden reconocerse sonoridades, estructuras y patrones rítmicos distintivos del folklore nacional (zambas, chacareras, cuecas, huaynos, etc.) con otros vinculados a otras tradiciones como el rock, reggae, ska o ritmos rioplatenses como el candombe.

También, se advierte la ejecución de instrumentos que escapan a lo que podrían considerarse formaciones clásicas de grupos folklóricos argentinos, no sólo por la incorporación de instrumentos vinculados a otras tradiciones (como la batería, guitarras eléctricas, bajo eléctrico -formación tímbrica básica del rock-, o flauta travesa y clarinete) sino también por el protagonismo con el que ingresa en la formación una instrumentación que es claramente identificable con la región andina (sikus, queñas, charango, ronroco). Aunque existen importantes antecedentes en el campo del folklore argentino de artistas que incorporan y dialogan con otras tradiciones (Peteco Carabajal, Liliana Herrero, Chango Farías Gómez, MPA sólo por nombrar algunos), la banda encontró siempre dificultades para ser reconocida como un grupo folklórico sin más y ellos mismos prefieren presentarse como una “banda de fusión” (Arbolito, página oficial).

Por otro lado, nos encontramos con Cordel do Fogo Encantado (de ahora en más, “CFE”), una banda de música popular oriunda de la ciudad interiorana de Brasil llamada Arcoverde, localidad que se ubica en la zona del *sertão*¹ de Pernambuco. Este dato geográfico, como veremos, no sólo resulta significativo por las posibilidades materiales diferenciales que la permanencia o no en este espacio le ofrecía a la agrupación para el desarrollo y difusión de su actividad artística; sino además por el modo en el que esta información atraviesa y condiciona su definición en el campo de la canción brasilera. Así como Arbolito, CFE también se destaca por las fusiones que caracterizan su propuesta. Sin embargo, en el caso de la banda brasilera los diálogos no sólo se dan en el plano musical entre sonoridades consideradas folklóricas o tradicionales con elementos que serían ajenos a ellas, sino además y principalmente entre diferentes lenguajes artísticos. En el aspecto musical, la banda cuenta con una impronta primordialmente percutiva dado que, sin contar al vocalista, sólo uno de los integrantes ejecuta un instrumento melódico/armónico -guitarra acústica y eléctrica-. La sonoridad propuesta convoca principalmente a elementos musicales de cinco tradiciones -que, por ahora, sólo nombraremos: música de los cantadores de viola, el samba de *coco*, el *reisado*, el *toré* y la *umbanda*- las cuales no responde precisamente a géneros musicales, sino a manifestaciones culturales y religiosas desarrolladas en la región de origen de la banda. Estos diálogos, que le otorgan una característica muy particular a la propuesta de

¹ Región semiárida del Nordeste brasilero que comprende los estados de Sergipe, Alagoas, Bahia, Pernambuco, Paraíba, Rio Grande do Norte, Ceará y Piauí, caracterizada por sus pocas precipitaciones durante todo el año.

CFE, se complementan además con una primera fusión establecida entre el lenguaje teatral y la poesía popular de la región en la cual la banda encuentra sus orígenes, lo cual torna más dificultoso encontrar entre las categorías disponibles, alguna que contemple sus especificidades.

Como veremos, a pesar de la distancia geográfica que las separa, así como también de las grandes diferencias que existen en sus propuestas estético-políticas, ambas bandas se encuentran en búsquedas y disputas similares que podemos sintetizar en tres preguntas que atraviesan sus prácticas: quiénes somos, en qué tradiciones nos reconocemos (en cuáles no) y desde qué lugar hablamos. De este modo, tanto Arbolito como CFE ofrecen interesantes nudos problemáticos para pensar en la complejidad de ese espacio heterogéneo que denominamos Latinoamérica.

Nuestro trabajo está organizado en cinco capítulos. En el primero, nos encargaremos de realizar algunas aclaraciones al respecto de la reflexión teórica que genera y sustenta esta investigación. En este apartado, nos centraremos, entonces, en explicar a qué nos referimos cuándo hablamos de “América Latina” y de qué manera entendemos el concepto de identidad.

Una vez expuesto nuestro enfoque teórico en relación a estos ejes problemáticos daremos lugar, en nuestro segundo capítulo, a la reflexión teórico-metodológica circunscripta a la discusión sobre la noción de música popular y la perspectiva sociodiscursiva que adoptamos para su abordaje.

Posteriormente, en los capítulos tres y cuatro, nos dedicaremos al análisis de los casos particulares, es decir, al abordaje de las bandas y sus producciones. En el tercero, por un lado, nuestra atención estará dirigida a la reconstrucción de las trayectorias de ambas agrupaciones y las relaciones establecidas en sus respectivos campos de inserción; mientras que, en el cuarto, nos abocaremos al análisis de la discografía y las relaciones con sus condiciones de producción.

Este recorrido tendrá como corolario un último capítulo donde nos propondremos generar algunas respuestas reflexivas y críticas a las preguntas que han dado lugar a esta investigación, a partir de los datos obtenidos del estudio de los casos particulares y sobre la base de los presupuestos teóricos desde los cuales nuestro problema fue construido.

CAPÍTULO I

Presupuestos teóricos

1. ¿Cómo entender teóricamente América Latina?

Al proponernos hablar de América Latina nos enfrentamos con un objeto de estudio sumamente complejo. El problema de su definición excede claramente a una cuestión territorial y, por ello, esta preocupación nunca ha sido ajena a artistas, científicos e investigadores y, por el contrario, se ha tornado un tema central en el debate intelectual contemporáneo. Las discusiones y las preguntas sobre qué implica pensar en una identidad latinoamericana se han repetido de diversas maneras en las últimas décadas y han dado lugar a diferentes modos de comprender y conceptualizar eso que denominamos convencionalmente América Latina. Autores como Ardao (1993), Cornejo Polar (1987), Martín-Barbero (1987), García Canclini (2008), Palermo (2005), Mignolo (2007), entre otros, se han abocado al estudio de nuestro continente ofreciendo valiosas investigaciones al respecto. De este modo, si durante las décadas de los 60 y 70 (principalmente evidenciada en las luchas políticas y los ideales que se desprendieron de la Revolución Cubana, como en el fenómeno literario y editorial que implicó el *Boom* Latinoamericano), la existencia de una identidad y una cultura latinoamericana se había vuelto un consenso para muchos intelectuales, artistas, críticos y pensadores en general; durante las últimas décadas, los procesos de globalización, la crisis del proyecto moderno y el avance de la denominada posmodernidad vinieron a desequilibrar esta estructura de certezas. Como contrapartida, la fragmentación, la multiplicidad, la heterogeneidad, interculturalidad, entre otras, se tornaron categorías centrales para entender la cuestión identitaria y cultural del continente.

Teniendo en cuenta estos debates, en este trabajo, partimos de considerar tres aspectos que entendemos son fundamentales a la hora de pensar conceptualmente (es decir, no esencialmente) la idea de “América Latina”:

- En primer lugar, América Latina es un modo de nombrar a un espacio socio-histórico-cultural heterogéneo complejo en el que diversas culturas e identidades coexisten y dialogan conflictivamente. Aunque planteado así pueda parecer una formulación simplista del problema, creemos que es el primer paso para no caer en enfoques esencialistas que entienden a América Latina como un territorio con límites definidos y con una cultura que le es propia, o bien como una comunidad determinada a la que le corresponde una identidad trascendente particular.

Un autor que nos ayuda a reflexionar al respecto es Néstor García Canclini (2008) quien, apenas comenzada la última década del siglo XX, ya proponía distanciarse de ciertas teorías posmodernistas que sostenían la no-concretización del proyecto moderno en América Latina ya sea visto en términos positivos (idea de singularidad pastiche, surrealista o real-maravillosa del continente) o negativos (idea de imitación deficiente de la modernidad modélica de los países metropolitanos). Basado en un modo diferente de entender las relaciones culturales, García Canclini entendía, por el contrario, que la modernización en América Latina fue efectivamente llevada a cabo, aunque cobrando un perfil específico por ser éste tan sólo uno los aspectos que configurarían su “heterogeneidad multitemporal” constitutiva (2008: 86). En este sentido, explicaba:

[l]os países latinoamericanos son actualmente resultado de la sedimentación, yuxtaposición y entrecruzamiento de tradiciones indígenas (sobre todo en las áreas mesoamericana y andina), del hispanismo colonial católico y de las acciones políticas, educativas y comunicacionales modernas. Pese a los intentos de dar a la cultura de élite un perfil moderno, recluyendo lo indígena y lo colonial en sectores populares, un mestizaje interclasista ha generado formaciones híbridas en todos los estratos sociales. (García Canclini, 2008: 86)

De este modo, García Canclini no sólo entendió que en estos entrecruzamientos se encontraban la complejidad y particularidad de los procesos modernizadores en el continente; sino que, además, su advertencia le permitió formular dos conceptos centrales para su teoría cultural: el de *hibridación* y su redefinición del concepto de *modernidad*. Con la articulación de ambas nociones lograría, asimismo, sostener y justificar una particular concepción sobre el carácter intercultural del continente.

Por un lado, la categoría de hibridación -o mejor aún, la de “procesos de hibridación”- es usada por el autor como herramienta teórica para dar cuenta de las transacciones y diálogos interculturales y, más concretamente, de mezclas socioculturales específicamente modernas (2003: 23). Es decir, modos peculiares de relación con lo moderno. En consecuencia, la modernidad es entendida como una serie de proyectos (emancipador, expansivo, renovador y democratizador) que se manifiestan de innumerables maneras constituyendo una condición de las sociedades actuales y no como un espacio o un estado de cosas perfectamente delimitado del que se sale o se entra sin más. Así, García Canclini reconoce en Latinoamérica particulares procesos modernizadores que derivan del entrecruzamiento entre lo moderno y lo tradicional, así como también entre lo culto, lo popular y lo masivo. Como vemos, además de poner de manifiesto otra perspectiva de la modernidad, el autor plantea un modo diferente de

entender lo cultural ya que, desde este punto de vista, definir una cultura o una identidad latinoamericana (ya sea como deficiente u original) se torna imposible. En todo caso, usando palabras más recientes de García Canclini y conectándolo a nuestro punto inicial, tan sólo podríamos hablar de un “espacio sociocultural latinoamericano” (2004, 139) como un marco donde ciertas transacciones, diálogos y movimientos entre escenarios culturales particulares ocurren, atravesados por una específica heterogeneidad multitemporal.

- En segundo lugar, contemplar la conflictividad de dicho espacio implica considerar las desigualdades, diferencias y exclusiones que son generadas por las luchas de poder que se dan en el marco de las disputas intersubjetivas e interculturales de ese contexto socio-histórico-cultural. En este sentido, coincidimos con García Canclini (2004) cuando sostiene que es necesario enfocar la problemática cultural en el aspecto “inter” de las relaciones culturales, en tanto “de un mundo *multicultural* -yuxtaposición de etnias o grupos en una ciudad o nación- pasamos a otro *intercultural* globalizado” (2004: 14). Poner el énfasis en la interrelación cultural implica, así, contemplar no la coexistencia entre distintas tradiciones y lo moderno, entre lo popular, lo culto y lo masivo, etc. o simplemente admitir la diversidad; sino que exige advertir, sobre todo, los aspectos conflictivos que acontecen en estos intercambios. En otras palabras, se pretende no sólo admitir que existen múltiples y heterogéneas culturas e identidades en relación, sino también reconocer las fisuras y embates que los diálogos interculturales contienen. En este caso, las “diferencias, desigualdades y desconexiones” son el modo elegido por García Canclini para nombrar tres tipos principales de organización-segregación social que coexisten en la América Latina contemporánea. Frente a los fenómenos de pertenencia y políticas de integración, están las *diferencias* étnicas, nacionales, de género, etc. Frente a la participación y posesión, se presentan *desigualdades* internas o internacionales generados por intercambios y distribuciones injustas e inequitativas. Y, por último, frente a la conectividad mundial, encontramos *desconexiones* en relación a la tecnología, la información, bienes culturales y otros aspectos que han devenido de las articulaciones globalizadas. De este modo, como mismo autor advierte, con esta elección crítica se logra poner en foco el aspecto excluyente de las relaciones interculturales de los “conjuntos proyectuales [que] corresponden a las temporalidades históricas que coexisten en América Latina” (2004: 80).

-Finalmente, es importante entender que “América Latina”, en tanto noción geopolítica, tiene una historia y remite a un paradigma particular desde el cual se comprende, califica y clasifica el mundo. Por lo tanto, su afirmación implica adoptar un lugar de comprensión particular y no el único existente. Otros paradigmas le son coexistentes y luchan por su reconocimiento. En este punto, sin querer caer en el tipo de enfoques que sobrestiman la cuestión nominal, consideramos que preguntarnos por los sentidos que atraviesan la historia de determinada forma de nombrar/entender al continente -ya sea en tanto territorio, comunidad, espacio simbólico, espacio sociocultural o como fuera concebido-, como así también por las disputas que existen en torno a dicha denominación, nos proporciona una mirada más compleja al respecto de lo que muchas veces se supone corresponde, en sí misma, a una identidad o entidad preestablecida. No es lo mismo hablar de América, de las Indias Occidentales, del Nuevo Mundo, de América Latina, de Hispanoamérica, de Indoamérica, de Afrolatinoamérica (o de los afrolatinos, afroandinos, afrocaribeños) o de Abya-Yala (como han elegido llamar al continente desde algunos movimientos indigenistas). Cada una de estas denominaciones se llena de sentido cada vez que alguien las pronuncia y su uso da cuenta de distintas posiciones, luchas y momentos histórico-sociales específicos. Es, en este sentido, que Walter Mignolo (2007) apunta que América Latina debe entenderse ante todo como una idea inventada, nacida y representante del orden moderno/colonial. Es decir que, desde este enfoque, si la modernidad no existe sin colonialidad porque su existencia ha dependido desde el siglo XVI (momento de su origen con el denominado “descubrimiento” de América) de una misma matriz de poder (la lógica imperial); a su vez “el continente americano existe sólo como una consecuencia de la expansión colonial europea y los relatos de esa expansión desde el punto de vista europeo, es decir, la perspectiva de la modernidad” (2007: 16). América Latina no sería, entonces, la denominación para una cosa previamente existente, sino el nombre para un concepto, que responde a un modo de comprensión particular. Según Mignolo,

La “idea” de América fue una invención europea que eliminó las denominaciones dadas por los pueblos que habían vivido en el continente durante siglos antes de que Colón lo “descubriera” (...) Eso significa que “América Latina” es el nombre del continente habitado por los pueblos de origen europeo, algo difícil de comprender debido a la lógica de la colonialidad en su intento por mostrar que “América Latina” es a la vez subcontinente de una idea presente de la conciencia de todos los que la habitan. (Mignolo, 2007: 47)

Pero la propuesta del proyecto decolonial en el cual se inscribe la del semiólogo argentino se basa en apuntar la coexistencia y la simultaneidad de paradigmas. Por ello, entiende que el fin no sería negar la perspectiva de la modernidad, sino más bien plantear la pregunta por los relatos que han sido y son invisibilizados bajo el gran relato del descubrimiento de América desde el cual se organiza y se funda el orden mundial moderno. Mignolo propone, en consecuencia, concebir la historia como una “heterogeneidad histórico-estructural” (2007: 72) a partir de la cual sería posible reconocer distintos procesos históricos que interactúan junto con el proyecto moderno que se ha impuesto como hegemónico. De esta manera, apunta a advertir la complejidad de conjuntos nodales en los cuales la heterogeneidad (simultaneidad y coexistencia de paradigmas) se despliega, lo que, por otro lado, implica reemplazar los grandes relatos “por una base teórica en la perspectiva de las historias (y lenguas) locales” (2007: 72). En definitiva, al quedar cuestionada la idea de un relato unívoco, se habilita la pregunta por otros posibles modos de comprensión, al mismo tiempo que se torna necesario comprender por qué existiendo múltiples perspectivas ha prevalecido una como la más legítima. Teniendo en cuenta este planteo, creemos se torna central preguntarnos sobre las implicancias de nombrar (o no) Latinoamérica a esta parte del mundo y entender por qué algunos sujetos eligen significar sus prácticas y conformar su identidad a partir de esta denominación y por qué otros no, y cuáles son las bases epistemológicas que sustentan estas opciones diferenciales.

Partiendo de estas reflexiones preliminares, nuestra atención es conducida ineludiblemente hacia otra problemática que tiene que ver con las complejas relaciones entre sociedad y sujeto que se dan en ese contexto socio-histórico-cultural complejo denominado América Latina. Esto porque la preocupación de este trabajo gira en torno a la comprensión de los modos en el que las diferentes representaciones, que coexisten - para decirlo en los términos de Mignolo- en la “heterogeneidad histórico-estructural” conformada por los distintos paradigmas, atraviesan de modos particulares las subjetividades y se articulan de modos diversos en la conformación de identidades. El problema de nuestra investigación emerge así de un interés sobre las prácticas sociales en un plano empírico, lo cual nos lleva a preguntarnos por los sujetos que conviven y son socialmente atravesados por estas historias y modos de configurar el mundo que constituyen dicha heterogeneidad. Esto deriva así en la necesidad de adoptar un punto de vista que contemple la existencia social del sujeto sin dejar de considerar las

afirmaciones y posicionamientos políticos asumidos por éstos ya que, como afirma Danilo Martuccelli, “la sociedad deja de ser la escala de comprensión exclusiva de los fenómenos sociales” (2007: 19). Por ello, entendemos que los estudios empíricos, aunque restringidos y acotados a los fenómenos estudiados, constituyen significativas fuentes para acercarnos a una comprensión de lo cultural desde lo particular. Esto en tanto el estudio de las prácticas que sujetos concretos llevan a cabo posibilita acceder a múltiples sentidos que son puestos en juego para conformar narrativas del ser y de la pertenencia que son necesariamente construidas en sociedad. Como veremos más adelante, nuestro interés desemboca más concretamente en la pregunta sobre el modo en el que la música, como un espacio cultural en el cual se desarrollan prácticas específicas, moviliza de un modo particular una serie de definiciones sobre el ser -ya sea local, nacional, continental, etc.- como así también modos en el que los sujetos se vinculan con esas representaciones. Desde esta perspectiva, entendemos que son los sujetos los que asumen la heterogeneidad cultural latinoamericana dándole sentido y coherencia desde sus propias narrativas. Este presupuesto, como veremos a continuación, nos permitirá conservar de un modo crítico la noción de identidad y, al mismo tiempo, nos llevará a reforzar las reflexiones sobre lo cultural.

2. América Latina como configuración cultural

Convivimos con categorías y nociones que nos permiten definirnos y definir a los demás. Interpretamos y nos interpretan con ellas. Somos argentinos, brasileros, latinoamericanos, peronistas, socialistas, rockeros, folkloristas, etc. Estas categorías nos atraviesan dando sentido a nuestras prácticas y su uso permite afirmar nuestros sentimientos de pertenencia a partir del establecimiento de ciertos límites que definen ese yo que se pronuncia y un otro que siempre es pronunciado ya sea explícita o implícitamente en el mismo acto. Como señala el antropólogo Alejandro Grimson, “en un contexto histórico específico, una sociedad tiene *una caja de herramientas identitarias*, un conjunto de clasificaciones disponibles que permiten a sus miembros identificarse a sí mismos e identificar a los otros” (2011, 184). Estas herramientas no sólo son categorías compartidas y comprendidas por el conjunto de una sociedad, se trata además de clasificaciones con un “potencial identificatorio” que nos permiten definirnos socialmente, delimitar nuestra pertenencia a diferentes grupos y articular ciertos intereses compartidos en torno a una misma denominación, como así también diferenciarnos con quienes no encontramos elementos que nos emparenten (Grimson,

2011, 184). Por ello, cuando alguien dice, por ejemplo, “soy argentino”, “es boliviano”, “aquel peruano”, “la paraguaya”, “el brasilero”, como también “los latinos”, “americanos” o “sudacas” dependiendo de quién lo diga, del modo en que lo haga y en qué situación particular; ciertos sentidos serán movilizados e interpretados de modos diversos según quiénes sean los interlocutores y cuál sea el contexto específico de esa interlocución. Hablamos, así, de sentidos variables situacionalmente, al mismo tiempo que de formas de representación cultural sedimentados socialmente.

Es en este sentido que Grimson señala que “las clasificaciones son más compartidas que los sentidos de estas clasificaciones” y que, por ello, “la disputa acerca del sentido de las categorías clasificatorias es una parte decisiva de los conflictos sociales” (2011: 185). ¿Es lo mismo decir que una banda de música que produce en Latinoamérica es latinoamericana, brasilera o argentina?, ¿es una banda latinoamericana por el mero hecho de realizar su práctica en Latinoamérica?, ¿qué hace que una banda sea reconocida como productora de folklore argentino alternativo, como en el caso de Arbolito, o regionalista, como en el caso de CFE?, ¿por qué las propias bandas no se reconocen identificadas con dichas clasificaciones? Intentar comprender cómo funcionan estas categorías en determinada sociedad es un ejercicio sumamente complejo a la vez que revelador, ya que es con ellas que los sujetos nos pensamos a nosotros mismos y nos relacionamos con los demás. Nos preguntamos entonces, ¿de qué manera abordar estas relaciones complejas entre las representaciones culturales y los sentimientos de pertenencia que se generan en torno a ellas? ¿Alcanza con señalar el carácter “imaginario” de las categorías territoriales u otras clasificaciones culturales (sociales, políticas, ideológicas, étnicas, genéricas, etc.) sabiendo que los sujetos continuaremos, a pesar de ello, definiendo nuestra existencia a partir de los sentidos que les adjudiquemos y el vínculo que con ellas establezcamos? ¿Cómo ir más allá?

Siguiendo a Grimson (2011), creemos es necesaria una reflexión teórica que implique los siguientes movimientos complementarios. En primer lugar, la reposición del concepto de cultura para el análisis de los fenómenos culturales. En segundo lugar, el establecimiento de una diferencia teórica clara entre los conceptos de cultura e identidad.

El primer punto tiene que ver principalmente con la necesidad de superar las teorías que se limitan a señalar el carácter “construido” y “ficcional” de lo que tradicionalmente se entiende por cultura, aunque sin pretender volver a su sentido tradicional (es decir la definición que presupone una correspondencia entre territorio/comunidad/identidad).

Esto porque es un hecho que abandonar el concepto tradicional de cultura como producto de las perspectivas posmodernas, constructivistas y deconstructivistas de las últimas décadas ha servido para desnaturalizar acciones, conceptos y definiciones que formaban parte de nuestro sentido común, permitiéndonos advertir el carácter convencional de éstos. Pero también es cierto que las mismas reflexiones han llevado muchas veces a posturas extremistas que relegaron a un segundo plano o directamente desconsideraron el estudio de las mediaciones y los marcos culturales (2011: 23). Ideas como las de “invención de la tradición” o “construcción de la identidad”, por ejemplo, conllevan el riesgo de hacernos perder de vista los contextos y situaciones específicas en el que las prácticas son realizadas (con sus respectivos conflictos, intereses en juego y relaciones de poder).

Pero además, la proposición de una redefinición y reposición del término cultura propuesta por el autor, como el mismo lo advierte, pretende ser superadora de dos fundamentalismos que se presentan en las ciencias sociales contemporáneamente y de los cuales creemos es primordial distanciarnos: uno progresista, en defensa de la diversidad, y otro conservador, temeroso del “choque de civilizaciones”. El funcionamiento del fundamentalismo cultural que emparenta a dos miradas tan distintas como las mencionadas consistiría, según Grimson, en la justificación y exaltación de las diferencias culturales y de sus formas de conceptualizarlas. Para ambas, existirían diferencias culturales sólidas y cristalizadas que serían necesarias preservar y, en este sentido, la defensa de la diversidad podría servir tanto como argumento para intentar subordinar y dominar a grupos subalternos, como para reivindicar y defender los derechos de esos mismos grupos (2011: 77). Como vemos, la matriz del pensamiento fundamentalista consiste en reconocer como coincidentes las fronteras culturales y las identitarias y, aunque lo haga en defensa de la diversidad, la peligrosidad de ambos planteos está en el esfuerzo (consiente o no) por mantener las actuales relaciones de poder y desigualdad social. Por ello, el planteo teórico de Grimson que postula la necesidad de reponer el concepto de cultura coincide, en primer lugar, con la proposición de deslindar las nociones de identidad y de cultura.

En este sentido, ambas propuestas se encuentran en la formulación por parte del antropólogo de un nuevo concepto, el de “configuración cultural” y lo explica así:

En lo que antes se denominaba “distancia estructural” o “distancia simbólica”, en realidad se condensan dos dimensiones plenamente autónomas, en el sentido de que no guardaban relaciones de causalidad entre sí. Se trata de la diferencia entre la distancia cultural y la distancia identitaria.

(...) *Configuración cultural e identificación* son términos necesarios para comprender los mundos contemporáneos. Sin embargo, actualmente es difícil saber qué se pretende decir con cultura e identidad. Parte de esta confusión deriva de que ambos términos han sido superpuestos, mencionados a veces como sinónimos intercambiables. (...) [U]n punto necesario es diferenciar las categorías de pertenencia por una parte, y las tramas de prácticas y significados por la otra (...), *la noción de configuración cultural busca vincular esas tramas con fronteras de significación dentro de las cuales hay desigualdades, poderes e historia.* (2011: 136-139. Las cursivas son nuestras)

De este modo, la idea de configuración cultural resulta interesante porque intenta dar cuenta de marcos de entendimiento y de significación compartidos en una sociedad, en un momento histórico determinado. Es decir, escenarios complejos y heterogéneos en los cuales actores distintos y hasta enfrentados se comprenden a partir de una particular articulación de sentidos. Es un entramado de significaciones, clasificaciones, prácticas sedimentadas pero no inmodificables, por el contrario, son contingentes y se definen históricamente. Las configuraciones culturales son marcos desde los cuales los sujetos actúan y, por esto, son intervenidas y modificadas constantemente por ellos mismos cuando dependiendo de sus posiciones “pugnan por reproducirla[s] y modificarla[s] en distintas direcciones” (2011:33). Así, las configuraciones culturales constituyen, en primer lugar, *campos de posibilidad*. Esto es, espacios sociales donde hay representaciones, prácticas e instituciones posibles (algunas de ellas hegemónicas) y otras imposibles. En segundo lugar, funciona a partir de una específica *lógica de interrelación* que permite que sujetos diferentes se vinculen. Por lo tanto, no hablamos de un espacio de homogeneidad, sino de un modo particular de articulación que posibilita relaciones en el marco de una heterogeneidad constitutiva. Desde allí, los sentidos son disputados. Esta lógica se sustenta en una *trama simbólica común* que otorga un mínimo comprensión e inteligibilidad entre las partes que forman parte de la misma configuración. Ésta se conforma de lenguajes verbales, sonoros y visuales que los sujetos comparten y desde los cuales pueden entenderse y enfrentarse. Finalmente, distintos *aspectos culturales compartidos* completarán la configuración (instituciones, memorias, prácticas, rutinas, rituales, etc.). (Grimson, 2011: 172-177). Estos cuatro aspectos (campo de posibilidad, lógica de interrelación, trama simbólica común y los distintos aspectos culturales compartidos) delimitan las lábiles fronteras (relevantes pero nunca absolutas) de las configuraciones culturales que constituyen los marcos desde los cuales los sujetos construyen sus vínculos de pertenencia y generan sentimientos y significados sobre sí mismos y sobre sus alteridades. Es decir, desde donde se generan y afirman las identidades.

Volviendo entonces a la cuestión de América Latina, ¿es posible hablar de una configuración cultural latinoamericana? Entendemos que la respuesta debe ser afirmativa en tanto sea posible pensar en experiencias históricas sedimentadas, políticas estatales, experiencias económicas y políticas, elementos de circulación cultural y otros aspectos que se instituyen como modos de imaginación, cognición, sentimiento y acción comunes, o lo que en palabras de Pizarro (1988) son:

...lazos estructurales de conformación cultural que tienen que ver con formas similares de existencia histórica, de respuesta económica, social y cultural que encuentran su expresión en el discurso literario [y nosotros aquí queremos hacerlo extensivo a otras discursividades artísticas pero también políticas, económicas, religiosas, etc.], a pesar de la distinta metrópoli colonizadora (Pizarro, 1988: 16)

Dicho esto, sin embargo, es importante tener en cuenta que los sujetos nos vinculamos con variadas configuraciones y no sólo con una. Si pudiéramos hablar de la existencia de una configuración latinoamericana, deberemos tener en cuenta además otras configuraciones como las nacionales, regionales, fronterizas, barriales, comunitarias (a niveles locales y globales), etc. a la hora de pensar en las configuraciones identitarias de los sujetos que se encuentran actuando entre sus límites. Es como sujetos interculturales que generamos nuestras propias narrativas del ser y el pertenecer y, por ello, negar la multiplicidad sería caer en un nuevo esencialismo. Las categorías identitarias, como adelantamos, sirven para articular sentidos sobre ciertos grupos con los que nos identificamos o identificamos a otros, incluimos y excluimos. Por ello, las fronteras entre cultura e identidad no son coincidentes y “la identificación es siempre una definición de los actores sociales, y no una conclusión objetivista del investigador” (Grimson, 2011: 185). Vale reforzar que esta idea no supone decir que los distintos sujetos puedan definirse por sí mismos y más allá de sus condicionamientos culturales y socio-históricos, por el contrario, apunta a reforzar el aspecto social y cultural de cada acto de autoafirmación.

Como se hace evidente, la elección de hacer uso de la categoría de identidad en esta investigación exige su justificación. Por ello diremos, en primer lugar, que partimos de entender el concepto de identidad en tanto herramienta teórica y no como noción metafísica. Como tal, reconocemos su utilidad como potencial medio conceptual para pensar las relaciones complejas que se establecen entre las prácticas llevadas a cabo por los sujetos, las representaciones que les dan sentido y los significados que le son adjudicados a éstas, como así también con las estructuras y relaciones sociales que

condicionan su ejercicio. Sin embargo, es cierto también que el contexto crítico frente al concepto de identidad y el debate teórico que ha girado en torno a éste en los últimos tiempos no puede ser ignorado. Ya sea que nos refiramos a las nuevas condiciones globales que han generado la crisis de las identidades tradicionales o bien a la renovación teórica provocada por la crisis epistemológica de la ciencia moderna, se torna imprescindible dar cuenta de una definición crítica que, en nuestros tiempos, constituye una exigencia. En este sentido, nuestra intención ahora será problematizar brevemente la noción de identidad a modo de reconstruir reflexivamente una categoría útil como herramienta conceptual.

3. Identidades (in)definidas entre fronteras difusas

A la hora de proponernos hablar de identidad, el primer resguardo que tomaremos surge de la necesidad de distanciarnos del sentido originario del término. Es decir, nos apartamos de cualquier carga esencialista o innatista que pudiera impregnar la definición de identidad. Por ello, debemos aclarar que no nos interesa el concepto moderno de identidad que supone la correspondencia inherente entre un sujeto y una serie de características únicas e irrepetibles que le pertenecerían y lo definirían como tal, ya sea que lo pensemos en términos de identidad individual como sujeto idéntico a sí mismo; o bien, como identidad social en tanto sujeto representante de su comunidad (Hall, 1999). Es importante realizar esta aclaración porque, a pesar de las relevantes transformaciones sociales y epistemológicas de las últimas décadas que han puesto en jaque este modo de comprensión (Foucault, 1987 y 1997; Hall, 1999; Hall y Du Gay, 2003; Arfuch, 2005; Butler, 2007; Grimson, 2011; etc.), es innegable la persistencia, en diversos ámbitos de las sociedades actuales, de perspectivas que asumen la existencia de identidades puras y/o representativas y se mantienen presentes como parte del sentido común. Ejemplo de ello es lo que ocurre con las industrias culturales -o más acotado al problema que nos compete, con la industria discográfica- como generadoras de clasificaciones y etiquetas que buscan organizar el mundo del arte, la mayoría de las veces a partir de lógicas mercantiles, que de ningún modo logran abarcar la complejidad de las sociedades actuales: globalizadas, interculturales, interconectadas, etc.

En este sentido, proponemos partir de la siguiente definición de identidad propuesta por Leonor Arfuch que dice:

La identidad sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas - raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, etc.-, sino una construcción

nunca acabada, abierta a la temporalidad, la contingencia, una posicionalidad relacional sólo temporariamente fijada en el juego de las diferencias. (Arfuch, 2005: 14.)

Lo interesante de esta cita está en que logra sintetizar eficazmente cuatro aspectos que consideramos centrales para tener en cuenta a la hora de conceptualizar la idea de identidad:

a) **No existen cualidades predeterminadas o esenciales que determinen a los sujetos.** Esta idea condensa lo que hasta aquí hemos venido desarrollarnos al posicionarnos en disyuntiva con las definiciones modernas de sujeto e identidad. Ahora bien, serán los puntos a continuación los que nos permitirán justificar nuestra perspectiva crítica.

b) **Las identidades son construcciones.** En este punto debemos dar cuenta de la perspectiva discursiva de nuestra investigación dado que entendemos que, en tanto narrativas del yo, las identidades son producto de la puesta en práctica del discurso. Son construcciones discursivas que,

aunque parecen invocar un origen en un pasado histórico con el cual continúan en correspondencia, en realidad las identidades tienen que ver con las cuestiones referidas al *uso* de los recursos de la historia, la lengua y la cultura en el proceso de *devenir* y no de ser; no «quiénes somos» o «de dónde venimos» sino en qué podríamos convertirnos, cómo nos han representado y cómo atañe ello al modo como podríamos representarnos. *Las identidades, en consecuencia, se constituyen dentro de la representación y no fuera de ella.* » (Hall, 2003: 17. Las cursivas son nuestras)

Afirmar que las identidades son representaciones construidas en y por el discurso - nunca fuera de él- implica reconocer el carácter simbólico y ficcional de la configuración subjetiva, aunque esto no suponga dejar de advertir -y por el contrario, venga a reforzar- su carácter material y social. En este sentido, con esta formulación se convoca a las teorías del discurso que han dado un giro en la comprensión de los fenómenos sociales a partir de lo que se ha denominado el giro lingüístico. Es decir, la inflexión epistemológica provocada por el lugar central que ocupó el lenguaje en las ciencias sociales durante el siglo pasado y que permitió fracturar el modelo positivista de la ciencia a partir del cuestionamiento de la concepción objetivista de la realidad considerada externa e independiente al sujeto. A partir de las nuevas teorías del lenguaje (desde la idea del lenguaje social de Saussure que dio origen a la lingüística moderna, pasando por las teorías de los actos de habla de Austin y Searle que remarcan el carácter performativo del lenguaje, o bien por aportes más recientes de las teorías discursivas desarrolladas por Foucault, Barthes, entre otros), la realidad pasa a ser entendida como

una construcción histórica y social en tanto ésta no sería preexistente al sujeto o, en otras palabras, sería “el punto de vista el que crea el objeto” -para citar la célebre frase de Saussure-. De esta manera, a partir de las reflexiones en torno al lenguaje, emerge el presupuesto epistemológico que sostiene que no habría una única realidad, sino múltiples formas de crearla a partir de la mediación del lenguaje.

c) **Las identidades no son fijas, son situacionales y dependen de las contingencias.** En este punto nos interesa acentuar el aspecto estratégico de las identidades. En tanto construcciones discursivas, las identidades son “producidas en ámbitos históricos e institucionales específicos en el interior de formaciones y prácticas discursivas específicas, mediante estrategias enunciativas específicas” (Hall, 2003: 18). Ni esencia, ni substancia pertenecientes a hombres o a pueblos; hablamos de construcciones, narrativas, representaciones a partir de las cuales los sujetos se definen y se redefinen constantemente por no ser fijas y absolutas, sino mutables y dependientes de las condiciones en las que son producidas. Lo desarrollaremos mejor en el próximo capítulo, pero baste decir en este sentido que las identidades constituyen *tomas de posición*, en el sentido bourdieano de la expresión, ante estas condiciones.

d) **Las identidades generan distinción en tanto posiciones dentro de un sistema de relaciones.** Dada la fuerte vinculación con el punto anterior, en este ítem nos interesa hacer hincapié en el carácter relacional y político de las identidades. Como apunta Hall, las identidades “emergen en el juego de modalidades específicas de poder y, por ello, son más un producto de la marcación de la diferencia y la exclusión” (2003:18). Por ello, cuando nos proponemos encarar un estudio sobre las identidades, emprendemos una tarea para la comprensión de modos particulares de agenciamiento político que los sujetos llevan a cabo al definirse y delimitar su pertenencia sociocultural fijada aunque no sea más que temporalmente. Es a raíz de este aspecto que se torna necesario preguntarnos por las identidades o, mejor dicho, por las identificaciones si entendemos, junto con Hall (2003), que este término responde mejor a la idea de práctica y de proceso. Esto es importante porque es en tanto práctica discursiva, como vimos, que pensar en términos de identificación cobra sentido. La cuestión de la identidad debe ser abordada, de este modo, advirtiendo su inscripción en el terreno de la lucha sociocultural y la disputa de sentidos por la definición y afirmación de la pertenencia.

Teniendo en cuenta esta definición de identidad, creemos que como señala Grimson, el desafío no consiste en “inventar fundamentos ontológicos para las identidades

subalternas y de socavar las hegemónicas. Se trata, por el contrario, de analizar contextos y significados, de reponer los sentidos prácticos que implica una cierta hegemonía en una configuración cultural específica” (2011, 248). Por ello, nos preguntamos cómo entender la identidad como práctica discursiva y qué particularidades encontramos en la música popular como espacio específico para la afirmación identitaria. Este será el tema de debate de nuestro próximo capítulo.

CAPÍTULO II

Marco teórico-metodológico

Hasta aquí, hemos propuesto una problematización de nociones claves para nuestro trabajo. Adelantamos, así, la preocupación que tenemos en torno América Latina y advertimos la complejidad conceptual que esta noción concentra. Reconocimos, también, la importancia de realizar estudios que trabajen en la intersección entre los planos social y subjetivo para la comprensión de los fenómenos sociales. En este sentido, presentamos dos niveles articulados de conceptualización para pensar lo social: un plano cultural y un plano identitario. Y, finalmente, llegamos a definir la identidad en sus aspectos discursivo, político y relacional. Ahora bien, ¿cómo llevar a cabo un estudio de la identidad entendida en su aspecto discursivo, es decir como una narrativa política y situacional del yo, pero de un yo que, por otra parte, es constituido social y culturalmente?, ¿qué definición de sujeto y de discurso supone esta posición y qué abordaje metodológico exige? Finalmente, dado que esta investigación se propone estudiar casos diferenciados de afirmación identitaria en la producción de música popular desarrollada en América Latina, ¿de qué manera debemos entender el concepto de música popular?, ¿cuál es el enfoque teórico-metodológico más apropiado para llevar a un estudio de este tipo? Este capítulo está destinado a dar respuesta a estos interrogantes.

1. El discurso como práctica

En primer lugar, cabe destacar que adoptaremos un enfoque sociodiscursivo basado en la definición de discurso como práctica desarrollada por Teresa Mozejko y Lionel Costa (2002 y 2007). A partir de esta idea, los autores proponen concebir la instancia discursiva como una acción social en los términos de Weber (Costa y Mozejko, 2002: 9). Es decir, como prácticas que implican necesariamente la puesta en juego de sentidos construidos que se elaboran y redefinen social e históricamente. De este modo, las prácticas discursivas en tanto acciones sociales realizadas por sujetos concretos constituirían ámbitos privilegiados para la producción y circulación de sentidos por contar con un espacio de materialización discursivo, es decir, el texto. Estas prácticas son siempre producto de la acción estratégica llevada a cabo por sujetos particulares, “hacedores” que, en palabras de Costa y Mozejko, llamaremos “agentes sociales” (individuales o colectivos). De este modo, el discurso concebido como práctica permite

definirlo como un proceso de producción de sentidos y no como una mera immanencia textual. Como contrapartida, desde esta perspectiva, el texto no es entendido como sinónimo de discurso, sino como un momento más en el proceso discursivo, siendo concebido como el producto de una instancia de producción, pero también como objeto de interpretación en instancias de recepción.

Al alinearnos con este modo de comprender el discurso, intentamos contemplar las dos hipótesis que, según Eliseo Verón (1993), son imprescindibles de considerar para una teoría del discurso social:

- a) Toda producción de sentido es necesariamente social: no se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo, sin explicar sus condiciones sociales productivas.
- b) Todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis (más o menos macro o micro sociológico). (1993: 125)

Ahora bien, ya hemos dicho que las identidades se constituyen discursivamente. Por ello, al afirmar que el discurso es una práctica producida por agentes sociales y al señalar que existe una textualidad derivada de esa instancia de producción, estamos reconociendo, al menos, dos dimensiones que conforman la misma práctica. Es decir, una dimensión textual que, por lo tanto, implica un *sujeto textual* configurado en el enunciado a partir de las elecciones realizadas por el *agente social* y, por otra parte, una dimensión social que implica un sujeto -o agente- social que realiza elecciones estratégicamente dependiendo del lugar -también social- que este ocupa (Costa y Mozejko, 2002: 14).

Esta distinción metodológica nos permite así preguntarnos por las relaciones que se establecen entre la configuración textual que existe a nivel del enunciado y las condiciones sociales en las que ese enunciado fue producido. Con respecto al segundo término de la relación, Costa y Mozejko llaman “lugar” al “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 la trayectoria” (2002: 19). El lugar tiene que ver entonces con las condiciones sociales de producción y, según los autores, debe entenderse como la capacidad diferenciada de relación de los agentes, dado que es a partir de la posesión y control de dichas propiedades que los sujetos entablan relaciones con los demás, configuran su identidad (o sus identidades) y logran ser reconocidos por ellas.

Nuevamente, vale aclarar que no hablamos de propiedades innatas, sino de aspectos, recursos, capacidades, conocimientos, posesiones, etc. que son reconocidos y valorados socialmente, y que sirven para definir a los sujetos. Por esto, de ellas, depende la capacidad de relación de los agentes. Es decir, según el sistema de relaciones en el que el sujeto se inscriba, las mismas capacidades pueden ser más o menos “pertinentes” y pueden ser más o menos valoradas según el “grado/volumen” en el que las posea y el modo en el que se “estructuren” en vinculación con el resto de las propiedades del sujeto en cuestión. Estos tres puntos -pertinencia, grado/volumen y estructura- son los aspectos que Costa y Mozejko (2002: 21) señalan como generadores de la distinción en la capacidad de relación entre sujetos. Pero, también apuntan que es en la “gestión” que el sujeto haga de esas propiedades eficientes donde verdaderamente radica el carácter estratégico de la práctica llevada a cabo por él, o sea en “la puesta en escena que el mismo sujeto social realiza al usarlas, poniendo de relieve algunas más que otras, acentuando o destacando según el sistema de relaciones y el momento/espacio” (Costa y Mozejko, 2002:24).

Finalmente, un último aspecto a considerar es que las posiciones ocupadas por el sujeto van variando a lo largo de su historia. En este sentido, es que los autores señalan que el “lugar” debe pensarse en el marco de la **trayectoria**, es decir, la historia social de adquisición y acumulación de las propiedades y de las sucesivas experiencias de gestión de las mismas. Tener en cuenta esto es importante porque, según el lugar que los agentes vayan ocupando en un determinado sistema de relaciones, contarán con una serie de opciones y estrategias que constituirán las alternativas que están a su alcance a la hora de producir sus discursos (realizar sus elecciones estratégicas). Es decir, un mundo de posibilidades enunciativas concretas se le presentan en condiciones específicas. Esto es: un momento y lugar determinado, con características históricas, culturales y sociales definidas, en el marco de determinadas relaciones de poder. En este sentido, los agentes realizan su práctica discursiva dentro de lo que denominamos con Bourdieu (1995) el *espacio de los posibles*, es decir,

un espacio orientado y portador de las tomas de posición que se anuncian en él como potencialidades objetivas, cosas «por hacer» (...) un conjunto de *imposiciones* probables que son la condición y la contrapartida de un conjunto circunscrito de *usos* posibles. (Bourdieu, 1995: 348)

Este mundo de posibilidades no debe entenderse como una reserva estanca de elementos, sino como un conjunto de evidencias compartidas, de esquemas de

pensamiento, percepción y valoración variable. Dentro de lo que se puede pensar y hacer, el sujeto decide, realiza elecciones que definirán su *toma de posición* (entre otras tomas de posición posibles). Por ello, este espacio tiene que ver con las diferentes configuraciones culturales en las que los sujetos se inscriben como lo explicamos con Grimson (2011), pero que en planos más específicos se vinculan a lo que Bourdieu (1995) llama campo y, más particularmente, con lo que Costa y Mozejko (2002) llaman paradigmas discursivos.

Los discursos, de esta manera, deben entenderse como tomas de posición frente a las condiciones y posibilidades con las que los sujetos se encuentran a la hora de producirlos. Las elecciones en cuestión darán como resultado una textualidad particular, un enunciado con características específicas. Esta relación entre discurso y sus relaciones de producción fueron señaladas por Eliseo Verón al sostener que toda producción de sentido tiene una manifestación material -“configuraciones de sentido identificadas en un soporte material”- que deben ser la base de los estudios empíricos de estos procesos (1993: 125-126). Dado que en toda práctica de producción de sentido, las condiciones se inscriben como marcas en la materialidad discursiva, Verón apunta, además, que éstas deben servir como base empírica para relacionarlas con sus condiciones de producción convirtiendo las marcas en huellas del proceso (1993: 129). Con la expectativa de poder establecer estas relaciones, creemos que el abordaje discursivo en el plano del enunciado se torna indispensable.

Al respecto, es interesante introducir la idea de “simulacro” propuesta por Costa y Mozejko (2002), para pensar en la construcción textual del enunciador que es generada por las opciones realizadas por el agente social. Según los autores, este sujeto textual es “resultado de una serie de operaciones de selección, jerarquización, enmascaramiento, que el agente social realiza durante el proceso de producción, de tal modo que no puede ser visto más que como un ente de ficción, simulacro de sí que construye el sujeto extratextual” (2002: 18). Esto no implicaría homologar ambos sujetos (textual y social), sino que permitiría pensar un abordaje del texto en su dimensión discursiva -esto es, no inmanente- dado que se entiende que para la configuración del enunciador se han dejado marcas en el texto que dan cuenta de ese procesos de selección estratégica realizada por el agente.

Dicho esto, ¿qué nos interesa observar a partir de nuestro análisis del enunciado? Siguiendo lo planteado por Costa y Mozejko, consideramos que éste debe apuntar a la caracterización de la práctica discursiva al ponerla en relación con el agente social

(2002: 18), y en este sentido debemos proponernos comprender la configuración del lugar del enunciador observando: 1) las relaciones que el enunciador establece con las instituciones (normas vigentes, formaciones discursivas, géneros, etc.); 2) las relaciones de afinidad o distancia que el enunciador manifiesta con otros enunciadores (autoridades, colegas, actores legitimantes, etc.); 3) las relaciones que el enunciador entabla con el enunciatario (es decir, el sujeto textual al que se dirige el enunciado); 4) el modo en el que es configurado el enunciado a partir de la deixis, la retórica, la construcción de los espacios, tiempos y actores, etc.; 5) los esquemas narrativos propuestos (respeto o alejamiento de modelos canónicos, por ejemplo); y 6) los sistemas axiológicos que se ponen de manifiesto, es decir, los valores que se ponen en juego en el enunciado. (Costa y Mozejko, 2002: 29-39).

2. La música como discurso

Ahora bien, dado que nos hemos propuesto trabajar con producciones de música popular, antes de avanzar es necesario realizar algunas aclaraciones al respecto:

a) En primer lugar, es necesario advertir que adoptamos el término “música popular” en un sentido amplio para nombrar a una particular forma de producción discursiva, es decir, prácticas sociales que propician de modo privilegiado la producción y circulación de sentidos. Sin embargo, acotar nuestro estudio a la producción musical nos circunscribe en un área particular de la cultura. Específicamente, nos referimos a un grupo de prácticas consideradas artísticas, o al sistema de relaciones que, desde Bourdieu, entenderemos como el sistema de producción, circulación y consumo de bienes simbólicos (2003: 85). Con esto queremos señalar que la música, como el resto de los discursos que, en una sociedad determinada son considerados artísticos, cuentan con la particularidad de presentarse como “realidades de doble faceta, mercancías y significaciones, cuyos valores propiamente simbólico y comercial permanecen relativamente dependientes” (1997: 213). Con Bourdieu, entendemos estas relaciones en un doble movimiento. Si por una parte hay una economía, una industria, un mercado específico en el que las prácticas musicales se tornan bienes de intercambio y de circulación; por otra y en tanto bien simbólico, la música es una práctica discursiva en y por la cual se disputan sentidos. De este modo, los sujetos se relacionan con las definiciones que se movilizan en torno a ella y por medio de ella, y, de esta manera, se constituye como un espacio privilegiado para la identificación y la afirmación cultural.

En tanto bienes simbólicos, las definiciones y valores adjudicados a las producciones musicales están siempre en disputa, y se establecen luchas por el reconocimiento de su legitimidad como producciones culturales (Bourdieu, 2003, 93). Más aún, la existencia dual propia de las producciones artísticas tal vez se presente de manera más evidente en el caso de la música popular dadas las fuertes vinculaciones que ésta entabla con los medios de comunicación y la industria de la música desde principios del siglo XX (Ochoa, 2003).

b) Los enunciados que se producen a partir de estas prácticas discursivas específicas cuentan con la particularidad de ser constituidos y atravesados distintivamente por el lenguaje musical. Es decir, las elecciones realizadas por el agente social para la construcción de determinada textualidad o, como lo definimos con Verón, materialidad discursiva, implican la elección de determinados géneros, sonidos, melodías, armonías, ritmos, etc. Pero, también forman parte de la complejidad discursiva de la música popular el lenguaje verbal -la canción es un ejemplo claro de la combinación verbo/sonora-, elementos performáticos -modulaciones, intensidad y expresión vocal y tímbrica, como también aspectos corporales y gestuales que no sólo forman parte de las presentaciones en vivo, sino que constituyen la materialidad grabada y reproducida ya sea en registros auditivos o audiovisuales-, como también visuales e icónicos -particularmente presente en la configuración del disco-. El abordaje de este tipo de prácticas complejas tornan necesario llevar a cabo estudios interdisciplinarios que contemplen estas relaciones.

c) Finalmente, el calificativo “popular” agrega complejidad a la definición de las prácticas que aquí nos hemos dispuesto estudiar. Si bien, en su sentido etimológico el término popular nos conduce directamente a la noción de “pueblo”², la definición de música popular es mucho más compleja que la que puede abarcar una azarosa postulación como la de “música del pueblo”. Esto es porque, como señala Bourdieu, el mismo concepto de “pueblo” o de “lo popular” es un concepto en disputa, y “es ante todo una de las apuestas de lucha entre los intelectuales” (1988: 152). Por ello, lo que se entienda a partir de estos conceptos depende de las posiciones específicas ocupadas por los sujetos que hacen uso de dichas categorías y los intereses que los movilizan³.

² Según la RAE (22ª edición): “(Del lat. *populāris*). 1. adj. Perteneciente o relativo al pueblo. 2. adj. Que es peculiar del pueblo o procede de él”. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=popular>

³ Sobre los diferentes usos y apropiaciones del término “lo popular” ver Martín Barbero (1987).

Como señala Ochoa (2003), puntualmente pensando en el término “música popular”, la referencia a un particular ámbito social llamado “pueblo” a partir de la idea de “lo popular” es lo que en una definición inicial sirvió para nombrar las músicas que no eran contempladas por la definición de la música considerada erudita o clásica. Sin embargo, si en un primer momento el término popular pudo haber servido para distinguir de la cultura letrada, músicas consideradas tradicionales o folklóricas; en otro, el término comenzó a utilizarse también para referir a la masividad de ciertas producciones musicales: “algo popular es algo aceptado por un gran número de personas” (Ochoa, 12). La idea de “popular”, a partir de esta connotación, se vuelve más afín a la de “popularidad” como valor de la industria cultural. Una definición no excluye a la otra, ambas conviven, se confunden y se combinan generando mayor ambigüedad a la designación que puede referir tanto a músicas que se consideran más o menos ligadas a un pueblo particular (en el sentido de tradicionales, locales y hasta auténticas representantes de determinada comunidad), como también a músicas ampliamente difundidas, globalizadas y que mantienen un estrecho vínculo con la industria cultural.

Como es posible advertir a partir de estas anotaciones, hablar de música popular implica desde el principio enfrentarnos con un concepto ambiguo, complejo y sumamente plurisignificado. Por ello, al considerar la música popular como el objeto de disputa dentro del sistema de producción de bienes simbólicos (Bourdieu), podemos advertir la existencia de una especificidad en la música popular que no se vincula a supuestas propiedades intrínsecas de las obras. Por el contrario, en tanto bien cultural en disputa, la música popular, retomando las ideas que adelantamos sobre los bienes simbólicos, se presenta como un recurso de valor variable y plausible de ser poseído y controlado, siendo éste el fin último que aglutina a los diferentes agentes e instituciones que conforman los campos específicos (Bourdieu, 1995, 64). El interés aglutinante -lo que Bourdieu denomina *illusio* o “sentido del juego” (1995: 80)- en estos sistemas de relaciones se plantea en términos de “lucha por el monopolio de la definición del modo de producción legítimo” (1997, 337).

En este sentido, la definición de música popular (específicamente urbana) como una música mediatizada, masiva y modernizante, tal como es propuesta por González (2001), resulta sumamente operativa a los fines de este trabajo. Según el autor, ésta es:

Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología; y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de

grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta”. (González, 2001)

Con esta definición, González resalta aspectos que de alguna manera dieron lugar a la consolidación de los diferentes campos en Latinoamérica y que continúan siendo importantes a la hora de pensar en su funcionamiento. Sin embargo, más que propiedades constitutivas, estas características son, como el mismo autor explicita en su artículo, aspectos de manifestación potencial. Es decir, dado el papel protagónico que la industria cultural, la tecnología y los medios de comunicación han cumplido para la autonomización de los campos de música popular, las características señaladas por González forman parte, efectivamente, de las propiedades valiosas que están en juego y en disputa por determinados agentes que forman parte de estos sistemas de relaciones específicos.

Estos sistemas constituyen entramados complejos entre diversos agentes que ocupan posiciones diversas: productores de música que buscan reconocimiento (intérpretes, compositores, arregladores, etc.); receptores de música que pretenden distinguirse a partir de sus consumos culturales (ya sea como público, oyentes, consumidores, etc.); empresarios, productores y trabajadores de la industria tecnológica y/o cultural encargados de la producción, distribución, promoción, etc., los principales mediadores entre productores y receptores (como los diferentes medios de comunicación, las empresas de entretenimiento, las discográficas, etc.), entre otros (como intelectuales, políticos, organismos públicos de promoción cultural, por ejemplo). Las relaciones que entre ellos mantienen (negociación, dominación, subordinación, etc.), definen la organización particular del campo que, por otra parte, gira en torno a determinados recursos valorados (bienes, saberes, habilidades, etc., es decir, recursos tanto materiales como simbólicos) que los agentes poseen o buscan controlar. En nuestro caso, podemos ejemplificar esto, como veremos en el próximo capítulo en más detalles, pensando en los músicos que se definen por la posesión de determinados conocimientos musicales valorados en el medio, por los contactos valiosos que mantienen con productores y empresarios de la industria, o por la capacidad económica con la que cuentan para costear y gestionar su propia carrera. Por último, existen reglas (que definen lo que es música buena, mala, comercial, etc. a partir de las cuales se establece lo admitido o no para determinados estilos o géneros), instituciones e instancias de

consagración/legitimación propios de los campos particulares: instituciones de formación (como escuelas, academias, institutos, etc.), instancias de consagración (escenarios, premios, eventos, festivales, participación en programas televisivos o radiales), etc.

Finalmente, dado que nuestra investigación está centrada en el estudio de prácticas desarrolladas en las décadas recientemente pasadas es importante aclarar un último punto con respecto a las características de estos particulares sistemas de relaciones que se generan en torno a la música popular. Desde finales de la década del 80, la música popular viene experimentando cambios importantes que han dado lugar a una reconfiguración de las condiciones de producción, circulación y consumo contemporáneo. Los procesos de globalización, las fracturas y descentramientos en las estructuras modernas del conocimiento, las transformaciones radicales en las relaciones de espacio-tiempo, las nuevas inclusiones y exclusiones forman parte de las nuevas experiencias que atraviesan los campos y son constitutivos de su reestructuración. Esta era que Ana María Ochoa ha denominado como el “momento de globalización sonora actual” (2003: 45) está signada por dos fenómenos principales: por un lado, la transnacionalización de la industria musical y monopolización del mercado por parte de grandes multinacionales; al mismo tiempo, paradójicamente, por la fragmentación de las mismas debido a las nuevas y económicas posibilidades tecnológicas que dieron lugar al surgimiento de emprendimientos alternativos a las multinacionales y a nuevas redes informales de producción y circulación (Ochoa: 2003). La transnacionalización de la industria -que estuvo acompañada por la pérdida de protagonismo del Estado como principal regulador de la vida social- derivó en las últimas décadas en la consolidación de una gran estructura oligopólica controlada por multinacionales, comúnmente denominadas *majors*, las cuales no funcionan sólo como productoras y distribuidoras de música, sino como “conglomerados globales de entretenimiento integrado” (Ochoa, 2003: 17). Esto quiere decir que no se encargan únicamente de las actividades que giran en torno a la producción y distribución discográfica, sino que además asumen el control informático, tecnológico y comunicacional. En la actualidad, y luego de diversas fusiones y negociaciones, son cinco las compañías que asumen dicho control: Sony, Universal, EMI, BMG y Warner. Junto a estas compañías actúan asociaciones transnacionales de monitoreo de consumo musical, como la IFPI, la FLAPF, la CAPIF,

la ABPD⁴, entre otras. Sin embargo, en estos años, se han venido produciendo importantes fracturas en la organización de la industria musical que tienen eje, principalmente, en la multiplicación de empresas independientes, el fenómeno de la autoproducción (los propios músicos se encargan de la producción y distribución de sus músicas) y la conformación de un ámbito paralegal de circulación musical (o “piratería”, como es comúnmente denominada).

Este escenario dará lugar a nuevas relaciones entre los sujetos y, con ellas, nuevas maneras de construir identidad a partir de la música.

En el próximo capítulo, teniendo en cuenta estas aclaraciones teórico-metodológicas, nos ocuparemos de reconstruir las trayectorias particulares de las dos bandas elegidas para pensar en la problemática de la música popular producida en Latinoamérica. Los casos, como veremos, no serán presentados como casos representativos, ni mucho menos como fenómenos capaces de dar cuenta de la complejidad del problema. Simplemente, intentaremos reconocer en ellos elementos significativos para identificar y echar luz sobre algunos lugares problemáticos que se inscriben en dicho entramado.

⁴ IFPI (International Federation of the Phonographic Industry), FLAPF (Federación Latinoamericana de Productores de Fonogramas y Videogramas), la CAPIF (Cámara Argentina de Fonogramas y Videogramas), la ABPD (Associação brasileira de Produção de Discos)⁴

CAPÍTULO III

Campos de inserción y trayectorias de las bandas

A continuación, ofreceremos una reconstrucción de las trayectorias de las bandas estudiadas a los fines de advertir los diferentes lugares que han ido ocupando en relación con el resto de los agentes e instituciones que constituyen el sistema de relaciones del que forman parte. En otras palabras, al proponernos reconstruir las trayectorias de los agentes sociales, no nos interesa realizar un relato biográfico, por el contrario, tenemos como objetivo advertir las sucesivas posiciones que los sujetos (tanto individual como colectivamente) han ocupado en sus respectivos campos de inserción, en los cuales disputan reconocimiento. Para ello, fue necesaria la exploración exhaustiva y la selección de información relevante en diversos materiales y fuentes documentales como entrevistas, reportajes, notas periodísticas, reseñas en revistas especializadas y no especializadas, diarios y programas de televisión. También accedimos a videos fotos, notas e información disponible en las páginas web oficiales de las bandas, como también a blogs y otras páginas web cuyas fuentes podrán ser consultadas al final del trabajo. Finalmente, fueron de suma importancia las entrevistas que realizamos a un miembro de cada uno de los grupos estudiados (una, al líder de la banda brasilera y otra, al bajista de la banda argentina) para corroborar y ampliar algunas de las informaciones recolectadas.

1. Arbolito en el campo del folklore argentino

1.1. La emergencia de Arbolito en la década del 90

Durante la década del 90, coincidentemente con la instauración y consolidación del modelo socio-económico neoliberal, se da en el campo del folklore⁵ el surgimiento de un nuevo fenómeno, el llamado Folklore Joven. Sus representantes son artistas nuevos, en su mayoría pertenecientes a la misma generación que los “Arbolito”, pero en este caso se trata de agentes que lograron ocupar lugares privilegiados hasta convertirse en los representantes dominantes del campo en relación a parámetros de legitimidad vinculados al éxito comercial. En este grupo, encontramos artistas como Los Nocheros,

⁵ El concepto de campo folklórico que adoptamos aquí es trabajado extensamente por Claudio Díaz (2010) en su libro *Variaciones sobre el ser nacional*. Allí, el autor, entendiendo al folklore como un campo de producción discursivo, explica cómo se dio en Argentina el proceso de conformación y desarrollo de un sistema de relaciones específico en torno a la considerada música nacional como bien en disputa, a partir de la irrupción de los medios electrónicos de comunicación durante el siglo XX.

Soledad Pastorutti, Luciano Pereyra, Los Tekis, entre otros, cuyas prácticas se caracterizan por haber surgido como fenómenos de gran popularidad y coinciden por haber establecido contrataciones sólidas (producción, promoción y distribución) con las empresas discográficas multinacionales, lo cual les aseguró la circulación en los circuitos de mayor injerencia en el mercado (grandes festivales, estadios, programas de televisión, etc.)

Las características de estos discursos son, según Fatala (2001), por un lado, la incorporación de los sectores jóvenes configurados como enunciadores y destinatarios de este discurso y, por el otro, la apelación a “paradigmas temáticos regresivos”. Dichos paradigmas son: a) recuperación del vínculo de los jóvenes con sus raíces; b) actualización de los valores de la década del 60 (mito de la Edad de Oro) y c) exacerbada incursión en temáticas del mundo intimista en detrimento del abordaje de lo político y el conflicto social. (121). Siguiendo a Natalia Díaz (2013), podemos agregar además que “el Folklore Joven es un producto del mercado que se caracteriz[ó] por la homogeneización musical y el empobrecimiento poético y por instaurar como criterio de legitimación la cantidad de discos vendidos y el número de asistentes a cada espectáculo”.

En ese contexto particular, se dio la emergencia de Arbolito, una agrupación de jóvenes músicos que se propondría disputar la definición de aquello que se entendía por “folklore para jóvenes”, al reconocerse dueños de una propuesta diferente a las ofrecidas por los representantes que ocupaban lugares dominantes del campo.

La banda surge a finales de los años noventa cuando Ezequiel Jusid y Agustín Ronconi se conocen a partir de un viaje que realizaron juntos por algunos países de Latinoamérica. En ese viaje, empezaron a tocar juntos y, al ver que la gente respondía a la incipiente propuesta del dúo, decidieron continuar con el proyecto en Buenos Aires. A su retorno, buscan baterista y un nombre para el conjunto. La banda es creada, así, en 1997 a partir de esta iniciativa de Ezequiel Jusid (voz, guitarra acústica y guitarra eléctrica) y Agustín Ronconi (voz, flauta travesera, quena, charango, violín y guitarra), en ese entonces estudiantes -y hoy egresados- de la Escuela de Música Popular de Avellaneda la cual, como veremos, desempeñó un rol decisivo para la agrupación. Al año siguiente, se suman a ese proyecto inicial tres músicos de la misma escuela, con quienes se completa la formación actual: Diego Fariza (batería y bombo legüero), Andrés Fariña (bajo eléctrico y coros) y Pedro Borgobello (clarinete, quenás, sikus y

coros). Cabe aclarar, sin embargo, que fue recién durante la producción del tercer disco cuando Borgobello ingresa a la banda definitivamente. Por otra parte, en distintos momentos de la trayectoria de la banda, otros músicos la integraron por breves periodos: Quintín Quintana⁶, Yuri Venturín⁷, Sebastián Ablín⁸ y Sebastián “Chino” Demenstri⁹.

A finales de la década de los noventa, Arbolito no encontraba en los circuitos de música popular establecidos espacios que contuvieran a bandas con las características que ésta proponía y que la ubicaba en un lugar intermedio entre una banda rockera y una folklórica. Es a partir de esta limitación que el grupo decide generar sus propios espacios de presentación. Recurren, por ello, a espacios públicos, como plazas, ferias artesanales, subtes, calles y playas, para la exhibición gratuita de su propuesta, obteniendo alguna retribución económica únicamente a partir del mecanismo “a la gorra”. Posteriormente, lo harían también con la venta de discos que ellos mismos producían de forma autogestionada. En un primer momento, los espacios públicos a los que concurrían se ubicaban en la ciudad de Buenos Aires (Parque Lezama, Parque Centenario, etc.) y, de a poco, su actividad se expandió a la provincia, siendo una de sus primeras giras en 1999 cuando, por ejemplo, emprendieron un recorrido por la costa bonaerense. Jusid, en una entrevista otorgada al canal *10música.com*, explica este momento de la banda del siguiente modo:

Nuestro primer disco se llama *La mala reputación* y la mala reputación era eso: que nosotros tocábamos y no nos llamaban en ningún lado. Teníamos muy mala reputación en todas las peñas folklóricas que decían, “no ustedes no, hacen mucho quilombo, hacen ruido, tocan instrumentos que no son del folklore”, en los lugares de rock: “¡tocan quena, charango...!”. Tuvimos una mala reputación, que eso nos hizo inventar otro camino, ir a las plazas, ir a hacer la nuestra, producir nuestras fechas y eso está cambiando. (Arbolito-Entrevista 10música.com, 2011)

Por otra parte, también se opusieron a la opción de espacios en los cuales era el artista el que debía pagar para ofrecer su espectáculo. En otra entrevista, Jusid dice al respecto:

Una característica que tuvimos siempre es que nunca quisimos pagar para tocar, cosa que se acostumbra mucho en Buenos Aires es que las bandas tienen que pagar para tocar, una cosa muy rara, ¿no?... o sea, el bolichero te exige que le cubras cierta guita primero para poder entrar a tocar. No hay una

⁶ Primer percusionista de la banda.

⁷ Durante 1997 y 1998 tocó en Arbolito. Desde entonces, es parte de la Orquesta Típica Fernández Fierro.

⁸ Participó durante la producción del segundo disco. Hoy integrante de El Choque Urbano.

⁹ Entró a Arbolito en el 2002 y participó de la producción del tercero y el cuarto disco. En la actualidad, es miembro de Animaalada.

confianza artística o una apuesta (...) Por eso elegimos salir a buscar a la gente. (Arbolito-Entrevista Espectador 810, 2010)

Como medios alternativos, la práctica del espectáculo callejero y la autogestión les permitieron, de ese modo, comenzar a difundir su trabajo. Por un lado, sin tener que adaptar las características de su propuesta a los padrones defendidos por los espacios de circulación establecidos ya sea en el circuito rockero o el folklórico y, por el otro, sin tener que “invertir” en espacios que exigían alguna remuneración previa. Este camino más lento y trabajoso, según ellos mismos lo entienden, les ofreció algunas ventajas y les permitió colocarse desde un principio en disidencia con ciertos sectores de la música popular: frente a la música comercial, ligada a la industria o dependiente de las imposiciones de los circuitos establecidos, se prefirió el trabajo artesanal y la búsqueda de alternativas que generaron nuevas posibilidades. Entre las ventajas que este medio les brindó, fue la pluralidad de público (etaria, social, genérica, etc.) que, de modo gratuito, podía acceder a sus espectáculos. Con ello, se estableció como principal medio de difusión el mecanismo “boca en boca”, lo que les permitió genera un vínculo cercano con su público derivado de cadenas de recomendaciones. A su vez, ser “menos comerciales” por estar menos vinculados a la industria cultural, le otorgaba un mayor prestigio “artístico” en determinados ámbitos.

1.2. La formación institucionalizada: la EMPA como una institución distinguida

Como ya adelantamos, los cinco integrantes del grupo se conocen cuando rondaban los veinte años de edad y eran alumnos de distintos años de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (EMPA). En ella, todos obtuvieron el título superior de Instrumentistas en Música Popular especializados en sus respectivos instrumentos en el área de folklore. Este espacio de formación, fundado en 1986, es reconocido como pionero en la introducción de la música popular (con tres especializaciones: tango, folklore y jazz) como objeto de interés específico de la educación formal en Argentina (Rocha Alonso y Larregle, 2011). Dato que resulta significativo ya que es la Escuela, en tanto institución, la que se define en distinción frente a otras, por su tipo de formación:

La Escuela de Música Popular de Avellaneda, única en su tipo en la Argentina y en América Latina (...) En el año 1986 se crea una Comisión destinada a dar a luz un Proyecto que constituiría un intento hasta ahora único de institucionalizar la formación de músicos populares en Tango, Jazz y Folclore. (...) el objetivo fundamental era el de ‘... formar músicos capaces de crear y transmitir el sentir de nuestro pueblo, generando para ello hábitos de estudio en ámbitos que hasta ahora han sido abordados intuitivamente...’ ” (Escuela Popular de Avellaneda. Sitio Web)

Este dato es reconocido y reforzado por los integrantes de Arbolito, quienes buscan distinguirse por esta formación diferencial. El ingreso a la institución y la experiencia allí vivida es presentada por ellos como un acontecimiento bisagra en sus trayectorias, principalmente valorada por reconocerla como espacio de “redescubrimiento” de una tradición que hasta el momento desdeñaban: el folklore.

La cualidad de la banda es que nos conocimos todos en la escuela de música popular de Avellaneda y en la carrera de folklore. Y ahí descubrimos un montón de folklore que no es el que nos hacen ver en Argentinísima, o lo que cantábamos en la escuela cuando éramos chicos, “zamba de mi esperanza” y todo eso. Yo que soy de acá tenía algún disco de Mercedes Sosa de mi viejo, me gustaba pero tocaba rock. (Arbolito-Entrevista Agencia Nodo Sur, 2007)

Como lo revela la cita, el acento para generar distinción es colocado en el acceso a un saber diferencial. Lo aprendido en la escuela difiere de lo reproducido y promocionado tanto en los medios de comunicación como en los espacios educativos tradicionales.

En tanto parte de una “generación rockera y urbana” –tal como ellos mismos se definen en varias entrevistas- la escuela habría cumplido el papel de “develar” una parte de la tradición que reconocen propia y la cual había permanecido oculta hasta entonces. En este sentido, la formación recibida en Avellaneda les proveería de un capital cultural diferenciado en relación a artistas contemporáneos.

Ahora bien, los miembros de Arbolito, previo a la formación en la EMPA ya habían iniciado sus trayectorias musicales, contaban con experiencias en distintos campos sobre todo de música amateur y habían comenzado su formación musical de diferentes maneras. En el próximo ítem, exploraremos brevemente dichos recorridos.

1.3. Posiciones y capitales previos: trayectorias rockeras individuales

Agustín Ronconi, oriundo de la localidad bonaerense de Quilmes, empezó a estudiar guitarra de forma particular a los dieciséis años con un profesor del barrio. Tuvo experiencias en bandas anteriores como Alma los Blancos, Bossa Nostra, Cenzontle, entre otras.

Por su parte, Ezequiel Jusid empieza a tocar la guitarra por influencia de su hermano y su primera banda fue Axolotl. Entró en el Conservatorio Nacional pero su paso por allí fue muy breve. También estudio magisterio y ejerció como profesor de música en algunos jardines y escuelas de barrios de la provincia de Buenos Aires, pero abandonó esa actividad cuando debió dedicarse plenamente a las giras de la banda.

En el caso de Andrés Fariña, sabemos que toca el bajo desde los catorce años y también formó parte de otras agrupaciones musicales. Entre ellas, una banda de funk y soul llamada Tony 70, el *power* trío Zanahoria y hasta había experimentado ya con una banda folklora de fusión denominada Contraflor. Su formación informal comenzó de manera autodidacta y la experiencia de su primera banda de rock con los compañeros del secundario. Posteriormente comenzó sus estudios de música en la Escuela de Música Popular del SADEM (Sindicato Argentino de Música) con el reconocido bajista Carlos Madariaga, los cuales completaría con el ciclo de especialización realizado en la EMPA.

El tandilense Diego Fariza, por su parte, empezó a tocar batería a los doce años en la Escuela de Música Popular de su ciudad donde tuvo profesores como Antonio “Toco” Saldivar (considerado pionero del rock de Tandil) y formó parte de la agrupación de tambores del “Negro” Barbosa, obteniendo conocimiento en ritmos sudamericanos y afrolatinos. Su banda iniciática fue La Bluesurbana. Luego de esta experiencia y habiendo finalizado los estudios secundarios, se mudó a Buenos Aires y comenzó sus estudios en la escuela de Avellaneda integrándose a Arbolito cuando cursaba su segundo año allí.

Finalmente, Pedro Borgobello, el único miembro no bonaerense, nació en Rosario y se crió en Chañar Ladeado. Empezó a tocar el clarinete cuando tenía aproximadamente nueve años y formó parte de la *big band* de jazz de su localidad. Posteriormente, armó una banda llamada Abacoprofagador que se dedicaba al rock progresivo. Luego, se mudó a Buenos Aires y allí entró al Conservatorio Nacional donde estudió durante dos años hasta comenzar sus estudios de música popular en Avellaneda. Su último grupo en esa época, antes de entrar definitivamente a Arbolito, fue Cosecha de Agosto donde incursionó en el folklora.

Como se puede advertir, a pesar de ciertas particularidades, las trayectorias de los integrantes de Arbolito son muy similares. Todos obtuvieron una formación de clase media con la posibilidad de concluir sus estudios secundarios y acceder a estudios superiores. Asimismo es importante destacar que las experiencias de iniciación en la música estuvieron principalmente vinculadas a actividades barriales, familiares y a los vínculos generados en las instituciones educativas a las que concurrieron, dato que nos permite reconocer la importancia de estos ámbitos como espacios de sociabilización y formación previos a la formación en la Escuela de Avellaneda.

1.4. Oportunidades y elecciones estratégicas

Una de las primeras elecciones estratégicas de Arbolito fue la selección del nombre de la banda. Como es explicitado en la biografía de la página oficial del grupo, éste hace referencia “al indio ranquel que -según cuenta el historiador Osvaldo Bayer en su libro ‘Rebeldía y esperanza’- degolló al Coronel Rauch en venganza por el genocidio cometido contra los indios de su comunidad” (Arbolito. Sitio web oficial). Ésta fue una de las primeras decisiones de los miembros de la banda como colectivo, quienes afirman haber estado leyendo dicha investigación cuando pensaban algún nombre.

Pasado un tiempo de su conformación, el grupo decidió contactarse con el historiador revisionista para pedir su autorización para usar el nombre del indio como homónimo de la banda. Este primer contacto derivó en una estrecha relación entre los jóvenes músicos y el investigador dado el interés de los primeros en recuperar y hacer propia una lucha comenzada por Bayer en la década del 60 lo cual acrecentó el capital social y simbólico de la agrupación. La lucha compartida se concretizó en actividades llevadas a cabo en conjunto, como participaciones de Arbolito (banda) en charlas del historiador o intervenciones de este último en actuaciones de la primera, en campañas contra el coronel Rauch pero también contra otros personajes de la historia, como Julio Argentino Roca, y reivindicaciones de las comunidades originarias, etc. Entre las actividades realizadas en conjunto, algunas de las más significativas para la agrupación fueron: 1) el segundo encuentro con Bayer en su casa donde Ezequiel y Agustín grabaron la historia del indio Arbolito narrada por el historiador, voz que luego sería reproducida en el primer demo (1998) y en el primer CD (2000) de la agrupación. Asimismo, un cuarto trabajo discográfico que recopila grabaciones en vivo, también registra el relato de Bayer en una de las actuaciones de Arbolito 2) El viaje de Arbolito y Bayer a Rauch (municipio bonaerense) para pedirle al intendente el cambio de nombre de la ciudad por el del “vindicador” Arbolito -como lo denomina el historiador-. No logran ese propósito pero en Azul (otra localidad de Buenos Aires) cambian el nombre de la Escuela Especial n°503, que pasa de ser llamada “General Roca” a llamarse “Arbolito” y 3) La participación de la banda en proyectos del historiador como el festival “Chau Roca” y las campañas para recolectar llaves de bronce para el monumento a la mujer originaria. La elección del nombre, entonces, puede ser entendida como un indicador de estrategias que atraviesan los discursos producidos por la banda, aspecto que abordaremos detenidamente en el próximo capítulo.

Así, a partir de ese momento fundacional, Arbolito produjo, en sus quince años de existencia, un total de siete trabajos si contamos el primer demo en *cassette* de 1998 denominado *Folklore*. En el año 2000, lanzan su primer disco, *La Mala Reputación* que fue grabado en forma casera, ya que, con una computadora personal y algunos micrófonos prestados, ellos mismos realizaron la grabación durante marzo y mayo de ese año. Como se puede apreciar, existía un mínimo de posibilidades (conocimiento y accesibilidad tecnológica) que posibilitó la edición de ese primer material.

Ya el segundo disco, *La Arveja Esperanza*, grabado en el 2002 cuenta con una mejor calidad de producción porque deciden recurrir a un estudio profesional. La necesidad de valerse de un mayor capital económico es evidente, pero la estrategia continuó siendo la autogestión. Para ello, debieron juntar dinero organizando sus propias presentaciones durante todo el verano de ese año en la costa bonaerense.

En 2005, editaron su tercer disco, *Mientras la Chata nos lleve*, el cual fue grabado durante distintos recitales realizados en giras autogestionadas entre marzo de 2004 y enero de 2005¹⁰. Estos tres primeros discos, producidos y distribuidos a partir de la gestión propia, contaron con el apoyo de la Unión de Músicos Independientes (UMI)¹¹, lo cual les otorgaba cierta legitimidad en el medio independiente en el cual se movían.

Con la política de autogestión, lograron programar y organizar varias giras por Buenos Aires, el conurbano y la costa bonaerense, también algunos otros puntos de la provincia y, en menor medida, fuera de ella (llegaron a Uruguay, por ejemplo). De este modo, se hicieron de un público que los seguía y que iba creciendo a través de los años.

En el verano del 2007, como una de las consecuencias de este crecimiento, fueron convocados por primera vez para tocar en el Festival Nacional de Folklore de Cosquín. Tocan la primera noche de la 47ª edición los pocos temas que les permitió el reducido tiempo con el que contaban. Sin embargo, los quince minutos que son otorgados generalmente a los artistas menos conocidos o convocantes fueron suficientes para considerarse debutados en uno de los principales espacios de consagración del campo folklórico del país y uno de los más importantes de Latinoamérica. Haber sido convocados a este festival, sin dudas, marcó una importante distancia con los comienzos de la banda donde intentar tocar en una peña folklórica era impensable. Cosquín además

¹⁰ Los recitales fueron realizados en: ND/Ateneo (5 de marzo de 2004), Auditorio Bauen (11 y 12 de junio de 2004), Teatro Verdi (9 de julio del 2004) y Escuela 108 –Lago Puelo- Chubut (22 de enero del 2005) (*Mientras la Chata nos Lleve*, 2005)

¹¹ La UMI es una “organización de músicos autogestionados (...) Nace para fortalecer la alternativa de la autogestión en la música y mejorar las condiciones en las que se realiza la actividad musical” (UMI. Sitio web oficial).

de ampliar su capital simbólico, les permitió ampliar su capital social al entrar en contacto con otros artistas y poder ingresar a otros espacios de consagración dentro del campo. Es el caso de la peña de Los Coplanacu en Cosquín donde también fueron invitados ese mismo verano.

Como consecuencia de la consolidación en el campo de la música independiente, se les presentó la oportunidad de negociar con la empresa Sony/BMG. De allí que, entre julio y agosto de ese año, grabaron su cuarto disco y el primero producido por la multinacional, titulado *Cuando Salga el Sol*. Esta contratación implicó una ampliación de posibilidades en términos técnicos y de profesionalización, en cuanto a vinculaciones sociales y a la difusión, pero también una contradicción frente a un discurso sostenido durante los años previos. Por ello, la banda se encontró con la exigencia de dar explicaciones a seguidores y a periodistas sobre la mudanza, a quienes siempre respondieron y responden haberse mantenido independientes en relación a lo que consideran “lo importante”: su propuesta artística. Agustín y Pedro, en distintas entrevistas, respondieron al respecto:

Nos llevó mucho tiempo tomar la decisión. Tuvimos muchos ofrecimientos antes, pero dimos vueltas... lo discutimos, hasta que nos dimos cuenta de que era un paso que había que dar: romper el cascarón y animarse. No tener miedo. Y estuvimos meses negociando: el primer contrato que nos pasaron lo devolvimos y armamos uno nosotros, lo devolvieron con un ‘esto es imposible así’, infirmable de un lado y de otro, hasta que las dos partes fuimos distendiéndonos. (Arbolito – Entrevista *Página 12*, 2008)

Imaginate que después de 10 años nosotros teníamos muchos prejuicios con respecto a esto, lo que nos llevo a estar bastante tiempo haciendo la negociación con la compañía. Nosotros lo que nos propusimos fue no perder la independencia artística. O sea, lo que sale en el disco es lo que nosotros queremos hacer. De hecho los dos discos que sacamos hasta ahora fueron ensayados el disco todo sin que la compañía dijera una palabra. (Arbolito – Entrevista *Espectador 810*, 2010)

La quinta producción es el disco *Despertándonos* que también fue editado por Sony/BMG. Tanto éste como el anterior cuentan además con la producción de Daniel Buira, ex integrante de la banda rockera Los Piojos y fundador de la escuela popular de percusión La Chilinga, vínculo que les otorgó consolidación profesional y un afianzamiento en el aspecto más rockero del grupo.

Con estos dos discos, la banda comenzó a tener una mayor proyección nacional, ya que accedieron a diversos festivales tanto de folklore como de rock y tuvieron una presencia mediática mayor. Fueron invitados a distintos programas radiales y televisivos

(*Sin estribos*¹², por ejemplo), pero también sus producciones alcanzaron una mayor promoción en los medios masivos. Tuvieron la posibilidad, por ejemplo, de grabar su primer videoclip con la canción “La costumbre” que fue reproducido en canales televisivos de música como *Much Music* o *MTV*. Esta posibilidad que constituyó un importante medio de difusión, se repetiría luego con otras canciones como “Chacarera de las cloacas”, “Sobran” y “Baila Baila”.

Cuando salga el sol fue presentado en mayo del 2008 en el microestadio de Argentinos Juniors y *Despertándonos*, en junio del 2010 en el Luna Park. Ambos espacios dan cuenta del crecimiento de la banda en términos de popularidad en esos últimos años.

Otro elemento que sumó un importante capital simbólico a la banda fue la opción por invitar músicos reconocidos, estrategia adoptada particularmente en estos dos discos. Es decir, la posibilidad de generar un mayor capital simbólico derivó de la acumulación de capital social que les había dado el reconocimiento de sus pares. Si bien Arbolito había tenido como práctica recurrente durante toda su trayectoria la de invitar músicos para que participen en sus trabajos, los últimos dos contaron con la particularidad de tener un mayor número de participaciones, tanto en las grabaciones como en las presentaciones en vivo, de artistas muy prestigiosos pertenecientes tanto al campo del folklore como del rock: Verónica Condomí (ex MPA) –una de las que venía participando en trabajos anteriores-, Peteco Carabajal, Liliana Herrero, León Gieco, Gustavo “Chizo” Napoli (cantante de La Renga), Tito Fargo (ex guitarrista de Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota), entre otros.

En esos años, se presentaron en distintos escenarios del país y de Latinoamérica, entre los que se destaca particularmente la actuación junto con La Chilinga en el 49° Festival Nacional de Folklore en Cosquín, por la que recibieron el premio “Destacado 2009”. Desde allí, en todas las ediciones del festival contaron con un espacio en la programación. Subieron, además, a otros escenarios prestigiosos, entre ellos a la Sala Zitarrosa de Montevideo (Uruguay-2010), al Auditorio Ibirapuera de San Pablo (Brasil-2011) donde la banda brindó un espectáculo junto a la Orquesta Típica Fernández Fierro, y al escenario del festival musical Romerías de Mayo de la ciudad de Holguín (Cuba-2011). (Arbolito, pagina web)

¹² Programa televisivo dedicado a la música folklórica emitido en el canal de noticias TN.

Otros reconocimientos importantes fueron las distintas premiaciones que recibieron en ese periodo. Obtuvieron dos premios Atahualpa¹³ en dos años consecutivos (2009 y 2010) como “Figura del año: Mejor grupo vocal e instrumental”. También, en el año 2010, la banda recibió el Premio Gardel¹⁴ “Mejor Álbum de Folklore Alternativo” por su disco *Despertándonos* (Arbolito. Sitio web oficial) y, en el año 2011, recibieron el premio “Consagración de Cosquín”.

En el año 2012, Arbolito volvió a la gestión independiente con su disco *Acá estamos* rompiendo -en buenos términos, según ellos declaran cada vez que tienen oportunidad- con el contrato que los vinculaba a Sony/BMG y que establecía la edición de un tercer material discográfico por parte de la empresa. Esta decisión los coloca nuevamente en el circuito de producción independiente, sin embargo, como hemos podido rastrear, su posición en el campo se ha modificado. Sin llegar a ocupar lugares dominantes, la banda ha logrado acumular capitales y propiedades que la ubican en un lugar de mayor prestigio al ocupado cuando comenzaban su carrera a finales del los noventa.

2. CFE en el campo de la canción popular brasilera

2.1. La emergencia de CFE en la década del 90

Para explicar la emergencia de CFE, es necesario entender primero cuál era el escenario musical de Pernambuco en ese momento. En la década del noventa, se desarrolló en Recife un fenómeno cultural que impactó fuertemente no sólo en la escena local sino además que tuvo relevancia a nivel nacional al poner en crisis ciertos aspectos del paradigma discursivo dominante del campo de la canción popular brasilera¹⁵. Éste

¹³ Los premios Atahualpa son otorgados por el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires. Con ellos se propone distinguir artistas argentinos o a artistas extranjeros con carácter permanente en el país dedicados a la música folklórica. Los galardonados son elegidos por un jurado integrado por artistas reconocidos, miembros de la Academia del Folklore de la República Argentina, periodistas y difusores especializados y otros representantes institucionales. (Folklore Buenos Aires. Sitio web oficial.)

¹⁴ Los premios Gardel son organizados y otorgados por la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) que, a su vez, es miembro asociado a la IFPI - International Federation of the Phonographic Industry, por lo que son premios fuertemente ligados a la industria. Con ellos se busca distinguir artistas argentinos en diversos géneros y categorías.

¹⁵ Vale aclarar que hablamos de “canción popular brasilera” para referirnos al fenómeno de la música popular producida en Brasil que, así como con el folklore argentino, se consolidó como campo en torno a la definición de la música nacional durante el siglo XX. Sin embargo, esta denominación eufemística encuentra su justificación en la confusión que puede aparejar el nombre MPB, con el cual es conocido un desarrollo específico del campo. En este sentido, la idea de “canción popular brasilera” trabajada por Tatit (2004) coincide con nuestro enfoque en tanto explora el sistema de relaciones que se generó en torno a la idea de una música nacional como las posteriores disputas por su legítima definición.

fue conocido como Manguebeat y fue un movimiento¹⁶ promovido en Recife por un grupo de jóvenes que se propuso cambiar la escena musical y cultural de su ciudad, a la cual consideraban estancada como fruto de políticas culturales limitadas y de una fuerte concentración de los medios no tradicionales en lo que se conoce como el eje Rio-São Paulo (Vargas, 2007:17). En este sentido,

a idéia central do Manguebeat era equipar a produção musical *pop* recifense com o que havia de mais criativo no *pop* internacionalizado, ao mesmo tempo em que aceitavam e utilizavam um rico e diversificado material sonoro tradicional da região consubstanciado nos gêneros, ritmos e instrumentos pernambucanos que mais se aproximavam das formas musicais afro-americanas globalizadas (rock, funk/soul e rap) (Vargas, 2007:63).

Esta disputa tuvo que ver con el modo en el que el campo de la canción popular brasilera se fue estructurando a lo largo del siglo XX y el lugar marginal que, en esa organización, les cupo a los artistas y a las prácticas que eran generadas fuera del marco de producción dominante, es decir dentro del denominado eje Rio-São Paulo. La importancia del movimiento Manguebeat, de este modo, radicó en haber logrado visibilidad a nivel nacional poniendo en crisis definiciones estigmatizantes que frecuentemente consideran el mundo cultural desarrollado fuera del eje Rio-São Paulo reducido a prácticas tradicionalistas. El movimiento que se caracterizó principalmente por las fusiones realizadas entre los materiales sonoros de la región con otros globalizados permitió, así, generar una apertura y con ello otras posibilidades en el campo de la canción popular brasilera.

La historia de la banda que aquí analizamos comienza en 1997 cuando en Arcoverde surge el proyecto de CFE no como banda de música, sino como espectáculo teatral. Un año antes, José Paes de Lira (Lirinha) junto con Alberone Padilha (integrante de la banda en sus comienzos) se encontraban realizando otro espectáculo teatral llamado *Brasil Caboclo* basado en poesía popular de Zé da Luz, poeta popular paraibano, y ya con la participación de algunos músicos (maestros de samba de coco)-. Éste anticipaba las características de *Cordel do Fogo Encantado*, un espectáculo que combinaba teatro, poesía y música que sería presentado en 1997. Antes de eso, el primer grupo conoce al guitarrista Moisés Clayton Barros Fonseca (Clayton Barros) que actuaba en el circuito

¹⁶ Su reconocimiento como movimiento está en discusión (Vargas, 2007; Azoubel da M. Silveira, 2010) por ser cuestionada por los propios artistas que lo protagonizaron. Éstos entendían que el término implicaba cierta restricción creativa por presuponer criterios artísticos. Sin embargo, consideramos es la mejor manera de denominar a un fenómeno que estuvo organizado en torno a ciertos principios, si no estéticos, sí conceptuales. Prueba de ello, son los manifiestos lanzados por ellos.

de bares de la ciudad que estos jóvenes artistas frecuentaban y, de allí, nace la invitación para que este músico se sume al proyecto que ya contaba con algunos miembros y las ideas de un texto, de sonorización, algo de música y, sobre todo, de la palabra teatral. Con esta incorporación, el proyecto se concretiza y se refuerza el aspecto musical. Durante estos primeros años, el espectáculo CFE consistió en una presentación de cuarenta minutos de poesía y treinta minutos de música inspirado en cantadores y declamadores de la región y las primeras investigaciones que el grupo realizó sobre las manifestaciones culturales locales (coco de rodo, el reisado, samba de coco, banda de pífanos, etc.). En ese momento, la agrupación se conformaba por varios artistas arcoverdenses que se autorreconocían parte de un movimiento que denominaron Sistema Calango y que se presentaba como la versión local de aquello que estaba aconteciendo en la capital pernambucana con el Mangubeat. Entre ellos, Miro Carvalho, François Gomes, Noé Lira, Cacão Arcoverde, Pastor, Verônio y Lúcio Flávio (Dj Coby).

Con este formato, el grupo se presentó primero por ciudades vecinas de Arcoverde y luego, contando con el apoyo de Servicio Social de Comercio de Pernambuco (Sesc/PE), consiguieron organizar una gira por el interior del estado. Este organismo de promoción social jugó un rol primordial para la compañía teatral en sus primeros años, pero su proyección se limitaba hasta entonces a un circuito cultural delimitado al interior estatal. Llegar a la capital se tornaba una necesidad para obtener una mayor proyección. La posibilidad de dar este paso se originó en un encuentro con el importante productor Antônio Gutierrez que conoció el espectáculo de estos jóvenes artistas en una presentación ofrecida en Recife, más específicamente en el Festival “Todos Verão Teatro”. Gutie, como es conocido en el circuito cultural pernambucano, luego de asistir a la presentación teatral invitó al grupo a participar de uno de los festivales de música más importantes de la región, el RecBeat¹⁷, realizado todos los años desde 1995 durante el carnaval en Recife. La invitación de Gutierrez, como productor de dicho festival y, en ese momento, productor de una de las bandas musicales más importantes de la escena pernambucana -Mundo Livre S/A- se presentó como una oportunidad única para los artistas arcoverdenses. Sin embargo, el espectáculo teatral no respondía a la

¹⁷ Es un festival internacional de música independiente nacido en 1995 con el objetivo de dar a conocer y divulgar a artistas emergentes de la movida musical de Pernambuco. Actualmente se encuentra entre los más importantes festivales del país y se lleva a cabo todos los años en la ciudad de Recife durante los cuatro días de carnaval.

convocatoria musical del festival. La proposición de Gutierrez implicaba, así, una transformación importante en el tipo de espectáculo hasta el momento pensado para el ámbito teatral. La insistencia del productor convenció a la agrupación -al menos a parte de ella- de realizar la adaptación y presentarse en el festival capitalino:

Depois foi ao camarim e disse que queria falar com a gente e nos convidou a tocar no RecBeat, no meio da rua. Nós não achamos que aquilo ia dar certo, tinha 40 minutos de poesia... Mas ele disse que sim, que daria certo, incentivou. Achávamos que o espetáculo só fazia sentido com a introspecção que o teatro provoca nas pessoas, aquela coisa de você sentar, não estar bebendo, e ficar ali no escuro. Você consegue mergulhar na luz que o espetáculo dá ou mesmo naquela escuridão típica dos teatros. A gente disse que não, porque a proposta da gente não era essa, nossa idéia era seguir no teatro. Mas ele disse que no dia seguinte ligaria para a gente. E ligou. Depois ligou de Paris, e percebemos como ele estava interessado nessa apresentação. A gente conhecia mundo livre s/a e tinha admiração, então decidimos ir. Montamos um espetáculo com novos integrantes, deixando a poesia e ampliando mais a música. As poesias continuaram servindo como ligação entre as músicas e facilitando nosso contar de histórias. (CFE- Entrevista *TPM*, 2002)

Fue con esta invitación que el rumbo del grupo, su conformación y la estructura del espectáculo cambiaron definitivamente. CFE se constituyó como banda musical y, al mismo tiempo, se les presentó un nuevo abanico de posibilidades. Varios factores contribuyeron para ese cambio y lo fortalecieron. En primer lugar, la necesidad de adaptar para un ámbito abierto de festival “en la calle” un espectáculo pensado para el ámbito teatral era una exigencia material ineludible. El grupo decidió, para ello, aumentar el número de canciones y disminuir el de poesías, y usar el que hasta entonces había sido el nombre del espectáculo para nombrarse como banda de música. De hecho, la inexperiencia del grupo en el nuevo formato, se ponía en evidencia desde los detalles, como el armado del equipamiento y el uso de las tecnologías propias para ese tipo de presentación:

Subi no palco para passar som, e disse para o cara que comandava o palco que nós não conhecíamos o equipamento, não tínhamos roadies, e que era nossa primeira vez. A gente não tinha nem produtor. Ele se sensibilizou com tanta verdade e me ajudou a montar todo o som. A equipe ajudou a fazer os equipamentos funcionarem. (CFE- Entrevista *TPM*, 2002)

En segundo lugar, la decisión de aceptar la invitación de Gutierrez fue acompañada con la de mudarse a la capital del estado. Con el dinero que habían logrado recaudar en la gira promovida por la Sesc, pudieron alquilar una casa en Recife. La decisión se reforzó luego de esta presentación que -a pesar de la inexperiencia y de la innovación propuesta desde la combinación de elementos teatrales, la recitación de poesía y la música- logró entusiasmar al público: “Foi um momento de celebração. Até hoje temos

isso com o público de Recife.” (CFE- Entrevista *TPM*, 2002). Este nuevo formato de show musical y la búsqueda de nuevos espacios en el circuito recifense, implicó que muchos de los que participaron de los primeros años del proyecto desistieran de continuar en él. Por ello, a partir de los abandonos y nuevas incorporaciones -éstas, sobre todo, para reforzar el carácter musical de la banda- se estableció en ese año la formación definitiva del grupo. Además de Lirinha y Clayton Barros, quienes venían del proyecto inicial, se integran a la banda: otro arcoverdense, Emerson Felismino da Silva (Emerson Calado), y dos recifenses, Carlos Henrique de Almeida (Nego Henrique) y Rafael Luiz Pimentel de Almeida (Rafa Almeida).

En tercer lugar, contribuyó a la transformación de CFE, un nuevo ofrecimiento de Antônio Gutierrez al día siguiente de la actuación en el RecBeat, esta vez para ser el productor de la nueva versión musical del grupo. Al aceptar la proposición, la banda se colocaba en un lugar de distinción en el campo de la música popular de la región, dado que, como señalamos, Gutierrez ya contaba con una carrera prestigiosa como productor e incentivador de la cultura en Pernambuco.

Finalmente, la agrupación logró llamar la atención de los medios de comunicación. Hubo una importante y repentina repercusión mediática a partir de esta primera presentación, que progresivamente los fue instalando en la agenda cultural estatal, regional y, poco a poco, también nacional, lo cual se contraponía con el silenciamiento que la agrupación había vivido durante la carrera desarrollada en el interior estatal. Este aspecto, como se percibe, da cuenta de la importancia de los tres factores anteriores -la opción por un formato de show, la mudanza a la capital y la producción de Gutierrez- para la visibilización y difusión mediática del grupo. Como resalta Lirinha,

De 1997 a 1999 houve um tremendo silêncio em relação ao cordel. A mídia tem muita dificuldade em olhar para o interior. Só quando chegamos a Recife de vez, em 1999, é que começamos a sair na mídia assim: “carreira meteórica”. A gente achava engraçado falarem isso, porque na verdade o que tinha acontecido era um silêncio de quase dois anos numa carreira estruturada. Em 1999 foi quando a imprensa começou a botar nosso nome de Cordel do Fogo Encantado. Foi o primeiro espetáculo musical que a gente fez. (CFE-Entrevista *TPM*, 2002)

Fue con esta segunda versión del proyecto artístico, que CFE consiguió salir del circuito cultural del interior pernambucano y comenzó a expandir sus fronteras aunque, vale aclarar, que desde la gestión independiente y a partir de una circulación “alternativa” a la de la producción cultural dominante.

2.2. El autodidactismo de Cordel: la escuela de la calle y la experiencia local

A diferencia de Arbolito, la formación musical de los integrantes de Cordel estuvo alejada de cualquier ámbito institucionalizado como lo es la EMPA. Por el contrario, ellos destacan su formación autodidacta y la importancia del medio local como su principal proveedor de capital cultural.

José Paes de Lira (Lirinha), primera voz de CFE y su principal compositor, es oriundo de Arcoverde y pertenece a una familia de clase media (hijo de una profesora de una escuela rural y un empleado público). Su relación con la poesía comenzó desde muy temprana edad cuando participaba de los encuentros de “violeros repentistas” y de “cantadores” que su abuelo paterno y sus tíos organizaban en Alagoinha, una localidad vecina a Arcoverde. Obtuvo, allí, una rica formación informal durante su infancia y parte de su adolescencia escuchando a los poetas populares en los desafíos de improvisación y, más tarde, también recitando poesías que memorizaba con facilidad. Como “declamador” en los intervalos de las cantorías, comenzó a vincularse con los recitadores, cantadores e improvisadores populares de la región y estos empezaron a invitarlo para participar con ellos en distintos festivales.

Su primera presentación fuera del ámbito familiar fue en el IV Congreso de Cantadores de Recife realizado en 1989, un evento de suma importancia para los cantadores de viola, donde fue como invitado del prestigioso poeta popular Ivanildo Vila Nova. Este último, Patativa do Assaré y otros poetas como Chico Pedrosa, Zé da Luz, Sebastião Dias, João Batista de Siqueira (Cancão) y Manoel Xudu eran algunos de los autores de las poesías que Lirinha recitaba.

Esta experiencia es valorada por Lirinha como su escuela, su espacio de formación. Sin embargo, esta concepción convive con una valoración negativa desde la cual considera el espacio de las cantorías también como una prisión. Esto debido a las estructuras conservadoras y tradicionalistas que se reproducirían en estos ámbitos:

Existe um policiamento nesse ambiente dos cantadores da poesia rimada e metrificada. Se não fosse assim, era algo inferior ou algo que fere a tradição. Praticamente não escutei música estrangeira durante a adolescência e isso foi muito ruim para mim. Também queria ter tido acesso a essas outras formas de comunicação. Como os cantadores, vivi numa determinada prisão. (CFE-Entrevista *TPM*, 2002)

El quiebre, como el propio Lirinha lo señala, ocurrió durante su adolescencia cuando a los catorce años comenzó a hacer teatro en Arcoverde. Esta experiencia artística es recordada por el compositor como una apertura liberadora, ya que a partir de ella logra

tener acceso a otras formas de comunicación y expresión, a otro tipo de poesía ya no limitada a las normas de composición rimada y metrificada según parámetros rígidos, como así también entrar en contacto con concepciones diferentes sobre el arte, que le permitieron cuestionar lo que él considera son “prejuicios naturalizados” en el ámbito de los cantadores (CFE-Entrevista TPM, 2002)

En cuanto a su formación formal, concluyó sus estudios en la escuela media y posteriormente empezó los estudios superiores en la carrera de Letras en una institución de Arcoverde (el CESA¹⁸), los cuales abandonó cuando se mudó a Recife dejando por primera vez su ciudad natal. Sin embargo, Lirinha resta mérito a su formación académica y hace hincapié en sus búsquedas personales y los circuitos culturales informales por los cuales accede a información alternativa a la brindada por la educación institucionalizada, sobre todo aquella que denomina una “cultura de la calle y de los bares”:

Eu aprendi na universidade dos bares, da noite. A gente foi de sair muito a noite e tal. Porque não é uma poesia que eu aprendi na escola, pelo contrario, assim, nem na universidade (Lirinha-CFE, 2012).

‘Você tem que ver a poesia do eixo Rio-São Paulo para poder passar na aula de Literatura’. Mas você tem uma porrada de poesia e de poetas ali perto de você morrendo no álcool em bares (...) Tudo coisa de bar, tudo coisa de (...) Oralidade. (CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002).

De este modo, la elección por darle continuidad a la carrera artística a partir del proyecto de CFE, desplazó definitivamente el vínculo que lo unía a la academia.

El caso de Clayton Barros, encargado de ejecutar el único instrumento armónico/melódico del grupo (la guitarra), es diferente. Barros ingresa al mundo artístico como músico autodidacta. Nació y fue criado en Arcoverde, pero en 1989 se muda a São Paulo para conocer a parte de su familia, donde vivió durante dos años. Terminó y realizó sus estudios primarios y secundarios en escuelas estatales. La mayor parte ellos en la escuela Carlos Rios de Arcoverde, a excepción del séptimo año de la primaria que lo cursó en una escuela de São Paulo durante el periodo que vivió allí.

Su interés por la música comenzó cuando era muy pequeño a partir del contacto con los batúques y la música nordestina reproducida en la radio AM que su padre escuchaba. Pero, fue recién a partir los doce años cuando tuvo un contacto más directo, ya que en ese entonces ingresó a los vientos de la banda marcial de la escuela Carlos Rios de Arcoverde, donde estudiaba. Permaneció allí durante tres años

¹⁸ Centro de Enseñanza Superior de Arcoverde, dependiente de la Autarquia de Ensino Superior de Arcoverde (AESAs)

aproximadamente, hasta que se mudó a São Paulo. El tiempo que vivió en São Paulo, por su parte, le permitió conocer otro universo musical, principalmente vinculado a música extranjera, rock, heavy metal, trash, pero también al rock nacional. En esa época, experimentó un gusto por bandas más “pesadas” y transitó lo que él denomina su fase “Legião Urbana”, en referencia a la exitosa banda de rock brasileira de los ochenta (CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002).

Cuando regresa a Arcoverde, comienza su formación autodidacta con la guitarra y su interés por la música de la región y nacional. En esa época, tenía aproximadamente quince años y se rebela contra algunas aspiraciones familiares a favor de su interés por la música. Abandonaba, por ejemplo, las clases de dactilografía que su padre le pagaba para asistir a los ensayos de bandas de amigos y fue así que obtuvo algunos conocimientos de acordes, armonías y toques. Sin embargo, los mayores aprendizajes los obtiene escuchando música. Escuchaba mucha música nacional, bossa nova, música del Nordeste, cantorías y, en una época, también estuvo muy ligado a la música flamenca. Entre los autores que reconoce admirar, se encuentran: Elomar Xangai, Geraldo Azevedo, Alceu Valença, Zé Ramalho (Campos Lima) Geraldo Azevedo, João Bosco, Toquinho, Baden, Jorge Bem, Baden Powell, Yamandu Costa, Al Di Meola, Paco de Lucía (diluvio). (CFE – Entrevista *UOL*, 2010)

A los dieciséis años, Barros ya tocaba en algunos puntos del circuito nocturno independiente de su ciudad a pesar de no saber leer partituras y todavía no haber desarrollado su capacidad para sacar música de oído. De este modo, comenzó su carrera como guitarrista y cantautor y antes de ingresar a CFE, a diferencia de Lirinha, Barros ya contaba con una trayectoria como músico. Había pasado cuatro años en Recife tocando en bares hasta que decidió volver a Arcoverde donde se encontraría con ese movimiento de jóvenes artistas que lo invitaría a participar del incipiente proyecto teatral con el que comenzó CFE. En esa época, además de continuar tocando en bares, también incursionó en el ámbito teatral con la participación de un proyecto educacional infantil llamado *A estranha Doença do Macaquinho*.

Emerson Calado, por su parte, nació Taboão da Serra en São Paulo, pero desde los cuatro años vive en Arcoverde. Es hijo de una bahiana y de un pernambucano de ascendencia xucurú, una comunidad originaria de la región. Calado es bisnieto de un cacique de los indios Xucurú da Ororubá. Terminó los estudios primarios y la primera etapa de los secundarios. Como el resto de los músicos de CFE, valora sobre todo su formación informal y, más aún, los conocimientos adquiridos en Arcoverde, a pesar de

haber vivido en otras regiones de Pernambuco, como en la zona metropolitana de Recife. Inició su carrera como músico en Arcoverde siendo parte del movimiento cultural local denominado “Sistema Calango” y siendo percusionista de Morphôbia Torreiro, una de las bandas de punk-rock más representativas del movimiento.

Si bien cuenta con la herencia familiar que lo vincula a las tribus xucurú, él dice haber ingresado a ese mundo desde su práctica urbana y tecnológica.

Sou descendente e uso isso como uma referência super importante. Vejo-me como um índio, mas num processo tecnológico da Humanidade. E acabei me enquadrando e me envolvendo com outras coisas, gosto de outras músicas. A música que ouço em casa é música estrangeira, mas tenho essa coisa de toré (CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002)

En consecuencia, Calado ha cultivado desde pequeño su gusto por el rock siendo admirador de bandas como Ratos de Porão, Sepultura y un escucha atento de música extranjera. A partir de su interés por la percusión, también comenzó a interesarse por manifestaciones artísticas de su región, entre ellos se destaca su admiración por Biu Neguinho, un percusionista de Samba de Coco. Desde 1999, integró CFE y paralelamente participó de otros proyectos: fue integrante de la banda de Metal Alternativo “69 Centavos - SP”, participó en “O Teatro Mágico - SP”, “Água de Quartinha - CE” (2008) y “D.D.O - GO” (2008), entre otros.

El cuarto integrante es Carlos Henrique de Almeida (“Nego” Henrique), también encargado de la percusión. Es oriundo de la ciudad capital de Pernambuco, de un barrio periférico llamado Morro da Conceição. No logró terminar sus estudios secundarios porque tuvo que salir a trabajar, lo que da cuenta una posición social menos favorable que la del resto de los integrantes. Viene de una familia que practica sincréticamente la religión católica y el candomblé (religión de origen afro), por lo cual fue bautizado a partir de las dos creencias. Desde niño entró en contacto con la música principalmente por influencia familiar. Muchos de ellos eran percusionistas y otros bailarines y el contacto con la música era cotidiano en el *terreiro umbanda* de su abuela:

Na minha família tem uns que freqüentam terreiro de umbanda e alguns são bailarinos, outros são músicos, uns primos da gente. Então, foi muito daquela coisa de você estar vivendo numa família como se estivesse em uma tribo, uma família com um ciclo de percusionistas. Só falta a gente montar um grupo só da família. (...) Mas foi isso, desde criança vivendo dentro de terreiro de umbanda com minha vó. Então é tudo de menino que vê um instrumento e quer tocar, nem que seja uma lata. Música o tempo todo (CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002)

Almeida es Ogã (es decir, responsable por marcar el ritmo en las ceremonias) en su *terreiro* religioso. Entró a CFE en 1999 por la recomendación de Marcelo Pianinho (integrante de Mundo Livre S.A.) que había sido su profesor por algún tiempo.

Finalmente, Rafael Almeida fue el último en incorporarse y el más joven de la agrupación. Tenía 17 años cuando empieza a tocar con CFE y allí comienza su carrera artística. Como su primo Nego Henrique, es oriundo del barrio Morro da Conceição de Recife, practicante de candomblé y oficializado Ogã en el *terreiro* religioso familiar. Fue por recomendación de éste que Almeida es incorporado a la banda.

2.3. Oportunidades y elecciones estratégicas

La banda con esta ecléctica formación y con la producción de Gutierrez comienza en 1999 una carrera intensa que consistió en presentaciones, primero, en la capital pernambucana y, luego, en distintos puntos del país. En septiembre de ese año, viajaron a São Paulo para realizar su primer show fuera de Pernambuco. Fue en el velódromo de la USP y tuvieron un público de tan sólo diez personas. Sin embargo, luego de esta actuación tuvieron la posibilidad de realizar una temporada de presentaciones en Blem Blem, una importante casa de shows de esa misma ciudad, comenzando con una convocatoria de tan sólo cuarenta personas y finalizando con la asistencia de 300 en el último show. En el 2000, ya contaban con un público que los seguía y un capital simbólico que les permitió presentarse nuevamente en el RecBeat pero, esta vez, como número de cierre de la última noche del festival, lo cual da cuenta del nuevo posicionamiento de la agrupación. El evento recifense continuó siendo un espacio importante para la banda en este año, porque fue en el marco de esta segunda participación que comenzaron su relación con uno de los contactos más importantes que obtuvieron durante su carrera, el reconocido percusionista Nana Vasconcelos¹⁹.

A partir de ese encuentro, comienza una relación que se afianzó rápidamente en el transcurso del 2000. Además de los múltiples escenarios y festivales compartidos en una gira que programaron juntos por el interior paulista, Rio de Janeiro y São Paulo capital -entre ellas, se encuentran la presentación en el circuito Sescs “Forró para todos: festa da cultura popular” en las unidades de Pompeia o la presentación en el Teatro Municipal de Ribeirão Preto-, a finales de agosto de ese año CFE comenzó a grabar su

¹⁹ Nana Vasconcelos es un prestigioso músico brasileiro oriundo de Recife que se destaca como percusionista y cuenta con una vasta trayectoria tanto en su país como en el exterior. Para más información ver: Naná Vasconcelos. Sitio web oficial.

primer disco homónimo con la producción de Naná Vasconcelos. Éste fue editado de forma independiente con el sello RecBeat (perteneciente a la productora de Antônio Gutierrez) y fue lanzado en Arcoverde en diciembre de ese año, luego en Recife (febrero del 2001) y, finalmente, en marzo de 2001, a nivel nacional.

Un gran impulso de difusión a nivel país y previo al lanzamiento nacional del primer CD vino de la mano de la revista de circulación nacional *TRIP*²⁰ que lanzó en febrero del 2001, gratuitamente con la compra del ejemplar impreso, un disco que contenía un video inédito de Chico Science y el anticipo de diez canciones del primer disco de la banda emergente. Esta estrategia de promoción no sólo resultó importante por haberles ofrecido la posibilidad de ser conocidos en todo el país, sino además porque la vinculación con Science llevaba consigo una carga valorativa y simbólica particular. Chico Science²¹, en ese entonces, ocupaba un lugar prestigioso en el campo de la música popular brasilera por haber sido líder del movimiento Manguebeat, sumado a que se había convertido una figura mítica por su temprana muerte en un accidente automovilístico. Por lo tanto, como nuevos músicos de la escena pernambucana, la publicación los colocaba como los continuadores de dicho movimiento a pesar de su posterior esfuerzo por diferenciarse. Las giras que durante el año 2001 realizaron para presentar el primer álbum contó, así, con una propulsión que los ubicó en una determinada tradición y facilitó su introducción en el campo: “Quando começamos a fazer shows, muitas pessoas já sabiam cantar as músicas devido a esse CD” (CFE - Entrevista TPM, 2002).

Ese año, además de importantes presentaciones a nivel nacional, tuvieron la posibilidad de realizar su primera gira en el exterior: en Bélgica, Francia y Alemania²². Por otra parte, recibieron el premio “Banda Revelación” otorgado por la Asociación Paulista de Críticos de Arte (APCA) y el premio Uirapuru²³ como “Mejor Show”. El 2002 también fue un año de reconocimientos, ya que fueron distinguidos con varios premios: Primer Premio Rival Petrobras de Música²⁴ en la categoría de “Grupo

²⁰ Es una revista de entretenimiento de la Editora Trip. Cuenta con circulación nacional, es lanzada mensualmente y tiene un tiraje de 44 mil ejemplares.

²¹ Para más información ver: Vargas, Herom (2007).

²² En Berlin, en el Festival Sfinks de la ciudad de Antuérpia. En Francia, en el Square Maurice Gardette, el Square Carpeux, los Jardins du Luxembourg y la Favela Chic en el Festival Quartiers D'été. Y, en Alemania, el Stimmen Festival de Lörrach, el UFA Fabrik de Berlín y el Summer in the City Festival de Frankfurt. (Diccionario Cravo Albim de la MPB Sitio web)

²³ Organizado por la Revista O Dilúvio, los premios Uirapuru son otorgados por elección del público.

²⁴ Premio otorgado a los artistas destacados de las grabadoras independientes.

Musical”, el premio Caras²⁵ de Música en la categoría “Regional-Grupo” y el premio Hangar²⁶ de música -este último recibido consecutivamente en el año 2003-.

Además del disco *Cordel do fogo Encantado* (2001) y el material publicado por TRIP, la banda produjo otros dos discos que completan su discografía -*O Palhaço do circo sem futuro* (2002) y *Transfiguração* (2006)- y finalmente un registro audiovisual en DVD lanzado por MTV en el 2005. Luego del lanzamiento de su segundo disco, obtuvieron otros premios importantes: por segunda vez recibieron el premio Hangar y dos premios Uirapuru (Mejor Show y Mejores cuerdas acústicas).

Otras participaciones logradas a partir de la repercusión que habían conseguido a nivel nacional fueron en el cine donde estuvieron a cargo, por ejemplo, de la banda sonora de *Lisbela e o Prisioneiro*, como también la participación en el ciclo organizado por el canal de música MTV Brasil llamado *MTV Apresenta*. Este último consistía en la grabación de un espectáculo en vivo de artistas, en su mayoría, pertenecientes a la escena musical independiente de la canción brasilera y su posterior lanzamiento en DVD. En el caso de CFE, la presentación fue grabada en julio del 2005 en São Paulo y el repertorio incluyó canciones de los dos primeros discos y algunas inéditas, pertenecientes a su próximo material.

Durante el segundo semestre de 2006 es lanzado *Transfiguração*, el tercer y último álbum de la banda. A partir de allí, CFE obtuvo otros importantes premios como el otorgado a Lirinha por el APCA como “Mejor Compositor de MPB” en el 2006, y los premios Uirapuru a “Mejor show” y “Mejores cuerdas acústicas” para Clayton Barros. Además, CFE continuó con giras intensas por todo el país y con presentaciones relevantes en festivales y eventos importantes, como en el Porão do Rock en Brasilia (2006), el 17º Festival de Inverno Garanhuns (2007), la apertura a los juegos PAN Rio (2007), el Festival MADA (2008), la Virada Cultural (2009) y las últimas actuaciones durante el verano del 2010 en el RecBeat y el Pernambuco Festival en el marco Zero en febrero de 2010. A principio de ese año, anunciaron por medio de un comunicado oficial que la banda llegaba a su fin debido a la decisión del líder y fundador del grupo de seguir otros caminos.

²⁵ El Premio Caras es el nombre que se le dio al Premio de Música Brasileira durante el año que la revista del mismo nombre fue su patrocinadora, es decir en el 2002. Este premio es uno de los más antiguos en el campo de la canción popular brasileira (fue ideado por José Maurício Machline en 1987) y, a partir de allí, contó con distintas empresas patrocinadoras (Sharp, Caras, TIM y Vale). El jurado está compuesto por actores reconocidos en el campo.

²⁶ Premiación organizada en la región del Nordeste desde 1999, ideada por el productor Marcelo Veni. El evento acontece en Natal (RN), cuenta con un jurado compuesto por periodistas volcados al ámbito cultural.

Luego del recorrido realizado hasta aquí donde pudimos observar las diferentes posiciones ocupadas por las bandas en sus respectivas trayectorias, podemos afirmar que ambas comparten la característica de ofrecer cierta resistencia a determinadas fuerzas dominantes en los sistemas de relación en los que se inscriben generando con ello interesantes relaciones de negociación. De este modo, así como en un principio Arbolito debió generar sus propios espacios de difusión y circulación por no ser considerada en los ámbitos folklóricos de entonces como una banda legítima; años más tarde conseguiría no sólo ser producida por una de las empresas transnacionales de mayor injerencia en el mercado internacional como también obtener reconocimiento a partir de importantes mecanismos consagradorios del campo (escenarios, premios, etc.). Sin embargo, son bien reconocibles también fuerzas opuestas en el campo que le impidieron, a la banda, ocupar lugares hegemónicos. Es el caso de estrategias provenientes de la industria cultural que lograron mantener el lugar de marginalidad de la banda. Por ejemplo, con la creación de categorías como la de “folklore alternativo” en el caso del Premio Gardel que sirvió para contemplar lo que, para ellos, sería un nuevo “nicho de mercado”, pero sin erosionar las categorías ya consolidadas y catalogadas como “folklore” sin más. De igual modo, la banda brasilera que surge del interior pernambucano, de un proyecto en principio teatral y de la negociación con una discográfica independiente, conseguiría años después un renombre a nivel nacional e importantes contrataciones, como lo fue el DVD con la MTV. Aunque, por otra parte, dicho reconocimiento no haya implicado la ocupación de lugares dominantes (ya sea por su masividad o por su legitimidad artística), por el contrario, su circulación siguió siendo restringida a determinados ámbitos que reforzaban una pertenencia interiorana o regional. Esto impedía que la banda, a pesar de sus esfuerzos, lograra traspasar las fronteras necesarias para ser reconocida como representante de la música nacional.

Ahora bien, hacer uso de la noción de campo y haber trazado las trayectorias de las bandas como agentes en sus respectivos campos de inserción, no implica desconsiderar el análisis de las obras. Por el contrario, refuerza su necesidad. La noción de campo nos interesa en tanto pretende ser superadora de la oposición entre el estudio de la obra - análisis interno- y el estudio del contexto -análisis externo- (Bourdieu, 1997: 308), dado que como señalan Costa y Mozejko:

Las opciones discursivas objetivadas en un texto se aplican como productos del uso que el agente social, según su competencia y lugar en el sistema de relaciones, hace de las alternativas disponibles en vistas al logro de resultados

que sean favorables -al menos no perjudiciales- a los intereses ligados al lugar que ocupa. (Costa y Mozejko, 2007: 15)

Según su posición, los diferentes agentes lucharán ya sea por mantener o por cambiar el orden y las reglas que definen al campo y la obra será resultado de parte de estas elecciones estratégicas llevadas a cabo por el sujeto en cuestión.

Por ello, dado que hemos reconstruido las trayectorias de ambas bandas advirtiendo sus diferentes posiciones, es momento ahora de pasar al análisis de las obras por ellas producidas.

CAPÍTULO IV

Discurso y estrategia

El corpus con el que trabajaremos está conformado por el material discográfico que las bandas producen hasta el año 2010. Por lo tanto, no contemplaremos el demo en *cassette*, ni la última grabación de 2012 de Arbolito. De la misma manera, queda fuera de nuestro recorte, el material DVD de CFE. Por un lado, hemos decidido delimitar el recorte a este año por razones principalmente metodológicas y de unificación del corpus, dado que la selección establecida nos permite pensar relacionamente a las bandas estudiadas teniendo en cuenta que CFE se disuelve durante el año 2010 (un año después del lanzamiento de *Despertándonos*). Por otra parte, el formato DVD exige una particular atención de aspectos performáticos de la grabación de un show en vivo que excede los alcances de nuestra propuesta teórico metodológica, así como por otros motivos el “demo” por ser un material de prueba y/o muestra (principalmente como material de promoción) cuenta con una especificidad propia que nos impide estudiarlo conjuntamente al resto de las producciones preparadas para la comercialización.

Por otra parte, es importante aclarar que nuestro análisis no se propone realizar una comparación estricta entre las dos bandas. Por el contrario, lo que nos interesa es explorar a partir de sus propios enunciados cómo éstas, en tanto agentes que producen música en el espacio socio-historico-cultural que conocemos como América Latina y compartiendo una misma temporalidad, producen particulares narrativas del ser y el pertenecer a partir de opciones estratégicas peculiares en condiciones específicas. Los discursos resultantes de dichas elecciones constituyen, así, la base empírica desde la cual problematizar y comprender mejor la heterogeneidad constitutiva del continente.

En este sentido, proponemos analizar los discursos separadamente a partir de tres ejes de sentido comunes. En primer lugar, el eje identidad-tradición, donde nos preguntamos por los modos en que las bandas significan sus prácticas a partir de las relaciones que establecen con el pasado como principal mecanismo de distinción en el campo. En segundo lugar, el eje identidad-historia, desde del cual pensaremos las particulares disputas de sentidos establecidas en torno a determinados relatos sobre el pasado histórico. Finalmente, el eje identidad-comunidad, a partir del cual nos preocuparemos por advertir las diferentes articulaciones de sentido desde las cuales son generados sentimientos comunitarios de pertenencia.

1. Arbolito

1.1. La tradición: fronteras (in)definidas en el campo

El proyecto de Arbolito, como vimos, ingresa en el campo del folklore argentino en disputa con los artistas emergentes de ese entonces: los representantes del llamado Folklore Joven. Es decir, músicos que desde sus posiciones dominantes (algunos, al menos, de modo potencial) se adjudicaban -y les adjudicaban desde diferentes sectores, principalmente, aquellos vinculados a la industria- el privilegio de ser los auténticos continuadores del folklore nacional. Pero, al mismo tiempo y desde otros ámbitos, también eran asociados a una canción sin compromiso y ligada a los intereses del mercado. Frente a ellos, un grupo de jóvenes músicos como Arbolito, también agentes emergentes pero sin relaciones con sectores de la industria musical, ingresaría en el campo a partir de la diferenciación establecida con el primer grupo. De este modo, Arbolito buscaría, a partir de una serie de estrategias, remarcar como una de sus características distintivas y como contrapartida de la canción “vacía” o “banal” de los nuevos folkloristas, el compromiso social de su práctica, al mismo tiempo que, en relación al carácter comercial y mercantil de éstos, se autolegitimaría como un grupo libre de ataduras con la industria, independiente y autogestionado -sobre todo al comienzo, cuando aún eran impensables los acuerdos con multinacionales-.

En el segundo disco, por ejemplo, la canción “Es preciso” puede leerse como una referencia explícita a esta disputa a partir de la apelación a un enunciatario con el que establece una relación de contraposición. Si bien no necesariamente la interpelación convoca a un sujeto, un grupo social o un campo de acción específico, el enunciador confronta con un sujeto cuya práctica se define mediáticamente:

Es preciso meter en el barro los pies
y mancharte tus lindos mocasines
si del hombre querés hablar,
si querés que te crea
(...)
y tuviste a los medios
y sentiste la gloria quizá
pero no, no te das cuenta
lo rápido que tu alma se cae se pudre
y ya no brilla más

Como vemos, la idea de compromiso social expresada en metáforas como "meter los pies en el barro" o "mancharse los mocasines" consiste en invalidar aquellas prácticas que no encuentran respaldo en la propia experiencia del artista. En consecuencia, se

reconoce lo espectacular y lo mediático como espacios generadores ilegítimos de reconocimiento artístico. Al atributo de la “credibilidad” que está en disputa y es colocado como objeto de valor en el enunciado, se le opone el de la “gloria” efímera generada por los medios. En la canción, además, la estrategia consiste en colocar al enunciador como portador de ese saber legítimo que le permite cuestionar y advertir a su enunciatario sobre la condición aparente pero falsa de su éxito.

Una de las estrategias que les permitiría marcar esa distancia consistiría en reconocer el origen rockero de sus trayectorias, aspecto que los ubicará desde el principio en disidencia con ciertas definiciones de “lo tradicional” y “lo auténtico” que eran reivindicadas por los folkloristas de ese momento. En los enunciados, este aspecto se pone en evidencia a partir de diversas elecciones: bases rítmicas interpretados con bajo y batería en gatos, huaynos, chacareras y el resto de los géneros tradicionales, introducción de *riffs* de guitarra eléctrica o solos (con flauta, clarinete o alguno de los vientos andinos) que resultan de la experimentación tímbrica con estructuras rockeras, guitarras distorsionadas, voces crudas o entonaciones sucias -en el sentido de ser “más naturales” y no tan impostadas-, sonidos estridentes, rápidos y energéticos, o bien pasajes de improvisación, como también cambios de tiempo que interfieren en las estructuras tradicionales de los géneros folklóricos. Si tenemos en cuenta que éstos son géneros bailables y en su mayoría son coreografiados, este tipo de interferencia viene a quebrar además con el sentido de “puro divertimento” que puede asociarse con la música “para bailar”. Otras estrategias son aquellas a partir de las cuales se remite un determinado imaginario rockero, o en algunos casos a lo que podríamos reconocer como una “actitud rockera” (antisitémica, rebelde, transgresora, desobediente). Entre ellas, una estética configurada a partir de imágenes (fotos o dibujos que forman parte del diseño y arte de los discos) o el abordaje recurrente de ciertos tópicos y temáticas (visión negativa de lo urbano, lo rutinario, las convenciones sociales, lo tecnológico, lo industrial, las injusticias, el hombre moderno; la imagen positiva del viaje y el vuelo – como medios de escape de una realidad negativa-; el valor de la libertad; crítica al sistema, a las instituciones, al conformismo; etc.²⁷).

Ahora bien, es importante destacar que, como vimos, en el campo rockero tampoco encuentran un espacio para desarrollar su práctica. Por ello, habrá una búsqueda por diferenciarse de los rockeros contemporáneos o los “rockeritos de televisión”, como

²⁷ Para ahondar sobre los tópicos rockeros ver Díaz (2005)

ellos mismos los denominarían años más tarde en “Mientras la chata nos lleve”. Los referentes que ellos reconocen, como contrapartida, pertenecen al momento de producción de los años 70 mayormente: bandas como Arco Iris, Led Zeppelin, Jethro Tull, o rock progresivo (nacional e internacional) de los 70’. En este sentido, la banda buscaría generar un vínculo con los valores de los grupos pioneros del rock de la Argentina que se definían en oposición a los modelos impuestos por la industria y a cierta imagen dominante de la juventud (Díaz, 2009: 21).

Consecuentemente con ello, se advierte una puesta en valor de su propio capital cultural como elemento diferencial en relación a este grupo de artistas, distinción fundada en la posesión de saberes y propiedades adquiridas en otro campo de la música popular, es decir en tanto consumidores y artistas provenientes de lo que ellos denominan una “generación rockera”. Esto no implica negar la existencia de un pasado valorado en el campo del folklore. Por el contrario, se complementa con la búsqueda de legitimación a partir del reconocimiento de los saberes adquiridos formalmente en la EMPA -o informalmente pero luego de su paso por ella-. Esta casa de estudios, como vimos, se presenta como un espacio proveedor de conocimientos distintivos en relación al resto de las instituciones dedicadas a la enseñanza de la música y particularmente del folklore, aspecto que es destacado por los miembros de Arbolito. De este modo, si por una parte, serían “rockeros por naturaleza”; es decir herederos de una tradición no escogida, sino adquirida por ser “nativos” de una generación que se definiría por portar ese rasgo distintivo; la relación con el campo folklórico cobra otros matices al ser presentada como una tradición no heredada directamente, sino descubierta y elegida, lo que los volvería “folkloristas por elección”. Una elección que se vuelve legítima, por otra parte, en tanto se trata de recuperar un pasado que les fue robado y ocultado violentamente:

Hay un sentimiento de apropiarnos un poco más de lo que somos, con alegría y sin encasillamientos, recuperando un poco lo que hizo mierda la Dictadura. Comenzó a recuperarse en los 80’s, los 90’s fueron un gran negocio, y ahora, como que las nuevas generaciones están captando lo esencial del “qué somos”, y eso se nota en la música que tocamos. (Arbolito - Misiones Online, 2012)

La apelación a un existir esencial en la frase “lo que somos” utilizada por Ronconi remite a una idea convencional de folklore que lo asocia a valores como “lo auténtico” o “lo propio”. La búsqueda de reconocimiento en el campo del folklore se apoya, así, en la disputa por la definición de estos sentidos.

En los enunciados, podemos advertir diversas elecciones estratégicas que evidencian la búsqueda por ser reconocidos en el campo del folklore. Una de ellas la encontramos al observar la selección realizada para armar los repertorios de cada uno de los discos. En el caso de Arbolito, es un aspecto recurrente elegir canciones -ya sea de autoría propia o ajena- que pueden ser clasificadas según los géneros más divulgados del folklore argentino (chacareras, zambas, gatos, huaynos, cuecas, sayas). En el primer CD, dicha elección busca ser aún más evidente, ya que cuenta con el aliciente de incorporar en el cuadernillo interior aclaraciones que especifican los géneros en cuestión: de las 12 pistas que conforman el repertorio seleccionado para este disco, cuatro son chacareras, dos huaynos, una cueca, una zamba, un gato y sólo tres no responden a esta clasificación -dos instrumentales y una canción-. Pero, por otra parte, también se evidencian aquí los primeros intentos de lo que, entendemos, constituye una propuesta ampliada de “lo folklórico”. Esta idea nos permite comprender, por ejemplo, la incorporación al repertorio de dos temas instrumentales que se vinculan con la historia de la música popular de otros países latinoamericanos conviviendo con canciones representativas del cancionero nacional, como la versión (también instrumental) de “La vieja” que, en tanto parte de la obra recopilatoria de Andrés Chazarreta, remite al momento de formación del campo²⁸. Nos referimos al “Estudio de Charango” de Mauro Núñez²⁹, quien es considerado por muchos como uno de los padres del folklore boliviano, y de “La Sol” donde se destaca la base reggae, a partir de la cual se desarrollan distintos motivos melódicos, y donde se incorpora de la voz de Bob Marley, principal representante del género, a quién, además, le es dedicada la composición a partir de la inscripción “Homenaje a un grande” en el cuadernillo.

Estrategias similares, que apuntan a la ampliación del concepto de folklore, se advierten en todos los trabajos de la banda. Ejemplos de ello son: “Cuequita porteña” (si bien la cueca forma parte de los considerados géneros tradicionales, el gentilicio no corresponde con el origen “cuyano” o “norteño” que se le suele adjudicar, siendo cuestionada la oposición interior/capital), “El sillón” (cumbia), “Polkatrónica” (polka y efectos que remiten a la llamada “música electrónica”) del segundo; “Candombe del mucho palo” (candombe) del tercero; o Baila, baila (tinku) del último material analizado. Ronconi lo explica en una entrevista del siguiente modo:

²⁸ Para más detalles sobre el momento de formación del campo, véase Díaz (2009).

²⁹ Fue un prestigioso charanguista boliviano considerado padre del folklore de su país. Fue autor de numerosas piezas clásicas del folklore andino por las cuales es considerado como uno de sus principales impulsores. Para más información ver: Sotelo Maguiña, 2011

Es que somos una banda difícil de encasillar. Consideramos que hacemos música popular latinoamericana, porque no tocamos sólo folklore argentino, somos una banda que toma elementos de ese folklore latinoamericano tan variado y lo cruzamos con la música que escuchamos siempre, que es el rock. Así que los “encasillamientos” no nos molestan, en nuestro caso siento que, especialmente en los comienzos, fue necesario para identificarnos. (Arbolito - *Misiones Online*, 2012)

Por ello, advertir la posición marginal en el campo que asumen como propia se torna importante si consideramos que es a partir del concepto de “música popular latinoamericana” que la banda elige proponer una definición de su práctica o el de “fusión” como en la siguiente cita:

Arbolito es una banda creada en el año 1997 por egresados de la Escuela de Música Popular de Avellaneda (Buenos Aires), que se caracteriza por fusionar músicas folklóricas de la Argentina (chacarera, huayno, saya, zamba, candombe, entre otros) con ritmos diferentes, principalmente rock y reggae. La banda también se destaca por su destreza multi-instrumentística y por sus letras con fuerte contenido social. (Arbolito. Sitio web oficial)

Según lo afirmado en su propio sitio web, la banda no se reconocería como una banda de folklore sin más. Por el contrario, la posibilidad de fusionarlo con otros ritmos, la destreza o el virtuosismo de los músicos con más de un instrumento y el compromiso social asumido, serían las tres propiedades que valoran y deciden resaltar para definir su hacer artístico y, con ello, su lugar diferencial. Es decir, en la definición que realiza de sí misma, Arbolito hace uso -a la vez que toma distancia- de un tipo de concepción que caracterizaría a la música folklórica de nuestro país en ese momento. Lo que, por otro lado, no implicaría decir que no se encuentre disputando ese espacio y su definición. Basta pensar que su primer demo es nominado justamente *Folklore*.

Dos años más tarde, en continuidad con lo planteado y en relación a la posición de la banda en ese momento de emergencia, el nombre del primer disco -*La Mala Reputación*- resulta particularmente sugerente. Si es posible sostener que con el nombre del demo se indicaba el espacio de disputa, se vuelve verosímil considerar que con éste se buscaba afirmar el lugar ocupado en esa lucha. Pero, ¿para qué serviría afirmar y reconocer la mala reputación? En términos generales, señalar la reputación de uno mismo, de algo o de alguien más, implica convocar un tipo de evaluación social. Es lo que soy según la mirada del otro y es lo que otro es según la mirada de un tercero evaluador. La fama o prestigio ganado por un sujeto/objeto dependen así del reconocimiento de las propiedades que posea y del modo en que sean valoradas

socialmente (positiva o negativamente). Por ello, nominar al disco de esta manera, en principio, es un modo de afirmar un lugar de contravención en relación a ciertos parámetros valorados por determinado grupo social, una manera de asumir la diferencia (hasta ahora, al menos, en relación a los agentes que conforman los campos con los que Arbolito se vincula).

El diseño y arte de tapa³⁰ del primer disco (ver Figura 1) nos ofrecen elementos interesantes para reflexionar al respecto. Para la portada de éste, se elige colocar una ilustración en la cual los integrantes de la banda son configurados como protagonistas. A partir de una caricaturización, aparecen los cuatro miembros que en ese momento formaban el grupo (Jusid, Ronconi, Fariza y Fariña) ocupando un lugar central en la imagen. Desde el principio lo que resulta llamativo del cuadro es que no responden a la figura estereotípica del folklorista o bien de algún personaje a los que, desde este campo, se suele apelar como representativo de lo nacional (el gaucho, el hombre de campo, etc.). Por el contrario, éstos se encuentran reunidos en la esquina de un viejo bar llamado “La Mala Reputación”. Un aspecto decadente es sugerido por las paredes resquebrajadas y sucias, una persiana a medio abrir, una puerta con uno de sus vidrios rajados, aspecto que se complementa con los sentidos propuestos por el cartel que, casi a modo de sentencia, indica el nombre del establecimiento. Éste, a su vez, adornado con diseños que remiten al mundo del tango o el arrabal (conocidos como fileteados porteños) que en algún punto se vincula con lo marginal o suburbial, pero que también nos aporta algún indicio para inferir la ubicación del bar. Nuevamente lo porteño ingresa interfiriendo en la concepción del folklore vinculada al interior y en contraposición a la capital. El espacio es habitado por los músicos (uno de ellos toca un charango y vemos un bombo y una guitarra por detrás) que se mimetizan en el escenario en una actitud despreocupada y relajada: sentados o apoyados sobre la pared, tomando cerveza mientras uno de ellos hace música, usando vestimentas informales y urbanas –remeras, sandalias, jeans, un cinto tejido tipo lazo, un torso desnudo- y dos de ellos con cabellos largos. Los personajes remiten a una estética más “hippie” (y por ello más ligada a una tradición rockera) que “folklórica” en un sentido más tradicional. Ésta es la estética que observamos también en las fotografías que son incluidas en los cuadernillos de los discos (todos menos *Despertándonos* hacen uso de este recurso), donde quedan registrados los ensayos, las actuaciones, los viajes, las giras, etc. Habría

³⁰ El arte y la tipografía de todos los discos es realizada por el mismo artista: Maxie Amigo.

así una búsqueda de un efecto “realista” en la caricatura de la portada, en el sentido de que se intenta retratarlos “tal cual son” -recurso peculiar si pensamos en las portadas de bandas contemporáneas como Los Tekis o Los Nocheros que si bien exhibían a los artistas fotografiados, eran evidentes las poses resultantes de sesiones fotográficas y/o los montajes con una clara intencionalidad de construir al artista como “estrella”, remarcando su lugar de distinción en relación al público-. En cambio, la configuración de los “arbolito” en una esquina produce un efecto contrario, ellos son allí unos “pibes” cualquiera, unos más del barrio. De hecho, esta imagen de “los pibes tomando birra en la esquina” podría leerse como una referencia a un desarrollo específico del rock de los 90 conocido como "rock chabón" que, parafraseando a Semán y Vila, justamente tuvo entre sus características la de "subir al escenario a la gente común", más precisamente a los jóvenes que no encontraban alternativas ni lugar en el modelo socio-económico vigente (Semán y Vila, 1999).

Por otra parte, la comparación con la estética hippie encuentra aún más fundamento cuando la ponemos a dialogar con una canción de uno de los discos posteriores llamada “Jipitur” (2007). En ella, la referencia y la afinidad con el imaginario *hippie* es puesta en el enunciado explícitamente a partir de la configuración de un enunciador que se identifica fraternalmente con los que considera igual a él:

Y a todos los jipis del universo
Gitanos hermanos vagabundos de este mundo
Yo los saludo y los celebro
Y los abrazo con el corazón

Calificativos con una carga valorativa negativa como “gitanos” y “vagabundos” refuerzan la idea de la mala reputación, aunque queda clara la intencionalidad de cuestionar dicha visión dominante a partir de una caracterización positiva. La reivindicación es sostenida por valores como la libertad, la independencia, el compartir, el encontrarse con el otro, la posibilidad de soñar, la inexistencia de fronteras fijas y definitivas, etc.

Pero volviendo al primer disco, es imposible realizar una interpretación sobre su nominación sin referirnos a la canción homónima que se incluye en este CD y cuya primera estrofa dice:

En mi pueblo siempre hay tensión
Tengo mala reputación
Haga lo que haga siempre igual
Todos lo consideran mal

Como referimos anteriormente, existe una evaluación social puesta en juego que sirve como sustento de la opinión valorativa que cuestiona el hacer de un sujeto (en este caso, el enunciador). Se introduce para ello la idea de “pueblo” como espacio de pertenencia relativa de un “yo” que ocupa un lugar de marginalidad y exclusión en relación a un “todos” (o “la gente” como aparecerá después). Aquello que unifica a un grupo en un “todos”, es decir lo que le da un sentido de comunidad, es lo que funciona como parámetro de exclusión y reprobación para el enunciador. Ahora bien, ¿qué ocurre cuando la sociedad que plantea esos parámetros es deslegitimada como modelo a seguir? En “La Mala Reputación”, la estrategia principal está en la construcción textual de un enunciador que se ubica en relación de rebeldía frente a instituciones o a sectores de poder bien definidos: Iglesia (“yo no pienso pues hacer ningún daño/ queriendo vivir fuera del rebaño”), al Estado nacional y su aparato (“Cuando la fiesta nacional/yo me quedo en la cama igual”; “en el mundo no hay pues mayor pecado/ que el de no seguir al abanderado”) y al poder económico (“Si en la calle corre un ladrón/ y a la zaga va un ricachón/ zancadilla le pongo al señor”). La inversión estratégica consiste en asumir la evaluación negativa poniendo en crisis el origen y los parámetros de esa evaluación. En principio, se operaría a partir de una inversión del sentido negativo, dando lugar a una configuración positiva del excluido. La afinidad del enunciador es con aquel que se oponga al poderoso, pero también queda sugerida otra idea: que muchos lo hagan no implica que sea bueno. La masividad, la popularidad, la moda o cualquier opinión generalizada defendida por un grupo no aseguran legitimidad y, por ello, son cuestionables también.

Un segundo ámbito de reflexión convoca el análisis de “La mala reputación”. Lo que llamaremos la configuración de la tradición a partir de la recuperación de la voz (como palabra o sonido) del otro. La canción interpretada por Arbolito es una versión de la original perteneciente a Georges Brassens. Pensar en el caso de la recuperación del cantautor francés en la obra de Arbolito cobra una importancia singular cuando pensamos en la reivindicación del compromiso social y la renovación que asumen como propia y que reclaman de otros músicos contemporáneos a ellos. Esto porque Brassens es uno de los referentes de la *chanson* francesa y la trova anarquista del siglo XX. Principalmente reconocido como un representante de la canción de protesta y fuertemente comprometida. Por lo mismo, aunque proveniente de otro ámbito, no

resulta azarosa la incorporación de un motivo musical³¹ fácilmente reconocible de la obra del compositor Astor Piazzolla en la introducción de la versión realizada por Arbolito de “La Mala Reputación”. El motivo perteneciente a la divulgada “Adios Nonino” que aparece sólo una vez al comienzo de la canción sirve como apelación directa al compositor argentino que es reconocido por su propuesta renovadora y controvertida en otro campo de la música popular argentina: el tango. Sus innovaciones le valieron el prestigio pero también el rechazo de muchos sectores tradicionales del tango. El gesto de emparentar a Brassens con Piazzolla cobra sentido en el enunciado configurado por Arbolito cuando pensamos en el afán renovador que es reivindicado por la banda en su propio campo de acción. Pero, por otra parte, el mismo hecho de establecer un diálogo tan evidente con una tradición tanguera (que se repite en otras oportunidades, como en el final de “Niños”), teniendo en cuenta la búsqueda por el reconocimiento en el campo del folklore, se configura como un gesto provocador frente a concepciones que entienden a ambos ámbitos diferenciados por fronteras infranqueables: música ciudadana y porteña, por un lado, y música federal y proveniente del interior del país, por el otro. La afrenta se vuelve más contestataria todavía cuando advertimos que ésta es una de las canciones en las que Arbolito no elige desarrollar ninguno de los géneros representativos del folklore tradicional, por el contrario, construye el enunciado musical bajo una estructura ska característica por sus energéticos sincopados y contratiempos. Se apela así a una tradición completamente diferente a la del folklore nacional, aunque bien emparentada con el reggae que, como vimos, forma parte de las referencias de la banda.

Para finalizar este apartado, quisiéramos retomar el análisis sobre la portada del primer disco sumando un elemento que, adrede, dejamos para el final. El cuadro que describimos anteriormente se completa cuando es desplegado el libro interno y un segundo paisaje viene a complementar el primero:

31



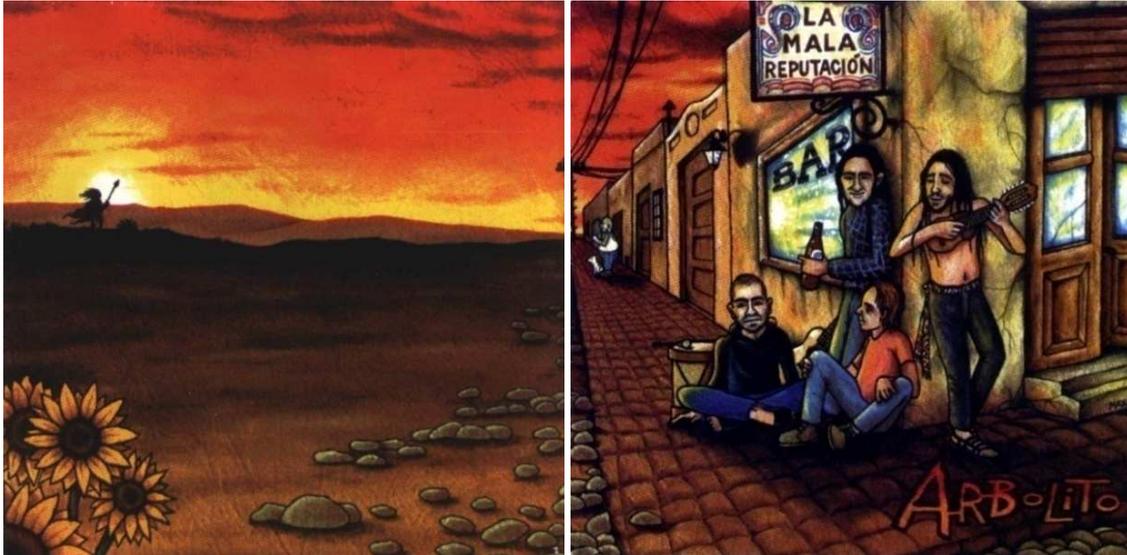


Figura 1: Imagen de libro interior y portada de *La mala reputación* (2000)

En continuidad con la imagen decadente de una esquina urbana configurada en la portada que, según explicitamos, podría leerse como una autopresentación del grupo en relación al campo, irrumpe un paisaje abruptamente diferente. En principio, se advierte una gran extensión de tierra no urbanizada y en estado “natural” (es decir, sin aparentes intervenciones humanas), solo algunas piedras y unos grandes girasoles aparecen en primer plano para reforzar esta idea. Son escenarios contrapuestos pero, al mismo tiempo, contiguos, lo que genera una sensación de encadenamiento o prolongación de uno en relación al otro. Por otro lado, una única figura antropomórfica se distingue en este nuevo paisaje. A lo lejos, casi perdido en el horizonte, se dibuja una silueta erguida y en posición vigilante que responde a características estereotípicas de un indio -pelo largo; vestimenta única, simple y con cortes irregulares; y una lanza empuñada-. Ahora bien, aunque la figura responde a características genéricas que nos permiten categorizarlo como tal, el diálogo con el resto de los textos que configuran el enunciado nos permiten reconocer un referente específico: el indio Arbolito. De este modo, la ampliación de la imagen aporta nuevos elementos que necesariamente vienen a complejizar nuestra primera lectura. Nos detendremos en este punto en el próximo apartado.

1.2. Franqueando las fronteras de la historia: reivindicando al héroe marginado

La elección del nombre, por ser una de las principales estrategias para la autopresentación de cualquier artista, se vuelve una de las opciones fundamentales para afirmarse y generar identidad(es). En el caso de Arbolito, la referencia es explícita. En

el cuadernillo del primer trabajo discográfico, junto a la ficha técnica y en contigüidad al dibujo del paisaje que acabamos de describir, es citado textualmente “Arbolito, el vindicador”, un breve relato donde Osvaldo Bayer cuenta la historia del indio ranquel que la banda homenajea. Ésta se remonta a un momento considerado fundacional para la historia nacional, el año 1826, durante el gobierno de Bernardino Rivadavia. Recordado como el primer presidente argentino, Rivadavia se ha vuelto un símbolo del nacimiento de la nación. Sin embargo, la historia de Bayer viene a confrontar con esta versión oficial y proponer una perspectiva diferente de dicho momento fundacional. La hazaña del indio Arbolito, que en este relato es configurado heroicamente, consiste en enfrentar y dar muerte a quien fuera el verdugo de su comunidad: el oficial prusiano Rauch, contratado por Rivadavia para “limpiar la pampa bonaerense de los ranqueles” (Bayer, O. citado en *La mala reputación*). Como explica Hall (1999), existe una *narrativa de la nación*, la cual justamente se vincula con experiencias y acontecimientos que son seleccionados para ser contados, como así también, con el modo en el que estos son relatados (simbolizados y representados) (50-57). En el caso argentino, la figura del indio siempre fue problemática. Los sucesivos proyectos políticos que tuvieron lugar durante todo el siglo XIX y que, a finales de éste, derivaron en la consolidación del Estado Nacional, relegaron a las comunidades originarias a lugares de marginalidad y de desprecio. Las narrativas que dieron legitimidad a estos proyectos son los que Bayer cuestiona en su relato revisionista. Es decir, aquellas defendidas por los intelectuales de entonces, las elites criollas, que pensaron y se adjudicaron la tarea de hacedores de la nación naciente. Entre otras minorías, las comunidades originarias fueron principalmente soslayadas y desprestigiadas, no sólo porque no se les adjudicaba ningún lugar en esta gesta, sino porque además eran vistas como obstáculos a sortear para lograr los ideales de progreso y civilización. El “viejo continente”, por el contrario, era el modelo inspirador para cualquier proyecto de “avanzada” de ese entonces. En consonancia con este discurso, encontramos, en el relato de Bayer, al coronel prusiano (europeo) degollado por Arbolito que, como representante de los valores republicanos y liberales del gobierno de Rivadavia, “dice que los indios ranqueles no tienen salvación porque no tienen sentido de la propiedad, [y] también señalaba que los indios ranqueles eran anarquistas...” para justificar la matanza. Con ironía, Bayer señala la “sabiduría” que encierran las palabras del coronel, así como luego destacará la “valentía” que en definitiva lo llevarán a la muerte. El coronel que ahorra balas degollando a los ranqueles y se adelantaba a la tropa como muestra de su valor, encontraría en las manos

de uno de los indios la misma muerte: Arbolito lo espera en una hondonada para decapitarlo. Hay una caracterización heroica de esta acción que se torna legítima en oposición al exceso del hombre blanco. La muerte del coronel se presenta como la redención de todo un pueblo: “Así vengaba a tantos compañeros de las pampas”. El epíteto de “vindicador” escogido por Bayer apunta, así, a remarcar este lugar de representatividad que Arbolito asume con su acto.

Como vemos, la diferencia entre ambos relatos está en el estatuto que se le da al indio como sujeto. Mientras para los primeros la vida del indio no vale ni una bala, para Bayer -y correlativamente, para Arbolito (banda) que habilita la voz del historiador en su enunciado- éste es el verdadero y legítimo poblador de las tierras en cuestión. En sus palabras, son “esos hermosos indios que poblaban estas zonas con absoluta libertad”. El asesinato del coronel Rauch a manos del indio Arbolito se encuentra valorada positivamente en el texto de Bayer porque es una venganza justificada por la acción ilegítima del hombre blanco. Esta perspectiva entra en una clara tensión con los relatos decimonónicos citados anteriormente y la tradición construida en torno a ellos. La revisión de la historia propuesta por Bayer, de esta manera, parece poner así en crisis el relato oficial y con ello también determinadas prácticas e ideas que éste sustenta:

Arbolito se perdió en la inmensidad de las pampas, **ya nadie lo recuerda**.
La ciudad donde ocurrieron los hechos se **llama hoy Coronel Rauch**, y muchas calles recuerdan al oficial prusiano, pero ninguna a ese **héroe de las pampas... el querido Arbolito**. (Bayer, O. citado en *La mala reputación*, 2000. Negritas en el original)

Bayer viene a cuestionar la memoria y a los agentes encargados de construirla que injustamente permitieron olvidar al “verdadero” héroe y darle el lugar de prestigio a quien fuera su oponente. En este sentido, como contrapartida, la configuración heroica del indio Arbolito y su construcción como referente histórico en la narrativa de la banda bonaerense se presenta como la opción legítima y, por ello, legitimante para la agrupación.

El vínculo que la banda busca establecer con el personaje “Arbolito” queda explicitado en la canción inaugural que tiene el mismo nombre y en su estribillo dice:

Arbolito tu lanza nuestro camino
Arbolito las pampas son tu destino
Arbolito tu lanza nuestro camino
Arbolito la tierra nos nace en el grito

De este modo, en la canción -que es una versión de la historia de Bayer- vemos cómo la banda (identificada con el enunciador) asume la lucha del indio como un mandato, autodestinándose un deber-hacer que sirve para definir su propia práctica. Con ello, el olvido denunciado por el historiador es combatido y se propone una reformulación del hito de la nación naciente. Esto porque al cuestionar una determinada interpretación del pasado y construir un discurso disidente y crítico, se propone una nueva manera de entender la historia nacional. La nueva perspectiva es construida en el enunciado a partir de la incorporación de la propia voz del indio:

Oye mi niño parece ha cambiado la suerte
son esos hombres de arriba cargados de muerte
traen sus armas que queman la piel si te dan
quieren quedarse las tierras los bosques y el mar.

Cómo explicarte mi niño algo que yo no entiendo
vienen cerrando los campos y poniendo dueños
y en su camino salvaje bañando de sangre
todas las cosas que el sol ilumina en la tarde.

La expresión “parece ha cambiado la suerte” se vuelve una expresión de lamento en tanto un orden existente es alterado por una irrupción violenta: no se narra el nacimiento de una nación, sino la muerte de una comunidad que la preexistía. El sujeto que asume la palabra valora la acción del otro negativamente por ir en contra de su propio sistema axiológico al punto tal de resultar inexplicable (“Cómo explicarte, mi niño, algo que yo no entiendo”): la muerte, el uso de armas, la apropiación de aquello que es de todos (la naturaleza -“las tierras, los bosques y el mar”-), la acción que encierra lo que hasta entonces era abierto (“cerrando los campos y poniendo dueños”), convierte el paso del otro en un “camino salvaje”. Éste no es un dato menor porque el salvajismo ha sido un calificativo axiomático en las narrativas progresistas del siglo XIX para caracterizar al indio y para ser contrapuestos a la “civilización” anhelada. Contrariamente, en este relato, es la pampa pacífica la que sufre la irrupción de hombres instruidos en la Europa bélica, dueña del “más nuevo manual de la guerra”. Si el indio es representante de la paz y la libertad -valores incuestionables- y, como contrapartida, el europeo delegado de la guerra y la muerte; el progreso por ellos defendido pasa a ser cuestionable. Hay una inversión valorativa a partir de la cual Europa deja de ser un modelo a seguir. La nueva interpretación de la historia genera una identificación con una narrativa alternativa y disidente a la oficial. Es importante tener en cuenta esto porque, como veremos, la oposición Europa/Latinoamérica será uno de los tópicos trabajados por la banda como

medio para establecer negativamente (es decir, afirmando lo que no se es) una identificación latinoamericana (principalmente en *Despertándonos*).

Ahora bien, esta forma de apropiarse del relato de Bayer constituye una estrategia interesante dado que con ella, por un lado, la banda apuntaría a configurar su hacer como una práctica militante del revisionismo histórico a partir de la relación de afinidad con otro enunciador que reconocen como palabra autorizada en un campo ajeno al de la música popular folklórica. De hecho, ésta será una estrategia recurrente y será sostenida a lo largo de su trayectoria, como se puede percibir a partir de algunos ejemplos de distintos momentos de la banda donde se tematiza esta reivindicación: “Escribiendo sin papel/un libro verdadero/ con letras de tierra y sal (...) Si ellos dicen la verdad / seguiremos mintiendo” (“Vinito y amor”, *La arveja esperanza*) -en este caso, la historia es relacionada, además, con el cristianismo que sirvió como argumento para la colonización-; “comenzamos a renacer desde nuestra memoria, sabiéndonos diferentes, ni bárbaros ni salvajes, el conquistador sólo progresó la muerte, nosotros queremos progresar la vida” (Millán, Moira: “Pentukun” citada en *Cuando salga el sol*); “¿Quién dijo que tu progreso no está podrido? / bajo tus uñas de sangre/ la historia gritando/mentira o verdad” (“Europa”, *Despertándonos*). Para ratificar el vínculo con el historiador, la banda hasta llegará a convertirlo en un personaje de una de las canciones del disco *Cuando salga el sol* para homenajear y rescatar su labor como revisionista (más adelante retomaremos este punto).

Pero, por otro lado, elegir al indio Arbolito como referente implica necesariamente sentar posición en el propio campo en el que la banda busca reconocimiento. Este personaje es una referencia ineludible a la hora de hablar de la banda. Es importante remarcar esto porque se advierte un esfuerzo por parte de la agrupación para que esto ocurra. La configuración simbólica en torno a la figura de Arbolito les permite depositar en él una serie de valores y sentidos con los cuales buscan identificarse. Un claro indicador de esto está en el tratamiento gráfico de los diferentes álbumes, a partir del cual la banda ha logrado imponer como diseños logotípicos figuras que remiten de modo indistinto tanto al indio como a la banda. Principalmente a través de dos representaciones: por un lado, la silueta del indio Arbolito empuñando la lanza; por el otro, una figura metonímica de este personaje, una ramificación que termina en una lanza empuñada (ver Figura 2).

El juego de continuidad entre el cuerpo humano y las ramificaciones remite a una relación simbiótica entre hombre/naturaleza que, como podremos ver más adelante, se

vincula con una imagen idealizada del hombre originario que es sostenida desde el discurso de Arbolito. El ejemplo cuenta además con la particularidad de ser el único caso de los discos analizados donde se elige colocar al indio como protagonista tanto de la tapa como de la contratapa, sumado a que el relato de Bayer vuelve a aparecer transcrito en el cuadernillo de *Cuando salga el sol*. El hecho de que éste sea el primer material de la banda producido por la multinacional Sony nos ayuda a pensar en la importancia que tiene para la agrupación dejar en claro la motivación de su autonominación. Por un lado, por la ampliación del público y la mayor difusión que las nuevas condiciones le ofrecían a la banda, pero, por el otro, por la necesidad de reforzar una definición de sí misma construida hasta el momento que podía ser cuestionada. Es decir, puede leerse como una respuesta estratégica a las posibles demandas de seguidores que podían poner en tela de juicio la negociación con la multinacional.

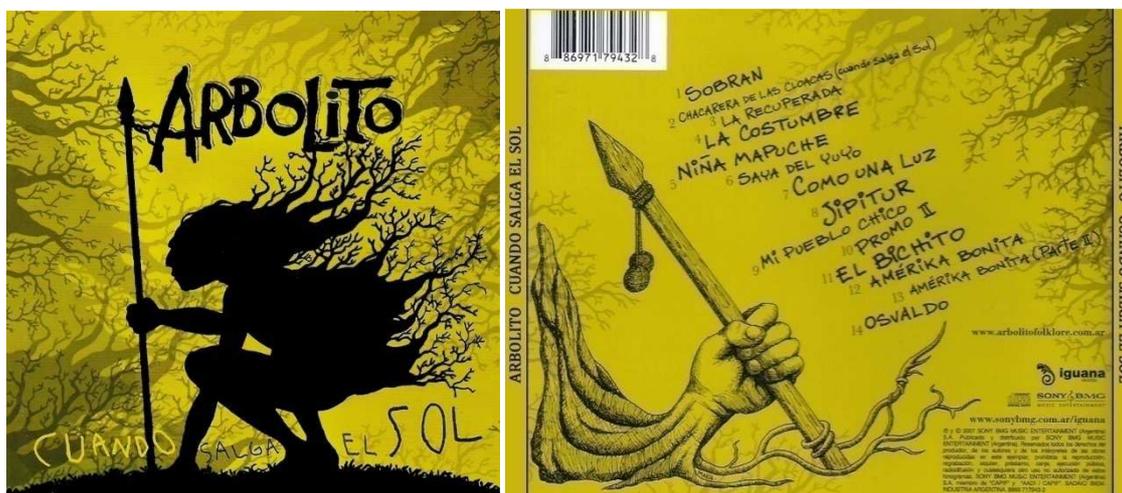


Figura2: Tapa y contratapa de *Cuando salga el sol* (2007)

Ahora bien, para volver al punto de la elección del indio ranquel como referente, es necesario destacar que si bien las estrategias destinadas a introducir a las comunidades originarias de manera reivindicadora no constituyen un punto innovador en el campo del folklore argentino, también es cierto que la figura del indio siempre ha sido compleja. Por ello, esta elección no puede considerarse como una opción desinteresada. Dicho tipo de incorporaciones pueden rastrearse prácticamente desde el momento fundacional del campo, aunque, por otra parte, estas referencias no han ocurrido sin implicar controversias. Esto tiene que ver con que el nacimiento del campo estuvo vinculado a la conformación de una discursividad nacionalista en el nuevo marco de relaciones y condiciones de la cultura de masas desarrollado a partir de las décadas del 20 y el 30 (Díaz, 2009). Por ello, la mayoría de las veces la apelación al mundo originario formó

parte de las estrategias que los artistas ponían en práctica cuando se proponían entrar en disputa con determinados sentidos dominantes y definiciones consolidadas del campo. Caso paradigmático es el de Héctor Roberto Chavero que elige como nombre artístico el de Atahualpa Yupanqui en referencia a los últimos soberanos incas. Ésta fue una de las elecciones estratégicas que le permitieron a Chavero posicionarse de manera diferencial dentro del campo folklórico cuando éste recién comenzaba a consolidarse como tal. Como afirma Claudio Díaz, “Yupanqui se apropió de un nombre indio y esta opción se constituyó, de hecho, en una manera de ponerse en valor y al mismo tiempo entrar en la disputa por la definición legítima de los límites de la comunidad de la que el “cantor” folklórico era portavoz (2009: 68).

El gesto de elegir como seudónimo un nombre quechua que hacía referencia a “los dos últimos incas”, como se los suele denominar, es una elección claramente confrontativa al discurso dominante de aquel momento³² que no tenía en cuenta el elemento indígena para la configuración de un imaginario de lo nacional. La idea de un sujeto originario, conservador y representante de una esencia nacional, como bien se sabe, fue depositada en una imagen idealizada del gaucho como habitante natural de nuestras tierras. En este sentido, una de las primeras canciones donde el cantor se identifica discursivamente con las comunidades originarias es “Camino del indio” (grabada por primera vez en 1947 y compuesta probablemente en 1926) y, en ella, como lo muestra Kaliman (2004), se configura el vínculo con la cultura incaica. Más concretamente la estrategia consiste en proponer una ampliación de la comunidad de la que el cantor se asume portavoz: es el norte argentino en su vinculación con la cultura incaica el que cobra visibilidad en contraposición a la idea de una argentinidad que se circunscribía al referente hombre-mestizo-de origen rural.

La banda Arbolito, cincuenta años después, recurre a una estrategia similar al asumir como propio el relato reivindicatorio del indio Arbolito. Pero, al contrario de Atahualpa que, como afirma Kaliman, eligió “la más poderosa cultura indoamericana del subcontinente sudamericano” (2004: 77), Arbolito reivindica al deslegitimado pueblo ranquel. Esta diferencia deriva del imaginario decimonónico al que referíamos anteriormente. La atribución de la barbarie como marca distintiva de estas comunidades que antes eran ignoradas, justificaron políticas de avance territorial sobre todo hacia el sur del continente -como la renombrada Campaña del desierto- matanzas

³² Para un análisis más exhaustivo al respecto, ver Kaliman (2004)

indiscriminadas y el avasallamiento sobre culturas enteras. Es decir, la visibilización de estas comunidades (junto con el desconocimiento de su humanidad) resulta del interés concreto de la ampliación de los límites territoriales, diferencia fundamental con la civilización incaica que es una de las primeras en enfrentarse con los procesos colonizadores que fueron diferentes a las políticas de exterminio efectuadas en el sur. La relación, en este caso, fue de sojuzgamiento y explotación a la que se consideró una de las más importantes civilizaciones precolombinas: el imperio inca. Por ello, las referencias tienden a remarcar un presente signado por la añoranza de un pasado de grandeza.

Por otra parte, hay un momento en la historia de la canción folklórica argentina donde la incorporación del indio llegó a instalarse como una de las características del campo al menos por parte de un grupo de artistas, aquellos que buscaron la renovación del campo. Nos referimos al periodo que Molinero (2011) denomina “década militante”, que abarcaría el periodo que va de 1965 a 1975 aproximadamente y que corresponde al momento de emergencia de los renovadores de la canción. Lo interesante de este momento estaría en que el indio aparece en los enunciados no sólo como objeto de denuncia o de añoranza, también es incorporado como sujeto de acción y revolución. Algunos ejemplos que el mismo Molinero ofrece de esta época son “Canción para el derrumbe del indio” de Fernando Figueredo Iramain, “Canción para mi América” de Daniel Viglietti, “Triunfo de las Salinas Grandes” de Hamlet Lima Quintana y Norberto Ambrós o “Antiguos dueños de las flechas” de Félix Luna y Ariel Ramírez.

La cuota de innovación de Arbolito estaría en reconocer a un personaje concreto de la región sureña y reconocerlo como referente heroico, colocándolo como portador de los sentidos revolucionarios. Esto porque, si bien existieron algunos ejemplos de reivindicación de las comunidades pertenecientes a las regiones sur (como en “Triunfo de las Salinas Grandes”) o del noreste (como en “Antiguos dueños de las flechas”), en la década militante, se siguió privilegiando la recuperación de la figura quechua y coya como sujeto de denuncia y, en algunos casos, como agentes de revolución. Pero es cierto también que la banda no logra franquear este protagonismo de la cultura andina en el aspecto musical ya que la característica tímbrica de la banda resulta de la base instrumental andina dada por quenás, charangos y sikus. Pero, por otro lado, es interesante advertir que la ruptura más importante se percibe en relación a una idea de indio pasivo o martirizado que primaba en el discurso de los 80, al presentar un indio capaz de rebelarse violentamente. En este sentido, advertimos un diálogo que se acerca

más a la idea de sujeto revolucionario que era defendida en los 60 y 70. Ubicarse en continuidad con esta tradición responde, en el caso de Arbolito, a la búsqueda de una posición diferencial a partir de la definición de un canto comprometido.

De este modo, para Arbolito (banda) la opción de generar un referente histórico en la figura del indio ranquel significa establecer ciertos lineamientos con un pasado específico dentro del campo y fuera de él, pero también es un medio estratégico para sostener simbólicamente una serie de reivindicaciones. La recuperación del indio Arbolito, así, es un anclaje útil para replantear un presente y un futuro inminente, y no simplemente una forma de vincularse con el pasado. Sobre este punto nos encargaremos en el próximo apartado.

1.3. La comunidad, un camino hacia la expansión de sus límites

La revisión histórica que la banda realiza cobra sentido en relación al momento de producción en tanto se produce una actualización del pasado en función de un presente configurado en el texto, es decir, los enunciados generan un efecto de continuidad a partir de la exposición de relaciones que se mantienen en el tiempo. Por ello, cuestionar uno de los hitos de fundación idealizado desde una narrativa nacionalista resulta estratégico no sólo porque se pone en cuestión un determinado relato del origen, sino también porque le permitiría a la banda hablar del presente como un proyecto fallido, producto de aquel ideario decimonónico que aún tendría consecuencias en la actualidad. En este sentido, desde el primer álbum hasta el último analizado, es fácilmente reconocible un tono de denuncia o bien un planteo crítico frente a un presente injusto, sobre el cual no sólo es posible señalar responsables concretos, sino también rastrear una historicidad que lo sostiene. Sin embargo, como dijimos en el primer capítulo, las identidades son situacionales, contingentes y sobre todo estratégicas, y, por ello, advertir una coherencia configurada narrativamente por la agrupación a partir del establecimiento de ciertas continuidades en sus distintas producciones no implica reconocer una rigidez en los límites de una identidad particular. Por el contrario, lo que observamos es un juego flexible con las fronteras que les permite adoptar definiciones de las que se hacen cargo según las diferentes condiciones de producción, otorgándole variabilidad al ejercicio de identificación cada vez que es realizado. En este sentido, proponemos seguidamente ver cómo ciertas continuidades fueron configuradas, pero también adaptadas y reapropiadas, cada vez, de un modo particular dependiendo de las condiciones en las que éstas se produjeron:

I. La emergencia: La resistencia del marginal.

Estas relaciones cobran una importancia singular cuando advertimos que tanto *La Mala reputación* (2000) como *La arveja esperanza* (2002), los primeros discos de la agrupación, fueron producidos y grabados durante un periodo casi coincidente (con sólo unos meses de diferencia) con el gobierno fallido del presidente Fernando de la Rúa, que culminaría con una de las peores crisis vividas en el país, a finales del 2001. Es decir, la emergencia de la banda se produce en un contexto bastante particular, momento en el que la mayoría de la población argentina afrontaba adversas consecuencias generadas por las políticas neoliberales llevadas a cabo durante los mandatos menemistas y mientras transcurría un proceso de profundización de éstas con el gobierno de De la Rúa. Dicho lo cual, no es más que una redundancia advertir el diálogo inherente entre dichos acontecimientos y las elecciones de la banda que dieron lugar a los que fueron sus primeros materiales discográficos.

Al respecto, “Chacarera del 99” del primer álbum de Arbolito resulta un ejemplo de suma transparencia para advertir el anclaje temporal del momento de producción, por construirse explícitamente como una crítica de gran actualidad por entonces. La referencia es a un pasado inmediato, más específicamente las elecciones presidenciales del 24 de octubre de 1999 que resultaron en la asunción de De la Rúa. En ese momento, cierta representación de un Estado social y proteccionista que se había forjado a partir de la segunda mitad del siglo XX, y que ya venía sufriendo un gran flagelo principalmente desde el último golpe militar, termina de desmoronarse generando una marcada desilusión política y un amplio descrédito en las instituciones democráticas como espacios de acción ciudadana. Es justamente sobre este punto que la chacarera de Arbolito tematiza:

Ahora hay que votar de nuevo
a esas caras de afiche
si ya nadie más les cree
por qué me obligan

El planteo es un claro mensaje de descontento frente a un orden establecido en el presente de enunciación donde quien asume la palabra se reconoce en disconformidad con el mandato que le corresponde llevar a cabo. El acto electoral, responsabilidad y derecho ciudadano para nuestro sistema democrático, es presentado por el enunciador en su aspecto obligatorio como una norma que se sostiene en un fundamento ilusorio. En este caso, el blanco de la crítica se focaliza en la clase dirigente como actor

responsable del fracaso del acto representativo. Ésta se realiza a través de la postulación de una incoherencia entre el ser/hacer de los candidatos y su parecer, es decir la imagen de éstos construida durante el marco puntual de las campañas electorales. De este modo, la campaña política se reconoce como superficial y vacía de ideas, sostenida en una correlación entre la ausencia de posturas ideológicas con sus correspondientes proposiciones de ideas (sentido de este mecanismo democrático) y la primacía de la imagen: “peluquero, estilista / cirujano y dentista, / ideólogos de fin de siglo”. Los candidatos, sin excepción, quedan reducidos a una suerte de imágenes “publicitarias” puestas en exposición y, por ello mismo, son despojados de su humanidad al ser metaforizados en las figuras de “caras de afiche” o de “títeres de fantasía”. Un dato interesante vinculado con la temática abordada en la canción se advierte en los resultados de las elecciones legislativas de 2001 donde se registraron porcentajes récord de abstenciones y votos nulos y blancos³³. Esto nos habilita a suponer que el sentimiento de descrédito era compartido por muchos argentinos durante ese momento particular de la historia.

En consonancia con el descontento electoral, encontramos en el mismo disco la introducción de voces a partir de las cuales se plantean y denuncian situaciones concretas de injusticia social, que de algún modo vienen a respaldar el sentimiento postulado anteriormente: niños en la calle (“Niños”), el pobre que roba por necesidad (“Chacarera del expediente” de Cuchi Leguizamón) o el obrero sin trabajo (“Huayno del desocupado”, inspirado en un poema de Juan Gelman) que son quienes sufren directamente las consecuencias del Estado ausente. En la primera, es la propia voz del niño (que en realidad es uno de muchos: “Y hay tantos /conmigo acá”, afirma el enunciador) la que ingresa para advertir las condiciones de carencia superlativa que él mismo experimenta. Las contradicciones entre lo dicho y lo hecho vuelve a aparecer denunciado, aquí, particularmente vinculado a la frase “primeros los niños” reproducida y afirmada como máxima incuestionable desde sectores diversos, pero que, en este contexto, como contrapunto de la situación relatada por el enunciador se convierte en una afirmación cargada de sarcasmo.

Por su parte, la chacarera de Leguizamón de 1964 actualizada por Arbolito en el 2000 aborda la problemática del pobre que debe robar para subsistir desde una perspectiva crítica. Con ella, se cuestionan las acciones del Estado representadas por el

³³ Fuente: Ministerio del Interior. Subsecretaría de Asuntos Políticos y Electorales: *Historia electoral argentina (1912-2007)*. Diciembre de 2008.

“comisario ladino”, la justicia -en las figuras del abogado y el juez-, pero también en los dirigentes que vuelven a ubicarse no como representantes, sino en oposición al pueblo:

Estas son las cosas del pueblo
de los que no tienen nada
esos que amasan millones
tienen la Casa Rosada!

Los actores que deberían cumplir sus funciones como garantes de los derechos de la sociedad son presentados por el enunciador como los responsables de sostener la marginalidad e inequidad.

Mientras tanto el huayno que recupera la “Oración del desocupado” de Gelman viene a poner en cuestión tanto al Estado como a la Iglesia al ser introducida la voz del hombre pobre y trabajador que sufre el desamparo de ambas instituciones. En este caso, es la clase obrera la que cobra visibilidad a partir de un reclamo y una advertencia:

el frío del invierno y el frío del gobierno
y la esperanza seca de esperar.
(...)
y así andamos millones, cansados no cagones,
y la paciencia se va a terminar.

En este como en el resto de los ejemplos apuntados, los sujetos son definidos como parte de un grupo y no como sujetos excepcionales (es uno de muchos, es uno de millones o es parte del pueblo) y, por otra parte, entre ellos comparten un aspecto diferencial: son los marginados de la historia o, como el indio Arbolito, los que sufren las acciones de “los hombres de arriba”. La banda establece, así, una línea de continuidad desde la cual genera un sentimiento de pertenencia en relación a aquellos que se definen en contraposición de los que ocupan los lugares de poder. Vale recordar aquí que ellos mismos se reconocen al margen en el campo como agentes emergentes y buscan reivindicar esa posición. Ahora bien, a diferencia de “La mala reptación” donde hay una exaltación de la diferencia por parte del enunciador, en “Chacarera del 99” - como en los otros ejemplos- el yo que asume la palabra se reconoce como miembro de un sujeto colectivo, el “pueblo”, que en conjunto es el encargado de llevar a cabo la acción electoral “obligatoriamente”:

Y cuando el pueblo se anima
cansado ya de mentira
nos amagan un aumento
y todo sigue igual

Sin embargo, la identificación con la comunidad también encuentra un límite que vale la pena ser resaltado. La posibilidad de rebelarse contra el orden establecido (programa narrativo del sujeto colectivo “pueblo”) es aplacado por la promesa incumplida (el “amague”) del gobernante/candidato. Es allí donde el enunciador establece una distancia con su grupo, para colocarse en un lugar distintivo de saber en tanto es capaz de advertir el engaño de la clase dirigente. Una estrategia similar observaremos en “La máquina” que está estructurada como una advertencia y el enunciador como sujeto capacitado para realizarla. La “maquina” es representada como un personaje nocivo y depositario de una serie de valores negativos que el enunciador es capaz de reconocer. Su presencia poderosa y destructiva frente a cualquier expresión de vida y esperanza es advertida por el enunciador: “Es enorme y avanza / no ves como te come”.

Pero, un ejemplo diferente encontramos en la zamba “Pañuelos” donde el compromiso social se configura de otra manera. Aquí el enunciador busca establecer una relación de afinidad con un actor que es representado positivamente. La canción destaca y reivindica la acción de lucha de las Madres de Plaza de Mayo. El pañuelo, como elemento simbólico privilegiado en la zamba, cobra aquí matices muy particulares a partir de la apelación al pañuelo que las madres usan en las cabezas. De este modo, el elemento a partir del cual los que la danzan deberían comunicarse y entablar un encuentro, generalmente vinculado a la conquista y al cortejo, es cargado de nuevos sentidos en la canción de Arbolito al ser resignificado en vinculación a la militancia política particular de las Madres. De este modo, si el referente legendario elegido por la banda fue el indio Arbolito, el referente contemporáneo de resistencia y de lucha está corporeizado en la imagen de estas mujeres. La lucha relacionada a acciones como “andar en busca de justicia”, “que la duda no gane a la verdad” “castigo [para el] milico”, etc., por su parte, está íntimamente ligada al valor de libertad: “Pañuelos van / vuelta y vuelta a la vida / yo con ellos me voy a volar”. Nuevamente podemos advertir el modo en el que el imaginario rockero ingresa a partir de uno de sus tópicos recurrentes: el vuelo. En este caso, ligado a este valor tanpreciado que es la libertad, pero lo más importante se reconoce en la continuidad de una lucha que es sobre todo resistente y, por qué no, inmortal en los que se asuman sus herederos: “las Madres solas no están / resistiendo nacen hijos / resistiendo habrá más hijos”. La idea de resistencia, es decir, la posibilidad de ejercer una fuerza que se oponga y que soporte determinada presión (que en este caso está significadas en acciones injustas, desproporcionadas o

arbitrarias generalmente llevadas a cabo por el Estado), se configura como un lugar de esperanza en un contexto adverso.

Teniendo en cuenta esta última reivindicación, resulta interesante pensar en el álbum que la banda grabaría dos años después y que, desde el título, ya evidencia algunas diferencias. Por empezar, *La arveja esperanza* guarda en su nominación un tono optimista que se contrapone a la sentencia disfórica que pesaba sobre el título del primer material discográfico (pre-crisis). En el cuadernillo interno de éste, encontramos una breve introducción/presentación que nos ofrece algunas pistas para comprender dicha elección. Dice:

Los demos de este disco se empezaron a grabar el 19 y 20 de diciembre del año pasado entre cacerolas, gases, piedras, palos y muertos. Mientras que la crisis, la angustia y la maldita economía casi nos nublan el camino, en ningún momento pusimos en duda que nuestro lugar era este y que nuestro tiempo era este disco y estas canciones. Y así pues nació esta ARVEJA, llena de esperanzas y rebeldías, cuando muchos compañeros y colegas tienen que irse con la música a otra parte y cuando nos quieren hacer creer que ningún proyecto es posible. Esperamos que lo disfruten y que podamos compartir esa cosquillita en la panza, primer síntoma de una esperanza nueva (o vieja) que nos alumbra y nos anima a elegir nuestro propio camino. (Arbolito, 2002)

Las fechas referenciadas en el texto remiten al momento más álgido de la crisis económica y política del 2001. Estos son los días del estallido social, cuando multitudes pertenecientes a distintos sectores sociales se levantaron y salieron a las calles para manifestar su descontento, reclamar por mejores condiciones de vida y repudiar las políticas que habían llevado al país a un estado de extrema pobreza. La implementación de políticas neoliberales durante décadas tuvo graves consecuencias para la economía del país que afectaron no sólo a los sectores sociales más vulnerables (en ese entonces, los índices de pobreza e indigencia llegaron a niveles extremos³⁴), la crisis también se hizo sentir fuertemente en las clases medias. Piqueteros cortando rutas, saqueos a supermercados y negocios, comerciantes, ahorristas y diferentes actores de la clase media que salían a manifestarse golpeando cacerolas (los llamados “cacerolazos”) y mucha represión por parte de las fuerzas policiales que buscaban dispersar las protestas fueron las escenas que dibujaron el panorama de ese 19 de diciembre. Al finalizar el día,

³⁴ Según el INDEC, en octubre del 2001, de las personas de los aglomerados urbanos que formaban parte de la Encuesta Permanente de Hogares y regiones estadísticas (Cuyo, Gran Buenos Aires, Noreste, Pampeana y Patagonia), el 13,6 % vivía por debajo de la línea de indigencia y 38,3 % bajo la línea de pobreza; mientras que en Octubre del 2002 los porcentajes alcanzaron el número de 27,5% debajo de la línea de indigencia y 57,5 % bajo la línea de pobreza. (INDEC. Sitio web oficial)

como resultado, hubo 30 muertos y la declaración del Estado de sitio por parte del entonces presidente de la nación. La medida no logró calmar a la población, muy por el contrario, generó nuevas movilizaciones, cacerolazos, protestas y, en respuesta, más represión por parte del gobierno. Ante el fracaso de las medidas, el día 20, el presidente De la Rúa, luego de presentar su renuncia, abandonó la Casa Rosada huyendo en helicóptero.

En este sentido, a partir del análisis del breve texto incluido en el disco de Arbolito, consideramos que la principal estrategia de la agrupación consistió en ubicarse y afirmarse como sujetos de la resistencia, pudiendo así igualarse a quienes ellos reconocen como sus referentes. En este caso, frente a las circunstancias hostiles de la crisis, ellos se presentan como sobrevivientes en tanto consiguieron y lucharon por permanecer en el país colocándose en un lugar de distinción en relación a sus colegas y oponiéndose al contramandato que los obligaría a abandonar su proyecto artístico. Es que, durante esos años, numerosa cantidad de argentinos - entre ellos, muchos músicos y artistas- salían del país en busca de mejores condiciones de vida y mayores oportunidades.

Muchos de los lineamientos postulados en el primer álbum de la banda se mantienen: el discurso crítico frente a situaciones de injusticia o desigualdad, la denuncia a los responsables vinculados siempre a sectores de poder o la reivindicación a los sectores populares. “Seria miseria” es ejemplo de esta permanencia, donde, como lo indica el título, se describe un contexto de escasez, de necesidades insatisfechas y de un Estado no sólo ausente como también usurero (“lo que ahorraste en suministros / viene el IVA y se lo lleva”).

También predomina, en el disco, la configuración de enunciadores “despiertos” ante el engaño, capaces de alertar a sus interlocutores, o bien desafiarlos y confrontarlos cuando se trata de enunciatarios de los que busca oponerse. Tal es el caso de “El sillón”:

Ya sé el país que tenemos
no es una perla mi amor
tantas miserias y olvidos
te han oxidado el motor

Muchas de estas denuncias están direccionadas a reforzar la contraposición frente a lo espectacular, al show y a lo mediático vinculado a lo engañoso y mentiroso (“Telarañas”, “Es preciso”, “El sillón”). Pero, sobresale en este disco el tono entusiasta que se percibe como denominador común. Éste se desprende del sentido de lucha y

militancia que es configurado como medio para afrontar el contexto hostil que se mantiene pero que se busca revertir. “Telarañas”, por ejemplo, dice:

Un poquito de locura
Piden las almas que no caben en la piel
Un freno loco a la cordura
La de estos años de tremenda estupidez

Como se puede advertir en la cita, se reconoce la necesidad de detener un orden particular, evitar la continuidad de cierto modelo establecido. La fuerza de cambio se define antagónicamente en relación a aquella que ha permitido un *status quo* valorado negativamente. Si hasta ahora reinó la cordura, la salida debe buscarse, entonces, en su opuesto: la locura. En el mismo sentido, canciones como “Estofado” y “Vinito y amor” exponen y cuestionan la persistencia de un sistema de poder que mantiene y reproduce relaciones sociales injustas y desiguales. La escisión establecida entre dos grupos es categórica: los que tienen y los que no, los de arriba y los de abajo, los que engañan y los que viven engañados. A pesar del cambio de actores y situaciones, la historia se repite. Pero además es expuesta la proposición de un cambio posible: “la suerte no es para siempre / tu viento de popa ya se va a acabar” (“Vinito y amor”), “decí que a mí no me importa el poder / igual voy a tratar de joderte siempre, siempre” (“Estofado”). En la misma dirección, encontramos un enunciado proyectivo como “2015” en el cual, a partir de una configuración temporal futura, es arriesgado un posible escenario donde se mantienen las desigualdades económicas, pero donde se invierte el sentido de bienestar. El texto juega con una estructura argumental bastante común que podríamos formular como “el dinero no hace a la felicidad” para sostener su crítica: “Y yo tan solo aquí en mi jaula de oro / y vos tan pobre pero libre”. El factor diferencial que permite la inversión de posiciones entre “el que tiene” y “el que no tiene” es el cambio del objeto de deseo y posesión, siendo la libertad como valor inmaterial el que viene a desplazar al dinero como valor material superfluo. Cabe aclarar, además, que la representación del espacio en términos de “la jaula de oro” funciona como una metáfora para referir a un fenómeno en auge a finales de la década del 90 que consistió en la migración de las clases altas a barrios cerrados o *countries* en busca de mayor seguridad.

Ahora bien, la principal diferencia está en el reconocimiento de una comunidad definida por su capacidad de aunar fuerzas en una lucha común. Ya no hablamos de un pueblo conforme o pasivo que va obligadamente a ejercer el voto (como pasaba en

“Chacarera del 99”), sino que hablamos de la posibilidad de un cambio desde la organización popular, de una militancia barrial o vecinal.

Así como “Telarañas” puede leerse como una metáfora de la inminente articulación popular –“Mientras la ronda se va agrandando / vienen llegando de cualquier lugar”-, “La arveja esperanza” remite de un modo más directo a una de las prácticas más comunes de organización popular en aquella época de crisis, surgidas para paliar las situaciones adversas de entonces. Nos referimos a la organización en torno a comedores populares:

Es la arveja esperanza
Que se sube a la cabeza
Pero empieza por la panza
Y cuando llega a las manos
nadie la puede parar
Ni los palos ni la pala
Ni la caridad del cielo
Ni políticos, punteros
Maricones traicioneros...
Que te la quieren cobrar

En la figura de la arveja, se simboliza, en primer lugar, la posibilidad de satisfacer una necesidad básica y vital, como lo es la alimentación. Pero, a partir de allí, se plantea una sucesión de efectos provocados en cadena. La arveja pasa por la cabeza -sinécdoque de las ideas- y luego por las manos -sinécdoque de la acción-. La idea sostenida es la de una transformación estructural que parte de la satisfacción de una necesidad primordial; es decir, una persona sin hambre, piensa y una persona que piensa, actúa en consecuencia. La arveja esperanza representa, así, la posibilidad del cambio vislumbrado en la acción del oprimido.

Resulta interesante, en este sentido, observar que en varias oportunidades el canto o la música aparezcan configurados como espacios valiosos de lucha: “Y si me callo y no canto / pa’ que me dieron la voz” (“El sillón”), “Y si el guardia no me pilla / te canto esta chacarera” (“Seria miseria”), o bien no directamente, pero sí como espacio de acción propio y cotidiano: “tocando la viola en la cocina / sinceramente reflexioné” (La novia). En este sentido, que el disco lleve el nombre de “La arveja esperanza” no parece una elección arbitraria. Siguiendo la idea de la canción homónima, éste es pensamiento en práctica, es la lucha y la acción llevada a cabo por los arbolito.

Dicho esto entendemos que, como en el primer trabajo discográfico, la banda procuró configurar un hito de referencia histórica basada en la refundación del mito del

origen; en el segundo, quedó instituido un hito de referencia para la propia trayectoria de la banda y su propia legitimación.

II. La transición: De la exaltación independiente al contrato multinacional.

Sobre *Mientras la chata nos lleve* (2005), el tercer disco de la agrupación, debemos apuntar que por ser un álbum grabado en vivo no ofrece grandes innovaciones en relación al repertorio seleccionado. La mayoría de las canciones son recopiladas de sus trabajos anteriores y sólo incluye algunos temas nuevos, más específicamente, son cuatro de un total de quince: “Caminando”, canción de Víctor Jara, “Zamba de Lozano”, de Manuel Castilla y Cuchi Leguizamón, “Candombe del mucho palo” y “Mientras la chata nos lleve”. Sin embargo, lo que nos interesa destacar de este disco es la percepción que surge de una lectura global, desde la cual entendemos queda planteada una intencionalidad exacerbada de autolegitimación de la banda como agrupación independiente. Dicha apreciación se basa en el reconocimiento de una serie de estrategias que apuntan a la exaltación de aquellos elementos que los definiría como artistas autogestionados. Por empezar, la “chata” que está en el nombre del disco y es el personaje destacado en el arte de tapa refiere justamente al vehículo que les permitió realizar las giras en las épocas de autogestión. En este sentido, se busca reforzar una idea que ha venido siendo forjada en los trabajos anteriores, pero ahora con una trayectoria que los apuntala. La canción homónima del disco, coincidentemente con esto, dice:

Callejero me han llamado
Casi despectivamente
Porque yo toco en la calle
Y la calle es de la gente
(...)
Paso a paso compañero
Sin glorias mediáticas
Lunas de plástico
Rockerito de televisión

Como vemos, pertenecer y desarrollar su actividad en la calle es un atributo que le otorgaría legitimidad a la banda en tanto le permite identificarse como parte del colectivo denominado “gente”. Esta afirmación convoca a una idea muy cara para el folklore que se vincula con relacionar lo popular con “lo auténtico”, en este caso, en contraposición a lo mediático -aspecto que la banda busca resaltar desde su emergencia como una propiedad que los caracterizaría y distinguiría de sus contemporáneos-.

El disco se configura, así, como una puesta en valor, por parte de Arbolito, de su propio recorrido, del camino andado y la expectativa de lo que queda por andar en el futuro. El título del álbum sobre este aspecto resulta muy sugerente ya que la construcción condicional comenzada con la conjunción “mientras”, indica que lo que ocurra en el futuro depende de sus propios recursos (simbolizado en la chata, como posibilidad material, pero que podemos hacerlo extensivo al resto de los recursos que conforman su capital artístico). La canción de Víctor Jara opera en el enunciado en el mismo sentido, pero en ésta queda planteado un elemento más. El camino no es azaroso, responde a un objetivo específico que se define como la búsqueda de la libertad:

Caminando, caminado
voy buscando libertad
ojalá encuentre camino
para seguir caminando

Es pertinente remarcar esto porque postular como objetivo el alcance de un valor intangible y que responde al orden de lo trascendente, como la libertad, resulta concordante con el rechazo que la banda viene postulando frente a lo mediático y comercial, valores que se ajustarían al modelo del “arte como práctica redituable”.

A partir de lo dicho, creemos que es posible reconocer en este disco el autorreconocimiento de la banda de su propia consolidación dentro del espacio de la música independiente, lo que resultará paradójico cuando, dos años después, este camino desemboque en una nueva posibilidad antes impensada: acceder al espacio de producción de las *majors* y abandonar el medio de la autogestión.

III. La etapa Sony. El periodo optimista.

Reconocemos un tercer momento de la producción de Arbolito a partir del acuerdo establecido con la compañía multinacional Sony/BMG. Esta negociación dio lugar a la grabación, edición y distribución de dos de sus álbumes: *Cuando salga el sol* (2007) y *Despertándonos* (2010).

Esta nueva posición en el campo se traslada, en su aspecto material, a un cambio notable en la calidad de las grabaciones y de los cuadernillos de los discos, lo que da cuenta de la ampliación de recursos e infraestructura (estudios profesionales de grabación, imprentas, etc.) proporcionada por la empresa discográfica. Sin embargo, es indudable también que esta alianza, en su aspecto simbólico, como ya hemos señalado, coloca a la banda en un lugar complejo en relación a las reivindicaciones y luchas que

hasta el momento habían venido sosteniendo. Haber firmado un contrato con una de las cinco empresas que conforman el oligopolio discográfico mundial, contando con una trayectoria de diez años en el circuito independiente como artistas autogestionados y sosteniendo un discurso que postula como valores supremos la libertad y la oposición a los sectores poderosos, exige al menos algún tipo de explicación. Ésta, como quedó señalado en el capítulo III, fue oportunamente ofrecida por los músicos cuando tuvieron ocasión de hacerlo, principalmente, frente a los medios; pero ¿qué decisiones fueron tomadas por la agrupación, en este nuevo contexto, a la hora de producir sus discos?

Con el primero de ellos, *Cuando salga el sol*, Arbolito no sólo tendrá la posibilidad de dirigirse por primera vez a un público al que, hasta el momento, no había tenido la oportunidad de llegar, sino también cargará con la responsabilidad de hacerlo frente a quienes ya eran sus seguidores o conocían su trabajo previo. De este modo, nos encontramos, por un lado, con una banda que precisaba contemplar el salto cuantitativo en términos de alcance proporcionado por la multinacional; y, por el otro, que debía ser capaz de resultar coherente en relación a una trayectoria consolidada desde un sector marginal del campo. En esta instancia, parece oportuno convocar y reafirmar el vínculo con el referente histórico del primer disco, el indio Arbolito. Es así que, como ya observamos en el apartado anterior, se vuelve a citar el relato de Bayer y la representación icónica del personaje es elegida como figura protagónica del arte de tapa. De este modo, la banda, a partir de un mismo movimiento estratégico, se presenta para el nuevo público y restablece una conexión con su origen a partir de una referencia simbólica.

La canción “Osvaldo” de este disco opera de un modo similar. Con ella, la banda homenajea al historiador revisionista Osvaldo Bayer destacando distintos personajes que forman parte de sus investigaciones y, entre los cuales, el indio Arbolito se encuentra y sobresale. De este modo, otro vínculo legitimante es recuperado y puesto en el enunciado y, a partir de él, se actualiza una definición valiosa para la propia práctica de la agrupación: la canción militante vinculada al revisionismo histórico y la posibilidad de ofrecer desde allí un relato alternativo.

La canción plantea una clara dicotomía en relación a un saber: un olvido (no-memoria del saber) y una revelación (des-ocultamiento del saber). Osvaldo es presentado como portador de ese saber (“Ahí viene Osvaldo con su maleta / llena de historias para contar”) y, por lo tanto, como responsable de que ese olvido sea evidenciado y combatido. La frase “un olvido marca oficial” que está en la primera

estrofa de la canción es la que permite vislumbrar el blanco de la crítica, ya que ésta nos remite a aquellas narrativas aceptadas y consolidadas como verdades indiscutibles: en este caso, la historia oficial.

Ahí viene Osvaldo con su maleta
Llena de historias para contar
Llena de huellas, llena de sueños
Y de un olvido marca “oficial”

Por otra parte, “Osvaldo”, configurado como uno de los enunciatarios, aparece junto al resto de los personajes que le deben su visibilización histórica emparentados en el enunciado de Arbolito (banda) a partir del apelativo “ahí viene” con el cual cada uno de ellos es introducido en diferentes estrofas. Se reconocería, a partir de esa configuración, la existencia de un camino compartido entre los distintos personajes. Además de “Osvaldo” y “el indio Arbolito”: “Severino”, “el ruso Simón” (ambos obreros y militantes anarquistas responsables de atentados y revueltas de principio del siglo XX); “el alemán vengador”, “Sotto y su gente” (participantes en la revuelta popular conocida como la Patagonia Rebelde); “los ciegos de Rosario” y “las madres, los hijos” (víctimas de la última dictadura militar argentina). Ser víctimas de Estado por contraponerse al poder instituido, definirse en disconformidad frente a un orden considerado injusto y luchar por su transformación, ser estigmatizados y sufrir la marginalidad como consecuencia de convicciones llevadas a la práctica son características que definen la acción de los sujetos reivindicados, aspectos que los ubica en un espacio de lucha común. La estrategia de Arbolito (grupo) consiste en postularse, identificado con el enunciador, como continuador de esta lucha compartida cuando, al final, se dirige a Osvaldo para sostener su afinidad y su compromiso con él afirmando: “Siempre con vos”.

En este sentido, consideramos que la incorporación de una canción como “Niña mapuche” apunta a reforzar el sentido de continuidad con la lucha de dichos personajes y especialmente con el historiador. En ella, se reconoce fácilmente un paralelismo con la canción inaugural de la banda, “Arbolito” del primer CD, aunque esta vez no se busca configurar un personaje y un hito histórico, sino denunciar una situación actual. De este modo, nos encontramos ante una estructura argumental similar, es decir, un orden existente es alterado por una irrupción violenta de un agente foráneo. La comunidad originaria pacífica y en armonía con la naturaleza sufre la invasión de quienes llegan

para apropiarse de su espacio. Como se observa en la cita subsiguiente, la relación entre el enunciador y la naturaleza es representada, además, como un vínculo simbiótico vital:

Una vez era feliz aquí
río azul valles montañas y el frío del sur,
Caminar con mis ovejitas
y a jugar hasta que el sol tiene sueño y se va.

De hecho, la transformación negativa provocada por el agente externo tiene que ver con la perturbación de ese vínculo: “Pero ayer no pude pasar / un cartel -‘no sé qué cosa de la propiedad’-”. Como en “Arbolito”, el problema vuelve a definirse en términos axiológicos y cosmológicos, dado que aquí también el enunciador (en este caso, la niña mapuche) no comprende la acción del otro porque no se basa en la misma concepción sobre la tierra.

El texto “Pentukún” -o “saludo” en lengua mapudungun- que acompaña a la canción dentro del cuadernillo y del cual son seleccionados fragmentos para ser recitados complementariamente en el audio, viene a explicitar ciertos sentidos sugeridos en la canción:

Somos mapuches, la gente de la tierra. **somos los sobrevivientes de un atroz genocidio** perpetrado por los estados argentino y chileno. (...) nuestra voz empezó a retumbar como un kultrún en la pampa, en la cordillera, en el mar. el viento resguardó nuestro grito, nos hicimos visibles con nuestros puños en alto. **amenazados de muerte** ahora por los **nuevos conquistadores**: represas, mineras, petroleras, latifundio; nuestro pueblo se organiza y lucha por la equidad. No sólo los humanos tienen derechos, también la naturaleza. (...) somos ahora los guardianes de la tierra, **la rebeldía de nuestros antepasados nos marca el camino**. (...) el pueblo mapuche vive y está en pie de guerra. Marici Weu. (Millán, Moira en Arbolito, 2007)

El problema del indio es actualizado en la narrativa de la banda visibilizando -o como Bayer, des-ocultando un saber sobre- la vigencia de una disputa ancestral por la tierra y su definición: entre los genocidas y los que resisten, entre los conquistadores y la “gente de la tierra” (nominación que, desde un principio, los ubica en un lugar de legitimidad). Mientras que los mapuches se definen ontológicamente en relación a la tierra, en un vínculo trascendente con la naturaleza que los obligaría a protegerla y luchar por la equidad (ya que para ellos, humanos y naturaleza tienen los mismos derechos); los conquistadores, ven en la tierra un bien, una propiedad o un capital productivo. Por ello, su vínculo responde a un interés lucrativo y, por ende, menos legítimo frente a la relación vital y originaria entre el indio y la naturaleza, que se traduce en la defensa de un derecho primordial: la vida.

El mandato alguna vez asumido por la banda al autodefinirse la continuidad de la lucha comenzada por el indio ranquel es el mismo que en esta ocasión es puesto en la voz de la representante de la comunidad mapuche cuando dice: “la rebeldía de nuestros antepasados nos marca el camino”. En la voz de Moira Millán, sin embargo, este mandato tiene un destinatario exterior, definido por el vínculo parental: los ancestros. Son los sobrevivientes, los que han logrado resistir y los que sufren hoy la acción injusta del invasor.

Lo que nos interesa destacar es que Arbolito (banda) se hace eco de la lucha mapuche pero a partir de un mecanismo diferente al de sus comienzos. El conocimiento de la situación de injusticia, la adquisición de ese saber, se da a partir del contacto directo con el referente y ya no por intermediación de un tercero legitimado para decir y valorar, como Bayer. El enunciador implícito con el que la banda se identifica es configurado como un sujeto capacitado para advertir la situación de injusticia y denunciarla.

Esta competencia aparecerá de modo más explícito en otras canciones en las cuales se observa una exacerbada afirmación -o (re)afirmación- del compromiso social a partir de exposición de situaciones de injusticia ya sea revelando actores responsables específicos como los políticos -en “Sobran”-, contextos de pobreza -en “Chacarera de las cloacas (cuando salga el sol)”- o de derechos avasallados -como los del niño por el trabajo infantil en “La costumbre”-, etc. En “Saya del yuyo”, por ejemplo, se reconoce una advertencia que, además, va un poco más lejos al señalar de modo directo la persistencia y actualidad de un vínculo colonial:

En estas tierras despojadas
La corona sigue acá
Aunque vestida de moda
Se esconde en su disfraz

No obstante, así como en *La arveja esperanza* y aún más enfáticamente, la denuncia también va acompañada con la proposición de un cambio posible, la expectativa por un futuro mejor.

El mismo título del disco resalta esta perspectiva a partir de la construcción adverbial “cuando salga el sol” ya que desde una mirada proyectiva, la llegada del sol representa la posibilidad de una transformación positiva³⁵. El peso simbólico de la figura escogida por la agrupación resulta significativa: el sol (parámetro natural), en tanto proveedor de

³⁵ Esta elección no parece arbitraria si tenemos en cuenta, además, que las metáforas del amanecer tienen una larga historia en la canción militante. Ver, por ejemplo, “Los indios de ahora” de Peteco Carabajal.

luz y calor (por lo tanto, generador de vida), viene a contrarrestar valores negativos como la oscuridad, el frío y, por lo mismo, la muerte. En efecto, la posible reversión de un orden injusto, ya sean planteados en términos potenciales (“Sobran”, “Chacarera de las cloacas”, “La costumbre”, “Saya del yuyo”, etc) o en ejemplos de cambios efectivos (“La Recuperada”, “Como una luz”, “Jipitur”, etc.) será uno de los ejes de sentido transversales en este álbum. En consecuencia, podemos destacar algunos aspectos que nos permiten sostener dicha afirmación.

Por un lado, será una recurrencia la configuración de posibles agentes de cambio. Así como vimos en “Niña mapuche” y “Osvaldo”, el acento estará puesto en señalar sujetos de hacer empoderados en la acción colectiva y organizada. El encuentro y la acción conjunta de los propios perjudicados y marginados son señalados como factores determinantes de lucha y de posible transformación. En la canción que lleva como subtítulo el nombre del álbum, por ejemplo, se apela al enunciatario en una suerte de arenga: “¿cuánto falta pa’ que salga el sol? / eso depende de vos / y de muchos... muchos como vos” (Chacarera de las cloacas); en otros casos el enunciador se identifica con un nosotros en una expresión de deseo y de advertencia: “falta poco para que los demos vuelta” (“Sobran”); y otras veces se reivindicán luchas efectivas y conquistadas como en el caso de “La recuperada”, “La costumbre” y “El bichito”. En la primera, se exalta la lucha y organización obrera para la recuperación y toma de control de fábricas; en las otras dos se realizan referencias directas a la crisis del 2001 y el estallido social como ejemplos de revolución. En este sentido, siguen siendo configurados como espacios valorados aquellos vinculados al ejercicio del poder popular: el barrio, la fábrica, la calle.

Por otra parte, la relación entre el hombre y la naturaleza fue retomada por Arbolito como una de las reivindicaciones centrales del disco. Cabe aclarar que, pese a ser un aspecto presente en producciones anteriores, lo que advertimos aquí es un particular tratamiento y un especial realce de esta relación. Esto se percibe, por empezar, desde la misma estética gráfica (ver figura 2). De la silueta del indio dibujada en la parte frontal, se desprenden ramificaciones que surgen de su espalda y cabeza como si el propio hombre fuera el tronco de un árbol –lo que, además, funciona como un juego de sentidos desde el cual se apela al nombre del indio ranquel-. La figura agazapada parece emerger del suelo y resalta en el fondo verdoso en el que otras ramificaciones se superponen en distintos niveles generando un enmarañado que se confunde con las extremidades arbóreas del indio. Este efecto se repite, a su vez, en el interior del álbum

donde quienes aparecerán con contornos poco definidos por su mimetización con el entorno natural serán los propios rostros de los integrantes de la agrupación. De este modo, la representación de un pasado idealizado en el cual el vínculo entre el hombre y la naturaleza era de orden vital y trascendente, planteo que vimos desarrollado en “Niña mapuche”, es repuesto, a partir de la configuración icónica, en una relación actual con la cual la banda busca identificarse. Del mismo modo, en la poética del disco, éste será un tópico recurrente para configurar un horizonte de esperanza. En efecto, podemos destacar algunos ejemplos donde la restitución de la relación vital con la tierra se efectiviza, como en “Jipitur” y “Mi pueblo chico”, en los cuales se reconocen sujetos transitando estados de bienestar. Otros donde el sujeto establece vínculos complementarios con la naturaleza: “Salgo para la fábrica / bien pintadito de sol” (“La recuperada”) “Pero cuando salga el sol / brillarán tus ojos otra vez” (“Chacarera de las cloacas) -ejemplos que por otra parte coinciden con el concepto presentado desde el título del disco-. O bien, ejemplos donde la afirmación positiva de esta relación se da en contraposición a otro tipo de vínculos, como los que se desprenden de concepciones utilitarias de la tierra “Faltan terrenos sin alambrar” (“Sobran”).

Finalmente, lo dicho hasta aquí nos conduce a una última reflexión al respecto de este disco clave en tanto producción inicial de la nueva etapa de la banda. Creemos que la preponderancia con la que se incorpora la representación de la tierra como elemento vital se corresponde con un esfuerzo por expandir el concepto de lucha que hasta entonces la banda venía trabajando. Este concepto encuentra algunos antecedentes interesantes, como el tema instrumental denominado “Tierra sin mal” del primer CD, en el cual se convoca la cosmogonía guaraní; o “Vinito y amor” del segundo álbum donde se plantea una contraposición al relato cristiano apelando implícitamente a perspectivas amerindias que ven en la tierra un espacio sagrado y común y en el sol una divinidad (“Esta tierra que sueño / no tiene dueños / somos hijos del sol”). Sin embargo, en *Cuando salga el sol*, más que una apelación a perspectivas de mundo alternativas a las hegemónicas, una redefinición conceptual de la noción de tierra subyace a las diferentes acciones de resistencia y luchas por la liberación. El sentido final de cada una de ellas será abreviar a la lucha común orientada a recuperar un vínculo perdido -una relación cercenada- de orden natural en tanto este retorno supondría en sí mismo poder alcanzar la condición de hombre libre: “Recuperemos la tierra / vivamos en libertad” (“Saya del yuyo”). Como vemos, alcanzar la libertad sigue siendo un tópico presente en la retórica

de la banda pero, en relación a lo que acabamos de plantear, estaría emparentado con la posibilidad de restituir un vínculo trascendente perdido: “Es la libertad la libertad la libertad / que se te rebela desde el centro mismo de la tierra” (“Promo II”).

La aparición de un concepto identitario que hasta el momento no había sido utilizado por la banda -al menos no explícitamente- permitirá delimitar fronteras de esa identificación y reconocer un concepto común capaz de unir las diferentes reivindicaciones. Surge por primera vez en la obra de Arbolito el término “América” y su aparición llegará cargada de una valoración positiva a partir del mismo título del tema instrumental “Amérika bonita”. Esta aparición, aún tímida en el cuarto cd, será la preparación para un concepto central de *Despertándonos*, el próximo de sus trabajos, junto con el cual quedó constituida y finalizada la etapa de producción en alianza con Sony.

El sentimiento de esperanza relacionado a un posible futuro mejor sostenido especialmente en el cuarto disco, dará lugar a un nuevo concepto de marcado optimismo. La denominación elegida para el último disco producido por la multinacional es el primer indicio de ello. El verbo “despertar” que, en su sentido más literal, refiere a la interrupción del sueño; viene a sugerir, en este contexto, sentidos más amplios que tienen que ver con salir de un estado de engaño (como “un darse cuenta”, “abrir los ojos”) o, tal vez, de cierta inercia y conformismo (actitud que venía siendo combatida por la banda en otros trabajos) y que puede replantearse como un “despertar de la conciencia” y, consecuentemente, de la acción. El verbo, en su forma gerundio, aporta, además, un giro interesante al indicar un estado de acción en proceso y ya no un estado de espera y expectativa como hasta el momento había sido planteada la posibilidad del cambio. Finalmente, el nosotros tácito indicado por la primera persona del plural, introduce desde un comienzo una identificación colectiva que cobrará cuerpo en los diferentes aspectos del disco. La pregunta que queda por responder entonces es ¿quiénes dormían y ahora despiertan? La tapa del disco aporta algunos elementos interesantes para arriesgar una respuesta (ver figura 3). La afirmación de ese nosotros indicado en el título reconoce un espacio simbólico de referencia a partir del juego establecido entre la imagen y la palabra. Las letras con un diseño tipográfico que remite a los trazos de las cortezas de los árboles (referencia a una simbología que la banda ha ido construyendo a lo largo de su trayectoria que remiten al personaje heroico Arbolito y a la relación hombre / naturaleza), se conectan en una suerte de enramada formando el nombre del disco y ocupando un lugar central en la tapa. Éste se destaca en un fondo de

tonalidad naranja, con un tamaño de fuente considerable -mayor a la utilizada para el nombre del grupo- y sobrepuesto a un dibujo del planeta Tierra -la única ilustración de la tapa-. La combinación de la tipografía con la imagen sugiere que las letras emergen del planeta o, más específicamente, que asientan sus raíces en él. Las letras que surgen y se expanden más allá de los límites del propio planeta tienen sus raíces plantadas en el sur del continente americano, configurándolo así como lugar de origen y pertenencia.

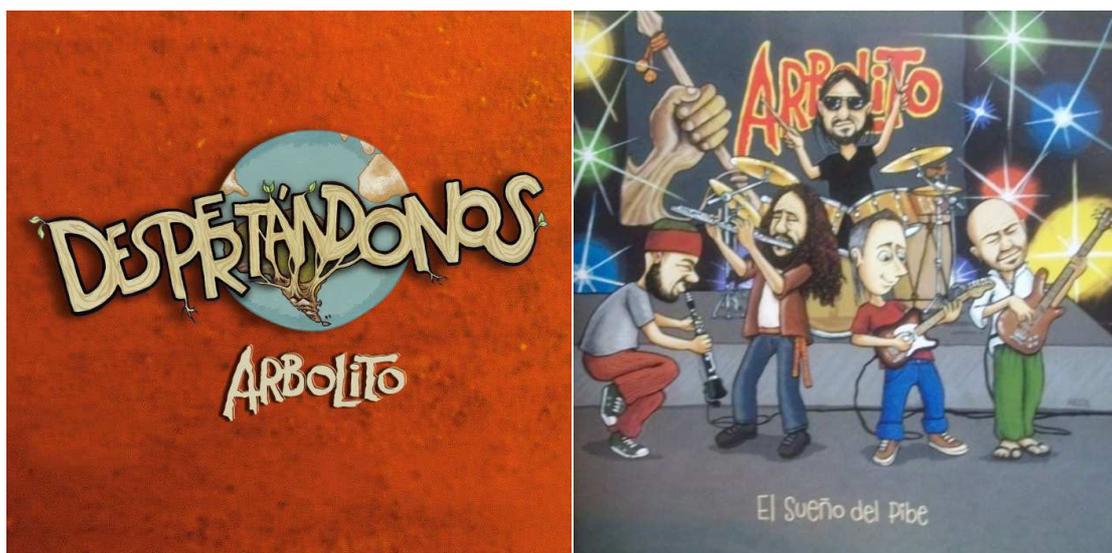


Figura 3: Portada e ilustración interna de *Despertándonos* (2009)

No faltarán en este material los reclamos y denuncias contra los poderes instituidos (“Tumoral”), la postulación de “la mediocridad” como un antivalor (“¿Cómo hacer?”), críticas a lo tecnológico, lo moderno, lo urbano vinculado a lo alienante (“Locutar”, “Un día de estos”), la oposición del materialismo frente a lo libertario (“Gaviota”), como también la reivindicación de los vínculos establecidos con lo natural y la búsqueda de la libertad como valor supremo (“Un día de estos”, “Gaviota”). Se repetirá, asimismo, la puesta en valor de la lucha obrera, particularmente representado en la recuperación de fábricas (“Un cielo mucho más claro”) y hasta se habilitará un lugar para un ejemplo que escapa al esquema de la canción comprometida (“En este instante”). Sin embargo, lo que nos interesa destacar de este disco es la profundización del sentimiento de pertenencia colectivo configurado a partir del reconocimiento de un espacio simbólico de identificación que, como vimos, se adelanta desde el mismo título y tapa del disco. A partir de nominaciones como “Abya-Yala”, “madre tierra del sur” “Continente” –o más puntualmente, “parte del continente” o “sur del continente”-, se reconocerá el vínculo con una configuración cultural capaz de aglutinar una serie de sentidos positivos con los cuales el enunciador buscará identificarse.

De este modo, el tema elegido para la apertura del disco, “Baila, baila”, genera un sentido de comunidad en el reconocimiento de una pertenencia continental:

Baila baila el continente, el tinku hoy,
despertándonos, contagiándonos
baila baila el continente, el Tinku hoy,
agitando, enamorándonos...
Un pedacito del planeta que,
no pudiste no, no no pudiste no,
un pedacito del planeta que,
no pudieron no, no pudieron...

Como se advierte en la cita, dicha pertenencia se define en relación a una acción de resistencia. Despertar, contagiar, agitar, enamorar son las prácticas que unen a un colectivo frente a la alteridad a la que oponen resistencia. En este sentido, resultan estratégicas las elecciones tanto en lo musical como en lo poético y gráfico, que buscan reivindicar expresiones, símbolos y prácticas vinculadas a formas de ver el mundo previas a la colonización y persistentes a pesar de ella. Por un lado, se opta por el tinku boliviano como variedad musical (con las respectivas variaciones y fusiones rockeras que caracterizan el trabajo de la banda) que si bien ha vivido un proceso de folklorización convirtiéndose en un ritmo típico, reconoce su origen en un ritual ancestral de algunas comunidades andinas³⁶. Por otro lado, en lo verbal, se combina el uso de la lengua quechua con el español. Y finalmente, en el interior del cuadernillo, acompañan a la letra ilustraciones de un hombre y una mujer, otras siluetas a lo lejos -y hasta la “arveja esperanza”- danzando con trajes típicos andinos también. Dichos personajes son representados en un espacio que responde a las características de las construcciones prehispánicas y completa la escena una wiphala³⁷ sostenida por la misma mano/rama que empuña la lanza en el símbolo iconográfico de la agrupación.

³⁶ El significado de la palabra Tinku es "encuentro" en quechua y "ataque" en aymara. El tinku es un rito ceremonial preincaico de la región del altiplano andino (de los Laimes y Jucumanis, situadas al norte del departamento de Potosí) que consiste en el combate cuerpo a cuerpo entre distintas comunidades. El ritual es todavía practicado en la región Norte Potosí, siendo conservado y transmitido generacionalmente. Este encuentro ritual, que se realiza anualmente, consiste en el enfrentamiento entre varones, mujeres y niños de las comunidades llamadas "de abajo" y "de arriba" y es acompañado por música y baile. La danza conocida como tinku, por su parte, es una representación artística de dicho ritual.

³⁷ La wiphala es una bandera cuadrangular de siete colores de origen andino y constituye un símbolo sagrado del pensamiento filosófico, científico, artístico y religioso de muchas comunidades originarias de la región. Sus colores y diseño responden a diferentes aspectos de la cosmogonía andina y es usada en diversos acontecimientos sociales y culturales como marchas, actos ceremoniales, fiestas, etc. La misma fue reconocida como símbolo del Estado Boliviano por la Constitución de 2008 y su uso se ha prolongado en la actualidad como un símbolo de resistencia no sólo por diferentes comunidades originarias del continente, sino también por diversos sectores sociales marginados y para la reivindicación de luchas diversas.

Otra canción que apunta en el mismo sentido es “Europa”. En ella, encontramos un juego dicotómico entre el yo que enuncia y su enunciatario, es decir, la propia “Europa”. A modo de interpelación, se le destinan a ésta las preguntas “¿Quién dijo que la cultura no tiene olor? / ¿Quién dijo que tu progreso no está podrido?” y, a partir de allí, se ponen en duda dos afirmaciones que, al parecer, parecerían no admitir objeciones. Sin embargo, la estrategia consiste en poner en cuestión ambas sentencias desde la relativización de la voz que las afirma. No interesa tanto el qué se dice como el quién lo hace. De este modo, a la vez que se pone en duda la afirmación en cuestión, el sujeto que enuncia se reconoce competente para poder decir y, desde allí, poner en duda la palabra del otro. El “quién dice” habilita un “yo digo otra cosa”. Desde allí, se entabla una disputa que justamente viene a problematizar y otorgar nuevos sentidos a los conceptos de cultura y progreso.

Cuando se habla de progreso de manera vinculante con la cultura es inevitable relacionarlo con el pensamiento occidental moderno. Desde la colonización hasta hoy tal relación se ha ido renovando y ha irrumpido en la historia de América Latina de manera hegemónica materializándose en lo que podemos identificar como proyectos y “gestas” civilizadoras, entre los cuales encontramos a los proyectos nacionales como uno de los más representativos. Pensamiento que se funda y se sustenta en la lógica imperial / colonial de la modernidad (Mignolo, 2007).

En la canción, se busca dejar en claro que el progreso del cual se habla tiene un poseedor concreto. El pronombre posesivo “tu” que antecede dicho término descarta y viene a discutir cualquier idea totalizante sobre éste -“tu” que además se materializa en la mención de roles temáticos precisos: “tus pintores”, “tu música fina”, “tus niños, tus niñas”. El imaginario de un progreso total y constitutivo de la humanidad que corresponde a los proyectos modernos coloniales quedaría así descartado desde la posición asumida por el yo poético, un yo que, además, define su identidad en oposición con ese otro.

Es a partir de estas pistas que reconocemos la configuración de un enunciado que se estructura como una denuncia, pero más concretamente, como la cobranza de una deuda. La interpelación explícita “acaso se te ha ocurrido pedir perdón / menos se te ocurrió devolver un peso”, sustenta el reclamo implícito que se mantiene en todo el enunciado y que puede formularse en las preguntas ¿a costa de qué Europa se convierte en sinónimo de cultura y progreso? ¿De qué cultura y qué progreso hablamos?

La respuesta es clara también, el "desarrollo" y el "crecimiento" -palabras que son usadas en la canción y que nuevamente nos reenvían a las concepciones racionalistas y positivistas del pensamiento occidental- detentados por Europa -y correlativamente por los que se asumen continuadores de sus modelos- como valores supremos de la civilización, son presentados por Arbolito como resultado del "choreo" y la "muerte". Como es recurrente en la poética de la agrupación, nuevamente aparecen los tópicos de la apropiación ilegítima y el avasallamiento del derecho primordial a la vida para reconocer en ese otro un antisujeto (es decir, portados de valores negativos).

Como visión alternativa, encontraremos en el mismo disco una canción como "Pachamama" en una directa referencia al sistema de creencias anterior a la llegada del europeo al continente. Se sostienen planteos recurrentes de la agrupación como la relación simbiótica hombre/tierra, el respeto por la naturaleza y el vínculo orgánico con ella; pero a partir del reconocimiento del relato cosmogónico andino -más precisamente, aimara y quechua- desde el cual la tierra es considerada una deidad (Madre Tierra). El "hacerse cargo", el "despertar" -que sigue siendo de algunos, entre ellos, el enunciador, y no de todos- implica, en este caso, asumir la culpa y ser capaz de pedir perdón; acción que supone, además, reconocer la legitimidad de la visión sagrada de la tierra:

Pachamama Madre Tierra
madre de todos los colores
Pachamama Madre Tierra
madre de todos los sabores...
algunos te pedimos perdón

Volviendo a "Europa", resulta llamativo cómo la figura del indio nuevamente es introducida estratégicamente por la agrupación. A modo de advertencia, la canción señala: "guarda que el indio despierta". Así, el enunciador nos propone una relativización del lugar ocupado en la relación dicotómica entre vencedores vs. vencidos al dejar entrever una condición de existencia que puede transformarse. Es decir, la posibilidad de un "despertar" -en consonancia con los sentidos sugeridos desde el título- sugiere que la victoria del europeo se sostiene en tanto y en cuanto el polo vencido lo permita. La esperanza se hace presente, así, en el cuerpo, la palabra y la acción del vencido que, como hemos podido ver, es un grupo que no agota su definición en la figura del indio. En torno a ella, se construye un hito de referencia, pero los vencidos son los que sufren la acción del ilegítimo vencedor. Polos que se actualizan

constantemente, en el caso de esta canción, por ejemplo, en las figuras del indio y el negro, pero también en las del pobre y el marginal de hoy que deben recurrir a los precarios servicios públicos, de los pobres que sufren el flagelo de la contaminación en pos del “progreso” y del niño como sujeto indefenso y vulnerable frente al mundo de carencias que le toca.

“Mala leche” es otro ejemplo de la estrategia de actualización utilizada por Arbolito. A partir de un juego de doble sentido, el uso de la expresión coloquial “mala leche” que serviría para referir a acciones mal intencionadas, aquí convoca a un conflicto acontecido poco tiempo antes del lanzamiento del disco entre el gobierno nacional y el sector agropecuario. Frente a la posibilidad de aprobación de una ley propulsada desde el poder ejecutivo que pretendía modificar el sistema de retenciones del sector, se habían generado masivas protestas y principalmente cortes de rutas impulsadas por las organizaciones patronales. En este sentido, los primeros versos de la canción apuntan: “Leche tirada en la ruta / fruta pudriéndose al sol / con tantas pancitas que esperan / ay madre tierra del sur”. Como vemos, en el enunciado, la lucha queda deslegitimada a partir del cuestionamiento de un mecanismo de protesta que evidencia situaciones de extrema desigualdad. El desperdicio de alimento se vuelve un despropósito frente a la existencia de sectores con necesidades básicas insatisfechas. Y sigue:

Tus hijos te daban ofrendas
y agradecían tu calor
mientras crecían diferencias
bajo la mirada de dios...

Mi país se tambalea
con cimientos de dolor
a los indios le robamos la tierra
y asesinamos lo mejor

El Estado-nación es presentado como un proyecto fallido. Signado por un comienzo desleal y basado en valores negativos, éste se convirtió en una historia de egoísmo, avaricia, desigualdad, leyes injustas, etc. El enunciador toma distancia de este proyecto claudicando una posible identificación con él y apuntando un nuevo lugar de referencia en el vencido y en un espacio común que va más allá de los límites nacionales, es decir, la “madre tierra del sur”. Esta afirmación que es reforzada al final: “[Voy a...] / insistirle al mundo / que estamos acá... / no vamo’ a parar!”. El carácter optimista que se advierte como marca general del álbum, en esta canción, se vierte en la afirmación de un lugar en el mundo y la búsqueda de un reconocimiento en él.

Una pronunciada distancia separa esta visión de aquella perspectiva pesimista y sin horizonte del primer CD. La mala reputación y el no-lugar social como efectos de sentido claves del primer álbum lejos quedaron en relación a la pertenencia colectiva de lucha y acción que este disco sostiene. En efecto, encontramos en la última composición de *Despertándonos* un claro ejemplo de esta transformación. Como contrapunto de “La Mala Reputación”, el concepto de “El sueño del pibe” apuntado en el nombre de la composición instrumental mencionada, da cuenta de un nuevo lugar ocupado por la agrupación y una nuevas posibilidades vislumbradas por la banda para su autorrepresentación. La idea de un sueño exagerado e inalcanzable (el que el niño en su inocencia desea sin pensar en las pocas probabilidades de su cumplimiento) que se vuelve realidad es el concepto eufórico postulado a partir de la expresión popular de la que hace uso Arbolito para construir una imagen de sí mismos en el enunciado. A modo de leyenda, además, el título de la composición aparece en el cuadernillo bajo una ilustración (ver Figura 3) que nos habilita a inferir la identificación de la banda con dicha postulación eufórica. Como se advierte en la imagen, así como en *La mala reputación*, la agrupación es caricaturizada en el enunciado pero esta vez no más como un "pibe más en la esquina del barrio", sino como artistas consagrados arriba de un escenario y como protagonistas de un espectáculo propio. Efectivamente las condiciones y posibilidades de la banda cambiaron mucho desde ese primer material y, en *Despertándonos*, se reconoce la intencionalidad de remarcar este cambio.

2. Cordel do Fogo Encantado

2.1. El potencial *sertanejo*: reconfigurando los límites de la tradición

La emergencia de la banda arcoverdense en el campo de la música popular brasilera independiente, como vimos en el capítulo 3, no puede entenderse sin considerar la relación compleja y ambigua que ésta mantuvo con el movimiento musical denominado Mangubeat. Por un lado, CFE afirmaba compartir reivindicaciones similares y reconocía el impacto que los grupos de la capital pernambucana ejercieron en la generación de músicos y artistas jóvenes del interior estatal. Según la propia percepción del vocalista, hubo una “reverberación” de las ideas proclamadas por el movimiento capitalino que impactó en la producción del interior:

... a gente buscava que fosse uma invenção, uma música nova, criada por a gente e que fosse de alguma forma feita com os materiais de nossa história,

de nossos antepassados e tal. Uma característica muito forte dos anos 90. Essa busca por uma identidade dentro desse caos globalizado, né? Isso aconteceu no Recife através do movimento mangue e reverberou, chegou na minha cidade. (Lirinha-CFE, 2012)

Pero, por otro lado, encontrar y expresar un sonido original, inventar y ser creativos desde lo propio (“nuestra historia”, “nuestros antepasados”) fueron las reivindicaciones enarboladas por CFE en ese entonces. Por ello, afirmar su no pertenencia al movimiento y lograr diferenciarse de él fue una de las batallas prioritarias asumidas por la agrupación:

No primeiro disco tivemos muita preocupação em deixar clara a diferença entre o nosso som e o movimento mangue beat [sic] que o pessoal de Recife estava fazendo. A gente queria se diferenciar, não por não curtir, mas sim para sobreviver e não ser mais uma banda tentando aparecer ali. A busca por um som que sáisse única e exclusivamente da nossa cabeça sempre existiu, e no primeiro disco a gente tem muita coisa ligada a isso, mas também a muitos ritmos já existentes. (CFE - Entrevista TPM, 2002)

Teniendo en cuenta esto, nos preguntamos entonces ¿qué estrategias son puestas en juego para construir esta distinción?, ¿de qué modo se define aquello que se reconoce como “lo propio”?, ¿cuáles son esos materiales de la historia que la agrupación dice recuperar?, ¿a quiénes reconocen como sus antepasados y cómo se configura discursivamente esa relación?

En este contexto, consideramos que la decisión estratégica de CFE consistió en un primer momento en el reconocimiento y reivindicación de un origen *sertanejo* como principal marca de identidad, lo cual le permitió generar un sentimiento de pertenencia discordante con la afirmación “*mangue*” de los “*caranguejos*” del litoral sin, con ello, dejar de reconocer -y allí la complejidad de la relación- los valores compartidos con el movimiento capitalino. A continuación, veremos cuáles fueron las opciones realizadas por la agrupación que dieron sustento a esta representación de sí mismos.

Como ya hemos visto con Arbolito, la elección del nombre constituye uno de los principales ejercicios identitarios de un colectivo, ya que es en torno a él que los diferentes miembros generan un sentido de pertenencia común. El caso de CFE no es diferente. Sabemos que *Cordel do Fogo Encantado* fue la pieza teatral que dio origen a la banda y al espectáculo musical, como también que la continuidad entre aquella primera búsqueda artística teatral y el proyecto musical de 1999 quedó señalada en la opción por mantener la denominación del espectáculo como nombre del grupo. Pero,

¿qué significa Cordel do Fogo Encantado?, ¿qué se pone en juego en esta autorrepresentación?

Por empezar, la opción por el término “cordel” es una de las primeras disputas que la banda asume en su discurso haciendo frente a ciertos sentidos dominantes. Esto tuvo que ver con una puesta en crisis de la inmediata vinculación que se suele establecer entre la noción y la denominada “literatura de cordel”. En ese uso, el término *cordel* (cordón o cuerda en español) sirve para aludir al soporte donde cuelgan los folletines característicos de esta poesía popular rimada y metrificada. La inevitabilidad de dicho vínculo es negada por CFE otorgándole un sentido diferente a la misma noción ya que, para la banda, la palabra “cordel” ingresa en su discurso como sinónimo de historia. Esto no quiere decir que la agrupación logre o busque desplazar la acepción dominante, por el contrario, lo que resulta significativo es la dimensión conflictiva que CFE pone de manifiesto con su elección. Lirinha explica la diferencia de la siguiente manera:

Isso [por la literatura de cordel] vem da literatura. É que existe uma pequena confusão em relação ao nome. A palavra Cordel surge como sinônimo de história. Então, **são as Histórias do Fogo Encantado que estamos querendo contar. Mas a literatura de cordel não era a maior característica de nossa região**, pois ela teve um auge na década de 30. **A maior influência da banda é a poesia oral.** A expressão é muito mais acadêmica. Ela vem mais de quem estuda do que de quem faz a poesia. (CFE - Entrevista *Carta Maior*, 2003. Negritas nuestras)

...a estrutura da literatura de cordel é a mesma da dos cantadores, a métrica e a rima. Os gêneros criados: sextilha, decassílabo e tal. Mas **são grupos diferentes de artistas.** O grupo que eu andava, a poesia que eu curti, que eu sabia, que eu dominava não era a poesia da literatura de cordel, que são outros mestres, da literatura de cordel. (...) A minha coisa era com a poesia que é a mesma estrutura de cordel, mas a poesia é **feita de improviso e poetas que não escreviam exatamente, que só declamavam, mais da oralidade.** (Lirinha-CFE, 2012. Negrita nuestra)

A pesar de las similitudes estructurales que el propio vocalista del grupo reconoce entre esta práctica y la desarrollada por los cantores populares de su región (cantadores de viola, poetas repentistas) admitidos como referentes por el grupo, lograr una diferenciación entre ambas es una preocupación insistentemente planteada por CFE.

Las palabras de Lirinha en ambas citas ponen en evidencia los sentidos en disputa. Por un lado, negar como tradición a la literatura de cordel conlleva el rechazo de la intervención académica en la poesía popular. La incomodidad deriva de entender el uso convencional de la categoría como una expresión foránea, rótulo impuesto por los “que estudian” y no devenida de los propios practicantes. En otras entrevistas, una carga despectiva es reconocida en la expresión que devendría de la mirada del agente externo

que se adjudica la tarea de definir una práctica que no es la propia: “porque a definição de literatura de cordel vem de cordão, os cordões pendurados na feira com os folhetos presos. Uma definição extremamente pejorativa vinda de quem estudava e não de quem fazia” (CFE - Entrevista *TPM*, 2002). En este sentido, la estrategia de CFE consistió no sólo en reconocer como propia la tradición oral de su región diferenciándola de la tradición escrita del folletín, sino además en el cuestionamiento de los parámetros de valoración puestos en juego para definir estas prácticas pertenecientes a la cultura popular. La identificación de CFE implica, así, la puesta en valor de las habilidades del poeta como la improvisación y la declamación y, en consecuencia, de la propia poesía por ellos producida y el rechazo de definiciones que remarcan, por ejemplo, aspectos “pintorescos” de la forma de circulación de las mismas, como ocurre con la literatura de cordel.

Esta disputa, como veremos más adelante, entre lo académico y lo popular, la tradición oral y la tradición escrita es trasladada al plano del enunciado de diversas maneras sobre todo en el primer disco (*Cordel do Fogo Encantado*), donde la construcción de una tradición particular constituyó una de las principales estrategias de distinción.

El segundo término que compone el nombre del grupo es la palabra “fogo” (fuego) y con él otros sentidos son puestos en escena. De hecho, consideramos que con él se pone de manifiesto más visiblemente la búsqueda por distinguirse del movimiento recifense Mangubeat en aquel momento inicial. Mientras los capitalinos recurrieron a la imagen del “mangue” -es decir, los manguezales que son el paisaje propio de las zonas costeras- como concepto simbólico para afirmarse; CFE reivindica, en sus diferentes formas y aspectos, al fuego como elemento definidor de la experiencia sertaneja:

O Fogo é a representação simbólica do elemento mais forte e que mais caracteriza a existência de **nosso lugar**. Bem como você disse, com o sol, a seca, as fogueiras, o candeeiro. Toda essa **coisa imutável e ao mesmo tempo misteriosa, que as pessoas não conseguem pegar**. Todo o espetáculo tenta conduzir para essa energia do fogo, em toda sua movimentação, a estrutura, a luz. (CFE - Entrevista *Carta Maior*, 2003)

La historia que se quiere contar es la de esa existencia particular, la historia del fuego en tanto representa simbólicamente la vida interiorirana del sertão. Como veremos, ya sea vinculado a escenarios naturales o fenómenos climáticos (verano, sol, sequía, calor, rayos, etc.), a manifestaciones culturales (como los fogones de San Juan), elementos

(*lamparinas y cadeeiros*) o personajes (Lampião); la imagen del fuego se hace presente transversalmente en las producciones de la agrupación.

Finalmente, la autonominación se completa con la calificación indicada por el término “encantado”. El concepto es recuperado de la cosmogonía xucurú³⁸ y otros pueblos originarios de la región (como los tremembé) que son referenciados directamente en la obra de la agrupación (“Profecía...”, “A Árvore dos encantados...”, “Ejítir Xenupre Jucrêgo...”, etc.).

Alves Arcanjo, siguiendo a Arruti, explica que los Encantados son “‘espíritos de índios que não morreram, mas abandonaram voluntariamente o mundo por ‘encantamento’, passando a compor o panteão virtualmente indeterminado de espíritos protetores de cada grupo’ (Arruti, 1999:255), os quais, através dos rituais, dos sonhos e da Dança do Toré, remetem o povo ao contato com os seus antepassados” (2003: 79). Sin embargo, la apropiación realizada por CFE del término “encantado” implica un uso extendido y no agota sus sentidos en la remisión a la comunidad Xucurú. Con él, la banda incorpora un aspecto místico en un sentido amplio que tiene que ver con el diálogo establecido con los elementos de la región y su reutilización. Según el propio Lirinha lo expresa:

O Encantado é uma característica apocalíptica que existe nas letras. O espetáculo é uma celebração. Há uma condução que preza por uma celebração, com uma chamada, uma despedida, entre outras coisas que leva a isso. A própria música que os meninos utilizam no palco tem essa característica de tirar de um lugar e colocar em outro. As músicas mexem com sensações e sentimentos. Eu, que estou ali no palco, sinto muito isso, principalmente com a batucada. (CFE - Entrevista *Carta Maior*, 2003)

La ampliación de sentidos adjudicados al término deriva en una reflexión trasladada al proceso de creación artístico. Advertimos allí una puesta en valor de la propia práctica a partir del reconocimiento de las características que serían propias de la propuesta de la agrupación, ya sea en lo que el vocalista del grupo considera el movimiento ambiguo establecido entre lo celebratorio y lo apocalíptico en el trabajo poético, o al gesto creativo que consiste en la recuperación de elementos y su reutilización en el contexto artístico, o bien a la sonoridad característica que encuentra en el aspecto percusivo un elemento de provocación sensorial y pasional.

“Cordel estradeiro”, la séptima canción del primer disco de la banda, constituye un ejemplo interesante para reconocer las tres reivindicaciones artísticas señaladas en su

³⁸ Recuperaremos este punto más adelante.

propia autonominación, ya que tiene por objeto discurrir sobre el lugar del cantor y su palabra.

En primer lugar, estamos al tanto ya de que el término cordel tiene en el discurso de la banda connotaciones específicas, considerado como un sinónimo de la palabra “historia”. Por ello, conectar dicha idea con un nuevo adjetivo como sucede en “Cordel Estradeiro”, suma un nuevo sentido a la carga semántica previamente adjudicada. Si “*estrada*” significa ruta en español, en su forma adjetivada, es decir “*estradeiro*”, vendría a señalar la cualidad de encontrarse en la ruta. Entendemos, entonces, que esta calificación de la palabra estaría sugiriendo un viaje emprendido por ella. De este modo, se construye un enunciador que se propone hablar de sí mismo señalando su condición de *retirante*, en tanto él como la historia que se dispone a relatar se definen por haber emprendido un recorrido. La canción comienza, en este sentido, con la construcción de un enunciador que se define en relación a un otro al que apela buscando la aprobación para la partida:

A bença Manoel Chudu
O meu cordel estradeiro
Vem lhe pedir permissão
Pra se tornar verdadeiro
Para se tornar mensageiro

La acción solicitada al enunciatario, es decir, su bendición, es presentada como medio para la validación de la palabra emitida por el enunciador y los valores en juego son el de la verdad y la representatividad. Con este gesto, el enunciador no sólo se ubica como portavoz de su comunidad, sino que además, en el mismo movimiento, reconoce un antecesor como palabra de autoridad. En tanto poseedor de determinados atributos, Manuel Chudu es configurado como un sujeto capacitado para validar y legitimar la práctica del enunciador. Pero, ¿quién es Manoel Chudu y qué lo hace portador de dicha autoridad? Éste lejos de ser un referente de la música popular brasilera o de la literatura nacional, es sí un referente para la poesía oral de la región de donde la banda proviene. Fue un reconocido poeta popular de improvisación -un *repentista*- del estado de Paraíba.

El segundo elemento: el fuego. En relación a este aspecto, como es característico en las composiciones de la banda y sobre todo en este primer disco, las imágenes que ingresan remiten de inmediato a representaciones sedimentadas de la configuración cultural correspondiente al *sertão*. En este caso particular, a partir de representaciones

antagónicas entre la sequía y la tormenta: los truenos y su fuerza que dirigen a la época de lluvias intensas; las *tanajuras* que son hormigas que habitan en la región y anuncian la lluvia cuando aparecen; el *xiquexique* y el *facheiro* que son plantas cactáceas propias del Nordeste brasileiro; y la figura del *cangaceiro*³⁹. Esta descripción, además, convoca una región bien específica del *sertão* cuando dice “meu moxotó coroadó” en una referencia al río estacional que pertenece a la región del Sertão do Moxotó, donde se ubica Arcoverde. Entre estos aspectos, nos interesa destacar sobre todo la recuperación de la figura del *cangaceiro* ya que será nuevamente utilizada en la canción algunos versos después para caracterizar al propio enunciador cuando dice: “Eu também sou cangaceiro / E o meu cordel estradeiro / É cascavel poderosa”. Éste se autoproclama como *cangaceiro* consiguiendo con ello extender la referencia al momento histórico del *Cangaço* al momento de la enunciación y apropiarse positivamente de este personaje estigmatizado como vándalo desde la historia oficial.

La descripción continúa: “é chuva que cai maneira”, “é planta”, “é seca”, “é inverno e é verão”, “é canção de lavadeira”, “peixeira de Lampião”, “as luzes do vaga-lume”, “alpendre de casarão”, “a cuia do velho cego”, “terreiro de amarração”, “ramo de rezadeira”, “o banzo de fim de feira”. El encadenamiento evocativo generado por la enumeración de imágenes, prácticas y sujetos representativos del *sertão* sirven para caracterizar la palabra del enunciador. La realidad y la experiencia *sertaneja* se constituyen de este modo en un aspecto central de la identidad construida por esa voz que se pronuncia.

El último aspecto, el de la palabra encantada, se da aquí en la recuperación, apropiación y la puesta en valor de la poesía popular del *sertão*. En este caso, son citadas textualmente dos estrofas de poetas reconocidos en el ámbito de la canción popular de la región. Por un lado, una del propio Manoel Chudu; por el otro, una de Ivanildo Vilanova. Este último cuenta con el aliciente de haber sido, como vimos en el capítulo anterior, quien apadrinó a Lirinha en sus comienzos como recitador. La cita que se le adjudica dice:

³⁹ Nombre usado para referir al hombre del *Cangaço*. Éste fue un fenómeno socio-cultural que se extendió de mediados del siglo XIX a principios del siglo XX en el Nordeste brasileiro, caracterizado por la acción de bandas armadas ilegales (bandas de *cangaceiros*) que vivían del robo o el vandalismo. Sus prácticas estaban fuertemente ligadas a los problemas latifundarios de la región derivados del sistema de organización político social y territorial adoptada por Brasil en ese entonces. La relación que estos establecían con los sectores de poder y con la población en general no era homogénea, por lo cual la valoración que existe sobre ellos tampoco lo es.

Vocês que estão no palácio
Venham ouvir meu pobre pinho
Não tem o cheiro do vinho
Das uvas frescas do Lácio
Mas tem a cor de Inácio
Da serra da Catingueira
Um cantador de primeira
Que nunca foi numa escola
(CFE, 2001)

Como vemos, la estrategia principal consiste en contraponer dos tradiciones literarias con las cuales el enunciador postula relaciones de afinidad y de oposición respectivamente. Desde los dos primeros versos, a partir del uso de la segunda persona del plural el yo poético convoca a sus enunciatarios estableciendo con ellos una relación de enfrentamiento y oposición: el poeta de elite, de los palacios y de vinos de uvas del Lacio⁴⁰. La metáfora del palacio remite a la idea del poeta encerrado en su torre de marfil, incapaz de transmitir la realidad por no estar en contacto con ella.

Como contrapunto, el yo establece una relación de afinidad con otro enunciador: Inácio da Catingueira. Éste, aunque pobre y sin educación, es considerado como un cantador (poeta de tradición oral) de primer nivel. La referencia al “color” de la poesía no es un dato azaroso ya que Inácio da Catingueira fue un poeta popular del siglo XIX que siendo esclavo de un hacendado paraibano se destacó como improvisador y repentista. Sobre él, Lirinha de CFE dice en una entrevista:

“Inácio da Catingueira, um poeta escravo, que nasceu dois anos antes de Castro Alves, mas Castro Alves é conhecido como “Poeta dos Escravos”. A única diferença é que Inácio da Catingueira era escravo. Quando ele ia cantar, pedia licença ao patrão, que deixava porque ele ia representando o engenho”
(CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002)

Como se advierte, hay una puesta en crisis del canon literario y, al mismo tiempo, una puesta en valor del poeta popular marginalizado por éste y con el que el enunciador se identifica. Una línea de continuidad se establece así entre las distintas generaciones que aparecen en la poesía provocando un efecto mamuschka: Catingueira en Vilanova, Vilanova en CFE. Esta elección resulta sumamente significativa cuando pensamos en los lugares sociales ocupados por la banda y por sus miembros a lo largo de sus trayectorias. Como vimos, por un lado, CFE no proviene de los grandes centros políticos y comerciales del país, ni siquiera de su propio estado, por el contrario,

⁴⁰ Cabe aquí remitirnos a uno de los representantes del movimiento parnasianista brasileiro que recurre la metáfora de la flor de Lacio para hablar de la lengua portuguesa en otra perspectiva y concepción de la palabra. Ver: “Língua portuguesa” de Olavo Bilac.

proviene de una pequeña ciudad del interior pernambucano. Por el otro, la formación tanto musical como literaria de sus miembros es principalmente informal (autodidacta o generada en circuitos específicos). Por ello, el gesto de recuperar la palabra de un artista de la región de la que ellos provienen y la puesta en valor de la poesía popular en el enunciado a partir de la relación de afinidad establecida entre el enunciador y el poeta popular del siglo XIX implican también una reivindicación de la propia competencia de la agrupación en tanto agente social y su capacidad de diferenciación.

Habiendo llegado hasta aquí, podemos decir que la intencionalidad programática de la banda indicada en su autodenominación (contar las “historias del fuego encantado”) constituye una toma de posición sumamente significativa en relación al lugar que ésta disputaba en el campo. Esta autopercepción se vincula con la propia legitimación como narradores de una historia que les pertenece, un relato otro, visión de mundo que se presenta como una alternativa frente a lo dominante. De este modo, la banda no sólo se asume portavoz de su comunidad, sino que además indica una disputa con determinados relatos que invisibilizan, distorsionan o no incluyen una parte de la realidad, ésa que ellos dicen venir a contar.

2.2 “Historia del fuego encantado”. La otra historia

Al proponerse contar un relato propio de su región y al reconocerse portavoz de la historia de su comunidad, CFE señala la necesidad de ofrecer una nueva versión de la Historia poniendo en evidencia la no identificación con aquellos relatos que le son preexistentes. Aunque con diferentes matices que tornan muy complejo su discurso, los enunciados por ellos producidos cargan consigo una propuesta de “alternatividad” en cuanto vienen a poner en crisis una idea unívoca de lo que sería la Historia. En este sentido, la banda brasilera se diferencia de la argentina, en la medida en que la revisión histórica no se da con la postulación de un nuevo relato de la nación a partir de la construcción de un nuevo hito o un nuevo héroe de referencia. Es decir, si en Arbolito advertimos como estrategia un revisionismo histórico explícito, el gesto revisionista que vemos en CFE se vincula con la problematización de un único relato a partir de estrategias diversas que buscan “jogar uma luz num lugar (...) Iluminar, tornar visível uma região” (Lirinha-CFE, 2012) y no reemplazarlo por otro. Esta intencionalidad explicitada por el propio líder del grupo se hace visible a nivel del enunciado, como veremos, a partir de la valorización de ciertos géneros (como el profético) que, muchas veces, no suele contar con legitimidad como generadores de verdad, como también de

paisajes, lugares y personajes que no tendrían lugar o voz desde un discurso histórico hegemónico, como también a partir de la exploración sonora y poética. Así, en CFE, lo común, lo ordinario, las voces silenciadas o marginadas son destacadas para la construcción de enunciados que privilegian sus acciones y las distingue, insertándolas en una nueva red de significación. En el mismo sentido, cuando el foco no es puesto en personajes comunes, el gesto revisionista se podrá advertir en la acentuación que destaca voces que son marginadas o estigmatizadas desde los discursos dominantes. El gran relato es reemplazado así por microhistorias o relatos donde lo extraordinario se encuentra en lo cotidiano, en la vida diaria del hombre común, en lo marginado o en lo olvidado.

En la misma dirección, advertimos un trabajo acorde en el plano musical. La búsqueda de un sonido original estuvo basado en la exploración de aspectos musicales que, la banda entendía, conformaba la experiencia artística y cultural del interior pernambucano donde, parafraseando a Lirinha, llegaban todas las informaciones de los grandes centros políticos, económicos y culturales, pero pocas lograban ser mandadas (CFE - Entrevista *Gafieiras*, 2002). Por ello, la banda remarcaba que no había en este trabajo un gesto “rescatista”, sino que se trataba simplemente de elaborar una propuesta con los materiales que ésta tenía a disposición. Sin embargo, es difícil no hablar de un trabajo de rescate cuando desde su práctica son visibilizados ritmos, géneros y manifestaciones populares locales no mediatizados o desconsiderados por la industria o la academia como ejemplos representativos de la música popular brasilera (Andrade, 1975; Ramos Tinhorão, 1997 y 1998). En este sentido, reconocemos tres elecciones estratégicas que dan cuenta del rasgo revisionista y crítico de la propuesta de CFE en el plano musical: 1) La apropiación y puesta en valor de expresiones musicales, artísticas y religiosas locales. Entre ellas se destacan: el samba de coco -es una danza de ronda y ritmo afroamericano de Pernambuco que nada tiene que ver con el samba desarrollado como expresión nacional, característico por su ritmo sincopado, el canto responsorial entre un solista y un coro, el acompañamiento con palmas y el uso de instrumentos de percusión como *cuícas*, panderetas, *ganzás*, bombos, tambores, *chocalhos*, maracas y *zabumbas*; y el característico acordeón- y la música de cantadores de viola y *emboladores* -expresiones poético-musicales emparentadas con tradiciones europeas, especialmente ibéricas, como los cantos trovadorescos-. También son recuperados elementos musicales del *reisado* -danza religiosa-pagana de origen portugués con la que se esperaba el día de reyes, y muy difundida en el Nordeste brasilero con el uso de

instrumentos como la guitarra, el acordeón, el *ganzá*, la *zabumba*, triángulo y la pandereta.-, el toré -expresión religiosa y cultural de origen precolombino que combina danza, música y canto- y la umbanda -religión afrobrasileña en la cual son practicados diversos rituales con una fuerte presencia musical, característica por su *batucada* de tambores y sus *rezas* cantadas -.

2) La formación instrumental de impronta percusiva. El diálogo con las manifestaciones locales repercute de manera directa en la configuración tímbrica de la banda que, si no contáramos las cuerdas de Clayton Barros, se constituiría exclusivamente de instrumentos de percusión: pandereta, *surdo*, *surdao* y *surdinho*, *bombo de macaíba*, *gonguê*, *illu*, *congas*, *zabumba*, *caxixi*, *caja*, etc. Para Lirinha, éste constituye el verdadero gesto político de la agrupación:

Era percussão que têm uma relação histórica com o terceiro mundo, com o que é considerado terceiro mundo, que sempre ficou atrás dos grupos... na cozinha, como a gente fala, indo para a frente, sendo protagonista, protagonizando eh... o espetáculo, um espetáculo... em um festival de música [en relación al festival *Porão do Rock* em Brasília usado como ejemplo anteriormente]

(...) onde a percussão se desenvolveu mais fortemente foi no Oriente Médio, a África, América do Sul e a região do Caribe, e aquelas regiões da Ásia mais remotas. Então isso gera um elemento político também, uma coisa de que parece que vem uma música de uma sabedoria inferior, uma sabedoria mais animal do que... do que de invenção humana. E aí, na verdade, eh... essas coisas todas estavam juntos de definições que tinham sobre *Cordel do Fogo Encantado* como uma coisa de raiz, uma coisa que eu considerava tão raiz quanto outras bandas que tinham guitarra e tal. (Lirinha-CFE, 2012)

Como la cita deja entrever, el gesto revisionista está vinculado a la identificación de la producción de CFE con una historia global de marginación y colonialismo sufrida por las regiones “tercermundistas”. Desde esta organización global, las prácticas que no responden a los criterios de “modernización” establecidos por ese orden, como es el caso de CFE, quedarían marginadas a categorizaciones como “lo ancestral” o “lo tradicional” a pesar de ser generadas como expresiones actuales por sus practicantes.

3) La experimentación con sonidos globalizados. En este punto queremos destacar la exploración de los sonidos electrónicos que tuvieron una presencia cada más protagónica en la producción de la banda: comenzando por pequeños efectos sonoros (como veremos en “A chegada de Zé do Né...”) o la incorporación de sonidos ambientales (como las cigarras de “Foguete dos Reis...”) del primer disco; siguiendo por la exploración de nuevos sonidos con la guitarra (como el efecto *flager* y *midi* de “Os anjos Caídos”, el *clean* de “O Palhaço do Circo...” o el *overdrive* de

“Tempestade”) y el uso de voces invertidas (“Tempestade”) o timbres eléctricos (“Nossa Senhora da Paz”) del segundo disco y terminando por las incorporaciones del minimoog y el piano hammond en el tercero (ver análisis del CD 3, p. 130) .

Otro punto es el plano icónocográfico, donde advertimos la intencionalidad revisionista ya desde arte de tapa del primer disco. Por empezar, llama la atención que no sean los propios artistas los protagonistas de la portada. Allí, por el contrario, nos encontramos una imagen poco definida de un hombre (medio cuerpo) que ocupa el centro del recuadro. La figura y el fondo se confunden dado que ambos comparten tonalidades en la gama de los colores cálidos, entre los cuales predomina un rojo intenso, funcionando como una marca indicial del “fuego”. El contraste entre ellos es casi nulo, pero la figura logra resaltar gracias al juego de luces y sombras allí establecido. Sin embargo, la saturación del color nos impide reconocer rasgos marcantes en el rostro o el cuerpo del personaje, sólo podemos arriesgar genéricamente que se trata de un sujeto masculino.

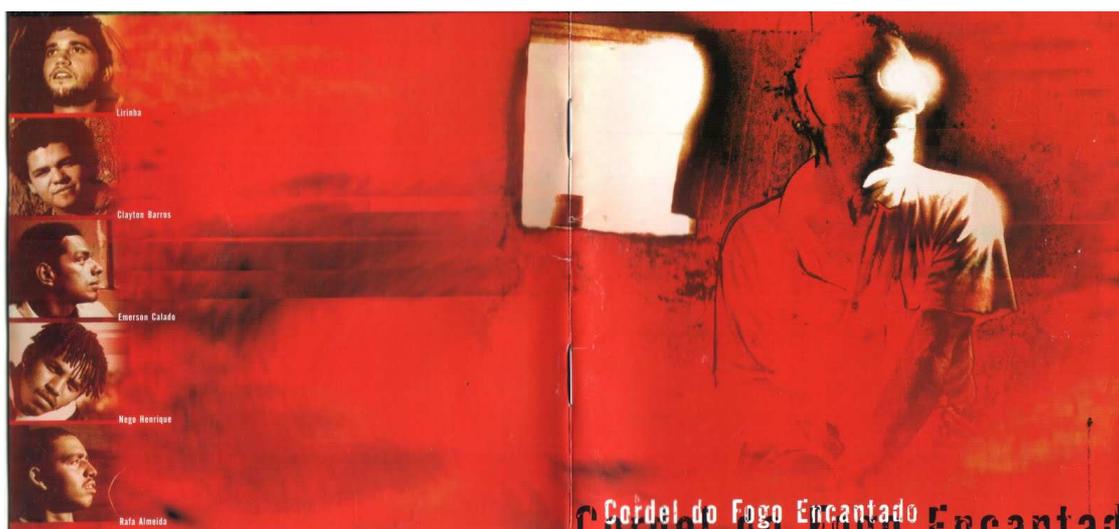


Figura 4: imagen interior y tapa de *Cordel do Fogo Encantado* (2000)

Por otra parte, es posible distinguir la construcción de un espacio interior como contexto de la escena presentada a partir de la apreciación de un afuera extremadamente iluminado al otro lado de una ventana ubicada al costado derecho del recuadro. Una luz que proviene de la dirección opuesta ilumina el rostro del hombre de manera tal que parece dibujarse en su rostro la extremidad de una llama de fuego. El efecto es producido por el resplandor en los anteojos usados por el sujeto generando una forma triangular curva y alargada que parece responder al diseño de una flama. La imagen resulta así muy sugerente: la visión encandilada con esa luz que viene del exterior

determina la mirada del sujeto representado, es a través de esos cristales que el hombre retratado ve el mundo. La idea que persiste es la de narrar la historia del hombre común, aunque con la particularidad de ser portador de una “iluminada” perspectiva del mundo.

Pero, ¿quién es ese hombre?, ¿cómo definirlo? El efecto provocado es de incertidumbre. No podemos deducir a partir de ningún dato aportado por la imagen qué hace, hacia donde mira, quién es, ni cómo es el sujeto configurado. Sin embargo, sabemos a partir de una aclaración en el interior del cuadernillo que la imagen de la tapa es la fotografía de un “índio Tremembé, Almofala-CE”. Como vemos, a diferencia de la estrategia utilizada por la banda argentina que, según establecimos, recurre a una imagen fuertemente estereotipada del indio, la recuperación del elemento originario por parte de la banda brasilera viene a deconstruir este tipo de representación. El indio como un hombre común es la imagen invisibilizada en los relatos dominantes y la que CFE, en su discurso, busca resaltar. De hecho, ésta constituye una de las disputas políticas más importante de las comunidades de la región. Tanto los Tremembé como los Xucurú (los grupos referenciados por CFE) luchan por el reconocimiento de sus identidades y la devolución de sus tierras, que en la gran mayoría han sido apropiadas por empresas latifundistas. El argumento contra el que luchan es el que sostiene que los indios han desaparecido como consecuencia de la mezcla racial. Desde esta perspectiva, quienes se asumen indios serían a lo sumo “caboclos” o “descendientes”, por lo que no les correspondería reclamar las tierras que legítimamente le pertenecen a los “propriadamente” originarios que ya no existirían. La lucha de los Tremembé es emblemática en este sentido. No sólo por haber logrado ser reconocidos oficialmente por la Funai (Fundación Nacional del Indio) en 1986 como etnia en la década del ochenta, sino también por las sucesivas luchas y victorias conquistadas a partir de ese momento⁴¹.

Otro momento del disco que resulta significativo para advertir este posicionamiento en relación a los relatos hegemónicos encontramos en la canción “Profecía (ou Testamento da Ira)”, basada en la recuperación y puesta en valor del género profético como generador de verdad. El tema comienza en diálogo con una profecía adjudicada a “Pajé Caua”, quien sería un representante religioso-espiritual de la comunidad originaria de la región, es decir, los Xucurú. Estos últimos son reverenciados por el enunciador apenas comenzada la canción estableciendo desde allí una relación de respeto y afinidad

⁴¹ Para más información ver: Povos Indígenas no Brasil. Sitio web.

con la comunidad: “salve ao povo Xucurú” y, a continuación, el enunciador corrobora el relato predictivo del *pajé*:

Na cumeeira da serra Ororubá o velho profeta já dizia
Uma nova era se abre com udas vibras trançadas
Seca e sangue
Seca e sangue

La remisión a la sierra Ororubá⁴² evidencia nuevamente el reconocimiento del relato xucurú por parte del enunciador en tanto constituye el principal referente geo-simbólico de dicha comunidad originaria.

En un segundo momento, otro profeta es convocado. El enunciador recupera algunas de las profecías y mensajes adjudicados Antonio Conselheiro, personaje histórico y figura mítica del *sertão* con el que el enunciador también establece una relación de aproximación al ratificar su palabra: “Antoê tinha razao rebanho da fé”. Conselheiro (o “El Consejero”) fue el líder mesiánico del movimiento popular social, político y religioso conocido como Canudos desarrollado a finales del siglo XIX en el estado de Bahía. Su actividad resultó en una revuelta popular fuertemente consolidada que fue combatida por el Estado brasileiro, el cual hacía poco tiempo se había proclamado republicano. Entre sus profecías y sentencias, las elegidas y reapropiadas por CFE permiten sostener una imagen promisoría del *sertão* en tanto implican transformaciones de un presente que se reconoce injusto: ya sea augurando una reversión extraordinaria de condiciones naturales (el *sertão* se volverá mar y el mar se volverá *sertão*; los ríos se volverán leche y las barrancas *cuzcuz de milho*, etc.); reivindicando una determinada concepción de tierra basada en un principio de igualdad (“A terra é de todos a terra é de ninguem / Pisarão na terra dele todos os seus”); o bien señalando los personajes que harán posible dicha transformación (como “Joana Imaginária”⁴³ que debe interceder ante Conselheiro o “Os soldados do rei D. Sebastião”⁴⁴ que mostrarán el camino a seguir).

El vínculo establecido entre el enunciador y estos personajes implica una toma de posición sumamente significativa. Por empezar, la estrategia permite poner en valor la propia palabra del enunciador en tanto es configurado como portador legítimo de una

⁴² Ubicada en el municipio de Pesqueira de Pernambuco, localidad vecina de Arcoverde.

⁴³ Joana Imaginária fue el nombre con el que fue conocida segunda esposa de Conselheiro.

⁴⁴ D. Sebastiao fue un rey portugués del siglo XVI (el rey Sebastián I) muerto en la Batalla de Alcazarquivir en 1578. Su figura dio lugar al movimiento místico nacido en Portugal conocido como sebastianismo que consiste en la creencia de que el rey volverá para redimir a su pueblo. El sebastianismo también fue practicado en Brasil y forma parte de las creencias populares. Conselheiro es un ejemplo de ello ya que introdujo elementos de este discurso a su prédica.

palabra profética heredada (la idea de “testamento” introducida en el título abreva en esta línea de interpretación). Para ello, el enunciador entrelaza su voz con la de los profetas afirmando la veracidad de las predicciones en torno al futuro del *sertão* y asumiendo el rol profético frente a su enunciatario, éste configurado, a su vez, a partir de los apelativos “Herdeiros do novo milênio”, “Filhos do caldeirão”, “Herdeiros do fim do mundo”.

Herdeiros do novo milênio
Ninguém tem mais dúvidas
O sertão vai virar mar
E o mar sim
Depois de encharcar as mais estreitas veredas
Virará sertão

Lo que está en juego es la veracidad de la palabra tanto propia como ajena y la oposición es establecida con otro tipo de saber: “E os documentos dos homens incrédulos / Nao resistirão a Sua ira”. Así, frente a la historia del pasado, instituida y registrada en documentos, se reivindica una historia del futuro, que contempla al discurso profético como verdadero.

El discurso profético es retomado nuevamente en el disco casi en su último tramo con: “Profecia Final (ou No Mais Profundo)” aunque asumiendo otras características. En este caso, el enunciador se vale nuevamente de las palabras de Conselheiro y suma las de Lampião -que no fue un líder mesiánico, pero sí uno de los más reconocidos líderes *cangaceiros*-, esta vez, para configurar una despedida. Sin embargo, lo que subyace es una conexión conceptual establecida entre ambas profecías a partir de la repetición de los versos en los cuales el enunciador señala de manera cabal el vínculo establecido con su enunciatario: “Herdeiros do fim do mundo / Queimai vossa história tão mal contada”. Las profecías se encuentran, así, en la postulación de una misma consigna: el rechazo de un determinado relato de la historia. Esto importa sobre todo porque contar la “historia del fuego encantado” es, como vimos, el lema sostenido por la agrupación ya desde su autonominación. En este sentido, la construcción de un relato propio, alternativo a los discursos dominantes provenientes de la capital y reivindicando una perspectiva *sertaneja*, constituyó uno de los ejes principales trabajados por CFE para configuración de un enunciado distintivo. En “Profecia (ou Testamento da Ira)” y “Profecia Final (ou No mais profundo)” esta búsqueda se hará presente en la autoconfiguración del enunciador capaz de revelar y advertir a su enunciatario un saber

premonitorio basado en la revalidación de relatos proféticos o figuras míticas existentes en ciertas configuraciones culturales nordestinas.

Ya delineado este panorama general, nos dispondremos en el próximo apartado a trabajar individualmente cada uno de los discos producidos por CFE a lo largo de su trayectoria. Advertiremos así, las diferentes estrategias adoptadas, las rupturas y continuidades que allí se manifiestan, como también la actualización y resignificación de los valores propuestos como definidores de su práctica en vinculación con los lugares que la banda fue ocupando en el sistema de relaciones de la música popular brasileira.

Del mismo modo que con Arbolito, el análisis de la discografía de CFE nos permitirá observar una serie de recurrencias que atraviesan el total de la producción, pero también una serie de discontinuidades y particularidades que, como veremos a continuación, responden a los distintos momentos de producción.

3. La comunidad y la ampliación del mundo de referencia

1. La emergencia: configuración de la diferencia original

“E pelos ermos ecoam melancolicamente as notas do ‘aboiado’ (...) Segue a boiada vagarosamente, à cadência daquele canto triste e preguiçoso.” (Da Cunha, 1984: 73). Así describió Euclides Da Cunha, a principios del siglo XX, el canto del vaquero del *sertão*, género que un siglo después la banda arcoverdense recuperaría para abrir *Cordel do Fogo Encantado*, su primer trabajo discográfico, con el tema “A chegada do Zé de Né na Lagoa de Dentro”. Sonidos de “campanas” que remiten al trabajo de los *boiadeiros* (arrieros, en español) y una guitarra invertida⁴⁵ acompañan el *aboio* entonado por un lugareño identificado desde el título como “Zé do Né”. El *aboio*, según la investigadora De Albuquerque Mauricio (2006), es un canto poético de improvisación de versos libres, entonaciones variables a partir de vocales, o bien de juegos de palabras con interjecciones como “boi”, “êh boi” utilizado por los vaqueros para guiar al ganado. Definido primeramente como un canto de trabajo -aunque, en ocasiones, también practicado fuera del ámbito laboral asumiendo otras características-, es caracterizado por los propios ejecutantes y algunos estudiosos como un canto

⁴⁵ Alteración digital que consiste en la reproducción de una grabación sonora en reversa, es decir, comenzando por el final y terminando por el comienzo.

monótono, triste, melancólico y ancestral.” (2006: 13-22). Varias reflexiones son habilitadas a partir de lo dicho hasta aquí.

Por empezar una pregunta: ¿por qué incorporar al enunciado la voz del pequeño trabajador rural de la región? “Zé do Né”, el nombre del *aboiador* de *Cordel do Fogo Encantado*, corresponde a una forma usual de nominación entre los lugareños de pequeñas poblaciones del interior brasilero, que consiste en la identificación del sujeto por el reconocimiento de su ascendente directo, -en este caso, “José, hijo de ‘Né’”. Su capacidad de referencia se acotaría, por ello, a las relaciones cercanas y atávicas que pueden establecerse en una pequeña comunidad. Sin embargo, la voz grabada y el nombre extrapolados al ámbito del disco amplían esa capacidad referencial directa para convertirse en una voz anónima y genérica que podría ser la de cualquier *aboiador*. La estrategia de esta operación consiste en apropiarse de su voz y quebrar con la función inicial de su canto, ya que desde su recontextualización el *aboio* de Zé do Né pierde su capacidad utilitaria para pasar a cumplir una función simbólica en el engranaje semántico del disco.

En primer lugar, podemos afirmar que la ejecución de este canto convoca un particular modo de comprender las relaciones entre hombre, música y naturaleza, en tanto la acción de *aboiar* deriva del gesto imitativo del hombre frente al ganado. *Aboiar*, en algún punto, implica “volverse ganado”, comunicarse con la res, duplicar su voz. Esta advertencia sobre la característica imitativa del canto del *aboiador* encierra un planteo conceptual sobre lo musical que resultará sumamente significativo puesta en relación con otros momentos del disco, por lo que retomaremos este punto más adelante.

Otro punto que no podemos dejar de mencionar, ahora en el plano verbal, es que en el fragmento del *aboio* elegido por CFE es utilizada la palabra “saudade” como base de la improvisación. El término en portugués es un sustantivo de difícil traducción que se usa para expresar el sentimiento ambiguo que deviene del desarraigo, de la distancia (temporal o espacial) o de la ausencia. En la zona del Nordeste brasilero, este sentimiento está ligado muchas veces a la figura del *retirante* que es el *sertanejo* que se ve obligado a huir ante las épocas sequía que azotan la región. En este caso, no sabemos de dónde viene Zé do Né ni quién es con precisión, pero esa voz desconocida y su apenado canto sugieren una partida y una existencia errante, mientras que su destino -Lagoa de Dentro- una búsqueda de orden vital simbolizada en el encuentro con un

espacio proveedor de agua (también sumamente significativo en el imaginario *sertanejo*, dado que el agua es un recurso extremadamente valorado en épocas de sequía).

De este modo, en principio, podemos afirmar que “A chegada do Zé do Né na Lagoa de Dentro”, cumple una función introductoria en el disco, trasladándonos al contexto del trabajador rural del *sertão* y, más significativo aún, haciéndolo a partir de la recuperación de su canto tradicional oral. Como veremos, dicha apropiación, instala (o al menos sugiere) desde un comienzo algunos de los principales tópicos que serán luego abordados en el disco: el viaje, la *saudade*, la relación música/naturaleza, las ciclos de sequía y lluvia del *sertão*, entre otros. Sin embargo, la apropiación de dicho cántico no acaba allí. Como dijimos, el *aboio* es combinado con los sonidos de una guitarra que además es ejecutada con una distorsión. El efecto de la guitarra invertida que acompaña el escenario sonoro tradicional irrumpe en el enunciado convocando sentidos que quiebran con el paisaje natural (si por relación natural también entendemos ese vínculo ancestral entre el hombre y la naturaleza). Es en esa intersección entre lo tecnológico y moderno con lo tradicional donde la búsqueda de un sonido propio y original postulada por la agrupación se torna evidente desde el comienzo en el plano del enunciado.

Ahora bien, el *aboio* de Zé do Né se encadena de inmediato a los sonidos de la batucada del próximo tema completando con ello lo que, desde una segmentación analítica, consideramos el momento introductorio del álbum. “Poeira (ou Tambores do Vento que Vem)” es el segundo tema del disco inaugural de CFE y el primero en el que participa la formación completa de la agrupación. La voz del *boiadero* del *sertão* da paso, así, a los tambores que anuncian su llegada. La frase “Vem poeira” que se repite tres veces en el estribillo sostiene textualmente el anuncio de esta llegada.

Por un lado, desde el título de la canción, se propone una correspondencia entre la polvareda y los tambores instalando nuevamente como tema la relación simbiótica entre naturaleza y música. Pero, más aún, reconocemos una serie de semas vinculados a representaciones sedimentados del paisaje del *sertão* que apuntan a configurar una definición particular de ese espacio natural: “fogo”, “vento”, “poeira”, “bafo quente”, “terra queimada”, “fumaça” y, finalmente, “sequidão”. Por ello, es importante reconocer el uso que se le da a dichas nociones en el contexto particular de la canción. En este sentido, identificamos un primer momento en el que éstas servirán para sugerir una respuesta a un interrogante tácito sobre el origen y un segundo momento en el que estas marcas aparecerán vinculadas directamente al hacer del yo poético.

En la primera parte, los versos que se suceden yuxtaponen ideas disímiles generando un encadenamiento desordenado entre ellas:

O pão que nasce do fogo
Na roda da saia
Na gira da terra
O vento que rasga telhado
Tambor ritmado
Trompetes de guerra
A guerra que traz a poeira
Que bate na gente
Poeira que vem do sertão
Configuração
Bafo quente

Una posibilidad es comprender la estrategia de la yuxtaposición de imágenes como un mecanismo para construir textualmente la idea de un caos original devenido, luego, en un proceso formativo o, según la propia elección lexical de la banda, una “configuración” particular. Sería posible, entonces, reconstruir narrativamente dicho proceso del siguiente modo: el alimento nacido del fuego (representación simbólica del *sertão*) y el movimiento vital tanto local (expresado en las figuras de la ronda que convocarían a formas usuales de danzas colectivas de la región, como el *trupê*), como global (representación metafórica del transcurso del tiempo a partir del concepto de la tierra girando⁴⁶) conjugado con el paso del viento (y los sonidos por éste provocados) y la guerra (la lucha entre hombres y del hombre con la naturaleza) provocan la polvareda. Esta última termina siendo allí un efecto de ese transcurrir, es la partícula de tierra que se desprende de ese movimiento. En otras palabras, podríamos hablar de una representación figurativa de aquello que deja el movimiento del *sertão*, el legado de la región. El “aliento caliente” del final, en este mismo sentido, podría interpretarse como una alusión a la voz en acto del propio cantor.

En consecuencia, reconocemos un segundo momento cuando se expresa un yo enunciator como portador de ese legado. Esto es cuando el concepto de la llegada deja de ser impersonal para actualizarse en la voz de un enunciator que asume la palabra reconociéndose portador del objeto descrito en la primera parte: “Trago poeira da terra e a fumaça / Ah! Sequidão, sequidão...”. La aparición de la voz en primera persona, en este caso, implica un “hacerse cargo”, por parte del enunciator, de una acción transformadora. Es decir, como sujeto hacedor, éste se adjudica la responsabilidad del recorrido y advenimiento de la polvareda, partículas de tierra (polvo-palabra, polvo-

⁴⁶ Figura recurrente en la poética de la banda, explorada especialmente en el segundo álbum.

sonido y polvo-guerra) nacidas en el *sertão*, que dejan su lugar de origen para partir hacia otro lugar.

Finalmente, el vocablo *sequidão* introducido en esta proposición cuenta con una particularidad que vale ser apuntada. Como nota al pie, es aclarado en el cuadernillo que la expresión “Sequidão” está inspirada en un “trupé” de Ciço [por Cícero] Gomes. El trupé es considerado un ritmo/danza originario de Arcoverde, y Cícero Gomes, es uno de los miembros y compositores del grupo Samba de Coco Raíces de Arcoverde⁴⁷ apreciado como uno de los más representativos grupos de música tradicional de la misma localidad. De este modo, su recuperación implica una elección estratégica por la cual se logra generar un vínculo particular con el lugar de origen de la banda estableciendo un reconocimiento a determinada tradición. Existe en esa proposición una identificación y un sentido de pertenencia común que se sustenta en el reconocimiento de un espacio cognoscitivo compartido.

Esta referencia se torna aún más significativa cuando advertimos el resto de las referencias a lugares específicos del *sertão* enumeradas en la canción: “Pojuca, Malhada, Craíba⁴⁸, Serra das Varas (pueblos pertenecientes al municipio de Arcoverde); Juazeiro, Moxotó (localidades vecinas del sertão); Cabrobó, Floresta, Belém do Sao Francisco (localidades vecinas de la zona del Rio Sao Francisco). La “tierra”, usado como concepto abstracto hasta el momento, encuentra allí referentes concretos en localidades del interior pernambucano.

Luego de la sección introductoria, el disco puede leerse en clave simbólica como un tejido de referencias de la cultura local a partir del cual se intenta reconstruir el legado *sertanejo* del que el enunciador se asume portavoz. Casi como en una celebración de la cultura del *sertão* son recuperados de diversas maneras ritmos, prácticas, creencias, símbolos y sujetos de la región que ingresan en el enunciado configurando una identidad predominantemente local (arraigada en las tradiciones del *sertão* nordestino, pernambucano o más precisamente de Arcoverde). A partir de un esfuerzo analítico, nos

⁴⁷ “Era 1916 quando as tataravós das irmãs Lopes começaram a cantar e dançar o samba de coco em Arcoverde, cidade chamada de Portal do Sertão. Em 1947, a família foi morar no Cruzeiro, bairro simples de Arcoverde, onde surgiu o Samba de Coco das Irmãs Lopes de Arcoverde. Dona Joventina Lopes e seus 15 filhos deram início a essa tradição na cidade, e em meados dos anos 50, Ivo Lopes, um dos filhos de Joventina, assumiu a linha de frente do grupo, junto às irmãs. Posteriormente o Mestre Biu Neguinho, Tonho Moura, Zé Feitosa, Romeiro, Cícero Gomes e outros amigos se juntaram ao grupo. Ivo Lopes faleceu e suas irmãs, as Irmãs Lopes (também membros da família Gomes) deram continuidade ao samba de coco, dando origem em 1992, junto à família Calixto, ao Samba de Coco Raíces de Arcoverde”. (Pernambucolismo. Sitio web)

⁴⁸ Pojuca por Ipojuca; Craíba por Caraíbas.

proponemos a continuación distinguir algunas de las principales estrategias utilizadas por la agrupación para generar dicho efecto de sentido.

I. En primer lugar, advertimos un esfuerzo insistente por apelar, directa o indirectamente, a lo que podemos denominar un “contexto poético-musical *sertanejo*”. Para ello, se recurre como estrategias a la configuración de personajes referenciales, la citación de poetas de la región, aclaraciones paratextuales que dan cuenta de una inspiración *sertaneja*, entre otras.

En “Chover (ou invocação para um dia liquido)”, por ejemplo, poetas de la región, junto a otros referentes de la cultura local, son configurados dentro de la canción como personajes intervinientes en la acción comunitaria tematizada -es decir, la de la invocación de la lluvia y su posterior concreción-: “Chover, chover / Cego Aderaldo peleja para ver”, “Choveu, choveu / Lula Calixto virando Mateus”, “Choveu, choveu / ... / Inácio e Romano meu verso e o teu”. En todos los casos, se trata de referentes de la región, respectivamente: Aderaldo Ferreira de Araújo (poeta ciego cearense), Lula Calixto (uno de los fundadores del grupo Samba de Coco Raízes de Arcoverde), Inácio da Catingueira (esclavo y poeta paraibano del siglo XIX) y Romano Mãe D’água (poeta paraibano). Estos últimos, además, son considerados en la región como los protagonistas de la primera pelea de improvisación.

En otros casos, se realizan alusiones textuales y/o aclaraciones paratextuales que dan cuenta de una inspiración que proviene del contexto poético-musical del *sertão*. Ejemplos de ello son “Foguete de Reis (ou a Guerra)” o “Os Oim Do Meu Amor” que, según es aclarado en el libro interior del disco, serían producto de la interpretación de la “música e refrán escutados nos sambas de côco de Arcoverde” y de “imágenes que vienen de la música de los *emboladores*” respectivamente. Esta última es una forma típica de poesía de improvisación donde se busca poner de manifiesto la destreza de dos poetas que se enfrentan en un desafío. En este tipo de recuperaciones, se observa un esfuerzo por mantener ciertas marcas de oralidad, localismos, expresiones o estructuras típicas a partir de las cuales se establece el diálogo con los discursos inspiradores en el nuevo formato de producción discursiva. En la última canción que pusimos como caso, esto se puede observar, por ejemplo, en la fuerte marca de oralidad que se introduce con la palabra *oím* que es el uso contraído del término *olhinhos* (es decir, ojitos). Esto resulta significativo en relación a la disputa que la agrupación establece con la tradición escrita y erudita.

En otras oportunidades, las alusiones al mundo poético-musical *sertanejo* se materializan en recuperaciones de manifestaciones poéticas o musicales de la región que no son consideradas propiamente artísticas. Este sería el caso de la ya analizada “A chegada do Zé do Né” donde se construye el enunciado sobre la base de un canto de trabajo, pero también de canciones como “Pedrinha”, “Salve”, “Foguete de Reis (ou a Guerra)” o “Profecia Final” donde se recuperan desde toques umbanda, poesías religiosas de romerías, oraciones cristianas, poesías anónimas y/o de dominio popular, o hasta formas poéticas populares. Es el caso de “Foguete de Reis (ou a Guerra)”, por ejemplo, donde la letra de una abertura de *reisado* es adaptada para incorporarla en la última estrofa de la canción que dice:

Boa boite senhor e senhora
Eu cheguei agora
Me preste atenção
Nesse mundo de fogo e de guerra
O santo da terra
Tem calo na mao

Aquí, nuevamente, se configura una situación de llegada donde el enunciador se representa como portador legítimo de la palabra, digno de ser escuchado (“me preste atenção”). En este caso, como anfitrión de la fiesta popular, se encarga de describir los aspectos distintivos de aquel mundo del que es representante: el fuego, la guerra y un santo terrenal marcado por el trabajo físico: “tem calo na mão”.

Finalmente, se establecen diálogos intertextuales con obras de otros artistas a partir de citas que se incorporan como estrofas dentro de alguna canción, como son los casos de “Cordel Estradeiro” (donde son citados Ivanildo Vilanova y Manoel Chudu), “Chover...” (que recupera fragmentos de poesías de Bio Gomes y Joao Paraibano); o bien como el caso particular de “Ai Se Sesse” donde directamente se acompaña musicalmente la recitación de una poesía de Zé da Luz.

II. Un segundo aspecto trabajado por CFE es la configuración de un escenario *sertanejo* a partir de la remisión a lugares, símbolos y personajes históricos de la región.

Este es el caso de “Profecia (ou testamento da ira)” y “Profecia Final (ou No mais profundo)” que, como vimos, se estructuran en base a la recuperación de los relatos proféticos y personajes míticos.

En la misma dirección, también son trabajados poéticamente conceptos o figuras características de fiestas populares o en otras oportunidades símbolos o entidades

religiosas como es el caso de “Boi Luzeiro (ou Pega de Violento, Vaidoso e Avoador)” donde se alude a una figura mitológica del buey (relacionada con la actividad ganadera de la región) celebrada en la fiesta Bumba-meu-boi y basada en una leyenda popular⁴⁹ al mismo tiempo que ingresan otros elementos, por ejemplo, del imaginario umbanda con la configuración de personaje “Pai Tomás” que responde a la figura representativa del “preto velho”⁵⁰ en dicha religión. Pero es en “Chamado dos Santos Africanos”, canción contigua, donde la voz negra ingresa con toda la fuerza. Cánticos de “responso” (pregunta y respuesta de un coro femenino) y un trabajo percutivo particular crean un clima predominantemente “afro” en esta canción. Se vuelve a introducir la figura de Pai Tomás y, esta vez, se incorpora también la figura de la “preta velha”. La idea de la “llamada a los santos africanos” indicada desde el título y trabajada en el enunciado justamente hace referencia a la invocación de estas entidades intercesoras ante la divinidad en la religión umbanda. Los *pretos velhos*, considerados representantes de la sabiduría y la humildad, son llamados a bajar a la casa de quien realiza el pedido llevado a cabo a partir de un ritual particular (o “trabajo” tal como aparece denominado en los enunciados). En la canción de CFE, el enunciador es configurado nuevamente como protagonista de la acción, esta vez, como responsable del pedido, el cual finaliza con la siguiente apelación: “Vem arriar nesta casa”.

A partir de los diferentes ejemplos hasta aquí trabajados, resulta relevante señalar que esta apropiación del elemento negro no debe considerarse de manera aislada sino en diálogo con el resto de los elementos puestos a jugar en el enunciado que tienen origen en diversas tradiciones, ya sean ligadas a lo europeo o a lo originario. Lo que se percibe, en realidad, es un esfuerzo por poner en escena un sincretismo religioso y cultural que sería característico de la región: las representaciones de toques y rituales umbandas, dan lugar a fragmentos completos de oraciones cristianas (como el “Salve Rainha” en la canción “Salve”) y prosiguen a las profecías de un pajé xucurú; Iemanjá⁵¹ (“Foguete de Reis...”) convive con el padre Ciço⁵² (Chover); y los *terreiros de amarração*⁵³ encuentran continuidad en los escenarios de las peregrinaciones cristianas; etc.

⁴⁹ Dicha leyenda narra la historia de una pareja de esclavos que deben enfrentar la furia del señor de la hacienda por haber matado a uno de sus bueyes predilectos.

⁵⁰ Los *pretos velhos* son, en la creencia umbanda, entidades espirituales asociadas a los ancestrales negros, generalmente viejos esclavos africanos.

⁵¹ Orixá femenina, es decir una de las divinidades de la mitología yoruba (proveniente de África y reconfigurada en suelo americano).

⁵² Cícero Romão Batista conocido como Padre Cícero ou Padim Ciço fue un sacerdote católico de Ceará. Desarrolló su actividad con una fuerte vinculación a la vida política y social de la región. Se le adjudican algunos milagros y es venerado en el Nordeste como un padre santo.

III. El tercer y último aspecto que consideraremos de la trama referencial construida por CFE en este álbum es la configuración y abordaje de una temática *sertaneja*. En este sentido, entendemos que el disco es atravesado por un eje temático principal que podemos enunciar como “la experiencia *sertaneja* y su relación determinante con la naturaleza”, a partir del cual es posible agrupar algunos de los subtemas más relevantes.

Al respecto, es en “Antes dos Mouros” donde más claramente este punto se evidencia, ya que se presenta como un canto metarreflexivo. La música es definida por el enunciador como una presencia que trasciende su experiencia y la propia existencia humana -y, con ella, los límites temporales y espaciales que le sirven como referencia (categorías espaciales como aquí y allá; o temporales como antes y después no parecen ser factores determinantes para entender lo musical)- pero que, por lo mismo, las determina. Los cuatro elementos de la naturaleza aparecen configurados como precursores del ritmo, la melodía, del compás y hasta de la danza. Aire y tierra: “O vento já produzia / Árias de ar e poeira”, agua: “O mar nunca atrasará”; y fuego: “E o fogo na sua dança / Toda a vida fez um som”. Los efectos percutivos y orgánicos que pretenden imitar sonidos de la naturaleza como el viento, los truenos, etc. ejecutados en esta canción resultan, en este sentido, sumamente sugerentes ya que, como pasa con el *aboio*, la música se desprende del gesto imitativo del hombre frente a la naturaleza. Con ello, se sostiene una determinada concepción sobre lo musical por la cual se entiende que, antes de pertenecerles a los hombres, el sonido y la música son de la naturaleza:

Antes do peito dos mouros
Antes dos gritos da gente
Antes até da saudade
Que viajou além-mar
Do banzo dos africanos
Do toré no mato verde
O fogo com seus estalos
Fazia um som
Já fazia um som

Su existencia es previa a la intervención y conceptualización humana. Por ello, como se ve en la estrofa citada, no hay distinción entre moros, portugueses con sus *saudades*, negros con su *banzo*, los originarios con su *toré* y el propio enunciador -que aquí se presenta como parte de un colectivo: “a gente”- con sus gritos. Con esta idea, el enunciador logra ubicarse en un plano de igualdad en relación a sus posibles predecesores, desconociéndolos como antecesores de su práctica y reconociendo como

⁵³ Sitio donde se practican las diferentes religiones de matriz africana como la umbanda y el candomblé.

único legado común el sonido producido por la propia naturaleza que se torna un medio inspirador condicionante.

En esta dirección, entendemos que el *sertão* aparece construido en el disco como medio natural determinante de la acción humana, entre las cuales, el canto es sólo una de ellas. Reconocemos, así, la configuración de dos tipos de relaciones posibles establecidas sujeto con su espacio: a) de permanencia y b) de retirada. El ejercicio de estas dos fuerzas opuestas genera una serie de acciones posibles representadas en el enunciado, la mayoría de las veces vinculadas con el hacer asumido por el yo poético, pero muchas otras por personajes representativos de la región. En el primer grupo incluiremos canciones donde se introducen plegarias y rituales destinados a hacer llover (“Chover...”, “Boi Luzeiro...”, “Chamada dos santos africanos”), las que muestran la vida del *sertanejo* en su día a día (como “Salve” o “Foguete dos Reis”) y las dan cuenta de los misterios y esperanzas del *sertão* (“Toada Velha cansada” o “Profecia...”). En el segundo, las que exponen o sugieren situaciones de tránsito, de llegada, de partida y despedida. Aquí ubicaríamos a las ya referidas “A chegada de Zé do Né...” y “Poeira”, “Cordel estradeiro, “a “Os oím do meu amor”, pero sobre todo a las canciones que conforman la última parte del material (“Profecia Final...”, “O carroceiro”, “Catinguera (ou viagens de Liaet Lial)”). Principalmente en Profecía se acentúa la condición del *retirante* del enunciadador que comienza diciendo: “Adeus povo, adeus árvores, adeus campos / Aceitai mina despedida”, y más tarde postula: “Minhas raízes caminham”. De este modo, si la idea de las raíces sirve convencionalmente para hablar de identidades determinadas por el vínculo con la tierra primera, CFE propone relativizar la rigidez de la metáfora sugiriendo un proceso de “alimentación” que no sería inmutablemente fijo.

Las elecciones estratégicas de este primer disco, como hemos podido apreciar hasta aquí, están particularmente dirigidas a configurar una tradición de referencia a partir de la selección y recuperación de símbolos, manifestaciones, expresiones, creencias de la cultura local. La tradición configurada apunta a revelar las continuidades con la producción cultural popular de su ciudad de origen, de su estado o bien de su región, cuando la alusión es al *sertão* nordestino en una visión más general. Estas características particulares se tornan significativas en la medida en que permiten configurar un sujeto enunciadador legitimado por su capacidad de ofrecer un decir diferencial (una verdad otra, otra visión de mundo diferente) teniendo en cuenta el sistema de relaciones en que se en este disco se inscribía: el escenario musical pernambucano y, posteriormente, nacional. De este modo, el *sertão* en tanto

configuración cultural regional, como marco de significación en el que conviven una heterogeneidad de sentidos y significados sedimentados, y la categoría del *sertanejo* como categoría de identificación en disputa constituyen conceptos claves para el agenciamiento identitario de CFE. La configuración particular de un territorio y paisaje (cultural y natural) *sertanejo* es lo que le permite a la agrupación en ese entonces generar un sentido de pertenencia y de identificación, y por lo tanto, de distinción frente a la alteridad. Finalmente, si por un lado el disco parece ser el medio para dar cuenta de las “raíces” de la agrupación reconociendo a sus maestros, sus antecesores, sus ancestrales tradiciones, su cultura y su comunidad, al mismo tiempo, es planteada una toma de distancia con ese espacio de referencia. Esto en la medida en que se configura una despedida y una retirada (con todo el peso simbólico que esta categoría tiene en el imaginario *sertanejo*) y una llegada a un nuevo lugar: “No silêncio dos cocões / Já vou meu primeiro trago / Longe da terra primeira” (“Profecía final...”). La brecha generada entre lo que se deja y lo que viene es lo que queda como simiente para la próxima producción de CFE.

II. Ampliando los límites: configuración de la voz creativa

Cuando CFE lanza su segundo material discográfico, a pesar de continuar ocupando un lugar marginal en el campo (sobre todo pensando en términos mediáticos y de masividad), ya había dejado de ser una banda emergente del interior pernambucano para disputar un lugar en el escenario nacional como una banda consolidada en el circuito independiente. Con sus miembros ya establecidos en San Pablo, la banda contaba con un importante número de seguidores (principalmente jóvenes de clase media), había recibido valiosos premios consagratorios (ya sea provenientes de sectores más ligados a la industria, como el premio Caras, u otros, como el premio APCA, otorgado por crítica especializada) y había realizado intensas giras en diversos puntos del país (y hasta una en el exterior). En este sentido, si por un lado, el disco en cuestión puede ser leído y escuchado en continuidad con el primero como la segunda parte de una misma obra o, en términos teatrales, “el segundo acto” de la “historia del fuego encantado” (lectura habilitada, además, por el nombre del último tema del disco que sentencia “O fim do segundo ato”); por otra parte, éste debe entenderse como un nuevo espacio en y de disputa en el que nuevas definiciones están en juego:

A gente vivia um pouco preso à questão regional, até pelo título do espetáculo. Essa comparação, esse rótulo regional sempre existiu. Mas a

gente pede licença mais uma vez para fazer uma música para atingir sentimentos universais, não necessariamente levantando bandeiras de “viva o sertão pernambucano”. Essa é uma característica que o Cordel não tem. Estamos na busca da universalização dos sentimentos. (CFE - Entrevista *Carta Maior*, 2003)

Por causa da forte presença da percussão no palco, muita gente tem a imagem de que o Cordel é tradicionalista e que faz sons exóticos e arcaicos, isso é um grande engano. Engano fruto de cinco séculos de doutrinação do que seria uma música antenada ou ligada ao futuro. Não acredito que a vida, assim como a música, seja um corredor em que se anda para a frente e para trás. Não acho que uma música olhe para o passado ou para o futuro, acho que ela olha para todos os lados. Tudo isso percebo com mais clareza no segundo disco (CFE - Entrevista *TPM*, 2002)

Agora, preconceito, rótulo, ainda existe. Ainda nos dão o prêmio da melhor banda regional [por sermos do nordeste]. A etiqueta ‘Música da Região’ não tem fundamento nenhum. Todo o mundo faz, inclusive CHICO BUARQUE e sambistas do Rio de Janeiro. Fazem música da sua região. Mas é um rótulo. Como LENINE agora é musica da ‘pop’. Ele fica super chateado. (CFE – Entrevista *Crônicas da Terra*, 2007)

Las tres citas elegidas nos permiten reconocer el nudo del conflicto en el que CFE se inscribía en ese entonces. Como se advierte a partir de las propias palabras de Lirinha, cierto inconformismo es puesto de manifiesto en relación a las categorías por las cuales la banda había logrado ser reconocida en el campo de la música popular brasilera, es decir como banda “regionalista” o “tradicionalista”. Al mismo tiempo, observamos comparaciones con artistas consagrados como Chico Buarque o Lenine que resultan reveladoras para comprender el contexto de la disputa. Lo que estaba en pugna era la propia definición de la banda en el marco de las relaciones establecidas en el escenario nacional de música popular.

Por ello, las preguntas que emergen de las declaraciones de Lirinha -¿es CFE una banda regionalista?, ¿es tradicionalista?, ¿qué factores determinarían su inclusión a una u otra categoría?- implican un cuestionamiento a un orden establecido y ciertas definiciones dominantes, pero además dejan traslucir el cambio de posición de la banda. Allí, las mismas características que le había otorgado distinción durante su emergencia, eran las que generaban un tope para lograr mayor reconocimiento en el nuevo marco de relaciones sociales en el que se inscribía.

De este modo, si pudimos establecer que en el primer álbum se advierte una búsqueda por diferenciarse de sus contemporáneos afirmando un vínculo de pertenencia con su región de origen y, con ello, presentando una visión de mundo particular -un cristal a través del cual se ve y se es-; en el segundo, advertimos la construcción de una visión de mundo que busca traspasar las fronteras de la experiencia del *sertão* como

espacio de observación. Es decir, a la vez que se reafirma una mirada local sobre el mundo, ésta no se encuentra limitada a la referencia geo-simbólica de la región de origen. El enunciador construido aquí se presenta como portador de un punto de vista legítimo desde el cual explorar, interpretar y ofrecer un saber valioso no sólo sobre el hombre y vida del *sertão* sino también sobre la condición humana y la existencia del hombre en el mundo. Por ello, consideramos que lo que está en juego aquí es el reconocimiento de la capacidad inventiva y reflexiva de ese sujeto proveniente del interior. De este modo, en *O palhaço do circo sem futuro* nos encontramos con un trabajo complejo, producto de opciones que buscan, sin renunciar al estilo que les había permitido ingresar en el campo, poner en crisis un reconocimiento que limitaba el trabajo de la banda a una acción “rescatista” en tanto catalogada como banda “tradicional” o “de raíz”. Como veremos a continuación, esta búsqueda tendrá como principal estrategia la ampliación del mundo de referencia a partir de una serie de continuidades y rupturas establecidas con el arco simbólico y conceptual configurado en el primer disco.

Por empezar, las dos primeras pistas conforman un único tema denominado “*Os anjos caídos (ou A construção do caos)*”. En paralelo con el primer disco, la apertura se compone por dos partes. Una primera presenta un breve pasaje sonoro que recrea cierta atmósfera a partir del uso de grabaciones y efectos musicales. Y, en la segunda, la canción propiamente dicha. Pero en este caso, la apertura no introduce la voz de un *aboiador* u otro personaje del *sertão*, sino una voz extranjera. Se trata de la voz grabada por Lirinha durante la gira europea de CFE de un hombre que pide limosna en el subte de Berlín (Alemania) y discurre sobre la muerte de su padre en la guerra. Esta extrapolación puede interpretarse como un primer llamado de atención sobre el desplazamiento o ampliación de la mirada antes referidos.

Simultáneamente comienza la impronta percusiva característica de CFE y, poco tiempo después, la recitación de Lirinha:

Os homens são anjos caídos que Deus mandou para Terra
porque botaram defeito na criação do mundo.
Aqui, começaram a inventar coisas, a imitar
Deus. E Deus ficou zangado, mandou muita chuva
e muito fogo, eu vi de perto a sua raiva sacra,
pois foram sete dias de trabalho intenso, eu vi de
perto, quando chegava uma noite escura

Como vemos, se establece un diálogo directo con el discurso religioso judeo cristiano a partir de la introducción de conceptos paradigmáticos de esta tradición. Aquí, como en

el génesis bíblico, Dios aparece como creador y el hombre sigue siendo el pecador desterrado (en este caso un ángel caído, lo que además lo emparenta con la figura de Lucifer), sin embargo los valores quedan invertidos cuando Aquél es configurado como el creador furioso con su criatura y éste, en tanto venerador de su creador, se vuelve responsable de la existencia del amor: “Os homens aprenderam com Deus a criar e foi com os Homens que Deus aprendeu a amar”.

La canción no sólo resulta reveladora porque viene a reinventar un relato fuertemente cristalizado, sino porque además lo hace a partir de una apropiación transgresora. No se pone en discusión el origen del mundo y del hombre a cargo de Dios, sin embargo su caracterización no respeta la imagen de deidad misericordiosa y piadosa que es ofrecida por el relato judeo-cristiano moderno. Por el contrario, nos remarca la concepción de un Dios furioso y destructivo.

De esta manera, es determinada concepción de hombre la que queda finalmente trastocada. La Tierra es configurada como el espacio de pertenencia y de existencia de una humanidad que desde su imperfección constitutiva es capaz de ofrecer algo nuevo: “E esse fogo que Sua boca envia / Para nossa criação”. La capacidad creativa determina su condición singular. Paralelamente, la guerra, el trabajo diario, el hambre y la sed que son consecuencia de la furia divina, son contrarrestados con la veneración, la espera, la pasión y el amor incondicional ante el creador supremo. Finalmente, un elemento más se torna central y aparece aquí de un modo estratégico. El ángel expulsado que asume la palabra no cae a cualquier lugar de la Tierra, cae a un “terreiro de samba”. Como vemos, el anclaje local perdura, pero en este caso sirve para descentralizar el enfoque de un discurso pretendidamente universal. Nos encontramos, en cambio, con la construcción de un enunciador que se propone decir desde un aquí y un ahora particulares, un lugar que se construye como propio en el mundo, una experiencia que le pertenece. La estrategia para generar un efecto de verdad en el relato configurado consiste en presentarse como testigo y protagonista del hecho relatado. El enunciador legitima su saber en tanto fue adquirido por medio del contacto directo con el referente, aprehendido a través de los sentidos: “eu vi de perto”. Remarcar la capacidad creativa como una condición humana y no como una propiedad de privilegio, coincide con la búsqueda de la banda por el reconocimiento en el campo más allá de un lugar rescatista y tradicional.

Ahora bien, del mismo modo que, en esta canción, el enunciador es configurado como un sujeto competente para ofrecer una versión del origen del mundo (o del caos, como ellos lo designan); el disco ofrece una versión alegórica sobre la vida y el mundo.

En continuidad con las opciones iconográficas del primer material, la portada de *O palhaço do circo sem futuro*, por ejemplo, también es construida en torno a una figura humana protagónica, sin embargo éste no encuentra un referente extratextual directo como es el caso del indio tremembé que pudimos observar en *Cordel do Fogo Encantado*. Por el contrario, aquí, la tapa y el nombre anticipan el juego alegórico a partir de la cual se intentará plantear una propia visión (y versión) del mundo. El enunciado será construido, de este modo, no como un tejido referencial, sino como un espacio propicio para la interpretación creativa. Las figuras del payaso, del circo y el espectáculo serán, en consecuencia, las elegidas para la generación y el desenvolvimiento de una idea original (principalmente capaz de generar una diferencia con el discurso del *sertão*) y un propio relato del mundo.

El arte de tapa y el nombre del disco, dada su función aglutinante en relación a los sentidos trabajados en el enunciado, ofrecen indicios interesantes para reconocer este nuevo esfuerzo de la agrupación arcoverdense.

Ubicado en el centro de la imagen con contornos poco definidos vemos a un payaso con los ojos alzados al cielo adoptando una expresión suplicante (construcción que remite además al hombre de la primera pista). Uno de sus brazos extendidos hacia arriba mostrando la palma de la mano sugiere la petición de una limosna. La escena se completa al desplegar el libro interno. En la esquina inferior izquierda del recuadro, los cinco integrantes de la banda aparecen fotografiados (ver figura 5). Las posiciones que asumen los artistas en esta representación responden a características de asistentes de un espectáculo y no de protagonistas como sería esperable (y como sí será luego representada al interior del cuadernillo). Están todos sentados, alineados en dos filas, distendidos y sonrientes dirigiendo sus miradas hacia la figura principal de la tapa. La acción reivindicada en la representación de sí mismos en esta escena es la de observadores ante una figura que hasta el momento es ajena al bagaje simbólico que la agrupación había venido sosteniendo a lo largo de su breve trayectoria. Entonces, ¿qué viene a representar la imagen elegida?

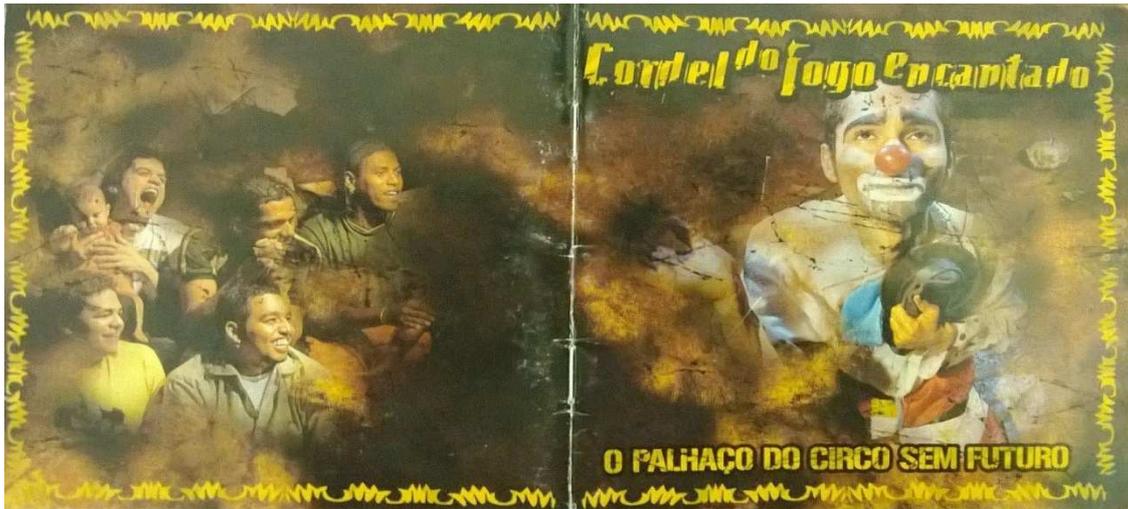


Figura 5: Tapa y contratapa de *O palhaço do circo sem futuro* (2001)

Si bien es cierto que, como figura estereotípica, el payaso se define por su capacidad de causar risa; la alegría expresada por los artistas/espectadores, en este caso, desentona puesta en relación con la imagen suplicante y sumamente austera del payaso aquí retratado. La escena, en consecuencia, provoca un efecto tragicómico y ambiguo ante su observador.

Concebida como figura ilustrativa del disco, esta imagen complementa los sentidos postulados en el título del mismo. De hecho, la caracterización del personaje a partir de la formulación verbal “o palhaço do circo sem futuro” indica una situación de carencia como experiencia definidora del sujeto. Esto en tanto “el circo”, espacio de acción y de pertenencia del payaso, que debería -en un sentido también convencional- remitir a un entorno de alegría y entretenimiento, es valorado negativamente a partir de la expresión “sin futuro” con la que es calificado. No tener futuro implica la ausencia de expectativas o posibilidades para la generación de algún tipo de transformación aparentemente necesario. Por ello, el enfoque construido en el enunciado resalta una relación disfórica entre el personaje y su entorno en cuanto constituye una limitación para el primero. De este modo, la figura del payaso de CFE es definida en su carácter dual y antinómico entre dos aspectos que le son constitutivos: el parecer cómico del espectáculo y el ser trágico fuera de él. En la canción homónima, el enunciador asume la voz del payaso para reforzar esta idea:

Sou palhaço do circo sem futuro
 Um sorriso pintado a noite inteira
 O cinema do fogo
 Numa tarde embalada de poeira

Circo pegando fogo

Palhaçada
Circo pegando fogo

E a lona rasgada no alto
No globo os artistas da morte
E essa tragédia que é viver, e essa tragédia
Tanto amor que fere e cansa

La afirmación del yo poético va acompañada con una caracterización negativa de su entorno y la doble relación establecida con él. La alegría aparente lograda a partir de la sonrisa artificial del payaso encuentra como contrapunto la postulación de un sentido existencial trágico. El nombre completo de la canción, “O Palhaço do Circo sem Futuro (ou a Trajetória da Terra)”, resulta sumamente significativo en este sentido. Como se puede apreciar, se introduce allí una proposición aclaratoria estableciendo, con la conjunción disyuntiva “o”, una equivalencia entre dos conceptos diferentes. Por un lado, se convoca la escena representada en la tapa del disco; por el otro, escapando al acotado imaginario circense, el título alternativo establece un salto semántico al aludir al fenómeno del desplazamiento terrestre. La idea de la Tierra en movimiento (fenómeno que determina el paso de los días, de las estaciones y de los años) puede entenderse, en términos metafóricos, como una manera de referir al paso del tiempo. Al ser un fenómeno global e inevitable, el paralelismo postulado por CFE genera un efecto universalizante y, en ese sentido, el concepto del “payaso del circo sin futuro” puede pensarse como una representación alegórica del devenir del hombre en la Tierra. El circo como representación del mundo y el payaso, el hombre, con su máscara y como protagonista del espectáculo que allí se desarrolla o, lo que es igual, su propia vida de apariencia y realidad: sonrisa pintada ante la tragedia de vivir.

Hemos llegado así a uno de los ejes de sentido rectores de este álbum: la vida como espectáculo. Éste será abordado de diversas maneras y se tornará visible en distintos momentos del disco. En “Nossa Senhora da Paz (ou O trapézio do Sonho)”, por ejemplo, también a partir de la configuración de personajes y escenarios circenses (la bailarina y la trapezista) son abordados temas vinculados a la creencia religiosa (“Nossa senhora da Paz). La canción se estructura como una oración y el destinatario del pedido, en este caso, el enunciatario, aparece cumpliendo la función de intercesor ante la divinidad:

Traga toda luz que há no céu
Traga toda luz que há no chao
Leva meu atalho e minha sorte
No movimento da rua

La imagen de la trapecista resulta sumamente sugerente para pensar una intermediación entre el cielo y la tierra. Pero además consigue dar cuenta de la fragilidad de un vínculo dependiente de un inestable equilibrio. En este sentido, resulta interesante observar la incorporación de elementos que dan cuenta de una experiencia urbana de la religiosidad: (“Vem beijar a pele da cidade”) marcada por el signo de la industrialización (“As feridas / Os jardins / A pressão / O motor”).

También en el caso de “Cavaleiros do Fogo” (ou a Comédia dos Erros), la idea de la vida como espectáculo resulta reveladora. Desde el título, apela a una categoría del discurso artístico como nota explicativa del tema instrumental. La idea de una “comedia de los errores” podría estar refiriendo a una de las posibles máscaras asumidas en el “teatro” de la vida que viene siendo trabajada en el disco. En un sentido similar, “A Matadeira (ou No Balanço da Justiça)”, a modo de síntesis, postula en una de sus estrofas: “O banquete da Terra / o Teatro de céu” y, de este modo, el concepto de la vida como espectáculo es vinculado a la relación dicotómica tierra/cielo perteneciente a determinados discursos religiosos (como el discurso judeo-cristiano) configurando a Dios como asistente del espectáculo ofrecido por el hombre. De esta manera, llegamos a la canción “O espetáculo” que postula como leimotiv la frase “O espetáculo não pode parar”, apelando al lema del medio artístico, para dar sentido a la sucesión de escenas diversas retratadas poéticamente. Entre ellas, algunas trágicas o dolorosas, como el padre que espera a los hijos “que llegan flacos de la guerra” o la imagen suplicante del que pide limosa remitiéndonos a la imagen de la tapa y a la apertura del disco: “Da magra mão estendida / Da paixão que grita e geme”.

La reflexión sobre la condición humana abre camino a líneas de sentido que no habían sido exploradas hasta el momento. A diferencia del disco anterior, donde habíamos percibido como línea general una intencionalidad descriptiva, en algunos momentos tendientes a lo paisajístico y costumbrista, el nuevo material presenta como característica la configuración de un enunciador sumamente reflexivo y propositivo. Hay, en este sentido, una exaltación de la voz poética y de su perspectiva dando lugar al abordaje de aspectos conflictivos que no habían tenido lugar en *Cordel do Fogo Encantado*. De este modo, el carácter celebratorio del primer material encuentra un contrapeso en el tono trágico que atraviesa al segundo derivado del enfoque subjetivo del yo. Al respecto, advertimos al menos dos planos implicados en esta nueva configuración identitaria: uno, íntimo; otro, social. Nos encontramos, así, con un

enunciador que se configura en un movimiento pendular que va de lo introspectivo a lo social y viceversa.

En algunos momentos, el conflicto aparece vinculado con estados pasionales del yo. La mayoría de las veces relacionados con estados de soledad, como en “Na veia” y “Quando o sono não chegar”, canciones en las cuales se personifica el sentimiento de la *saudade* y se advierte una relación eufórica con el mismo; o en “Britadeira (ou Flores Pedra Solidão)” donde el sentimiento de soledad es relacionado además con el concepto del mundo como prisión. En otros casos, los sentimientos simplemente aparecen como causas o consecuencias de las acciones realizadas por los personajes como el miedo proclamado por el yo en “A árvore dos Encantados” o la descripción de los efectos del amor realizada por el enunciador en “Dos Três Mal-Amados Palavras de Joaquim”.

Finalmente, también en este disco, se ponen de manifiesto ciertos conflictos sociales en torno a los cuales se asumen determinadas posiciones. En “A árvore dos Encantados (ou recado da Ororubá)”, en una referencia explícita a las cosmogonías xucurú el enunciador convoca a su interlocutor a prepararse para una guerra: “Acorda levanta resolve / há uma guerra no nosso caminho”. La identificación con un “nosotros” es clave aquí para generar un sentimiento de pertenencia anclada en la lucha de los originarios. En el mismo sentido, apunta el nombre del tema instrumental “Ejetir Xenupre Juçrêgo (ou Espírito indio Negro)”, donde se hace uso de la lengua xucurú y, con ello, se pone en valor su mirada sobre el mundo.

En los casos de “Devastação da Calma (ou A Tempestade)” y “Tempestade (ou a Dança dos Trovões)”, que pueden escucharse en continuidad como una sola canción, se presenta un aspecto trágico y conflictivo vinculado al fin del periodo de sequía, para luego convertirse en una crítica al discurso religioso. En la primera, se da la descripción de un quiebre abrupto de un orden, situación que es presentada como un escenario de destrucción e inestabilidad, cargada de valoraciones negativas: “desespero”, “desequilibradas”, “deslocamento”, “brutalidade”, “o globo todo aluíá” (*aluir* = sacudir, derribar, arruinar). La manifestación de la ira divina, basándonos en la primera canción de este mismo álbum, es motivo de reclamo por parte del enunciador en la segunda canción: “Pai estou nessa terra / Querendo plantar / Querendo colher”, “Pai estou tão sozinho”. El hombre es configurado, así, en un estado de soledad y abandono.

Por último, también encontramos ejemplos donde el abordaje de lo social directamente asume un tono de denuncia, como en “A Matadeira (ou No Balanço da

Justiça)”. En la primera, se denuncia la arbitraria acción policial en las favelas, donde “a matadeira” -es decir, “la matanza”- es lo que llegaría como justicia. El reemplazo de la palabra “balanza” por “balanceo” para hablar de la justicia en el título aclaratorio juega con el sentido desequilibrado y poco preciso de la justicia aplicada en ese contexto:

A matadeira vem chegando
No alto da favela
No balanço da justiça

(...)

Diz aí quem vem lá,
O velho soldado
O que traz no seu peito
A vida e a morte
E o que traz na cabeça
A matadeira
E o que veio falar
Fogo

La arbitrariedad de la justicia (el soldado es el que decide la vida y la muerte), la ausencia de pensamiento (en su lugar la matanza irracional) y la ausencia de la palabra (en lugar de ella está el fuego) son los tres puntos más relevantes de la crítica, a partir de la cual se busca poner en evidencia un sistema judicial y policial deficitario que tiene como principio la criminalización de la pobreza.

Las identificaciones generadas en este enunciado, como hemos podido rastrear a lo largo de nuestro análisis, tienden en la mayoría de los casos a expandir los límites de la referencia geo-simbólica configurada desde el primer disco. Los elementos que se mantienen estableciendo una continuidad entre los dos trabajos son, en este sentido, utilizados de modo estratégico para generar la idea de una pertenencia constitutiva pero al mismo tiempo circunstancial (nacer en el *sertão* y permanecer en él es una contingencia). La ampliación del alcance de los términos locales; la disminución de referencias situadas en el imaginario *sertanejo*; la proposición de reflexiones que apuntan a lo universal se vinculan, así, con esta intencionalidad de legitimar la voz del enunciadador como sujeto capacitado para hablar sobre el hombre en su aspecto genérico y no acotado al caso particular de hombre del *sertão*.

III. La transición: configuración de la metamorfosis

Transfiguración es el nombre del último disco lanzado por CFE y, como concepto, constituye una noción clave para comprender las opciones estratégicas de esta nueva producción. En principio y siguiendo las propias declaraciones de la banda como

también algunas de las reseñas periodísticas del momento del lanzamiento del material, sabemos que la elección del término intentaría enfatizar el proceso transformador que la agrupación arcoverdense habría llevado a cabo para generar esta nueva propuesta. Ellos mismos apuntaban como característica distintiva del trabajo un proceso creativo diferente a los realizados hasta el momento, donde la impronta teatral daba paso a un trabajo más involucrado con lo musical:

Os dois primeiros discos foram gravados em estúdio mas simbolizam uma idéia nossa de um registro de espetáculo como se tivessem sido gravados ao vivo e, por isso, seguem um roteiro. As gravações também foram feitas numa sala sem um metrônomo e todos juntos. Este é diferente. Porque nasce antes do espetáculo. Nasce em forma de canções. É uma estréia do CORDEL no ambiente musical e não o registro de um espetáculo. Isso ocorreu com a escolha de um produtor musical com quem não tínhamos trabalhado. O produtor do primeiro disco foi NANA VASCONCELOS e essa escolha foi muito mais afetiva e ligada ao espetáculo, porque vínhamos de uma ‘turnê’ conjunta e ele decidiu registrar esse primeiro disco. O segundo foi a própria banda que produziu. Para o terceiro disco chamamos o produtor CARLOS EDUARDO MIRANDA e o disco assumiu desde o seu nascimento uma postura mais musical. (CFE – Entrevista *Crônicas da Terra*, 2007)

En continuidad con la pugna visibilizada ya en el segundo disco, *Transfiguração* es el resultado de opciones a partir de las cuales la banda buscó marcar un quiebre con respecto a sus trabajos anteriores. En términos de estrategia, podríamos pensar en un cambio de táctica en el marco de una misma disputa, ya que CFE continuaba ocupando un lugar marginal siendo reconocido como un grupo joven de música regional o “de raíz” a pesar de no proclamarse abanderados de la región y, por el contrario, sostener que sus intereses y concepciones artísticas eran afines a la de músicos reconocidos como representantes de la música popular nacional. Por ello, correrse de la categorización que los señalaba como productores de música regional o tradicional del Nordeste continuaba siendo un interés sostenido por la agrupación y, en este caso, distinguir el nuevo material de sus anteriores producciones formó parte de las principales estrategias dirigidas a lograrlo.

Es importante señalar en este sentido que este nuevo proyecto, como los anteriores, fue producido de forma independiente, sin embargo éste contó además con el incentivo del Ministerio de Cultura Brasileiro según lo dispuesto por la Ley Federal de Incentivo a la Cultura (o Ley Rouanet⁵⁴) y el patrocinio de la empresa Petrobras lo cual significó nuevas oportunidades materiales para la agrupación. Entre ellas, la posibilidad de ser

⁵⁴ La Ley de Incentivo a la Cultura, o Ley Rouanet, consiste en incentivos fiscales a partir de los cuales ciudadanos y empresas pueden aplicar parte del *Imposto de Renda* (o nuestro equivalente Impuesto a la Ganancia) en acciones culturales. Fuente: Gobierno de Brasil. Sitio web oficial.

producidos artísticamente por Carlos Eduardo Miranda⁵⁵ y Gustavo Lenza⁵⁶ y poder realizar las mezclas con el reconocido ingeniero de sonido Scotty Hard⁵⁷. En este sentido, advertimos efectivamente una exploración de nuevas posibilidades sonoras que se vinculan estrechamente con el trabajo en estudio, lo que los distancia de sus primeras opciones musicales. Si bien la percusión continúa siendo la base tímbrica del disco, es reconocible una sonoridad diferente producto una experimentación melódica con los instrumentos percusivos (es decir, se atiende con mayor precisión a las afinaciones de los diferentes instrumentos logrando, a partir de la percusión, ideas melódicas más definidas), como también una mayor interés por la musicalidad de la voz principal que, en muchos casos, se torna más melodiosa y cantada que en los trabajos previos, en los cuales eran predominantes las colocaciones de voz que conseguían sonidos agresivos o rústicos, o donde las letras eran más recitadas que cantadas (recursos que no son abandonados tampoco). El caso de “Preta” es un ejemplo claro de la nueva faceta mostrada por la banda. Aquí, la voz de Lirinha es sumamente cuidada y suave, al mismo tiempo que los intervalos ejecutados con las campanas del agô-go⁵⁸ y el gonguê⁵⁹ no responden a ningún ritmo tradicional sino que son usados para simular, con breves motivos melódicos, el sonido de gotas de lluvia cayendo. Esta característica programática (es decir, elementos musicales que son usados para la evocación de ideas o imágenes extra-musicales) no es exclusivo de esta música y de hecho es un recurso muy aprovechado por CFE. Los tambores se escuchan como truenos, cañones, armas, piedras o flores arrancadas. Otra forma de exploración sonora encontramos en algunas innovaciones tímbricas. Clayton Barros ejecuta nuevos instrumentos de cuerda como el *banjocavaquinho*, el bandolín, la *craviola* entre otros; en varias canciones, se refuerza armónicamente con el bajo y contrabajo interpretados por el productor Gustavo Lenza como en “Aquí (ou Memórias da Cárcere)” y “Ela disse assim (ou A teus Pés)” y hasta aparece un piano *hammond* en “Louco de Deus (ou Perto de Você)”. También se

⁵⁵ Es un reconocido productor musical brasileiro. Con los sellos Banguela, Records y Excelente lanzó bandas que alcanzaron reconocimiento en el circuito nacional como Raimundos, Skank, O Rappa, Virgulóides, Blues Étlicos, Cansei de Ser Sexy, Móveis Coloniais de Acaju, MQN, Mundo Livre S/A, entre otros. También creó y dirigió el proyecto de distribución online de artistas independientes Trama Virtual y, en los últimos años, participó en programas televisivos dedicados a la búsqueda de talentos como Ídolos (SBT) o Astros.

⁵⁶ Productor e ingeniero de sonido brasileiro reconocido en el circuito "indies".

⁵⁷ Es músico y productor canadiense asentado en Nueva York. Su trabajo está principalmente vinculado al *underground* jazz y hip hop. Para más información ver: Scotty Hard. Sitio web oficial.

⁵⁸ Es una campana simple o múltiple que reconoce sus orígenes en la música yoruba tradicional y utilizada en las baterías de samba.

⁵⁹ Es una especie de campana con la boca achatada.

intensifica el uso de recursos tecnológicos electrónicos: efectos, adornos y programaciones de estudio, uso de simuladores, minimoog, etc. Los ejemplos más notorios en este sentido son las canciones en las cuales participa el ingeniero de sonido Bughinha Dub (“Tlank!” y “Canto dos Emigrantes”) donde los efectos sirven para recrear determinadas atmósferas como podremos ver más adelante. Finalmente, también se establecen diálogos con géneros musicales que hasta el momento no habían formado parte de repertorios anteriores y que vienen a quebrar con las estructuras musicales hasta ahora presentadas por la agrupación. En la canción “Pedra e Bala” (ou Os Sertões), por ejemplo, gracias a la participación del cantante BNegão, reconocido en el campo del hip hop brasileiro, se propone una fusión con las estructuras raperas. Esta incorporación resulta significativa además por las connotaciones que el rap como práctica convoca. Éste es considerado un género propiamente urbano, en un sentido opuesto a las definiciones que se le adjudicaban a CFE, al mismo tiempo que, conceptualmente, es posible emparentarlo con las tradiciones poéticas asumidas por la agrupación. Es decir, así como las composiciones de los repentistas y cantadores que CFE alguna vez recuperó como su tradición de origen, el rap es la práctica de recitación rítmica de rimas y juegos de palabras en la cultura hip hop.

Como vemos, las distintas elecciones sonoras realizadas por la agrupación contribuían de diversas maneras para proponer una deconstrucción de la imagen tradicionalista y conservadora que se había forjado en torno a ella y que en algún momento, como vimos, también le sirvió a CFE para generar una distinción en el campo de la música popular brasileira. Pero el plano musical es tan sólo uno de los aspectos trabajados en el enunciado para generar dicho efecto de sentido.

De hecho y como señalamos al comenzar este apartado, el propio término elegido como nombre del disco pone de relieve desde un comienzo el sentido transformador que se intenta rescatar en esta nueva etapa. La palabra transfiguración, entendida como el acto o el efecto de transfigurar, hace referencia al resultado de acciones o procesos mediante los cuales algo o alguien sufre algún tipo de transformación. Estos cambios pueden ser de apariencia, de carácter o forma y, llevado a un plano místico, pueden hasta implicar alguna especie de revelación trascendente (el ejemplo más claro de esta última acepción lo encontramos en el uso bíblico del término⁶⁰), pero, en todos los casos, la transformación implica la mudanza de un estado determinado a otro diferente.

⁶⁰ La “transfiguración de Jesús” es un episodio narrado en la Biblia donde Jesucristo revela una apariencia divina a tres de sus apóstoles: Pedro, a Santiago y a Juan.

En el disco, el concepto es trabajado gráficamente a partir de las imágenes elegidas para el arte de tapa y el interior del cuadernillo. La representación de un sujeto en proceso de transformación es colocada como imagen de la portada (figura 6) y tiene continuidad al interior del cuadernillo desplegable donde nos encontramos con lo que serían las diferentes etapas de una metamorfosis.



Figura 6: Tapa y contratapa de *Transfiguração* (2006)

En un fondo azul (rompiendo ya con la recurrente utilización de tonos cálidos en los anteriores diseños), vemos de frente una figura antropomorfa con rasgos peculiares: un cuerpo sin piel, las articulaciones y cabeza están cubiertas con elementos de color plateado que generan un efecto futurista y, en la zona pélvica músculos que adoptan formas naturales similares a los de una hoja de parra. ¿Un Adán de una nueva era tal vez? No lo sabemos, pero sí podemos afirmar que dichas características insinúan la representación de un sujeto en estado de transe dentro de un proceso en transformación mayor. Como continuación de una secuencia, en el interior del libro, son alternadas ilustraciones de mariposas con las imágenes de una especie de ser híbrido que combina características humanas con otras propias de los insectos, como alas y antenas. De este modo, gráficamente, se establece una comparación entre el proceso natural de desarrollo de la mariposa y la transfiguración del ser antropomorfo. La capacidad natural de metamorfosearse de la larva para convertirse en mariposa es trasladada, así, a la figura humana postulando simbólicamente una relación natural y constitutiva entre éste y cierto proceso de transformación, lo que además, en un sentido biológico, podría sugerir alguna instancia de evolución y/o desarrollo.

En la canción que da nombre al disco, no obstante, la noción “transfiguración” aparece vinculada a otro concepto: la pasión. Aquí, el cambio de un estado a otro no

implica un cambio de orden físico, sino que se encuentra determinado una facultad propiamente humana. Es decir, el modo en el que la pasión se manifiesta (su presencia o ausencia, su ser y su parecer).

La canción se estructura, así, en dos partes. En la primera estrofa, el yo poético propone una definición de “la pasión” a partir de metáforas y adjetivos que permiten diferenciar entre una manifestación real (el ser) de ésta y su manifestación aparente (el parecer):

A paixão é um mar
Parabólica
Dilatada
Estrada que dói
Encanto de flor
Labirinto
Espera de redes
Parece toda raiz
Só raiz
Quando não canta o trovão
Transfiguração

Como se advierte, lo pasional es conceptualizado a partir de imágenes que resaltan características como la inconmensurabilidad (“mar”), el dinamismo (“parabólico”, “dilatado”), lo subjetivo (“encanto”, “dolor”), la complejidad (“laberinto”, “redes”) y, en contraposición, se señala una existencia aparente sintetizada en una sola imagen: la “raíz”.

Esto es importante si tenemos en cuenta que la raíz como metáfora es un concepto que en el discurso de CFE está emparentado con la concepción del legado y las tradiciones que desde el primer disco, como vimos, es discutida. Es decir, aquella idea de raíces fijas, preparadas para absorber el alimento de la tierra primera, metáfora para referir a lo que sería el legado del lugar de origen. La idea de “raíces que caminan” desarrollada ya en el primer disco justamente permitía pensar en una relación más dinámica con la tradición.

En el mismo sentido, si la pasión no es “sólo raíz” (aunque pueda parecer) el proceso de transfiguración señalado en la canción puede entenderse como una transformación vinculada a la posibilidad de reconocer la verdadera manifestación de lo pasional que, por alguna razón, se encuentra inhibida y reducida a un solo plano de existencia. Resulta significativo que sea presentado el “canto del trueno” como el factor desencadenante del cambio, ya que con ello se establece una relación entre la verdadera manifestación pasional, con una acción de la naturaleza. Con ello, no sólo se refuerza la idea de una

relación simbiótica entre lo natural y lo humano, también convoca la idea que entiende lo pasional como aspecto natural (salvaje) del hombre. El hombre convertido en mariposa vuelve a actualizarse en esta interpretación.

La primera estrofa finaliza con el anuncio de la transfiguración en el último verso dando lugar a la segunda parte. En ella, el enunciador parece convocar a la pasión para recuperar un vínculo perdido.

Com a sua pele sagrada
A sua boca sagrada
E a sua vida no chão

Volta que esse mundo só precisa de você
Volta outro homem nunca assim vai te chamar
Não fique ai enterrada
Não fique ai enterrada
Vem para rua

La idea de una vuelta implica una restitución y, por lo tanto, una pérdida previa. La petición del enunciador a “la pasión”, configurada en el texto como su enunciatario es “No permanecer enterrada”, lo cual implica abandonar la apariencia que la reduce a raíz para ponerse en movimiento, emerger de la tierra, “salir a la calle” (espacio de pertenencia asumido por el enunciador: “vem para rua”). La transformación acá es entendida como un retorno a un estado anterior, pero no en el sentido de volver a las raíces, sino un retorno a lo natural (a lo instintivo). Si la pasión es el instinto natural cohibido, la canción puede entenderse como un pedido de liberación que sería obtenida a partir de la restitución de ese vínculo perdido.

En este disco, como en sus trabajos anteriores, la primera canción cumple una función introductoria presentando un concepto o una idea principal que atraviesa al conjunto de enunciados que componen el álbum. En el caso de “Tlank!”, la canción que abre *Transfiguração*, la temática será justamente el de la liberación que, como vimos, es abordado en el tema homónimo del disco y, como veremos, es recurrente a lo largo de todo el material.

La canción, musicalizada por Buginha Dub, comienza con la recreación sonora de un ámbito carcelario: ruidos de pasos que retumban, chirridos de puertas metálicas que se abren y cierran, cadenas y, finalmente, un breve motivo melódico que se repetirá a lo largo de toda la composición junto con la voz que reverbera verso de por medio pronunciando la palabra “grades” (es decir, rejas). Luego de la primera reverberación, comienza la recitación de “Tlank!” (nombre onomatopéyico que remite a los sonidos

metálicos de las rejas), una composición de Manoel Filó, reconocido *repentista* pernambucano, donde el enunciador describe la escena de un preso que recibe la libertad:

A prisão é sinistra, amarga e feia
Dum velório tem pouca diferença
Não conheço quem vá pedir licença
Pra entrar no portão duma cadeia
Só à noite, depois que a lua alteia
Aparecem sinais de claridade
Uma sombra distante oculta a grade
Limitando a visão do indeciso
Uma gota de pranto molha o riso
Quando o preso recebe a liberdade

El enunciador realiza una descripción de la prisión, espacio ocupado por el personaje principal hasta el momento de su liberación, adjudicándole una serie de valores negativos a partir de la adjetivación directa: “sinistra, amarga e feia”; la comparación: la prisión como un velorio (vinculación con la muerte); o el reconocimiento de atributos que sirven como conceptos metafóricos: oscuridad (opuesto a claridad). La carga negativa que pesa sobre la cárcel deriva de la función determinante del espacio como medio para la privación del valor supremo de la “libertad”. En coincidencia, la recuperación del objeto de valor perdido depende del abandono del espacio opresor. En la canción, dicha transformación es representada como una experiencia eufórica a partir de la descripción realizada por el enunciador del reencuentro del recluso con su libertad. El llanto y la risa que éste rescata de la escena son los indicios físicos que permiten dar cuenta de un estado pasional del personaje marcado por la alegría y la emoción.

Un dato interesante de esta poesía es que responde estructuralmente a uno de los géneros tradicionales de improvisación de la poesía popular de la región de origen de la banda, denominado “*galope à beira bar*” que consiste en una estrofa compuesta por diez versos endecasílabos y responde al esquema rítmico abbaaccddc. Sin embargo, la intervención sonora realizada por CFE logra transfigurar la musicalidad tradicional de la poesía y, más aún, quebrar con la univocidad de su capacidad referencial. Esta operación se vincula con la ampliación de la tradición poético-filosófica que la banda viene realizando desde su segundo trabajo discográfico. Si en el primer disco pudimos establecer como una operación central la postulación de una competencia diferencial basada en la posibilidad de reconocerse como herederos de una tradición *sertaneja*, aquí resultaría sumamente forzoso intentar establecer la misma conexión con el pasado a pesar del diálogo establecido con poetas de la región. La referencia a otros enunciados y

enunciadores se mantiene como estrategia en este disco, pero a diferencia del primer álbum, no es posible reconocer criterios territoriales o culturales que los aglutinen. Manoel Filó, el poeta de tradición oral de la región del Nordeste recuperado aquí, convive en la trama referencial tejida por CFE con Graciliano Ramos, Nietzsche, Ítalo Calvino, Euclides Da Cunha, Ana Cristina Cesar, Bertolt Brecht, João Cabral de Melo Neto, Alberto da Cunha Melo y Jack Kerouac. De este modo, reconocemos aquí un esfuerzo por poner en crisis la estigmatización *sertaneja* que los ha definido desde un comienzo. La “capacidad para decir” que el enunciador se adjudica en el texto busca escapar de las categorizaciones que podrían limitar su competencia a un saber local. En la selección de enunciadores que hemos apuntado, advertimos como operación estratégica el hecho de equiparar al poeta de su región con artistas que, en mayor o menor medida, cuentan con un reconocimiento y prestigio a nivel nacional o hasta mundial ya sea en el campo de la literatura o la filosofía. La conexión entre los distintos enunciados tiene como nexo la propia voz del enunciador que los convoca. Es la palabra del enunciador la que genera coherencia al interior del enunciado y la que, finalmente, se autolegitima en su apropiación.

Otra característica, es que las canciones, además de los títulos principales, poseen títulos alternativos donde generalmente se establecen los diálogos intertextuales que acabamos de señalar. Luego de “Tlank!”, continuando con la temática carcelaria, por ejemplo, tenemos el caso de “Aquí (ou Memórias da Cárcere)” donde se hace una alusión directa a la obra homónima de Graciliano Ramos. El libro póstumo del escritor brasileiro es una narración testimonial sobre su experiencia en la cárcel en el año 1936 como preso político durante el gobierno de Getulio Vargas. En coincidencia con el género testimonial abordado por Ramos y aludido por CFE, se configura un enunciador en primera persona que se define en relación a su lugar de enunciación del siguiente modo:

Eu canto aqui, eu olho daqui, eu ando
Aqui, eu vivo
Canto, aqui, eu grito
Aqui, eu sonho
Aqui, eu morro...
Morro

El título alternativo nos habilita a pensar que el deíctico “aquí” desde donde el enunciador afirma su voz se actualiza en el escenario carcelario. Cantar, mirar, andar, vivir, gritar, soñar y, finalmente, morir son las acciones realizadas en marco de una

situación opresiva. Resulta interesante advertir, sin embargo, que aún en este contexto el enunciador reconoce la posibilidad de llevar a cabo acciones creativas y vitales. De hecho, es en este sentido que apuntan las ideas postuladas en versos anteriores y consecutivos a los ya citados, por ejemplo cuando dice:

Vou
Vou pregar na parede
Um pedaço de céu
Que você me mandou
Vou buscar outra constelação
Entre a noite que vai
E o dia que vem

Como vemos, el tema de la liberación anticipado en “Tlank!” es retomado aquí de otra manera. El sujeto encarcelado acude a la imaginación y la memoria como mecanismos de liberación para intervenir y apropiarse del espacio carcelario, lo que le posibilita entrar en contacto con el mundo exterior (“cielo”, “constelación”, “mar”) en el marco del encierro. Estas operaciones mentales se constituyen, así, en refugios del “yo” en el contexto opresor al permitir aunque sea en un plano subjetivo e intelectual franquear la frontera que separa el adentro y el afuera de la prisión.

La canción siguiente parte de un planteo diferente. En “O sinal Ficou Verde (ou Alem do Bem e do Mal)”, el concepto inicial es el de la ausencia o la cancelación de la norma, más específicamente de la prohibición. La referencia a través del título alternativo a la obra de Nietzsche (*Más allá del bien y del mal*), a su vez, coloca el foco en otro tipo de coerción: la moral. El relativismo moral del filósofo alemán se actualiza en los versos de CFE en un contexto totalmente diferente. Sin embargo, resulta interesante pensar en el cuestionamiento de las normas y las estructuras morales como otro ejercicio de liberación. En esta canción, el yo lírico se adjudica la capacidad transformadora pero, en este caso, ejercida sobre otro: “Eu. Entrei com armas no teu território / plantei antenas no teu coração”. La acción invasiva que el enunciador postula realizar sobre su enunciatario implica una transformación de su capacidad receptiva, más particularmente establecida con lo que sería el costado pasional del personaje (pensando en el significado convencional de la metáfora del corazón). La acción transformadora finalmente deriva en la provocación de un pensamiento liberador -“o pensamento de querer voar”- y en la disolución de las limitaciones morales -Além do bem, Alem do mal / Olhai o sinal fico verde-.

En otro momento del disco, es abordado también el carácter opresivo de la institución familiar. Éste es problematizado en “Sobre as Folhas (ou O Barão nas

Árvores), donde se propone una relectura de la historia narrada en *El barón rampante* de Ítalo Calvino. El poema narrativo de esta canción recupera la historia del personaje del escritor italiano para abordar la temática de la liberación una vez más. En este caso, el enunciador cumple aquí el rol de narrador en tercera persona y es el encargado de contar la historia del Barão que reniega de la herencia familiar y decide vivir sobre los árboles. La imagen simbólica de una existencia en el plano aéreo y el gesto de rebeldía del hijo frente al legado familiar remiten una vez más a la idea de transfiguración liberadora que venimos trabajando.

Para finalizar nos detendremos en dos conceptos abordados en el disco que sintetizan en buena medida el resto de las postulaciones liberadoras configuradas en el enunciado. Estos son “el viaje” y “la lucha”.

Comencemos por el viaje. En “Canto dos emigrantes”, a partir de sonidos robóticos (efectos electrónicos ejecutados por Bughinha Dub) combinados con una base jazzística es configurada la estructura musical que acompaña la recitación realizada por Lirinha de un poema de Alberto da Cunha Melo. El poema pertenece al libro *Noticiario* (1979) de este escritor pernambucano que es reconocido como uno de los principales incentivadores del Movimiento de Escritores Independientes de Pernambuco. Como vemos la elección no es inocente, la selección del pasado realizada por CFE encuentra fundamento en reivindicaciones compartidas con dicho movimiento, como la necesidad de poner en crisis las estructuras establecidas.

La idea que se trabaja en la canción es la de la emigración la cual no se presenta reducida a mudanzas en un sentido estrictamente espacial, sino que es pensada, inclusive, en vinculación a transformaciones y cambios de orden introspectivo:

Para o corpo de Berenice
ou o coração de Wall Street,
para o último templo
ou a primeira dose de tóxico,
para dentro de si
ou para todos, para sempre
todos emigram.

La sentencia “todos emigran” emitida por el enunciador nuevamente viene a colocar en escena un interés sobre lo universal, aquello que se vincula con la condición humana y no con aspectos particularistas o contingentes.

Esta cuestión de “lo introspectivo” es trabajado en otros momentos del disco, particularmente en dos canciones. Por un lado, en “Louco de Deus (ou Perto de Você)”

donde se aborda el tema de la locura y, por otro, en “Ela disse Assim (ou A Teus Pés)” donde se trabaja la temática del suicidio. En la primera, por ejemplo, la locura lejos de ser pensada como una deficiencia o una limitación, es presentada como una experiencia libertaria:

Dentro da tua história
Eu carrego as paisagens
E as miragens do além
Digo que quebro as telhas
Da nossa grande construção
Pra dormir na amplitude

Como se puede advertir en la estrofa citada, la locura está vinculada positivamente con la posibilidad de franquear ciertos límites. Ir más allá de las fronteras impuestas por la historia y romper con el tope que impone lo establecido supone un ejercicio liberador: “dormir en la amplitud”.

En cuanto a la segunda, es importante traer a escena otra referencia intertextual que aporta elementos para la lectura de la canción. *A teus pés* es el último libro escrito por la poetiza carioca Ana Cristina Cesar, perteneciente a la llamada Generación del Mimeógrafo de la década de 1970. En la canción que lleva un subtítulo homónimo, se aborda particularmente el dato biográfico del suicidio de la escritora quien se quitó la vida arrojándose de un edificio a los treinta y un años. El hecho es aludido en la canción de manera metafórica a partir de la idea del vuelo: “Se ela quer voar / É porque tem asas”. Nuevamente reconocemos allí la representación de una experiencia liberadora. La elección de la muerte se emparenta con una propiedad que se le atribuye directamente al personaje: la posibilidad de volar. Dicha capacidad puede vincularse con el ejercicio intelectual de la poetiza y, en esta interpretación, reconocemos un acento valorativo positivo sobre la práctica poética como un medio para la libertad.

Finalmente, abordaremos el concepto lucha como mecanismo de liberación. Al respecto, “Pedra e Bala (ou *Os sertões*)” es un caso particularmente interesante. Desde los primeros versos, queda habilitada la lectura de la canción como una arenga en la cual el enunciador anima a su interlocutor para una lucha. Dicen: “Juntem as forças para seguir nessa jornada / Busquem as forças pra lutar na sua própria batalha”. A pesar del sentido individual que encierra la idea de “batallas particulares”, el enunciador se presenta en filiación con sus enunciatarios por la unión que le otorgaría la lucha como sentido de existencia compartido. “Guerra pela terra / A pedra contra o tanque” señala

algunos versos más adelante. De este modo, si por un lado el motivo de la lucha es claramente expresado: “Guerra por la tierra...”, la metaforización de los agonistas vuelve un tanto ambigua su definición. Lo que queda claro es que la lucha librada es constitutivamente desigual: lo fuerte vs. lo débil, lo rústico vs. lo industrial, lo natural vs. lo artificial, etc.: piedra y bala, piedra y tanque.

La postulación de una lucha entre “pedra e bala” viene a representar así una dicotomía cuya complejidad radica en que ambos términos son categorías que pueden cargarse de sentido en múltiples relaciones. Lo definitorio estará dado por las posiciones asimétricas de dicha relación: “Na inversão dos papéis do pequeno David contra Golias, o Gigante”.

La cita que propone una inversión del intertexto bíblico, es decir un David (el pequeño) vencido por Goliat (el gigante), busca retratar la desigualdad de fuerza de los antagonistas. Frente al hombre común, con el que el enunciador se identifica, avanzan tanto “os barões das mega-corporações” como “o coronelado dos grandes e pequenos sertões” y “os vários e vários e vários ubiratans⁶¹”. Ese adversario que debe ser enfrentado en la lucha diaria se define por su fuerza desmedida. Sin embargo, los niveles de enfrentamiento también son variables. Ya sea a grande escala o en el espacio de las micro relaciones, lo que persiste es la guerra desigual entre “pedra” y “bala”:

Pois o que fala alto é pedra e bala
Naquela praça onde as crianças brincam
Naquele predio perto das estrelas
Naquele circo no qual quando chove nao há espetáculo

La referencia intertextual a la obra *Os sertões* de Euclides da Cunha en el subtítulo, resulta significativo también. La operación realizada por CFE consiste en actualizar la relación *sertanejo/sertão* aunque sin conservar la definición basada en un determinismo mesológico y racial sostenida en la versión de principio de siglo. En la versión de CFE, el desierto no es definido sólo como un medio físico, relacionado al clima, la vegetación, el suelo, etc. -para los positivistas, hábitat natural condicionante del hombre-, por el contrario, su definición busca trascender el plano material: “Os desertos se encontram de várias formas / seja no espírito, no solo ou na mente a través de ideais tortas / que produzem gente morta em escala industrial”. Vale decir entonces que la arenga se fundamenta en una relativización del aspecto determinante del medio. La

⁶¹ Referencia al coronel Ubiratan Guimarães, recordado por la acción policial liderada por él en el Complejo Penitenciario Carandiru (São Paulo) en 1992 que consistió en la invasión de dicho espacio y la posterior matanza de 111 penitenciaros.

disputa por la tierra sienta sus bases en una concepción diferenciada de sujeto. Lo que se vuelve determinante es la lucha, la disputa entre los hombres y la diferencia de poder. La confrontación es lo inherente a las relaciones humanas: “e a santa paz fora do jogo”.

Esta versión alternativa a la obra de Da Cunha propuesta por CFE reconoce un lugar de esperanza para el polo de los vencidos, vinculado con la posibilidad de que el cambio acontezca. En este sentido, la lucha, aunque desigual, tiene algún sentido de ser librada. La transformación sólo será posible como consecuencia de la acción proactiva de los vencidos que, como vimos, son representados en el enunciado como el elemento débil de la relación: “la piedra”. A ella, el enunciador le adjudica una serie de valores positivos que la habilitan y legitiman para la lucha: “a pedra curte, “...é quente” y “[é] pura”. Del mismo modo, la transformación se corporiza y se vislumbra en la acción del sujeto flagelado y menos fuerte en la relación de poder cuando afirma: “não conseguiram perceber a força que a chegada certa, daquela pedra”. Como es posible advertir, el concepto de la liberación que venimos trabajando encuentra en este ejemplo un sentido más pragmático. “Pedra e bala” busca representar la condición humana de la lucha y las relaciones desiguales de poder.

Teniendo en cuenta el recorrido realizado hasta aquí, creemos que el análisis de este disco nos ha permitido vislumbrar las principales mudanzas en los intereses de la agrupación pernambucana y las definiciones que se encontraba disputando en el campo en ese entonces. Pero también las nuevas posibilidades que repercutieron en nuevas estrategias puestas en juego en su producción. De este modo, la reflexión discursiva sobre la temática de la liberación, la apertura referencial, las innovaciones sonoras y la nueva simbología iconográfica configurada en el enunciado dan cuenta de una posición bastante alejada de aquella ocupada por la banda cuando, como grupo teatral, salía de Arcoverde en búsqueda de oportunidades. La afirmación *sertaneja* de los comienzos había perdido eficacia en relación a las nuevas pretensiones por ocupar un lugar de mayor reconocimiento en el engranaje del campo de la canción popular brasileira.

REFLEXIONES FINALES

Al comenzar este trabajo, nos propusimos estudiar dos bandas dedicadas a la producción de música popular que en un tiempo coincidente (1997 - 2010) hubieran desarrollado su actividad artística en dos contextos de producción-circulación-consumo particulares dentro del espacio socio-histórico-cultural denominado América Latina. Nuestro propósito era poder acceder, a partir de estos casos, a ejemplos concretos sobre los modos en el que los propios sujetos inscriptos en ese marco heterogéneo e intercultural se piensan y definen a sí mismos. En otras palabras, nos interesaba comprender los sentidos prácticos y situacionales de las identificaciones llevadas a cabo por agentes concretos en sus contextos específicos. Así, las coincidencias y diferencias que reconociéramos entre ellas serían visibilizadas por medio del propio estudio realizado y, con ello, evitaríamos en gran medida poner a jugar nuestras propias prenociones y prejuicios a la hora de pensar en las identidades configuradas en el continente. De este modo, el recorrido realizado hasta aquí no sólo nos ha permitido reconocer en los casos estudiados dos modos diferentes de asumir la heterogeneidad intercultural del continente, sino además advertir las condiciones específicas en las cuales se dieron estas prácticas de identificación y afirmación cultural.

En primer lugar, resulta evidente que un proyecto musical como el de CFE, nacido en el “interior del interior” brasileró, a 252 km de la capital estatal y a más de 1800 km de los principales centros económicos y políticos del país, no cuente con las mismas posibilidades de concretización que uno desarrollado en una ciudad colindante con la capital nacional, como fue en el caso de Arbolito. Pero como lo mostró nuestro estudio, si bien éste es un dato importante porque efectivamente cada uno de los espacios establece ciertas condiciones materiales específicas (como el hecho de acceder a un espacio de formación como la EMPA en el caso de Arbolito o la necesidad de buscar oportunidades en la capital estatal en el caso de CFE), existen otros factores que se articulan con este primer condicionante.

Por un lado, como vimos, el campo del folklore argentino en la década del 90 presentaba algunas particularidades que le permitieron a Arbolito disputar un espacio en ese sistema de relaciones. La gestión estratégica de ciertos capitales que la banda poseía en ese entonces, sumado a las nuevas y económicas posibilidades tecnológicas de grabación y circulación sonora, dieron lugar a la autogestión de un proyecto que ingresaba en el campo en pugna con las definiciones propuestas por quienes ocupaban

lugares dominantes (los representantes del llamado Folklore Joven). Uno de los principales capitales con los que contaba la agrupación era la formación musical de sus integrantes, tanto obtenida por medios informales (vinculada principalmente a las trayectorias rockeras individuales) como institucionalizados (especialmente relacionadas con la etapa de estudios en la EMPA, que como vimos además funcionó como el principal espacio de sociabilización posibilitando que los integrantes se conocieran y crearan un proyecto común), propiedades eficientes que les otorgaban distinción en un contexto donde los parámetros de valoración eran principalmente comerciales. Por ello, la gestión estratégica de estos recursos estuvo especialmente ligada a la capacidad que la banda tuvo de generar un discurso disidente en relación a ciertas representaciones dominantes en el campo. Esto fue realizado a partir del cuestionamiento de ciertos valores que eran enarbolados como representativos del ser nacional, la postulación de una concepción ampliada del folklore a partir de la proposición de nuevas fusiones musicales, la redefinición del concepto de la “autenticidad” a partir del valor del compromiso social en detrimento de la producción de discursos nacionalistas ligados a la industria, etc.

En este contexto, como pudimos establecer en los análisis, a partir de la afirmación y puesta en valor de su propio lugar de contravención, la agrupación configuró discursivamente lazos identitarios con determinados sectores marginalizados que ocupaban lugares de exclusión y estigmatización social (el pobre, el desocupado, el niño de la calle, el indio, el “hippie”, etc.), gestó que implicaba una puesta en crisis de cierto orden instituido. Asimismo, a partir de la denuncia de situaciones de injusticia social, la reivindicación de sujetos marginados por la historia y la oposición a determinados sectores de poder (el estado, la industria, la iglesia, la justicia, los gobiernos de turno, los empresarios, etc.); Arbolito estableció como una de sus principales estrategias la configuración de un sentimiento de pertenencia común en acciones como la rebeldía y la resistencia antisistémica. De este modo, pudimos advertir en las identificaciones realizadas por la banda una recurrente puesta en crisis del concepto de Nación como espacio de referencia y, consecuentemente, la búsqueda de espacios, valores y relatos alternativos con los cuales identificarse.

En el caso de CFE, además de la original propuesta teatral-poético-musical de aquellos artistas jóvenes de Arcoverde, fueron necesarias algunas oportunidades que se presentaron en ese entonces para que ésta pudiera traspasar las fronteras del interior de

Pernambuco y posteriormente las del propio estado. Entre ellas, la apertura a nuevas manifestaciones artísticas generada por el movimiento recifence Manguebeat que hacía unos años había dado visibilidad a una región que desde la conformación de un campo de música popular a nivel nacional había sido relegado a un lugar marginal. También fueron importantes las nuevas posibilidades tecnológicas e informáticas del momento, que hicieron posible el surgimiento de discográficas independientes como la propia RecBeat dedicadas a buscar, rescatar y producir “talentos” de la región, entre los cuales CFE se destacó. Pero, además, es relevante tener en cuenta que la propia conformación de la banda como una agrupación musical fue en sí misma una oportunidad imprevista por los miembros del proyecto inicial de CFE. Basta pensar en la reestructuración de la agrupación (sólo tres quedaron de la primera formación y fueron necesaria la incorporación de dos nuevos miembros dedicados a la música) y la formación de los integrantes al momento de constituirse como un grupo de música luego de la proposición del productor Antonio Gutiérrez (ninguno de ellos había tenido la posibilidad de acceder a instituciones dedicadas a la enseñanza de música popular a pesar del interés temprano que manifestaron por ella y el acceso a este saber fue en todos los casos por medios informales y autodidactas).

Teniendo en cuenta estas particularidades, el análisis discursivo de la discografía de CFE nos permitió advertir las complejidades que atravesaron los procesos de identificación de la agrupación. Esto fue observado sobre todo en relación con el sentimiento de pertenencia construido en torno a una realidad y experiencia *sertaneja*. Como vimos, ésta funcionó como una estrategia propicia para generar una distinción y reconocimiento en el campo en un primer momento. Pero, posteriormente, la misma representaría una limitación para generar una identidad que traspasara las fronteras regionales. La ampliación de referencias geo-simbólicas que comienza a visualizarse desde el segundo disco dan cuenta, así, de la intencionalidad universalizante del discurso de la banda arcoverdense y la pretensión de redefinir y cuestionar los sentidos sedimentados que sirven para catalogar al hombre del *sertão*. Como mostramos en nuestro análisis, a la vez que se buscaba reafirmar una mirada local sobre el mundo, ésta era presentada como un punto de vista legítimo para hablar sobre la condición humana y la existencia del hombre. La estigmatización tradicionalista y regionalista entraba en contradicción, de este modo, con la propuesta universalista de CFE en su segunda y tercera producciones.

Ahora bien, cuando empezamos a pensar esta investigación, nos motivaba principalmente la posibilidad de estudiar América Latina en alguno de sus aspectos constitutivos. Reconocíamos allí, aunque desde una primera mirada que ahora nos parece ingenua, un objeto sumamente complejo y de difícil abordaje, pero que, por lo mismo, valía la pena ser pensado y problematizado. La pregunta que se nos presentaba entonces era cómo hacerlo sin adoptar enfoques esencialistas y reduccionistas desde los cuales la cuestión de la latinoamericanidad -ya sea pensando en términos identitarios o culturales- fuera abordada como un mero dato de la realidad social. Por el contrario, buscábamos una perspectiva desde la cual se reconocieran los aspectos conflictivos que la atraviesan. En este sentido, haber acotado nuestro tema de investigación al problema de las luchas simbólicas por las definiciones legítimas de la música popular producida en Latinoamérica y el estudio de casos a partir de una perspectiva sociodiscursiva nos permitió acercarnos a dicha problemática de un modo diferente. Planteado de este modo, el concepto de latinoamericanidad ganó otros contornos y nos obligó a replantearnos el modo en el que la noción ingresaría en nuestro trabajo.

De este modo, si por un lado, el trabajo realizado nos ha permitido advertir que no solo es posible como también necesario admitir la existencia de una configuración cultural latinoamericana, los casos estudiados han dado cuenta, además, de la imposibilidad de reconocer en ella un espacio único y homogéneo de identificación. Como señala Grimson “vivimos en intersecciones culturales y nos constituimos en diálogo y tensión con la diferencia, en relación con el poder, con hegemonías múltiples, heterotópicas y heterocrónicas” (2011: 237). Es comprendiendo esto que, a pesar de las importantes diferencias que existen entre las bandas estudiadas, podamos reconocer en los particulares ejercicios de identificación marcos de entendimiento y significación sedimentados que ambas comparten y que responden a lazos históricos, sociales y culturales comunes. La experiencia del colonialismo en América Latina, por ejemplo, es visibilizada en los discursos de las dos bandas estudiadas a partir de la coincidente recuperación de la figura del indio. Sin embargo, las particulares intersecciones culturales (nacionales, regionales, locales, barriales, etc.) desde las cuales ambos discursos son producidos, dan lugar a dos modos diferenciados de significar y comprender la misma figura. Del mismo modo, la temática de la lucha por la tierra que en ambas bandas es abordada corresponde a una disputa simbólica característica de marcos culturales latinoamericanos y que se vincula con procesos históricos de distribución desigual en el continente. No obstante, la problemática aparece configurada

en cada uno de los casos de maneras bien diferentes. Frente a una concepción idealizada de la tierra, desde la configuración realizada por Arbolito, donde la lucha se plantea en los términos de retornar a un vínculo sagrado original perdido; encontramos en el discurso de CFE una proposición de la disputa como parte constitutiva de la condición humana donde las relaciones asimétricas de poder le son inherentes.

Es así que en este punto del trabajo podemos afirmar que si, por un lado, existen condiciones de producción compartidas -entre ellas, una experiencia histórica social y cultural que nos permite pensar en una configuración cultural latinoamericana, como también condiciones globales que caracterizan el momento de producción sonora actual-, existen otras similares -relacionadas, por ejemplo, con el hecho de haber sido bandas que ocuparon posiciones marginales en sus respectivos campos de inserción-, y otras significativamente diferentes -vinculadas a los campos de producción y las trayectorias específicas tanto de los miembros de las bandas como agentes sociales individuales, como de las bandas en tanto agentes colectivos-. En este sentido, contemplar la variabilidad, la contingencia y el carácter estratégico de cada ejercicio de identificación se torna una exigencia y no una mera elección metodológica. Es decir, volviendo a nuestro planteo inicial, debemos reconocer la importancia de estudios en los cuales el foco esté puesto en las propias prácticas de los sujetos, ya que son ellas verdaderas fuentes para acceder a los sentidos y las disputas constitutivas de la vida en sociedad.

Para finalizar, cabe destacar que esta investigación no tuvo nunca, ni tiene ahora, la pretensión de generar respuestas acabadas, más bien fue un intento de dar continuidad, con un pequeño aporte, a los estudios sobre el continente. Pero dicho objetivo tuvo sustento en la convicción de considerar una necesidad el ejercicio de preguntarnos qué implica nombrarnos y reconocernos latinoamericanos, cuándo, cómo y por qué lo hacemos, cuáles son sus potencialidades y sus limitaciones y qué otras formas de comprensión conviven, son excluidas, se relacionan, se articulan, etc. con ésta y otras categorías. Creemos que estas preguntas merecen lugares centrales en los desarrollos de la investigación social porque es a partir de las categorías identitarias y los sentidos prácticos que les adjudicamos cotidianamente, que los sujetos nos pensamos a nosotros mismos y nos relacionamos con la alteridad.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general:

- AA. VV (2010). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal –SEACEX.
- Alves Arcanjo, Jozelito (2003). *Toré e identidade étnica: os pipipã de Kambixuru (Índios da Serra Negra)*, (Tesis de Maestría). Universidad Federal de Pernambuco.
- Albuquerque Mauricio, María Laura de (2006). *Aboio, o canto que encanta: uma experiência com a poesia popular cantada na escola* (Tesis de Maestría). Universidad Federal de Paraíba. João Pessoa.
- Anderson, Benedict (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE.
- Andrade, Mario de (1975) *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1975.
- Angenot, Marc: *Interdiscursividades* (1998). *De hegemonías y disidencias*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Ardao, Arturo (1993). *América Latina y la latinidad*. México: Universidad Nacional Autónoma.
- Arfuch, Leonor (2005). “Problemáticas de la identidad”. En Arfuch, Leonor (comp.): *Identidades, sujetos y subjetividades*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Azoubel da M. Silveira, (2010). “Um passo à frente e você nao está mais no mesmo lugar: o futuro como transcendência da miséria”. En Giumbelli, Emerson; Valladão Diniz, J. César y Cambraia Naves, Santuza (org.): *Leituras sobre música popular. Reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- Bajtín, Mijail (1990). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Respuestas. Por una antropología reflexiva*. México: Grijalbo.
- (1997) *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- (1988). *Cosas dichas*. Buenos Aires: Gedisa.
- (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos: elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires: Aurelia Rivera.
- Butler, Judith (2007). *El género em disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Campos Lima, Ana Paula (2005). *Sertão alumiado pelo fogo do cordel encantado*. Recife: Comunigraf.

- : “Considerações acerca do processo de hibridização cultural sofrido pelo Cordel do Fogo Encantado: novas identidades em tempos de globalização”. *Contemporânea*, n. 4, 2005: 84-92.
- Cornejo Polar, Antonio (1987): “La literatura latinoamericana y sus literaturas regionales y nacionales como totalidades contradictorias”. En Ana Pizarro (Coord.), (1987). *Hacia una historia de la literatura latinoamericana*. México, Colegio de México-Universidad Simón Bolívar.
- Costa, Ricardo Lionel y Mozejko, Danuta Teresa (org.), (2002). *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- (2007). *Lugares del decir 2: competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- Cunha, Euclides da. (1984) *Os Sertões*. São Paulo: Três.
- Dalmasso, M. Teresa y Boria, Adriana (comp.), (2001). *El discurso Social argentino. 4. Identidad: política y cultura*. Córdoba: Topografía.
- Díaz, Claudio F. (2005). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Unquillo: Narvaja Editor.
- (2009). *Variaciones sobre el ser Nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Díaz, Natalia E. (2013). “La Argentinidad al Palo: música, cuerpo y diversión en el folklore joven de los 90”. En Díaz, Claudio (comp.) (En prensa) *Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba: Ediciones Recovecos.
- Duarte, Paulo Sérgio y Naves, Santuza Cambraia (orgs.), (2003): *Do Samba-canção à Tropicália*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Farias Júnior, Jorge F. de: *Um Estudo sobre Arte Verbal: da Performance Do Cordel do Fogo Encantado ao Ethos da Cultura Popular do Sertão do Moxotó em Pernambuco*. 2004. (Tesis de Maestría). Universidade Estadual de Campinas.
- Fatala, Norma (2001). “Folklore audiovisual e identidades nacionales”. En Dalmasso, M. Teresa y Boria, Adriana (comp.), (2001). *El discurso Social argentino. 4. Identidad: política y cultura*. Córdoba: Topografía.
- Foucault, Michael (1987). *El orden del discurso*. Barcelona: Tusquets.
- (1997). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor (2008). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.
- García Canclini Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

- Giumbelli, Emerson; Valladão Diniz, J. César y Cambraia Naves, Santuza (org.): *Leituras sobre música popular. Reflexões sobre sonoridades e cultura*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- Grimson, Alejandro (2011). *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2011.
- González, R., Juan Pablo (2001). “Musicología popular en América Latina: síntesis de sus logros, problemas y desafíos”. En *Revista musical chilena* v.55, n.195. Santiago. Recuperado de http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=s0716-27902001019500003&script=sci_arttext
- Hall, Stuart (1999). *A identidade cultural na pos-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- Hall, Stuart (2003). “Introducción: ¿Quién necesita ‘identidad’?”. En Hall, Stuart y du Gay, Paul (comps.), (2003): *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Kaliman, Ricardo J. (2004). *Alhajita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunicarte.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, S.A., 1987.
- Martuccelli, Danilo (2007). *Cambio de Rumbo. La sociedad a escala del individuo*. Santiago: LOM Ediciones.
- Mignolo, Walter D. (2005). “La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: CLACSO.
- :(2007). *La idea de América Latina: la herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa, 2007.
- Molinero, Carlos D. (2011). *Militancia de la canción. Políticas en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Buenos Aires: De aquí a la vuelta.
- Nercolini, Marildo José (2006): “Entre culturas e traduções: estudo comparativo da MPB e do Rock Argentino nos anos 90”. Actas del VII Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular. Recuperado de <http://www.iaspmal.net/wp-content/uploads/2012/01/MarildoNercolini.pdf>
- Ochoa, Ana María (2003). *Músicas locales en tiempos de globalización*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- Ramos Tinhorão (1997), José: *Música Popular. Um Tema em Debate*. São Paulo: Ed. 34.
- :(1998): *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34.
- Rocha Alonso, Amparo y Larregle, María Elena (2011) “Política cultural y música popular: escuelas y orquestas”. En *Contentão: tensiones para pensar la Política*

Cultural. Buenos Aires: Ediciones del CCC – Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Rocha Alonso, Amparo (2011). “La música popular argentina actual. El caso de la música de raíz folklórica de producción independiente”. En Sanjurjo, Luis y de Charras, Diego (coord.), (2011). *Contentô: tensiones para pensar la Política Cultural*. Buenos Aires: Ediciones del CCC – Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Palermo, Zulma (2005). *Desde la otra orilla. Pensamiento crítico y políticas culturales en América Latina*. Córdoba:

Pizarro, Ana (1988): “Introducción”. En Pizarro, Ana (coord.), (1988). *La literatura latinoamericana como proceso*. Buenos Aires: CEAL.

Sans, Juan F. y López Cano, Rubén (coord.), (2011): *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Venezuela: Fundación Celarg.

Semán, Pablo y Vila, Pablo (1999). “Rock chavón e identidad juvenil en la Argentina neoliberal. En: Daniel Filmus (comp.), (1999). *Los noventa. Política, sociedad y cultura en América Latina y Argentina de fin de siglo*. Buenos Aires, Eudeba/Flacso. Recuperado de <http://pt.scribd.com/doc/111294375/Seman-Rock-chabon-e-identidad-juvenil-en-la-Argentina-neoliberal>

Sotelo Maguiña, José (2011). “Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente "folclórico" limeño”. S/D. Recuperado de: <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Mauro%20Nun ez%20y%20Moises%20Vivanco.pdf>

Tatit Luiz (2004). *O Século da Canção*. Cotia: Ateliê Editorial.

Vargas, Herom (2007). *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi*. Cotia, SP: Ateliê Editorial

Verón, Eliseo (1993). *La semiosis social*. Barcelona: Gedisa.

Voloshinov, Valentin (1992). *El marxismo y la filosofía del lenguaje*. Madrid: Alianza Editorial.

Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.

Sitios Web consultados:

Arbolito - Entrevista Espectador 810 (2010). <http://www.youtube.com/watch?v=2sw-OKe04Gw> Último acceso: 19-12-2013.

Arbolito - Entrevista Página 12 (2008). Recuperado de <http://www.pagina12.com.ar/imprimir/diario/suplementos/espectaculos/3-10025-2008-05-10.html> Último acceso: 19-12-2013.

- Arbolito - *Misiones Online* (2012). Recuperado de <http://www.misionesonline.net/noticias/21/01/2012/arbolyto-es-rock-es-folk-es-pasion>
Último acceso: 19-12-2013.
- Arbolito - Entrevista *10música.com* (2011). Recuperada de <http://www.youtube.com/watch?v=-zXDDw-tMP0> Último acceso: 19-12-2013.
- Arbolito - Entrevista *Agencia Nodo Sur* (2007). Recuperada de <http://www.agencianodosur.com.ar/portal/content/view/61/2/> Último acceso: 19-12-2013.
- Arbolito. Sitio web oficial. <http://arbolytoweb.com.ar/>. Último acceso: 20-02-2012.
- CFE - Entrevista *Gafieiras* (2002). Recuperado de <http://gafieiras.com.br/entrevistas/cordel-do-fogo-encantado/> Último acceso: 19-12-2013.
- CFE - Entrevista *Carta Maior* (2003). Recuperado de http://www.cartamaior.com.br/templates/materiaMostrar.cfm?materia_id=6343
Último acceso: 19-12-2013.
- CFE - Entrevista *Crônicas da Terra*. (2007) Recuperado de: <http://cronicasdaterra.com/cronicas/blog/2007/06/15/entrevista-cordel-do-fogo-encantado-a-saga-do-eterno-retirante-parte-23/>Último acceso: 20-12-2012.
- CFE - Entrevista *TPM* (2002) <http://revistatpm.uol.com.br/35/ensaio/home.htm>Último acceso: 19-12-2013.
- CFE - Entrevista *UOL*, 2010 <http://mais.uol.com.br/view/50m2q8com09v/clayton-barros-do-cordel-do-fogo-encantado-no-mao-na-massa-0402193970D8A90346?types=A> Último acceso: 19-12-2013.
- Cordel do Fogo Encantado. Sitio Web oficial. <http://cordel dofogoencantado.uol.com.br>.
Último acceso: 12-10- 2011.Último acceso: 19-12-2013.
- Diccionario Cravo Albim de la MPB. Sitio web oficial. <http://www.diccionariompb.com.br/cordel-do-fogo-encantado/dados-artisticos>Último acceso: 19-12-2013.
- Escuela de Música Popular de Avellaneda. Sitio web oficial. <http://www.empa.edu.ar>
Último acceso: 19-12-2013.
- Folklore Buenos Aires. Sitio web oficial. <http://folkloreba.com/Atahualpa>
- Gobierno de Brasil. Sitio web oficial. <http://www.brasil.gov.br/sobre/cultura/Regulamentacao-e-incentivo/lei-rouanet>
Último acceso: 19-12-2013.
- IASPM. Sitio Web oficial. <http://www.hist.puc.cl/iaspm/mexico/indice.html>. Último acceso: 15-03- 2012.
- INDEC. Sitio web oficial. http://www.indec.gov.ar/principal.asp?id_tema=534 Último acceso: 19-12-2013.

- Ministerio del Interior Argentino. Sitio web oficial. http://www.mininterior.gov.ar/asuntos_politicos_y_aletorales/dinap/publicaciones/HistoriaElectoralArgentina.pdf. Último acceso: 30-08-2012
- Município de Arcoverde: <http://www.arcoverde.pe.gov.br/index.php>. Último acceso: 13-02-2012
- Naná Vasconcelos. Sitio web oficial. <http://www.nanavasconcelos.com.br/> Último acceso: 19-12-2013.
- Nova Cultura. Sitio web. <http://www.novacultura.de/sons1.html> Último acceso: 19-12-2013.
- Pernambucolismo. Sitio web. <http://novopernambucolismo.blogspot.com.ar/2012/03/samba-de-coco-raizes-de-arcoverde.html> Último acceso: 19-12-2013.
- Petrobras <http://www.hotsitespetrobras.com.br/cultura/projetos/39/195> Último acceso: 19-12-2013.
- Povos Indígenas no Brasil <http://pib.socioambiental.org/pt/povo/tremembe> Último acceso: 19-12-2013.
- Prêmio da Música Brasileira. Sitio web oficial. <http://www.premiodemusica.com.br/> Último acceso: 19-12-2013.
- RAE (22ª edición). Sitio web oficial. <http://www.rae.es/> Último acceso: 19-12-2013.
- Recanto das Letras. Sitio web. <http://www.recantodasletras.com.br/artigos/1561325> Último acceso: 19-12-2013.
- Revista TRIP. Sitio web oficial. http://revistatrip.uol.com.br/tripeditora/nucleo_trip.php?id=17 Último acceso: 19-12-2013.
- Revista TRIP, nº 86, año 14, febrero del 2001. Recuperado de: <http://books.google.com.ar/books?id=bi0EAAAAMBAJ&printsec=frontcover&hl=es#v=onepage&q&f=false> Último acceso: 19-12-2013.
- Scotty Hard. Sitio web oficial. <http://www.scottyhard.com/biography> Último acceso: 19-12-2013.
- UMI. Sitio web oficial. <http://www.umiargentina.com/umiargentina/institucional/ques-la-umi.html> Último acceso: 19-12-2013.

Entrevistas

- Andrés-Arbolito (2 de mayo de 2013). *Entrevista para TFL concedida a Julieta Kabalin*. Com. Telefónica Córdoba- Buenos Aires.
- Lirinha-CFE. (7 de junio de 2012.) *Entrevista para TFL concedida a Julieta Kabalin*. Belo Horizonte.

Discografía

Arbolito (2000): *La Mala Reputación*. Buenos Aires: Prod. Independiente.

----- (2002): *La Arveja Esperanza*. Buenos Aires: Prod. Independiente.

----- (2005): *Mientras la Chata nos Lleve*. Buenos Aires: Prod. Independiente.

----- (2007): *Cuando Salga el Sol*. Buenos Aires: Sony/BMG.

----- (2009): *Despertándonos*. Buenos Aires: Sony/BMG.

Cordel do Fogo Encantado (2001): *Cordel do Fogo Encantado*. Recife: RecBeat.

----- (2002): *O Palhaço do Circo sem Futuro* Recife: RecBeat.

----- (2006): *Transfiguração*. Recife: RecBeat.