



Título de la ponencia: PROCESOS COMUNICACIONALES DE EXPANSIÓN IDENTITARIA EN CONTEXTOS FESTIVOS

Apellido: Gómez

Nombre: Pedro Arturo

DNI:14353274

Correo electrónico:peargo50@gmail.com

Institución a la que pertenece: Universidad Católica de Santiago del Estero (UCSE) /
Universidad Nacional de Tucumán (UNT)

Sujetos, identidades y culturas

Los repertorios simbólicos identitarios a menudo son producidos y reproducidos en contextos organizacionales, de modo tal que sus significados y valores están influenciados por los objetivos, convenciones y tecnologías de grupos particulares de producción cultural y sus públicos. El tipo de formas y contenidos que se configuran como expresiones de identidad está condicionado por la planificación institucional, como es el caso del festejo del aniversario de la fundación de la ciudad de Santiago del Estero, instancia de puesta en escena e irradiación intensa de la identidad santiagueña. Las actividades organizadas por el Estado provincial y municipal, con la participación de diversas organizaciones civiles, componen un conglomerado festivo donde se registra el uso de prácticas y producciones que provienen de la cultura popular de la región. La selección y elaboración de los componentes de estos repertorios apuntan a proyectar la celebración hacia esferas públicas cada vez más amplias y abarcadoras, aunque manteniendo el acento en lo autóctono como expresión del "ser santiagueño". En la escenificación festiva de esta proclamada sustancia identitaria, se produce un proceso de asimilación de diversos registros simbólicos que integra en una amalgama legitimadora elementos procedentes de la cultura popular, la cultura mediática y la cultura ilustrada. Esto ocurre con géneros musicales tales como los ritmos folklóricos, el tango, las danzas de colectividades, junto con estándares del pop y de la música clásica, el rap y manifestaciones plebeyas ahora enaltecidas como la guaracha y la consagración del melódico romántico como emblema en instancia de institucionalización. El presente trabajo se propone un análisis de este particular proceso de elaboración de los repertorios simbólicos.



Las prácticas y artefactos que se consolidan como expresiones de identidad nacional, regional o comunal conforman conjuntos variados y cambiantes. Sin embargo, con el tiempo llegan a sedimentarse como una configuración homogénea, más o menos estable, de modo tal que constituyen repertorios de elementos simbólicos reconocibles como identitarios. Estos repertorios simbólicos a menudo son producidos y reproducidos en contextos organizacionales, de modo tal que sus significados y valores están influenciados por los objetivos, convenciones y tecnologías de grupos particulares de producción cultural y sus públicos. La efectividad de estos repertorios depende de las fuentes y condiciones de producción, selección e institucionalización, como ocurre en las situaciones donde el Estado hace uso de núcleos de sentido colectivo como parte fundamental del dispositivo festivo que celebra aniversarios o centenarios de las comunidades.

El tipo de formas y contenidos que se configuran como expresiones de identidad está condicionado por la planificación institucional, como es el caso del festejo del aniversario de la fundación de la ciudad de Santiago del Estero, instancia de puesta en escena e irradiación intensa de la identidad santiagueña. Las actividades organizadas por el Estado provincial y municipal, con la participación de diversas organizaciones civiles, componen un conglomerado festivo donde se registra el uso de prácticas y producciones que provienen de la cultura popular de la región. La selección y elaboración de los componentes de estos repertorios apuntan a proyectar la celebración hacia esferas públicas cada vez más amplias y abarcadoras, aunque manteniendo el acento en lo autóctono como expresión del “ser santiagueño”. En la escenificación festiva de esta proclamada sustancia identitaria, se produce un proceso de asimilación de diversos registros simbólicos que integra en una amalgama legitimadora elementos procedentes de la cultura popular, la cultura mediática y la cultura ilustrada. Esto ocurre con géneros musicales tales como los ritmos folklóricos, el tango, las danzas de colectividades, junto con estándares del pop y de la música clásica, el rap y manifestaciones plebeyas ahora enaltecidas como la guaracha y la consagración del melódico romántico como emblema en instancia de institucionalización.

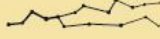


La música de las esferas identitarias

Entre los repertorios simbólicos más fructíferos como materia prima a la hora de construir y comunicar identidad, se halla la música, en la medida en que uno de los modos fundamentales mediante los cuales los sujetos hacen del mundo un mundo de vida, una red vital de sentidos colectivos compartidos, es a través de las mediaciones musicales. Los usos y prácticas en torno a la música integran un proceso de producción de significado ligado a la identificación y reconocimiento de configuraciones culturales, étnicas y sociales. En el devenir identitario, la música se entrama con elementos como territorialidad, lengua, historia, organización social, económica, ideológica, política, y en general, con la cultura, símbolos y signos con los que los sujetos se comunican y transmiten sus costumbres, experiencias y conocimientos. La música, como la identidad, es a la vez interpretación e historia, describe lo social en lo individual y lo individual en lo social, una cuestión tanto estética como ética¹.

La música es uno de los recursos predilectos de las políticas culturales del Estado puesto a construir “nación”, esa colectividad en apariencia sustantiva y homogénea de hombres y mujeres que comparten por encima de cualquier otra división una serie de rasgos constitutivos, propios y diferenciales (lengua, historia, cultura, etc.). Por su ligazón con el imaginario de un pasado de territorialidad telúrica, ancestralidad y tradiciones el folklore es el género musical privilegiado en la elaboración de las identidades nacionales y subnacionales, siendo precisamente la música folklórica, en la realidad de sus géneros, más bien regional que nacional. En el caso argentino, el tango aparece como más representativo de lo urbano rioplatense, zona de concentración e inculcación de repertorios simbólicos desde la cual se le asigna al resto del país un perfil menos ciudadano y más rural o campesino. Por esta razón un tipo humano como el gaucho –más ligado a la literatura gauchesca y al folklore musical que al hombre de campo real- alcanza dimensiones de logotipo nacional,

¹ S. Frith, 2003: 184.



no así el compadrito o malevo, un personaje menos expansible en términos de una identidad y cultura en común, por su anclaje en la ciudad y en lo moderno. Esto en cuanto a los efectos identitarios hacia el interior del colectivo nacional donde prevalece la figura del gaucho; mientras que hacia el exterior internacional –por vías de producciones mediáticas extranjeras tales como el cine- funciona en la mirada de esos otros una mixtura de lo gaucho y lo tanguero, con toques hispanos, donde el hombre de las pampas argentinas baila un tango cargado de erotismo con artificiosas florituras en las que resuenan ecos del flamenco y otras musicalidades latinoamericanas. Una iconografía que incluye el Rudolph Valentino de *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Rex Ingram, 1921), el Batman argentino llamado Gaucho creado en 1955 por Edmond Hamilton y Sheldon Moldoff en la historieta *Batmen of All Nations*, recreado por Grant Morrison en *Batman Inc.* (2011), y hasta el mismísimo Ratón Mickey en una animación de 1928, *The Gallopin' Gaucho*. Pero esta imagen es una proyección exoidentitaria que, a través de la apropiación hegemónica de un elemento nativo, refuerza el exotismo de un personaje en quien se conjugan seductoramente las refinadas artes de la urbe con las rudas destrezas de la vida en la naturaleza, rasgos cuya síntesis se exhibe en el baile sensual del tango. Apartada de la afectación de este modelo, la forja endoidentitaria –a cargo de las hegemonías culturales locales y su exaltación del criollismo- ha optado como emblema por el gaucho y su universo de habilidades y melancolías, en la dimensión nacional y mucho más aún en la regional.

No obstante, en tiempos en los que en Argentina el Estado ha recuperado su condición de maquinaria narrativa de lo histórico, es un imperativo la construcción de una nación como comunidad intensa y abarcadora de la que nadie quede afuera, lo cual ha precipitado la incorporación institucionalizada de elementos provenientes de la cultura popular más entrelazados con la cultura mediática. En este sentido el rock argentino recorrió un camino que va desde la particular nomenclatura de “rock nacional” –favorecida por la veda de música en inglés durante la Guerra de Malvinas- hasta la figura del músico militante en tiempos de la batalla cultural kirchnerista. Pero el rock no es en principio una manifestación



de esa zona clasista-cultural designada por lo “popular” (los oprimidos, las clases excluidas), sino que proviene más bien de una esfera hegemónica asociada a las industrias culturales. Es así que algunos sectores de las fuerzas nacionalistas en su interés por definir el “pueblo” como forma de vida a la que hay proteger de las culturas extranjeras retomaron la música folklórica nativa –o alguna versión de ella- para oponerla al rock. Resabios de esta actitud afloran en casos como los de la banda de sonido de Patoruzito, la película (2004), donde riff rockeros marcan la presencia de los malos y la violencia, en contraste con los aires nativos del tema principal cantado por Los Nocheros, cierto que acompañados esta vez por León Gieco un hombre del rock nacional pionero en el acercamiento de este género al folklore, en esta ocasión asociado con los máximos representantes de lo folklórico musical fusionado con lo melódico romántico. De todos modos, se trata de cruces en las esferas hegemónicas de la industria cultural.

La música del ser santiagueño

En el caso de la ciudad de Santiago del Estero, a partir del hecho histórico de ser la ciudad más antigua de Argentina, su universo simbólico identitario reúne un conjunto de imaginarios y representaciones vinculados con lo ancestral (“madre de ciudades”), lo telúrico (“tierra de encuentros) y lo folklórico (la chacarera “Añoranzas” como emblema musical). Este repertorio constituye una cantera para la extracción y renovación de materiales en la elaboración de prácticas que integran nuevas tradiciones en constantes procesos de consolidación y sedimentación, donde los agentes institucionales juegan su papel en la construcción de identidades colectivas de adhesión subnacional. El discurso hegemónico del Estado como modelador de patrones identitarios pone en marcha otras operaciones de sutura entre música folklórica –consolidada en su prestigio de emblema musical nativo como parte de una cultura en común- y el género melódico romántico, una modalidad cuyo ascenso a signo de identidad nacional o subnacional comienza a aparecer ahora con mayor nitidez.



El spot “Somos Santiago del Estero”, elaborado por el Centro de Convenciones “Forum Santiago del Estero”, actualiza con suntuosidad audiovisual la puesta en escena del repertorio simbólico representativo de la identidad santiagueña, incorporando nuevos elementos que llaman la atención sobre un proceso de reinención de tradiciones, en este caso la tradición musical. El video cuyo tema musical es la chacarera “La barranquera” – con lo cual coincide en todo con la matriz identitaria que identifica a Santiago del Estero con ese género de la música folklórica- se abre con la imagen de la bandera santiagueña flameando recortada sobre el cielo y el cartel con el nombre de la provincia / ciudad y su epíteto característico “madre de ciudades”. Chacarera, bandera y epíteto, signos que nos instalan de inmediato, sin duda alguna, en la santiagueñidad absoluta. Este efecto de apertura con total inmersión en lo santiagueño se refuerza con la referencia inicial visual y verbal (tanto oral como escrito) al origen telúrico “somos la tierra” y precolombino “somos el inca”, con mención a la llegada de los conquistadores españoles en términos de “descubrimiento”, apelando a lexemas del campo semántico religioso “somos la tierra que el sol bendijo” –una religiosidad pagana de probable adoración al sol previa a la irrupción del catolicismo- y del campo sentimental amoroso: “somos los que la amamos (a la tierra) aún antes que nos descubrieran”, con lo cual se acentúa un vínculo telúrico amoroso ancestral, un origen marcado por el amor a la tierra. Se señala también el vínculo con los pobladores originarios (“somos el inca”), pero cualquier conflicto entre esta etnicidad nativa y los colonizadores –cuya llegada y trayecto son representados por las imágenes que acompañan la voz narradora en off- es disuelta de inmediato por otra apelación al léxico del amor: “... y somos el amor de quienes llegaron, fundaron y nombraron ‘tierra de promisión’”, operación discursiva que nos conduce de nuevo al vínculo con la tierra pero ahora fundada y renombrada amorosamente “tierra de promisión”. La desmesura de describir la conquista como un acto de amor no consiste sólo en un acto de retórica kitsch, sino que expone el sentimentalismo como recurso de borramiento de la violencia fundacional de la historia de una comunidad que se presenta ahora en la supuesta armonía de sus diferencias constitutivas, diferencias que son presentadas a fines de conformación



identitaria colectiva como elementos de diversidad, invisibilizando el drama de la desigualdad. Tras el listado de algunos nombres de conquistadores quienes también forman parte de la amalgama del ser santiagueño (“somos Núñez Del Prado, somos Aguirre y Diego de Rojas”) esta sucesión de personajes choca con la referencia verbal y visual a “la dura flecha del indio” (“somos la dura flecha del indio”), con lo cual queda claro que esos que “llegaron, fundaron y nombraron” son los portadores del amor, en contraposición a la violencia del indio armado con “la dura flecha”. Este momento de la narración se cierra con una nueva referencia religiosa, esta vez a la fe católica: “somos la vocación misionera incansable de nuestro San Francisco”, cerrando con esto el círculo abierto con la alusión al paganismo solar superado aquí por la infatigable implantación del catolicismo.

Tras un extenso listado de todo eso que “somos”, que incluye elementos paisajísticos, étnicos y culturales, se presenta la tradición oral popular “somos un pueblo de leyendas” y su fauna (el crespín, el cacui), la literatura y el pensamiento filosófico (“somos Di Lullo, Canal Feijoó, somos La Brasa...”), para de inmediato pasar a la música folklórica: “somos chacareras de don Andrés, de don Carlos, de don Julio Argentino, dulces sambas de los Ávalos, el canto del Zoco y el Cachilo...”. Esta sucesión de referencias a los principales representantes de la tradición musical folklórica regional remata con la inclusión de Leo Dan: “somos las melodías de Leo, azules como el cielo de su Atamisqui querido”, seguido por menciones más esperables: “somos la armónica de Hugo, el violín de Sixto, un verso de Trullenque, el espíritu y la voz indomable de Jacinto”. Tras nuevas referencias a la intelectualidad y la creación literaria musical (“somos Domingo Brabo, la poesía de Manzi”), también al hacer científico (somos la lucha indoblegable de don Ramón Carrillo), hay un regreso a la música con menciones a instrumentos: la sacha (guitarra), el bombo y a esa nueva práctica ya consolidada: la marcha de los bombos, para luego pasar al heroísmo deportivo y militar.

Cierto que a pesar de que su fama se cimentó en el género melódico romántico, Leo Dan no es para nada ajeno sino más bien muy cercano a la música folklórica, en particular al



género insignia de la santiagueñidad, la chacarera, dentro del cual compuso no pocas piezas, varias de ellas para Los Manseros Santiagueños y hasta alguna cantada por un folklorista con actitud rockera: Rally Barrionuevo. Por lo tanto, la incorporación de Leo Dan al canon musical identitario santiagueño podría haber estado propiciada por su trayectoria folklórica, aunque es mencionado en el spot en términos de su carrera melódica. Mediante el uso sinestésico del lexema “azul” asociado a la melodía se tiende un puente que conecta este registro musical con la raíz nativa del canta-autor, un hombre que proviene muy de tierra adentro, del interior del interior (de hecho, la chacarera que canta Rally Barrionuevo se llama “Corazón atamisqueño”): el azul de sus melodías es tan azul como el cielo de su “Atamisqui querido”. Mediante esta operación retórica aún el género melódico romántico pasa a poseer una conexión con lo telúrico de origen, en cuanto Atamisqui representa una geografía rural o campesina.

La música de la fiesta

Otra pieza audiovisual, el resumen televisivo de los festejos por los 461 años de la ciudad de Santiago del Estero, presenta un “show artístico musical” realizado la noche del 24 de julio de 2014 en la Plaza Central de la “madre de ciudades”. La voz relatora del video describe al evento como “un espectáculo netamente autóctono”, mientras suena la obertura de Carmina Burana acompañando las imágenes que muestran mediante ágiles tomas a una imponente multitud que agita banderitas argentinas y a la orquesta intérprete en el escenario. Intercaladas con entusiastas testimonios del público se suceden escenas de los números musicales, que engarzan elementos de la cultura ilustrada, la cultura popular y la cultura de masas: música clásica, chacarera, tango, estándares del pop, rap y hasta la guaracha, género plebeyo en ascenso hacia la condición legitimada de componente del aglomerado simbólico representativo de la identidad santiagueña. Acaso una paradoja: la cantata de Orff que puede asociarse a la cultura ilustrada, al gusto y hábitos de los sectores hegemónicos no llegó a los márgenes sociales, pero la guaracha –género de subalternidad



plebeya si los hay- conquistó un lugar en el repertorio simbólico identitario oficial de Santiago del Estero, mediante la apropiación por parte del dispositivo festivo institucional. Uno de los usos institucionales de la cultura popular a los que recurre el Estado para construir nación: una cultura común donde las desigualdades se disuelven en el mosaico de la diversidad, la configuración cultural de una comunidad imaginada, un conjunto de objetos, prácticas y producciones inculcadas como patrones identitarios que convocan la adhesión (identificación) de los integrantes del colectivo social.

En un balcón que domina toda la plaza, la gobernadora de la provincia, el intendente de la ciudad y otros funcionarios comparten esa ubicación preferencial con Leo Dan. El ápice de la celebración es el canto del “cumpleaños feliz”, seguido de inmediato por la voz inconfundible del cantor de Atamisqui que entona a capella su canción insignia “Santiago querido, Santiago adorado...”, banda de sonido de majestuosas panorámicas que sobrevuelan la multitud mientras estalla el colorido de los fuegos de artificio. En este tipo de fiestas donde lo que se celebra no sólo es el aniversario de una ciudad, sino que hay un “nosotros” festejándose a sí mismo, hay una puesta en escena de esa comunidad imaginada, una cultura o configuración cultural resultado de una política que desde el ejercicio de la hegemonía construye una “cultura (en) común”, expandiendo su matriz indentitaria mediante un ensamble que sutura diversos y desiguales registros culturales, popularizándose.

Como señala Stuart Hall, es en una relación dialéctica de relación, influencia y antagonismo, en la que se definen configuraciones culturales como las que componen la cultura popular, la cultura ilustrada y la cultura de masas, de modo tal que el dominio de las formas y prácticas culturales es un campo que cambia constantemente, donde se articulan formaciones hegemónicas y subalternas, centralidades y periferias, en un proceso de permanente tensión entre las fuerzas cambiantes y desiguales que definen, precisamente, la cultura como campo. Relaciones y fuerzas que sostienen la distinción, la diferencia y



desigualdad entre lo que, en un momento dado, cuenta como actividad cultural o forma de élite y lo que no cuenta como tal. “Porque, de período en período, cambia el contenido de cada categoría. Las formas populares mejoran en valor cultural, ascienden por la escalera cultural, y se encuentran en el lado opuesto. Otras cosas dejan de tener un elevado valor cultural y lo popular se apropia de ellas. (...) Estas categorías permanecen aunque los inventarios cambien. Es más, se necesita toda una serie de instituciones y procesos institucionales para sostener a cada una de ellas y para señalar continuamente la diferencia entre ellas, entre la parte valorada de la cultura, el patrimonio cultural, la historia que debe transmitirse, y la parte ‘sin valor’”². Es así que estas estampas de la fiesta por los 461 años de la ciudad de Santiago del Estero muestran cómo ese “azul” de las canciones de Leo Dan asciende por la escalera cultural. Las categorías se mantienen, pero el inventario de la (sub)nación ha cambiado expandiéndose al incorporar este “azul”, inventado una nueva tradición.

Conclusiones: la música de la tradición

Tal como apunta Eric Hobsbawm³, las tradiciones inventadas se inscriben en el contraste entre el cambio e innovación constantes del mundo moderno y el intento de estructurar algunos elementos de la vida social en el marco de este mundo, atribuyéndoles un carácter inmutable e invariante. Precisamente, el objeto y característica de las tradiciones, incluidas las inventadas, es la invariación. Es como si ese “azul” del cancionero melódico amoroso de Leo Dan hubiera estado siempre ahí, del mismo modo que el azul del cielo atamisqueño, como toda esa música que habita en las periferias populares, ahora convertida por el dispositivo festivo en la música que escucha un “nosotros” total, sin fisuras de desigualdad, la banda de sonido de una identidad en estado de celebración.

² Stuart Hall, 1984.

³ En Eric Hobsbawm, Eric y Terence Ranger, 2002.



Las tradiciones más que con la persistencia de formas antiguas –según hace notar Stuart Hall⁴- tienen que ver con la articulación entre lo consolidado y lo emergente, entre lo consagrado y lo periférico, entre las formas de la cultura ilustrada y las formas de la cultura popular indisociables hoy en día de la cultura de masas. Al implantar una de estas formas en la tradición de una cultura (en) común se le da una nueva resonancia, un nuevo acento, pero también una nueva resonancia y acento a esa “totalidad de sentido” colectivo. Después de todo, las culturas no son “formas de vida” separadas, sino “formas de lucha”. Ese fragor de lo político es lo que se neutraliza en las operaciones de sutura de las políticas culturales, en su uso de los elementos de la cultura popular.

⁴ Stuart Hall, 1984.



BIBLIOGRAFÍA

Anderson, Benedict: *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. Fondo de Cultura Económica, México, 1993.

Bourdieu, Pierre: *Cosas Dichas*. Gedisa, Barcelona, España, 1996.

Castro, Edgardo: *Diccionario Foucault. Temas, conceptos y autores*. Siglo XXI, 2011.

Fairclough, Norman: *Language and Power*. Longman, Londres y Nueva York, 1989.

—————: *Critical Discourse Analysis: The Critical Study of Language*. Longman. Londres y Nueva York, 1990.

Frith, Simon: "Música e identidad". En Hall, S. y du Gay, P. (comps): *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu, Buenos Aires, 2003.

García Fanlo, L.: *¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben*. A Parte Rei, 2011.

Grimson, Alejandro: *Los límites de la cultura. Crítica de las teorías de la identidad*. Siglo XXI, Buenos Aires, 2011.

Hall, Stuart: *Notas sobre la deconstrucción de lo "popular"* En Ralph Samuel (ed.). *Historia popular y teoría socialista*, Crítica, Barcelona, 1984.

Hobsbawm, Eric y Ranger, Terence (eds.): *La invención de la tradición*. Barcelona, Crítica, 2002.

Martín Rojo, Luisa y Whittaker, Rachel (ed): *Poder decir o El poder de los discursos*. Arrecife Producciones, Madrid, 1998.

Spillman, Lyn: *Nation and Commeration*. Cambridge University Press, 1997.

Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Península, Barcelona, 2000.

Wodak, Ruth y Meyer, Michael (comp): *Métodos de análisis crítico del discurso*. Gedisa, Barcelona, 2003.