

Arbolito y su propuesta revisionista: ¿qué es eso de folklore alternativo?

Julieta Kabalin Campos

Resumen

A partir del caso particular de la banda argentina Arbolito, en este artículo me propongo reflexionar sobre la categoría de alternatividad como un modo de entender y definir ciertas prácticas en el campo del folklore nacional. Estas reflexiones tienen como puntapié inicial las siguientes preguntas: ¿Por qué un grupo que ya tiene acceso a los más reconocidos escenarios y es tenido en cuenta por Sony/BMG, una de las empresas discográficas transnacionales más importantes, es considerada alternativa? ¿Si Arbolito es alternativa, lo es en relación a qué? ¿Qué implica ser alternativo y qué implica serlo en el campo del folklore argentino?

En este sentido, es que en este artículo indagaré sobre el momento de emergencia la banda, es decir a fines de los años 90, y para ello me detendré en el análisis de su primer disco, *La Mala Reputación* (2000), donde se podrán advertir las primeras opciones realizadas para la configuración de una identidad particular y distintiva. Principalmente, me interesa recocer cuáles fueron las estrategias que le permitieron ingresar en el campo folklórico y, para ello, será necesario advertir cuál es la definición de folklore que asumieron como propia para llevar a cabo su práctica. Esto nos permitirá, finalmente, reflexionar sobre ese lugar de alternatividad que años más tarde le sería adjudicada desde espacios de consagración fuertemente ligados a la industria cultural.

El propósito de este trabajo no estará en discutir cuánto hay de novedoso en el gesto estético de la banda, sino más bien en advertir cuáles fueron las elecciones estratégicas - tomas de posición para Bourdieu (1997)- realizadas por Arbolito para lograr ser reconocida a partir de la categoría de alternatividad. Estas decisiones son las que generan una, y no otra, serie de sentidos y lo que, en definitiva, le han permitido diferenciarse de un modo particular en el campo del folklore. Pero también es importante advertir otro elemento principal para contemplar las relaciones complejas que se entablan dentro del campo y que introduciré a partir de la siguiente pregunta: ¿quiénes son los que reconocen a Arbolito por su alternatividad en relación al folklore?, ¿qué definición de folklore les permite realizar dicha operación?

La pregunta sería entonces cuáles son las estrategias utilizadas por la banda para ocupar ese lugar fronterizo, cuando otros artistas que recurren a recursos similares son aceptados y legitimados como folklore propiamente dicho.

Palabras clave

MÚSICA POPULAR. FOLKLORE. FOLKLORE ALTERNATIVO. ARBOLITO.

En el año 2010, la banda Arbolito recibe el Premio Gardel “Mejor Álbum de Folklore Alternativo” por su disco *Despertándonos* (2009). Este reconocimiento llegó a manos de la banda bonaerense trece años después de su formación, en el año 1997, y luego de haber pasado por distintos momentos a lo largo de su trayectoria. Entre ellos, quiero destacar dos que ayudan a la comprensión sobre el lugar ocupado por la banda en el momento de recibir dicha premiación. Por un lado, ésta ya había editado cinco trabajos anteriormente: *Folklore* (primer demo en *cassette* de 1998), *La Mala Reputación* (primer disco de 2000), *La arveja esperanza* (2002), *Mientras la chata nos lleve* (2005) y *Cuando salga el sol* (2007). Es con este último que la banda pasa de producir sus discos de manera independiente a ser editados por la multinacional Sony/BMG. Dato muy significativo por la ampliación de posibilidades que este tipo de contratación implica para cualquier artista, ya sea en términos técnicos y de profesionalización, en vínculos sociales (es en este disco, por ejemplo, que la banda consigue tener como artistas invitados a cantantes consagrados como Liliana Herrero y Peteco Carabajal) o bien por las posibilidades de difusión.

El segundo punto a tener en cuenta, vinculado con el anterior, es el hecho de haber conseguido reconocimiento en otras relevantes instancias de consagración dentro del campo. Entre ellas, las más importantes fueron las participaciones en el Festival Nacional del Folklore (en 2009, Arbolito no sólo tuvo oportunidad de subir junto con La Chilinga¹ al escenario mayor de dicho festival, sino que además ganaron por esa actuación el premio “Destacado 2009”). De igual modo, en 2010, nuevamente formaron parte de la programación de Cosquín y ese mismo año recibieron por segunda vez (la primera vez había sido en 2009) el premio Atahualpa a “Figura del año: Mejor grupo vocal e instrumental”.

Dicho esto, me pregunto entonces: ¿Por qué un grupo que ya tiene acceso a los más reconocidos escenarios y es tenido en cuenta por una de las empresas discográficas transnacionales más importantes es premiada como banda alternativa?, ¿si Arbolito es alternativa, lo es en relación a qué? ¿Qué implica ser alternativo y qué implica serlo en el campo del folklore argentino? Como primera aproximación, podría recurrir a una

¹ La Chilinga es una escuela popular de percusión. Fue fundada en el año 1995 por Daniel Buirra, ex baterista de Los Piojos, y en ese momento productor de Arbolito.

definición de diccionario y afirmar que alternativo es aquello “... que se contrapone a los modelos oficiales comúnmente aceptados.”² Pero es necesario para completar esta idea preguntar qué hace que ciertos modelos sean más fácilmente aceptados que otros. Para ello, creo pertinente concordar con la idea defendida por Williams (2009) sobre hegemonía y su relación, justamente, con los conceptos de lo alternativo y lo contrahegemónico. Esto porque su perspectiva habilita a pensar estas relaciones de la cultura de un modo principalmente activo y móvil, y por ello lo hegemónico no representa ni una fuerza estática, ni determinante. Es decir, si bien lo hegemónico estaría vinculado a esos valores, sentidos y prácticas que no plantean mayores cuestionamientos y son comúnmente aceptados en determinada sociedad, no es de modo unidireccional que estos aspectos se imponen. Williams concibe la hegemonía desde su carácter procesual y siempre dinámico, quitándole peso al sentido de dominación que acompaña al concepto siempre que se lo considere como pura imposición –y por ello sería preferible hablar de “lo dominante”. Es por eso que se considera lo hegemónico en relación de lucha con fuerzas que existen resistiéndolo, limitándolo, presionándolo y desafiándolo. Lo alternativo, de este modo, es pensado no como algo ajeno a la dinámica cultural sino como una de esas fuerzas significativas que se encuentran al margen de lo planteado por la hegemonía y, consecuentemente, poniendo en riesgo ciertos sentidos sedimentados de realidad. Por ello, Williams afirma que

...en la medida en que [las fuerzas alternativas] son significativas, la función hegemónica decisiva es controlarlas, transformarlas o incluso incorporarlas. Dentro de ese proceso activo lo hegemónico debe ser visto como algo más que una simple transmisión de una dominación (inmodificable)... debe estar en un estado especialmente alerta y receptivo hacia las alternativas y la oposición que cuestiona o amenaza su dominación” (1980: 135)

Pero, si es este el caso de Arbolito, ¿a qué modelos se estaría contraponiendo o resistiendo para ser categorizada como banda alternativa?, ¿qué definición de folklore es dominante en ese momento y por qué Arbolito se presentaría desafiante a ella? Estos interrogantes que genera la idea de folklore alternativo pueden ir acompañadas también de algunas afirmaciones: por un lado, Arbolito, en este punto de su trayectoria, ocupa ya un lugar dentro del campo que al menos le permite ser reconocida como una banda folklórica (ya sea desde ciertos espacios de consagración); por otro lado, éste es un sector marginal dentro del campo y por ello mantiene una relación de disputa con

² RAE, 22ª edición. Disponible en: <http://lema.rae.es/drae/?val=alternativo>

aquellos que ocupan lugares dominantes, y que en definitiva son los que encajarían en la definición de lo que “comúnmente” se entiende como folklórico en ese momento.

Esta conclusión se torna aún más significativa cuando se piensa en los comienzos de la banda a finales de los '90. Por entonces, era problemático ubicarla sin más como una banda de folklore y muchas veces era más recurrente su vinculación al campo del rock, aunque cierta indefinición era, en realidad, la que primaba. En una nota de Página/12 del 2001, por citar un ejemplo, Cristian Vitale explica:

Eppurse Mouve, Planeta Fakón y Arbolito, con diferencias de matices, hacen folklore y rock. O las dos cosas juntas (...) Página/12 reunió un seleccionado de los tres grupos para dialogar sobre la posibilidad de un nuevo movimiento de fusión de estilos, *generado desde el rock*. (Vitale, 2001)

Por ello, es que en este artículo indagaré sobre ese momento particular de la banda. Principalmente me interesa recocer cuáles fueron las estrategias que le permitieron ingresar en el campo folklórico y para ello será necesario advertir cuál es la definición de folklore que asumieron como propia para llevar a cabo su práctica. Esto nos permitirá, finalmente, reflexionar sobre ese lugar de alternatividad que años más tarde le sería adjudicada desde espacios de consagración fuertemente ligados a la industria cultural.

La disputa identitaria: fusiones y algo más

Arbolito está conformada por cinco músicos egresados de la Escuela de Música Popular de Avellaneda³. Este espacio de formación, fundado en 1986, es reconocido como pionero en la introducción de la música popular (tango, folklore y jazz) como objeto de interés específico en la educación formal (Rocha Alonso y Larregue, 2011).

Estos músicos que se destacan por su destreza instrumental se embarcan desde 1997 en este proyecto que, en principio, tendría como característica distintiva las fusiones realizadas entre géneros considerados folklóricos o tradicionales y otros no folklóricos. Esto porque en sus canciones efectivamente encontramos sonoridades, estructuras y patrones rítmicos que son fácilmente reconocibles como distintivos del folklore

³ “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...’ ” (Disponible en: Sitio Web de la Escuela Popular de Avellaneda. Disponible en: <http://www.empa.edu.ar/>)

nacional (zambas, chacareras, cuecas, huaynos, etc.) con otros provenientes del rock, reggae, ska o ritmos rioplatenses como el candombe. También, se advierte la ejecución de instrumentos que escapan a lo que podría considerarse como una formación clásica de grupos folklóricos (guitarra, bombo y violín), no sólo por la incorporación de instrumentos vinculados a otras tradiciones (como la batería, guitarras eléctricas, bajo eléctrico, flauta traversa, clarinete) sino también por el protagonismo con el que ingresa en la formación una instrumentación que es claramente identificable con la región andina (sikus, quenas, charango, ronroco). Sin embargo, estos diálogos interculturales no representan una novedad para los estudiosos de la cultura. Ya García Canclini (2008) le pone nombre a estos fenómenos que son propios de la modernidad y que son centrales en la historia de Latinoamérica. Me refiero a los *procesos de hibridación*: “*procesos socio-culturales en los que estructuras o prácticas discretas, que existían en forma separada, se combinan para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas*” (García Canclini, 2008: 14. Cursivas en el original). Pero además, y lo que podría discutirse en este caso sería, tal vez, hasta qué punto esto que estamos caracterizando como fusión (o en los términos de García Canclini como “hibridación”) no es hoy un tipo de práctica ya discreta por ser reconocible en el campo como parte de la tradición, en tanto este tipo de fusiones ya no implicarían una novedad por contar con importantes antecedentes (Peteco Carabajal, Liliana Herrero, Chango Farias Gómez, MPA son algunos).

Sin embargo, este aspecto es importante porque el concepto de fusión es el elegido por la banda para la definición que asume como propia:

[Banda] 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 oficial.)

Arbolito, a partir de esta afirmación, no se reconoce como una banda de folklore sin más. Es decir, en la definición que realiza de sí misma decide tomar distancia de un tipo de concepción que caracterizaría a la música folklórica de nuestro país y se ubica así en otro lugar. Lo que no quiere decir que no esté disputando ese espacio, basta pensar que su primer demo es nominado justamente *Folklore*. ¿Pero es realmente el rasgo de la fusión el que le permite distinguirse?

Dentro del campo, las disputas que se han planteado en torno al par autenticidad vs. renovación han sido recurrentes de diferentes maneras desde su consolidación como tal. Es, tal vez, en la década de los 60 (principalmente con la emergencia del movimiento programático del Nuevo Cancionero) cuando la renovación, la modernización y la liberación de estructuras “tradicionales” ingresan en el campo como valores. Del mismo modo, las manifestaciones musicales que plantean la fusión como pilar de sus propuestas no son restrictivas ni del campo folklórico (algunos ejemplos son Arco Iris, León Gieco, o hasta Divididos y La Bersuit⁴ más contemporáneamente), ni mucho menos de la música popular argentina. Diversas manifestaciones de este tipo podemos rastrear, por ejemplo, en la música popular latinoamericana. Pero, y volviendo al campo del folklore argentino, si bien también es cierto que puede atribuírseles a artistas muy disímiles entre sí (desde Los Nocheros, pasando por Raly Barrionuevo, hasta el Chango Farías Gómez⁵) como rasgo diferencial la incorporación instrumental y las fusiones rítmicas, armónicas y/o estilísticas, nadie podrá negar que existen grandes distancias entre ellos.

Por ello, el propósito de este trabajo no estará en discutir cuánto hay de novedoso en el gesto estético de la banda que aquí propongo estudiar, sino más bien en advertir cuáles fueron las elecciones realizadas por Arbolito para lograr ser reconocida a partir de la categoría de alternatividad. Esto es importante porque cada una ellas son elecciones estratégicas que implican una *toma de posición* (Bourdieu, 1997) frente a las posibilidades (de género, tema, valores, estilos, etc.) que el agente (en este caso colectivo) tiene a su disposición. Estas decisiones son las que generan una, y no otra, serie de sentidos y lo que, en definitiva, le han permitido diferenciarse. Por ello, parte de esa respuesta hay que buscarla en el contexto de su emergencia y es atendiendo a esta inquietud que me interesa particularmente detenerme en el análisis de su primer trabajo discográfico, *La Mala Reputación*, donde se podrán advertir las primeras opciones realizadas para la configuración de una identidad particular y distintiva.

Por otra parte, claro está que no es lo mismo asumirse y ser reconocido dentro del campo del folklore, del pop o del rock, como tampoco es igual generar una propuesta folklórica dentro de los parámetros que socialmente establecen los límites entre lo tradicional y lo “alternativo”, como llegará a ser definida Arbolito. La pregunta sería entonces cuáles son las estrategias utilizadas por la banda para ocupar ese lugar

⁴ Sobre la Bersuit ver los artículos de Albrieu y Rogna de este mismo libro.

⁵ Sobre la Bersuit ver el artículo de Beaulieu de este mismo libro.

fronterizo, cuando otros artistas que recurren a recursos similares son aceptados y legitimados como folklore propiamente dicho. Pero también es importante advertir otro elemento principal para contemplar las relaciones complejas que se entablan dentro del campo y que introduciré a partir de la siguiente pregunta: ¿quiénes son los que reconocen a Arbolito por su alternatividad en relación al folklore?, ¿qué definición de folklore les permite realizar dicha operación? Tomo estas preguntas como eje para desarrollar el próximo apartado.

Sobre los premio Gardel y su definición de folklore

Los Premio Gardel son organizados y otorgados por la Cámara Argentina de Productores de Fonogramas y Videogramas (CAPIF) y fue en 1999 su primera edición. Según Lamacchia (2011), encargada de prensa y comunicación de la UMI (Unión de Músicos Independientes), los premios son una de las líneas de actuación de las cuales se vale la CAPIF (junto con las campañas anti-piratería, la administración del derecho de productor fonográfico, el “lobby” y la comunicación) para la representación de sus asociados, que se resumiría al sector dominante de producción discográfica: “los productores ‘prolíficos’, es decir aquellos que realizan numerosas producciones y en forma constante (...) las cuatro multinacionales: Warner, Universal, Sony y EMI, y a los sellos nacionales más importantes” (Lamacchia, 2011: 142). Como dijimos, el trabajo premiado de Arbolito, era el segundo producido por Sony/BMG, lo que seguramente (al menos, estamos habilitados a presuponerlo) le ha permitido ingresar en el espacio de reconocimiento de la entidad.

A propósito de esto, es oportuno observar el hecho de que, el mismo año en que Arbolito resulta ganador en la categoría “folklore alternativo”, muchos de los premios más importantes fueron otorgados a otros artistas también producidos por Sony. Entre ellos, el premio máximo (“Gardel de oro”), por el disco *Fuerza Natural*, lo lleva Gustavo Cerati (quien, además, había ganado como mejor artista de rock). En el rubro “Folklore”, además de Arbolito, son destacados artistas y grupos por otras tres categorías: Artista Femenina, Artista Masculino, Grupo. Siendo, distinguidos respectivamente: por *Cantora*, Mercedes Sosa; por *Pynandí*, el Chango Spasiuk y por

La fiesta juntos de verdad, Soledad Pastorutti, Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino⁶.

Es interesante ver el modo en el que se operan las clasificaciones que estamos enumerando. Mientras que para las categorías del rubro Folklore no se explicita ninguna definición del concepto, cuando se introduce la categoría de “Folklore alternativo” los criterios de definición son bien explicitados:

Se considerarán dentro de este género, a aquellos álbumes que contengan un mínimo del 50% de temas cuyos arreglos musicales e interpretaciones sean innovadores o poco utilizados dentro del folklore tradicional e incorporen instrumentos no convencionales, afines y/o representativos de otros géneros. (Premios Gardel. Sitio oficial)

En esta definición, se opone claramente un folklore tradicional a este folklore alternativo. Operación a partir de la cual, se puede deducir, un reconocimiento como tradicional al restante de los artistas premiados dentro del rubro. O sea: tradicional es todo aquello que no sea alternativo. Siguiendo esta lógica, en el año que Arbolito recibe el premio, tanto Mercedes Sosa, como Chango Spasiuk, Soledad Pastorutti, Los Nocheros y el Chaqueño Palavecino son englobados en la misma categoría de folklore tradicional. ¿Todos ellos realizan el mismo tipo de folklore?, ¿qué permite colocarlos en este plano de igualdad?, ¿no es posible reconocer en sus producciones arreglos “poco utilizados dentro del folklore tradicional” o instrumentos “representativos de otros géneros”? Difícil saberlo cuando no se explicita lo que se entiende por tradicional...

Otro dato interesante (y que suscita las mismas preguntas) encuentro al observar qué otros artistas han sido premiados por la misma categoría ya sea en años precedentes o posteriores a 2010: Opus Cuatro Sinfónico (2011), Orozco Barrientos (2009), Abel Pintos (2008). Por otra parte, en 2008 y años anteriores, cuando dicha categoría no existía, encontramos en su lugar la de Mejor Álbum Artista/Grupo de Folklore “Nuevas Formas”. Algunos de los artistas premiados por esta nominación son: Raly Barrionuevo (2007) Abel Pintos (2006 y 2005) y Liliana Herrero (2004).

A partir de estos datos, es posible advertir la existencia de una definición particular de alternatividad que proviene del sector hegemónico del mercado discográfico, pero más aún, considero que ésta se constituye como una operación que forma parte de una estrategia comercial. Desde ella estos sectores pueden incluir la propuesta de ciertos artistas que disputan la definición de folklore sin tener la necesidad de resignar la propia, la que es mantenida bajo la solapa de “tradicional”. En algún punto, la disputa es

⁶ Ese año, en la categoría Nuevo Artista también del rubro Folklore no hubo nominados.

apaciguada y la estrategia consistiría en mantener la marginalidad de ciertos actores dentro del campo a la vez que se abarca otro sector del público que no estaba siendo contemplado en términos comerciales. De este modo, se institucionaliza ese espacio de “alternatividad” desde el sector hegemónico, o en otras palabras, se le da visibilidad sin comprometer el lugar que ocupan aquellos grupos que satisfacen su propia definición de folklore. A propósito de estas reflexiones, no es un dato menor pensar que la CAPIF es un miembro asociado a la IFPI - International Federation of the Phonographic Industry- y como tal, gran parte de sus intereses están abocados a la promoción de una “música latina” particular tendiente a la internacionalización.

Sin embargo, esta imposibilidad de incorporar a Arbolito en la misma clasificación de folklore tradicional, entonces, refuerza la pregunta que realizaba más arriba sobre las elecciones particulares a partir de las cuales la banda logra diferenciarse y provocar sentidos que entran en tensión con los dominantes de ese momento. En el próximo apartado, intentaré dar cuenta de algunas de estas estrategias y, en este sentido, me pregunto si existe la posibilidad de pensar en una “incorporación” (para continuar pensando en términos de Williams) por parte del sector dominante de una propuesta que en su emergencia se podría definir desde su carácter alternativo.

El camino de un indio: la alternatividad desde la reivindicación revisionista

Algunos meses después de ser lanzado el primer disco de Arbolito, Agustín Ronconi, integrante de la banda, en la ya citada entrevista otorgada a Cristian Vitale, asegura que la producción independiente y la ideología de izquierda se relacionan con el hecho de “...poder elegir qué tema sacar y qué tema poner en un disco sin influencias monetarias o de conveniencia”. Y agrega:

Es uno de los únicos lujos que nos podemos dar. En un país donde la propiedad privada es lo más importante, nosotros, por lo menos, somos dueños de nuestro nombre y de nuestra música. Esto es impagable. (Vitale, 2001)

Con esa impronta y estas reivindicaciones, el grupo comienza su carrera, todavía lejos de contrataciones con multinacionales y haciéndose camino en el mundo de la música a través de la gestión independiente.

Esa postura política se evidencia ya desde la elección del nombre y, por ser una de las principales estrategias para la autorepresentación de cualquier artista, se vuelve una de

las opciones fundamentales para la configuración de una determinada posición identitaria. En el caso de Arbolito, nos encontramos con una insistente preocupación por dejar en claro de dónde proviene dicha decisión. Arbolito, como es explicitado en la biografía de la página oficial del grupo, “debe su nombre 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 oficial). Se recupera así el sentido del relato revisionista de Bayer que invierte la interpretación histórica considerando *genocidio* lo que para la historia oficial era (y en muchos ámbitos sigue siendo) una *gesta heroica*.

Si bien, la introducción de elementos que refieran a las comunidades originarias de manera reivindicativa no es para nada innovadora en el campo del folklore argentino, dentro de éste, la figura del indio siempre ha sido problemática. Puede rastrearse su incorporación prácticamente desde su momento fundacional, aunque claro está que no ha ocurrido siempre de manera armónica y la mayoría de las veces funcionó como parte de las estrategias que los artistas ponían en práctica cuando se proponían entrar en disputa con determinados sentidos dominantes y definiciones consolidadas.

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 son comúnmente denominados los soberanos a los que me he referido, es una elección claramente confrontativa con el discurso dominante en aquel momento⁷ 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.

⁷ Para un análisis más exhaustivo al respecto, ver Kaliman (2004)

“Camino del indio” de Yupanqui (grabada por primera vez en 1947 y compuesta probablemente en 1926), así como lo muestra Kaliman (2004), fue una de las primeras canciones donde el cantor se identifica discursivamente con las comunidades originarias a partir de un vínculo con la cultura incaica. Más concretamente dando lugar a 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 ranquel. Pero esta vez el canto no sirve como medio de añoranza de un pasado perdido, sino como medio para replantear un presente y un futuro inminente. Del mismo modo, 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. Para decirlo con brevedad, esta diferencia tiene que ver principalmente con un imaginario configurado en el siglo XIX a partir de discursos positivistas desde los cuales intelectuales y dirigentes de la nación emergente descalificaban a las comunidades originarias. A ellos se les atribuía la barbarie como marca distintiva, y así se justificaron políticas de avance territorial hacia el sur del continente, como la conocida Campaña del desierto, que implicó matanzas indiscriminadas y un avasallamiento sobre sus culturas. Es decir, la visibilización de estas comunidades antes ignoradas, diferencia fundamental con la incaica, resulta del interés concreto del avance territorial hacia el sur del continente.

Pero además, la apuesta de la banda no se agota en la elección del nombre, sino que la relectura del relato historiográfico es realizada a través de la canción que da apertura al primer disco, también denominada “Arbolito”. La canción funciona, así, como carta de presentación y es por medio de ella que la banda plantea una continuidad entre la venganza del indio en el pasado y el presente de la enunciación. Reconociendo como fuente legítima la del historiador revisionista Osvaldo Bayer⁸, el grupo configura en la

⁸ Osvaldo Bayer es un historiador cuyas investigaciones se destacan por su enfoque revisionista sobre la historia oficial y la reivindicación de personajes marginalizados por ella: los pueblos originarios, los anarquistas y las clases obreras son los principales focos de su interés. Bayer, como consecuencia de su tarea combatiente, debió exiliarse en Berlín durante el gobierno de Isabelita de Perón, donde permaneció hasta 1983. Algunas de sus obras más importantes son: *Los Vengadores de la Patagonia trágica* (1972 y 1974), *Los anarquistas expropiadores y otros ensayos* (1975), *Rebeldía y esperanza* (1993), *Severino Di Giovanni* (1970) y uno de sus últimos proyectos fue la investigación que se convirtió en el guión de la

canción una narrativa a partir de la cual se asume destinataria de un mandato implícito que habría en la acción justiciera del indio Arbolito. Es en el estribillo donde queda plasmado el sentido programático que le es otorgado a dicho acontecimiento: “Arbolito / tu lanza, nuestro camino”. Arbolito así recurre a la revisión histórica para generar un nuevo hito para las narrativas de la nación en un presente del que ese “nosotros” tácito forma parte. Al cuestionar una determinada interpretación del pasado y construir un discurso disidente y crítico, se propone una nueva manera de entender la historia nacional. Por ello, es una oposición a una versión de la historia, pero también a un modelo de país que ha sido forjado desde esa narrativa.

En este sentido, es interesante pensar esta propuesta de reinterpretación sobre el origen de la nación en relación al momento en el que el disco tiene su aparición, post década del noventa pero previo a la crisis de 2001. Es decir, momento en el que la mayoría de la población argentina afrontaba adversas consecuencias generadas por las políticas neoliberales llevadas a cabo durante el gobierno menemista y mientras transcurría un proceso de profundización de esas políticas con Fernando De la Rúa. En ese entonces, 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.

El caso de la “Chacarera del `99” es particularmente interesante en este sentido por la actualidad de su apelación al construirse como una crítica puntual sobre el pasado reciente de las elecciones presidenciales del 24 de octubre de 1999. El descrédito ciudadano frente a las instancias de representatividad democrática que mencioné es el eje temático de esta canción que dice:

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

Esta denuncia es un claro mensaje de descontento frente a un orden establecido, frente a la norma, y esta proposición se mantiene coherente con la afirmación que la banda realiza en relación a un estado de decepción y desencanto ante el fracaso de un proyecto

película *Awka Liwen* (2009). En ella trabaja la problemática de la posesión de la tierra advirtiendo sobre sistema de persecución, aniquilamiento y exclusión instalado sobre los pueblos originarios que mantienen continuidad hasta la actualidad.

de país. Pero en este caso el blanco de la crítica se focaliza en un actor particular: la clase dirigente de ese momento. Ésta se realiza a través de la postulación de una incoherencia entre el ser/hacer de éstos y su parecer, que no es otra que la imagen construida de estos candidatos durante el marco puntual de las campañas electorales.

El yo que asume la palabra, por otro lado, se define como parte del pueblo que es justamente 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

Como vemos, la incoherencia que señalaba se presenta ante este representante de la comunidad como un engaño reiterativo, lo que otorga más fundamento para su incredulidad. La campaña política se reconoce como superficial y vacía de ideas, sostenida en una correlación entre la ausencia de posturas ideológicas que deriven en proposiciones de ideas (sentido de este mecanismo democrático) y la primacía de la imagen: “peluquero, estilista / cirujano y dentista, / [son los] ideólogos de fin de siglo”. Los candidatos, sin excepción, quedan reducidos a una suerte de imágenes “publicitarias” puesta en exposición y, por ello mismo, son despojados de su humanidad al ser metaforizados en las figuras de “caras de afiche” o de “úteres 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 blancos⁹. Ese sentimiento de descrédito, como vemos, era compartido por muchos argentinos durante ese momento particular de la historia.

Por ello, en aquel contexto, cuestionar cierto mito de fundación idealizado de la nación fue una estrategia que no sólo le permitió a la banda poner en cuestión un relato del origen, sino también hablar del presente como un proyecto fallido, producto de ese ideario decimonónico que aún tendría consecuencias. Y de este modo, la necesidad de generar un nuevo referente se torna imprescindible. Así, ser representante de una historia alternativa es una de las primeras afirmaciones identitarias que la banda realiza para la configuración de su propia imagen.

⁹ Fuente: Ministerio del Interior. Subsecretaría de Asuntos Políticos y Electorales: *Historia electoral argentina (1912-2007)*. Diciembre de 2008. Disponible en: http://www.mininterior.gov.ar/asuntos_politicos_y_electorales/dinap/publicaciones/HistoriaElectoralArgentina.pdf. [última consulta: 30-08-2012]

Por otra parte, este sentido de continuidad entre el pasado remoto y el presente del grupo se hace más palpable cuando interviene como principal estrategia la oposición ante un otro que encarna una serie de antivalores (como los candidatos) y voces reivindicadas que ingresan permitiendo configurar la axiología que se sostiene desde este discurso (como el pueblo).

“La máquina” es otro ejemplo interesante para observar esto. En ella, se distingue fácilmente a la “maquina” como un personaje nocivo y depositario de una serie de valores negativos que el enunciador es capaz de reconocer. Esto, en tanto la presencia de la máquina es poderosa y destructiva frente a cualquier expresión de vida y esperanza:

Es enorme y avanza
no ves como te come
ni un cachito de cielo
(...)
Hasta tus sueños de cristal
(...)
Y en qué temor dejaste
que se vaya tu vida

La canción, en este sentido, se configura como una advertencia y el enunciador como sujeto capacitado para realizarla. Si bien es posible darle diversas interpretaciones a la metáfora de la máquina, es inmediata la relación que podemos establecer entre ésta y el modelo “moderno-occidental” al que el discurso de la banda se viene a contraponer desde su canción programática. ¿O no son acaso los representantes de ese modelo los que entendieron que los miembros de las comunidades originarias, esas que el “vindicador Arbolito” vengó, eran salvajes de los cuales había que prescindir para alcanzar el progreso? Resignificar la metáfora permite hablar de múltiples máquinas presentes en nuestras sociedades capitalistas e industrializadas, a partir del tópico del hombre alienado que es el que permanece como sentido predominante: hombre sin “luz”, “grito”, “cielo”, “soles”, “sueños” o “vuelo” ante una máquina que se lo come todo. La estrategia que estoy describiendo, además, nos permite advertir una relación bastante interesante con una tradición que la apartaría de temáticas emparentadas con el folklore para vincularlos más con una tradición rockera. Un imaginario y una retórica rockera es claramente referenciada en el tipo de construcción que vendría a oponer una idea negativa de lo urbano y la prisión gris de la ciudad occidental frente a la búsqueda del vuelo y el escape para salir de ese espacio opresor (Díaz, 2005). Este tópico que enfrenta la ciudad gris y los sueños de libertad se repite en otras canciones, como “Niños” y “Pañuelos”.

Es interesante advertir, en este sentido, que lo que la banda rescata de la cultura occidental es su manifestación más autocrítica: el rock y el imaginario simbólico al que nos remite, que en gran medida se vincula a un estado de inconformidad y descontento del sujeto en relación al mundo al que pertenece. Esta vinculación cobra otra relevancia cuando pensamos en las características musicales de la banda de las que hablaba más arriba y la dificultad al tratar de diferenciarla de otros artistas que recurren a las mismas estrategias. Una distancia interesante es marcada, por ejemplo, en relación con otras producciones del campo en ese momento, particularmente de agentes pertenecientes a la misma generación de estos músicos, que durante la década del noventa emergieron y lograron ubicarse en un lugar privilegiado hasta convertirse en los representantes dominantes del campo, es decir los que se ubicarían dentro de lo que se conoce como Folklore Joven¹⁰. Estos son asociados a una canción con falta de compromiso y ligada a los intereses del mercado. Lo que entra en clara contradicción con el concepto de canción que Arbolito viene a poner en escena.

Un punto que permitirá reconocer la base de esta diferencia debemos buscarlo en la tradición particular que la banda construye desde sus enunciados. Y esto porque asumo en ellos se sostiene un diálogo directo con prácticas concretas del campo folklórico que se definen por su acción militante y comprometida. Pero lo interesante de la propuesta de Arbolito está en que remite a una idea particular de “canción comprometida” y es desde allí que el pasado es leído, seleccionado y valorado para tornarse significativo para su propia definición de folklore (Williams, 2009). Al respecto, las reflexiones de Carlos Molinero sobre la “canción militante” en su libro *Militancia de la canción* (2011) me ofrecen un punto de apoyo bien fundamentado para introducir uno de los últimos puntos que quiero desarrollar.

Particularmente me interesa el destaque que el autor realiza sobre un momento de la canción argentina que denomina “década militante”, entre 1965 y 1975, por la especial intensidad con la que se desenvuelve este tipo de canción durante ese periodo, entendida como herramienta de acción política y comprometida con una causa. Para su caracterización, Molinero destaca ciertos tópicos que reconoce como recurrentes para la definición de la canción militante de ese momento que le permiten agrupar a una serie de cantores, interpretes y cantautores, y que sintetiza en lo que llama un “casi decálogo

¹⁰ Sobre la Folklore Joven ver el artículo de Díaz N. de este mismo libro.

cancionero”. Sobre éste quiero llamar la atención de cinco temáticas en particular: el indigenismo, el americanismo, la reinterpretación histórica, la denuncia social y la inmortalidad militante. Mi interés, como mostraré, se apoya en la visible línea de continuidad que puede establecerse entre las reivindicaciones analizadas por Molinero y las características que se destacan en el discurso de Arbolito como fuertes marcas de su identidad.

1) **Indigenismo.** Este punto está vinculado a la incorporación del indio en la canción folklórica. Si bien existen antecedentes previos a la década del 66/75, se vuelve vigorosa en el periodo analizado por Molinero, llegando a aparecer como sujeto de revolución y no sólo como objeto de denuncia. Algunos ejemplos que el autor ofrece son: “Canción para el derrumbe del indio” de Fernando Figueredo Iramain, “Canción para mi América” de Daniel Viglietti, “El triunfo de las Salinas Grandes” de Hamlet Lima Quintana y Norberto Ambrós o “Antiguos dueños de las flechas” de Félix Luna y Ariel Ramírez. También se le otorga un destaque especial a “Taki Ongoy” de Victor Heredia porque, aunque queda por fuera del periodo analizado (es de 1986), expresa una clara posición antihispánica.

Como ya he remarcado, en la propuesta de la banda que estoy analizando, sobresale la figura del indio Arbolito como héroe reivindicado para un proyecto alternativo de país. Punto de contacto con la década militante, ya que la visión del indio es convocada para reconstruir el relato de la historia. Concretamente, era sobre las campañas de erradicación propiciadas en esta región el modo predominante para abordar la problemática de las comunidades del sur del país. La cuota de innovación de Arbolito estaría en reconocer a un personaje tan concreto de la región sureña como representante de los sentidos revolucionarios. Esto porque para ello, siguiendo a Molinero, en la década del 66/75, la comunidad privilegiada fue la quechua/coya. Aunque, por otro lado, este fuerte protagonismo de la cultura andina se mantiene en la característica tímbrica de la banda que resulta de la base instrumental dada por quenás, charangos y sikus. Es interesante advertir, además, 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 revelarse violentamente. En este sentido, advertimos un diálogo interesante con la idea de sujeto revolucionario que era defendida en los 60 y 70.

Por otra parte, el tema instrumental “La tierra sin mal” convoca un mito central para la cultura guaraní¹¹. Lo que reafirma nuestra lectura sobre la búsqueda de nuevos imaginarios que habiliten la posibilidad de pensar otra comunidad, apoyada en una reformulación de la estructura de valores que hasta entonces han sostenido el sentido de sociedad dominante.

2) **Americanismo**. Esta temática se vincula íntimamente con la anterior pero supone la particularidad de reconocer en América Latina el sentido de unidad de los pueblos. Aunque este aspecto será más fuertemente trabajado en producciones posteriores (en *Despertándonos* sobre todo), entiendo que el cuestionamiento a una narrativa de nación va acompañado por una ampliación de la idea de comunidad que no se define según fronteras fijas entre los países sino a partir de una historia continental compartida (de explotación, de pobreza, de desilusiones, pero también de un camino para el futuro). Esta ampliación le permitirá, por ejemplo, incorporar al repertorio dos temas instrumentales que se vinculan con la historia de la música popular de otros países junto con canciones muy representativas del cancionero nacional, como la versión (también instrumental) de “La vieja”. Es el caso del “Estudio de Charango” de Mauro Núñez, quien es considerado por muchos el padre del folklore boliviano, pero también es el de “La Sol” donde se destaca la base de reggae a partir de la cual se desarrollan distintos motivos melódicos, incorporándose incluso la propia voz de Bob Marley. Éstas pueden comprenderse en la idea de ampliación de los límites que definen lo folklórico.

3) **Reinterpretación histórica**. Como vimos, este aspecto es clave para la propuesta de Arbolito, desde allí logran recuperar la historia del indio ranquel y poner en cuestión la historia oficial. Molinero coloca en este punto a aquellas canciones que abordan temas históricos “apuntando al ‘perdedor’ (...) para su rescate o significación” (2011: 239) y allí ubica a “Antorchas de los libres” o “Fuego en Anymaná” entre otras.

Lo interesante de este tópico está en advertir que la reinterpretación del mito del origen llevada a cabo por Arbolito será en gran medida el fundamento que le permitirá sostener su crítica y reinterpretación social. Sobre todo, construyendo una idea de resistencia por sobre una de derrota o pasividad.

4) **Denuncia o reinterpretación social**. Evidentemente es este punto en el que se circunscribiría la ya analizada “Chacarera del ‘99”, pero también “Niños” que introduce la voz del niño de la calle, “Chacarera del expediente” del Cuchi Leguizamón y

¹¹ Excede el propósito de este trabajo detenernos en la explicación del mito guaraní, pero para lectura en profundidad al respecto véase: Clastres, Hélène: *Terra sem mal*. Sao Paulo: Editora brasiliense. 1978.

“Huayno del desocupado” inspirada en un poema de Juan Gelman. La chacarera de Leguizamón de 1964 que aborda la problemática del pobre desde una perspectiva crítica ante las instituciones del estado (representadas por el “comisario ladino”, la justicia en las figuras del abogado y el juez, pero también en los dirigentes que “amasan millones en la Casa Rosada”). Mientras tanto el huayno recupera la “Oración del desocupado” de Gelman para poner en cuestión tanto al Estado como a la Iglesia, que no responden a las necesidades de hombre pobre y trabajador que sufre el desamparo de ambas instituciones. Quiero destacar principalmente la elección de incluir en el repertorio estas dos últimas por contar con el aliciente de ser versiones de creaciones de artistas que ocupan lugares destacados en el campo folklórico y literario. Elegir a estos intelectuales y no a otros como referentes aporta mucho a la tradición que los agentes construyen como propia. Gustavo “Cuchi” Leguizamón es un músico consagrado en la vertiente renovadora y comprometida del folklore nacional, la apelación a esta voz por parte de Arbolito se vuelve significativa en relación a los aspectos que venimos desarrollando. En cuanto a Gelman, en la misma línea, es un poeta de gran compromiso político y social, particularidad que, entre otras cosas, lo llevo al exilio durante la última dictadura militar.

5) **Inmortalidad militante.** Para Molinero, este eje temático incluye aquellas propuestas que “expresan una necesaria glorificación (...) del que muere o se sacrifica en función de una causa popular” (2011: 249) En este eje reposa gran parte del sentido de la zamba “Pañuelos” que destaca la acción de lucha de las Madres de Plaza de Mayo. Como es posible advertir, el pañuelo como elemento simbólico privilegiado en la zamba cobra aquí matices muy particulares a partir de la apelación al pañuelo usado por las madres. La relevancia que cobra se vincula con una resignificación sobre este elemento a partir del cual los que la danzan deberían comunicarse y entablar un encuentro generalmente vinculado a la conquista y al cortejo, y que aquí ese pañuelo referido es cargado de sentidos vinculados con una militancia política particular. De este modo, si el referente legendario elegido es el indio Arbolito, en la contemporaneidad el referente de resistencia y de lucha está corporeizado en la imagen de estas mujeres. Y esta lucha (“andar en busca de justicia”, “que la duda no gane a la verdad” “castigo [para el] milico”, etc.) 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 del vuelo ingresa ligados 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”.

Llegado este punto, a modo de síntesis, diré entonces que: es posible reconocer como un aspecto relevante para la configuración de la identidad de la banda, la recuperación y apropiación de una tradición que podemos llamar setentista. Ésta, a su vez, da lugar a una propuesta alternativa sostenida en la reivindicación de las culturas originarias y lo que ellos entienden como sus herederos (el pobre, el desocupado, el marginal y un modelo de militante político (caso paradigmático el de las abuelas) como figuras de la resistencia).

En la misma línea, y para finalizar, no quiero más que reforzar esta última idea con una breve reflexión en torno al nombre del disco, *La mala reputación*, y la canción homónima con la que éste concluye. Nominar al disco de esta manera es un modo de afirmar su lugar de contravención en relación a ciertos parámetros valorados por la sociedad. Sin embargo, cuando la sociedad que plantea esos parámetros es deslegitimada como modelo a seguir, el sentido negativo es invertido. Ésta es la tónica de la canción “La mala reputación”, que es una versión de Georges Brassens, representante de la nueva canción francesa (es decir, otro de los que se inscriben en el movimiento de renovación de la canción). No en vano también la introducción de esta versión juega con un motivo musical de “Adios Nonino” de Astor Piazzolla que es reconocido por su propuesta renovadora y, por lo mismo, rechazado desde muchos sectores tradicionales del tango. El mismo hecho de establecer un diálogo con la tradición tanguera desde el campo del folklore se configura como un gesto provocador frente a aquellas concepciones que entienden a estos como ámbitos bien diferenciados: música ciudadana y porteña frente a una música federal y proveniente del interior del país. En sintonía con esto, la construcción textual del enunciador en esta canción se ubica en relación de rebeldía frente a las instituciones o a los sectores de poder: Iglesia (en tanto está “fuera del rebaño”), al Estado nacional y su aparato (“no seguir al abanderado” sería su lema) y al poderoso económico (“zancadilla le pongo al señor”). El riesgo del rechazo y la marginalidad asumida desde esta postura, se sustenta en la necesidad del cambio. En este sentido, para volver a la metáfora del camino del indio, seguir la lanza de Arbolito es ir en búsqueda de los caminos que propongan alternativas ante los modelos establecidos y el cuestionamiento del orden se genera desde la rebeldía.

Algunas reflexiones finales

Como se ha podido ver a lo largo del trabajo, el concepto de fusión del que Arbolito se vale para definirse cobra una significación con matices más específicos cuando lo consideramos a la luz de la serie de factores que contribuyen para generar sentidos en su producción discursiva.

Por otro lado, estas consideraciones me llevan nuevamente a la pregunta inicial de este trabajo despertada por el concepto de “alternatividad”. En este sentido, y sin querer con ello ser conclusiva, creo que es necesario realizar una distinción al respecto del potencial lugar de alternatividad que la banda ocuparía dentro del campo folklórico. Es necesario para ello atender los respectivos ámbitos que se encuentran disputando los sentidos y definiciones del mismo. De esta manera, habernos acercado a la propuesta inicial de la banda ha permitido mostrar las características que dan lugar a entenderla como una propuesta que sí es alternativa frente a ciertas definiciones dominantes de folklore nacional (y tal vez en particular en relación a cierta idea de folklore joven o para jóvenes que en ese momento se estaba instituyendo, y que también implica cierta idea de juventud). Sin embargo, cuando esta misma definición proviene de los propios sectores hegemónicos, es claro que las reglas de juego han cambiado y por ende la definición de alternatividad en algún punto también. Evidentemente, en la disputa por los sentidos en el campo del folklore se han generado tensiones y resistencias a fines de la década del noventa, que desde el sector discográfico dominante se manifiesta años más tarde en una “incorporación” de propuestas que antes no eran reconocidas. Para este sector implica un nuevo nicho del mercado contemplado pero también la necesidad de generar una nueva definición, como la de “grupo alternativo” de los premios Gardel, y, por lo tanto, una ampliación de la definición de folklore. Por ello, la idea de negociación se completa cuando pensamos que esta incorporación no es una absorción donde una de las dos definiciones queda despojada de los sentidos previos. Para Arbolito, esta relación derivada de un consenso entre empresa y banda, también resulta en nuevas posibilidades: tanto en la etapa de producción como de distribución y de circulación. Pero también en términos de relaciones humanas desde una inserción a determinados círculos sociales que le permitirá años más tarde, entre otras cosas, volver a la gestión independiente aunque esta vez con otro capital.

Bibliografía

BOURDIEU, Pierre (1997): *Las Reglas del Arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

COSTA, Ricardo Lionel y MOZEJKO, Danuta Teresa (org.) (2002): *Lugares del decir: competencia social y estrategias discursivas*. Rosario: Homo Sapiens Ediciones.

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.

GARCÍA CANCLINI, Néstor (2008): *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós.

KALIMAN, Ricardo J. (2004): *Alhajita es tu canto: el capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba: Comunic-arte.

LAMACCHIA, M. Claudia (2012): *Otro cantar. La música independiente en Argentina*. Buenos Aires: Unísono Ediciones.

MOLINERO, Carlos (2011): *Militancia de la canción: política en el canto folklórico de la Argentina. 1944-1975*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.

ROCHA ALONSO, Amparo y LARREGLE, M. Elena (2011): “Política cultural y música popular: escuelas y orquestas”. En SANJURJO, Luis y DE CHARRAS, Luis (Coord.): *Contentio: tensiones para pensar la política cultural*. Buenos Aires: Ed. Del CCC Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini.

VITALE, Cristian: “Rock y Folklore, una fusión que busca su lugar en la música argentina. El eslabón perdido entre Hendrix y Yupanqui” En *Página/12*. Ed. Digital. 01/01/2001. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-01/01-01-26/pag21.htm> [última consulta: 13-06-2012]

WILLIAMS, Raymond (1980): *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península.

Sitios web consultados:

ARBOLITO. Sitio oficial. <http://arbolitoweb.com.ar/>. [última consulta: 25-08-2012]

PREMIOS GARDEL A LA MÚSICA Sitio oficial. <http://www.premiosgardel.org.ar/> [última consulta: 25-08-2012]

AAAF CAPIF Interpretes y Productores Fonográficos Sitio oficial. <http://www.aadi-capif.org.ar/> [última consulta: 25-08-2012]

AUDIOVIDEOTECA DE BUENOS AIRES: “Oswaldo Bayer”:
http://www.buenosaires.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/bayer_bio_es.php [última consulta: 27-08-2012]

Discografía

ARBOLITO: *La mala reputación*. Prod. independiente. 2000.