

**Guía de Presentación de
INFORMES DE AVANCE – INFORMES FINALES**

Proyectos acreditados en la Secretaría de Investigación y Postgrado.

1. TÍTULO DEL PROYECTO: COMUNICACIÓN, MÚSICA, CIUDAD (II): Poéticas de una mediación

3. FECHAS DE INICIO Y DE FINALIZACIÓN DEL PROYECTO: DESDE 1-01-06 HASTA 31-12-08

4. PERIODO AL QUE SE REFIERE EL PRESENTE INFORME: DESDE 1-05-07 HASTA 6-06-08

5. EQUIPO DE INVESTIGACION

APELLIDO Y Nombre	Cargo / Beca	Nº de horas investiga x semana	Mes de incorporación	Mes de finalización	EvaluaciónS - NoS
DELGADO, Nora	PAD ex	20 hs	1-01-06	31-12-08	
PAZ, Mercedes	AUX b	10 hs	1-01-06	31-12-08	S
YANHI, Claudia	AUX ah	5 hs	1-01-06	31-12-08	S
PEDROSO, Sabrina	AUX ah	5 hs	1-01-06	31-12-08	S
GIMENEZ, Cristhian	AUX b	10 hs	1-01-06	31-12-08	S
PIRIS da MOTTA, Tania	INI b (*)	10 hs	1-01-06	31-12-08	S
SALES FIGUEREDO, Hugo	INI ah	10 hs	1-01-06	31-12-08	S
WEDEKAMPER, Andrea	AUX b	10 hs	1-01-08	31-12-08	S
ROSA, Fernando	AUX b	10 hs	1-01-08	31-12-08	S

*PIRIS da MOTTA, Tania: DNI 21.735.086, participó en el Proyecto como Becaria de postgrado de la Maestría en Semiótica Discursiva (SiyP-FHyCS-UNaM), tiene únicamente una beca de arancel para cursar la Maestría. A partir de la misma lleva adelante una línea de investigación sobre la música electrónica en la ciudad de Posadas.

Firma Director de Proyecto

Aclaración: DELGADO, Nora

Fecha de presentación del Informe: Agosto del 2009

PARA RESPONDER A LOS ITEMS SIGUIENTES UTILIZAR HOJAS COMPLEMENTARIAS (TAMAÑO A4)
EN EL NUMERO QUE SE REQUIERA

6. RESUMEN DEL PROYECTO ORIGINAL

El proyecto continúa el análisis de cierta producción musical de la ciudad de Posadas en tanto prácticas semióticas que suponen dimensiones y especiales dinámicas socioculturales, sociosemióticas, estéticas y comunicativas. Se trata de la continuación de indagaciones que ya han sido iniciadas en el Proyecto **Comunicación, Música, Ciudad: Trilogía de sonidos y sentidos para la ciudad de Posadas**, acreditado en la etapa anterior en la SIyP de la FHyCS de la UNaM. Esta vez, la mirada está puesta en las mediaciones poéticas que la música realiza en y para con la ciudad de Posadas. Sabemos que la producción musical es una estructura textual fuerte desde la que es posible interrogar a la ciudad. Es un lenguaje, un campo de significación que siente, interpela al espacio urbano y a la cultura/comunicación de los ciudadanos desde los aspectos semioestéticos de sus productores y sus productos, desde su retórica, sus pasiones y desde la intertextualidad que conlleva. Desde y con estos aspectos se juegan y construyen “corpus textuales”, verdaderas poéticas del hacer musical pero también ciudadano, “letras que dan letra” a la ciudad desde una concepción de ésta como texto heterogéneo.

7. LISTA DE ACTIVIDADES REALIZADAS DURANTE EL PERÍODO

- Se propuso un encuadre analítico de producciones musicales en la ciudad de Posadas en tanto manifestaciones de instancias socioculturales y semióticas concretadas en verdaderos “corpus de creación”. Tal selección de aspectos, lógicamente, implicó opciones: en ese sentido se ha optado por continuar el análisis de la producción musical de los siguientes grupos de referencia que hemos localizado en la ciudad de Posadas: NETO, con su producción “Triple Frontera”; OSVALDO de la FUENTE, con “El Libro de los monstruos”; RICHARD CANTEROS con “Al este del sol”; CACHO BERNAL, con “Ojo de Pez”, JOSELO SCHAUP con “Agua Bendita”, LEANDRO YANHI con “Aguamono”. Cada uno de estos “practicantes culturales” en sus producciones encarna flujos musicales en la ciudad de Posadas y habla desde una particular poética de mediación. Poética que suena en ritmos, que se dice en letras y refiere a toda una realidad cultural que trataremos de describir analíticamente. Suena, a ciudadanos, a barrios, a tradiciones, a necesidades, esperanzas, desesperanzas y contradicciones de la ciudadanía - porque implica sonidos pero también toda una gestión relacional.

- En relación con el contenido anterior se continuó la exploración de la ciudad de Posadas a partir de sus mediaciones musicales en tanto texto y en tanto evento condicionantes de los corpus productivos.

- Desde cada trabajo con los corpus se avanzó en la caracterización de la producción cultural de la ciudad de Posadas en relación con el campo simbólico, expresivo y comunicativo de prácticas musicales en la ciudad.

- Se continuó con la identificación de estilos musicales y sus significados en el ámbito de la urbanidad posadeña.

- Se continuó con las lecturas teóricas pautadas y las reuniones de equipo para la discusión de conceptos teóricos y sus relaciones con categorías empíricas extraídas del trabajo etnográfico realizado en relación a este ámbito de prácticas y socializaciones.

- En relación con el eje de formación de recursos humanos se dio prioridad a la asistencia y participación activa en Jornadas Regionales y Nacionales en las que se expusieron los resultados de esta investigación .

- Se avanzó (desde las instancias enunciadas) en la propuesta de una lectura analítica y crítica de la relación triádica: comunicación-música-ciudad. Desde líneas generales se destaca que actualmente, la música en Posadas, posibilita diversos acercamientos desde su proceso histórico y en tanto semiosis particular; constituye uno de los productos -espacios- de una intensa dinámica de producción en la ciudad y que se deriva a otros ámbitos (político, religioso, artístico, pedagógico, comunicacional, empresarial, artesanal). Esos productos tienen una - creciente - circulación nacional e internacional a través de redes de interacción que generan un universo de producción/significación que contribuye al movimiento-fijación de ciertas imágenes de nuestro imaginario colectivo urbano, tanto así que puede ser vista como una matriz que trasladada a otros soportes sustenta otras producciones, por ejemplo: teatro, CD, revistas, fiestas, actos cívicos, actos políticos, religiosos , escolares, etc. Así, se configura, estratégica y sensiblemente, en “un lugar” de interpelación de grupos, colectividades, tribus juveniles, partidos políticos, etc.

Tal lo referimos brevemente, la música en la ciudad de Posadas posibilita distintos acercamientos en tanto semiosis particular, en tanto campo de producción cultural, en tanto matriz simbólica de sentidos, en tanto espacio de inter-relación e interpelación de distintos grupos urbanos. Estos contenidos implican analizar –entre otras consideraciones- la importancia que adquiere el binomio mito/territorio - que contiene relaciones afectuales con el espacio a la luz de estos planteos -; los

rituales que se establecen (el concierto, la actuación de una banda, las fiestas, que conllevan la participación/comunión de músicos y audiencias); las significaciones en juego y su trama de expresiones no sólo del orden de lo verbal (letras, frases, slogans) sino también de un look, “facha”, de una estética, de gestualidades significativas y de una escenografía, de una “communitas” que modela un particular “ethos” de la ciudad.

La música es una importante mediación del cambio cultural y social que conlleva la ciudad hoy, y pasa a tener tres referencias fuertes que se deben develar en esta poética de mediación:

- a) la pregnancia del palimpsesto – que bajo su escritura actual conserva vestigios de su escritura anterior -, esto es, un texto musical en el que el pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso en las entrelíneas que escriben el presente;
- b) la existencia de comunidades hermenéuticas -en el aspecto clásico de la hermenéutica como el arte de interpretar textos y fijar sentidos- y que responden a modos de sentir y expresar identidad ciudadana, atravesadas por continuidades y discontinuidades, por reflejos modernos y por qué no postmodernos;
- c) la existencia de un ecosistema comunicativo, cuya manifestación más profunda se halla en las nuevas sensibilidades, lenguajes y escrituras que la música en tanto texto y evento cataliza y desarrolla.

El universo de la música en la ciudad plantea un campo de experimentación – que a veces se traduce en distancias y en descentramientos -, esto es así porque la música también discrimina, valora, escoge, fortalece prejuicios, renueva concepciones acerca de la política, la familia, la cultura, la sexualidad, el espacio y a la vez plantea relocalizaciones de identidades, desterritorializaciones, hibridaciones, reorganización de saberes, flujos comunicativos, redes que interactúan en la ciudad y donde ella moviliza intercambios de experiencia musical y experimentaciones estéticas.

Se trata de formas de realización de una poética que aporta elementos de mediación para con este particular espacio ciudadano, que no se agota en estos referentes sino que sinecdóticamente contiene a varios proyectos del campo.

Los corpus trabajados en este proyecto de investigación no dejan de referir aspectos claves de una problemática como lo es la comercialización de lo que se produce en materia musical. Se trata de “un negocio” musical que arremete con símbolos e identidades. Los corpus seleccionados en este trabajo, esto es el de *Ojo de Pez* -de Cacho Bernal-, *Agua Bendita* – de Joselo Schuap- , *Triple Frontera* – de Neto-; *Aguamono* – de Leandro Yanhi y Javier Chemes, *Al este del sol* -de Richard Canteros- y *El Libro de los Monstruos* -de Osvaldo de la Fuente- , negocian en su

realización y en sus búsquedas símbolos e identidades, mayoritariamente referidas a la región “de las misiones”, “al corazón del Mercosur” pero también “al hombre sensible y afectivo que cada uno lleva adentro”.

Esta posible línea de lectura en ellos manifiesta, además, otra negociación: la de los ritmos para expresarla. Así se advierte sustantivamente, no ya la hibridación, la mezcla sino el recorte, la cita musical hecha fragmentos de reggae, hip hop, chamamé, galopa, chotis, pop, rock, etc, con los que se insiste en términos de prácticas de producción y representación de identidades a partir de la interpretación y de la composición. Sobrados testimonios recogidos en el campo de estos “practicantes culturales” dan cuenta de estos sentidos a los que aludimos.

Sabido es que la música expresa un cómo pensar la identidad en este mundo, conlleva un cómo verla, plasmarla en este universo globalizado, de conexiones y flujos comunicativos, muy rápidos a veces y de lentitudes y desconexiones otras tantas. Por eso, los corpus en los que abrevamos no dejan de arrojar indicios en términos de hibridaciones y citas de autores “referentes” de la escena musical de por acá (“de Posadas al País, al mundo, a la región, a la provincia”).

Así, cada corpus se presenta como un campo de posibilidades y proyectos para con la región. Algunos, tal el caso de *Aguamono* y *Ojo de pez*, apuntan a expresiones eminentemente sonoras. Van, tal lo dicen sus líderes, tras la búsqueda del sonido que los represente. Lo suyo es una apuesta a una base sonora instrumental que diga lo que las palabras de una canción no logran por sí solas. Y, entonces, aparecen, el río, el cielo, el agua, la nube, el viento, etc, todos hechos sonidos, hechos música. Los otros – *Agua Bendita*, *Triple Frontera*- insisten en la región, en sus miserias, sus reclamos y sus riquezas. Son ilustrativos de un estado de situación “ecológica-social”. Protestan musicalmente. En cambio *El libro de los Monstruos* y *Al este del Sol* sostienen la veta íntima que conlleva al hombre sensible, hacedor y deshacedor de afectos, al que sufre y goza en este mundo, al que espera el milagro de la redención amorosa. Son más líricos, lo que “no quiere decir quejosos ni descomprometidos”.

En todos ellos, musical y expresivamente hay una base de tradiciones que tiene determinaciones sociales, económicas, políticas y culturales. En consecuencia se presentan como productos y productores de una música independiente, ofrecen signos de identificación para el consumo de la cultura juvenil (en general y en particular en este entorno), y promueven un diálogo con otras tradiciones de la zona (de la frontera, de la misma materia musical, del folcklore, del lenguaje, de la comida, etc).

Son producciones “locales” y productores que no sólo entretienen, tienen público, son además “públicos”, gozan de visibilidad y de acústica en el medio. Se los ve y se los escucha al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos. Así, cada grupo existe como proyecto para expresar, articular intereses, comunicar, objetivos, sentimientos y aspiraciones para este mundo. Es

decir expresan musicalmente qué quieren, qué persiguen, a quiénes se oponen, con quienes disputan o confrontan sentidos y acciones. Difunden piezas tradicionales pero a la vez son un campo de experimentaciones a musicales.

Estos músicos, y estos grupos, construyen y procesan identidades en las que se advierten usos de lo popular para formatear identidades regionales; ellos imprimen marcas de una territorialidad, de una geografía social y física en un circuito de memorias proyectadas por medio de la música; esto es una red de información donde caben sonidos, imágenes, palabras, textos, CD, discursos, *performances* artísticas, planteos políticos, “movidas”, “atentados culturales”

Esa música, ésta: la de Osvaldo de la Fuente, de Richard Canteros, de Cacho Bernal, de Joselo Schuap, de Leandro Yanhi y Javier Chemes, de Neto, representa, dicen sus referentes, a la región pero también sinecdóticamente a la provincia de Misiones e indicativamente a la ciudad de Posadas.

La música aparece como materia de representación de aquello sensible que la evoca y contiene, y así ofrece lo particular, lo exótico, y a la vez lo común y a la vez posibilita visualizar qué disputas de identidades entabla la materia musical de estos grupos de referencia. Primero subraya la regional y la enfrenta con la nacional pero también la asocia a lo internacional (en términos de gustos, modas, ritmos actuales). Hay disputas en torno al reconocimiento local – que se advierte se extiende más allá de una frontera física- ; éstas conllevan gestos de afirmación en el entorno nacional, marcando sus diferencias y sus pertenencias, postulan identidades y sostienen su reconocimiento ya que –nos dicen musicalmente- se trata de actores colectivos que hacen a la región. “somos MERCOSUR”, somos frontera, dicen Neto, Joselo Schuap, Osvaldo de la Fuente, Richard Canteros, Cacho Bernal, Leandro Yanhi.

Y en esa disputa establecen, las producciones de referencia para este trabajo, dos momentos fuertes: la historia de la provincialización de Misiones, la de los pueblos de las misiones jesuíticas, de la “gran nación guaraní”, “de la tierra sin mal” y la de la contemporaneidad en contextos altamente precarios y de situación punitiva y alta vulnerabilidad social y ecológica.

8. ALTERACIONES PROPUESTAS AL PLAN DE TRABAJO ORIGINAL :

El plan original no sufrió alteraciones significativas

9. PRODUCCIÓN DEL PROYECTO

Incluir aquí los productos y resultados alcanzado mediante la realización de la investigación.

1. Publicaciones

1. Publicaciones en congresos (con evaluación)

1.2. Con publicación de trabajos completos - *pueden ser en versión impresa o digital* -.

- DELGADO, NORA IV ENCUENTRO ARGENTINO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL. Publicación (con referato) a) *La Extensión en Comunicación Social*; b) *Comunicación ,música y ciudad: Poéticas de una mediación*. San Juan, Argentina, octubre del 2006.
- DELGADO, NORA Artículo *De la afección discursiva*, sometido a referato. Publicación electrónica de ALAIC. Julio del 2006, en página oficial de ALAIC [www. Alaic.net](http://www.Alaic.net) .
- DELGADO, NORA: RESEÑAS ACADÉMICAS: *proyecto de investigación y actividades de las Carreras de Comunicación Social* .REVISTA ARGENTINA DE COMUNICACIÓN SOCIAL (con referato). ISSN18504043. Año 1, N°1. Editorial Prometeo -FADECCOS. Año 2006
- DELGADO, NORA; *De la ciudad y la música: fragmentos de una experiencia*, publicado en soporte digital. UNSJ-FCS, San Juan, Octubre del 2006. X JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN SOCIAL. Dpto de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Juan y la Red Nacional de Investigadores en Comunicación.
- DELGADO, NORA: “ De la paratopía y sus efectos” V ENCUESTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Olavarría, del 9 al 12 de octubre del 2007; ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- YANHI, CALUDIA. “ Poéticas de una mediación. V ENCUESTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Olavarría, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado

- por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
- PAZ, MERCEDES: “Un Neto caso”. V ENCUENTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Olavarría, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.
 - PEDROSO, SABRINA “ Lugares de la música”. V ENCUENTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Olavarría, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
 - GIMÉNEZ, CHRISTIAN. “ Un caso de rock-pop misionero ‘Al este del sol’”. V ENCUENTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Olavarría, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
 - DELGADO, NORA: Coordinación de la mesa DIMENSIONES ESTETICAS DE LA COMUNICACIÓN Y LA CULTURA. V ENACOM, FADECCOS, OLAVARRÍA, 11 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires y la Universidad nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires
 - DELGADO, NORA: “DE LOS ESTEREOTIPOS DE UNA MEDIACIÓN POÉTICA” . VI ENACOM, FADECCOS, Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná ISBN 9789506982201. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires

- DELGADO, NORA: “LOS SIGNOS DE UNA MEDIACIÓN MUSICAL DE POSADAS”. Publicación, Abril 2007 INFORME de AVANCE. SinyP-UNaM
- PAZ MERCEDES: “DE OTROS APORTES A LA MEDIACIÓN POÉTICO-MUSICAL” VI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación Social “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Formación y las Prácticas Profesionales de los Comunicadores Sociales. Desafíos y Paradojas en los Escenarios Actuales”. ISBN 9789506982201. Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos. 24, 25 y 26 de septiembre de 2008.
- FERNANDO ROSA.: TRIPLE FRONTERA, TRIPLE PROBLEMA. VI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación Social “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Formación y las Prácticas Profesionales de los Comunicadores Sociales. Desafíos y Paradojas en los Escenarios Actuales”. ISBN 9789506982201. Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos. 24, 25 y 26 de septiembre de 2008
- PEDROSO SABRINA. UN VIAJE HACIA EL DETRÁS DE LAS PUESTAS ESCÉNICAS:FRAGMENTOS DE UN RETRATO ETNOGRÁFICO. VI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación Social “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Formación y las Prácticas Profesionales de los Comunicadores Sociales. Desafíos y Paradojas en los Escenarios Actuales”. Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. ISBN 9789506982201. Paraná, Entre Ríos. 24, 25 y 26 de septiembre de 2008
- PEDROSO, SABRINA “ Lugares de la música”. VI ENCUENTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Paraná, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y la Universidad Nacional de Entre Ríos
- Piris da Motta, Tania “travesía psicodélica alrededor de una vocal”. VI ENCUENTRO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, organizado por FADECCOS en Paraná, del 9 al 12 de octubre del 2007, ISBN 978-950-658-193-0. Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica y la Universidad Nacional de Entre Ríos

2. Artículos publicados en revistas Nacionales con referato no incluidas en el CAICyT

- GIMÉNEZ, CHRISTIAN, Rocamble el rito del pasaje, CATÁLOGO MACLA -Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano- La Plata, octubre/ noviembre 2007.

2.1. Artículos publicados en revistas Nacionales sin referato:

- DELGADO, NORA: Artículo “De una ciudad en la música y de una música en la ciudad”. Publicación de la Revista Estudios Regionales de la SINVYP-FHYCS-UNaM –ISBN 0328/0977, Año 2006.
- GIMÉNEZ, CHRISTIAN. Fans del fanzine, REVISTA CRANN, La plata, 2007, pp 39 a 43.
- GIMÉNEZ, CHRISTIAN. Fuera de canaleta. El viejito del site cuenta. REVISTA EL GRANO, Posadas, 2007, pp 18-21.
- DELGADO, NORA: Artículo “Pérdidas y ganancias del rock”. Publicación del Suplemento Cultural. PRIMERA EDICIÓN. 2008

2. Vinculación y Transferencia

Acciones de transferencia que resulten del Proyecto de Investigación y que estén acreditados a través de convenios, disposiciones, contratos, etc. :

- DELGADO, Nora: “Coordinación de Mesa de relatorías”. Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06), organizadas por el Proyecto de Investigación “Espacio, comunicación y cultura (III), SiyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 24de agosto del 2007.
- DELGADO, Nora. “*Comunicación, Música y Ciudad*”. Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06) SiyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 31 de Agosto del 2007.
- DELGADO, Nora. “*Derechos humanos, tierra y agua*”. Jornadas de Derechos Humanos, tierra y agua. (Res CD 094/06- FHyCS/Red HÄBITAT) FHyCS-UNaM, Posadas, el 29 de Agosto del 2008.
- DELGADO, Nora. “*Derechos humanos integrales y medios de Comunicación (acera de la música)*”. Jornadas de Derechos Humanos integrales y medios de Comunicación, (Ministerio de Derechos Humanos de Mnes-HCR) , Posadas, 9 de Diciembre del 2008.

- DELGADO, Nora. “De la música”. *ENCUENTRO DE PUBLICACIONES BARRIALES “Contalo vos”, Región NEA* , (Ministerio de Desarrollo Social de la Nación- FHyCS RES CD 094/06) , Posadas, 9 de agosto del 2006.

- DELGADO, Nora. “De la música”. *ENCUENTRO PROVINCIAL DE COMUNICACIÓN ALTERNATIVA Y PUBLICACIONES INDEPENDIENTES- FHyCS RES CD 094/06*) , Posadas, 11 de nov del 2008.

-GIMENEZ, Christian. “El caso Richard Cantero” Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06) , SIyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 31 de Agosto del 2007.

-PAZ, Mercedes: “Neto”. Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06) SIyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 31 de Agosto del 2007.

-YANHI, Claudia : “acerca de AGUAMONO” Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06) SIyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 31 de Agosto del 2007.

-PEDROSO, Sabrina: “Música: gestión”. Primeras Jornadas de Estudios Urbanos. (Res CD 094/06) SIyP- FHyCS-UNaM, Posadas, el 31 de Agosto del 2007.

3. Formación de Recursos Humanos

- Dirección de Tesis de Maestría en curso: Se trata de la dirección del proyecto de la Licenciada Tania Piris Da Motta que sobre la música electrónica realiza en el marco de la Maestría en Semiótica Discursiva de la UNaM.

- Dirección de la Becaria Celeste Iseli, licenciada en Comunicación Social, en el marco de la Maestría en Semiótica Discursiva de la UNaM.

- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Mercedes Paz para obtener su título de Licenciada en Comunicación Social. Año 2008. Tesis concluida y en proceso actual de evaluación.

- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Verónica Cazut para obtener su título de Licenciada en Comunicación Social. Año 2006/7. Tesis concluida y evaluada. Nota 10 (diez)

- Dirección de Trabajo Final de grado: del alumno Néstor Ferraro para obtener su título de Licenciado en Comunicación Social. Año 2006/7. Tesis concluida y evaluada. Nota 9 (nueve)

- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Rocío Marín para obtener su título de Licenciado en Comunicación Social. Año 2006. Tesis concluida y evaluada. Nota 9 (nueve)

- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Claudia Sánchez para obtener su título de Licenciado en Comunicación Social. Año 2006. Tesis concluida y evaluada. Nota 10 (diez)
- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Paula Parodi para obtener su título de Licenciada en Comunicación Social. Año 2008 y continúa
- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Patricia González para obtener su título de Licenciada en Comunicación Social. Año 2008 y continúa
- Dirección de Trabajo Final de grado: de la alumna Edith Gotschal para obtener su título de Licenciada en Comunicación Social. Año 2008 y continúa
- Dirección de la Becaria Delia Ramirez (Licenciada en Comunicación Social). Categoría: Becaria del CEDIT. (Comité Ejecutivo de Desarrollo e Innovación tecnológica). Gobierno de la Pcia de Mnes. 2007 y primer cuatrimestre del 2008. Tema: “ Representaciones y construcciones de la ‘misioneridad’ a partir de la música popular”.
- Co-Dirección de la Becaria Verónica Sánchez (Licenciada en Comunicación Social). Categoría: Becaria del CEDIT. (Comité Ejecutivo de Desarrollo e Innovación tecnológica). Gobierno de la Pcia de Mnes. Segundo cuatrimestre del 2008. Tema: “ Representaciones de la ‘sexualidad’ en los niveles medios en Posadas”.
- Dirección de la Becaria Mercedes Paz (Técnica en Comunicación Social). Categoría: Becaria Auxiliar de Investigación de la SIyP de la UNaM. Proyecto de Investigación 16H210 Años: 2006-2007.
- Dirección del Becario Christian Giménez (Técnico en Comunicación Social). Categoría: Becario Auxiliar de Investigación de la SIyP de la UNaM. Proyecto de Investigación 16H210 Años: 2006-2007.
- Dirección de la Becaria Andrea Wedekamper. Categoría: Becaria Auxiliar de Investigación de la SIyP de la UNaM. Proyecto de Investigación 16H210 Años: 2007-2008.
- Dirección del Becario Fernando Rosa (Técnico en Comunicación Social). Categoría: Becario Auxiliar de Investigación de la SIyP de la UNaM. Proyecto de Investigación 16H210 Años: 2007-2008.

4. Premios y otros

Premios, reconocimientos, menciones y otros:

- Miembro del Comité Académico Organizador del V Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación que se realizó en Olavarría. Período: 2006-2007
- Representante Institucional en la Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social (FADECCOS). Años 2004 y continúa
- Panelista de la mesa Inaugural del I ENCUENTRO INTERNACIONAL DE OBERA EN CORTOS, organizado por la Productora de la Tierra, el INCA y la Secretaría de Cultura de la provincia de Misiones y la de Oberá, en la ciudad de Oberá el 11 de Julio del 2006
- Coordinadora de la mesa Inaugural del II ENCUENTRO INTERNACIONAL DE OBERA EN CORTOS, organizado por la Productora de la Tierra, el INCA y la Secretaría de Cultura de la provincia de Misiones y la de Oberá, en la ciudad de Oberá el 10 de Julio del 2007
- Miembro del Comité Académico Organizador del VI ENACOM, Encuentro Argentino de Carreras de Comunicación, que se realizará entre el 24 y 26 de septiembre en Entre Ríos. Período: 2007-2008
- Miembro de la Comisión Directiva de FADECCOS (Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social) Período: 2008-2011
- Miembro del Comité Académico del Dpto de Comunicación Social para evaluaciones docentes RES CD N° 058/00. (años 2003 a 2009)
- Directora del PROGRAMA de ACTUALIZACIÓN, FORMACION y TRANSFERENCIA en COMUNICACIÓN SOCIAL RES CD 094/06

5. Ponencias y comunicaciones

Se trata de trabajos presentados a congresos, simposios, reuniones, etc. Al igual que en el caso de los artículos, se consignan todos los autores, el título de la comunicación o ponencia entre comillas, y subrayado el nombre del evento, agregando institución organizadora, lugar y fecha de realización.

DELGADO, NORA Exposición en el **VIII Congreso Latinoamericano de Ciencias de la Comunicación**. ALAIC 2006, San Leopoldo, Brasil. Trabajo presentado: De la afección discursiva . 20 de Julio del 2006.

-DELGADO, NORA. “Identidad, diversidad y la industria cultural en Misiones” Exposición en el panel del **I Festival Internacional de Cortometrajes en cine y vídeo “Oberá en cortos”**. Oberá. Mnes. RES CD 712/06. 11 de julio del 2006

- DELGADO, Nora “Algunas Significaciones de la música en la ciudad de Posadas” en JORNADAS SOBRE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES, FHYCS. .RES CD.145/07, Posadas. 8-09-07.
- DELGADO, NORA: “DE LOS ESTEREOTIPOS DE UNA MEDIACIÓN POÉTICA”. VI ENACOM, FADECCOS, Universidad Nacional de Entre Ríos, Paraná Presentación 2008: Auspiciado por la Agencia Nacional de Promoción Científica y Tecnológica, el Instituto Cultural de la Provincia de Buenos Aires
 - GIMENEZ, Christian. “De la música en Posadas ” en JORNADAS SOBRE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES, FHYCS. RES CD.145/07, Posadas. 8-09-07.
 - PAZ, Mercedes: “El valor de la lengua y el discurso en las producciones musicales de Neto” en JORNADAS SOBRE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES, FHYCS. RES CD.145/07, Posadas. 8-09-07.
 - YANHI, Claudia : “El caso AGUAMONO” en JORNADAS SOBRE INVESTIGACIÓN EN CIENCIAS SOCIALES, FHYCS. RES CD.145/07, Posadas. 8-09-07.
 - DELGADO, NORA Exposición de en X JORNADAS NACIONALES DE INVESTIGADORES EN COMUNICACIÓN SOCIAL, desarrolladas los días 19,20 y 21 de octubre del 2006, en la ciudad de San Juan, organizadas por el Dpto de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Juan y la Red Nacional de Investigadores en Comunicación. El trabajo presentado De la ciudad y la música: fragmentos de una experiencia, fue publicado en soporte digital. UNSJ-FCS,San Juan, Octubre del 2006.
 - DELGADO, NORA. Exposición del IV ENCUENTRO ARGENTINO DE CARRERAS DE COMUNICACIÓN SOCIAL, desarrollado los días 17 y 18 de octubre del 2006, en la ciudad de San Juan, organizado por el Dpto de Ciencias de la Comunicación de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de San Juan, la Federación Argentina de Carreras de Comunicación Social (FADECCOS), con el auspicio de la Federación Latinoamericana de Facultades de Comunicación Social (FELAFACS) y la Agencia Nacional de Promoción científica y tecnológica. Tema : Comunicación, música y ciudad
 - WEDEKAMPER ANDREA: LA PROXIMA ESTACIÓN. VI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación Social “Las Tecnologías de la

Información y la Comunicación en la Formación y las Prácticas Profesionales de los Comunicadores Sociales. Desafíos y Paradojas en los Escenarios Actuales”. Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos. 24, 25 y 26 de septiembre de 2008

- GIMENEZ CHRISTIAN: TICS AND POP. VI Encuentro Nacional de Carreras de Comunicación Social “Las Tecnologías de la Información y la Comunicación en la Formación y las Prácticas Profesionales de los Comunicadores Sociales. Desafíos y Paradojas en los Escenarios Actuales”. Facultad de Ciencias de la Educación – Universidad Nacional de Entre Ríos. Paraná, Entre Ríos. 24, 25 y 26 de septiembre de 2008.

6. Trabajos inéditos (ver anexos)

DELGADO, Nora. *De una poética musical*

SALES FIGUEREDO, Hugo: *Registros I (a Joselo Schuap)*

GIMENEZ, Christian. *Al este del Sol*

GIMENEZ, Christian y WEDEKAMPER Andrea: *El Libro de los Monstruos (Consideraciones en primera persona)*

PAZ, Mercedes: *Tesis Final sobre Neto*

YANHI, CALUDIA. *Aguamono: “ Poéticas de una mediación”*.

7. Realización audiovisual: realización de un video sobre los “Los lugares de la música”. Trabajo de campo, edición, diseño y postproducción de la Auxiliar de investigación Sabrina Pedrozo

PAZ, Mercedes: Ensayo Fotográfico

8. Síntesis para la difusión de los resultados en Internet

El proyecto de Investigación “comunicación, música, ciudad (II): Poéticas de una mediación en esta etapa de elaboración se dedicó al análisis de verdaderos “corpus de creación musical”. Focalizó así en las producciones de grupos referenciales, que desde el trabajo de campo aparecían como referentes de “toda una movida” realizada por los practicantes culturales en la ciudad de Posadas. Se trabajó, entonces con las siguientes producciones de: NETO, con su producción “Triple Frontera”; OSVALDO de la FUENTE, con “El Libro de los monstruos”; RICHARD CANTEROS con “Al este del sol”, JOSELO SCHAUP con

“Agua Bendita”, LEANDRO YANHI con “Aguamono”. Desde estos lugares de enunciación realizamos descripciones de un estado de subjetividad en torno al hacer música en la ciudad de Posadas y su estado de *poiesis*. Analizamos el estatuto sígnico del “ser músico” *de* y *en* este lugar. Reflexionamos acerca de ciertos atributos en torno a la ejecución, la interpretación y la composición musical. Advertimos la pregnancia de un discurso sobre la comunidad del músico a partir del corpus propuesto en el proyecto (focalizado en las producciones ya referidas y en los músicos ya aludidos anteriormente) y, reflexionamos, entre otras cosas, acerca del valor sígnico de la resiliencia y la paratopía para la producción musical.

En todos ellos tres aspectos sustantivos se develan en esta poética de mediación para con la ciudad de Posadas:

- a) la pregnancia del palimpsesto – que bajo su escritura actual conserva vestigios de su escritura anterior -, esto es, un texto musical en el que el pasado borrado emerge tenazmente, aunque borroso en las entrelíneas que escriben el presente;
- b) la existencia de comunidades hermenéuticas -en el aspecto clásico de la hermenéutica como el arte de interpretar textos y fijar sentidos- y que responden a modos de sentir y expresar identidad ciudadana, atravesadas por continuidades y discontinuidades, por reflejos modernos y por qué no postmodernos;
- c) la existencia de un ecosistema comunicativo, cuya manifestación más profunda se halla en las nuevas sensibilidades, lenguajes y escrituras que la música en tanto texto y evento cataliza y desarrolla.

Como se advierte, en los corpus de producción musical que recortamos en este trabajo, la música tiene prácticas de producción y representación de identidades. La música aparece como mediación simbólica, y estas prácticas- de producción y representación de identidades- están reconstruidas dentro de procesos de hibridación y traducción cultural, y van articuladas a dinámicas de la globalización por las que fluyen matrices muy divulgadas internacionalmente como las del hip hop, las del rap, las del pop, las del rock.

Así, es posible observar, en contextos como los aquí trabajados, que los músicos están pensando y expresando “identidad” en un mundo que cambia. Hay un campo de posibilidades en los que articulan sus proyectos -que tienen determinaciones sociales, políticas y culturales-. El elemento que es tenido en cuenta por los músicos de nuestro corpus analítico es la tradición cultural “de por acá”, que suma, aúna elementos de la cultura tradicional en la base de sus producciones. Así refieren y remiten musicalmente a ritmos, personajes, actividades, comidas, elementos de la naturaleza, etc.

Al observar la dinámica de esas producciones, ellas se presentan como escenario de música independiente que se afirma en la ciudad de Posadas desde “los noventa del siglo pasado”. ¿Qué ofrecen? Ofrecen signos de identificación con la cultura juvenil de época (ritmos, hip, hop, modas, performances actorales, etc): atraen la atención de grabadoras locales (*De la mente records*) y promueven un diálogo del rock con otras formas tradicionales (como el gualambao, la galopa, el chamamé, el balerón, la polka, etc). Se articulan como entretenimiento, fiesta, y generan visibilidad de sus propuestas en la ciudad de Posadas. Es decir, comunican sus letras, sus discursos y ritmos, sus imágenes, al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos en el espacio ciudadano. Así, las obras del corpus son productos y productores de un sentido ciudadano en relación con la música.

Cada banda, grupo en sí mismo existe como proyecto, como medio, modo de expresar, articular, intereses, objetivos, sentimientos, aspiraciones para el mundo: ¿qué comunican?, ¿a quiénes se oponen?, ¿qué disputan?, son interrogantes que responden en los mismos corpus de producción que acercan en Posadas. Sirven como expresiones de experimentaciones musicales novedosas, componen un repertorio de construcción y reconstrucción de identidades, y memorias colectivas: “no somos modernos como los porteños, somos bien misioneros, a pesar de que nos quieren transformar a Posaita en una mera ciudad turística”... “bah a cuanta gente alejaron del río por eso”, son expresiones de estos practicantes culturales, hacedores de la música local, conscientes de lo que está en juego.

Estos referentes musicales están procesando identidades, es indudable. En esas acciones hay un uso de lo popular para formatear identidades regionales. Hay cohesión con respecto a la intención de valorización de la cultura local. Hay disputas en torno a la identidad y la memoria -en donde se expresan la hibridación, la mezcla y los sincretismos, que articulan lo local con lo regional, lo nacional y lo global (¿modas?)-. Hay articulación de elementos de tradición regional con elementos de referencia del rock, reggae, pop, etc. los que son resignificados localmente en mecanismos de reapropiaciones y reinenciones. Hay presupuestos en la tradición que se va a rescatar con las producciones musicales. Hay una idea romántica de comunidad previa al hoy, en la que se presume existe una suerte de respeto por la creación colectiva, de no presiones, de mayor libertad y de comunión con el medio ambiente -en el que apaciblemente y a la vera el Río Paraná se desarrollaba la vida libre de presiones turísticas y de extranjerismos varios-. Purismo y comunitarismo son los ingredientes claves de esta alusión “a la tierra sin mal”. Esa es una de las hipótesis sostenidas por estos proyectos musicales.

En estos trabajos musicales hay articulaciones, usos y finalidades con elementos de la tradición regional (o a la que estos proyectos musicales suponen como tal). Ellas se advierten en las marcas de la música tradicional que aparecen remarcadas en el uso de algunos instrumentos musicales -como en el uso del acordeón, uso del arpa sumadas a incorporaciones de flautas, de

batería, de bongó, de cuicas, etc-; aparecen también en los diseños del tipo tribales con el que representan algunos temas y a sus discos. Se notan, además, en el uso de ciertas fórmulas fijas de elementos naturales y productos tales como “el río Paraná; la chipa, el Paraguay y el comercio fronterizo, Brasil y el samba” y en las redundancias que expresan denuncias del tipo “con Yacyretá, todo mal para nosotros”, etc.

Todos son temas que remiten a la vida cotidiana de esta región pero también a un pasado compartido con referencias propias y a un habla local/regional de “por acá nomás”. En ellos hay registros de las expresiones culturales producidas por grupos sociales menos favorecidos -como los oleros y las lavanderas del río, las paseras, los mismos músicos, etc- y la música que aproxima referencias de juventud, de críticas al sistema bajo sonidos de rock o reggae, que no dejan de ser una pose artística o mero gesto enarbolado como atribución de un sentido que denuncia un estado de situación. Desde ese aspecto la música servirá para diversos fines, como los económicos y los políticos de campañas.

Lo cierto es que estos músicos – pilares centrales de nuestro corpus analítico- se insertan en la tradición y en las experiencias musicales que se habían habilitado en Posadas, post proceso militar, desde el advenimiento de la democracia (año 83). Se trata de una experimentación musical que retoma ciertos aspectos de la tradición y los traduce para un público específico (mayoritariamente jóvenes). Esta acción puede ser leída como un reflejo de reconfiguraciones de la música fonográfica mundial (hip hop; pop, reggae, rock, etc). Las letras de las canciones -que integran los corpus de referencia- tematizan el universo de la juventud con la búsqueda de libertad, consumos varios, el amor, la amistad, el comercio, la violencia del estado punitivo, la corrupción en su gran mayoría. Los músicos asumen el papel de divulgadores de una propuesta cultural, al modo de *greenpeace* denuncian abusos para con la naturaleza, saqueos sociales, relocalizaciones compulsivas, falta de lugares, precarización de la cultura, etc. Son ecologistas, culturalistas, regionalistas de “acá” y para “acá” y hacedores de un sonido que exprese todo esta cuestión.

Y “acá”, el contexto está marcado por la creación de sellos editoriales musicales independientes, de estudios de grabación en la ciudad que divulgan estas propuestas, tal el caso de *De la mente records*, del músico Osvaldo de la Fuente o *Gente del palo* de Richard Canteros .

Firma Director de Proyecto

Aclaración: NORA DELGADO

Fecha de presentación del Informe de Avance : Agosto del 2009

Presentar dos copias en papel y acompañar en soporte digital incluyendo los Anexos.

ANEXOS

De una poética musical

Por Nora Delgado

“La canción desnuda mucho, te expone...igual es intentar ser feliz, darse permiso”

Oswaldo de la Fuente

“Yo creo que tener un concepto de mensaje artístico como el de la defensa del agua y el medio ambiente, a uno le da un poco de paz para tratar de ser más humano también e ir a buscar a quien lastimó para decirle algo que pueda subsanar eso. Y también saber recibir, así como la buena onda y la mala onda también y crecer en todo esto. Resumiendo, Posadas no es fácil, nosotros vivimos en una ciudad que, fijate, la ciudad es grandísima pero tenemos un micro centro chiquitito. Yo creo que esa es una metáfora de nuestra ciudad; que tenemos una situación geográfica enorme, pero pareciera que todo funciona en una sola esquina. Hay una concentración, un epicentro demasiado pequeño para una ciudad tan grande”.

Joselo Schuap

Los dos epígrafes precedentes, de músicos de la ciudad de Posadas, no dejan de arrojar indicios de lo que consideran búsquedas sustantivas en sus quehaceres. Se trata de formas de realización de una poética que aporta elementos de mediación para con este particular espacio ciudadano, que no se agota en estos referentes sino que sinecdóticamente contiene a varios proyectos del campo.

Los corpus trabajados en este proyecto de investigación no dejan de referir aspectos claves de una problemática como lo es la comercialización de lo que se produce en materia musical. Se trata de “un negocio” musical que arremete con símbolos e identidades. Los corpus seleccionados en este trabajo, esto es el de *Ojo de Pez* -de Cacho Bernal-, *Agua Bendita* – de Joselo Schuap- , *Triple Frontera* – de Neto-; *Aguamono* – de Leandro Yanhi y Javier Chemes, *Al este del sol* -de Richard Canteros- y *El Libro de los Monstruos* -de Oswaldo de la Fuente- , negocian en su realización y en sus búsquedas símbolos e identidades, mayoritariamente referidas a la región “de

las misiones”, “al corazón del Mercosur” pero también “al hombre sensible y afectivo que cada uno lleva adentro”¹.

Esta posible línea de lectura en ellos manifiesta, además, otra negociación: la de los ritmos para expresarla. Así se advierte sustantivamente, no ya la hibridación, la mezcla sino el recorte, la cita musical hecha fragmentos de reggae, hip hop, chamamé, galopa, chotis, pop, rock, etc, con los que se insiste en términos de prácticas de producción y representación de identidades a partir de la interpretación y de la composición. Sobrados testimonios recogidos en el campo de estos “practicantes culturales” dan cuenta de estos sentidos a los que aludimos.

Sabido es que la música expresa un cómo pensar la identidad en este mundo, conlleva un cómo verla, plasmarla en este universo globalizado, de conexiones y flujos comunicativos, muy rápidos a veces y de lentitudes y desconexiones otras tantas. Por eso, los corpus en los que abrevamos no dejan de arrojar indicios en términos de hibridaciones y citas de autores “referentes” de la escena musical de por acá (“de Posadas al País, al mundo, a la región, a la provincia”).

Así, cada corpus se presenta como un campo de posibilidades y proyectos para con la región. Algunos, tal el caso de *Aguamono* y *Ojo de pez*, apuntan a expresiones eminentemente sonoras. Van, tal lo dicen sus líderes, tras la búsqueda del sonido que los represente. Lo suyo es una apuesta a una base sonora instrumental que diga lo que las palabras de una canción no logran por sí solas. Y, entonces, aparecen, el río, el cielo, el agua, la nube, el viento, etc, todos hechos sonidos, hechos música. Los otros – *Agua Bendita*, *Triple Frontera*- insisten en la región, en sus miserias, sus reclamos y sus riquezas. Son ilustrativos de un estado de situación “ecológica-social”. Protestan musicalmente. En cambio *El libro de los Monstruos* y *Al este del Sol* sostienen la veta íntima que conlleva al hombre sensible, hacedor y deshacedor de afectos, al que sufre y goza en este mundo, al que espera el milagro de la redención amorosa. Son más líricos, lo que “no quiere decir quejosos ni descomprometidos”.

En todos ellos, musical y expresivamente hay una base de tradiciones que tiene determinaciones sociales, económicas, políticas y culturales. En consecuencia se presentan como productos y productores de una música independiente, ofrecen signos de identificación para el consumo de la cultura juvenil (en general y en particular en este entorno), y promueven un diálogo con otras tradiciones de la zona (de la frontera, de la misma materia musical, del folcklore, del lenguaje, de la comida, etc).

Son producciones “locales” y productores que no sólo entretienen, tienen público, son además “públicos”, gozan de visibilidad y de acústica en el medio. Se los ve y se los escucha al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos. Así, cada grupo existe como proyecto para

¹ Son fragmentos de expresiones recogidas durante el trabajo de campo. Éstas corresponden al músico Richard Canteros, pero es posible advertirlas también en los testimonios de los otros músicos, los remarcamos por ser

expresar, articular intereses, comunicar, objetivos, sentimientos y aspiraciones para este mundo. Es decir expresan musicalmente qué quieren, qué persiguen, a quiénes se oponen, con quienes disputan o confrontan sentidos y acciones. Difunden piezas tradicionales pero a la vez son un campo de experimentaciones a musicales.

Estos músicos, y estos grupos, construyen y procesan identidades en las que se advierten usos de lo popular para formatear identidades regionales; ellos imprimen marcas de una territorialidad, de una geografía social y física en un circuito de memorias proyectadas por medio de la música; esto es una red de información donde caben sonidos, imágenes, palabras, textos, CD, discursos, *performances* artísticas, planteos políticos, “movidas”, “atentados culturales”²

Esa música, ésta: la de Osvaldo de la Fuente, de Richard Canteros, de Cacho Bernal, de Joselo Schuap, de Leandro Yanhi y Javier Chemes, de Neto, representa, dicen sus referentes, a la región pero también sinecdóticamente a la provincia de Misiones e indicativamente a la ciudad de Posadas.

La música aparece como materia de representación de aquello sensible que la evoca y contiene, y así ofrece lo particular, lo exótico, y a la vez lo común y a la vez posibilita visualizar qué disputas de identidades entabla la materia musical de estos grupos de referencia. Primero subraya la regional y la enfrenta con la nacional pero también la asocia a lo internacional (en términos de gustos, modas, ritmos actuales). Hay disputas en torno al reconocimiento local – que se advierte se extiende más allá de una frontera física- ; éstas conllevan gestos de afirmación en el entorno nacional, marcando sus diferencias y sus pertenencias, postulan identidades y sostienen su reconocimiento ya que –nos dicen musicalmente- se trata de actores colectivos que hacen a la región. “somos MERCOSUR”, somos frontera, dicen Neto, Joselo Schuap, Osvaldo de la Fuente, Richard Canteros, Cacho Bernal.

Y en esa disputa establecen, las producciones de referencia para este trabajo, dos momentos fuertes: la historia de la provincialización de Misiones, la de los pueblos de las misiones jesuíticas, de la “gran nación guaraní”, “de la tierra sin mal” y la de la contemporaneidad en contextos altamente precarios y de situación punitiva y alta vulnerabilidad social y ecológica.

La música, como mediación simbólica

Como se advierte, en los corpus de producción musical que recortamos en este trabajo, la música tiene prácticas de producción y representación de identidades. La música aparece como

representativas de ellos.

² “Atentados Culturales” son expresiones caras al músico Joselo Schuap al hablar de espacios de intervención y *performances* artísticas posibilitadas por la música.

mediación simbólica, y estas prácticas- de producción y representación de identidades- están reconstruidas dentro de procesos de hibridación y traducción cultural, y van articuladas a dinámicas de la globalización por las que fluyen matrices muy divulgadas internacionalmente como las del hip hop, las del rap, las del pop, las del rock.

Así, es posible observar, en contextos como los aquí trabajados, que los músicos están pensando y expresando “identidad” en un mundo que cambia. Hay un campo de posibilidades en los que articulan sus proyectos -que tienen determinaciones sociales, políticas y culturales-. El elemento que es tenido en cuenta por los músicos de nuestro corpus analítico es la tradición cultural “de por acá”, que suma, aún elementos de la cultura tradicional en la base de sus producciones. Así refieren y remiten musicalmente a ritmos, personajes, actividades, comidas, elementos de la naturaleza, etc.

Al observar la dinámica de esas producciones, ellas se presentan como escenario de música independiente que se afirma en la ciudad de Posadas desde “los noventa del siglo pasado”. ¿Qué ofrecen? Ofrecen signos de identificación con la cultura juvenil de época (ritmos, hip, hop, modas, performances actorales, etc): atraen la atención de grabadoras locales (*De la mente records*) y promueven un diálogo del rock con otras formas tradicionales (como el gualambao, la galopa, el chamamé, el balerón, la polka, etc). Se articulan como entretenimiento, fiesta, y generan visibilidad de sus propuestas en la ciudad de Posadas. Es decir, comunican sus letras, sus discursos y ritmos, sus imágenes, al mismo tiempo que disputan recursos y símbolos en el espacio ciudadano. Así, las obras del corpus son productos y productores de un sentido ciudadano en relación con la música.

Cada banda, grupo en sí mismo existe como proyecto, como medio, modo de expresar, articular, intereses, objetivos, sentimientos, aspiraciones para el mundo : ¿qué comunican?, ¿a quiénes se oponen?, ¿qué disputan?, son interrogantes que responden en los mismos corpus de producción que acercan en Posadas . Sirven como expresiones de experimentaciones musicales novedosas, componen un repertorio de construcción y reconstrucción de identidades, y memorias colectivas: “no somos modernos como los porteños, somos bien misioneros, a pesar de que nos quieren transformar a Posaita en una mera ciudad turística”... “bah a cuanta gente alejaron del río por eso”, son expresiones de estos practicantes culturales, hacedores de la música local, conscientes de lo que está en juego.

Estos referentes musicales están procesando identidades, es indudable. En esas acciones hay un uso de lo popular para formatear identidades regionales. Hay cohesión con respecto a la intención de valorización de la cultura local. Hay disputas en torno a la identidad y la memoria -en donde se expresan la hibridación, la mezcla y los sincretismos, que articulan lo local con lo regional, lo nacional y lo global (¿modas?)- . Hay articulación de elementos de tradición regional con elementos de referencia del rock, reggae, pop, etc. los que son resignificados localmente en

mecanismos de reapropiaciones y reinenciones. Hay presupuestos en la tradición que se va a rescatar con las producciones musicales. Hay una idea romántica de comunidad previa al hoy, en la que se presume existe una suerte de respeto por la creación colectiva, de no presiones, de mayor libertad y de comunión con el medio ambiente –en el que apaciblemente y a la vera el Río Paraná se desarrollaba la vida libre de presiones turísticas y de extranjerismos varios-. Purismo y comunitarismo son los ingredientes claves de esta alusión “a la tierra sin mal”. Esa es una de las hipótesis sostenidas por estos proyectos musicales.

En estos trabajos musicales hay articulaciones, usos y finalidades con elementos de la tradición regional (o a la que estos proyectos musicales suponen como tal). Ellas se advierten en las marcas de la música tradicional que aparecen remarcadas en el uso de algunos instrumentos musicales –como en el uso del acordeón, uso del arpa sumadas a incorporaciones de flautas, de batería, de bongó, de cuicas, etc-; aparecen también en los diseños del tipo tribales con el que representan algunos temas y a sus discos. Se notan, además, en el uso de ciertas fórmulas fijas de elementos naturales y productos tales como “el río Paraná; la chipa, el Paraguay y el comercio fronterizo, Brasil y el samba” y en las redundancias que expresan denuncias del tipo “con Yacyretá, todo mal para nosotros”³, etc.

Todos son temas que remiten a la vida cotidiana de esta región pero también a un pasado compartido con referencias propias y a un habla local/regional de “por acá nomás”. En ellos hay registros de las expresiones culturales producidas por grupos sociales menos favorecidos –como los oleros y las lavanderas del río, las paseras, los mismos músicos, etc- y la música que aproxima referencias de juventud, de críticas al sistema bajo sonidos de rock o reggae, que no dejan de ser una pose artística o mero gesto enarbolado como atribución de un sentido que denuncia un estado de situación. Desde ese aspecto la música servirá para diversos fines, como los económicos y los políticos de campañas.

Lo cierto es que estos músicos – pilares centrales de nuestro corpus analítico- se insertan en la tradición y en las experiencias musicales que se habían habilitado en Posadas, post proceso militar, desde el advenimiento de la democracia (año 83). Se trata de una experimentación musical que retoma ciertos aspectos de la tradición y los traduce para un público específico (mayoritariamente jóvenes). Esta acción puede ser leída como un reflejo de reconfiguraciones de la música fonográfica mundial (hip hop; pop, reggae, rock, etc). Las letras de las canciones –que integran los corpus de referencia- tematizan el universo de la juventud con la búsqueda de libertad, consumos varios, el amor, la amistad, el comercio, la violencia del estado punitivo, la corrupción en su gran mayoría. Los músicos asumen el papel de divulgadores de una propuesta cultural, al modo de *greenpeace* denuncian abusos para con al naturaleza, saqueos sociales, relocalizaciones

compulsivas etc. Son ecologistas, culturalistas, regionalistas de “acá” y para “acá” y hacedores de un sonido que exprese todo esta cuestión.

Y “acá”, el contexto está marcado por la creación de sellos editoriales musicales independientes, de estudios de grabación en la ciudad que divulgan estas propuestas, tal el caso de *De la mente records*, del músico Osvaldo de la Fuente.

Los análisis que continúan se refieren a estos aspectos y a corpus de referencias de este trabajo – a los que ya aludiéramos en párrafos precedentes-

Agua Bendita.

El mensaje de esta producción musical, *Agua Bendita*, de Joselo Schuap “es claro como el agua”, está tanto en los videos, como en las presentaciones en vivo, en las palabras del músico, en las letras de las canciones que integran **Agua Bendita**: se centra en la defensa del agua, la que “limpia y bendice”, explica su autor Joselo Schuap.

“Yo no podría decir qué es el Paraná para mí porque somos parte de lo mismo”. Expresa Joselo Schuap, quién se define como “Trovador del Agua”.

Agua Bendita es uno de los últimos discos de este músico misionero y fue grabado en vivo el 20 y 21 de agosto de 2005, en las ciudades misioneras de Eldorado y Posadas. Se lo define como una “obra histórica, conceptual y audiovisual” que conjuga presentaciones en vivo, con proyecciones audiovisuales, performances artísticas y lo que Schuap advierte como “atentado cultural”.

Dice al respecto, este músico preocupado por la ecología, el medio ambiente y el bienestar de la gente de estas regiones misioneras:

“Este material discográfico marca un precedente dentro de la historia de la música del litoral. Las múltiples historias desplegadas dentro de esta obra, que guardan relación entre sí, desprendiéndose una obra histórica, conceptual y audiovisual ya que el mensaje contundente de lucha en defensa de nuestros recursos naturales quedan explícitos en cada una de las canciones de este disco, desde lo combativo, pasando por la narración de simples historias de vida que grandes personas forjaron en la provincia de Misiones”⁴

³ Ibid nota 1

⁴ Fragmentos de un parte de prensa recuperado durante el trabajo de investigación

También Schuap afirma, en testimonios recogidos durante esta investigación, que **Agua Bendita**:

“es una música que revela un relato. Es un relato hecho música. Los relatos se entretajan *sobre* y *con* la tierra colorada, su gente y su cultura. Se trata de historias que tienen que ver con el monte, el agua, los sentimientos, la destrucción de la mano del hombre y la construcción de un progreso ‘guaú’, y con un lujo adicional, lo que la mano y la tinta y los pinceles y los utensilios de Mandové Pedrozo recuperan como reflejo de esta realidad”.

Agua Bendita surgió a partir de las preocupaciones de este músico popular y practicante cultural de la ciudad de Posadas, Joselo Schuap, que:

“quería no sólo decir, sino hacer sentir lo que vibra en esta región, la fuerza del agua, su vida en relación con un hábitat que permanentemente y por intereses económicos está siendo alterado... No se trata de un discurso de protesta –por protestar nomás contra el progreso-... Lo mío no es un discurso de pose, de ocasión u oportunismo marketinero...es un discurso de urgencia... se trata de ser sinceros”.

Los temas que componen esta producción musical, definida por muchos como una revelación multimedial y conceptual, son dieciséis y oscilan en una duración de entre cuatro y seis minutos, siendo el más largo H2O -con un poco más de siete-. Algunos tienen nombre propio y actúan a la manera de una semblanza de los personajes a los que circunscriben la historia – “hecha música y palabra”. Tal es el caso de “Mandové” (que habla de las obras y la vida de este artista plástico de esta región), de “Sanguina”, de “Delfino Zelada”, de “los Oviedo”. Son nombres propios que dejan de ser ellos mismos para representar metonímicamente a otros habitantes de Misiones. “No son nombres inventados”, dice el músico Schuap, “son reales y los he conocido. Mi música es un homenaje a ellos, y una forma de sacarlos del olvido y recuperar sus expresiones”.

También en **Agua Bendita** hay temas que hacen planteos generales, “y muy serios”. Es el caso de la composición que da origen a toda esta Producción, H2O.

Transcribimos a continuación su letra porque es la alegoría que enmarca toda esta obra y la sintetiza.

H2O

*En la escuela aprendí
que el agua es H2O*

*para la vida vital líquido esencial:
hidrógeno 2, oxígeno 1.
Tomá para vos, ya aprendí la lección*

*Líquido esencial, menos mal que estás,
sin contaminar, podemos matear,
podemos tomar, podemos regar,
podemos nadar y hasta bautizar.
Menos mal que vivo en el litoral,
me sobran los ríos para regalar,
menos mal que vivo en el litoral,
parece que nunca se va a terminar.
Atajan un río con paredones,
inundan un pueblo y levantan otro,
incluso el paisaje y sus pormenores,
ahogan su historia y sus tradiciones.
“¡El fin justifica los medios de estas desproporciones!”
van diciendo a gritos sus promotores.
Te hacen luz con el agua chamigo!
¡Pucha que son iluminados los patrones, che!
bis//
Remontan los peces como barrilete,
el que no se muere boquea al garete.
Pero si hay de sobra! pa´ que preocupar,
si no hay pescado comemos viguá,
total ahora los bagres
son verde fosforecente, ¿por qué será?.
Con tanto papel nos quieren empaquetar:
xenofobia nacionalista???. Venenofobia dirán,
si el capital no tiene fronteras
la muerte no tiene nacionalidad
por eso entre hermanos en vez de pelear,
Argentina y Uruguay
de las dos costas hay que preguntar:
- “papellll ¿qué papel buscan?”,*

digán la verdad.

*Todo es relativo en la relatividad,
no importa si fuimos todos a votar,
siguen adelante, fumando en la ducha
un recurso de no innovar por el río
tendríamos que dar!.*

bis//

*Han hecho los gringos semejante obra espectacular,
estación de peaje sobre el Paraná
la costa iluminada, asistencia mecánica,
semáforo en el río como en la ciudad.*

*Área de servicio flotante, café y snack bar
internet explorer, teléfono y fax.*

Pero en todos lados han puesto controles de seguridad.

*A diez la canoa y la chata arenera,
a veinte la balsa y el catamarán.*

*bis//....Por cualquier otro lado podremos pasar
desde mi ventana estoy viendo pasar unos buques tanques como una ciudad.*

*Parece que el agua se compra y se vende,
no entiendo chamigo, que busca esta gente,
me dicen que el agua, que todita el agua
adentro de esos tanques se van a llevar...*

*que tontos los gringos,
no saben que nunca se va a terminar
ja ja ja bis //*

*Se han secado los ríos y los arroyos,
apenas nos queda algún manantial
pero, al fin caminando y con qué ventaja!
de costa a costa podemos pasar.*

*Del paisaje y los camalotes, como buen recuerdo
nos quedan las fotos, pa'que preocupar,
para navegar un recurso virtual,
imágenes del río punto com punto ar.
Si seremos salvajes los de aquí!.*

*Levantarse los ranchos sobre el acuífero guaraní,
la reserva de agua más importante de la humanidad.
Como algunos patriotas se han retobado
y la quieren negar,
la ONU ha mandado sus fuerzas de paz,
con los cascos blancos andan a los tiros
como está pasando allá por Irak
Pero si hay de sobra pa' que preocupar,
seguro que un trago,
que al menos un trago nos van a dejar!
bis//
Ahora sé que un día,
si no la cuidamos y la malgastamos,
la contaminamos, la embalsamamos,
la renegociamos y la regalamos...
con todos los amos...se va a terminar!!
Hidrogeno 2, oxígeno 1...
Tomá para vos ya aprendí la lección!*

Esta canción “no sólo refiere al nombre científico o fórmula química del agua, sino que nos habla de su importancia para la vida en general y de su valor político, y de las trampas a las que nos someten los que nos la quieren quitar, ‘Cascos de paz’, la ONU, etc ”⁵.

H₂O es además de alegoría de época, una sinécdoque “para revelar urgencias, para concientizar-nos acerca del incalculable valor que tiene el agua, y lo tendrá a futuro...pero también para mirar lo que no anda bien, eso de los abusos para con los otros – ‘xenofobia’ - y con la naturaleza – ‘Venofobia’- : Yacyretá y sus expropiaciones de monte, de tierra, de traslado compulsivo de gente, de detención del río, de un tremendo embalse...y entonces, ahí, el agua enferma- porque no fluye naturalmente. Pudre, produce más bacterias y mosquitos, enfermedades, contaminación, ‘ Y ojo, la contaminación no es culpa del río, que siempre fue vida, lo es de los hombres”⁶ .

En esa línea argumental de concientización poético-musical se ubican otros temas de este CD. Por ejemplo: “De cuando el río canta”; “Arroyito”, “De la costa”; mientras que otros construyen una nostalgia de paisajes. La habitan con testimonios de épocas pasadas en los que

⁵ Fragmentos de testimonios recogidos durante el trabajo de campo.

⁶ Ibid.

pareciera “que todo tiempo pasado fue mejor”, hacen sonar quejas en viejos instrumentos como ‘la cordeona prestada’ y recuperan afectos que afectan en imágenes de “peregrinos” de esta tierra. Y entonces vuelve el símbolo y la metáfora al músico. Éste asume el papel del misionero que debe misionar, que debe peregrinar, “andar caminos para dejar su mensaje”. Es la vieja saga de un palimpsesto que reescribe la historia del viajero, del caminante, del que “debe moverse para que otros, los demás sepan de qué se trata”⁷.

Los temas de **Agua Bendita** son los siguientes, y van en el disco editado en el orden que reproducimos a continuación:

Track	Tema	Duración
1	Amá Guazú	5:09
2	De la costa	6:13
3	Mandové	4:36
4	Almacén de Sanguina	2:51
5	Delfino Zelada	3:06
6	Los Oviedo	3:55
7	Jamás te podré olvidar	3:31
8	De cuando el río canta	4:32
9	Arroyito	3:07
10	H2O	7:04
11	Moja Rita	4:21
12	Villa Bloset en tu corazón	8:02
13	Desde el barrio	3:58
14	La cordeona prestada	5:04
15	Hasta siempre	6:14
16	Peregrinos	3:46

“El disco en sí ya es un movilizador cultural, más allá de que después lo vendas para sobrevivir y todo eso, como hacemos nosotros”⁸. En la realización estrictamente musical, acompañaron a Schuap en esta producción los músicos locales: Daniel "Ichu" Castillo (percusión), Francisco "Pancho" Villasanti (bajo eléctrico y contrabajo acústico) y Fabián Viera (bandoneón), pero también artistas de renombre nacional e internacional como Raúl Barboza, Horacio Fontova y el payaso Pinón Fijo, Espiral, Neto, Chaloy Jara, José María Arrúa, y otros:

⁷ Ibid

⁸ Ibid

“Esa es la base estable – Ichu, Pancho y Fabián-, conmigo en guitarra y voz, además contamos con la participación de grandes artistas comprometidos con la defensa de la naturaleza propia de ‘la tierra sin mal’. Raúl Barboza despliega su acordeón en el poema ‘Amá Guazú’; Horacio Fontova interviene en ‘H2O’ y ‘Hasta siempre’; mientras que Piñón Fijo le da vida a la canción ‘La Moja Rita’. Todos ellos fueron invitados especialmente a participar de este disco. Durante la sucesión de temas fueron participando y agregando esa cuota de sensibilidad y fuerza al disco y así pasaron sobre el escenario como invitados especiales también: Víctor Valledor, Neto, Estefanía Vega, Ramona Magdalena, Mario Prieto Linares, Espiral, Chaloy Jara y Eugenia, José María Arrúa, Sergio Hernández, Miguel Alfonso y el público en general que siempre aporta pasión”⁹

Perfomance

Atentados culturales

Agua Bendita, en términos de perfomance artística tuvo un pico de vigencia entre agosto y diciembre del 2006. Por esos días, Schuap y su grupo de músicos protagonizaron un excéntrico viaje de difusión de esa producción a lo largo de varias regiones de la Argentina. La llamaron “Gira Nacional H2O” . Se trató de un largo recorrido por varias zonas del país que realizó este grupo de practicantes culturales para difundir esta obra, y que se puso en marcha el lunes 7 de agosto del 2006. Estuvo integrada por Schuap, a quién acompañaban un muralista, dos poetas, un actor, un artesano en platería, un videasta, cuatro músicos, un tallador en madera y un cuerpo de baile tradicional:

“Fue un rejunte nacional y hasta internacional, porque había un polaco. Gente que vino a Misiones y se enamoró del proyecto. Éramos, el muralista Carlos Nievas, el poeta Sergio Hernández, el documentalista Pawel Wiechetek, la fotógrafa Ramona Magdalena Schuap y el artesano Jesús Pausa, entre otros” , cuenta Schuap.

Dicen su gestor principal que la necesidad de formalizar la gira Nacional H2O surgió luego de la presentación de **Agua Bendita** “en reconocidos escenarios como los de Cosquín, Jesús María, Mburucuyá, la Fiesta del Agua en Castelli y Resistencia, la Fiesta Nacional del Pomelo en

⁹ Ibid.

Formosa y de la participación en movimientos sociales de trascendencia, como la Asamblea de Gualeguaychú, la Federación Nacional Campesina de Paraguay, con los vecinos autoconvocados de El Alcázar, con más de cien presentaciones en menos de seis meses, por todo el país, en pueblos, escuelas, universidades, festivales”.

A bordo de un viejo colectivo Mercedes Benz, modelo 62, pintado con “motivos mesopotámicos”, al que llaman “Dino” y que es propiedad de Joselo Schuap, esta gira se puso en marcha el lunes 7 de agosto. Se inició en Puerto Iguazú :

“y la idea de ir en el colectivo era para que en cada lugar de arribo, éste se transformara como en un ‘centro cultural itinerante’, pretendimos unir La Quiaca y Ushuaia esparciendo el concepto, de lo que llamamos ‘arte-denuncia-concientización’. Nos mueve la defensa del agua y los recursos naturales, y la difusión de la cultura de Misiones, a través de su música y del consumo de la yerba mate, sin desechar influencias de frontera, inmigración y raíces guaraníes’, señalaba oportunamente Joselo Schuap

Todos convivieron en “Dino” donde llevaban equipos de audio y video para la instalación rápida de un cine móvil y de un espectáculo callejero. El viejo ómnibus contaba además con un equipo de radio FM, que transmitía los acontecimientos en vivo, ya sea directamente o a través de las radios locales.

“ ‘FM H2O, donde el agua manda’ era nuestra señal de base desde el Cole. En los pueblos en los que parábamos, hacíamos actividades en escuelas: exhibíamos documentales sobre las problemáticas ambientales de la región alto paranaense a chicos y maestros y los invitábamos al debate. Desarrollamos talleres literarios, trabajamos murales y cerrábamos a pura música. Por las noches, montábamos un show para todo público. Militamos a favor del medioambiente: Papeleras, represa, desmonte, pinos intrusos, rellenos sanitarios, acuífero contaminado con agrotóxicos son los temas que tratamos (...) Provocamos atentados culturales. Los Atentados Culturales tienen lugar cuando el “Dino” llegaba y desembarcamos todos, músicos, artistas, artesanos, etc, en una plaza, un bar, un teatro, una escuelita en medio del campo, el centro de una ciudad o un barrio, desde donde buscamos crear conciencia, despertar la memoria y acompañar las luchas sociales.

Nuestros atentados culturales incluyen cine-debate, documentales, videos, una muestra itinerante sobre el agua, pintura de murales, talleres literarios, show de música y canto... son el punto de partida para poder contactar y conectar los

distintos focos de conflictos medio ambientales y actividades culturales del país, que nos permitan llegar en vivo con el mensaje”¹⁰, dice Joselo.

El músico y cantautor misionero recuerda :

“Con pocos recursos y apoyo, como suele suceder en estos casos, H2O empezó en Puerto Iguazú y el lugar no fue elegido al azar. Poco antes de encender el motor de Dino, dijimos: -‘Será el primer atentado cultural que se perpetre en la zona’. Y cuando el hecho se concretó, abrimos con un mural de Carlos Nievas que dice: ‘No somos terroristas. Firman: El mono, el tucán, los guaraníes, los chicos de las escuelas, los vecinos de Puerto Iguazú’. Unos días antes, Estados Unidos había aseverado que desde la Triple Frontera se financia el terrorismo internacional... Determinamos que el tucán, el yaguareté, los guaraníes, los niños en general, los músicos y toda la población de Iguazú no tenemos que ver con esto... Unos días antes, Estados Unidos había afirmado que desde la Triple Frontera salía la financiación para el terrorismo internacional: ‘el tucán, el yaguareté, los guaraníes, los niños, los músicos y toda la población de Puerto Iguazú no tenemos que ver con esto; somos gente de trabajo, chicos que quieren estudiar. Con la imagen de Santa María del Iguazú como compañera de viaje y la bendición del padre obispo Joaquín Piña, arrancamos la travesía. Conceptualmente, nos movió y nos mueve la defensa del agua, los recursos naturales y la difusión de la cultura de Misiones, sin desechar influencias de frontera, inmigración, y raíces guaraníes... Así seguimos por otros pueblos de la provincia de Misiones, como San Pedro, y llegamos a una escuela de frontera en Pepirí Guazú, cerca de Saltos del Moconá. Luego volvimos a la base, en Posadas¹¹”

La idea de esta performance fue la de dar y recoger experiencias y opiniones in situ. Fue la de viajar y llevar la inquietud de una problemática brutal para todos, como lo es la explotación y apropiación del agua dulce. Fue no sólo un proyecto musical fue “uno eminentemente educativo, ‘una suerte de institución escolar móvil’ para ir creando conciencia.

“Creo que éste fue el único centro cultural itinerante que hubo en el país, según tengo entendido, con tanta amplitud de trabajo. Pero denunciar nos cuesta caro. De hecho, nosotros teníamos un espacio cultural y la Secretaría de Cultura de Misiones nos jugó una zancadilla: nos desalojaron por una deuda que ellos firmaron

¹⁰ Ibid

¹¹ Ibid.

y acordaron pagar, de \$350 mensuales. Y con más de un año de deuda, es lógico que la Justicia decida juzgar por el bien del derecho de propiedad, desalojando un espacio cultural que demostró, desde lo independiente, que se pueden hacer cosas que ellos nunca hicieron”¹²

Lo cierto es que anduvieron bastante: por Corrientes y Entre Ríos, llegaron a Buenos Aires y también se presentaron en Cosquín y en Jesús María, y hasta llegaron a Bolivia.

Todo esto hace de **Agua Bendita** una obra conceptual y multimedial que marca un precedente dentro de la historia de la música del litoral, con múltiples relatos que guardan relación entre sí, con un mensaje contundente de lucha en defensa de nuestros recursos naturales, explicitado en cada una de las canciones de este disco. Este fue reconocido por la Secretaría de Medio Ambiente de la Nación y recibió el premio Estrella de Concert en la ciudad de Carlos Paz, provincia argentina de Córdoba, en el verano de 2006 como revelación folclórica. Tuvo más de cien presentaciones en vivo en todo el país, incluyendo la participación en los festivales de Jesús María y Cosquín.

Y como advierte su autor: **Agua Bendita** protagonizó la Gira Nacional H2O, desde Puerto Iguazú a Usuahia, diciendo: ‘¡No a las Papeleras, no a las Represas, sí a la Vida!’¹³

Ideario Schaup

“El río daba para comer”...

“Con el río pasa lo mismo: él es el dueño de nuestros actos y por él estamos vivos, cuando él se muera nosotros también”...

“Si el Paraná no está, a mí me falta algo”

Joselo Schuap

A continuación reproducimos completa (a pesar de su longitud) una entrevista¹⁴ que sintetiza el ideario de este músico cantautor misionero. Lo hacemos no sólo porque en ella discurre un claro relato -de los hechos que enmarcaron acciones en torno al CD/Performance artística **Agua Bendita**- a modo de charla, sino también porque en ella Joselo Schuap expresa con claridad y contundencia

¹² Ibid

¹³ Expresiones extraídas del sitio oficial del músico: joselodemisiones.com.ar

los problemas que para esta región ha planteado y sigue generando la Represa Binacional de Yacyretá. Está su axiología y su proyecto de practicante cultural *de Misiones y por Misiones*. Hace referencia además a los problemas de los administradores de la cultura en Posadas, que obturan con sus burocracias e ineficiencias la fluidez de eventos culturales.

“-¿Qué es Yacyretá? ¿Cómo impacta en la región?”

Schuap: - Yacyretá es una obra de infraestructura muy importante en todo sentido. Ahora, que sea importante no significa que sea del todo buena. Sabemos que se necesita la energía, que todo esto es real, porque todos necesitamos la energía, pero todos sabemos – más en estos tiempos – que se necesita el respeto más a ciertas cosas, porque en el momento en que Perón y Stroessner firmaron el convenio de realización de la obra y luego la implementación por parte de los militares – que fueron los que empezaron a construir Yacyretá –, comenzó un camino de problemática social muy grande. Yacyretá jamás pensó en la gente, siempre pensó en su mega obra, en esa publicidad de la energía que iba a generar, que iba a ser el gran monstruo del planeta.

Pero después fue pasando el tiempo y alguien significativo llegó a decir una vez: “Yacyretá es el monumento a la corrupción”. Ese alguien sabe mucho del tema, Carlos Menem llegó hasta sorprenderse [de la corrupción que había en] Yacyretá. Imagínense ustedes que si él se sorprende de lo que estamos hablando. Cuarenta veces ya se gastó lo que valía la obra. El 14 de marzo frente a la Casa de Misiones hicimos esa manifestación por el Día Mundial de Lucha contra las Represas y con algunos amigos de Gualeguaychú y los afectados presentes declaramos a Yacyretá oficialmente Monumento Nacional de la Corrupción.

Lo hicimos frente a la Casa de Misiones porque el director de la entidad binacional – hay un paraguayo y un argentino – siempre está ligado al poder político y es aquella persona que está de parte del gobernador, que le genera muchísimos ingresos. Manejar Yacyretá significa todas las obras complementarias, una caja de recursos muy importante para el gobierno actual. El Banco Mundial sigue financiando a Yacyretá cuando está comprobadísimo que esto realmente ha sido algo negativo y algo muy mal hecho, algo que excedió los límites de tiempo. La represa tiene un tiempo de vida útil y le queda muy poco de ese margen de vida útil por el

¹⁴ Se trata de la entrevista que le realizaron a Joselo Schuap Carolina Ricaldoni de (ANRed), (redaccion@anred.org) y Hernán Scandizzo (herscan@yahoo.com.ar); militantes a favor del medio ambiente.

barro que se va acumulando en el muro, sin embargo, todavía no se terminó. Está próxima a caducar y todavía no se terminó.

Nos duele lo que ha dejado Yacyretá, casi un tendal de gente viviendo a la vera del camino, cuando antes se estaba a la vera del río. Yacyretá hizo dos censos importantes y se tardó tanto en construir que aquellas parejas de recién casados que vivían en la costa del río en aquel momento y fueron censados en su casa la primera vez, al momento de aumentar la cota – quince años después – ya eran abuelos casi, tenían una hija de 15 años que ya estaba embarazada.

Con Yacyretá comenzaron las problemáticas de estos vecinos, que tenían solucionado su problema de supervivencia, porque el río les daba para comer. La costa del río está muy cerca del centro de Posadas, entonces caminando 15 cuadras, 10 cuadras, ya estaban entre la gente que podía comprar cualquiera de sus productos. El tema del uso de la frontera como una cosa muy natural, la placita de Posadas es casi hasta un lugar turístico. Todo el mundo que va a Posadas no se acuerda de un monumento, de un paseo, se acuerda de la placita a donde fue a comprar electrónica, a donde fue a comprar ropa. Y todo esto forma parte de la cultura de nuestra ciudad, que arrancó en el puerto. Todo esto ya no existe, Yacyretá aumentó la cota no contemplando la relocalización de esa gente, entregando las viviendas para los relocalizados que no son las que se merecen a cambio de haberla sacado de un lugar maravilloso donde vivían. Es decir, no va a haber indemnización alguna que pague lo que Yacyretá destruyó en esas familias.

La gente de la costa no era solamente pescadores, eran oleros [productores artesanales de ladrillos], eran lavanderas, era gente que fabricaba techos con paja, había mucha gente que vivía de la venta de carnada para la pesca, los que encontraban la lombriz para vendérsela a los pescadores. Cuando el río sube, cuando lo sacan de ahí, los llevan a 15 km del centro, sin colectivo, sin servicios, lejos de su hábitat y los dejan ahí, con una casa hermosa, con azulejos, con baño instalado, pero a que se mueran en ese lugar.

Y además de todo esto, lo que Yacyretá genera hoy al estancar semejante río como el Paraná, un lago de 100 y pico de kilómetros de circunferencia que no estaba previsto. Ese lago supera los límites de la ciudad Posadas hasta el Norte, rumbo a Iguazú, río arriba. Genera que hoy la ciudad de Posadas tenga enfermedades extrañas, que nuestros hijos tengan problemas respiratorios. Hay muchos informes que el Ministerio de Salud de la provincia no reconoce, pero que son reales.

Ahora, trato de ser positivo, pienso en cuál es el lado bueno de Yacyretá: energía para Brasil. No sé qué más podría decirte.

- Los impactos de Yacyretá se empiezan a sentir antes de que suba el agua, ¿no? ¿Cómo es todo ese proceso?

-Yo tengo algunos años y me acuerdo de los problemas de Yacyretá desde que era chico. Por ejemplo, el viaje de 7º fue ir a ver la obra, me llevaron en un colectivo con una guía de turismo que decía: “Usted está visitando...”, “A la derecha puede ver...”. Pero con mi familia siempre iba de camping y el viejo se quejaba que no había pescados y fui aprendiendo que no había pescados por Yacyretá. Entonces dejó de seducirme la idea de que la represa era algo bueno, dejé de creer un poquito en esa guía de turismo de trajecito azul que me decía que estaba todo bien.

Hay muchísimos problemas con la contaminación electromagnética que generan las torres [del cableado de alta tensión]. Nadie lo denunció todavía pero ya hay comentarios que en pueblos como Trinidad, en Paraguay, hay muchas muertes por cáncer. Los certificados de defunción del Registro de las Personas de dicha localidad tienen una lista enorme de gente que muere por cáncer y esto tiene relación directa con Yacyretá.

El daño a las familias no va a ser reparado nunca, es como con los héroes de Malvinas, muchos murieron en la guerra y muchos murieron en la post guerra. Aquí también, hay gente que ha sido arruinada y que ahora se está muriendo de tristeza. Nosotros cantamos una canción, que se llama “De la costa” y dice que el relocalizado se llegó hasta la salita del médico que lo iba a atender, el médico le daba remedios y después se preguntaba: “Le amputaron su paisaje, ¿con qué se ha de curar eso?”. Ese es el planteo.

- ¿Hay posibilidad de inundaciones de las zonas aledañas?

-Sí y no, se ha exagerado hasta con eso. Se ha relocalizado gente que no va a ser inundada, pero después que sacaron a esa gente vendieron los terrenos. Se trata de un negocio inmobiliario. ¡Es una locura! Es una cosa que realmente no se puede creer.

La obra ha producido fuertes impactos culturales y también ambientales.

Acuífero Guaraní, y no es así. El agua está en constante circulación, porque para ser pura y limpia tiene que estar en movimiento. Es una masa tan inmensa de

agua que es difícil de comprobar la contaminación, pero si el río está contaminado, el acuífero está contaminado, porque se carga y se descarga con la misma agua.

Toda el agua del litoral es como las venas, las arterias de una persona, está todo intercomunicado. Y esto se empieza a complicar cuando [celulosa] Alto Paraná se hace dueña del 60% de las tierras y corta el monte nativo para plantar pino. Es decir, Yacyretá y Alto Paraná son los dos nombres de los asesinos de, por lo menos, Misiones y gran parte del litoral, esas dos empresas. Porque la Entidad [Binacional] no es una entidad para mí, es una empresa dedicada a la devastación para generar energía para vender.

Posadas está a 80 km de Ituzaingó, Corrientes, el límite [interprovincial] casi no existe. De allí salen los cables de Yacyretá que llegan hasta Capital, aquí se transforma la energía en el prototipo 220 voltios para el uso argentino doméstico, y vuelve a Misiones. O sea, viene por un cable y se va por otro cable, y ahí recién nos llega a nuestras casas. Y nosotros pagamos la luz más cara del país, y somos los que nos inundaron, nos enfermaron... Entonces, ¿cómo uno no va a sentir indignación ante esto?

- *¿Cómo es el proceso de organización de la gente de Misiones con respecto a Yacyretá?*

- Nosotros no somos ni artífices de la movida de los relocalizados ni lo podríamos ser, somos músicos que cantamos y que los acompañamos. El mérito de que ellos estén aquí, en la lucha, ojalá que no lo tenga nadie, porque nunca me interesaría tener el mérito de que un grupo de gente tenga que dejar su casa para protestar (...) Ellos están solos, el resto de la comunidad de Misiones en muy mínimo porcentaje es solidaria con esta lucha de los afectados de Yacyretá. La mayoría de los misioneros sigue pensando en otra. “Mientras el agua no me llegue a mí no me importa”, esa es la actitud que todos tenemos, que nos va a llevar a la ruina. Pero despacito las cosas se van dando, los sensibles nos vamos encontrando y tratamos de estar con ellos...Desde su humildad, desigualdad de condiciones, se están defendiendo

- *La obra es binacional, los efectos son binacionales, ¿la resistencia también es binacional?*

-Absolutamente, los hermanos paraguayos siempre dando puntapié en la actitud combativa. Son más humildes, como siempre los muestran; son los que a lo mejor tuvieron menos educación, como siempre los muestran; pero a la hora de pelear los paraguayos vienen años luz delante de la lucha de los argentinos contra

Yacyretá. Los paraguayos han tomado la represa en varias oportunidades. Hubo una oportunidad que ha quedado en el secreto absoluto, en donde 100 días estuvieron metidos adentro de la represa, no los podían sacar de ahí. Pero eso todo ocurrió en silencio, nadie lo sabe. Mucha gente murió en esta lucha y nadie lo sabe.

- *¿Mucha gente murió?*

-Mucha gente murió en la lucha de conseguir lo suyo. Abuelos que han muerto por problemas cardíacos y gente que ha muerto por enfermedades generadas por la represa y obreros que han muerto trabajando en la represa. Y bueno, también hay versiones que indican que muchos que pelearon contra la represa desde el sindicalismo obrero tuvieron insólitos accidentes entre el cemento y entre los hierros que por allí circulaban. Hay muchas historias de estas que se pueden contar y que se pueden encontrar en toda esta aberrante trama que tiene Yacyretá en el litoral.

- *Esta denuncia contra Yacyretá los ha llevado a movilizarse por todo el país.*

-Sí, en realidad yo venía desde hace muchos años cantando y siendo músico, trovador, cantor con la viola; pero bueno, empecé a juntarme con mis compañeros, con músicos que han pasado por nuestra banda y que en algún momento han aportado algo y los que actualmente están conmigo, poniendo el corazón en esto.

Por esas cosas de la vida pudimos acceder a un sueño que es la compra de este colectivo que a veces se empaca un poquito y no quiere arrancar, pero que una vez que arranca es imparable. Y con esta posibilidad que no todos los músicos populares tienen, que es la de moverse por sus propios medios, emprendimos un planteo cultural que tiene dos partes y las dos están en funcionamiento. Una es la de los viajes y la otra es la de un centro cultural instalado en Posadas, en un barrio de relocalizados. El centro cultural se llama Chaloy Espacio Cultural, en homenaje a un gran bandoneonista, músico popular de Misiones, que en todos los barrios lo quieren mucho y que nunca había sido reconocido.

Chaloy Espacio Cultural generó proyectos que fueron muy lindos para Posadas. Liliana Herrero, la murga Falta y Resto, Raúl Barbosa, Luis Salinas, los hermanos Fattorusso, Willy González, Pappo, Botafogo, Javier Malosetti y Walter Malosetti, el Teatro Negro de Bulgaria, Shalil Shankar y un montón de gente más que jamás hubiera ido a Misiones si no fuera porque Chaloy hacía sus esfuerzos de producción y llevaba estos artistas a que el pueblo de Misiones los vea. Siempre realizando un taller, una parte educativa antes con estas eminencias que acabo de

nombrar. Obviamente el Negro Fontova ha sido alguien que fue y que no solamente cobró y se volvió sino que dejó mucho para Misiones. El Negro es nuestro amigo y le debemos un montón de cosas, ha grabado con nosotros la otra parte del proyecto que es el disco y el colectivo. O sea, el centro cultural está instalado, no está más en el centro, porque nos echaron del centro de Posadas.

- Los relocalizaron.

-Nos relocalizaron. Sabemos en carne propia lo que es ir a vivir a un barrio de relocalizados, y fue real, con la policía, con todas las de la ley, aunque sea contradictorio. (Se ríe) ¡Con todas las de la ley!

Y estamos allá y le agradecemos al secretario de Cultura de nuestra provincia que nos favoreció con este desalojo, y a la jueza también, por supuesto, porque nos dieron la oportunidad de estar en el barrio. Y en el barrio hay otro grupo de amigos que siguen adelante. Nosotros viajamos y grabamos un disco que se llama Agua Bendita y que tiene en su haber algo muy lindo, que es una biblioteca popular que está en el norte de Misiones, en la frontera con Brasil, en San Pedro. San Pedro es el municipio más grande de Misiones, el que más frontera y más selva tiene con Brasil, y el que más chicos tiene en la frontera de la selva, del monte, y estos chicos hablan todos el portuñol. Con otro amigo nuestro que se llama Fabián Gómez – un gran artista para los chicos y para los grandes también – iniciamos una campaña de juntar libros, y juntamos 11.500 libros en un año, grabando una canción con él y difundiendo un tema que se llama La mojarrita. Un tema que habla de cómo la mojarrita se quedó sola porque Yacyretá echó a todos sus amigos – a los salmones, los surubíes, los dorados –, ella se quedó sola simplemente hablando portuñol con un sapo que toca el pandeiro. Esta canción la hacemos en todos los shows y nos hace pedir donaciones de libros que van llegando todo el tiempo. Ya estamos por formar la segunda biblioteca en otro pueblo.

Sin irme por las ramas, el proyecto del viaje tiene al colectivo como protagonista de un formato de gira que salió el 7 de agosto de la Triple Frontera [Argentina, Brasil y Paraguay] implementando un sistema de atentado cultural, ya que [George W.] Bush y su pandilla han expresado que desde la Triple Frontera se financia el terrorismo. Salimos de ahí con un mural pintado por Carlos Nievas, que es el muralista del grupo. El mural decía: “No somos terroristas. Firma: El mono, el tucán, los guaraníes, los chicos de las escuelas, los vecinos de Puerto Iguazú”.

La gira siguió, pasamos por Bolivia con la gente de [el presidente] Evo [Morales], en un festival que se llama Festiweta ... siempre dejando un mural de regalo. Viajamos por 10 provincias argentinas y tres países latinoamericanos, ahora continuamos con el resto del país y queremos ir a Uruguay a decirle a los hermanos uruguayos que nosotros queremos defender el río y no pelearnos con ellos. Queremos ir a Paraguay nuevamente, a Brasil.

El disco fue grabado en esta gira, ya está editado, tiene tomas en El Dorado y en Posadas, con participaciones de Raúl Barbosa, de Piñón Fijo, Fontova, de una batucada que se llama Espiral Samba Show. El disco en sí ya es un movilizador cultural, más allá de que después lo vendas para sobrevivir y todo eso, como hacemos nosotros.

Nosotros vivimos de esto porque si no sería un hobby, es decir: “Ta bien, vamos a tocar a un lugar, como lo estamos haciendo en este ciclo Agua Viva, pero si no pasamos la gorra y no vendemos discos, ¿cómo vamos a vivir?”. Si nosotros estaríamos dedicados a otra profesión y haríamos esto con el tiempo que nos sobra... ¡y, no lo podríamos hacer como lo estamos haciendo! Viajar 10, 15 días, dejar a nuestros hijos, a nuestras familias, lejos, con todo lo que esto implica. Por eso me parece algo muy honesto que todo el mundo sepa que nosotros vivimos de esto y para esto, sobre todas las cosas.

- *¿Cuántos kilómetros han recorrido con Dino?*

- El Dino tiene un motor que viene desde hace 4 años sin parar, calculo que hay meses que le hemos hecho hasta 5 mil kilómetros. Creo que lo mínimo que se le hace por mes son mil, mil y pico de kilómetros. Entonces eso multiplicado por 4 años... creo que da bastante.

El colectivo tiene en su interior lo necesario para que nosotros podamos viajar, comer y hasta alojarnos cuando no tenemos un lugar determinado. Además, desde la parte comunicacional, lo utilizamos como pantalla de video, porque en una de sus paredes se despliega una pantalla y se puede proyectar – tenemos cine móvil. Tenemos un transmisor de radio que puede emitir con 60 vatios, para un pueblo de 2 mil, 3 mil habitantes tranquilamente puede generar una radio abierta y que irradia de verdad. Una señal que está en el 107.3 y que pretendemos este año – junto con la otra radio que está instalada en Chaloy – formar parte de FARCO [Foro Argentino de Radios Comunitarias]. También tenemos la posibilidad de hacer la convocatoria desde el parlanteo, desde la propaladora: ponemos dos bafles en las puertas y

salimos a invitar a los vecinos a que nos encontremos a la tardecita en la plaza. Esto con muy buena potencia, con lo cual se enteran sí o sí.

Creo que tenemos todo para ser felices porque nos gusta lo que hacemos y hay mucha gente que nos ayuda. En lo económico a veces nos falta pero nos sobra en el otro sentido, entonces se compensa.

- *Volviendo al principio, ¿qué es el Paraná?*

- Para mí ahí hay un problema de conjugación, yo no podría decir qué es para mí porque somos parte de lo mismo y si el Paraná no está, a mí me falta algo. Esto lo entiendo muy bien tal cual los hermanos guaraníes lo entienden. Yvy, por ejemplo, significa tierra; tierra es “lo que está debajo del agua”. El agua es todo, absolutamente todo, forma parte de la mitología, forma parte de la propia vida espiritual de nosotros, los del litoral. Por suerte he aprendido a sentir estas cosas, cuando tengo un problema muy grave, que no puedo solucionar, le pido a la naturaleza, tal cual le podría pedir como hacen muchas personas a dios, a su dios, al dios que creen. Yo sé que el espíritu del río, que trato de defender con mis canciones, siempre me va a ayudar para que estemos bien y no nos pase nada.

Un día cruzamos la cordillera [de los Andes] con el colectivo, con mucho miedo, porque cualquier cosa que falle íbamos a terminar siendo noticia, una noticia que no queríamos. Pero le pedimos a la montaña que nos deje pasar y así fue, un éxito nuestra travesía. Con el río pasa lo mismo: él es el dueño de nuestros actos y por él estamos vivos, cuando él se muera nosotros también”¹⁵.

Ojo de Pez

Ojo de Pez es una banda de música de la ciudad de Posadas, muy pegada a la ejecución instrumental solamente. Va tras la creación de lo que sus integrantes denominan “un paisaje sonoro”. Los músicos que la intergran son Marcos Méndez en Guitarra, Cacho Bernal en percusión, Osvaldo De La Fuente en Guitarra/Bajo y Mauricio Bernal en Piano. Dicen que el líder de la banda es el arquitecto Cacho Bernal, aunque a la hora de sumar y unificar criterios de interpretación suman todos, advierte Osvaldo de la Fuente en testimonios recogidos en campo.

El río, las costas, los movimientos y sonidos del agua, el medio ambiente que hay en esa relación constituyen musicalmente un paisaje sonoro y van generando trazos, que luego son partituras y más tarde temas musicales. No sólo se trata de recrear con esta base de insistencia en lo sonoro, sino de recrear lo ya conocido. No se trata, entonces de covers, dicen sus referentes, sino de otra cosa que surge de asumir un paisaje y hacerlo música, “contarlo con la música. A través de ella darle materialidad... están los ritmos del litoral pero también los de frontera y lo de que para nosotros es el río”¹⁶.

En el campo de la gestión y la movida cultural, otros referentes de la talla de Chango Spaciuk y Ramón Ayala, y hasta el propio Raúl Barboza –dicen-, celebran la producción de este grupo como un rescate renovado de la música del litoral argentino, que propone un recorrido por obras tradicionales y composiciones originales, y además incluye otras geografías musicales latinoamericanas.

En **Ojo de pez** la cadencia base es una excelente percusión sonora. Una de las características principales es la expresión a través de instrumentos acústicos, con sonidos únicos y reverberantes que plantean una tímbrica particular, teniendo a la madera como protagonista. Esta línea fue después desarrollada exquisitamente por dos de los integrantes de **Ojo de Pez** al que sumaron la maestría de la guitarra de Horacio Castillo, (recientemente trágicamente desaparecido en un accidente de ómnibus). Este conjunto dio origen a lo que más tarde llamaron “Matereré”. Se trató de un trío integrado por Cacho Bernal, Mauricio Bernal y Horacio Castillo.

A los músicos de este grupo con ojos de pez los une algo más que la música; han transitado las tierras de un mismo paisaje: Misiones. Ellos mismos afirman que su trabajo a través del tiempo ha sido habitado por sonidos que remiten a estos lugares. Entonces, insisten, con la amplitud del ojo de pez. Cual la posibilidad “captativa o captante” de esta lente recorren con sus interpretaciones sonoras la música popular argentina y, en especial, la de esta región del litoral, de Misiones. “Y... bueno, como se dice por acá ‘con el nombre va el destino’... parece que sí. La cosa es conceptual, fijate lo que implica ojo de pez – más allá de lo que nos puede resonar a río...”¹⁷. Efectivamente se trata de un tipo de lente gran angular de ángulo extraordinariamente ancho, prácticamente hemisférico, de 180 grados. El tipo de ojo de pez más conocido es la mirilla de las puertas; aunque también hay lentes ojo de pez para fotografía.

Esta amplitud visual, de mirada casi de totalidad es la que pretende resumir esta banda, que tuvo sus momentos de mayor frecuencia - de ensayos y de presentación en escenarios- allá por los años 2003-2005 con presentaciones exitosas en el MAC- UNAM, Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional de Misiones y en la Escuela de Música de la Provincia de Misiones.

¹⁵ Ibidem

¹⁶ Fragmentos de expresiones del músico Cacho Bernal, recogidas en campo.

Cacho Bernal, figura clave de este ensamble tiene una reconocida e internacional trayectoria musical. Es el percusionista de Raúl Barboza, y con él ha recorrido escenarios tanto nacionales como extranjeros. Su principal mérito es la búsqueda incesante “de modos sonoros para registrar la región”. Una de sus últimas insistencias, al igual que de su hijo Mauricio Bernal, es la de la incorporación de la marimba “tiene muchas posibilidades sonoras y hay que respetarla”¹⁸, expresa .

“Es que para tocar música propia de un lugar, hay que conocerla a fondo: hay que transitar esos caminos, frecuentar las personas que lo habitan, saber de su historia... La propuesta es indagar en la herencia musical con el respeto que se merece y animarse a imprimir a cada tema nuevos aires”¹⁹.

Hacer música con el paisaje implica representarlo, registrarlo en imágenes sonoras consecuentes con él y entonces hacer audible, “musicalmente audible al río, a las olas, a sus remansos, a los camalotes, a un arroyo, una cascada, a los pájaros de la costa, a la ciudad, a la noche, al día, a la luna, a los peces, a lo que suena suave pero también a lo que aúlla, etc”

“Se trata de plasmar en melodías aquello que -en términos de vanguardia- John Cage definía como música. ‘Música es sonidos, sonidos alrededor nuestro, así estemos dentro o fuera de las salas de un concierto’. Definir música como ‘sonidos’ era inaceptable en épocas pasadas. Los sonidos hoy en día pertenecen a un interrumpido campo dentro del extenso dominio de la música... Todo lo que se mueve hace vibrar el aire y, si oscila 16 veces por segundo, se oye como sonido. Entonces, el mundo está lleno de sonidos. Esto ya ha sido ampliamente estudiado en el dominio de la música. Ya es un lugar común afirmar que cuando los hombres vivían una existencia pastoril predominaban los sonidos de la naturaleza y hoy que lo hace en centros urbanos suena mucho el motor, la cosa mecánica: Hay más sonidos mecánicos que sonidos humanos y naturales”²⁰.

Ojo de Pez, en su búsqueda y captación sonora propone chamamés, chamarritas y melodías donde conviven los rasgos que identifican al folclore litoraleño con los sonidos urbanos y con los del hábitat natural. Tratan de plasmar la esencia del paisaje de agua, el aroma de las calles de tierra o el sonido del barrio. Entre sus principales temas se encuentran “Memorias de río propio” y “Frontera”

¹⁷ Fragmentos de testimonios del músico Osvaldo de la Fuente.

¹⁸ De Cacho Bernal, op cit.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Cacho Bernal Op. cit

La comunidad de practicantes culturales de la música en Posadas, y especialmente Cacho Bernal – compañero de aventuras musicales y amigo- se muestran muy sensibles ante la partida de uno de sus exponentes valiosos “en lo humano y en lo musical”, están muy sentidos por la muerte de Horacio Castillo. Con respecto a él y sus valoraciones del paisaje refieren una frase suya a modo de epifonema : “La sencillez de una nota musical cobra vida y dimensión en cada acorde, mezcla de paisaje y cielo, viajamos por la música de nuestra tierra”²¹.

A propósito de esto, incluimos a continuación la letra de la canción que el cantautor misionero Joselo Schuap hiciera en su homenaje. La reproducimos porque refleja un modo de afección que creemos por estas épocas también impregna el paisaje de estas tierras. Se llama “Guitarra Muteada” .

Guitarra Muteada

*Como duele el chamamé sin el acorde final...
Como duele que el destino sea egoísta, y se lleve lo mejor.
Como duele esa guitarra sin salida del estuche,
Descolada de nervios por el silencio que la espera.*

*Adentro, prefiere ser molida en aserrín,
Desea volver en árbol, o inclusive mueble,*

*Cada vez que alguien que había descifrado su secreto,
Su pongo G, su sonido perfecto, se va antes de tiempo.*

*La guitarra está muteada.
Y espera la venganza de la resurrección.
El olvido mata, el recuerdo sana.*

*La guitarra está muteada.
Cuando pase el dolor, resucitará con los recuerdos.*

Venganza! y Sonido.

(Autor : Joselo Schuap . Dedicada a Horacio Castillo, y todos los músicos que dejan de tocar para siempre, antes de tiempo)

²¹ Ibid.

De los estereotipos de una mediación poética

Autora: Nora Delgado

El presente trabajo indaga la funcionalidad semiótica de los estereotipos que se tejen socialmente en torno al “practicante cultural” de la música en la ciudad de Posadas. El mismo incursiona en la funcionalidad sígnica/comunicativa del **compositor**, del **intérprete** y del **ejecutante** de la música en esta ciudad, como así también en las particularidades de la producción devenida de tensiones vinculadas a la espacialidad y reflejadas en dimensiones de “paratopía” y “atopía”.

Así, desde estos lugares de anclaje analítico se advierte la pregnancia del palimpsesto, la existencia de comunidades hermenéuticas y la existencia de un ecosistema comunicativo, cuya manifestación más profunda se halla en las nuevas sensibilidades, lenguajes, y escrituras que la música en tanto texto y evento cataliza y desarrolla en Posadas. Responde, en ese sentido, a indagaciones que venimos realizando desde el proyecto de investigación de la Secretaría de Investigación y Postgrado de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales de la UNaM “**Comunicación Música y ciudad (II): poéticas de una mediación**”

Desde ese lugar enunciativo y desde esos semas los discursos sobre el “hacer música en la ciudad de posadas, y sobre su particular poética de mediación se torna paratópica.

Paratopía es una noción introducida por Dominique Maingueneaux para designar la relación paradójica de “inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes”. Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no/lugar de una localización (...) que vive en la imposibilidad misma de estabilizarse”²².

La paratopía enuncia y denuncia (en un mismo acto) paradojas. Dice Maingueneaux que éstas emanan de la especificidad de aquellos discursos que sólo pueden autorizarse por sí mismos si el locutor ocupa una posición tópica (y entonces, no puede hablar en nombre de alguna trascendencia) pero si no se inscribe de algún modo en el espacio social, no puede proferir un mensaje admisible. También señala que la paratopía no puede reducirse a un estatuto sociológico “no basta ser exiliado o huérfano para ser creador. Para que la paratopía interese al discurso, es preciso que sea estructurante y que esté estructurada por la producción de textos: al enunciar, el

²² Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEUX Dominique. Diccionario de Análisis del Discurso, Madrid. Amorrortu. 2005, P.431

locutor procura remontar su imposible pertenencia, pero esta imposible pertenencia, necesaria para poder enunciar como él lo hace está respaldada por esta misma enunciación”²³.

Con esta carga paratópica, que no tiene en el espacio de producción (léase posadeño en nuestro caso) posibilidades de estabilizarse y si de permanente actualización y despliegue de paradojas - al interior y al exterior de la producción -, se presenta la práctica cultural de la música en la ciudad de Posadas. En torno a ella es posible advertir, a partir de los testimonios recogidos en campo, una suerte de matriz épica que modula tonalidades y ritmos. No sólo las modula sino también que las refiere explícita y deliberadamente en textos de canciones, en discursos testimoniales, en loas a la producción y al producto. El músico desde estos lugares es el héroe necesario para hacer “sentir”, para “canalizar eso que pasa en Misiones”, “para replicar, para responder, para construir, para resistir”²⁴.

El músico es el resiliente, el que resiste desde esos fuera/dentro de lugares que la cultura oficial/política de turno y la poderosa maquinaria de enunciación que son los medios locales sostienen como la forma posible. Frente a estos discursos, teleológicos (para con un músico, que orientan, determinan fines, roles, funciones, negocios, negociaciones y negociados) circulan los discursos paratópicos de la mayoría de los músicos de Posadas a los que hemos contactado en esta presente investigación.

Ese discurso paratópico - que impregna y sostiene una enunciación ya permanente, y con cierta antigüedad - construye verdaderos corpus de creación en cada caso, intercepta al discurso oficial de las instituciones del “servicio cultural obligatorio”. Esto, es instituciones burocráticas (“como la Dirección de Cultura Municipal y Provincial”) y con “funcionarios que funcionan”, que les son funcionales para esa idea de maquillar la democratización, hacer como si se educara, jugar con los otros en un ejercicio más de poder.

Esto en versiones personales, que recuperan historias de músicos y de músicas, habla de políticas culturales que se cumplen con la finalidad de no cambiar nada, de no posibilitar espacios para la producción musical en Posadas. Ello lejos de ser “solo eso” formatea experiencias vitales de lo que es ser músico hoy en la ciudad capital de la provincia de Misiones.

Así, frente al discurso testimonial que sostiene una fuerte melodía de denuncia y reclamo en tono épico, se erige la serie de los discursos oponentes. Discursos que damos cuenta a partir, nuevamente del registro paratópico, que nos proporcionan nuestros entrevistados en campo. Es decir, no insistimos en ellos más que lo que insisten los testimonios trabajados.

²³ Ibid, p.432

²⁴ Las siguientes comillas (que no enmarquen citas largas) responden al registro realizado durante el trabajo de campo. Cuando no lo refieran serán aclaradas.

De una situación profesional

Es que esos discursos (hechos de entrevistas, de charlas informales, de análisis de producciones y de productos (CD, discos, poesías, partituras, fotos, portales de internet), de registros de actuaciones -al interior de un eco-sistema comunicativo en términos de Barbero²⁵-, dan cuenta de “una situación profesional” que los construye y explicita. Es decir, se caracterizan por una relación estrecha con la acción.

Es aquí donde “la dimensión praxeológica del discurso”²⁶ es central. “Se habla actuando, para actuar o para hacer actuar a otros”²⁷. Esto implica visualizar la función instrumental, cognitiva y social que tienen estos discursos.

Los testimonios recogidos en campo, dan sobrada cuenta de esta arista instrumental. En las entrevistas que realizamos a un número significativo de practicantes culturales de esta ciudad, es común hallar imperativos, frases nominales, verbos en infinitivo, supresión de adjetivos, listas, siglas, abreviaturas, elisiones. En ellas abundan expresiones como las: “Hay que educar”. “Hay que generar políticas públicas culturales inclusivas”. “Hay que seguir en la búsqueda”. “Mi visión es: se descuidó profundamente la educación. Me banco decir, no tengo nada en contra de la Cumbia, pero es la pantalla, es el emergente del fracaso educativo”²⁸

Lo enunciado remite a que la acción profesional supone a un colectivo (los músicos y no sólo ‘el músico’, “no solo yo”). También se nota la dimensión cognitiva de las textualidades referidas. Ahí, es cuando el discurso “se carga” de saberes y aprendizajes aludidos del tipo “la música es vida”, “la música educa”, “la música enseña”, “la música es una pasión y es un arte”, “se enseña tocando”, “yo toco lo que enseño”, etc.

Todo lo anterior resume una forma de socialización e integración de las personas. Es decir remite a la función social del discurso que construye relaciones, “la manera propia de hablar de los músicos”, sus expresiones recurrentes, sus referencias generales, la alusión a determinados planteos, la exploración de problemáticas de identidad, el planteo de la transculturalidad, la hibridación de formas musicales, la pretendida visualización de lo “auténticamente misionero”, los planteos de la música y el paisaje, etc.

Son formas, “maneras propias de hablar en un servicio, taller, obrador, estudio, etc, sirven de marcadores de identidad de grupo. Los locutores crean vocabularios específicos que permiten reconocerse como miembros de un propio colectivo. Las formas privilegiadas son, las bromas, las chanzas rituales, las charlas, los argots”²⁹ (“la masa”, “el yopará”, “posáíta”, “el agite”, “Blosset

²⁵ Cf. MARTÍN BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones*. México. FELAFCS-GG, 1987.

²⁶ *Ibid*, nota 3

²⁷ *Ibid*.

²⁸ Fragmento de una entrevista realizada al músico de Posadas, Richard Cantero

²⁹ Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. Op. cit.

Vill”, “mi llegue a la música”, “el portuñol”, “el “guarañol”, “la merca”, “el chirri”, etc.) todos vertidos en textos significativos (música, letras de canciones, modulaciones rítmicas, estribillos, alusiones, etc)

La resiliencia.

Testimonios extraídos en nuestro trabajo de campo – y ya puestos en consideración anterior a esta presentación - dibujan, a partir de la malla discursiva que los sostiene, la indudable figura de la resistencia. “Ser músico es una pasión y es cuestión de resistencia”. “El músico resiste a lo que pretenden hacer con él, el músico busca, crea, resiste al sistema perverso que pretende que viva de otra cosa, que haga otra cosa”³⁰. Esa resistencia aludida tiene que ver con la posibilidad de seguir ejerciendo un discurso paratópico, de continuar sosteniendo un discurso profesional al interior y al exterior de la comunidad de músicos, de “a pesar de los ‘a pesar de’ seguir siendo músicos y seguir haciendo música”³¹. Tales definiciones nos remiten a un signo: Resiliencia.

Resiliencia es un signo que se expresa en un concepto que recorre varias disciplinas, desde la física hasta la psicología, desde la medicina hasta el marketing de negocios, desde la antropología social hasta la ingeniería industrial. No se trata de una palabra clave y nada más, se trata de procesos y de reacciones que conlleva este lexema. Entonces, para ver su estatuto signico y su funcionalidad al interior del discurso de la música y los músicos en Posadas, es necesario, revisar (aunque sea tangencialmente) sus atributos ontológicos y epistemológicos. En física se utiliza el término para expresar la capacidad de un material de recobrar su forma original después de haber sido sometido a altas presiones correspondiéndose, en este caso, con la energía que es capaz de almacenar el material cuando se reduce su volumen. En psicología este término también es utilizado -podría considerarse una analogía respecto de la palabra y su acepción en la física- y describe la capacidad de la persona o de un grupo para seguir proyectándose en el futuro, a pesar de condiciones de vida adversas.

Esta capacidad (de resiliencia) desafía actualmente a los profesionales de la salud, de la educación, de las ciencias sociales y humanas en general, a encontrar mecanismos y prácticas que permitan promover esta condición en personas y grupos que se enfrentan a situaciones desfavorables. Yo no trata de la vieja imagen del héroe o de la heroína que lo da todo, sino de aquel que frente a situaciones de stress laboral, social, interpersonal, resiste y lo hace bien. Se apropia, crea y resignifica.

³⁰ Ibid

³¹ Ibid.

Este término, resiliencia, también se utiliza en el contexto de las prácticas de continuidad y disponibilidad de negocios, para referirse a la cualidad de reconstitución progresiva de un proceso o de un sistema en una organización luego que ésta se ve expuesta a un desastre o a una situación que afecte la continuidad y disponibilidad de un servicio o de un conjunto de servicios³².

Resiliencia, entonces, no solo es un concepto sino un modo de actuar, una peculiar forma de ser y estar en relación con un determinado contexto. La resiliencia es un signo y como tal hay que detenernos en su significancia. Los resilientes son metómicamente expresiones de ella y los músicos de la ciudad de Posadas, por las descripciones densas y las analíticas que hacen de su práctica lo son.

Las Referencias bibliográficas³³ que hemos trabajado nos señalan que a fines de la década del setenta, se iniciaron conversaciones en un nuevo dominio, relacionadas con el desarrollo al interior de las ciencias sociales del concepto de resiliencia. Refieren en un sentido amplio y específico – a la vez- (por ejemplo en el “estado del arte de resiliencia” de la Organización Panamericana de la Salud) que la discusión en torno a este concepto se inició en el campo de la psicopatología, dominio en el cual se constató con gran asombro e interés, que algunos de los niños criados en familias en las cuales uno o ambos padres eran alcohólicos, y que lo habían sido durante el proceso de desarrollo de sus hijos, no presentaban carencias en el plano biológico ni psicosocial, sino que por el contrario, alcanzaban una “adecuada” calidad de vida (Werner, 1987³⁴).

La resiliencia, en términos del análisis de la interacción, en forma recurrente se da entre las personas y el medio ambiente socio cultural y afectivo; además, destaca el rol activo que tienen los individuos frente a lo que les ocurre. Pero, se insiste en señalar³⁵ que no está ligada a la fortaleza o debilidad constitucional de las personas, sino que su comprensión incluye una reflexión respecto de cómo las distintas personas se ven afectadas por los estímulos estresantes, o bien sobre cómo reaccionan frente a éstos. Esto, lógicamente implica instancias dialécticas de acomodación y replanteos de “paquetes de sentido”, en los que se advierte cierta recurrencia (lo paratópico, lo profesional, lo simbólico, por ejemplo, en el plano de la música en Posadas).

Bajo esta perspectiva la atención se puede focalizar en los mecanismos que institucionalmente se enuncian como “políticas culturales y de promoción social” y en los llamados factores protectores que atenúan y benefician a los practicantes culturales de la música.

³² Cf, Hay aspectos ampliamente aclarados en wikipedia.org/wiki/

³³ Cf CYRULNIK, B.(2001) *Los patitos feos.La resiliencia*. Madrid. Gedisa, 2002; CYRULNIK, B.(2002) *El murmullo de los fantasmas*. Madrid. Gedisa, 2003; CYRULNIK, B., MANCIAUX, M. y otros (2003) *El realismo de la esperanza*. Madrid. Gedisa,2004; MANCIAUX, M.(2001) *La resiliencia: resistir y rehacerse*. Madrid.Gedisa,2003; MARTÍNEZ TORRALBA, I. Y VÁSQUEZ-BRONFMAN, A. *La resiliencia invisible*. Madrid.Gedisa,2006

³⁴ Citado en AAVV. *Estado del arte en resiliencia*. Organización panamericana de la salud. 2005 S/D.

³⁵ Ibid,

Para quienes trabajan -tanto en el plano de la teoría como de la práctica en el ámbito de las carencias- el concepto de resiliencia y aquellos afines a éste (por ejemplo, factores y mecanismos protectores) abren un abanico de posibilidades, en tanto se enfatizan las fortalezas o aspectos positivos de los seres humanos³⁶. Este enfoque resulta de interés, especialmente si se compara con aquél que prevaleció desde la década del sesenta, en el cual se subrayaban las carencias o déficits que presentaban los niños de la pobreza. Los programas basados en este último enfoque tenían un carácter compensatorio, en tanto tenían como objetivo suplir las carencias de los niños de los sectores populares. El enfoque de la resiliencia, por su parte, resalta los aspectos positivos que muestran las personas de la pobreza, los “carentes de”, (Kotliarenco et al., 1992³⁷) y da cuenta de las posibilidades que éste abre para la superación.

El vocablo resiliencia tiene su origen en el idioma latín, en el término *resilio*³⁸ que significa volver atrás, volver de un salto, resaltar, rebotar. En la Enciclopedia Hispánica³⁹ se define resiliencia como la resistencia de un cuerpo a la rotura por golpe. El término fue adaptado a las ciencias sociales para caracterizar aquellas personas que, a pesar de nacer y vivir en situaciones de riesgo, se desarrollan psicológicamente sanos y, adecuadamente, exitosos⁴⁰. En general, las definiciones desarrolladas en el campo científico, no dejan de arrojar datos en ese sentido.

Así aparece fundamentalmente como: a) la habilidad para surgir de la adversidad, adaptarse, recuperarse y acceder a una vida significativa y productiva; b)- la historia de adaptaciones exitosas en el individuo que se ha visto expuesto a factores de riesgo o eventos de vida estresantes; los ha hecho frente, en algunos casos superándolos e incluso ha sido transformado por ellos. En estos casos se trataría de un proceso interactivo entre individuos y su medio sociocultural.

Lo cierto es que, capacidad, habilidad, historia, o posibilidad real, habla, en tanto signo, de una posición y de una construcción discursiva que remite al hacer “música en Posadas”. Es decir, nos es útil para pensarla. En esa cadena sustantivada previamente, están “el hacer”, “el sentir”, y “el hacer saber” a través de una forma especial de discurso (el musical). La resiliencia habla de una combinación de factores que permiten a un ser humano, afrontar y superar los problemas y adversidades de la vida.

El músico, en tanto signo de la resiliencia tiene características que lo definen. Éstas pasan por la existencia de una adecuada red informal de apoyo (vínculos), una red formal de apoyo a través de una mejor experiencia educacional y de participar en actividades sociales recreativas, culturales, religiosas, productivas, etc; tener (paratópicamente) un estilo de enfrentamiento

³⁶ Ibidem

³⁷ Ibid

³⁸ Cf. AAVV *Diccionario Básico Latín-Español/Español-Latín*. Barcelona, 1982

³⁹ AAVV *Enciclopedia Hispánica*. Madrid, 1988

⁴⁰ Ibid

(*coping*⁴¹); poseer motivación al logro autogestionada (*task related self efficacy*⁴²), poseer autonomía y *locus* de control interno; generar empatía, conocimiento y manejo adecuado de relaciones interpersonales; poseer voluntad y capacidad de planificación, tener en variadas oportunidades sentido del humor (irónico, refinado, directo, etc). Así, el modelo de la resiliencia incorpora aspectos tales como la autoestima, redes sociales, el humor creativo.

El músico es un profesional, y profesional viene de “profesar” y esa palabra, en infinitivo “profesar” se ha tornado misteriosa de a ratos, esquiva y casquivana otros tantos y molesta. “Mucho molesta”, señala Richard Cantero en sus testimonios recogidos en campo. Los músicos molestan profesando. Los músicos profesan su arte. Son profesionales del sonido y del ritmo, de la imagen acústica, de la envolvente sonora que genera “afectos”. Como tal no debe responder al clientelismo político de turno:

“El Estado tiene que generar políticas culturales. Y en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Se requiere promoción, gestión, cultural y no artistas a la medida de los funcionarios.

La música y su efecto poderoso y sensitivo: Es pasión y es acción, es creación y trabajo: La música en sí, es muy sana, es muy buena. Esa intención alguna vez de la Iglesia de ponerse en el medio de las manifestaciones musicales, pretendiendo decir: ‘Esto es sano, esto no es sano’, ‘este, no es sano’. A esa intención de ‘esto es sano, esto no es sano... hay que darla vuelta o hay que darle vuelta la cinta’, no es sano, ja!. Pensar que la música puede usarse para torturar gente...y sí, más vale que sí, y ha pasado. En la historia de la humanidad ha pasado pero... eso deja en claro el poder de la música también ¿no? O sea, vos podés usar la música para hacer bien y podés usar la música para hacer mal. Eso está claro. Pero es porque vos usás la música de determinado modo”⁴³.

La literatura⁴⁴ ha sido reiterativa en indicar que, existen tres posibles fuentes de factores que en su calidad de protectores, promueven comportamientos resilientes. Estos son los atributos personales, los apoyos del sistema familiar y aquellos provenientes de la comunidad.

Aún a riesgo de cierto análisis superficial, podemos advertir, en los testimonios recogidos durante la presente investigación, la pregnancia de los factores referidos anteriormente. Ellos hablan de iniciativa, creatividad, moralidad, interacción, interpelación que resiste a los pocos espacios que para hacer música y vivir de ella brinda a los músicos la ciudad de Posadas.

Los siguientes testimonios – de Richard Cantero- que reproducimos a continuación, dan clara cuenta del signo de la resiliencia :

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibidem

⁴³ Ibid

⁴⁴ ibid

“La música en sí es bella, es rica, es sana, es productiva, hace bien. La música-hace-bien. (Lo subraya detenidamente). Es necesario dejar que la música vaya sola. Nuestra responsabilidad como músicos es no dejar de crear. Nuestra responsabilidad como músicos es asegurarnos de que cuando estemos débiles y no podamos ya proponer, componer y crear, sepamos que hemos trabajado conscientemente para que nuestros hijos y nuestros nietos puedan seguir proponiendo. Por suerte, eso va a seguir pasando.

“Entonces, por el momento, hay mucha gente proponiendo. El público...y, tiene que aprender todavía. Pero está aprendiendo, ya va entender el público que así como pagan la chipa que después desechan en el inodoro, deben pagar por el arte, por la cultura, que después no se desecha, eso queda todo adentro y crece. Pero en esta provincia la chipa tiene más peso social que el arte. Porque nadie duda en pagar por la chipa, un peso, dos pesos, lo que fuera. Pero de la chipa no queda nada. Pero sin embargo, nadie paga o nadie quiere pagar por el arte. ¡Dos pesos! ¿Cómo es eso? ¡Una cerveza vale más que la entrada al espectáculo de un tipo que se pasa horas estudiando, o ensayando, o proponiendo o generando!

Y vos vas a un espectáculo y el tipo te regala diez o quince canciones de a su arte, de su talento, de su trabajo, de su esfuerzo en mantener el instrumento bien afinado, en generar una propuesta independiente, en ocupar un espacio, en generar ideas culturales, en decir lo que está pasando. Resulta que el tipo que va a comprar una cerveza está invirtiendo más en la cerveza que en el arte. ¡Dos pesos vale la entrada a los espectáculos!. ¡Dos pesos!. Cinco pesos (resignado) vale una cerveza sentado en un bar. ¡Una cerveza es más importante que el trabajo de la gente! Pero, ¿hasta dónde hemos llegado?”⁴⁵

De una poética.

Con toda la carga del discurso paratópico, con toda la significación resiliente – profesional y creativa- se despliega en torno a la música el más puro acto de *poiesis*. En esa acción opera (efectivamente) una mediación para con el entorno. Se pretende hablar de él en composiciones, se insiste en tocarlo en melodías y ritmos, se busca escucharlo con sonoridades varias e instrumentos representativos, se acciona hacia atrás en el tiempo, se intensifican presentes y se presionan futuros. Ya no se trata sólo de crear sino también de ejecutar lo ya creado y de interpretarlo. Crear, ejecutar, interpretar, son infinitivos que al interior de la poética musical gozan de absoluta claridad. “No hay necesidad de teorías. Todo es más simple aquí. Se trata de actos: en algunos se imita, se copia, tal cual; en otros se copia y se agrega algo más (personal) y en otros se ensaya una búsqueda”⁴⁶.

⁴⁵ Ibid

⁴⁶ Fragmentos de testimonios recogidos en el trabajo de campo.

Los infinitivos, del párrafo anterior, nos guían cual señales a definir la atribución de la que gozan al interior de una producción musical. Ahí, es cuando el músico es por definición algo más: es intérprete, es ejecutante o es compositor. Como lo destaca un importante músico posadeño de trayectoria internacional, Jorge Cardozo, “aunque interpretar, interpretación, intérprete; o ejecutar, ejecución, ejecutante parezcan sinónimos, no lo son. Son cualidades muy distintas de un músico, que puede ser intérprete o ejecutante según conozca el estilo y se sirva de sus reglas o únicamente se limite a ‘ejecutar’ las notas de una partitura”⁴⁷.

Las aclaraciones del campo de producción musical, tal la contenida en la cita anterior, y las que el mismo Cantero refiere en sus testimonios y en sus productos musicales, convienen en que en el orden del atributo opera una suerte de despliegue para el ser músico. El adjetivo, en el orden discursivo habilita la serie cualitativa que suma expresividad y calificación al músico. Así, “un músico ejecutante es el que se limita a reproducir lo que está en una partitura. Intérprete es aquel que añade lo que no está en ella, pero que pertenece al estilo de lo que se toca (...) que es el reconocimiento de una base técnica”⁴⁸. Cantero agrega “el compositor, es el que compone, crea algo nuevo, insiste en una búsqueda personal. Se libera del estilo y busca el propio”⁴⁹.

“Yo creo profundamente en los procesos ¿no? Es decir, en las maduraciones, en que hay momentos de cada cosa, y la música no está exenta de esa situación, de ese análisis o de esa exigencia. Yo creo que yo estoy comenzando a madurar un proceso musical en mi vida, éste, sentía que generar un disco solista con ese tipo de composiciones y con ese tipo de búsqueda, porque hay cosas realmente compuestas y hay cosas que están buscadas ¿no? Pero creo profundamente también en esa forma de trabajo. Es decir, se dio ahora, necesité hacerlo ahora. Creo que puedo hablar no de que estoy madurando musicalmente, sino que estoy iniciando una etapa de madurez que ojalá que no la resuelva hasta los setenta u ochenta años.

O sea, no tengo, la verdad, ningún interés de que esto que empecé a buscar lo encuentre mañana y después me paso cincuenta años de mi vida o treinta años más de mi vida hablando de las cosas que una vez encontré a los treinta y cinco y después nunca más pude encontrar. Es decir, prefiero no encontrar nada ahora y seguir buscando. Porque entiendo que es lo que me mantiene vivo. Mantiene en carne viva. Entonces, me toca y soy más sensible. Es como una herida ¿no? Si tenés la herida abierta y te tocan los pelitos nomás, ya sentís, duele y tu cuerpo, tu cuerpo, tu existencia reacciona en función de eso. Bueno, y quiero que sea así, es decir, me siento plenamente orgulloso y contento que esto inicie”⁵⁰.

⁴⁷ Cf. CARDOZO, J. *Ritmos y formas musicales de Argentina, Paraguay y Uruguay*. Posadas, Ed Universitaria, 2006, p 23

⁴⁸ *Ibid*

⁴⁹ *Ibid*

⁵⁰ Fragmento de una entrevista a Cantero.

Por lo dicho hasta aquí queda claro que una cosa es un músico compositor, otra lo es el intérprete y otra lo es el músico ejecutante.

En la figura del músico ejecutante “hay un uso inmediato de la armonía práctica y del sentido del ritmo –ya dados-, en la interpretación, además de lo anterior, hay articulación melódica, hay ornamentación, variación”⁵¹

“Entonces, vamos para adelante con los estilos, vamos para adelante con las propuestas, hay que crear, hay que componer. No existe todavía un sonido misionero. Por suerte existe una gran variedad de sonidos misioneros, en los que por supuesto tenemos referentes, y todos vamos detrás de ellos, detrás de Lucas Braulio Areco, detrás de Ramón Ayala, detrás de Vicente Cidade, detrás del Maestro Ojeda; pero también vamos detrás de Cacho Bernal, también vamos detrás de Osvaldo, también vamos... ¿entendés cómo es? Definitivamente, hay gente que está proponiendo, de hace mucho.

Tuve la suerte de que la primer banda que vi en vivo fue una banda de Misiones, se llamaban ‘Los Dalman Show’, yo tenía seis años. Y sigo sosteniendo que no hay nada mejor que la música misionera, la música hecha en Misiones. ¿Por qué? Porque más allá de la construcción estilística, si es seis por ocho, si es Galopa, si es Gualambao, si es Chotis, hay una realidad: el que compuso, compuso con el color del paisaje, compuso con los accidentes del paisaje, compuso con el calor del paisaje, compuso con el habla de la gente, con el hablar rígido del gringo del interior, con el hablar a boca cerrada del hombre de más acá, ya en relación con Paraguay.

Y compone con todo eso. O sea, por eso es misionero. No porque tiene una forma definida, sino porque tiene un todo definido: un verde obscuro, una geografía accidentada, y así se nota en la melodía también. Un clima musical agobiante, como es nuestro clima, por eso es misionero. No porque tiene estrofa-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo. Por eso es misionero, porque habla de un modo, que eso es lo importante. Por eso es misionero. No porque se toca ‘así’ o ‘así’. Tiene un color definido, tiene una imagen definida, tiene un sonido definido, tiene una búsqueda definida. Tiene en sí mismo...todas estas producciones tienen toda esa obscenidad paisajística que tiene Misiones. Por eso es misionero”⁵².

Todas estas cuestiones no escapan a la consideración del estilo. Palabra clave en términos de composición y que goza de una vasta y polémica tradición analítica. El estilo, refieren los músicos de nuestro campo de análisis, engloba una serie de aspectos a través de los cuales se manifiestan (o pretende que se manifiesten) las características propias de una época, en un territorio dado en general, (o de un autor particular), y que al decir de Jorge Cardozo pueden ser de dos categorías: “a) objetivos, cuando se trata de los elementos que le son propios y sin los cuales cualquier obra se desnaturalizaría y no sería lo que es; y b) los subjetivos, que son las diferentes maneras como los intérpretes le imprimen su sello personal. No es lo mismo la música mexicana que la chilena, así

⁵¹ Cf. CARDOZO, J. Op cit, p.41

como en Argentina no es lo mismo la del N.O. que la del litoral. Un autor no puede vivir sin estar inmerso en el contexto social, cultural y musical de la época y el país en el que le toca vivir, aunque dentro de él tenga la posibilidad de elegir y abrazar las corrientes más tradicionales o más revolucionarias”⁵³.

La cuestión del estilo en la interpretación, la ejecución y la composición ha generado en Posadas serios debates sobre lo que -desde instituciones oficiales de la cultura (Dirección Provincial de Cultura, Dirección Municipal de cultura, Ministerio de Cultura y Educación de la Provincia de Misiones, etc) - se ha dado en llamar de “canción oficial de la provincia, música oficial de la Provincia”, mención que ha recaído en “misionerita” (galopa de Lucas Braulio Areco). Esos intentos (educativos y deliberadamente ideológicos) suponen que existe una música “auténtica”, “oficial”, de la provincia de Misiones, la que debe ser impuesta.

Nada más difícil de afirmar que lo anterior, nada más complejo para sostener sobre todo en una comunidad que reconoce tensiones y diferencias en relación con propuestas dominantes de algunos autores y compositores y en vinculación con estilos si se está del lado del río Paraná y Paraguay o si se ubica en la zona lindante al Río Uruguay y al Brasil, o si se está produciendo en el centro de la provincia de Misiones bajo influencias (aún vigentes) de culturas europeas y japonesas.

“La música tiene sus reglas particulares, la poesía y la versificación también (...) De su entrecruzamiento, digamos asépticamente ‘casual’, nace una especie musical con uno o varios nombres”⁵⁴.

En el campo de trabajo de estos practicantes culturales prima la visión de que más que compositores en Posadas, hay excelentes intérpretes. Son los que llevan adelante el concepto musical de “ornamentación”. Dice Cardozo “una vez que la obra fue ubicada en su contexto (época-región- autor), definido su carácter y articulación en términos de ejecución, la localización de los sitios a ornamentar será tarea simple y personal. Aquí la fantasía y la técnica del intérprete es el único límite”⁵⁵.

Hay importantes aclaraciones al concepto de ornamentación. Esta puede ser rítmica, melódica o decorativa. La primera consiste básicamente en aumentos o disminuciones en la duración de una nota e incluye un silencio previo a la ejecución de la nota o acorde siguiente. La ornamentación melódica va de la mano con la improvisación “forma parte de la tradición que, ante la misma obra, cada intérprete haga su propia versión, diferente, personal, fresca puesto que la recompone y la hace vivir o revivir (...) Se trata de añadir, entre dos o más figuras cualquiera, todas las notas, con la figuración deseada, que la inventiva y la técnica de su intérprete lo permita o

⁵² Ibid Nota 29

⁵³ Cf. CARDOZO, P. 41

⁵⁴ Cf CARDOZO, J. Op. cit.

⁵⁵ Ibid, p 43

decida (...) Un músico suele expresarse así: ‘he hecho este arreglo’ o ‘le he puesto esta variación’”⁵⁶.

A estas formas ornamentales se le suma una tercera, comúnmente referida (aunque con redundancia explícita) como “decorativa”. Es la que incluye tipos de “adornos o floreos”. En ellos casi no hay ninguna nota pura, “limpia”. Los acordeonistas, los tecladistas y bandeoneonistas los usan con profusión y los guitarristas en menor medida, nos advierten los discursos del campo trabajado⁵⁷.

“La música que propone Posadas hoy ya no solamente pasa por una construcción estilística, donde todavía tenemos que discutir si es la Galopa, el Gualambao, Chotis o Chamamé... o el Chotis y la Polkita Rural. Misiones está viviendo un momento de estallido creativo, donde hay...pasan muchas cosas musicalmente. Y por suerte la más *grossa* de todas ellas, la más importante de todas ellas está hecha por adolescentes que ni siquiera votan.

Nadie tiene la posta de cuál es la música misionera. Esa es la verdad. Estamos en búsqueda y esa es nuestra música: la búsqueda musical, la apertura...¿existe una música increíble en esta provincia! ¿Porqué existen unos músicos increíbles! Y el Estado pretende llevar la discusión a imponer una idea que resulta ser absolutamente limitada, no porque la Galopa sea limitada, sino que pretender que la Galopa sea la forma musical, o el Gualambao sea la forma musical, o el Chamamé, el Chotis, la Polckita Rural...no. Es todo eso que hay. Es, las esquinas con los pibes haciendo malabares, es parte del Rock, como Neto, Payé, que existan tipos cerebrales desde el punto de vista de la composición como Osvaldo.

El estilo es una construcción momentánea del hombre. Entonces ocuparse de las políticas culturales en el lugar correcto, generar políticas culturales donde promovamos la difusión de las músicas misioneras, a ver ¿por qué no?”⁵⁸

El discurso siempre opera con referencias comunitarias y comunicativas y las traduce en signos. El discurso sabe de la presencia de los otros y los presentifica en claras alusiones. Es el discurso de quién/quienes pertenece/n al grupo de músicos y puede/n dar cuenta de su hacer y del de los otros. Esa es la intención de lo acercado hasta aquí

Nora Delgado

⁵⁶ Ibid,

⁵⁷ Nos referimos a los testimonios de músicos como Cantero y Cardozo, op. cit.

⁵⁸ Ibid nota 29

EL LIBRO DE LOS MONSTRUOS
CONSIDERACIONES EN PRIMERA PERSONA

Acerca de la monstruosa creatividad. Osvaldo De la Fuente Revisited.



Portada "El libro de los monstruos."

La historia/trayectoria de Osvaldo De la Fuente en Posadas es más que prolífica, tocando, produciendo y grabando en/a diferentes grupos y proyectos: con casi una década de un subterránea –pero sostenida- actividad junto a *Los Pie*, explorando sonidos (entre el Jazz y el Folklore Regional) con *Ojo de Pez*, a través de su colaboración en los discos de casi todas las bandas de rock y pop local y en los escenarios (como “el invitado” de *Divididos* en la “Tierra Colorada”) y sin detenernos (sería hartito exhaustivo) en la labor de su estudio de grabación casero, *De la Mente Records*. Una vida y una obra hiperactiva.

Con todo este bagaje artístico a cuestas, en el año 2004 De la Fuente propone hacer un registro concreto de toda esta experiencia. Y es así como nace “El libro de los Monstruos”, un álbum en el que participan gran parte de los colegas con los que este músico ha trabajado a lo largo de su carrera, interpretando -a sus maneras y estilos- las letras del anfitrión. Quince tracks con una ecléctica variedad de sonidos y climas, contando con la presencia de los referentes contemporáneos de la música misionera.

El CD comienza con “El Blues que tengo”, un dulce blues pop con la voz de Gary Anadón (de *Divino Vicio*, colegas generacionales de *Los Pie*) y la inconfundible armónica de Guady Rodríguez, el artesano que siempre se presta a una zappada, como manda la tradición negra del Delta del Mississippi. El estribillo es una sutil y bella declaración en formato canción: “Te espío, cuando andas aquí/perfumás mi jardín/un ángel de tu amor/poco lento, poco idiota, poco nada/poca cosa, poco/te espero, cuando no estás aquí/veneno en mi jardín/un diablo de tu amor/poco lento, poco idiota, poco nada/poca cosa, poco yo”.

Luego, viene “Fondo del Mar”, una introspectiva composición, acorde a la voz del ex compañero de De la Fuente en *Los Pie*, Javier Chemes. Esta segunda pista utiliza bastantes bases programadas y en el medio de la misma, interviene De la Fuente – quebrando la estructura de los sonidos- para recitar: “Sumergido en la atmósfera/como

pez en el agua/tormenta marina se llevó mi nombre/mancha en el tiempo mi historia/tal vez en el fondo del mar/aún existo/soy un pez, un pez de luz/gota de rocío, de dios, el mundo/el mundo, el mundo/pobre diablos que habitan mi sudor”; para así terminar con Chemes y un clímax de la guitarra y la percusión electrónica.

“Algún rumbo” –la siguiente- es netamente pop, marcada por el teclado y el timbre de Marcelo Jofre que propone una fuga (tema recurrente, desde *Los Gatos*- en el cancionero rock pop criollo): “Algún rumbo habrá/y yo no sé partir/en algún lugar/es el día.”

El cuarto surco corresponde a “Alud”, con Gastón Nakazato cantando una historia de amor en los altibajos (de volumen) del hard rock al mejor estilo de Led Zeppelin.



Sobre interno “El libro de los monstruos.”

Sigue “Sabe Dios” una suave chacarera, con todos *Los Pie* reunidos y en sus respectivas ubicaciones: Chemes al micrófono; Daniel González en el bajo, Lito Dartois a cargo de la batería y De la Fuente con su guitarra acústica. Esta vez, *Living Colour* es sustituido por Atahualpa.

La sexta, “Baby”, es una pulida canción de cuna (algo emparentada con el “Beatiful boy” de John Lennon a su pequeño Sean), con un solo de saxo (ubicado en el momento justo) de Marcelo Bustamante y un final a capella con Juan Salvador y Sebastián De la Fuente, -como debía ser- los niños de Osvaldo.

Inmediatamente se funde “Bossa Trip”, un viaje cibernético a la música brasileña, retomando la bossa nova en la voz de Chemes y unos ritmos y loops programados, que asemejan bastante a la delicadeza de pioneras bandas postmodernas como *Portishead* y *Morcheeba*.

“Deseo hallar” propone una canción spinetteana con invitados de lujo como Nakazato (y la innegable semejanza de su garganta a la del “Flaco”) y el prócer de la guitarra posadeña, Pomelo Motolla y sus fraseos (casi íntimos susurros) con las seis cuerdas.

Seguimos reproduciendo el disco, y aparece “Hechizo de amor”, otra composición de folklore lindante al pop, que finaliza con un cuasi mantra entre Jorge Zapelli, Marisa González y Marcelo Jofre: “Al amar, cada uno es el otro...”

El número 10 corresponde a “Cuando te hallé” una galopa cantada por Gary Anadón y un adecuado tándem con sabor regional (a la fronteriza Mesopotamia argentina) entre el acordeón de Miguel Gutiérrez y la percusión de Cacho Bernal (colega de De la Fuente en *Ojo de Pez* y sesionista de Raúl Barboza)

La música prosigue con “Escribe mi canción” un bossa-samba en español con reminiscencias a la prosa de Caetano Veloso y Toquinho. Jofre canta acompañado por el redoblante de Bernal, más la guitarra y percusión del autor de la letra, que dice al acabarse: “Niña bebo en ti de mí/dame un cielo donde asir/hay quien la lastima/lástima que rima/niña quiero un poco más de ti.”

La duodécima interpretación es la rumba confesional “Árbol viejo del bosque”, con esa mezcla tan particular de melancolía y baile que poseen los sonidos latinoamericanos.

Continúa “Si nada...” un piano bar con la influencia de Carlos García Moreno (más conocido por Charly) en la armoniosa ejecución de Osvaldo Salviani, el pianista invitado para esta ocasión.

La penúltima canción del “Libro de los monstruos” es “Otra nave”, retomando los aires a Luís Alberto Spinetta en la ajustadas batería (a cargo de Pucho Swidersky) y el bajo (tocado por Marcelo Bertrand). Nuevamente aparece la idea de la huída o el movimiento: “Hay algo ajeno, en este sol/algo me ajena, en este sol/cuando nada indica distancia, deberé andar.”

“Sembrado en el cielo” está ubicada al final, como un correcto broche: prolija y cuidadosamente arreglada en la melodía, con la combinación de la voz de Marcelo Jofre y los coros de Cecilia Moya (del conjunto femenino *Caá Yari*) -la cual logra una similitud al acompañamiento vocal de María Gabriel Epumer a Charly García-. El cierre (como en los “happy endings” clásicos del séptimo arte) es más que optimista: “Ventisca de emoción/cuando estás/bendice mi emoción.”



Oswaldo De la Fuente y grupo. Bar Oxímoron. Año 2007.

Quince canciones y más de veinte invitados y colaboradores para un disco que marca la primer presentación de Oswaldo De la Fuente al gran público, -más allá de los allegados al micro circuito rockero local- proponiendo un sistema de distribución bastante eficaz: la venta a través de un periódico de tirada provincial, como lo es el diario Primera Edición. Como decíamos al comienzo, se trata de un álbum, una colección (y exposición) de las diferentes facetas de la actual música misionera, en toda su riqueza e hibridismo.

Aquí, los “monstruos” no son abominables, sino más bien luminosos, tiernos personajes, como los dibujos del sobre interno del CD. La monstruosidad de ellos reside en su grandeza y en poder compartirla junto al monstruo coordinador, acuñando una de las producciones más importantes por la música provincial actual; dando forma a una especie de antología que retrata la búsqueda de estos músicos por establecerse fidedignamente en su tierra. Estos monstruos hacen un buen equipo (como los supervalorados héroes), creando un mundo de sueños bastante alejado de las pesadillas de Goya.

AL ESTE DEL SOL

Un caso de Rock Pop Misionero: "AL ESTE DEL SOL."

"...además de ser una manifestación cultural absolutamente original, en el sentido de que no eran las versiones de lo que se hacía en otra parte, sino que creó su propia poesía, sus propias particularidades estéticas, el rock nacional aquí constituye un folklore urbano"

(Miguel Grimberg. Periodista y escritor)

Salgan al sol.

En estas cuatro décadas de vida el Rock Argentino no sólo se concentró en la sede criolla de Dios y el diablo (Buenos Aires), sino que también fue repercutiendo en diversos puntos más de la Argentina. Y como no podía ser de otra manera, una ruta inevitable para todo tipo de circulación de información y producción cultural-simbólica era Misiones. Ya en sus comienzos, el Rock Nacional llegó lentamente a la Tierra Colorada mediante la difusión de varios disc-jockeys (los operadores musicales) que actualizaban a los conterráneos sobre el panorama musical mundial en las fiestas y en el éter radiofónico. En la transición entre los años `70 y `80, y a pesar del dramático capítulo sociopolítico transcurrido entonces, comienzan a sonar beats y riffs más estridentes junto a las presentaciones de los tradicionales y autóctonos conjuntos folklóricos regionales: algunos jóvenes misioneros, influidos por Carlos García Moreno (Charly), Luís Alberto Spinetta (El Flaco) y Mauricio Birabent (Moris) comienzan a adquirir guitarras, bajos eléctricos y escuetas baterías para hacer sus versiones de los hits de Sui Generis, Almendra y Los Beatniks. Así como Mauricio Birabent y Javier Martínez retrataron con aire arrabalero sus rockabillys y blueses, aporteñándolos; los rockeros de la tierra roja no pudieron evitar colorear sus obras con el sabor propio de sus raíces; derivando en una especie de combinación de mística guaraní, simpatía paraguaya y cierto ritmo (*ginga*) brasileño.

Con el paso del tiempo, en estas últimas dos décadas se lleva a cabo un interesante despliegue de propuestas musicales misioneras, con bandas nucleadas por el Rock y sus diversas vertientes o subgéneros: metal, punk, rap, reggae, funk, entre otros. Todas estas producciones se ven enriquecidas por la condición especial de la provincia como punto de confluencia de la más variada e interesante multidiversidad cultural. Ese plus simbólico se ve reflejado en la obra de nuestros artistas, a través de sus canciones que narran las condiciones de vida (tan paradisíacas y dantescas a la vez) de esta tierra, con una polisemia de voces y lenguas, "misturando" portuñol con inglés y guaraní, demostrando una apertura musical que da la libertad de combinar sonidos autóctonos con las más nuevas tendencias sonoras.

Actualmente, el Rock/Pop Misionero (centralizado en su capital) se readapta, improvisando espacios y propuestas, sufriendo un recambio generacional tanto entre los artistas (con caras nuevas), como entre el público (cada vez con más mujeres y púberes presentes) y con la consolidación de un pequeño, pero prominente mercado discográfico. Entre sus referentes se encuentra Richard Cantero, músico posadeño con una trayectoria de dos décadas en el ambiente local. Luego de numerosos proyectos artísticos y pedagógicos, Cantero se encuentra quizás en su etapa más prolífica: por un lado, trabajando en barrios humildes de la capital misionera con tres murgas juveniles; y por otro, lanzando su primer disco solista, "Al este del sol".

Luces y sombras.

"La música, los estados de felicidad, la mitología, las caras trabajadas por el tiempo, ciertos crepúsculos y ciertos lugares quieren decirnos algo, o algo dijeron que no hubiéramos debido perder, o están por decir algo; esta inminencia de una revelación, que no se produce, es, quizá, el hecho estético."

(Jorge Luís Borges. “La muralla y los libros.”)

La introducción a “Al este del sol” de Richard Cantero es un pasaje que contrasta, a primera vista, notablemente con los planteos políticos del artista. La toma de contacto con su primer disco solista no permite detectar de inmediato la carga ideológica con la que Cantero interpreta y con la que participa en la realidad que lo circunda. “Al este del sol” suena muy dulce para notarlo tan pronto. Pero, como con casos paradigmáticos, como los de Caetano Veloso o Fito Páez, la melodía va acompañada de un bagaje intelectual de gran riqueza.

Hay mucha influencia de la poética spinetteana en varios tracks: “*Sueño eterno, cuerdo y loco, no vuelvo atrás. [...] Se que soy yo el que grita más.*” (“Sólo tus alas”). También se encuentran reminiscencias y homenajes a los clásicos del Rock Argentino: “... *ya no hay mañanas en el abasto/ ya no hay viernes 3 am / ya no hay ojos de papel...*” (“Canción para no pedir.”), con la influencia y cita de los hits nacionales (de Sumo, Serú Girán y Almendra respectivamente.)

Sin embargo cuando la crítica social y cultural aparece, lo hace de forma explícita y cruda: “*Hay dos minas huecas, vacías, re bobas / que venden sus drogas por TV.*” (“Joda Nacional”), tal cual un espejo de los efectos a mediano plazo que aún seguimos viviendo de la herencia de la “era pizza y champán” (o “era de la boludez”, como diría el filósofo autodidacta Ricardo Mollo).

El imaginario del Rock Nacional Argentino se hace presente y resuena constantemente en el primer disco solista de Richard Cantero. Desde la apertura de “Al este del sol” hay una frase: “*Ya no cantes esa canción, la del pibe que soñó ser l crack del RyR / hoy son todos presidentes, solo quedamos los 2*”, que entabla un visible diálogo con el interrogante “*Nene, nene, ¿qué vas a ser cuándo seas grande?*” que se hacía *Miguel Mateos* hace más de una década y media. Están visibles los sueños de una generación frente a un país y sus devenires, de la dictadura a la democracia, y de ésta, a la crisis. ¿Qué proceso hubo desde ese auge del rock criollo vía FM a lo que fueron los '90 neoliberales y los vaivenes iniciales del siglo XXI? Cantero argumenta al ser entrevistado: “Mi visión es: se descuidó profundamente la educación. Me banco decir, no tengo nada en contra de la Cumbia, pero es la pantalla, es el emergente del fracaso educativo. Es así, cuando éramos pibes la misma gente... el mismo... la misma masa que hoy canta: ‘*Laura se te ve la tanga*’ y que sé yo y ‘*la cucaracha*’ y no sé que diablo más, cuando yo era pibe los pibes cantaban: ‘*Si no ves la salida, no importa mi amor. No importa, vos tirá, tirá...*’ Es decir perdón, estamos bastante lejos de eso. Que los pibes cantaban: ‘*Yo caminaré entre las piedras hasta que pase el temblor*’. Y ni hablar si vamos un poco más atrás con Sui géneris y cosas así, donde el mensaje era otro ¡Esta todo bien con la Cumbia! (el entrevistado pone cara de poco convencimiento)”⁵⁹

También hay una remisión en este fragmento hacia *Los Enanitos Verdes* y su “*¿Te acordás que tiempos aquellos?/En que todos sonábamos ser rockeros/pero muchos ahora son ingenieros/pero que pocos quedaron rockeros*”. La nostalgia de un ideal que se vino abajo, junto a un país, también aparece aquí: “... no me digas que está es la misma categoría de propuesta de lo que fueron en la Argentina los '70 y los '80; que no tiene que ver con ser retrógrado ¿eh? Tiene que ver con una sociedad más ideológica ¿me entendés? No tiene nada que ver con estilos musicales. Tiene que ver con que la gente se exigía más a sí misma. Se pedía más a sí misma porque entendía que era bastante más lo que tenía para dar.”⁶⁰

⁵⁹ Entrevista realizada a Richard Cantero en su estudio a inicios de noviembre del 2006.

⁶⁰ *Ibíd.*

En el medio.

“Entrevistador: ¿Entonces hay un mensaje claro?”

García: No, el mensaje es lo que está sucediendo.”

(Entrevista a Charly García. Revista Expreso Imaginario. Diciembre de 1981.)

El crítico musical inglés Simon Reynolds plantea que la música rock/pop vive (y nos hace vivir) en un *deja vu* constante desde la era denominada Post-Punk, a inicios de la década del '80. Según él: “se abandona la idea de conquistar el futuro” inherente a la historia del Rock. El estado de vanguardismo permanente que se había vivido desde la contracultura de los sesenta es suplantada por esta constante predominación de “lo retro”, de “lo vintage” en la estética y el sonido, una *nostalgia que parece no tener fin* (diría el buen Vinicius), a diferencia de la innovación con la que suele catalogarse desde el mercado a la música comercializada con los mismos conceptos a lo largo de todo el mundo.

Rejane Sa Markmam toma a la investigadora Angela Mc Robbie para hablar del consumo musical juvenil, considerando que *“El rock no significa, en sí mismo, puro sonido. La música tiene que colocarse dentro de los discursos mediante los cuales es mediatizada para su audiencia, y dentro de los cuales se articulan sus significados.”*⁶¹ Y a la vez Markman aclara: “El advenimiento del Rock ‘n Roll, en los años cincuenta, abrió paso a otros ritmos musicales con los que se identificó la juventud heredera de las ideas beats, lo que originó nuevas versiones en culturas diversificadas de todo el mundo, y hasta hoy es la base de la música que tiene una cara global: el pop. Definimos como música pop las canciones genéricamente denominadas como rock en sus variaciones: acid, balada, hard, grunge, rap, funk, en definitiva, los ritmos a los que es adicta la juventud y que asume características de cada cultura.”

De esta manera logramos insertar, o al menos aproximar, la propuesta de Richard Cantero dentro del marco del Rock Pop; pero no estandarizado a las medidas globales, sino con características propias, litoraleñas, fronterizas, misioneras. Cantero cuenta con entusiasmo: “No hay nada mejor que la música misionera, la música hecha en Misiones. ¿Por qué? Porque más allá de la construcción estilística, si es seis por ocho, si es Galopa, si es Gualambao, si es Chotis, hay una realidad: el que compuso, compuso con el color del paisaje, compuso con los accidentes del paisaje, compuso con el calor del paisaje, compuso con el habla de la gente, con el hablar rígido del gringo del interior, con el hablar a boca cerrada del hombre de más acá, ya en relación con Paraguay. Y compone con todo eso. O sea, por eso es misionero. No porque tiene una forma definida, sino porque tiene un todo definido: un verde obscuro, una geografía accidentada, y así se nota en la melodía también. Un clima musical agobiante, como es nuestro clima, por eso es misionero. No porque tiene estrofa-estrofa-estribillo-estrofa-estribillo. Por eso es misionero, porque habla de un modo, que eso es lo importante. No porque se toca “así” o “así”. Tiene un color definido, tiene una imagen definida, tiene un sonido definido, tiene una búsqueda definida. Tiene en sí mismo... todas estas producciones tienen toda esa obscenidad paisajística que tiene Misiones. Por eso es misionero.”

Anderson señala que “Las comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas.”⁶² Misiones, al ser un punto de confluencia de los más diversos elementos culturales ofrece un panorama sonoro vertiginoso: “Nadie tiene la posta de cuál es la música misionera. Esa es la verdad. Estamos en búsqueda y esa es nuestra música: la búsqueda musical, la apertura... ¿qué me pasa con Ramón Ayala? ¡La puta que lo parió! ¡Me encanta Ramón Ayala! ¡Y su música me parece alucinante! Pero, todo lo que él generó produjo algo en mí. Y eso hace que yo devuelva en algún punto algo que nace de la propuesta de Ramón Ayala ¿cómo que no? Y de Braulio Areco, y del Maestro Ojeda, de Panchito y su Montecarlo Show, y de Los Dalman y de Los Winners y de

⁶¹ SÁ MARKMAN Rejane. *“La juventud y el simbolismo de la música mangubeat: valores y postmodernidad.”* Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra. 2002

Divino Vicio, y de Sopa de Letras, y de Los Pie, y de Osvaldo(De la Fuente), y de Gervasio(Malagrida) y de Fabián(Meza). Todos ellos son realmente actores de un montón de propuestas y variedades... yo estoy convencido de que existe un Rock Misionero, con un sonido específico, con una forma compositiva ¡existe una música increíble en esta provincia! ¡Porqué existen unos músicos increíbles! Y el Estado pretende llevar la discusión a imponer una idea que resulta ser absolutamente limitada, no porque la Galopa sea limitada, sino que pretender de que la Galopa sea la forma musical, o el Gualambao sea la forma musical, o el Chamamé, el Chotis, la Polquita Rural... No, no es todo eso lo que hay. Es, las esquinas con los pibes haciendo malabares, es parte el Rock, como Neto, Payé, que existan tipos cerebrales desde el punto de vista de la composición como Osvaldo.”⁶³

Se observa en el cancionero de Cantero el apego al formato canción, al estilo de Palo Pandolfo, Francisco Bochatón o Ariel Minimal, que se ha hecho tan usual y efectivo en los proyectos solistas nacionales más recientes. Esto parece algo típico y rutinario para quienes nos hemos criado con esta música; pero en Misiones, y particularmente en Posadas, esto ha dejado de ser algo tan frecuente. Actualmente (y también con algo de tradición) han primado los proyectos grupales, como conjuntos, bandas, agrupaciones, en lugar de emprendimientos solistas.

La cuestión/discusión sobre la fusión de ritmos, entre lo autóctono y lo global, en la actual música que se produce en Misiones se relega a un segundo plano, al menos para las nuevas generaciones de músicos no ligados explícitamente a la ortodoxia cultural/sonora. Lo que se establece generalmente son las referencias a la música regional, con la predominancia de recursos del concepto pop internacional, inclusive de los cánones clásicos europeos. Todavía se trabaja con la referencia y la cita pero no con la increpación del legado sonoro regional, quizás por un juego entre el tabú y la confrontación. O talvez sea por una cuestión de evolución, que aún demanda cierto proceso de amalgama. Quizás sea esto lo que aún no permite que el rock-pop misionero “cierre” y se instaure del todo en el imaginario popular, falta esa conciliación legitimadora (como la ha tenido el rock en Buenos Aires con el Tango y con el Folklore centro-norteño) para lograr “llegar a la gente”. Esto, lógicamente, exige la reactivación y el acompañamiento de industrias culturales autóctonas activas y constantes.

Contracorriente.

“El arte es una guerra, los artistas guerrearán contra el mundo material. Yo hace mucho concebí que el arte es una guerra de milenios, de decenas de miles de años que presenta guerra contra el mundo material. El artista es el otro chamán, el artista pasa a ser un médium para mostrarte el otro mundo.”

(Entrevista a Palo Pandolfo. Revista “Cerdos y peces” N° 58. Agosto de 2004.)

Como se cita en el primer adelanto de este proyecto de investigación, la noción de **paratopía** de Dominique Maingueneaux se hace útil para aproximarnos a las condiciones en que se trabaja la música en estas latitudes. La paratopía permite “designar la relación paradójica de inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes”.⁶⁴ Así también, se proyecta la figura calamareza de “El salmón” nadando contra la corriente de un sistema, país o ciudad hostil a sus propuestas o afanes artísticos. Más allá del peso del flujo adverso, el pez sigue buscando lograr su trayectoria. La analogía de Andrés Calamaro en su disco quintuple del año 2000, hace referencia a la actitud casi kamikaze de los músicos argentinos que van en una búsqueda menos condicionada por el aparato de mercado de la discográficas, con sus mecanismos de selección, producción y

⁶² Anderson, Benedict. *“Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.”* Fondo de Cultura Económica. México. 1991.

⁶³ Ibíd. Nota 1.

⁶⁴ Informe de Avance 2006. Proyecto de Investigación “Comunicación, música, ciudad. (II) Poéticas de una mediación.” Secretaría de investigación y Postgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas. Abril de 2007.

difusión. “Con esta carga paratópica, que no tiene en el espacio de producción (léase posadeño en nuestro caso) posibilidades de estabilizarse y si de permanente actualización y despliegue de paradojas -al interior y al exterior de la producción-, se presenta la práctica cultural de la música en la ciudad de Posadas. En torno a ella es posible advertir, a partir de los testimonios recogidos en campo, una suerte de matriz épica que modula tonalidades y ritmos.”⁶⁵

El autor de “Al este del sol” es claro y conciso en sus demandas: “Necesitamos de espacios para tocar. Necesitamos lugares para trabajar. No estamos pidiendo ni siquiera que se hagan cargo de nuestras necesidades económicas. Yo no creo que el Estado tenga que salir a contratar artistas. El Estado tiene que generar políticas culturales. Y en todo caso, contratar estructuras que promuevan la industria cultural, pero no artistas. Eso es lo que necesitamos. Este punto de ebullición musical y cultural que está viviendo Misiones va a caer como un piano. Y va a caer en la cabeza de alguien, y lo va a aplastar. Esto es así, los enquistamientos en cualquier orden de la vida producen eso: callos. Y a la larga hay callos que al pisar te duelen. Entonces, vamos para adelante con los estilos, vamos para adelante con las propuestas, hay que crear, hay que componer. No existe todavía un sonido misionero. Por suerte existe una gran variedad de sonidos misioneros, en los que por supuesto tenemos referentes, y todos vamos detrás de ellos, atrás de Lucas Braulio Areco, atrás de Ramón Ayala, atrás de Vicente Cidade, atrás del Maestro Ojeda; pero también vamos detrás de Cacho Bernal, también vamos detrás de Osvaldo, también vamos...¿entendés cómo es? Definitivamente, hay gente que está proponiendo, desde hace mucho.”⁶⁶

Ángel Rama plantea que: “La ciudad-capital, la ciudad-puerto o la ciudad fronteriza (zona de desembarco. Pillaje y extracción, cabeza de playa militar, zona de choque, zona de contacto entre dos o más culturas se vuelve así un filo, un borde, una frontera, una muralla, una vitrina (no siempre de doble faz) entre dos culturas: una interior, regional, rural, provinciana, pueblerina y otra exterior, metropolitana, avasallante, babilónica, global y universal (o falsamente universal).”⁶⁷

Y es esta capital metida en la Triple Frontera donde se configuran las canciones, con la presencia de la banda de sonido propuesta por las cadenas de FM (Pop Rock Argentino de los ‘60 hasta hoy), la belleza de la composición regional (no musical pero si esencialmente) y las nuevas tecnologías que nos llegan desde el primer mundo (la revolución digital y sus herramientas más accesibles) la que configura a esta producción discográfica.

Como sostiene Armando Silva:

“Lo real de la ciudad no es sólo su economía, su planificación física o sus conflictos sociales, sino también las imágenes imaginadas construidas a partir de tales fenómenos [...] y también las imaginaciones construidas por fuera de ellos, como ejercicio fabulatorio, en calidad de representación de sus espacios y de sus escrituras”.⁶⁸

Y si, tal vez si no hubiésemos tenido la genialidad de la pluma de escritores como Ramón Ayala o Julio Cortázar no habríamos logrado encontrar la belleza simbólica de los mensú, y nos hubiésemos quedado sólo con la agonía de la explotación a cargo de los capangas; ni la descripción de los clochards, relegándonos al simple estereotipo del linyera parisino. Siempre es necesario el filtro del artista para observar el mundo a través de su microscopio del sentido. De lo contrario, la vida sería insoportablemente real. La realidad que Richard Cantero plantea no deja de ser

⁶⁵ *Ibíd.*

⁶⁶ *Ibíd.* Nota 1.

⁶⁷ Rama, Ángel. “*La transculturización narrativa en América latina y el Caribe.*” FCE. México. 1982.

misionera, como él mismo considera, sólo porque su música no tenga ni acordeón ni sapucays. La libertad de escapar de la ortodoxia cultural permite explorar la riqueza de las particularidades de este escenario con muchos más recursos, como ya lo vienen realizando en sus producciones discográficas otros músicos misioneros de la talla de Osvaldo De la Fuente (anfitrión local de los Divididos) y Gastón Nakazato (flamante nuevo artista del sello “Meloepa” de Litto Nebia).

La ciudad reflejada.

La Posadas de Richard Cantero, la ciudad registrada en el disco, es retratada (y cantada) desde una lente postmoderna, entre lo nuevo y la tradición. Entre la perspectiva de Cidade (Vicente) que absorbe la belleza que nos rodea y la urgencia de García (Charly) por señalar la “grasa de las capitales.”

Carlos García Canclini arenga “La ciudad videoclip es la que hace coexistir en ritmos acelerados un montaje efervescente de culturas de distintas épocas.”, como si se refiriera explícitamente a la Posadas que entra, sale y es expulsada del mundo globalizante. A pesar de las relativas mejoras socio-estructurales de la provincia desde sus conflictivos orígenes, la realidad local sigue estando marcada por llagas sociales visibles en cada recorrido, tanto dentro del símil-cristal de las cuatro avenidas (el casco céntrico), como en los barrios donde se vive “el día a día”. Richard Cantero conoce muy bien esta última arista, a través de su trabajo pedagógico. Sin embargo, en su obra el paliativo estético busca hacerle frente (en contracorriente diría el Dylan argentino) a esta precarización de vidas tan tangible. No hablamos de un escapismo estético, que desvía su mirada del entorno, sino de una particular forma de reabsorción e interpretación del contexto, en la cual el resultado final expone (sin caer en lo tétrico) esta crudeza desde un cuadro poético, sensible, tallado entre la belleza y la tristeza. La opción de un rock/pop combativo es descartada por una búsqueda más lírica que trate de armonizar la asimilación de este “día a día” tan agobiante. Al ser entrevistado sobre el disco, Cantero no nos habla de las flores, ni de Cupido, ni Venus. Casi todo su discurso gira alrededor de las postales urbanas de las que él es testigo: la esclerotización de las políticas culturales locales, las posibilidades del arte como herramienta social y el sufrimiento de las nuevas generaciones que son condenadas (programáticamente) a un no-futuro.

⁶⁸ Silva, Armando. “*Imaginario Urbanos*”. 4º Ed. Tercer Mundo. Bogotá. Colombia. 2000.

BIBLIOGRAFÍA:

- ANDERSON, BENEDICT.** “*Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo.*” Fondo de Cultura Económica. México. 1991.
- DELGADO, NORA.** “*Comunicación, Música y Ciudad: Trilogía de sonidos y sentidos. Ilaciones Rítmicas. (Informe de avance.)*” Secretaría de Investigación y Postgrado. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones. Posadas. Abril de 2003.
- “*Comunicación, música, ciudad. (II) Poéticas de una mediación.*” Informe de Avance. SINVyP. FHyCS. UNaM. Posadas. Abril de 2007.
- GARCÍA CANCLINI, NÉSTOR.** “*Imaginario Urbanos*” 3ª Ed. EUDEBA Buenos Aires. Argentina. 2005.
- “*Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad.*” Gibriljo. México. 1990.
- JELIN, ELIZABETH.** (Compiladora) “*Los nuevos movimientos sociales/1. Mujeres. Rock Nacional.*” Centro Editor de América Latina. B.A. 1985.
- MORAÑA, MABEL** (Editor) “*Ángel Rama. Estudios críticos.*” (pp. 97-122) Pittsburg. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI) Serie “Biblioteca de América.”
- RAMA, ÁNGEL.** “*La transculturización narrativa en América latina y el Caribe.*” FCE. México. 1982.
- SÁ MARKMAN Rejane.** “*La juventud y el simbolismo de la música mangubeat: valores y postmodernidad.*” Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra. 2002
- SILVA, ARMANDO.** “*Imaginario Urbanos*”. 4º Ed. Tercer Mundo. Bogotá. Colombia. 2000.

NETO

UNaM
Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales

Tesis de Grado
Licenciatura en Comunicación Social
“Tres Fronteras, un lenguaje”

Alumna: María Mercedes Paz

Directora: Nora Delgado.

Año: 2009

Introducción

La presente tesina de grado toma como base y desarrolla algunas líneas de análisis esbozadas en el marco de un proyecto de investigación sobre la producción musical de la ciudad, titulado “Comunicación, música, ciudad (II). Poéticas de una mediación”⁶⁹, del que formé parte durante tres años. Se analizaron en ese proyecto las prácticas musicales en tanto “prácticas semióticas que suponen **dimensiones** especiales, dinámicas culturales, estéticas y comunicativas”⁷⁰, con el propósito de aportar al trazado de cierta cartografía musical de la ciudad desde los años '80.

Este trabajo en particular se focaliza en “aquellas dimensiones poéticas que la música hace posible *en y para con* la ciudad de Posadas, y que aparecen específicamente en las letras de los temas musicales”⁷¹. *En* Posadas, porque es a partir de la ciudad y su particular universo semiótico-cultural que las letras re-toman y re-construyen determinados sentidos (los referidos a su carácter fronterizo, el fenómeno de las lenguas en contacto y la presencia de sub-grupos culturales con códigos propios), y *para con* Posadas porque, por medio de esos sentidos, la interpelan desde ubicaciones y des-ubicaciones determinadas.

Con “dimensiones poéticas” se hace referencia a todos aquellos aspectos referidos a ese uso particular del lenguaje verbal que se denomina “poético”, en el cual se explotan al máximo las posibilidades significativas del sistema lingüístico. Jakobson fue uno de los primeros teóricos en acuñar el concepto de “*función poética*”⁷². Esta función, de acuerdo con su descripción, se centra en el mensaje en tanto construcción lingüística; es decir, el mensaje mismo es el objeto de comunicación. Su uso es recurrente en obras de teatro, novelas y canciones, pero también aparece en los diálogos cotidianos y en otros géneros no específicamente “literarios”. Por eso Jakobson toma para ejemplificarla slogans publicitarios y otros textos, donde el mensaje llama la atención sobre sí mismo, con recursos como la rima, el ritmo, los paralelismos y la repetición. Cuando se estudia el discurso poético suelen estudiarse, por lo tanto, todos aquellos recursos expresivos (la abundante variedad de figuras y/o tropos del lenguaje) que hacen volver la atención a la dimensión significativa de la producción lingüística.

Para el presente análisis de esta producción poético-musical se ha conformado un corpus integrado por los temas correspondientes a la placa “Triple Frontera” de la agrupación *Neto*, una de las bandas más reconocidas a nivel local y también fuera de la provincia, ya que, por ejemplo, fue seleccionada para participar del “Cosquín Rock” en el año 2005. Uno de los motivos por los cuales se hizo esta elección es que las letras de las canciones exhiben un uso muy sugestivo del lenguaje, caracterizado por una suerte de hibridación lingüística, en la que se mezclan tres idiomas, y se utilizan neologismos y retruécanos. Otro motivo fue la referencia permanente a este grupo y a esa producción por parte del público y de los medios, detectada durante el trabajo que realizamos como parte de la investigación. Todo ello la ubica en un sitio preferencial con repetidas formulaciones de “practicantes culturales”⁷³ de la música en la ciudad de Posadas. Y otro aspecto a considerar son las opiniones de los propios autores, los miembros de la banda que hablan del disco “Triple Frontera” como el más integrador de toda su propuesta en términos de la problemática que despliegan tanto en el sentido musical como en el simbólico.

⁶⁹ Proyecto dirigido por la Dra. Nora Delgado y desarrollado en la SIyP-FHyCS. UNaM. (2006-2007)

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*

⁷² Cf Jakobson Román, *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Edit. Crítica, 1981

⁷³ Específicamente nos referimos a una categoría teórica utilizada en el Proyecto de “*Investigación, música y ciudad*” que alude a la noción de agentes que llevan a delante una práctica en términos culturales. Más adelante daremos más precisiones con respecto a este concepto

1.2 Definición del problema

Antes de empezar el análisis puntual del corpus delimitado, objeto compuesto por un conjunto de canciones del *Neto* de la “Triple Frontera” -las que serán consideradas en su especial dimensión semio-comunicativa- es necesario contextualizar el problema, para lo cual se van a precisar algunas cuestiones. Una de ellas es la referida a la “movida” del denominado “rock nacional”.

El llamado “rock nacional” es un fenómeno cultural formado en su mayoría por jóvenes en los años ‘60. Con mensajes opuestos a los establecidos a nivel hegemónico, el rock en Argentina nunca definió a una corriente musical homogénea, ya que casi siempre fusionaba estilos. El rock, mirado de reojo desde los ámbitos oficiales, no tardaría en ser perseguido por la censura y la represión. Bandas como *Sui Generis*⁷⁴ hablaban en sus letras de las incomprendiones y prejuicios del resto de la sociedad.

En el caso de Posadas, si bien hubo acciones previas a los años 80’, la visibilidad de bandas empezó a ser notoria a partir de 1983. Esto no significa que no existieran con anterioridad, pero el advenimiento de la democracia contribuyó a la emergencia de estas prácticas en el espacio público. Antes se reunían en ámbitos privados o en torno a instituciones educativas como el gimnasio de la Universidad Nacional de Misiones que por esa época generaba un especial espacio de encuentro, bajo la denominación de “peñas universitarias” (tal el caso de la banda de rock *Clave de hoy* o los del grupo *La hora del Kindantillo*).

En ese entonces era posible realizar sin dificultad un inventario de las bandas que sonaban en ese momento; listado que fue haciéndose mas profuso hacia la década del 90’. Hoy el panorama es diferente, debido a su importante crecimiento. En la actualidad se registran más de 100 bandas en la ciudad, la mayoría de ellas vinculadas a lo que podría denominarse movimiento del “rock local”, en un panorama en el que los músicos se cruzan, tocan en diferentes bandas y no sólo se limitan al sonido propiamente “rockero”, sino que lo fusionan con otros ritmos. Es más, hasta se constituyen bandas para un solo y único momento.

No obstante hay quienes refieren que los primeros pasos firmes del rock en Posadas se manifestaron de la mano de *La corte del señor Manga*, quizás la primera banda posadeña en colocar varios hits en las radios, con estilo rockero. *La corte del señor Manga* tuvo su apogeo en los años 90’, unido a la gestión de espacios por parte de sus integrantes, quienes empezaron a ocupar lugares abandonados como los galpones del puerto de la ciudad de Posadas. Ahí no solamente ensayaban sino que también hacían sus recitales y fiestas. Esta banda tuvo tanta trascendencia que llegó hasta Buenos Aires y grabó su único CD en los estudios “El cielito Records”, estudio por el cual pasaron bandas como *Patricio Rey y sus redonditos de ricota*. De esta forma logran popularizarse como ningún otro grupo de rock local lo había logrado antes. Los ‘90 fue el momento en el que el rock local comenzaba a ganar adeptos y espacios en Posadas. *La corte del señor manga* había sido hasta el momento la banda que representaba a Misiones en el país. Sus CDs se vendían en las grandes disquerías y sus temas siguen sonando en las radios como grandes clásicos de nuestro rock local.

También por esa época gravitó otra banda: *ACME*. Fue un grupo integrado por adolescentes que había surgido a mediados de los 90, su estilo fue el rap y el hip hop, con mezclas de hardcore. La banda marcó en la ciudad una nueva forma de expresión musical no experimentada hasta ese momento. Fueron teloneros de los *Illya Kuryaki and the Valderramas* en su única visita a Posadas en el año 1996. En sus letras se manifestaba la protesta social.

⁷⁴ Sabido es que ésta produjo la irrupción nuevamente en escena del llamado rock nacional. Bandas que en el período de la dictadura habían sido censuradas volvieron a tener protagonismo.

Otra importante banda local fue *Divino Vicio*, enmarcada dentro del género pop, consiguió ser otra de las agrupaciones musicales emblemáticas de la ciudad de Posadas. Ver su video clip “Alfajor” en la televisión local era toda una novedad a principio de los 90. El líder de *Divino Vicio*, Gary Anadón, y su banda, fueron difundidos en las radios posadeñas alcanzando una fama reconocida localmente.

Sin duda unas de las bandas de Posadas más recordadas hasta hoy fueron *Los pie*. Comenzaron tocando temas de artistas internacionales como *Red Hot Chili Peppers* o *Lenny Kravitz*, y se alinearon dentro del género funk-rock. Poco a poco fueron formando su “estilo personal” ganando de esta forma una gran cantidad de adeptos y seguidores. También formados musicalmente a mediados de los ‘90, *Los pie* estaban integrados por músicos reconocidos en la ciudad, por lo que tenían la cualidad de sonar muy “afinados” en sus recitales.

Así como la música fue acompañando los procesos de evolución histórica, así también comenzó a dejar en evidencia los problemas que su práctica acarrea en la ciudad. Es de referencia casi generalizada para todos los practicantes culturales de la ciudad de Posadas la necesidad de contar con espacios para una práctica sostenible. Gestionar un lugar para la práctica y disponer de un lugar para la acción musical es una constante dificultad o carencia.

Esta problemática se localiza varias décadas hacia atrás y no encuentra apoyo en las políticas municipales ni provinciales. La ciudad crece con el ritmo “de un progreso excluyente” para algunas prácticas. Los propios músicos de *Neto*, en una entrevista realizada durante el trabajo de campo de esta investigación, advierten:

“Ahora, en este momento estamos sintiendo que no tenemos un lugar para tocar, seguimos juntos porque nos vemos todos, somos amigos y decimos “-¿Seguimos?. -Sí, bueno, seguimos. -Bueno, ¿vamos a hablar? -Sí., ¿Vamos a tocar?; - Sí, bueno, vamos a tocar”. Por eso sigue vivo Neto. Porque si es por la tocada, el último recital fue en diciembre en el-“Takearde” y tenemos que organizar recitales en la calle porque lugares cerrados para tocar ya no hay. Nunca se llega a nada, a ningún acuerdo, es difícil, se le pone ganas y siempre chocás contra un poder, una parte del gobierno que no te pela.”⁷⁵

La ciudad de Posadas con sus actuales administradores no les brinda a los músicos un espacio para la gestión y producción musical. A esto se le suma que el tiempo “aprovechable” es cada vez menor y está cada vez más regulado y controlado por nuevas normas y disposiciones municipales (código de nocturnidad, escasa inclusión en las agendas de espectáculos prevista, etc.). Así, cuando actúan en el marco de eventos que convocan la municipalidad u organismos oficiales lo hacen como “teloneros” de bandas nacionales o internacionales reconocidas por el mercado, con un tiempo mínimo...”*Ellos son los que se llevan la guita, a nosotros nos tiran migajas y encima nos corren del escenario*”⁷⁶.

Por todas estas cuestiones se hace conveniente referir aquí el concepto de paratopía, entendiéndolo desde Dominique Maingueneaux, como una paradoja en tanto “inclusión/exclusión en un espacio social, implicada por la relación de locutor de un texto correspondiente a los discursos constituyentes”⁷⁷. Se trata de “una difícil negociación entre el lugar y el no/lugar de una localización (...) que vive en la imposibilidad misma de estabilizarse”. Esto significa que los músicos en Posadas producen desde hace un tiempo –bastante largo- desde una situación particular de paratopía, desde esta paradoja de “no tener” un lugar y de “tener” lugar en una comunidad. Así, se sienten desplazados, perseguidos, postergados y paradójicamente reclamados, referidos, “seguidos por un grupo de “fans”.

Así como advertimos que la práctica de la música tiene un tiempo en Posadas, una temporalidad que la transita y que la habita, también notamos que ella conlleva un correlato con la gestión de los espacios. Por eso en una suerte de

⁷⁵ Fragmento de una entrevista a “Kike” Moraiz, vocalista y letrista de la agrupación.

⁷⁶ Son fragmentos del testimonio del músico Fabián Meza con motivo de su actuación en el festival del Litoral previo a la presentación de Jairo. Hecho que motivo mucha polémica

⁷⁷ Cf. CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso*, Madrid. Amorrortu. 2005, P.431

“cronotopía espacial”, en una especie de breve recorrido histórico por los primeros lugares donde se empezaron a realizar presentaciones en vivo, hay que remitirse a espacios de los cuales muchos ya no existen. Nos referimos a los galpones del puerto, la ex estación de trenes -o mejor dicho “La Extación”- también a El Desván (en este se realizaba el evento “Tenga Fiesta”), El Almacén ubicado en el barrio Villa Sarita; Picapau (Pub que estaba ubicado sobre la calle Rivadavia, actualmente el edificio está abandonado), hasta los más recientes como “La Mexicana” (donde se realizan recitales actualmente pero con mucho menos frecuencia que antes), Porto Panna (actualmente cerrado), Cocos Bowling⁷⁸.

Tampoco hay que dejar de mencionar los lugares que se cerraron al poco tiempo de abrir sus puertas y que albergaron espectáculos musicales en vivo: El lugar, BPM, La Loca Idea, Oxímoron. Actualmente muchos de los recitales se estuvieron realizando en clubes como El Unión, el Huracán, el Independiente; práctica que ya se hacía previamente a la gestión de los lugares anteriormente referidos. Cabe aclarar que algunos fueron producto de la gestión particular de alguien y otros de acciones colectivas de grupos.

Así, desplegado el panorama de esta práctica que nos ocupa llegamos hasta la actuación y vigencia de *Neto*.

1.3 Hacia la particularidad de *Neto*

Neto es, en la actualidad, una de las bandas que llama la atención en la escena musical, por contar problemáticas sociales y por la fusión de estilos musicales. Esta formación surgió como “una banda de amigos”, como cuentan sus integrantes. Fusiona diversos estilos: hip hop; hard rock; punck rock; reggae; zamba y jazz, con un predominio del rap en las voces. Estos ritmos entrelazados dan como resultado el estilo particular de la banda. Según los integrantes de *Neto*, la variación de estilos corresponde al funcionamiento democrático que hay a la hora de componer. Eso, en definitiva, es lo que conforma su particular sonido. Originariamente eran tres los integrantes, y al ir incorporando nuevos instrumentos el grupo fue creciendo, actualmente lo integran: Julio Savedra (guitarra), Antonello Diosdado (percusión), Héctor Moraiz (voz), Gabriel Arias (percusión) Andres Gehrman (voz), Gerardo López (trompeta) y Jaime Pereira (bajo). Sus edades van desde los 22 hasta los 35 años y muchos de estos músicos ya han pasado por otras bandas antes de llegar a formar parte de *Neto*.

Testimonios recogidos durante el trabajo de campo - que realizáramos durante el 2008- dan cuenta de esta experiencia fundacional de *Neto*. En referencia a ella seleccionamos los siguientes fragmentos que giran en torno a lo sugestivo del nombre con el que la banda se dio -y se da- a conocer y también de esas etapas iniciales con la música.

“-¿Por qué *Neto*?”

-*Neto* nace de una jerga, que escuchamos en la calle, en un par de recitales, escuchamos que la policía se refería al olor a marihuana. Por ejemplo revisaron a un par de chicos que estábamos mirando y le olían la mano a los chicos y se miraban entre los policías y decían: *Neto, neto*. Y les decían: “¿Vos qué estabas haciendo, estabas fumando?”. Y así pasaba, no encontraban nada y quedaba esa frase. Y nosotros empezábamos a joder. Nace así la jerga... Como era una banda que se formó para divertirse, no tan seria, le pusimos un nombre así rápido y quedó *Neto*. Y así empezó todo...jerga, nomás, de los policías.⁷⁹

-¿Cómo empezó todo?

-Y...este año van a ser 10 años, por eso tenemos que empezar a preparar, a agitar

⁷⁸ Este párrafo y los siguientes retoman algunas de las conclusiones planteadas en el trabajo de investigación sobre música y ciudad que dirigió la Dra. Nora Delgado.

⁷⁹ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Kike Moraiz, uno de los integrantes de *Neto* que está desde sus orígenes (ver la entrevista completa en Anexo).

para hacer algo. En noviembre van a ser 10 años. Queremos hacer un par de recitales, uno antes de junio, uno después de julio o tres grosos como hacíamos antes. Es más, esta semana tenemos una reunión y tenemos que hablar de eso.

En noviembre del 99 tocamos por primera vez en la Estación de Trenes... y éramos de varios grupos; yo tenía un grupo que se llamaba *Rueda* y *ACME*; después Gino, otro de los integrantes tocaba en un grupo que se llamaba *Del río* (o algo así). Y bueno, éramos varios que estábamos en otras bandas, y bueno, la cosa es que siempre que se terminaba de ensayar quedaba gente hablando, y nos juntábamos y empezábamos a tocar. Primero tocábamos para divertirnos nomás, para zapar, hasta que después quedaron dos o tres temitas... después a eso le agregamos un cuarto y quinto tema y ahí ya tocábamos. Era un cuarteto nomás: guitarra, bajo, batería y voz. Y después se fue agregando todo, percusión, también una segunda voz que ya era Fly, después algo de viento, incorporamos la trompeta y el saxo y trombón.

La música fue cambiando desde lo que era en esa época, que hacíamos algo más tirando al punk y al ska y ahora ya es una cosa más trabajada -desde las letras, desde las rimas, desde la música-. Antes, teníamos influencia más punk y era como más fácil la música, ahora tratamos de agregarle cosas. Fueron muchos cambios, aprovechamos cortes y ritmos de la percusión y los poníamos en bajo y guitarra⁸⁰.

En el segmento temporal que va desde 1999 en adelante, *Neto*, comenzó a ser un habitué de los lugares que referimos en el apartado anterior. Así pasaron por La Mexicana, Porto Panna, El Unión, La “Extación” (ex estación de trenes), Salón Gala, El Huracán, El Racing, La Costanera de Posadas, entre otros.

Neto, además de presentarse en lugares como los mencionados con anterioridad, también ha tenido actuaciones dentro de la provincia de Misiones: en Puerto Esperanza, San Antonio, Oberá, Puerto Rico, Apóstoles. A nivel nacional se han presentado en la ciudad de Buenos Aires en locales como Cemento⁸¹ y en Córdoba, en la Comuna de San Roque, sede del festival *Cosquín Rock*⁸², siendo muy referida en medios provinciales esa actuación. La declaración D.26.510/05 de la Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones, del 16 de junio del 2005, que declara de interés el disco “Triple Frontera”, expresa en sus fundamentos:

“Cuentan con una amplia trayectoria en diversos escenarios locales, provinciales e internacionales y en el mes de enero del corriente. año fueron seleccionados para ser los representantes del Litoral en el “Cosquín Rock” donde tocaron ante unas 40.000 personas. Fueron teloneros de varias bandas nacionales que arribaron a nuestra provincia y también convocados para las grandes fiestas nacionales como la del inmigrante y de la Yerba Mate.”⁸³

Asimismo, los diarios provinciales refieren esta actuación de la siguiente manera -y al hacerlo recuperan “modos de ser y de hacer la banda”- :

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Cemento era una conocida discoteca de Buenos Aires, ubicada en el barrio de Monserrat. Fue inaugurada en junio de 1985, como discoteca, por el hoy polémico empresario Omar Chabán. Por allí pasaron en sus épocas iniciales las bandas más importantes del rock argentino, como por ejemplo *Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota*, *Sumo*, *Las Pelotas*, *Hermética*, *Los Piojos*, *A.N.I.M.A.L.*, *Ataque 77* entre otros.

⁸² “Cosquín Rock” es un festival de rock paradigmático en la Argentina. Actualmente se realiza en un predio ubicado en la Comuna San Roque, dentro de la provincia de Córdoba, con una duración que ronda de los 2 a los 5 días. El nombre “Cosquín Rock” se debe a que desde su primera edición en 2001 y hasta la cuarta en 2004 se realizaba en la Plaza Próspero Molina en la ciudad de Cosquín de la misma provincia. También se conoce este evento como el Woodstock argentino.

⁸³ Fragmento extraído del documento escrito por la cámara de representantes en el que declara de interés provincial el lanzamiento del tercer disco de *Neto* “Triple Frontera”. Declaración 26.510/05 de la Honorable Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones.

“Después de Cosquín Rock, Neto se presentó en Posadas

Luego de participar en el certamen nacional, el grupo misionero está más comprometido con la movida.

Tras su aplaudida participación en el certamen Cosquín Rock 2005 llevado a cabo en la provincia de Córdoba, los integrantes del grupo misionero "Neto", con tres discos grabados, vuelven a presentarse en Posadas. Detrás del telón, antes de subir al escenario se reveló lo vivido meses atrás. "Estar ahí fue todo" calificó Héctor Moraiz, líder del grupo, a la participación en el importante festival. Ninguno de los integrantes de la banda conocía el lugar, por lo que fue todo nuevo. Neto fue el encargado de abrir el recital del espectáculo de rock, cuya actuación duró unos veinte minutos, en tanto para los músicos lo más emocionante ocurrió fuera del escenario. "Ser parte de la movida rockera nacional nos hizo sentir más comprometidos con nuestra actividad" sostuvo al tiempo que relató emocionado que compartieron escenario y camarines con artistas de la talla de Los Pericos y Spinetta. Moraiz consideró que fue una oportunidad única para una banda misionera, ya que fue ideal para hacer contactos con otros grupos. "Toma años conocer gente del rubro y allá conocimos unas veinte bandas por día", indicó el músico y agregó "fue muy positivo".

Crecimiento

El viaje los unió mucho más. El grupo de amigos que se reunía allá por 1999 para divertirse se consolidó y hoy además de trabajar como artistas representan una familia. "Cada vez nos conocemos más, ya sabemos cuales son las mañas de cada uno", sonrió el cantante. La esencia de aquel grupo de cuatro chicos que se reunía seis años para divertirse aún se respira. Son nueve los integrantes de Neto: Andrés Herman (voz), Julio Saavedra (guitarra), Jaime Pereira (bajo), Gerardo López (trompeta), Pablo Machado (saxo), Jane Arias (percusión), Alejandro Romero (percusión), Antonello (batería), y Héctor Moraiz (voz). "La música que hacemos es una fusión de ritmos, buscamos una definición del estilo. Tenemos muchas ganas, hacemos música y nos divertimos con lo que hacemos. Queremos largar un producto regional, por lo que usamos palabras en guaraní, en portugués y cuestiones de la Triple Frontera", apuntó el vocalista. (...)"⁸⁴

Las referencias anteriores hablan de un caudal interesante de capital simbólico y social para la banda. Esto se ve reflejado en la declaración de las autoridades provinciales, como así también las contenidas en las expresiones de los miembros de *Neto*, que mencionan una interacción con 40.000 personas, y fundamentalmente con músicos, con los "que compartieron escenario y camarines, (...) artistas de la talla de Los Pericos y Spinetta".

Neto también ha tenido participaciones internacionales. Ha actuado en ciudades del Paraguay y del Brasil (como Ciudad del Este, Encarnación, Porto Alegre, Santa Rosa, etc.). Todos estos datos son sumamente significativos a la hora de ubicar a *Neto* como una banda regional.

"(...) lo regional, hoy por hoy, somos nosotros; tendremos influencias del rock o del hip hop de otros lugares, pero lo que hablamos, lo que sentimos y lo que hacemos, lo hacemos acá y nos sentimos identificados con la cultura de estas tierras"⁸⁵

"Desde los inicios venimos tocando en diferentes escenarios de la provincia y el país, como así también en Brasil y Paraguay, algunas veces solos, otras veces con bandas locales como espiral, Púrpura, Kuria Muria, Milhongiuto, Sabia Preta, Captain Howdy; otras veces tocamos teloneando a bandas reconocidas como Árbol (Bs. As.), Babasónicos (Bs. As.), El otro yo (Bs. As.), Las manos de Filippi (Bs. As.), Karamelo Santo (Mendoza), Los muertos (Bs. As.), Vicentico (Bs. As.), Hass (Chubut), La mosca (Bs. As.), Las trolas (Bs. As.), Shambhala (Bs. As.), Yicos (Bs. As.), Hormigas negras (Mendoza), Activismo (Bs. As.), Comando Fdl (Brasil), Sonido Nómada (Paraguay), Massacre (Bs. As.), entre otras. Una de las experiencias

⁸⁴ Noticia del diario Misiones Online del 03-03-2005

⁸⁵ Fragmentos de testimonios de los integrantes de la banda que constan en la Declaración 26.510/05 de la HCR Provincia de Misiones. Op cit.

más intensas del grupo fue ser seleccionados para participar del Cosquín Rock 2005 en un escenario profesional y junto a muchos artistas internacionales como Sepultura, Molotov, Los Cafres, entre muchos otros”.⁸⁶

1.4. Producciones de la banda

Hasta la fecha los *Neto* han editado tres álbumes. Siguiendo una cronología de presentación, en el año 2001 lanzaron “Debajodelagua” con catorce temas propios y en forma independiente; en marzo del 2003 graban y publican seis temas en un demo que titularon “Nimberunofly” (“No vuela ni una mosca”); en el 2004 realizan su último trabajo de estudio “Triple frontera”, nuevamente de manera independiente en “De la Mente Récords”⁸⁷. Uno de sus protagonistas, Kike Moraiz, refiere de la siguiente manera esta experiencia:

“Sí, son tres, el primero: ‘Debajodeagua’ el segundo: ‘Nimberunofly’, y el último: ‘Triple Frontera’. ‘Nimberunofly’ es una frase paraguaya que escuchamos, ‘Nimber’ quiere decir: no vuela ni una mosca, cuando no pasa nada; y ahí le agregamos lo otro en inglés a propósito y quedó; como que “no pasa nada y todavía sigue sin pasar nada”. En Posadas, a nivel rock, digamos, no pasa nada. Encima está bajando; antes por lo menos teníamos un lugar para tocar, ahora nadie tiene esperanzas, la gente de la música se queda en su casa, no quiere ni salir prefieren hacer fiesta en la casa (...).

La verdad que como temática fue más una búsqueda de lo que es ‘Triple...’. “Triple...” como que resumió un poco lo que queríamos llegar a hacer. Desde ‘Debajo del agua’, que empezó más experimental; después ‘Nimberunofly’ fue un poco más crudo, la grabada fue un poco más rustica, fue más un demo y entonces ‘Triple...’ sería como el resumen de los dos discos anteriores, pero los tres como que tienen una temática similar...”⁸⁸

1.5 Corpus

En relación con los trabajos musicales de *Neto* vale –nuevamente- la aclaración que el corpus de esta tesis está constituido por los temas del último álbum “Triple Frontera”. Los seleccionamos porque son representativos de la línea de producción y búsqueda musical del grupo con el que estamos trabajando. Implican además ciertos planteos surgidos de la interrelación de un *Neto* con un público masivo, ya que de recitales de hasta 100 personas “Triple Frontera” atrajo a un público más o menos estabilizado en 400 personas⁸⁹.

“La verdad que como temática fue más una búsqueda... ‘Triple...’. Triple como que resumió un poco lo que queríamos llegar a hacer. Desde ‘Debajodelagua’, que empezó más experimental; después “Nimberunofly” fue un poco más crudo, la grabada fue un poco más rustica, fue más un demo y entonces ‘Triple...’ sería como el resumen de los dos discos anteriores, pero los tres como que tienen una temática similar(...)”⁹⁰

⁸⁶ Testimonios extraídos del sitio <http://www.myspace.com/netolongo>.

⁸⁷ Se trata de la productora independiente del músico Osvaldo de la Fuente.

⁸⁸ Testimonios recogidos en campo.

⁸⁹ Cfr. Descripciones realizadas en el proyecto “Comunicación, Música y Ciudad: trilogía de sonidos y sentidos” SIyP/FHyCS/UNAM, 2006.

⁹⁰ Fragmento de entrevista realizada a Jaime Pereira por Rocío Marín para la revista “Estudios Regionales”.

Las palabras de sus exponentes, volcadas en el siguiente testimonio que recogimos durante el trabajo de campo, hablan claramente de los objetivos a los que quieren apuntar en forma intencional con este disco:

“(…) Y primero de todo, lo que quisimos transmitir es... por qué la música que tenemos suena distinto a otra parte de Argentina. Bueno, también somos Argentina, pero tenemos que admitir eso, como provincia tenemos sólo esa partecita que limita con Corrientes, es el único pedacito que tenemos que limita con el resto de Argentina. Imaginate, la mayor parte de nuestra frontera es Brasil o Paraguay, entonces, eso queremos reflejar, queremos representar a la región entera, no a Misiones. También tiene que ver mucho el clima que es muy parecido... Tenemos muchas más cosas en común con Paraguay y con Brasil que con el resto; ése es nuestro punto de vista, por eso le pusimos “Triple Frontera”, por tratar de unir a una región. Además, decimos en una de nuestras letras: ‘no creemos en las naciones, sólo en las regiones’; porque por cruzar un puente de (no sé cuánto mide) cinco cuadras, ponele, ya te convertís en otro país, en otra bandera y no tiene que cambiar tanto, es lo mismo... Por un par de kilómetros más, cambia de país, cambia todo; por eso no creemos mucho, no tiene que hacer tanta diferencia para nosotros. (...)”⁹¹

“Región”, “frontera”, “unión”, “separación”, “identidad”, “límite”, “naciones”, no solo son vocablos aludidos en la cita precedente sino que constituyen contenidos simbólicos, precisan referencias teóricas e ideológicas y aluden a prácticas socio-comunicativas que implican a la “Triple Frontera”. Tanto es así que en la declaración de la Cámara de Representantes de la Provincia de Misiones -ya mencionada en párrafos precedentes-, se manifiesta que los músicos de *Neto* en su último disco “fusionaron estilos tan diversos como hip hop, rap, rock, ska, reggae, para lograr un sonido propio, lleno de mensajes bañados de jerga callejera, palabras en portugués, el guaraní, y términos regionales que reflejan el lugar del que procede, relatando vivencias del sujeto urbano medio (...), un colectivo de cultura que aglutina distintas expresiones artísticas”⁹².

Las referencias anteriores hablan de la significación de “Triple Frontera” como la que resume la problemática actual de “ser y estar” en estos lugares. Planteo que carga con prejuicios, modos de ser, formas de vida y prácticas culturales interesantes de ser analizadas. A estas cuestiones hay que agregarle la carga significativa que implica la marca temporal del 11 de septiembre del 2001⁹³. Las referencias informativas -que circularon a partir de entonces y las especulaciones en torno a ellas- hablaron de asentamientos terroristas, de zonas de sirios-libaneses, de células dormidas de organizaciones internacionales y otros mitos más en este particular enclave geográfico, por lo que se llegó a identificar “Triple Frontera” con “terrorismo internacional”.

Bajo esta trama de sentidos atribuidos y atribuibles a “Triple Frontera” se hace pertinente la referencia al concepto de cronotopo como una herramienta útil para el análisis semiótico-discursivo. Este concepto, introducido por Bajtín⁹⁴, que se refiere al espacio y al tiempo, a la temporalidad espacial, es definido como “*la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente*”. Teniendo en cuenta esto se puede ver a la “Triple Frontera” como cronotopo. Es decir, como un lugar, un espacio, una región en un tiempo determinado, es decir, “*la*

⁹¹ Entrevista a integrantes de la banda, op cit.

⁹² Declaración 26510/ 05 de la HCR- Pcia. Mnes.

⁹³ “Triple frontera” resume una relación de espacio tiempo, la carga significativa difiere de hace años atrás y la actualidad. No posee la misma carga significativa decir “triple frontera”, hay una antes y un después al 11 d septiembre.

⁹⁴ Cf. ARÁN Pampa Olga. Nuevo diccionario de la teoría de de Bajtin Editorial Ferreyro. 2006.

unión de elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto”⁹⁵. La “Triple Frontera” condensa y sintetiza a esta esquina de la Argentina sumergida en lo heterogéneo, que se materializa en este espacio geográfico y en este tiempo particular.

1.6 Objetivos

En relación con todo lo desarrollado previamente, este trabajo de tesis se propone analizar, desde una perspectiva comunicacional, las letras de las canciones de la banda aludida a fin de:

I. Indagar la impronta simbólica-comunicativa presente en la producción “Triple Frontera” de *Neto*, vinculada con el uso simultáneo de la mezcla y la intersección de distintos idiomas, por un lado, y el uso de sub-códigos específicos (jergas, por ejemplo), por el otro, en el contexto general de esta región fronteriza y de la interpretación que de ella se hace en este CD en particular.

II. Identificar figuras retóricas utilizadas e interpretar su significación en función de los aspectos ya mencionados.

III. Explorar la dimensión ideológica de los discursos analizados.

1.7 Justificación

Como se especificó en la presentación, *Neto* es una banda de la ciudad de Posadas que mezcla diferentes ritmos y expresiones idiomáticas en sus composiciones, las que refieren temáticas sociales de la zona.

Consideramos importante investigar sobre las letras de canciones porque la música permite diversos acercamientos. Si bien el corpus aquí son letras, éstas devienen de expresiones de un sector de la ciudad que siente y comparte espacios, gustos, ritmos, percepciones, significaciones. La música es una dimensión particular que permite y admite interacciones, promueve contactos, encuentros y demás instancias comunicativas, entre personas y también entre grupos diversos, por lo que creemos es importante indagar acerca de las temáticas tratadas en las letras y explorar sus aspectos ideológicos. Al analizar los textos de las canciones se puede identificar una cierta cosmovisión de la banda y de los seguidores. La música se escucha, tiene circulación y llega a determinado público porque algo está significando –y está significando algo para alguien, parafraseando a Peirce⁹⁶–, porque es una producción particular que contribuye a la construcción de imaginarios colectivos.

Es importante comprender los aspectos comunicativos que intervienen en esta práctica cultural –de hacer música y ser la música- y examinar qué está significando y por qué, ya que la música se produce, circula y se consume con algún sentido especial. En el caso de la que suena en la ciudad de Posadas, ésta dice y significa, de una manera especial, a esta ciudad; y en el ejemplo de *Neto* y del disco “Triple Frontera”, también se dice y se significa –estéticamente- al

⁹⁵ Camblong, Ana María. Primer Congreso del MERCOSUR en *Interculturalidad y bilingüismo en Educación*. S/D

⁹⁶ Cf. Peirce citado en GARCÍA, M. 2004a. Narración. *Semiosis/Memoria. Posadas, Editorial Universitaria*.

contexto geográfico particular de la Triple Frontera de los países Argentina, Brasil y Paraguay .

La importancia de investigar producciones musicales -como las determinadas- debe entenderse desde la perspectiva específica del campo de estudio correspondiente a la comunicación social vista como “una dimensión constitutiva de lo social y cultural, proceso que posibilita la vida de relación, producción intersubjetiva de sentido que entrecruza, mantiene y simultáneamente transforma el espacio de lo social”⁹⁷.

En ese sentido, el presente análisis pretende contribuir a ampliar el conocimiento sobre los detalles de lo cotidiano de estas regiones dichos desde la música, y al mismo tiempo estimular el re-conocimiento sobre lo conocido – aunque- naturalizado.

1.8 Antecedentes

El primer antecedente directo de esta investigación es el Proyecto de Investigación “*Comunicación, Música, Ciudad (II): Poéticas de una mediación*”⁹⁸. En este proyecto el análisis se vincula a las producciones musicales de la ciudad de Posadas como prácticas semióticas que suponen dimensiones socioculturales y comunicativas, con la vista puesta en las mediaciones poéticas (letras de canciones) en relación con este espacio ciudadano.

Otro antecedente digno de mencionar es el Proyecto de Investigación “*Comunicación, música y ciudad: Trilogía de Sonidos y sentidos para la ciudad de Posadas*”⁹⁹, estudio que hizo posible descripciones en lo que se refiere al campo de producción cultural en la ciudad de Posadas, como así también la identificación de actores sociales que formaban parte de esta práctica en la ciudad y la configuración de un mapa indiciario de “la movida” musical posadeña.

Además, entre los antecedentes, también, es conveniente destacar el trabajo realizado por el Proyecto de Investigación de la Magister Elena Maidana “*Espacio Comunicación y Cultura. Aproximación a la dinámica comunicacional de la Ciudad de Posadas*”. Este proyecto parte del análisis de prácticas comunicativas de redes sociales en la referida ciudad, y desde este lugar intenta identificar y analizar continuidades y discontinuidades, encuentros y desencuentros, detectar limitaciones, estimulaciones y potencialidades a través del análisis de actos cotidianos y singulares en la ciudad capital de Misiones.

Otro reciente trabajo, que no se puede dejar de lado, es la tesis de grado realizada por la Licenciada en Comunicación Social, Carolina Celeste Iseli. En esa tesis la autora realiza un análisis semiótico y discursivo de las letras de una banda de rock nacional, *La Bersuit Vergarabat*. Este trabajo se centró en las representaciones que el grupo construye sobre la realidad socio-política de la Argentina.

A nivel nacional e internacional existen interesantes planteos vinculados a esta línea de investigación como los de Semiótica de la Música del Programa de post-grado de Comunicación y Semiótica de la Facultad de Comunicación y Artes de la PUC-SP (Pontificia Universidad Católica de San Pablo). Además a nivel nacional existen los trabajos relacionados con Comunicación y Cultura de la línea de Pablo Alabarces, Sergio Pujol, y todo el trabajo analítico del postgrado de la Maestría en Industrias Culturales de la Universidad Nacional de Quilmes, dirigido por Martín Becerra.

Todos los trabajos antes mencionados brindan alternativas y diversos enfoques relacionados al tema de esta

⁹⁷ Según la definición de Elena Maidana en la ficha de cátedra número 2 de “Introducción a la Comunicación”

⁹⁸ Se trata del Proyecto dirigido por la Dra. Nora Delgado y desarrollado en la SIyP-FHyCS. UNaM. (2004-2006)

⁹⁹ Se trata del Proyecto dirigido por la Dra. Nora Delgado y desarrollado en la SIyP-FHyCS. UNaM. (2007-2008)

investigación. Estos han sido, entre otros, pertinentes para la definición de las líneas teóricas a seguir y la metodología correspondiente.

2. Encuadres

2.1. Marco teórico

Si bien algunos conceptos guías ya referimos en el apartado anterior –tal el caso de “paratopía”, “cronotopía”, “practicantes culturales”, etc- completaremos en esta parte la inclusión de las referencias conceptuales básicas que echan luz a la presente propuesta analítica que realizamos, sin ánimos –claro está- de agotar el fecundo y nutrido campo de los planteos y referencias semio-comunicativas. Dicho esto, lo que sigue es fruto de nuestra elección orientadora .

Así, una vez más, al acercar los lineamientos teóricos/conceptuales que guiaron nuestra la investigación, no podemos obviar de que se trata de un análisis semiótico-discursivo de letras de música de la banda Neto de la ciudad de Posadas. Razón por la cual el enfoque del trabajo se sitúa dentro del *Paradigma Interpretativo*. Este, como se sabe, postula que el mundo social y el histórico no corresponden al orden natural, por lo tanto no puede explicarse a través de leyes naturales. Según este paradigma el investigador se enfrenta con sujetos activos, reflexivos que ya le han dado un sentido a la realidad. Hay que interpretar un sentido ya interpretado (Gubern¹⁰⁰, Guiddens¹⁰¹, Bajtín¹⁰², Martín Barbero¹⁰³)

Este campo referencial es profuso en nombres de autores destacados de los que seleccionamos ciertos postulados de Mijaíl Bajtín¹⁰⁴ quién establece una similitud entre el acto y la palabra, y el acto es el hecho concreto de la comunicación. Frente a la lingüística tradicional, propone el estudio de la lengua como un fenómeno de comunicación, siempre relacionada con un contexto. Muchos autores ven rasgos en él que anticipan las futuras derivas de los estudios culturales. Sus obras se encuentran en el origen de la nueva lingüística, la sociolingüística, la narratología, la antropología literaria y de los estudios culturales.

La noción bajtiniana de “arte/artista” es clave también para analizar a los músicos en tanto “moldeadores y moduladores” de un hacer estético, en el que “se les va la vida”. Y lo es, precisamente porque está unida a la actividad y por lo tanto a la vida del artista y a la vida de su contexto sociocultural:

“La actividad artística no puede ser desvinculada de las otras esferas de la praxis humana, la ética, la cognoscitiva que son, sin embargo, esferas abstractas de la cultura humana, unidades monádicas que pueden ser pensadas en sí mismas. La relación vital del arte y del artista con el mundo extraartístico es objeto de atención sostenida”¹⁰⁵.

En sus análisis Bajtín plantea las posibilidades de solidaridades y espejamientos posibles, reflejos y refracciones entre una propuesta estética y un contexto sociohistórico determinado :

“¿Cómo hacer que el arte y la vida interactúen solidariamente?.¿Cómo lograr que el arte responda por la vida sin autosuficiencia y el artista encarne su existencia histórica e individual en el arte? (...). Bajtín propone superar la situación del artista y el hombre escindidos mediante el planteo del sujeto como “unidad responsable”, es decir el sujeto que a

¹⁰⁰ Cf. Guber, Rosana (2001).La etnografía,método,campo y reflexividad. Norma; Bs As.

¹⁰¹ Cf. GiDdens; A.(1994).Consecuencias de la modernidad. Alianza, Madrid.

¹⁰² CF. BAJTÍN,M.(1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba

¹⁰³ CF. Martín barbero (1987).Procesos de Comunicación y Matrices de cultura. GG. Barcelona

¹⁰⁴ CF. BAJTÍN,M.(1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba.

¹⁰⁵ ARAN PAMPA, *Ibid*

cada acto de la vida lo inviste del carácter único e irreplicable de acontecimiento en el ser del arte, sin pérdida del contexto único y real en el que vive ese sujeto (...) “Yo debo responder con mi vida por aquello que he vivido y comprendido en el arte, para que todo lo vivido y comprendido no permanezca sin acción en la vida”¹⁰⁶

De la cita anterior se advierte que todo artista (y los músicos lo son) conllevan responsabilidades y las asumen socialmente. De ahí deviene el reconocimiento de los otros, la significación que alcanza a movilizar conciencias y sensibilidades. Es aquí cuando la responsabilidad, dice Bajtín, adquiere la doble valencia de “ser responsable de” y de “responder por”, con lo cual “el arte no sería solo un acto responsable sino también responsivo”:

“(…) tanto el arte como la vida quieren facilitar su tarea, deshacerse de la responsabilidad, porque es más fácil crear sin responsabilizarse por la vida y porque es más fácil vivir sin tomar en cuenta al arte. El arte y la vida no son lo mismo, pero deben convertirse en mí en algo unitario dentro de la unidad de mi responsabilidad”¹⁰⁷

Parfraseando a Pampa Arán¹⁰⁸ podemos insistir en que Bajtín intenta demostrar que lo estético (lo artístico) es un dominio de la cultura que abarca las manifestaciones de todas las artes

“ya que por encima del uso de cierto material o de ciertos procedimientos que atañen a la especificidad constructiva, lo estético puede ser reconocido en los principios generales que rigen al fenómeno estético como unidad de contenido-forma y como orientación del sentido hacia el mundo de los valores”¹⁰⁹

Dice Bajtín, desde una concepción filosófica, que obviamente implica a la ética (en tanto modo de acción) y refiere a responsabilidades para con el producto estético pero también para con la producción en sí:

“La posición del autor artista y su misión artística pueden y deben ser entendidas en el mundo en relación con todos los valores del conocimiento y de la conducta ética: se unifica, individualiza, dirige su fin, aísla y culmina no en el material (éste no necesita ni una unificación, pues en él no hay rupturas, ni una terminación a la cual es indiferente, ya que para necesitarla debe familiarizarse con el movimiento de sentido valorativo de la conducta) sino en la composición valorativa, multilateralmente experimentada de la realidad, el hecho de la realidad”¹¹⁰

Con estas concepciones de arte, de artista, de producto y de proceso productivo que implica a la estética -y por ende a la sensibilidad- se dibujan desde Bajtín unas acciones y unas intenciones que lejos de ser “Light” reafirman un sentido de responsabilidad. Éste teórico diseña un programa de estudio para una estética general (de base semiótica) que alcanzó un desarrollo relevante en “el campo del arte de la palabra, la literatura”¹¹¹

El signo, en el aporte de Bajtín, está en tensión entre dos universos “psiquismo /ideología” y expresa su mutua interacción. Dice este teórico:

“La conciencia y sus contenidos (lo ideológico) se construyen y se realizan por igual mediante el material sígnico de una cultura creado en el proceso de comunicación social de un colectivo organizado (...) la dialéctica signo interno-signo externo (y viceversa) abre la puerta de la creación (...) provee los elementos para una definición objetiva de la experiencia interna, cuya naturaleza será resuelta ahora en términos sociológicos (ya que toda semiosis, insistamos, presupone una situación social de comunicación”¹¹²

¹⁰⁶ Ibid, p. 23

¹⁰⁷ Ibid, p.24

¹⁰⁸ Op. Cit.

¹⁰⁹ Ibid, p. 24

¹¹⁰ Bajtín, citado en ARAN, P. Op. Cit. P 24

¹¹¹ Ibid

¹¹² Ibidem, p 45

La noción de sujeto-autor aparece, entonces, como una posición que es necesario asumir activamente en relación al enunciado en el momento de su producción y también en el momento de su comprensión (es lo que tratamos de hacer al referir ciertos detalles de Neto y su producción). No es nuestra idea agotar acá las instancias deliberativas que Bajtín propone para estos planteos a lo largo de toda su obra, aunque queda claro que queremos destacar la impronta comunicativa en la que inscribe a todo proceso de producción y de semiosis que pone en juego valoraciones, diálogos y disputas que surcan los productos socio-estéticos (como los de la música) y las respuestas que ellos propician.

“Dialoguismo”, “polifonía”, “hibridación”¹¹³ son postulados teóricos que arrojan sentidos y crean sentido en ese sentido. Más allá del juego de palabras redundantes, están en la base de los procesos de producción pero también en sus refracciones. Éstos permiten desarrollar una zona de pensamiento, intensamente semiótica que establece relaciones entre lo artístico, lo lingüístico y lo sociohistórico. En precisas referencias a la opinión de Bajtín:

“el objeto de estudio siempre es la actuación del hombre social, el cual se expresa siempre a través de enunciados o textos que están dotados de voz, puesto que son el resultado histórico de una conciencia evaluadora situada, productora de sentido (...) No hay posibilidad de llegar al hombre social y a su vida (su trabajo, su lucha, etc), sino a través de los textos sígnicos creados o por crear, contenidos en expresiones sígnicas variadas (motivos, objetivos, estímulos, grado de conciencia...). La investigación se convierte en interrogación y plática, o sea en diálogo”¹¹⁴

Teniendo en cuenta lo que en este trabajo analizaremos, letras de canciones del grupo musical Neto, consideramos pertinente utilizar los postulados de M. Bajtín, no solo en relación a las referencias desplegadas anteriormente, sino también incorporar las ajustadas a concepto de géneros discursivos. Dice Bajtín que

“el uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales y escritos) que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la praxis humana... Estos enunciados reflejan las condiciones específicas, ... ante todo, por su composición o estructuración. ... el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan de un modo semejante, por especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos”¹¹⁵,

Consideramos apropiado utilizar este concepto por el hecho de que el trabajo estará vinculado al análisis de letras de música, y estas letras serán entendidas como partes de un género discursivo –que obedece en primera instancia al plano lírico/poético-.

“en el problema de los géneros discursivos, Bajtín empieza por señalar que las múltiples esferas de la actividad humana se vinculan con el uso de la lengua, el cual a su vez, se efectúa a través de enunciados. Habida cuenta de ello, lo que le interesa destacar es que cada una de estas esferas elabora tipos relativamente estables de enunciados a la que denominamos géneros discursivos... Entre los cuales considera los que atañen no solo a las relaciones de comunicación artística, sino también los que competen a las relaciones de producción y trabajo (en la fábrica, las oficinas, las administraciones, etc) ; las relaciones cotidianas (en la calle y las cantinas, por ejemplo) y las que considera relaciones ideológicas en sentido escrito que se desarrollan en la propaganda, la escuela, la ciencia y la actividad

¹¹³ CF, Ibid.

¹¹⁴ Ibid, p.88

¹¹⁵ CF. BAJTÍN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba.

filosófica en toda sus formas”¹¹⁶

En este sentido, tomaremos las letras de las canciones como un género discursivo, esto es, como un tipo de enunciados relativamente estables –canción/es en nuestro corpus- correspondiente a una determinada esfera de la actividad humana, en este caso, la actividad de la producción musical. Si bien es cierto que la “letra” forma parte indisoluble del todo que es el “tema musical” (constituido además por los signos musicales), es posible considerar el aspecto lingüístico por separado, haciendo la salvedad de que está íntimamente relacionado con (y condicionado por) ciertas consideraciones que involucran conceptos como ritmo, melodía y armonía.

“Estos enunciados reflejan las condiciones específicas,... ante todo, por su composición o estructuración. ... el contenido temático, el estilo y la composición están vinculados indisolublemente en la totalidad del enunciado y se determinan de un modo semejante, por especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado por separado es, por supuesto, individual, pero cada esfera del uso de la lengua elabora sus tipos relativamente estables de enunciados a los que denominamos géneros discursivos”¹¹⁷.

Siguiendo la línea bajtiniana, que la sentimos fecunda y cómoda para este trabajo- se puede ahondar un poco más en el concepto de cronotopo -que previamente fue mencionado-, como la forma en la que los discursos relatan el tiempo y el espacio, creando escenarios dialógicos en los que los sujetos interactúan de una forma particular. Bajtín postula: “*todo acceso a la esfera de los sentidos se lleva a cabo únicamente por la puerta de los cronotopos*”. Es interesante considerar esta cuestión en el análisis, y así identificar marcas cronotópicas fuertes en los discursos que se analizan en el trabajo.

Además, nos parece pertinente abordar la cuestión del diálogo y poder identificar este principio en las letras, porque, como dice el autor:

“Vivir significa participar en un diálogo: significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. El hombre participa en este diálogo todo y con toda su vida.”¹¹⁸

En el caso de las canciones, hay una interacción constante con el resto del discurso social, desde quién las escribe hasta quién las escucha. Se trata de un proceso con múltiples posibles enunciadore, quienes pueden estar de acuerdo o no, pueden interrogar o no acerca de lo que se dice y qué se dice y cómo se dice.

Desde una perspectiva semiótica más general, es interesante mencionar aportes de Peirce, para quien “*la semiótica es el estudio de toda semiosis posible*”. Es una herramienta para estudiar y para hacer comunicación. Se trata de una perspectiva *metacomunicacional*, pues se explica la comunicación comunicándola, y al mismo tiempo es *metasemiótico*, ya que se explica la semiótica semiotizando. Las categorías centrales de la semiótica son: significar y comunicar. El conocimiento de la realidad nos llega a través de la mediación de los signos.

Como el propósito de este trabajo es el análisis de letras de canciones, es conveniente abordarlas desde una dimensión sónica que las materializan.. Se trata de lenguajes, discursos, de textos y en este sentido “*La palabra es el signo ideológico por excelencia, es el medio más puro y genuino de la comunicación social...*” (García, 2004). Si se está comunicando alguna significación tiene que existir; si se produce comunicación es porque hay significación.

Tampoco quisiéramos dejar de referir la acentuación ideológica que sugiere Bajtín para todo acto enunciativo y

¹¹⁶ Op. Cit ARAN PAMPA, (2006) pág. 135

¹¹⁷ BAJTIN, Mijaíl. “El Problema de los Géneros Discursivos”. En: Estética de la Creación Verbal. Siglo XXI. Año

enunciado (“*Sin signos no hay ideología*”, como nos dice el teórico ruso). Todo discurso es signo, y todo signo es ideológico. El *signo* contiene siempre *ideología*; refleja y refracta la significación de la realidad que pretende simbolizar. En este trabajo las letras de música son textos generadores de sentido, de un sentido que también es ideológico. Lo *ideológico* pasa a ser entonces una categoría central que todo lo reviste, y a partir de la cual podríamos ir desentrañando los textos, pero dejando en claro que estas reflexiones y explicaciones se presentan siempre como aproximaciones, no como conclusiones definitivas o cerradas.

Por ser la música una herramienta de la industria cultural que se produce, circula y consume y que forma parte de un mercado, consideramos pertinente la definición de Stuart Hall, quien piensa al proceso de comunicación en términos de una “*estructura producida y sustentada mediante la articulación de momentos enlazados pero distintivos: producción, circulación, distribución/consumo, reproducción*”¹¹⁹

También, en esta instancia de reflexión teórica nos parece interesante aproximarnos al concepto de semiosfera, desde el aporte de Lotman¹²⁰, quien entiende a la semiosfera como:

“el espacio semiótico fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis”, “dotada de un complejo sistema de memoria”, sin el cual “no puede funcionar” (Lotman, 1996). “Todos los niveles de la semiosfera (el hombre, un texto, una unidad global, etc.), son tanto participantes del diálogo como el espacio del mismo (...) El texto es un fenómeno dinámico, internamente contradictorio, heterogéneo y heteroestructural. Cumple una triple función: de comunicación, de generación de sentido, y de memorización cultural”¹²¹

En este sentido, tanto el texto en sí como las poéticas que lo constituyen, serán entendidas dentro de una semiosfera determinada. Son poéticas que tienen y generan sentidos en un ámbito en particular, en un contexto, para los que las producen y para los que las oyen y hacen algo con ellas (disfrute, baile, pogo, diversión, encuentro, canto, escucha, etc). Esto puede ocurrir en un recital, escuchando un CD, en una fiesta, o, como en este caso, analizándolo. El sentido se construirá en función del ámbito, del contexto “semiosférico” en el que se inscriba.

Los lineamientos teóricos recién mencionados, si bien son de utilidad como base teórica, requirieron una relectura y una ampliación, y fue así como se llegaron a incluir otros conceptos y definiciones iluminadoras para nuestras intenciones analíticas. Se puede mencionar al respecto, las categorías postuladas por la Dra. Ana María Camblong, en sus artículos vinculados a la alfabetización intercultural, como así también las incluidas en el “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización” de Ascensión Barañano¹²² y también las consideraciones de Grimson¹²³.

Consideramos estos últimos aportes de suma pertinencia, dada la gravitación semiótica de la Dra Camblong en estos “cronotopos” –interculturales y de fronteras- y dada la coincidencia con ciertos planteos de los practicantes culturales que nos ocupan y que no hacen nada más que expresar en materia musical lo que ciertos despliegues teóricos aluden de manera contundente. Los nuevos aportes teóricos nacieron de la lectura y relectura del corpus, concluyendo en esta readaptación teórico-conceptual -que acercamos en términos de autores, conceptos y referencias hiladoras de este tejido textual en el que estamos ocupados-.

¹¹⁸ .Ibid

¹¹⁹ Cf Stuard Hall Completar referencia

¹²⁰ Cf. Lotman citado en GARCÍA, M. 2004a. Narración. *Semiosis /Memoria. Posadas, Editorial Universitaria*

¹²¹ Cf. Lotman citado en GARCÍA, M. op.cit

¹²² Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007.

¹²³ AAVV (2000). Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro. Buenos Aires, Ediciones La Crujía. Introducción.: Alejandro Grimson ¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?

2.2. Orientaciones metodológicas

“Triple Frontera” es la última producción de Neto y es el corpus de nuestro trabajo. Se conforma por diez canciones, de las cuales nueve evidencian las temáticas-características de “estos bordes”, estas fronteras (el comercio, la política, la contaminación, la explotación de recursos naturales, la colonización, los atisbos de una contracultura, los problemas de identidad, lo legal y lo ilegal, los estereotipos, los enclaves ciudadanos, los símbolos culturales y naturales como el río y la selva, el idioma, los lazos fraternos, la hermandad, etc). Como corpus se entiende “*datos orales, escritos, audiovisuales, que se tornan discursos efectivamente proferidos por locutores en los intercambios sociales*” (Delgado, 2007).

La idea de esta tesina es destejear en lo posible los sentidos contenidos entre lo evidente y lo naturalizado, lo dicho y lo referido elípticamente por Neto, pero también aludir a todo aquello que disputa un sentido, y que por eso “confronta con”, “responde a...”, “contra-argumenta”, etc. En este sentido básico, las letras son signos y están escritos-elaborados por alguien, para ser escuchados-interpretados con algún propósito. Se trata entonces (también) de interpretar significaciones ya asignadas y a las letras (canciones) como signo/s de “por acá” –y las que desde conceptos semióticos sugieren algo continuo, abierto, donde un signo remite siempre a otro-.

En relación con los planteos anteriores fueron fundamentales las entrevistas que se hicieron durante el trabajo de campo a los integrantes de la banda. Las entrevistas etnográficas fueron la llave maestra para explorar y describir aspectos de relevancia para esta investigación y así tener una pauta de las intenciones propuestas por los creadores de los contenidos de las letras de las canciones, como así también indagar acerca del contexto de producción y poder comprender ciertas condiciones en las que se desenvuelve el grupo *Neto* (lugares en los que “se activan”, edades, ocupaciones, etc.). Lo manifestado en los registros etnográficos nos permitió vincular, entre otras cosas, el entorno con las producciones escritas (letras), indagar el por qué se remarcan algunas problemáticas sociales y no otras y poder reconocer algunos aspectos ideológicos de la banda.

Así, identificamos marcas predominantes en los discursos de los Neto, temáticas insistidas y remarcadas y nos acercamos desde sus autores, al por qué de esta redundancia.

2.3. Con-texto

En lo que se refiere al contexto en el que se mueve este grupo, en tanto espacio donde se llevan a cabo diversas prácticas comunicativas, es útil la noción de Martín Barbero de “ecosistema comunicativo” que involucra nuevos modos perceptivos pero también nuevos modos de estar juntos.

“Nuevos modos de percibir y de sentir y de sentir, de oír y de ver, que en muchos aspectos choca y rompe con el sensorium de los adultos. Un buen campo de experimentación de estos cambios y de su capacidad de distanciar a la gente joven de sus propios padres se halla en la velocidad y la sonoridad” (...) “esas nuevas articulaciones sonoras que para la mayoría de los adultos marcan la frontera entre la música y el ruido,

mientras para los jóvenes es allí donde empieza su experiencia musical¹²⁴”

En estos “ecosistemas comunicativos” hay una experiencia compartida, en términos de afección -algo que se ve afectado, tocado por algo, en nuestro caso la música- , de vivencias que refieren a esa suerte de empatía en “modos de estar juntos” y de remisión y -¿por qué no- de disputa de “imaginarios colectivos” que dichos livianamente no son más que una especie de “mapas afectivos donde uno se encuentra con otros ya sea porque se comparte interés, un oficio o hasta un tema, una suerte de croquis ”¹²⁵. Y estos mapas no son físicos, sino psicosociales: los croquis no se ven, se sienten, nos dice Armando Silva¹²⁶ al referir su investigación sobre imaginarios urbanos, entre los que están los de la música en la ciudad .

En un estudio de campo acotado y local, es conveniente observar los registros, el estilo, los ritmos, la gestión, el público, la particular forma de producción, no ya de todos los practicantes culturales, sino de los que definimos como unidad de análisis, esto es, de Neto. Lo que sigue a continuación tiene que ver con ese despliegue.

¹²⁴ Martín Barbero, Jesús. “Jóvenes: comunicación e identidad” completarrrrrrrrr y Martín Barbero (1999) Los descentramientos del arte y la comunicación. Ed. Arcis. Sgo de Chile

¹²⁵ Ibid

¹²⁶ Silva, Armando (1997) Imaginarios urbanos, Tercer mundo editores, Bogotá

3. Primeras aproximaciones

3.1. Registros lingüísticos

Varias veces se menciona en expresiones recogidas en el trabajo de campo que un elemento importante que hace a *Neto* es el cruce de idiomas en una misma composición; se trata del castellano, portugués y guaraní mezclados en una misma estrofa, en una misma oración y a veces en una misma palabra; “mestizaje lingüístico” en términos de la Dra. Ana Camblong:

“Los grupos autóctonos, de criollos viejos y nuevos, de otras provincias, de otros países, han establecido una interconexión del todo-vale: diálogos imposibles pero efectivos entre distintas lenguas, casamientos impensables pero ciertos, mixturas increíbles de costumbres pero consistentes en nuestros hábitos cotidianos. Tanto la memoria histórica de nuestro devenir, cuanto el fragor de nuestras existencias día a día, plasman en el sentido común la evidencia y la vigencia de las mezclas, no de grupos encerrados en sus propias lenguas y en sus propias culturas.”¹²⁷

Con respecto a esta cuestión de la mezcla, de lo intercultural, Camblong advierte que “*lo nuestro es un mboyeré, no guetos étnicos y lingüísticos*”¹²⁸, refiriéndose a la situación lingüística de la provincia de Misiones. Define como mboyeré a esa mezcla híbrida intercultural de culturas, lenguas y tradiciones. Afirma:

“La característica más sobresaliente de nuestra vida cotidiana, de nuestra idiosincrasia es el entrecruzamiento, las mezclas y los entreveros de toda índole”¹²⁹.

Si bien los estudios de Ana Camblong referidos están relacionados con las políticas lingüísticas y los programas educativos correspondientes, es pertinente aplicarlos en otros contextos, como el que estamos tratando aquí.

“El ensamble de estas tensiones nos conduce a una situación paradójica: nuestra ubicación resulta desubicada. Nuestro arraigo se desarraiga. Nuestra territorialidad se corre, se desacomoda de los límites establecidos. Nuestro lenguaje no está definitivamente de éste o de aquel lado de la frontera (de los países, de los idiomas, de las culturas legitimadas), sino entre uno y otro. Estar y no-estar. Estar-entre configura una manera de estar en el mundo. Hablar entre una y otra/s lengua/s. Hablar en criollo misionero, como el porteño, el cordobés, etcétera (¿en qué otra lengua podría hablar un niño que no sea su lengua familiar y vecinal?), conlleva el sello de la hibridación secular, de las amalgamas que supimos conseguir. ¿Por qué negarlo? ¿Por qué descalificarlo? ¿Por qué desconocerlo? ¿Por qué avergonzarnos?”¹³⁰

Casualmente (o no), los integrantes de *Neto* refieren su propuesta musical en términos muy parecidos:

“porque queremos primero ponerle en claro a la generación nuestra de que siga manteniendo la jerga, que no queda feo hablar con el acento que hablamos porque tiene un color también... Hablando musicalmente es un color, ¿viste? vos escuchas como suena el hip hop español: ‘puesh tío’, el brasilero, y bueno, al mezclar las tres palabras tenemos un idioma que tiene un color distinto que se escucha, por más que no se entienda nada se escucha algo

¹²⁷ Camblong, Ana María. Primer Congreso del MERCOSUR en *Interculturalidad y bilingüismo en Educación*. S/D

¹²⁸ Ibid.

¹²⁹ Ibid.

¹³⁰ Ibid.

raro... En esta zona, por ahí, como que alguna gente como que quiere negar eso...; yo soy profesor de música y en la escuela por ahí veo que hablan como porteños. Yo lo que quiero transmitir con la música es que hablando así con esta jerga no está mal, es otra forma nomás de hablar, que tiene otro color. Nosotros queremos transmitir lo mismo que transmitían los chamameseros, pero con la música de ahora”¹³¹.

En coincidencia con lo anterior, la Declaración de interés de la Cámara de Diputados de la Provincia de Misiones (D 26510/05) expresa:

“...logran un sonido propio, lleno de mensajes bañados en jerga callejera, palabras en portugués, en guaraní, y términos regionales que reflejan el lugar del que proceden, relatando vivencias del sujeto urbano medio”

Estas ideas son consecuentes con una identidad que se remarca en la mezcla. En el discurso de estos realizadores musicales se habla de la supuesta “naturalidad” de los cruces, de una “multilengua”, de un “yopará” de acá, de “un mboyeré”; no obstante, en la misma negación de una intención adrede, la duda al respecto se instala.

“Es natural, está en el aire, no acudimos a eso, es la oralidad de nuestro territorio, y me refiero a nuestro territorio, en un sentido más amplio que el simple sector geográfico de una región, sino también, a la cultura de la triple frontera que nos empapa... Además este territorio no responde únicamente a la cultura envasada que impone una nación, sino a una mezcla muy rica que se filtra entre las aduanas, que los gendarmes no la ven, que los perros no la huelen, y ese caldo multicultural naturalmente se traduce en el leguaje. Nosotros, simplemente, lo incorporamos a nuestras letras porque es parte nuestra y al mismo tiempo lo combinamos con la música.

Las letras tienen una multilengua porque es la lengua urbana, ciudadana, no es nada profundo, ni cerrada, es la jerga de la masa. Es un todo junto, por ejemplo “yopará” es una mezcla del español argentino y paraguayo. No es una regla a seguir, no nos ponemos eso como meta. En algunas letras sale y en otras no. Lo importante son las ideas, el cambio que puede provocar en la masa”¹³².

3.2 Temas

En este apartado, y como su título lo indica, destacaremos los temas que trata la producción de *Neto* en general y “Triple Frontera” en particular. Éstos abarcan problemáticas sociales tales como: la corrupción política, la contaminación, las drogas, las represas, la destrucción de la naturaleza, el contrabando, el paisaje, el río, los personajes de esta región, los ritmos, el lenguaje, los afectos, la ciudad.

Cuenta uno de los integrantes de la banda:

“Está marcadísima esa identidad misionera, de la diversidad cultural, de la selva. Mucha protesta contra la contaminación, la deforestación, la posesión de las tierras, defensa del indio, no a la discriminación, protesta social contra la política”¹³³

Andrés German, otro de los líderes de la banda, examina algunas cuestiones con respecto a las letras de las canciones:

¹³¹ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Kike Moraiz, uno de los integrantes de Neto que está desde sus orígenes

¹³² Fragmentos de registros etnográficos de campo: entrevista realizada a Andrés German (2006).

¹³³ Ibid.

“Hay letras que reflejan cosas de la vida cotidiana, de algunos problemas sociales, de la `la realidad`, si se puede hablar de una realidad más o menos general (...) Nosotros a través de las letras en cierta medida proponemos vivir otra realidad. Realidad viene de Rey, y todavía en ese sentido se la usa porque actualmente vivimos en un imperio real, un imperio que construye su realidad como más le conviene, la diseñada, la transmite por los medios de comunicación, a través de enorme campañas publicitarias que ofrecen estereotipos vacíos de vida. De esa realidad sí hay algo en las letras. Somos sus críticos, a través de las letras la cuestionamos. (...)

Elegimos los temas que más nos tocan, cosas de nuestro contexto, nuestras experiencias y nuestras realidades. No voy a escribir de un tema simplemente porque exista. Si me interesa escribo. Si tiene algo que ver con nuestras vidas, con el grupo, con la gente, con los recitales, o con las cosas que pasan en los barrios lo escribo...lo escribo porque lo viví, lo siento y tengo ganas de que todos sepan, pero no escribo de lo que no estoy seguro o no conozco. Es por respeto hacia la gente (...). Desde hace un tiempo las letras (nuestras letras) hablan más de nuestro lugar, de nuestra identidad, de la tribu que se formó alrededor de este proyecto (...) La idea es generar algo nuevo, en algún punto puede provocar cambios, abrir las cabezas e intentar contagiar a través de la energía de la música a los que nos escuchan, simplemente por el hecho de que creemos en esto”¹³⁴.

3.3. Ritmos

Con respecto a este punto se hace necesario aclarar que cuando hablamos de ritmo lo hacemos desde los discursos que lo refieren (de los integrantes de la banda, del público y de ciertas publicaciones y documentos oficiales), dado que el análisis exclusivamente musical sería propio de otro tipo de trabajo y no el que nos compete en esta tesina. En ese sentido, podemos mencionar:

“Fusionaron estilos tan diversos como hip hop, rap, rock, ska, y reggae, para lograr un sonido propio, lleno de mensajes...”¹³⁵

“...alimentamos a través de la exploración y fusión de diferentes músicas como por ejemplo el rock, samba, hard core, reggae, ska, maracatu, rap, gualambao, cumbia; mezclamos nuestra música con mensajes que tratan distintas cuestiones globales y locales, desde la denuncia sociocultural a la diversión y el desenfreno fiestero, todo esto, en un lenguaje mutante bañado en términos regionales e influenciados por las diferentes culturas de paraguay/brasil/argentina, como así también por el clima denso y húmedo de la mesopotamia, del río... del monte... Pero lo más copado es el particular clima de agite que se genera en los recitales, construyendo en cada evento un espacio para divertirnos e interactuar con el público a través de los sentidos y comunicarnos con la energía de la música y de las ideas”¹³⁶.

Es decir que la noción de ritmo, aquí expresada, alude no solo a las mezclas sonoras de la banda sino también en cada presentación a la particular modulación sonora que adquiere el show, en términos de ambiente, clima, atmósfera.

3.4. Gestión Cultural

¹³⁴ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Andrés German , uno de los integrantes de Neto.

¹³⁵ Cf D 26510/05 del HCR- Pcia. de Mnes. Op. Cit.

¹³⁶ Testimonios extraídos del sitio <http://www.myspace.com/netolongo>.

“...algo común y repetido era la expresión que conjuraba vida y música: ‘mi vida por la música’, ‘mi vida para la música’, ‘mi vida de músico’, ‘la música mi vida’. Estas expresiones nos remiten a un terreno donde la superficie se define en una dimensión que abarca la propia existencia, se corporiza: se hace cuerpo de músico, ser de músico y también lo que ella arrastra y suma: ‘gente que consume música, que vive la música’- diferenciando sutil y materialmente en “vivir de la música y ‘vivir la música”¹³⁷.

Bajo este nombre (Gestión Cultural), desarrollamos algunas consideraciones que realiza la banda para “ser y estar” en la ciudad de Posadas. Existen registros en cuanto al desenvolvimiento de este grupo como agente de prácticas culturales para la producción y promoción de eventos musicales. El trabajo de investigación “Comunicación, música y ciudad”¹³⁸, en sus dos etapas, refiere cuestiones nodulares de los practicantes culturales en Posadas y en relación con la gestión de espacios para la práctica y difusión de este arte, y la banda “Neto” ha sido uno de los agentes identificados.

El documento oficial de la Cámara de Diputados de la Provincia de Misiones (ya referido en otras partes de este trabajo) consigna esta problemática a la que, sin embargo, no atina a darle una solución concreta. Solamente hace una mención, pero no plantea ninguna propuesta.

“*Neto* es una banda de Posadas que nació hace cinco años y, desde su formación no han parado de tocar, tienen grabados tres discos de producción independiente y se autogestionan en recitales propios y en conjunto con otros grupos locales y nacionales, un trabajo nada fácil en esta ciudad debido a la asfixiante falta de espacios para la libre expresión artística y sano desarrollo cultural que sufre un amplio sector de la comunidad artística”¹³⁹.-

La carencia de lugares para la música no es nueva; data de mucho tiempo atrás y es un reclamo permanente de los músicos locales. Pese a ello, las bandas, y entre ellas Neto, agencian lugares y generan estrategias para un mercado distinto al oficial. Producción independiente, mercado alternativo, productos “underground”, emblemas de “la movida”, son algunos de los nombres con los que son referidos los modos de hacer música en Posadas. Éstos implican un enorme esfuerzo por parte de estos jóvenes que buscan compartir, exhibir, registrar y vivir de su particular modo de hacer música.

“...los sujetos de la música y sus ‘no lugares’, su falta de espacio, lo que posibilita entreverlos como sujetos en *a-topía* casi permanente, pero no por ello carentes de acción y emprendedores incesantes de la búsqueda, de la idea ‘de EL LUGAR para ser músicos y actuar con los otros’...”¹⁴⁰

“Sujetos en *a-topía*”, “sin lugar”, “fuera de lugar”... Para solucionar este impedimento, los artistas se han reunido en varias oportunidades, en la búsqueda de la estrategia que les permita mantener un estilo de vida, una elección. Como ya se mencionó al inicio del trabajo, los primeros lugares donde se realizaban presentaciones en vivo eran espacios abandonados y reciclados, de los cuales muchos ya no existen como: los galpones del puerto, la ex

¹³⁷ Fragmento extraído del artículo de Delgado Nora, 2004, “Ilaciones rítmicas exploratorias” en Estudios Regionales, revista de la Secretaría de Investigación y postgrado .FHyCS-UNaM. Número 24. Año 2004.

¹³⁸ Op. Cit.

¹³⁹ Cf D 26510/05 del HCR- Pcia. de Mnes. Op. Cit.

¹⁴⁰ Fragmento extraído del artículo “Ilaciones rítmicas exploratorias” de Delgado, Nora (2004) op.cit.

estación de trenes, El Desván, El Almacén, etc. Muchos fueron clausurados, otros demolidos. Es la larga lucha por “el lugar”, “por ganar un lugar”, que no encuentra solución concreta ni apoyo por parte de políticas municipales.

“Nosotros tuvimos la suerte de hacer una movida independiente y que nos salga bien... Y... con el tiempo se desgasta la formulita, Músico-Productor: Autogestión. También hay rutina en el arte, te cansa. Todos quieren bailar y nadie organizar el baile”¹⁴¹.

En relación con la “fiesta”, los miembros de *Neto*, también hacen alusión a lo que genera en términos de réditos económicos y simbólicos. Los siguientes testimonios dan cuenta de esto:

“(…) En cada recital hay una reacción natural de euforia. Creo que pasa porque la gente se da cuenta de la movida que hacemos. Desde la decoración, cómo atendemos la barra, el buen sonido, vamos ensayados. Por eso se produce lo que se produce”¹⁴².

“Me parece que la gente que va se siente identificada, decimos cosas, nos damos cuenta de eso por la reacción del público: por la cantidad de CD vendidos, por la cantidad de gente que va a los recitales. Cada recital es un ambiente de euforia, cantan, se sienten contentos. Ese momento produce un determinado tipo de reacción, en un recital en vivo, es muy distinto como suena en un CD, es como una caja negra de donde la música sale”¹⁴³.

3.5. “No poder vivir de la música complica”

En relación con la gestión cultural de la música en la ciudad de Posadas, los practicantes culturales de la movida advierten el “vacío existencial” que genera una suerte de imposibilidad de vivir de la música en esta ciudad. Hay un enorme esfuerzo para producir y no hay una canalización adecuada de los productos musicales, no hay un reconocimiento material, contundente, como para que ese esfuerzo sea premiado tal como ocurre en Buenos Aires o Rosario, por ejemplo. En la larga cita que reproducimos a continuación se exponen las aristas de esta situación:

“Entre músicos siempre hay ganas, pero chocás con alguna parte del poder, de gobierno que no te pela y hasta ahí se llega... muchas veces. Hace poco hubo (una reunión) en la plaza San Martín con autoridades del gobierno y gente de diferentes géneros musicales, y también se terminó discutiendo y nunca se llega a nada. Falta que se le defienda más al músico, por ejemplo una de las trabas grandes que hay es que cualquier “pubcito” que quiera poner una banda en vivo tiene que pagar un impuesto como el que paga Power, por ejemplo, y no tiene sentido, entonces, ¡nadie quiere pagar!. Entonces, les conviene poner la musiquita y listo. Entonces, no podés ir a pedirle ‘quiero tocar en tu negocio’ y que me paguen, porque el que te está organizando todo tiene que ir a pagar un impuesto re-grande para que vos toques. Entonces, desde el vamos ya estamos mal, entonces, hay que organizar recitales siempre a beneficio, hay que hacer todo gratis y nunca podés ganar plata, nunca podés hacer nada, siempre tenés que hacer por amor al arte y eso te agota una banda. Pasa que llega un momento en que tenés que sobrevivir. Y si no se puede, musicalmente, no te podés dedicar así como un grupo de Buenos Aires. Por ejemplo, un tipo que se dedica todo el día a la música, se levanta, ensaya con su banda, va, practica un poco de su instrumento y se va y toca. Acá no, acá cada uno tiene su trabajo y cuando tiene un tiempo... Vienen, venimos del trabajo cansados, nos encontramos y tocamos solamente; es un hobby. Yo tuve la suerte de que me tocó ser profesor de música, que la vivo a la música durante el día, pero otros amigos

¹⁴¹ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Andrés German, uno de los integrantes de Neto.

¹⁴² Ibid.

¹⁴³ Ibid.

no, tienen que estar trabajando...qué sé yo... Gerardo, por ejemplo, es chef y está todo el día en la cocina y hay veces que viene re-cansado, con un olor a comida y agarra la trompeta y se pone a tocar y así cada uno tiene su trabajo que es distinto a la vida musical, y eso complica mucho; no poder vivir de la música complica”¹⁴⁴.

3.6. De la forma de producción

Si bien es cierto que *Neto* obedece a un proyecto de creación colectiva, los cantantes del grupo refieren esta acción como un diálogo entre ellos en relación con las letras y la música. Es decir, depositan en sí mismos la responsabilidad de la plasmación de la idea. En este sentido hablan de una búsqueda, primero individual y después sometida al consenso. Esta acción se refiere no solo a las letras sino también a los ritmos que se quiere incorporar:

Dice Kike:

“La mayoría de las veces las letras están separadas de la música, con Flay escribimos, y encima no escribimos juntos. ecimos, por ejemplo, vamos a hacer un tema que hable de tal cosa, y bueno cada uno se va a su casa... Yo personalmente escribo por parte, todos los días un poquitito. No soy como esa gente que le viene la inspiración en un día. No, en un día no. Habré escrito partes importantes en un día. La trabajo un mes más o menos a la letra, después aparecemos los dos y bueno, ‘yo escribí esto’, y ahí Flay me dice ‘yo escribí esto’; vemos las dos partes, a ver que cosas en común hay. El hip hop le tiramos ahí con Flay, es lo que hacíamos antes. En Brasil es una de las músicas principales, una de las tres principales. Es como la cumbia acá en la Argentina, se escucha en la favela y tiene alcance masivo”¹⁴⁵.

Cuenta Flay:

“Las letras las hacemos Héctor y yo. Cada uno escribe la parte que va a cantar, después nos juntamos y le damos forma. Siempre respetando la perspectiva del otro. Las letras hablan de política, cultura, del compromiso. Es nuestra visión del mundo. La idea es lo importante. Creo que a diferencia de otros artistas, que tienen letras muy playitas, más sentimentales. En nuestro caso habla el grupo, de las cosas que pasan, que no están muy ajenas a nuestra realidad. Y uno vomita esas cuestiones. Las escribimos en base a nuestras experiencias personales y bajo nuestros propios criterios. Queremos que llegue a las mentes y oídos abiertos que estén predisuestos a experimentar nuestra visión sonora del mundo”¹⁴⁶.

¹⁴⁴ Cf. Entrevista a Kike Moraiz. Op cit.

¹⁴⁵ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Kike Moraiz, uno de los integrantes de Neto que está desde sus orígenes

¹⁴⁶ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Andrés Herman, uno de los integrantes de Neto.

4. Otras instancias de análisis

4.1. Triple Frontera: Tres en uno (I)

“El tráfico fronterizo muestra la coexistencia en la frontera de dos atributos aparentemente contradictorios la separación y el contacto”¹⁴⁷

En el sentido gramatical, “triple” es un adjetivo cuantitativo, numeral, se refiere a alguna cosa que va acompañada de otras dos semejantes, o a algo que contiene tres veces una unidad determinada. En este caso se trata de una frontera donde confluyen tres países, y donde se marca una divisoria y una unión.

La palabra “frontera” es un sustantivo que refiere a una especial zona geográfica, de límite, pero también de fusión, de integración, de mezcla en esa línea demarcatoria. La Triple Frontera, en términos espaciales-geográficos, es la zona noroeste de Argentina, comprendida principalmente por las ciudades de Foz de Iguazú (Brasil), Ciudad del Este (Paraguay) y Puerto Iguazú (Argentina). En este espacio viven y conviven: argentinos, brasileños, paraguayos, árabes, chinos, coreanos, descendientes de italianos, alemanes, etc.

Esta “definición” compuesta (“Triple Frontera”) trae consigo un sinnúmero de representaciones, significaciones y sentidos. Entonces, frontera es sin dudas un particular encuadre geográfico pero también semántico:

“un concepto polisémico. Podemos hablar del concepto como metáfora, pero no podemos olvidar que también es una realidad concreta. Territorio situado en el margen, como nos indica su etimología latina. También podemos considerarla como una realidad

¹⁴⁷ Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007.

dinámica”¹⁴⁸.

Las fronteras, generalmente, dividen a dos espacios, dos regiones, por lo que “triple” marca una diferencia, lo hace distintivo; las fronteras triples no son usuales en el mundo. No es una frontera común, no es una frontera simple; es una frontera múltiple, una frontera cuyo concepto se acentúa al multiplicarse por tres.

“La idea de Frontera como raya, esto es como línea de separación emanada y controlada por el estado, se revela aquí insuficiente e inadecuada. Cuando se piensa en la frontera como un recurso, debemos verla como un territorio específico un espacio que simultáneamente separa y articula dos comunidades y dos economías”¹⁴⁹.

El concepto, por otro lado, remite a lenguas en contacto y por ende a culturas, que convergen en una sola de triple frontera, y a esto también se alude con el adjetivo “triple”. Se trata no sólo de configuraciones geográficas, sino simbólicas, políticas, económicas, y religiosas, que se refieren como una sola, pero que sabemos unifica en ese único lugar, en esa enunciación a tres.

Es lo que a veces, discursivamente, opera como **sinécdoque**, en la que se alude la parte por el todo y pretende resumirlo; es también la que puede actuar como **metáfora**, en calidad de símbolo y de sentidos atribuidos (estigmas) pero también es la que suele expresar **paradojas** que acompañan un modo de ser “distintos”, de “por acá”, “fronterizos”. Triple Frontera no es, en función de lo que propone el disco de Neto, el monolito del hito ubicado en el río Iguazú, no es una determinación y recorte: es dinamismo –condensación y expansión-, es toda la zona involucrada en la confluencia de los tres países, la provincia de Misiones, el sur de Paraguay y el sur de Brasil. Y lo más importante: hace referencia a un lugar donde los tres países, más que separarse, se superponen y se mezclan. Es, entonces un nombre significativo, representativo, que contiene en dos palabras a una región formada por tres naciones, tres lenguas, tres culturas y que la hace única, diferente, distinta. y que echa a rodar en formato de disco de esta banda.

Es oportuno integrar a lo ya dicho el concepto de la interculturalidad para poder indagar en estas cuestiones. Definiciones como la que reproducimos a continuación nos permiten fecundar el pensamiento y acercar frontera no sólo a límites sino, y fundamentalmente, a su contenido:

“La Interculturalidad en su sentido literal es el encuentro entre sujetos de distintas culturas (...)La humanidad siempre ha sido intercultural(...) Interculturalidad... hace alusión a una forma especial de relacionarse que tienen los individuos, pertenecientes a distintas tradiciones culturales, cuando conviven en el mismo territorio”¹⁵⁰.

La frontera -etimológicamente hablando- es el territorio situado al margen. La noción de frontera moderna emerge con los Estados Nación y se “fundamenta en el reconocimiento y eternización de las demarcaciones, en la naturalización de los límites trazados (...) Podemos considerar la frontera como un lugar de distinciones- geográficas, políticas, culturales- pero no será posible comprenderla si no la vemos como espacio de fusión, mezcla e

¹⁴⁸ Definición de Frontera extraído de Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

¹⁴⁹ Ibid.

¹⁵⁰ Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

hibridación”¹⁵¹. La vida en el borde, no de un lado, ni del otro, sino en la franja, en el margen, en la línea imaginaria, aquella que surge con los Estados modernos, y se naturaliza como si fuera “real” y palpable.

Con respecto a las definiciones sobre frontera, hay diferentes teorías; esto se debe a su significado polisémico. En este sentido Grimson¹⁵² considera que una de las mayores generalizaciones, que vacía de sentido histórico a las fronteras, afirma que “todas las fronteras son separación y unión al mismo tiempo”. Según este autor, el concepto de frontera es muy complejo, y no se limita a esa duplicidad, sino que es más bien desafiante de realidades imaginadas desde una política central de administración de estados:

“el estudio de la frontera en sí plantea un desafío a cualquier noción estática, uniforme y no relacional de cultura e identidad, en la medida en que debería incorporar a su perspectiva analítica no sólo la mezcla “cultural”, sino la alianza y el conflicto social y político”.¹⁵³

Todas estas definiciones apuntan a una “*una forma especial de relación*” que tienen los sujetos sociales, en tanto participan de prácticas socioculturales en un espacio determinado. Forma especial que produce un producto musical también especial en términos de sus productores, los músicos de *Neto*. Ellos dicen de su disco:

“El nombre Triple Frontera era el nombre de un tema y ese tema se llama ahora “Brasukureparagua”; nosotros le seguimos diciendo “Triple”: “Vamo’ a tocar ‘Triple’”, en la lista le seguimos poniendo “Triple”. De ahí nace, del tema Brasukureparagua, es el principal tema del disco...y vimos en la tele varias veces en la época de Sadam Husein y que Bin Laden se escondía y se nombraba a la Triple Frontera y nos pareció un nombre bastante contundente a lo que refleja nuestra cultura”.

En ese sentido, como se ya se mencionó con anterioridad, es interesante tratar aquí a la “Triple Frontera” desde el concepto de cronotopo. “Triple Frontera” posee ciertos rasgos cronotópicos. Es una zona de la Argentina que limita con Brasil y Paraguay, región a la que constantemente se le atribuyen estigmas, prejuicios, muchas veces legitimados por los medios masivos de comunicación. Es un espacio contradictorio y complejo, cargado de enigmas, mitos, uniones y fragmentaciones. En relación al tiempo, a este cinturón del país se lo nombró y renombró con mucha más frecuencia luego de los atentados a las Torres Gemelas de Nueva York. Luego de estos episodios, se produjo un incremento nominal en el discurso de los medios masivos de comunicación, refiriéndose a esta región como foco de terrorismo y narcotráfico, con mucho más énfasis que en otros tiempos.

“La visión que los medios mundiales de difusión masiva dieron a esta ciudad (del Este) a partir de los atentados contra la colectividad israelita en Buenos Aires primero y en Nueva York después responden a una aberrante campaña justificatoria de Estados Unidos para controlar directa o indirectamente ciertas zonas estratégicas.”¹⁵⁴

No es casual, por cierto, el nombre del disco que nos ocupa, teniendo en cuenta la fecha en la que fue lanzado; si bien el álbum fue de público conocimiento en el año 2004 (cuatro años después del atentado), los medios aún mantenían y sostenían el tema referido (la Triple Frontera como enclave del terrorismo internacional) en la agenda.

Lo que caracteriza a esta zona es su ambigüedad. Su contradicción y paradoja se manifiestan en las

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² AAVV (2000). *Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro*. Buenos Aires, Ediciones La Crujía.

Introducción.: Alejandro Grimson ¿**Fronteras políticas versus fronteras culturales?**

¹⁵³ Ibid.

representaciones que se construyen en función de las imágenes y discursos que circulan en los medios masivos de comunicación, asistiendo así a la construcción de estereotipos. Esta región es concebida -por un lado- como el corazón y el ícono del Mercosur, uniendo a varios mercados de América latina; por el otro, es referida como la cuna de lo ilícito, es vista como un eje de la falsificación y contrabando de diferentes mercaderías (cigarrillos, electrónica, drogas, trata de blancas, tráfico de órganos y armas, etc).

“Los medios de comunicación masiva (radio, televisión, periódicos e Internet) difundieron por el mundo la imagen más negativa posible de la Triple Frontera sumándose a una campaña destinada a justificar posibles y futuras intervenciones en la región”¹⁵⁵.

Pero esta sensación de contradicción y paradoja no está sólo en los medios; la gente que habita la región sabe de esto, “es con esto”, vive con esto, y también vive de esto: comercio fronterizo, evasiones impositivas, negociaciones de precios de productos, “truchadas” varias, etc. “ La gente es con esto” por eso a los habitantes de esta zona los hacen también los disfrutes, los encuentros, las comidas compartidas (chipa, mbeyú, etc), las bebidas comunes (tereré, mate, cimarrón, caipiriña), un modo de ser y vivir el tiempo (a veces laxo, con letargo de siestas y otras “argel mismo entre nosotros como de viento norte”); “la gente es con esto también”, con las músicas escuchadas “de esto lado y del otro lado” (galopas, polcas, Balerón, Chamamé, chotis, gualambao, etc) . Todo eso refleja y refracta la Triple Frontera de Neto: lo hace desde la mezcla, sonora, de imágenes y de planteos que incorporan tanto lo lícito como lo ilícito. Hacia esa Triple frontera vamos en lo que sigue.

4.2 Análisis de las letras

“En nuestras barriadas populares urbanas tenemos camadas enteras de jóvenes cuyas cabezas dan cabida a la magia y a la hechicería, a las culpas cristianas y a intolerancia piadosa, lo mismo que a utópicos sueños de igualdad y libertad, indiscutibles y legítimos, así como a sensaciones de vacío, ausencia de ideologías totalizadoras, fragmentación de la vida y tiranía de la imagen fugaz y el sonido musical como lenguaje único de fondo”.

F. Cruz Kronfly¹⁵⁶

En esta etapa del trabajo se procederá al análisis propiamente dicho de cada una de las letras que conforman el corpus. Los temas del disco Triple Frontera son nueve : *Brazukureparagua*, *Ninja*, *Mofu Ñamaco*, *Latino*, *Blosset Ville*,

¹⁵⁴ Fragmento extraído del artículo “Triple Frontera” de Roberto Abínzano.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Fragmento extraído de Martín Barbero, Jesús. Jóvenes: Comunicación e identidad.

Ese, Viajero, Ilusión, El Mono.

Tal como se desprende de una lectura general son nombres sugestivos, poéticos, provocadores. Algunos son más claros en su referencialidad pero hay otros que juegan con jergas para esconder y/o potenciar un sentido. Aunque se los advierta confusos en ningún caso son herméticos, ya que en la lectura general de la letra siempre es posible encontrar los sentidos. Cabe aclarar que no perseguiremos un análisis estrictamente lingüístico ni retórico-formal que agote cada texto en un inventario de efectos –los que serían válidos para un trabajo en el campo de las letras- sino que, a los fines de esta investigación, vamos tras el dato de sentidos medulares que impliquen una visión de “lo comunicativo” en juego.

El orden del análisis que acercamos no responde al ordenamiento original de los tracks en el CD, sino que se realiza en función de los ejes conceptuales –a los que aludíramos en páginas anteriores- y que se consideramos relevantes para desarrollar la interpretación. Es decir, que se han elegido las letras no por su lugar dentro del listado de la placa (pista 1, pista 2, etc.), sino en función de la coherencia global del desarrollo expositivo.

Cabe aclarar que este álbum incluye -para orientaciones de sus destinatarios- un glosario, donde se explica el significado o la traducción literal de algunas palabras en otro idioma o tal vez de aquellas que suenen confusas. Éste se encuentra anexado al final de cada una de las letras.

4.2.1 Brazukuruperagua: Tres en uno (II)

“Brazukuruperagua” es una de las letras más significativas para esta investigación. Lo es porque refleja el cruce, la mezcla de idiomas, de modos culturales, la creación de expresiones propias de jergas y neologismos (“*como lo perciben tus oídos, nuestras frases no tienen un idioma definido*” dice en una parte). La mejor síntesis es el mismo nombre con el que se la titula “**Brazukureparagua**”.

Brazukureparagua.

*Estoy quemando con la galera en la selva misionera de esta manera
Una melodía nueva que bambolea
Ninja yte del mato se ve desde la selva apoderándome de la rima
Llegando así a la cima, na minha area, minha identidade
Brazukureparagua é minha realidade,
peligro para los yanqui kuera bin laden en la triple frontera
tirando cañonazos, cuidandose de aña, que no choreen todo el agua que hay acá
es así emergiendo este ragamufin misturado verdadero yopará
para atrás como cola de yagua
como lo perciben tus oídos, nuestras frases no tienen un idioma definido
no creo en las naciones, solo hay regiones original purahei de misiones
todo por dentro de tu nambí viajando, una contracultura viene, te esta falando
Posadas Encarnación rumbo ciudad del este chaque limite Foz que no te acuesten,
Tranquilo vai misturando música ideas están mezclándose, identificate cual es tu lado
Algunos disfrutan, otros quedan parados, aca no es como muestra la emeteve
Esto tiene ese sabor que no se ve una crel realidad desintegrada identidad crece
Quemando la gilada y nunca acaba si algo esta cambiando
es porque el fuego no se apaga
sangre en la tierra, muere mi selva
las diferencias en verdad mas nos acercan, tierra prometida, muestra tu esencia
ya que no es coincidencia que esto acá rime quien pueda que adivine tri-chapada*

*frontera acá se vive un paraíso extraño la galera pya guazú
descontrola y no hace daño subiendo la vida peldaño a peldaño*

La letra es muy rica en consideraciones no sólo por las cuestiones formales que se desprenden de su escritura en versos irregulares, sino también por la sonoridad que busca a través de la creación de nuevas palabras, por la mezcla de ellas y por la incorporación de términos de diversos orígenes en una misma construcción sintáctica. “*Ninja yté*”, “*na minha areá*”, “*minha identidade*”, “*Brazukureparagua é minha realidade*”, “*los yanki kuera bin laden*”, “*cuidándose de aña, que no choreen*”. Son algunos ejemplos en donde se mezcla deliberadamente guaraní, portugués y español

“*Brazukureparagua*” es un neologismo, fruto de tres palabras.: Brazuca/Kurepa/Paragua. Está claro que es la resultante de un trío de vocablos -provenientes de la oralidad- que representan las formas peyorativas de referirse a los “otros”, los vecinos. El primer sema, “Brazu”, diminutivo de “Brazuca” (“brasuca”, en realidad, es el término que corresponde más con su uso oral), es un modo ligero y en cierto sentido, una forma despectiva de nombrar a los brasileros, aunque no exenta de -paradójicamente- también afecto positivo; la segunda palabra, “Kurepa” es también una forma peyorativa y casi ofensiva de referirse a los argentinos - es una referencia que proviene mayoritariamente de paraguayos hacia argentinos y no viceversa-. En este caso es una palabra guaraní que deriva de “curepí”, “curepa” (que significa “cuero de chanco”) y remite a cuestiones históricas, vinculadas a la guerra de la Triple Alianza, que persisten aún en el imaginario colectivo del pueblo paraguayo “cuando los curepí invadían y peleaban, maltrataron al pueblo paraguayo”. Algunos asocian la expresión al color de la piel del cerdo, blanca y rosada, otros, más osados a su acción “misma de ser chanchos nomás”. Profundizando un poco en el asunto, se han hallado varias interpretaciones con respecto a esta denominación. Algunos autores como Grimson abordan este tema en trabajos referidos a la frontera, y analizan diferentes teorías acerca de su significación. Como ya se mencionó, esta expresión, usada para nombrar a los argentinos, se remonta a la guerra de la Triple Alianza y es objeto de diferentes versiones:

“en la guerra de la Triple Alianza, los soldados argentinos usaban botas de cuero de chanco, cuero crudo con un olor muy característico, muy fuerte. Entonces, por ese olor se los identificó como curepí. (...) Como eran muy blancos y el cuero de chanco es blanco cuando se lo pela y se lo lava, queda blanquito como una hoja de papel, también sería ése el origen... pero yo creo más en el otro, más en la bota de cuero que tenía un olor muy fuerte e incluso se notaba desde una distancia muy larga cuando el viento venía de favor. Se le fue utilizando como una forma de calificar en forma casi peyorativa (...) No hay peor cosa que los cinco años de guerra de la Triple Alianza con Brasil, Argentina y Uruguay. Salvo una, todas las batallas se perdieron y pasaban por el pueblo y arrasaban con el pueblo y no quedaba nada, ni mujeres quedaban. Entonces, lógico, asociaron eso, la muerte, la invasión con el olor que ellos trajeron. Era sinónimo de peligro para que se pongan en guardia.” (Pedro, periodista gráfico paraguayo, 37 años.)¹⁵⁷

Retomando el término compuesto, por último está la asociación “Paragua” que también posee un significado similar (peyorativo) al de dos primeros vocablos. Al construir una sola expresión con estas formas que aluden a la degradación, al “rebaje”, y que son términos que circulan en forma independiente en cada espacio sociocultural, los individuos pertenecientes a esta franja, a ese límite, a esta “Triple Frontera”, pasan a ser uno solo. Se trata de una suerte de oxímoron que suaviza la carga descalificatoria para construir un sentido distinto, donde cada atributo peyorativo es neutralizado por el siguiente, con el que además se fusiona, en forma paradójica, y a pesar de la diferencia. BRAZUKUREPARAGUA es un híbrido, pero, paradójicamente, tiene identidad propia. Identidad de frontera y en la frontera. Parafraseando a la Doctora Ana María Camblong, se trata de individuos que surgen y crecen, que se “hacen” en la frontera:

¹⁵⁷ AAVV (2000). Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro. Buenos Aires, Ediciones La Crujía. Introducción.: Alejandro Grimson ¿Fronteras políticas versus fronteras culturales? .

“frontera exótica: un espacio de confusos episodios y de extravagante identidad. Un confín nacional a punto de caerse del mapa, una frontera caliente (no sólo por el clima), que se menciona en nuestro propio comentario cotidiano y quejoso como tierra de nadie”¹⁵⁸

En el siguiente fragmento la misma letra dice : “...llegando así a la cima na minha area, minha identidade / *Brazukureparagua é minha realidade*”. Aquí aparecen cuestiones vinculadas a la identidad, lo cual implica, según ya lo habíamos observado (Barañano¹⁵⁹), la necesidad de esclarecer las relaciones entre realidad y representaciones : “adentrarse en el mundo de las ideas, creencias e imágenes de los actores y constatar sus imbricaciones con el entramado estructural-organizativo de los grupos”¹⁶⁰. “*Brazukureparagua é minha realidade*”, pero ¿a qué se refiere esta contundente afirmación?. Neto nos dice ” *este ragamufin misturado verdadero yopará /para atrás como cola de yaguá/como lo perciben tus oídos, nuestras frases no tienen un idioma definido/no creo en las naciones, solo hay regiones original purahei de misiones /todo por dentro de tu nambí viajando*”. Se trata de “*un original purahei*”, de un “*misturado verdadero yopará*”, de que las “*frases no tienen un idioma definido*” porque no responden a naciones sino que reportan regiones.

Y los “*Brazukureparagua*” son regionales, son la región que aparece amenazada por los yanquis por ser poseedora de un reservorio impresionante de napas de agua dulce. El *Brazukureparagua* expresa, entonces, “ *peligro para los yanki kuera bin laden en la triple frontera/tirando cañonazos/, cuidándose de añá,/ que no choreen todo el agua que hay acá*”/. Se refiere así al mito de la construcción norteamericana del enemigo árabe en la Triple Frontera para habilitar el ingreso de tropas marines en este territorio y así después quedarse con el agua. Estos versos permiten que incorporemos aquí, el concepto de estereotipo, y entenderlo desde Walter Lippman como “aquellas imágenes generalmente desafortunadas, internas, rígidas, y persistentes, que se tienen acerca de otros grupos sociales y que no corresponden con la realidad”¹⁶¹. Aunque, claro, que los estereotipados somos los “*Brazukureparagua*” en tanto portadores de diferencias y síntesis propias. Este autor difundió una visión negativa de los estereotipos como generalizaciones irracionales y erróneas de los otros, los ubica en términos de prejuicios y pocas convicciones. Tales imágenes están presentes en los términos mencionados y sintetizados, pero la confluencia de éstos en una nueva palabra en la cual se articulan unos con otros sin “solución de continuidad”, esto es, sin que se distinga donde termina uno y donde comienza otro, corroe al mismo tiempo la rigidez de los estereotipos, y abre el sentido en dirección opuesta. Así, en el texto “*Brazukureparagua*” aparece con la distinción que alivia, porque somos diferentes y crea una palabra que la expresa. Se produce, entonces, una obturación de la imagen negativa inherente a los descalificativos que separan: si despreciar es una forma de diferenciarse del “extraño” o extranjero, ¿qué pasa cuando en lugar de diferenciación se postula la convergencia?. Si el otro que se desprecia es parte de uno mismo, ¿cómo es posible el desprecio?, parecen plantear los *Neto*. Estamos ante un oxímoron: una contradicción imposible de resolver en términos lógicos, no así en implicancias poéticas, en mediaciones poéticas.

“*Brazukureparagua*” es condensación de diferencias, es unión de separaciones arbitrarias (por la lengua, la historia, la política, la nación, los límites, etc) Por eso es pertinente retomar las categorías conceptuales correspondientes a la interculturalidad, que orientan indagaciones sobre la identidad en el caso de esta particular identidad de “*brazukureparagua*”.

¹⁵⁸ Dra. Ana Camblong en “Palpitaciones en el Mercosur”. Universidad Nacional de Misiones.

¹⁵⁹ Op.cit

¹⁶⁰ Ibid.

¹⁶¹ Cf Walter Lippman y Ascensión Barañano. Op. Cit.

Dicen los teóricos del campo social:

“las preguntas que es preciso realizar con respecto a la identidad son las siguientes: ¿a qué hace referencia la identidad?; ¿qué soporte o soportes posee la identidad colectiva?; ¿cómo se objetiva? Y ¿qué diferencias posee con respecto a la identidad personal?”¹⁶².

La identidad, si bien es una construcción individual, se edifica en sociedad, con el otro, por similitud o diferencia, pero siempre con la otredad. Es dinámica, es una constante relación con la alteridad. Lo particular del caso es que es la presencia de la alteridad en lo propio, la señal de identidad más fuerte para los que habitan la frontera.

“*Brazukureparagua*” dicen las letras de *Neto* y corean sus seguidores locales: hay en este sentido una autoatribución que deviene de una impronta del contexto, pero también de otra impronta creativa, que se va sosteniendo en el día a día y que resulta de una triple sumatoria de identidades en contacto: de *kurepas* (argentinos), de *brazucas* (brasileros) y de *paraguas* (paraguayos) de por acá. No se trata de un agregado sin importancia; se trata de algo profundo y compartido que hace a la interculturalidad de la región.

Al reiterar el fragmento que aludimos con anterioridad: “*peligro para los yanqui kuera / bin laden en la triple frontera*” se dispara una suerte de burla hacia los norteamericanos por su temor ante la supuesta amenaza de los árabes. “*Yanqui kuera*” es doblemente despectivo: por un lado usa el gentilicio “*yanqui*” que suele tener una carga valorativa negativa –máxime en regiones latinoamericanas- y por el otro lado le suma “*kuera*”, partícula guaraní con sentido de plural, equivalente en algunos casos al demostrativo “*esos*”.

Lo que sigue, después en la canción, se inserta en la línea sarcástica de los argumentos de la administración norteamericana. “*Cuidándose de añã*” puede implicar, en ese sentido, una alusión a la supuesta “guerra preventiva” encarada por el presidente Bush en el planeta contra los “*Bin laden*”. El discurso de *Neto* se presenta como crítico o contra- hegemónico, pero habla en los mismos términos que el discurso hegemónico, alimentándose de sus estereotipos: “*peligro*”, “*Bin Laden*”, “*agua*”. De alguna manera, lo que hace es reproducir la carga negativa en el imaginario social con respecto a la Triple Frontera, pero adosándole una dosis de ironía. Por otra parte, se enfatiza la importancia de la región, que representa toda una amenaza para los estadounidenses.

De inmediato plantea, además, una suerte de advertencia en el siguiente enunciado: “*no choreen todo el agua que hay acá*”, refiriéndose a las intenciones de apropiación de los recursos naturales por parte de USA, más específicamente del acuífero Guaraní. Lo hacen dando un salto en el dialecto regional para pasar a un pseudo-lunfardo nacional contenido en el verbo “*choreen*”, casi como una reafirmación de una contralengua, no oficial.

Es evidente que la diversidad lingüística se hace explícita en el texto: “*nuestras frases no tienen un idioma definido, / no creo en las naciones solo hay regiones original purajhey de misiones*” dice *Neto*. Esto es, se alude de otro modo a “nuestro dialecto asperón y basáltico”, en términos de Camblong¹⁶³. Dialecto de región, dialecto de frontera con la mezcla propia de los idiomas en contacto, con aportes del castellano, el guaraní y el portugués, pero también forma básica y clave para referir el substrato histórico de la antigua región de las misiones jesuíticas: “*original purajhey de misiones*”- en donde *purajhey* es pago, lugar, región, en guaraní- .

En todo el texto musical que ya hemos leído -y cuya sonoridad abunda en cacofonías regionales y alusiones rítmicas de la localidad- se hace visible la ideología de la banda, que se burla de alguna manera de las diferencias impuestas por los distintos estados nacionales que conforman la Triple frontera y que niegan la existencia de una región de bordes que es vivida y hecha; practicada por los distintos agentes sociales. Negada desde ese discurso pero sí referida y alimentada desde otros, por ejemplo: los que hablan de la necesidad de más control, de los “*bin Laden de por acá*”, de la presencia de los yanquis para el bien y el

¹⁶² Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

desarrollo local, etc; *Neto* se suma a las voces que habilitan las zonas de sentido compartido, zonas y sentidos que no escapan al contrabando, a la comercialización de las drogas pero también a la denuncia de una gran hipocresía del discurso oficial frente a esto.

Otro aporte a estas intenciones críticas – y hasta con el sentido de degradación regional a propósito- se advierte en una palabra escrita como se pronuncia acá, la que aparece en los siguientes versos: “*acá no es como muestra la emeteve/ esto tiene ese sabor*”. En este fragmento la palabra “*emeteve*” indica al canal de televisión “Music Television”, más conocido por su acrónimo “MTV”. Se trata de la cadena estadounidense de televisión y música que se ha expandido internacionalmente: incluyendo MTV USA, MTV Europa, MTV Brasil, MTV Japón, MTV China, MTV Asia y [MTV Latinoamérica](#) donde se pasaban videoclips casi las 24 horas del día.

En el enunciado “*emeteve*”, MTV aparece escrito como suena en castellano, sin la pronunciación en inglés, es decir que hay una transformación de fonema en grafema español: MTV= emeteve. Lo que se intenta con el registro escrito de una forma oral es generar un contraste entre lo que se conoce como MTV y lo que es la “*emeteve*”, “*acá*” dejando la evidencia de que no se habla de lo mismo.

“*Todo por dentro de tu nambí viajando,/ una contracultura viene,/ te está falando*”. En estos versos el grupo se reconoce como transmisor, si se quiere, de una “*contracultura*” que “*viene*” que está hablando, *falando*, *-falando* en portugués significa hablando-, que ingresa por los oídos, por los sentidos, *nambí*, - *nambí* en la lengua guaraní significa oído- de forma apelativa. En referencia a ello es conveniente definir a la contracultura como un concepto que no escapa a la noción de interculturalidad, sino más bien que lo alude:

“fue acuñado para dar cuenta al conjunto de valores y formas de vida alternativos propuesto en los años 60 por grupos juveniles, que cuestionaban así los convencionalismos culturales de las mayorías. Afectaban, entre otras cosas, a la organización económica de la sociedad, a las relaciones sexuales, a las manifestaciones estéticas, al uso de estupefacientes y, en general, a todas aquellas conductas que, de una u otra forma, rechazaban los fundamentos de la sociedad capitalista”¹⁶⁴.

La síntesis de *Brazukureparagua* bien podría ser la siguiente: los *Brazukureparagua*, pero también *Neto*, son portadores de una contracultura y también son los que presentan a la triple frontera como generadora de ella. Y entonces, una vez más, volvemos a la isotopía de la sinécdoque: es decir a los lugares en los que el discurso del texto musical refuerza el mismo sentido con el que se refiere al todo: somos la parte por el todo.

Somos los *Brazukureparagua*, *somos* región de Triple Frontera con lo que tiene de bueno y malo ser así. Las innumerables contradicciones que plantea la letra de la canción referida dan amplia cuenta de estos detalles que nos van haciendo marginales, fronterizos, “*contraculturales*”, dirá *Neto*. Seres a los que hay que controlar –dice el discurso oficial, hegemónico- porque están siempre en pisando límites, en los límites. Paradójicamente, es desde esos lugares del límite, “*de liminaridad*”¹⁶⁵, dónde se encontrará la fuerza expresiva para decir lo que somos y lo que hacemos para ser lo que somos.

En palabras de Camblong es la referencia semiolingüística que se alza contra un discurso oficial y hegemónico que pretende neutralidad y limpieza :

“Tomo las frases hechas, endurecidas por el uso, las piedras lingüísticas que nuestro *dialecto asperón* y *basáltico* arroja a cada rato contra el egregio

¹⁶³ Op. Cit.

¹⁶⁴ BARAÑANO Ascensión. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

¹⁶⁵ Ibid.

4.2.2. NINJA

NINJA

*netamente otra vez rimando esta sanana,
after carabana safando de la cana
te pica la mano o estas contando monedas
pregunto porque tengo un paquete de seda
legal tudo legal pero con carpusa vamo a fumar
porque el ninja de la selva cauteloso siempre observa*

naninga mandinga* tus ataques no me tingan* soy un ninja
guaranítica tierra mística agradezco que me eleves en tu critica
situación buscamos alegría día a día un par de tomas neto
justo donde querías descifra el acertijo ninja ritmo sincero
profundo aprendizaje humos callejeros dando patadas para safar
toxicokaratecas te quieren reventar
hazte invisible
naninga mandinga tus ataques... no confundas grito con Sapucay*
no es lo mismo un ninja que un samurai
eu se muito bem a onde voce vai,
vai pega bagagem* do paraguay
no debes ceder ante el látigo cruel no es fa es re,
yo no soy un ninja mental soy un ninja del litoral
manejero de la triple frontera jerga callejera bandera misionera
..... selva noche luna pena en el yerbal
cura los males todo lo que tengo dentro se me sale
algo me invade nada lo evade como si el mundo entero ya se acabare
aire agua liviano fresco comienza a percibir
porque agita el resto te pongo el traje convierto en ninja
yerba verde yerba en tu inmensidad
quisiera perderme para descansar
y en tus hojas frescas encontrar la miel
que mitigue el surco del látigo cruel
no debes ceder ante el látigo cruel¹⁶⁷*

Glosario:

- Eu se muito bem a onde voce vai ,vai pega bagagem do: yo sé muy bien a donde vas, vas a conseguir bagallo (acepción popular de contrabando) de Paraguay.
- Naninga: de ninguna manera
- Mandinga: diablo
- Tinga: pegan.
- Sapucay: exclamación de emoción extrema.
- Pegar: conseguir.
- Bagagem: bagallo.

¹⁶⁶ Op.cit

¹⁶⁷ Letra de “Ninja” del álbum Triple Frontera, corpus de este trabajo.

La canción es un recorrido por el surco de la metáfora. Recordemos que en sus términos elementales, la metáfora trata una comparación abreviada. La que se hace evidente en la canción que nos ocupa es la de un *ninja*: “yo no soy un *ninja mental*/ soy un *ninja del litoral*”. Con esta imagen se alude a la acción de un guerrero oriental –de ahí la elección del lexema “ninja”- (en detrimento de los occidentales) que sostiene en sí mismo el acto de aprender de la vida “*profundo aprendizaje humos callejeros dando patadas para safar/ toxicokaratecas te quieren reventar/ hazte invisible /manejero de la triple frontera jerga callejera bandera misionera*. Es el astuto y hábil “*manejero*” de la triple frontera, de la “*frontera jerga callejera bandera misionera*”, es el que maneja la situación, que elude (“*safa*”) a los controladores de toxicomanía, a los *toxicokaratecas* que persiguen a los que consumen “*profundo aprendizaje humos callejeros*”. Él es quien “*safando de la cana/ te pica la mano*”, en franca alusión a la picadura de marihuana, tan conocida (es “*neto*”) según el anecdotario de campo. Este guerrero es “*el ninja de la selva cauteloso siempre observa*” y lo hace con el sentido de la percepción mística “*soy ninja/ guaranítica tierra mística agradezco que me eleves en tu critica*”, dice la letra de la canción. porque es él, quién busca develar un sentido oculto a partir de la ingesta de estupefacientes que le permiten otra percepción de la realidad a la manera de antiguos sabios chamanes de estas tierras : “*cura los males todo lo que tengo dentro se me sale/algo me invade nada lo evade como si el mundo entero ya se acabare/aire agua liviano fresco comienza a percibir /porque agita el resto te pongo el traje convierto en ninja*” .

A esta altura la referencia al humo y a las acciones concretas de un “*fumar*” vuelven a insistir con la sinécdoque (de la parte por el todo) que nos advierte, claramente, a partir de las palabras que engarza la canción, de que se trata de droga, y de la marihuana. La referencia la completa la inclusión de la cita textual de Ramón Ayala, que al ser descontextualizada de la composición del Mensú, opera con la fuerza de un redoble referencial al decirnos “*yerba verde yerba en tu inmensidad /quisiera perderme para descansar/ y en tus hojas frescas encontrar la miel/que mitigue el surco del látigo cruel*”

Queda claro, además, en este texto que otro de los recursos utilizados en la canción es la intertextualidad, es decir remisiones de un texto a otro a través del recurso de la cita. Esto se observa en la inclusión de la voz del cantautor misionero Ramón Ayala cuando dice: “*selva noche luna pena en el yerbal*”; en la cita aparecen estrofas completas del estribillo de la canción “El mensú”. La frase original sufre un proceso de reapropiación y re-significación al ser incorporada a la letra del tema Ninja, hecho que deriva en interpretaciones que aluden más a la cannabis que a la yerba mate. Se puede interpretar que el nuevo sentido -nuevo contexto mediante- ya no es alusivo a la típica infusión misionera, sino a la marihuana, que también es conocida con el nombre de “yerba”. La incorporación de lo dicho por Ramón Ayala –mas desde otro sentido- redonda la línea de lo local y misionero en la que *Neto* hace hincapié en términos de región.

En la misma canción hay otro fragmento en el que se hace referencia a otro mecanismo intertextual, es el que remite a la producción de otro grupo musical. Se trata del que refiere palabras de otra canción de la banda nacional *Ilya Kuryaki and the Valderramas*: “yo no soy un *ninja mental* soy un *ninja del litoral*”, expresa la composición de *Neto* y cuando insiste con la expresión “*ninja mental*” alude a un tema de esa agrupación musical argentina que se conformó en 1990, con respecto a la cual realiza una suerte de diferenciación. Al igual que en la expresión: “no es lo mismo un *ninja* que un *samurai*”, lo que se hace es marcar lo distintivo del “*ninja*” de la Triple Frontera. Esto se repite en el fragmento siguiente: “yo no soy un *ninja mental* soy un *ninja del litoral*,/ *manejero de la triple frontera jerga callejera bandera misionera*”.Lo que hace la imagen compuesta es insistir en la diferencia geográfica, que es el litoral en contraste con una mera imagen mental, mera idea:

“(…) y en un momentito *nomá* le tira palo cuando dice “yo no soy un *Ninja mental*” pero básicamente para separar *nomás* que no vamos por ese lado”¹⁶⁸

Se puede subrayar que esta letra incorpora temáticas reiterativas a lo largo de la placa. Una de ellas es la defensa al

¹⁶⁸ Fragmento de una entrevista a “Kike” Moraiz, vocalista y letrista de la agrupación

consumo de marihuana. Como ya se dijo antes, esta posición tiene que ver con una forma de subvertir el sistema y con un estilo de vida. Este tipo de discursos “anti-sistemas” controladores de un mercado y de la vida, no es nuevo, se puede hacer su seguimiento diacrónico desde el rock nacional, o ir más lejos aún, desde el “hippismo”, movimiento que tiene lugar a finales de los años 60, caracterizado por una anarquía no violenta y por la defensa del medio ambiente, entre otras características. Su oposición al sistema se manifestaba además a través del consumo de sustancias prohibidas.

“Turner ejemplifica el concepto de *comunitas* aludiendo a la alternativa *hippy* de los años sesenta: “se marginaban del orden social basado en el *status* y hacen suyos los estigmas de los inferiores, se visten cual si fuesen vagabundos, son itinerantes en sus hábitos, folck en sus gustos musicales y desempeñan empleos ocasionales humildes. Dan más importancia a las relaciones personales que a las obligaciones sociales estructurado”¹⁶⁹

Al continuar el análisis de Ninja, se puede observar un párrafo que incluye expresiones de otros idiomas. Se trata como de casos anteriores del portugués (“*legal tudo legal*”), de neologismos (“*carpusa*”) y registros de jerga (“*sanana*”, “*safando*”) e incluye la significativa admisión de una forma del inglés. Se trata de la preposición “*after*”, cuyo ingreso rompe de cuajo con lo regional, pero habilita la tendencia centroamericana del *hip hop* donde es común esta mezcla de español e inglés. Aquí, el texto hace este gesto de estilo para asegurar su pertenencia a estos registros que hacen gala de la hibridación.

“(…) *netamente otra vez rimando esta sanana,
after carabana safando de la cana
te pica la mano o estas contando monedas
pregunto porque tengo un paquete de seda
legal tudo legal pero con carpusa vamo a fumar
porque el ninja de la selva cauteloso siempre observa*”

En este fragmento se vuelve a representar la cuestión del consumo de drogas, al parecer, en sentido colectivo, por eso de “*after carabana safando de la cana*”, lo que puede entenderse como muchos escapando de la policía. El verso, también sugiere acciones que además pueden leerse como en torno a una suerte de transacción a lo turco –por lo de *carabana* y *carpusa* – en franca alusión a carvana y a carpa elemental - y a una especie de armado artesanal del porro que se sugiere en “*te pica la mano o estas contando monedas / pregunto porque tengo un paquete de seda/ legal tudo legal pero con carpusa vamo a fumar* “. La referencia de “*te pica la mano o estas contando monedas*” tiene relación con la creencia regional de que cuando pica la palma de la mano, cuando hay comezón, es porque se recibirá una gran cantidad de dinero. Es decir, así como con la inclusión de “*after*” se hacen guiños al género musical que encuadra mayoritariamente a la producción de *Neto*, así con la comezón de las manos se hacen otros en relación a un contexto más cotidiano y compartido de creencias.

La referencia no es directa, pero es fácilmente reconocible para aquel que tiene una mínima noción del tema. En la primera parte (“*te pica la mano o estas contando monedas*”) está representado el proceso de de armado del cigarrillo de marihuana. Este proceso es similar al del cigarrillo de tabaco. Primero se muele con lo dedos la marihuana, luego se enrolla en papel para envolver tabaco, también llamado “seda” y se “arma” el cigarrillo envolviendo y estirando las puntas. Al igual que en la expresión: “*porque tengo un paquete de seda*” son formulaciones típicas de la jerga de ese sector social. En el verso: “*tudo legal pero con carpusa vamo a fumar*” se utiliza un préstamo del portugués para dar a entender que todo está bien, pero que hay que ser precavidos y hacerlo con

discreción. La palabra “carpusa” resulta de la palabra “carpa” y se refiere a que el término “carpa”/ “carpusa” alude a una especie de disfraz, a un ocultamiento, seguramente de la “cana”, porque no estaba permitido fumar marihuana, menos aún en la vía pública, en el tiempo histórico de este CD de *Neto*¹⁷⁰ y , entonces, para hacerlo era necesario ser cautos y prudentes porque lo que fumaba era una sustancia ilegal. Al mismo tiempo se observa en “*carpusa*” un procedimiento que se va a repetir en otros ejemplos: al mismo tiempo que la palabra es nombrada, es disfrazada de neologismo metafórico que oscurece su sentido. Lo mismo se puede ver en un fragmento del siguiente verso: “*humos callejeros dando patadas para safar, toxicokaratecas te quieren reventar, hazte invisible*”. Esta parte incluye el neologismo “*toxicokaratecas*”, en alusión a los oficiales de toxicomanía, que suelen hostigar a los consumidores de sustancias prohibidas. El discurso recrea una suerte de pelea callejera.

“Y lo que habla la letra es como el Ninja tiene que zafar a la noche, una jerga de cómo tiene que sobrevivir a la noche “el Ninja del litoral”, con todas las problemáticas que hay, de las policías, de los recitales... Digamos, es una especie de supervivencia, un manual de supervivencia del ninja... “Tus ataques no me tingan”, o sea, tratar de tirar una onda positiva... Nace por la jerga que siempre se dice: “No es fácil la vida del Ninja”¹⁷¹.

Podemos leer, a continuación: “*eu se muito bem a onde voce vai, vai pega bagagem do Paraguay*”. La traducción regional diría: “yo sé muy bien adonde vos vas, vas a buscar “equipaje” del Paraguay”. La traducción literal de la expresión “*bagagem*” es equipaje, pero en la acepción popular ésta hace referencia al contrabando, a mercaderías traídas del Paraguay o Brasil. *Bagagem es otra* metáfora de la Triple Frontera.. Lo que declara la letra es que son comerciantes “*no hot*”, simples mercaderes, “*turcos*” del lugar, a lo sumo contrabandistas de artículos electrónicos y ropa.

En este caso son pertinentes recordar las reflexiones de la Dra. Camblong cuando se refiere a estudios sobre la frontera y nos dice:

“Por este *corazón del Mercosur* circulan y se distribuyen cotidianamente bienes, vehículos, monedas, documentación, mercaderías (mucho “merca”, dicen las malas lenguas), en un incesante tráfico (legal e ilegal) de todo tipo, pero vale la pena focalizar la atención en la variedad, entrecruzamiento y nomadismo de las lenguas en contacto”.

Por último cabe la consideración de que la figura del *Ninja*, retomando el sentido total de la canción de *Neto*, no sólo le da el título a esta composición –lo que es un dato obvio- sino que además funciona como una alegoría. La alegoría, del griego *allegorein* (hablar figuradamente), es una figura literaria o tema artístico que pretende representar una idea abstracta valiéndose de formas humanas –tal el caso de un guerrero oriental- , animales o de objetos cotidianos. Tiene un carácter evocador y su empleo en la canción aparece como un recurso adecuado para simbolizar valor, resistencia, argucia en esto de llevar adelante “ciertas banderas y actitudes” de “la contracultura”

¹⁶⁹ Cf Turner, Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

¹⁷⁰ Actualmente, a la fecha de presentación de esta tesina – 25 de agosto de 2009-, la Corte Suprema de Justicia Argentina ha producido un fallo “histórico” que despenaliza el consumo y tenencia personal de la Marihuana para el consumo personal.

¹⁷¹ Expresiones de Kike Moraiz, uno de los autores, al respecto de la letra de “Ninja”

4.2.3. MOFU ÑAMACO

MOFU ÑAMACO

*neto kuera bem para fazer barulho
com brazos em alto fechados os punhos
trayendo dentro de ellos la revolución
agitar la galera es nuestra función*

mofu ñamaco moto gamandan

*moto chobi moto patri moto cucu tambem
moto take, salan..., que mboyere
moto chobi moto patri moto cucu tambem
le hago corré ..., con un ferné*

*y ahí agité para un papel pero la masa no tenia pyrá piré
y el yuruné viene después y la resaca me la saca el tereré*

*a festa ainda no acabo y eso me alegra el corazón
estoy safando del dolor que causó mi sociedad
sociedad consumista no me hables
de productos legales en nuestros ilegales actos
tus leyes no valen entran y salen criminales estatales
de grandes parásitos sociales cortando el mambo la
fiesta loca*

no taparan mas nuestra boca

*es que no ven la realidad oculta en la sociedad
yo solo busco libertad esa es mi verdad*

*ver que hacer lograr ver en este juego
ser vos el que decide nadie impide
donde ir como vivir y sin sufrir
salir afuera con la galera
que agita a su manera
mofu ñamaco con neto kuera.*

Glosario:

Barulho: agite
Pyra piré: plata
Yuruné: boca hedionda
Galera; público
Ainda: Todavía, aun

“Mofu ñamaco” en una primera lectura arroja una expresión sonora cuya enunciación es el resultado del procedimiento de invertir el orden de las sílabas de cada palabra. A simple vista, y o escucha, se desconoce su significado pero la sonoridad reverbera aproximando sonidos muy escuchados por estas regiones. No se nos escapa esa materialidad expresiva que nos dice desafiante “Mofu ñamaco”. Esta construcción es la resultante de un anagrama. La

figura retórica del anagrama consiste en el juego de palabras que invierte sílabas y/o letras generando otra nueva. Tanto así que la reconstrucción de la palabra al revés, que el resultado de la no inversión del orden de las sílabas, nos da: “fumo macoña”. Esto significa “por acá” en la “caliente zona de frontera” que “fumo marihuana”- macoña es marihuana en portugués-. El anagrama es la figura clave de toda esta canción de *Neto*. Está en el título pero también en varias estrofas de la letra: *“moto chobi moto patri moto cucu tambem/ moto take, salan”*. De la resolución del anagrama resulta : *tomo bicho tomo tripa tomo cucu ...lanza*. Decimos resolución porque mayoritariamente cualquier anagrama esconde un acertijo lógico, cuyo sentido oculto pasa a ser el enigma a resolver -de este particular procedimiento de la inversión de sílabas que lo esconden -. Éste, una vez develado abre la puerta para jugar con los sentidos que alude y reúne.

*“(...) moto chobi moto patri moto cucu tambem
moto take, salan..., que mboyere
moto chobi moto patri moto cucu tambem
le hago corré ..., con un ferné”¹⁷²*

Los anagramas, más allá de un mero y circunstancial uso retórico-poético, en lo sociocultural, son expresiones típicas de algo marginal que se dice a medias. Algunas formas llegan a constituir universos discursivos estables configurando jergas o argots, como el lunfardo de Buenos Aires, vinculados al mundo “tanguero”. Muchos tangos fueron escritos utilizando estas formas discursivas. La característica principal del lunfardo es el reemplazo de ciertos sustantivos, adjetivos o verbos por otros términos diferentes: como por ejemplo: “afanar” en vez de “robar”; “laburar” en vez de “trabajar”; “guita” por dinero; “yuta” o “cana” por policía. Algunos vocablos han tenido tanta aceptación sociocultural que, incluso, han pasado al “habla común”. Otra característica distintiva de esta jerga es la pronunciación de las palabras invirtiendo el orden de las sílabas: “mujer” es “jermu”.

En el análisis -que nos ocupa- se observan algunos elementos de esta particular forma de hablar, trasladada a esta región. Así, se invierten palabras generando anagramas y se recurren, también, a formas más consolidadas por el uso como “guita”, “zafar”, “cana”, etc. Algunas expresiones, como las referidas en las letras de *Neto*, son el resultado de lo que ellos definen como *“lunfardos regionales”*, “ el modo de hablar de la masa”, “la expresión de la galera”. Tal es el caso de *“moto chobi”* que significa *“tomo bicho”*. *“Bicho”* es una acepción popular que en lunfardo regional o jerga se refiere al éxtasis. . También se mencionan regionalismos como *“tereré”*, aludiendo a una infusión propia de la región que se prepara con agua o jugos y se lo toma a modo del mate convencional. Otra palabra muy regional es *“mboyeré”*, término muy usado que significa mezcla y que es de origen guaraní, al igual que la expresión anterior.

Al respecto deviene apropiado citar a Raymon Williams y a sus “Palabras clave” cuando dice:

“En cuestiones de arte y creencia, toda posición general conocida tiene sus términos definitorios, y la diferencia entre ellos y los identificados como **jerga** no es, con frecuencia, más que de fecha y familiaridad relativas. En consecuencia, hacer confluír los sentidos de **jerga** como cháchara especializada, desconocida, perteneciente a una posición hostil e ininteligible es por momentos, en efecto, una **jerga**: un hábito local confiado que simplemente supone su propia inteligibilidad y generalidad”¹⁷³.

En la misma letra y en el mismo sentido, el verso *“moto cucu também”* refiere en jerga regional al

¹⁷² Fragmento de la letra de “Mofu Ñamaco” del disco “Triple Frontera”, también forma parte del corpus del trabajo.

¹⁷³ Williams, Raymond. Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires. Editorial Nueva visión. 2003

“cucumelo”. Este es un hongo alucinógeno cuyo nombre científico es *Psilocybe cubensis*. Es una especie de [hongo psilocibios](#), posee propiedades [enteógenas](#) (cuando se ingiere, provoca un [estado modificado de conciencia](#)). Estas citas son ejemplos de cómo en estas palabras cifradas aparecen acciones que sus enunciadores sostienen como propios de una contracultura que sólo los entendidos – “la masa”. “la galera”- conocen. Dice la canción:

*“(…)neto kuera bem para fazer barulho
com braços em alto fechados os punhos
trayendo dentro de ellos la revolución
agitar la galera es nuestra función”*

En toda la letra es muy fuerte la temática de las sustancias estimulantes, se las enumera, se hace un alegato directo al consumo:

*“(…)alargar la fiesta que ainda no acabou, teim gente pobre
con alegre corazón, al margen de la vida safando del dolor, el que
consume no es culpable, la sociedad es consumista así que no me
hables, tus productos legales los nuestros ilegales, somos libres de
elegir tus leyes ya no valen, entran y salen criminales de grandes
males parásitos sociales y no nos explicamos como cuando
fumamos civiles exaltados esposan nuestras manos faltando el
respeto a un ciudadano que solo busca libertad no saben valorar
no pueden aprobar es esta la verdad que no pueden ocultar en la
sociedad se ve la realidad de otras culturas alternativas unidas
mas pensativas y el poder de la cannabis sativa tu mente activa y
siente que esta viva”¹⁷⁴*

En la letra de la canción también se hace referencia a la voz del “pobre” del “oprimido”, de aquel que sufre injusticias y es excluido socialmente. Y vuelve a resaltar la cuestión del consumo de marihuana, alegando sus propiedades. Aparece el discurso de las “*otras culturas alternativas*”: “otra/s” es separar, es distanciar, es diferenciar, en otras palabras “*mi cultura, no es la misma que la tuya*”. Aquí, aparece la paradoja en el discurso, por un lado “*Ningún color es superior, ninguna religión es inferior*”, y por otro lado se identifica un antagonismo. Existe un “ellos” y un “nosotros”. En ese “ellos” una de las figuras que se distingue es la del sistema, en una forma más en abstracto, representada en ideología: en prohibiciones, en injusticias, en represiones, en represalias, en convenciones sociales y en actores sociales. Otra de esas figuras se ve personificada en la policía o en los políticos. Todos ocupan el lugar del “sistema” al igual que “*salen criminales*” o también “*civiles exaltados*”. Los términos: criminales y civiles forman mayoritariamente parte de un discurso de gestión del miedo, del orden, del control social, que en la letra vuelve a insistir en el sistema y sus hipocresías:

*“(…) sociedad consumista no me hables
de productos legales en nuestros ilegales actos
tus leyes no valen entran y salen criminales estatales
de grandes parásitos sociales cortando el mambo la
fiesta loca”*

Este tipo de expresiones abundan en todo el corpus, como forma de oposición, de subvertir al sistema. Como una suerte de rebelión cultural que pasa por el consumo de sustancias ilegales como estilo de vida y de denuncia de abusos varios. Hay una defensa enfática hacia este consumo de sustancias prohibidas, pero también al ecosistema de la selva, el río y de todos los recursos naturales. No sólo refiere la letra, diferentes tipos de sustancias, sino que en algunos casos, como en el siguiente ejemplo se explica como consumirlas:

¹⁷⁴ Fragmento de la letra “Mofu ñamaco”

“(…)queremos que todos atiendan porque neto va a armar después que se muele se enrola se muerde la punta para largar”¹⁷⁵.

Los testimonios recogidos durante el trabajo de campo dan cuenta de estos planteos que desafían al discurso de lo legal versus lo ilegal, del control versus el descontrol, “del agite”, “del reviente” vs “lo careta”, “la quietud”. Al hablar de esta canción, uno de los vocalistas de *Neto* nos dijo:

“(…) Y eso fue así... enumerar cantidad de sustancias ilegales, esa fue mi parte y ésta es la parte de Flay y ahí, sí ataca contra el sistema y ataca más al sistema y a la censura y qué está bien o qué está mal”¹⁷⁶

En retórica hay una figura que sintetiza todo esto que la letra despliega. Se trata del epifonema (del griego *epiphonēin*: exclamar). Un epifonema es un breve enunciado con el que se realiza la síntesis de un texto; de forma que, de alguna manera, éste condensa alguna idea principal que se deriva del mismo o expresa una valoración al respecto. En nuestra unidad de análisis el epifonema es el anagrama que da origen a toda la letra y que se impone de manera desafiante en todo el texto de la canción: *Mofu ñamaco*. Al respecto, y para concluir las consideraciones con respecto a esta letra, vale la siguiente estrofa de esa canción:

(...)ver que
*hacer lograr ver en este juego
 ser vos el que decide nadie impide
 donde ir como vivir y sin sufrir
 salir afuera con la galera
 que agita a su manera
 mofu ñamaco con neto kuera.*

4.2.4. ESE

ESE

*Sabiduría en mis frecuencias
 están viajando en tu inconciencia
 bumeran de sueños vuelvan a su dueño
 en forma de magia en forma de misterios*

*Llega la noche quiero quemar ese modelo para descansar
 fue largo el día me quiero relajar la gente es muy
 nerviosa
 en la ciudad sueño despierto un futuro mejor luego
 reacciono*

¹⁷⁵ En este caso se refiere al armado del cigarrillo de marihuana.

¹⁷⁶ Expresiones de Kike Moraiz, uno de los autores de esta letra al referirse a la misma.

*y veo a mi alrededor la gente debe ayudarse un poco mas
tal vez el mundo se pueda cambiar.*

*Ahí viene añá me da su mano y después quiere
que peleemos entre hermanos escucha esto
tengo razón cuando digo que escuchen la voz de tu
corazón.*

*Mis plantas crecen verdes y florecen
y todo el odio desaparece
el humo sube mi familia crece
antiguas penas ahora me fortalecen*

*Subir a la cumbre ya nadie dude
pude y anduve al borde de la nube
adonde todo flota sonidos que rebotan
buscando nuevas formas al mundo que te explota*

*safen salgan todos los esclavos vivamos ahumados
con sueños realizados
estamos jugando a que te pasa algo
no resistas más estamos a salvo*

*una extraña fuerza que nos eleva
suprema conexión dentro de esta esfera
es lo que creamos ya nada lo derrumba
está en nuestras manos como el presente abunda
Nunca volvamos a pensar
que nada vence el mal
no todo sigue igual.*

ESE, quizás sea la composición más suave de Triple Frontera, habla del corazón y de los afectos. El primer párrafo de esta canción nace de un juego de palabras, cuenta uno de sus integrantes, Kike Moraiz, que utilizaron una manera similar a una composición de Luis Alberto Spinetta¹⁷⁷. Esta mención y el lirismo de la letra funciona no sólo como un mecanismo intertextual sino como un homenaje a ese músico nacional. *Ese...* Ese lirismo apelativo, dirigido a la implicación en un nosotros, vuelve a tomar partido por la magia del encuentro:

*“(...) tengo razón cuando digo que escuchen la voz de tu corazón./Mis
plantas crecen verdes y florecen /y todo el odio desaparece/ el humo sube mi familia
crece /antiguas penas ahora me fortalecen”.*

En estas estrofas, y en toda la letra de este texto, la imprecación al sistema y su crítica dejan de ser enunciaciones desafiantes para adquirir un ritmo más pausado y mágico. La canción casi sigue el ritmo de una meditación envolvente en la que la metonimia vuelve a carga con el humo. Y entonces, *ese*, no sólo es Spinetta, sino que se vuelve *ese estado* de ensoñación, de libertad, de liviandad, de sentimiento. “*Vivamos ahumados*” dice la canción. y vuelve a hacer gala del humo en otra estrofa : “*Mis plantas crecen verdes y florecen/ y todo el odio desaparece /el humo sube mi familia crece /antiguas penas ahora me fortalecen*”. Queda claro que la figura retórica de la metonimia reduce la causa por el efecto y sólo de él habla. Así, el humo reemplaza al cigarrillo (¿porro?) que aparece

¹⁷⁷ Luis Alberto Spinetta es un [músico](#), [poeta](#) y [compositor argentino](#) de [rock](#). Reconocido uno de los mejores [cantautores](#) de [Latinoamérica](#).

aludido en todo lo que desata:

*“(...) una extraña fuerza que nos eleva
suprema conexión dentro de esta esfera
es lo que creamos ya nada lo derrumba”*

Se indica que la metonimia del humo, libera:

*(...) el humo sube mi familia crece
antiguas penas ahora me fortalecen*

*Subir a la cumbre ya nadie dude
pude y anduve al borde de la nube
adonde todo flota sonidos que rebotan
buscando nuevas formas al mundo que te explota*

Y, entonces, la cuestión del consumo de estimulantes vuelve a aparecer en la metáfora del modelo cuando dice: *“quiero quemar ese modelo para descansar”*. Modelo es un término de jerga, utilizado para nombrar al cigarrillo de marihuana. Acá se juega con la remisión a una canción de otro músico de la escena nacional, Gustavo Ceratti.. La composición llamada “un misil en mi placard”, en una frase de la letra dice: “un modelo para armar,pero nunca para desarmar”. Neto juega elípticamente con esa referencia afirmando el deseo Esta temática se repite en *“todos los esclavos vivamos ahumados”* en esta frase vuelve resurgir la idea del “oprimido” del “esclavo de la sociedad” y temas vinculados a la realidad social, a la solidaridad, y a la ilusión, a la utopía de un mundo mejor, en frases como: *“en la ciudad sueño despierto un futuro mejor luego reacciono, y veo a mi alrededor la gente debe ayudarse un poco mas, tal vez el mundo se pueda cambiar”*. También vuelve a referirse al sistema de manera negativa. El sistema está contenido en la metáfora de Aná: *“ Ahí viene añá me da su mano y después quiere, que peleemos entre hermanos escucha esto”*. Aná representa una figura maligna en la mitología guaraní, se lo asocia con la imagen del diablo.

Los testimonios que recogimos durante nuestra labor de campo dan cuenta de ese armado artesanal y creativo que permite el engarce de las palabras concatenando unas con otras:

“Esta parte nace de un juego de palabras que una vez me puse a hacer...por ejemplo nos comentaron una vez como componía Spinetta...y buscas en el diccionario palabras con determinada cantidad de letras y te pones a jugar y a empezar a armar oraciones y bueno, me salieron dos oraciones que me gustaron: “ sabiduría en mis frecuencias están viajando en tu inconciencia, boomerang de sueños vuelvan a su dueño en forma de magia en forma de misterios” y “pum” y después quedó como una parte lenta y a los chicos le gustó que sea una parte lenta y les gustó que explote, les gustó la parte del ska... Y en el ska ya cambié mi lírica, no hice ese juego de palabras en toda la letra, porque ya me había cansado de estar buscando y ahí ya me empecé a meter con la parte esta de las ciudades, de la gente estresada, viste que dice “la gente es muy nerviosa en la ciudad, de que por qué no se ayudan, de que todo puede cambiar...o esta parte “El enemigo me da su falsa mano”. Algunas veces también es para el gobierno, viste que en los momentos de campaña todos se abrazan, todos se besan justito... te doy mercadería, después hacen que en realidad se terminen peleando entre todos, porque se enojan todos con el puntero de barrio porque ligó una caja nomás de comida, no saben ni contra quién protestar y la gente se pelea entre todos”.

4.2.5 BLOSSET VILLE

BLOSSET VILLE

*Vos no sabias que la clave está en la sabiduría
que te da la vida, si te escondías
es hora de que salgas que llores o te rías
es hora de que vivas*

*Retumbando, machacando power ñacanina
que bom para caralho o chiqueteresawn
aquí viene neto abriendo paso Uhhhhh!!
te comiste el barandazo
quiero que me escuches que abras tu nambí
te pelo un ragamufin con acento guaraní
misturando influencias da praia do Brasil
chaque tu cachi, chaque tu cachi*

*Villa blosset te toca neto te agita de lejos suena el zurdo
llegando en la placita es espiral ahuyenta el mal
el barrio muere y es de a poco reina la ciudad jungla y cemento
lo que antes era verde puro pavimento pobre canoa se despedaza
igual que el canoero ya no tiene casa pasando puchos para el
puchero
pedro no anda má en canoa é faloperero hace manejes
sobrevivencia
suburbio sos el rey de la cruel violencia y digo así hay lindas
guainas
villa blosset agitan la cacharpa riéndose de lo difícil que allí es la
vida
el finki toca neto y vuelve la alegría no hay que ser rico para vivir
el rico que sea otro solo para subir.*

*Vos no sabias que la clave esta en la sabiduría
que te da la vida, si te escondías
es hora de que salgas que llores o te rías
es hora de que vivas*

En esta parte del análisis consideramos importante referirnos a la acentuación ideológica en esta letra. Con una intensidad apelativa puesta en un “tú/vos” al que se dirige, la letra se dirime entre dos cuestiones: por un lado la visión/historia de Villa Blosset, en tanto villa marginal y con un ritmo de vida atado al comercio fronterizo, y por otro a la irrupción de un Neto que arma la fiesta :

*(...) Villa blosset te toca neto te agita de lejos suena el zurdo
llegando en la placita es espiral ahuyenta el mal
el barrio muere y es de a poco reina la ciudad jungla y cemento
(...)
suburbio sos el rey de la cruel violencia y digo así hay lindas
guainas
villa blosset agitan la cacharpa riéndose de lo difícil que allí es la
vida*

*el finki toca neto y vuelve la alegría no hay que ser rico para vivir
el rico que sea otro solo para subir.*

La anáfora, como una figura de repetición que conforma una suerte de estribillo, reacomoda el ritmo para lograr cierta insistencia, con la que simétricamente abre y cierra esta composición. :

*(...) Vos no sabias que la clave está en la sabiduría
que te da la vida, si te escondías
es hora de que salgas que llores o te rías
es hora de que vivas*

El nombre del lugar Villa Bosset, en la canción *Blosset Ville*, escrito así, a la manera de “un inglés guauú”, aparece como un gesto de vinculación con ciertas formas lingüísticas que circulan por el *hip hop* e hibridan palabras latinas con expresiones yanquis. *Blosset Ville* es la Villa Blosset de *Neto* que resulta de una enumeración de acciones – de un comercio fronterizo *en y con y sobre* el río Paraná- que “ya fueron” y otras actuales: se mencionan lugares como “la Placita”- el mercado regional de artículos varios-, se refieren actores sociales “de ahí” que han dejado su impronta en el barrio, tal el caso de Espiral – el grupo de percusión y samba de esa zona dirigido por “Chanes Arias”, “*misturando influencias da praia do brasil*” - y también se refiere al barrio que se pierde porque una ciudad avanza despiadadamente sobre él :

*(...) el barrio muere y es de a poco reina la ciudad jungla y
cemento
lo que antes era verde puro pavimento pobre canoa se despedaza
igual que el canoero ya no tiene casa pasando puchos para el
puchero
pedro no anda má en canoa é falopero hace manejes
sobrevivencia*

Es importante destacar que varios de los integrantes de la banda, vivían en lo que antes era *Villa Blosset*, y fueron uno de los tantos grupos que compulsivamente fueron relocalizados por Yacyretá en barrios alejados del río y del centro de la ciudad - “guauú ante el avance de la represa y del agua” - . En sus lugares de trabajo y vida se construyó la costanera de Posadas y sus nuevos hábitat de relocalizados pasaron a ser barrios de nuevos suburbios en los “que no tenían nada qué hacer”:

*“(...) igual que el canoero ya no tiene casa pasando puchos para
el puchero
pedro no anda má en canoa é falopero hace manejes
sobrevivencia
suburbio sos el rey de la cruel violencia”*

“*Bloset Ville*”, “*aquí viene neto abriendo paso, te comiste el barandazo*” refiere el “barandazo” en términos metafóricos - según lo atestiguan nuestros testimoniantes de campo- y juega con dos acepciones. Una habla de la actual costanera, a la que reduce a la sinécdoque de la baranda (y a la acción violenta del “barandazo” que implica relocalización, más cemento, etc). La otra tiene que ver con el olor a marihuana o a la “baranda”, que en jerga significa olor -y “barandazo” se refiere a mucho olor, a un intenso olor -.

*(...) quiero que me escuches que abras tu nambí
te pelo un ragamufin con acento guaraní*

*misturando influencias da praia do Brasil
chaque tu cachi, chaque tu cachi »*

Neto siempre insiste en la mezcla, a la que advierte como característica de la región. Por ello, en una misma estrofa incorpora palabras en guaraní –*nambí*- con frases en portugués - *misturando influencias da praia do Brasil*- y anáforas que juegan con el sonido de la letra “Ch” - “*chaque tu cachi, chaque tu cachi*”- . En este juego cacofónico de palabras y sonidos recurre a términos muy regionales - “chaque” es una expresión que incita al cuidado, a la atención y “cachi” es una palabra de origen Guaraní que alude al órgano genital de la mujer-. Metafóricamente – y aunque paradójicamente suena a festivo- el “chaque” funciona como una gran advertencia al sistema que arrasa con formas tradicionales de vida.

En otro párrafo de esta misma letra reaparece, nuevamente, la intertextualidad. En este caso viene de la mano de una sugerida letra de Pedro Canoero de Teresa Parodi. El nombre Pedro opera como la metonimia de ella, aunque, con un sentido contrario al original: “Pedro no es más canoero, es falopero”, refiere sémicamente la estrofa de la que hablamos - “*pedro no anda má en canoa é falopero hace manejes de sobrevivencia*”- .

Por último, a continuación referimos el testimonio de uno de los creadores de *Blosset Ville*. Lo hacemos con el propósito de que la interpretación de lo que esta canción refiere, más allá de nuestro análisis, retome el cauce de la primera persona -autor- :

“Esto es puro Villa Blosset, la primera parte mía era de otra letra. Por ejemplo, “chiqueteresaun” es “la fiesta”, el chiquetere es “la fiesta” y “saun” es como suena sonido en inglés, y “te comiste el barandazo” es, bueno, por la macoña., por el humo, por la baranda a macoña (marihuana)
¿Sabés que cuando la leí hice una asociación con la costanera, con la “baranda” el olor del último tramo y por la pasarela...?

Ahhh! mirá! Está bueno... Claro, te vas para abajo por la costanera y “pum” la “baranda” ...Hueee, qué bueno que está eso, ¡¡¡me gustó más eso que dijiste!!! Ahora quedó esa... (risas) Bueno, “nambí” quiere decir oreja en guaraní, por eso “que abras tu nambí”. Bueno, después “ragamufin” es un estilo de reggae, es reggae callejero, es más tipo rapeado, es una mezcla del rap con el reggae...En esta parte, por ejemplo, hablé de Brasil, pero por “Espiral”; después por ejemplo: “Pedro no anda má’ en canoa” esto es por los relocalizados o “ya no tiene casa pasando puchos para el puchero”: ésta es su vida ahora. “Pedro no anda má’ en canoa, é falopero” es recordando al barrio... es jerga, qué se yo... “Viene espiral chake tu cachi”; onda: se pudo todo (jerga callejera), es popularísimo, aparte por el sonido tiene mucha “ch”, tiene ritmo, eh, ¡guarda!¹⁷⁸

Glosario:

Villa blosset : Barrio de la ciudad de Posadas

Ñacanina: reptil escamoso de América del sur, grande y muy venenoso.

nambí: oreja

chaque: cuidado

cachí: acepción popular que se refiere a la vagina.

4.2.6. LATINO

MBYALMA- LATINO

¹⁷⁸ ¹⁷⁸ Fragmento de una entrevista a “Kike” Moraiz, vocalista y letrista de la agrupación

*“Cae la lluvia revienta en las venas de la selva
Escucho ese fervor forma parte de esta jerga
Mi tierra tu tierra se está pudriendo roja
Guaraníes reducidos el poder los desaloja
Maltratos castigos de sangre muchos baños
Quinientos diez años pesados en tus ojos
Las lagrimas pesadas cayeron las recojo
Las pongo en sintonía muere la agonía...”¹⁷⁹*

Antes del análisis de las estrofas siguientes, vale hacer una pequeña aclaración con respecto al nombre de esta canción. El título de la misma es “*Mbyalma*”, en la producción impresa (comercial) figura con ese nombre. Sin embargo, los integrantes de *Neto* se refieren a ésta como “*Latino*”. Algo similar ya ocurre con la canción “*Brazukureparagua*”, también llamada por la banda simplemente como “*Triple Frontera*”.

Hecha la salvedad anterior –que refiere dos formas de presentación y síntesis de la canción (una comercial y otra cotidiana, familiar en el grupo)-, vamos al análisis. De entrada, con la expresión “*Mbyalma*” hay un neologismo construido a partir de dos palabras: *mbyá* y *alma*. *Mbyá* es una etnia –regional- del pueblo [guaraní](#) que habita en la [provincia de Misiones](#) (también en estados del sur del [Brasil](#) , en el este del [Paraguay](#), y un pequeño grupo en el [Uruguay](#)). El neologismo “*Mbyalma*”, alma guaraní, esconde la cita de una canción de Ramona Galarza o de María Ofelia – quienes la hicieron famosa en generaciones pasadas en la región- . Como vemos, en ella vuelve a aparecer, en el mecanismo de alusión intertextual, la remisión a “la nación guaraní”, aunque integrada a una definición de cuáles guaraníes (los *Mbyá*).

Es llamativa, en ese sentido, la mención que hace *Neto* de la comunidad guaraní. Ya sea mero gesto exhibicionista, pose o compromiso social, en la mayoría de sus letras aparecen referidos “los paisanos”, los “*A-borígenes*”, los *mbyá* que hoy están desprotegidos frente a un sistema “que los ningunea siendo que eran los verdaderos dueños de estas tierras”. Existe en esos contenidos una suerte de firme acento contestatario antisistema y solidario para con los guaraníes.

Refiere la letra cómo los pueblos indígenas son desalojados de sus tierras. Habla de un maltrato físico y psíquico de estas personas. Afirma que esta cuestión no es nueva y viene de larga data “imperialista”. La cuestión del cronotopo presentifica a la selva misionera; la hace ineludible tanto como a la tierra roja que conforma el paisaje; en este caso, sitio o suelo de los desprotegidos pueblos guaraníes. También menciona al lenguaje – preocupación de un rescate preferencial por parte de *Neto*, según lo venimos analizando- . En este sentido, se refiere a la mezcla de los idiomas castellano, portugués y guaraní, fusión que genera un dialecto regional propio de una provincia limítrofe: “*escucho ese fervor forma parte de esta jerga*”, insiste la letra. “*Jerga*” que es –nos dice *Neto*- nuestra en el sentido regional, y de los simpatizantes de *Neto*, de “gente del palo”- que escucha esta música y que va a sus recitales- en un sentido afectivo y más restringido.

*“ (...) Supongo que al menos estamos agitando
Este nuevo anhelo gente no olviden ir armando
Sanando las heridas creando la ilusión viviendo día a día
Latina tierra mía la lucha continua sonrisa en esas caras
No se nota la púa a ver gurí suelta tu ira tengo que ver
Si estás con vida siente el placer”¹⁸⁰.*

En este fragmento se advierte el diálogo como intención durativa, cosa que se ve reforzada por el uso de gerundios que actúan en ese sentido – “*agitando*”, “*armando*”, “*discriminando*”, “*sanando*”, “*viviendo*”, etc- . Si bien todo discurso se dirige a

¹⁷⁹ Fragmento de “*Latino*”, letra de una de las canciones del álbum y corpus de este trabajo.

alguien acá apela a un “gurí” muy vital, “que la pelea todos los días”.

*(...) Ningún color de piel es superior
Ninguna religión es inferior
“No lo fue no lo es ni lo será
Ningún color o un dios demuestran personalidad
Si por la apariencia estás discriminando
No, te estás equivocando
No sientas complejos y mostrate como sos
Lo más importante es que siempre seas vos”¹⁸¹*

La anáfora “ningún.../ninguna.../”, al igual que “no.../no.../”, retóricamente, insiste en un llamado de atención, intenta generar conciencia de igualdad y no de superioridad: lo que importa es lo “esencial” de cada uno.

Si se hiciera una suerte de paralelismo temático y de temas constantes en bandas del rock, se podría advertir que el tema de la igualdad, la no discriminación racial y el propio valor del ser humano en sí mismo aparecen como típicos, también, en otras bandas nacionales como “Los fabulosos Cadillacs” (por dar un ejemplo), quienes en una de sus canciones tratan esta temática, en la que se pregona la igualdad racial. Neto dice “ningún color de piel es superior” y la forma de expresión de este fragmento tiene cierta similitud sonora-expresiva con la canción “Mal Bicho” de los Fabulosos Cadilacs: en una frase esa canción dice “Discriminar, eso no está nada bien, ante los ojos de Dios todos somos iguales”. Como vemos ambas tratan una temática y una manifestación discursiva similar, propia de influencias directas o indirectas marcadas en una franja etérea generacional.

*“El agua y el fuego no tienen comparación
El blanco o el negro ni siquiera es un color
Yo soy latino latinoamericano
Y a todos respeto porque todos somos hermanos
Te digo que tu mente está en mal estado
Si pensás que todavía existen los esclavos
La inseguridad en tus ojos se ve
Si por eso marginas no sabes lo que haces
No ya no sienten temor,
hoy no sienten mas dolor”¹⁸²*

En esta parte final de la letra aparece la hermandad y del respeto que todos nos debemos. Lo hace de la mano de una clara junción, es decir, desde una figura retórica de la lógica que implica unión, fusión:

*(...)El blanco o el negro ni siquiera es un color
Yo soy latino latinoamericano
Y a todos respeto porque todos somos hermanos (...)*

La canción califica como negativa a la marginalidad y la discriminación a la que son sometidos los hombres por ellos mismos. Son claras expresiones de un sistema axiológico puesto en canciones, pero, también lo son de una utopía, que sostiene planteos tranquilizadores para una moral social, pero que se la sabe escasa, y poco probable (a no ser en las canciones y en el particular espacio en el que éstas se difunden). La metáfora de *lo latino* con el atributo de “*latinoamericano*”, refiere la mezcla latina que también nos constituye, habilita la profusión, y trae a escena un planteo de identidad que ata lo arcaico (lo guaraní)

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ Ibid.

¹⁸² Ibid.

con lo residual (lo hispano) y le da nueva forma en un *kuera*, un nosotros.

Bajtín nos dice que “*Vivir significa participar en un diálogo*”¹⁸³ y esto significa interrogar, oír, responder, estar de acuerdo, etc. Entendiéndolo de esta manera, la letra que nos ocupa, recurre al suspenso: “*las pongo en sinfonía a ver si alguna vez...*”. Concluye el verso con puntos suspensivos, en este caso, significando una especie de continuidad y apostando al futuro. Da pie a algo más, “*a ver si alguna vez...*” - sucede algo o cambian las cosas- y por eso deja la frase abierta.

“*Guaraníes reducidos el poder los desaloja*”: hay conciencia de un atropello continuo. En este caso, el calificativo “poder” alude al gobierno, a se quién hace responsable de esta problemática atada a la vida y a la tierra. Poéticamente dice: “*Mi tierra tu tierra se está pudriendo roja*”: en este caso el adjetivo “roja” tiene una fuerte carga semiótica, no sólo se está refiriendo a la tierra colorada -característica del paisaje misionero- sino que, también, es un recurso metafórico para aludir a la sangre, en este caso a la sangre de la comunidad Guaraní.; cuestión que después refuerza la letra cuando dice “*castigos de sangre*” y “*Quinientos diez años pesados en tus ojos*” – ubicando un tiempo a esta historia de explotación y desalojo- .

“(...)Las lágrimas pesadas cayeron las recojo.../Las pongo en
sinfonía a ver si alguna vez...(.)

Así, *Neto* recurre a la historia y al hacerlo apela a la memoria y al presente para expresar, contar-cantar la problemática guaraní “*Quinientos diez años pesados... guaraníes reducidos el poder los desaloja*”.

“*Cae la lluvia revienta en las venas de la selva*”. Con esta prosopopeya (o figura retórica que personifica a un elemento natural) se hace presente la selva misionera. Ella es el escenario de la región que también sufre los efectos del sistema - la devastación, las represas, etc- . En cuanto al tiempo se construye un alegato desde el presente que va hacia atrás, por eso menciona acontecimientos de hace muchos años atrás, para explicar o contar lo actual - “*Maltratos castigos de sangre muchos baños, Quinientos diez años pesados en tus ojos*”-.

Recordamos al respecto, las palabras de uno de sus autores:

“Claro, bueno, sí, tiene mucho de eso, en base a eso, a la discriminación. Y Flay le puso eso de los mbyá: “guaraníes reducidos, el poder los desaloja”¹⁸⁴.

4.2.7. VIAJERO

VIAJERO

*Visité muchos planetas
y no ví nada similar
a lo que la tierra solemos llamar
donde reina la confusión entre el bien y el mal*

*tuve que seguir viajando
pues quería comprobar
si otro planeta tenía una similitud*

¹⁸³ Op.cit.

¹⁸⁴ Op. Cit.

*si había esperanza en esta multitud
ni Marte ni Júpiter pudieron igualar
confundida pachamama derivar
el pensamiento allá busquemos otro lado
disfruta el vuelo escupe lo pasado
descubriendo estoy galaxias y otros mundos
el bien y el mal acá confunden lo turbio es un disturbio
aplasta derroca la esperanza global es la agonía
mentira es más venganza*

*Avanza el mal todo sigue igual del poder global
sintetiza y sal de la mugre amarga el cielo
sangra se muere en tu palma este mal cabalga
de rodilla imploran que aparezca el pan
de rodilla imploran que alguien mate el mal
ya encendí a maría pa` ahuyentar miseria
ardiendo el fuego quemando la histeria
y que se va a terminar que todo tiene un final
si tuvo que comenzar entonces va a terminar*

*y que se va a terminar que todo tiene un final
si tuvo que comenzar entonces va a terminar*

Esta canción tiene un título que se advierte entre sugestivo, llano y provocador . Podríamos tomar el término “viajero” - usado en los códigos de la droga.- como una alusión “al viaje”, en referencia al acto y efecto de drogarse. Se puede tomar esto, como unos de los sentidos de esta letra. Esta es una significación que comparten muchos de los seguidores de *Neto* cuando cantan y escuchan esta canción. Según sus autores este tema proviene de un supuesto y literal “viaje astral”, un viaje imaginario, una propuesta para “meditar y encontrarle un sentido a la vida de por acá, en este planeta tierra”.

“Bueno este tema más que global; es galaxial, diría yo (risas)... Esto sería como que yo fui a varios planetas... Después de escribir algo, yo le dije a Flay “imaginate esto: que tuviste un viaje astral, viste muchos planetas y te diste cuenta de que acá están todos confundidos, que nadie entiende nada”. No sé, me imaginé que en otros planetas está todo organizado y que la violencia no existía, onda: “Si yo me acuerdo cuando la humanidad era violenta, cuando se peleaban y estaban todos medios locos, imaginate cinco mil años y estuve en varios planetas y me dí cuenta que acá estaban todos re locos...” Bueno, entonces, ése fue el viaje: “*Visité muchos planetas y no ví nada similar*” y puse “*a lo que la tierra solemos llamar*”, porque nosotros decimos “la Tierra”, pero no sabemos como la llaman en otro lugar, “el planeta de agua” la pueden llamar. Después: “*donde reina la confusión entre el bien y el mal*”: acá no se sabe, qué está bien y qué está mal, todavía; no sé, se dice que está mal matar pero en una guerra el gobierno manda a matar a diez mil personas, pero está mal. Bueno, y eso es un viaje, así, más universal”¹⁸⁵.

La letra es escueta en referencias, aunque la insistencia de una zona del mal representada en la globalización, recupera la posición analítica y crítica, que nunca cesa en las canciones de *Neto*. Esta idea se ve reforzada con la presencia de la anáfora – figura retórica que insiste en la repetición, no sólo para marcar un ritmo, sino también para “machacar” un sentido:

¹⁸⁵ Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Andrés German , uno de los integrantes de *Neto*

Avanza el mal todo sigue igual del poder

*global
 sintetiza y sal de la mugre amarga el cielo
 sangra se muere en tu palma este mal cabalga
 de rodilla imploran que aparezca el pan
 de rodilla imploran que alguien mate el mal
 ya encendí a maría pa` ahuyentar miseria
 ardiendo el fuego quemando la histeria
 y que se va a terminar que todo tiene un final
 si tuvo que comenzar entonces va a terminar*

*y que se va a terminar que todo tiene un final
 si tuvo que comenzar entonces va a terminar*

Estas ideas también están en contenidas en otras letras como la que incorporamos a continuación .

4.2.8. ILUSION

ILUSION

*Mentes
 Viajando*

*Es ilusión lo real ya no es real
 se disipó se desmaterializó
 alguien viajó pero tu cuerpo no
 ni lo sintió porque nada demoró
 un resplandor en tus ojos veo luz
 la luz que a mí me permite ver los colores
 del cielo no cierras tu corazón
 porque el temor en este momento te invadió*

*Sincronizando hoy siento las emociones
 fluyendo está el sonido en el silencio de Misiones
 adelante está el espacio profundo el negro abismo
 recuerdo melodías son espejos de mí mismo
 al despojar el cuerpo cualquier alma queda libre
 los sueños materiales se ahogan sin que olvides*

*y lo real ya no es real se disipó y se fue
 se desmaterializó
 alguien viajó pero tu cuerpo no lo sintió
 fuiste a otra dimensión*

*Esto no es cierto quiero volver al desierto
 veo el alma al lado suyo descansando está mi cuerpo
 con un pie en la realidad el otro delirando
 distingo entre la nada eso se acerca flotando
 solo quiero estar consiente de lo que provoca
 esta mano no es de Dios pero el cielo toca*

*lograran desenmascarar que la realidad
 es una ilusión*

Esta letra tiene una suerte de paralelismo con “Viajero”, aunque, en este caso juega más con la espiritualidad, con un

agregado de pregunta existencial, de filosofía de: ¿qué es lo real?, ¿qué es la existencia?, ¿qué es lo irreal?, ¿cómo se conoce?, ¿qué posibilidades de conocimiento existe y qué puede ayudar a ello?, ¿se puede ver el alma?. Hay, como en todas las letras, juegos de palabras con respecto a esto: una ilusión real, o una real ilusión. “*Es ilusión lo real ya no es real se disipó*”... “*veo el alma al lado tuyo*”, son versos que afirman la certeza de que la realidad también es ilusión y que hay cosas esenciales que se encuentran en otro estado de conciencia .

Al respecto, refiere uno de nuestros testimoniantes claves en este trabajo:

“Este tema se hizo medio junto con *Viajero*, nacieron medio juntos; estábamos en una época medio espiritual... Esto sí que acá ya no hay nada superfluo, esto sí que es bien espiritual todo el tiempo, desde la realidad, desde el viaje... Era una época que estábamos medio copado con el viaje astral. Flay en “*Musgo*” se nota que siguió un poco con la línea, yo corté un poco, no porque quería cortar así, sino porque mi vida misma fue cambiando, pero en una época estábamos medio así, como queriendo encontrar una verdad espiritual... “*Ilusión*” es eso: ¿qué es la realidad?, ¿el mundo de los sueños?, ¿el mundo de verdad?, ¿el mundo espiritual? Y así, cada uno después de salirse un poco de la realidad y tratar de escribir sobre eso... Como dice la palabra ¿qué es la ilusión? O sea, la ilusión en un momento puede ser realidad también. ¿Por qué ilusión? Si varios comparten una misma ilusión sería una realidad, ¿no es cierto? La realidad es la realidad porque hay muchos que la estamos compartiendo al mismo momento, pero puede haber otra realidad que compartan otras personas...y ahí la letra se va un poco a la filosofía, la existencia, por qué estamos, a dónde vamos, de dónde venimos” (risas).

4.2.9. EL MONO

EL MONO

*Macaco quiere brigar, macaco quiere brigar
Tein muita fome nao quiere falar*

*Muchas balas y tiros pero no se arregla nada
la carnada que usan desorienta la manada
de gente que busca paz a su alrededor
mil misiones tengo ahora pa' cambiar la situación
detenganse y miren la miseria es millonaria
las mujeres, los gurises, Cerro Azul y Candelaria
los agarra y amarra a tan tremenda pobreza
mientras putos en Corpus piensan en otra represa
certeza yo tengo con las rimas de ribera
mi gente se da cuenta y los sueñan en la hoguera
así que espera que esto recién va comenzando
ignorantes despertando cañones voy armando
ardor color olor y ese temor
gente muy manipulada que nunca recibe amor*

*rincón salvaje rodado de maltratos
el mundo ya no escucha yo no lo siento grato
o no ven no ven que la olla está vacía
muchos chicos lloran porque no ven su comida
la belleza misionera levanta el contraste
entre la realidad y esta selva que encontraste*

*lograr que escuches es mi próxima meta
una maldita tormenta hay acechando este planeta
paranoia con todo por todo que hipocresía
mi familia me dice cuidado con la policía
de día de noche siempre tienes que cuidarte
los peores delincuentes suelen ser muy importantes
de día de noche , de noche de día
CHAKE TOXICOMANIA!*

Macaco: mono
Brigar: pelear
Fome : mucha
Falar: hablar

La palabra “mono” presente en el título juega con el sentido de un dramatismo al extremo. Desde el lenguaje hecho jerga “mono” implica al animal –que habita en el interior del ser humano- y referencia a los síntomas de abstinencia, de hambre, de falta de alimento, falta de consumo de algo. Desde ese lugar, donde el sentido se encripta para que sólo algunos entiendan y sepan de qué se trata, la canción adquiere el ritmo de la denuncia. Esta actitud, no sólo hace referencia a acciones puntuales sino que, tal como es de suponer, se mete con cuestiones legales e ilegales. Así va creando toda una serie del hambre, del dolor, del control, del abuso de poder, de la política :

*“(...) rincón salvaje rodado de maltratos
el mundo ya no escucha yo no lo siento grato
o no ven no ven que la olla está vacía
muchos chicos lloran porque no ven su comida
la belleza misionera levanta el contraste
entre la realidad y esta selva que encontraste (...)”*

El famélico, el que tiene hambre y es “mono” por esa misma condición, asume con su representación a todo un colectivo de cadenciados y perseguidos del sistema económico-social y político en el que actualmente se vive. El “mono” es la etopeya de un todos sufrientes y maltratados. La etopeya es una figura literaria que consiste en la descripción de rasgos psicológicos o morales de una persona, como son el carácter, cualidades, virtudes o costumbres de uno o varios personajes comunes o célebres. La palabra etopeya¹⁸⁶, viene de las raíces griegas *Ethos* que significa costumbre y que ha venido a ser la base de la palabra ética, y *Porco* que significa describir, por lo tanto, en retórica antigua la finalidad de la etopeya era la descripción de los rasgos éticos y morales de una persona; actualmente, la etopeya puede estar compuesta por otros rasgos de la personalidad, tales como la manera de ser, la manera de ver la vida, las costumbres, las diferentes actividades, la actitudes, los sentimientos, el dolor y en fin todo lo que nos parezca o llame la atención de las personas.

La intertextualidad, acá también, aparece con la nitidez de la inclusión de una cita: “*las mujeres, los gurises, Cerro Azul y Candelaria*” es un verso que reproduce otro de la canción de Ramón Ayala, “Posadeña linda”. Sin embargo, esta cita sufre un proceso de resignificación, porque juega con la ironía “*deténganse y miren la miseria es millonaria, las mujeres, los gurises, Cerro Azul y Candelaria*” . “*La miseria es millonaria*” es un oxímoron muy logrado.

El oxímoron, recordemos es la figura retórica que reúne en un mismo verso dos términos contradictorios, es

decir cuando en una misma estructura sintáctica aparecen dos palabras o expresiones de significado opuesto, que originan un nuevo sentido. A este oxímoron se le suma la cita de “posadeña linda” y deviene en una frase irónica. Lo que se intenta es marcar un contraste entre las letras de Ramón Ayala, que según los integrantes de *Neto* responde al discurso oficial “ellos te pintan así una selva re hermosa”. Mientras que la selva de esta banda exhibe una realidad diferente, más dura, más injusta, más desigual. “*Mientras putos en Corpus piensan en otra represa*” hacen explícito su rechazo a la construcción de represas y los males que éstas acarrearán sobre todo para “*el mono*” oprimido, excluido social, hambreado, víctima de la sociedad, desprotegido y perseguido.

Al mismo tiempo la figura del pobre y sus características “etopéyicas” tienen su correlato con la del policía corrupto y persecuta. Y sale a flote la representación del enemigo, del antagonista que se personifica en la policía o en los políticos. Ellos constituyen y sintetizan la paradoja que se muestra – y que forma parte ya del sentido común- como emblema del sistema. Un ejemplo de ello se manifiesta en frases como: “*mi familia me dice cuidado con la policía, de día de noche siempre tienes que cuidarte, los peores delincuentes suelen ser muy importantes... chake toxicomania!!*”

“Y bueno, ¡ahí bajamos a la realidad!... El mono sale de ahí, de esa furia que a veces te “salta el mono”. cuando digo que escuchen la voz de tu corazón , así, medio loco, así, tomando, nosotros decimos así: “Ya estamos con el mono”. Estamos queriendo hablar demás, queriendo encarar una chica, te salta... Ya no sos más el ser humano, te salta toda la parte animal; a eso nos referimos con “el mono” “*el mono quiere brigar*” “*macaco quiere brigar Tein muita fome*”: o sea, el mono con hambre. Después, en la segunda parte, decimos “*el mono quiere trepar*”.

Después acá citamos a Ramón Ayala en la parte de la Bajada Vieja, pero con otro contexto. Fíjense: “*La miseria es millonaria, las mujeres, los gurises, Cerro Azul y Candelaria*”, pero mirándola de la otra forma, de la parte pobre... Por ejemplo, en un momento Candelaria era capital, digamos, de Misiones, o sea era la ciudad más importante; ahora está succionada por Posadas, es chiquitita igual que Cerro Azul, también chiquitito... Lo único que digo es que hay un gran contraste entre la realidad, la belleza que se describe por ahí mucho de Ramón (¿viste que ellos te pintan así una selva re hermosa?), por ahí a veces con la realidad hay un gran contraste, porque por ahí te encontrás con cien mil hectáreas de pinos y vos estás pensando que querés ir a una a selva y cada vez hay menos y cada vez hay más pino... Acá en esta parte “*chake toxicomanía*” es contra la policía que a veces hasta la familia te dice: “Tené cuidado que hasta la policía mismo son los peores”. Es medio irónico que te digan “chake con la policía”, y que te tenés que cuidar, cuando la policía es la que te tiene que cuidar. Acá ya bajamos bien, estamos en Posadas otra vez, repartiendo palos para todos un poquito¹⁸⁷ .

¹⁸⁶ Cf. CAMBLONG, Ana María.(1982) *Diccionario de Tropos y Figuras*. UNaM, Posadas.

¹⁸⁷ Fragmentos de entrevistas de campo, op.cit.

5. Generalizaciones analíticas: aspectos conclusivos

5.1. Voces

“sin la música la vida sería un error” (...) Para Nietzsche la música expresa, más que cualquier otro arte, la realidad de la voluntad de poder, ella es, aun trágica y melancólica, el estimulante de la vida

Podemos decir que en general, los fragmentos, de las letras que componen el trabajo de *Neto*, Triple Frontera, guardan un sentido plurilingüista, no sólo porque hacen gala de un uso regional, a veces sincrético, y otras separando claramente los registros de palabras provenientes de otros idiomas, sino porque además incluye jergas y usos conforme distintas esferas. Con el paso del tiempo, los distintos ámbitos en el que se da el devenir de la vida cotidiana, han hecho una apropiación ideológica del lenguaje dándole matices que le son propios. Estas letras son una madeja de esferas –de actos sociales- que se entrecruzan y van desde el ámbito de lo político, social, histórico, policial, comunicativo para realizar un anclaje en la realidad que *Neto* quiere presentar y mostrar con estas poéticas. Ahora, es interesante recordar la cuestión de la polifonía en este trabajo de investigación como uno de los constructos básicos en los que se basa el hibridismo – al cual aluden permanentemente los *Neto* en sus canciones:

“Uno de los constructos básicos en los que se basa el hibridismo fue el formulado por Mikhail Bajtin en su idea de polifonía, en la que ninguna de las partes implicadas puede dirigir el discurso producido como resultado de su interacción. Según afirma Bajtin todo discurso humano, oral o escrito, es fundamentalmente híbrido. Cuando hablamos se hacen presentes en nuestro discurso las voces de otros que recuperamos e invariablemente transformamos, la mayor parte de las veces de una manera automática e inconsciente. El hibridismo verbal y literario de cada ser humano es una garantía de supervivencia de la voz colectiva en la voz individual. Hasta tal punto es híbrido nuestro discurso, es decir, está tan presente en él la expresión del otro, que el propio sujeto del discurso pasa a ser también híbrido. Por lo tanto en un sentido amplio de la idea de polifonía, ningún sujeto es dueño de su expresión. Si el discurso es híbrido y también el sujeto que lo enuncia, la creación discursiva resulta siempre constante, ininterrumpida, nueva y sorprendente. La noción lingüística del hibridismo nos conduce a una realidad de apertura perenne del campo de la expresión humana, dimensión de Mikhail Bakhtin definía con el término por él inventado de “infinalizabilidad”¹⁸⁸”.

Así como el hibridismo lingüístico, formal y musical se remarca en los textos que analizamos, así también se advierten los matices que adquiere la dimensión ideológica en producciones como las que aquí se analizan. Es pertinente recordar que *“todo signo es ideológico”* y *“todo discurso expresa ideología”*, esta ideología le sirve para reflejar y refractar la significación de la realidad.

En este sentido, en todo el corpus del trabajo el acento ideológico está manifestado en la reflexión que redundo en una preocupación en cuanto a la problemática de los que son y hacen la triple frontera.

¹⁸⁸ Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

5.2. De los autores

En relación con el estilo musical que persigue *Neto* en Triple Frontera, también se indagó si éste guardaba alguna relación con las letras. Ahí aparece con claridad la referencia al *hip hop* como expresión de una contracultura, de una forma de vida. Referencia que es compartida tanto por estos productores culturales como por los seguidores de la banda. La larga cita -del vocalista de *Neto*, Flay- que referimos a continuación da cuenta de esos aspectos

“De quizás la tribu más grande después de los hippies. Esta cultura que empezó en los E.E.UU., en los barrios negros, era una propuesta del pueblo de color de vivir de manera paralela al sistema. Era una conjunción de artes, de la pintura a través del graffiti, del baile a través del break dance, de la música a través de los DJ (discjockey), de la poesía a través de los MC (maestros de ceremonia) y de la experiencia de la comunidad a través de las fiestas callejeras. Es todo un movimiento mal interpretado por los medios de comunicación y desfigurado en todo el mundo, comercializado a full. En nuestro caso creo que no se puede hablar estrictamente de *hip hop*. Si, de rap. Nunca estuvo completa la cultura en esencia, coincido con muchas ideas pero lo que hacemos con *Neto* es una fusión de estilos musicales donde predomina el rap en las voces (...) La variación de estilos en la banda es por la democracia que hay a la hora de componer: cada uno pone de lo suyo y queda un collage con la identidad de cada uno de los integrantes. Eso en definitiva conforma el sonido de *Neto*”¹⁸⁹.

5.3. Subcódigos regionales

En una suerte de análisis más colectivo, de cada una de las letras entendidas como parte de una totalidad de “Triple Frontera” podemos realizar una puesta en común de todos y cada uno de los temas de la producción. De lo particular a lo general, ya se analizaron cada una de las letras, ahora es la etapa de mencionar las generalidades, las herramientas discursivas más frecuentes, y las maneras de producir sentido más utilizadas en los discursos de estos músicos locales.

Se pudo dar cuenta que aparece como eje central en las letras, el continuo y repetitivo uso de palabras regionales, algunas de ellas en otro idioma para ilustrar la comunicación íntima, la comunión con otros países, y otras para ilustrar la jerga. Si bien el estilo de la banda se caracteriza por la mezcla de diversos ritmos, en las voces, en la forma en cómo se canta e interpreta, se destaca la fuerte influencia del *hip hop*. Lo que caracteriza a este ritmo es la recitación [rítmica](#) y la apelación a las [rimas](#), al [juego de palabras](#) en el que los vocalistas van cantando su discurso - que adquiere el ritmo de una intencional sumatoria de cosas, en este caso orientada hacia lo regional-. Las letras revelan un sentido de protesta, hecho que doblemente las vincula al estilo de musical del *hip hop*. (Hay quienes piensan que el *hip hop* no es un género musical o una moda, ni algo que se hace, sino que es algo que se vive). Las matriz predominante del *hip hop* es el diálogo: hay alguien que habla/canta primero y otro que contesta, es como un duelo de payadores fluido, es un discurso apelativo y repetitivo, hasta imperativo.

¹⁸⁹ Fragmento de una entrevista al vocalista de *Neto*, Flay, realizada por Sabrina Pedroso, integrante de el Proyecto de Investigación : “Comunicación, música y ciudad”

Otra cuestión remarcada en la producción que analizamos es la exaltación de la mezcla -en el discurso y en la vida- .

“no se trata solamente de invertir la misma polaridad, exaltando lo híbrido y rebajando lo supuestamente puro o auténtico. La deconstrucción, la descolonización, la puesta en valor de la dignidad de las condiciones de una etnicidad minoritaria, la lucha antirracista y la demanda de un Estado multicultural y multiétnico constituyen todas ellas componentes que forman el campo semántico y político en el cual tiene pleno sentido, en la América Latina actual, la teoría del hibridismo Cultural¹⁹⁰”.

En el corpus y en las entrevistas a los autores se manifiesta una exaltación de la “Triple Frontera” como mezcla, como híbrido. Pero surge una suerte paradójica de lo exótico, pero a su vez local e identitario. Se refieren a un nosotros desde una mixtura, y enuncian que “hablando así con esta jerga no está mal, es otra forma nomás de hablar, que tiene otro color”¹⁹¹.

“Las letras hablan de política, cultura, del compromiso. Es nuestra visión del mundo. La idea es lo importante. Creo que a diferencia de otros artistas, que tienen letras muy playitas, más sentimentales. En nuestro caso habla el grupo, de las cosas que pasan, que no están muy ajena a nuestra realidad. Y uno vomita esas cuestiones. Las escribimos en base a nuestras experiencias personales y bajo nuestros propios criterios”¹⁹²

Toda Triple Frontera conlleva una carga ideológica. Sus autores afirman que escriben en función de lo vivido, de lo cotidiano, de lo personal, individual y grupal, partícipes de una realidad que la mayoría de las veces aparece como perversa e injusta para con el hombre y el medio ambiente. En su estética, en su retórica, en su estructura formal, y en sus contenidos y ritmos se nota el trabajo sobre el discurso poético - desde rimas, anáforas, anagramas, metáforas, sinédoques, etc - Es decir que todo enunciado supone elecciones dentro del amplio repertorio de la lengua, dichas deliberaciones se llevan a cabo en función de diversos factores contextuales, como así también estas elecciones definen otros factores. En lo que respecta a este trabajo, lo que se muestra en él no es una “jerga de la masa” si no que hay un trabajo previo, creativo y adrede para construir neologismos, a veces, y otras para provocar con un sentido encriptado. Esa jerga de la que ellos hablan sufre un proceso de elaboración para convertirla en un texto poético; la letra de una canción, no es algo dado, natural, o incorporado, sino que es una sumatoria de factores que devienen en este tipo de discurso construido, elaborado, transformado para decir en nuestro caso “Triple Frontera”.

5.4. A modo de conclusión

Esta tesina, como ya se explicitó en varias oportunidades tuvo como intención analítica a la producción “*Triple Frontera*” de la banda *Neto*. Se trató de un análisis semio-comunicativo de este discurso musical seleccionado

¹⁹⁰ Ascensión Barañano. “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007

¹⁹¹ Fragmento de una entrevista a “Kike” Moraiz, vocalista y letrista de la agrupación.

¹⁹² Fragmentos de la entrevista que se le realizara al vocalista y músico Andrés Herman, uno de los integrantes de Neto.

como corpus, con la salvedad de que a lo largo del período de investigación se realizó un trabajo de campo que enriqueció el posterior análisis de las letras. Concluyendo, aunque sin concluir –dado que el análisis siempre es recursivo y reflexivo y vuelve sobre sí mismo- hemos llegado a las siguientes consideraciones finales.

- *Neto* se manifiesta mediante un registro que forma parte de un idiolecto, es decir una forma particular de usar el dialecto y de creación de neologismos pegados a la instancia regional.
- La banda, en las letras de *Triple Frontera*, recurre como todo lenguaje poético al uso de figuras retóricas, siendo la más relevante, la metáfora y la metonimia además de la sinécdoque, prosopopeyas, ironías, antítesis, anagramas, anáforas y paradojas –entre otras-
- Insiste en un rescate identitario que marque la diferencia; de ahí, el uso conjunto y/o separado de palabras en guaraní, español y portugués. Esto es visto desde los autores como: “algo nuestro”; “identidad misionera”; “reflejo de nuestra cultura”, una marca característica de esta zona. En realidad es una construcción proveniente de ciertas condiciones de producción marcadas por una ideología propia de un sector “oprimido”, lo que deviene en un discurso contestatario hacia un sistema “opresor”. Es una suerte de respuesta a una forma - según ellos- injusta y corrupta de gobernar.
- En estos discursos hay un deliberado trabajo de creación. Ellos no reproducen el uso cotidiano de nuestra habla, sino que existe una construcción a partir del uso poético de ciertos rasgos de la “identidad misionera”. Se pone el acento de esa forma, mediante la construcción de un discurso híbrido, mestizo que se define como “indefinido” para sacarle el máximo provecho a nivel de la posibilidad de construir sentidos, a veces novedosos y sorprendentes, a veces clisés, reiterativos y gastados. Durante el trabajo de campo, en una de las entrevistas, uno de los autores nos lo explicó, brevemente; diciendo que piensan en castellano, escriben en castellano y luego - con traducciones, rimas y a ver “que pega más”- se realiza el proceso de construcción y producción de sentido con el agregado de otros idiomas, jergas, juego de palabras, neologismos, anglicismos, etc.
- Retomando el apartado anterior, se puede afirmar que esa “identidad misionera”, devenida en discurso musical, es una construcción, y no algo dado y plenamente aceptado. Es un lugar de disputa y de contestación a varias resoluciones del sistema socio-cultural que no se comparte.
- La producción *Triple Frontera* fue catalogada como “contestataria” por los seguidores de *Neto*. Los autores no se inscriben en esa clasificación, pero admiten tener elementos que los incluyen en esa línea como las referencias a procesos de “des-institucionalización”, las instituciones aparecen degradadas, reducidas a meros organismos de control y de castigo. Las letras manifiestan la decadencia del estado de bienestar. El estado no protege a los aborígenes, a los pobres, a los ciudadanos comunes; está ausente en el perfil del que beneficia a todos y no sólo a meros proyectos políticos-económicos para algunos, como las represas.
- *Triple Frontera* es un trabajo provocador en términos de la significación de la droga para consumo personal y grupal. Su referencia está puesta en las letras con el sentido de la trasgresión, pero también de la liberación y la astucia para una postura contestataria y oprimida. Puede en todo esto leerse una reiteración hacia el consumo como forma de protesta a un sistema injusto, que por otro lado la auspicia.
- Existe un núcleo semántico de resentimiento, relacionado con la pose enunciativa. La mayor parte de las letras se expresan de manera crítica sobre los que se van y no la “pelean” en la “triple frontera”. Ven como algo negativo, y como una especie de traición, el explorar, el emigrar. En las letras queda

sugerido un resentimiento hacia aquel que se marcha en la búsqueda de otros horizontes, ya no locales. Valoran más lo local - limitado a la zona- que a lo nacional; hay, en ese sentido una referencia a un imaginario compartido, que tiene que ver con la región y sobre el que cada canción insiste.

6. BIBLIOGRAFIA

AAVV (2000). Fronteras, naciones e identidades. La periferia como centro. Buenos Aires, Ediciones La Crujía. Introducción:: Alejandro Grimson ¿Fronteras políticas versus fronteras culturales?

ARÁN Pampa Olga. Nuevo diccionario de la teoría de de Bajtin Editorial Ferreyro. 2006.

BARAÑANO. Ascensión “Diccionario de Relaciones Interculturales. Diversidad y Globalización”. Editorial Complutense. Madrid. 2007.

BAJTIN, Mijaíl. “El Problema de los Géneros Discursivos”. En: Estética de la Creación Verbal. Siglo XXI. Año 2005.

BAJTÍN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba

BAJTÍN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba.

BAJTÍN, M. (1982) *Estética de la creación verbal*, SXXI, México y ARAN PAMPA, (2006), *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Ferreira Editor, Cba.

CAMBLONG, Ana María. Primer Congreso del MERCOSUR en *Interculturalidad y bilingüismo en Educación*. S/D

CAMBLONG, Ana María. (1982) *Diccionario de Tropos y Figuras*. UNaM, Posadas.

CHARADEAUX Patrick y MAINGUENEAUX Dominique. *Diccionario de Análisis del Discurso*, Madrid. Amorrortu. 2005, P.431

DELGADO Nora Proyecto de “*Investigación, música y ciudad* y desarrollado en la SIyP-FHyCS. UNaM. (2006-2007)

GIDDENS; A. (1994). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza, Madrid.

GUBER, Rosana (2001). *La etnografía, método, campo y reflexividad*. Norma; Bs As.

<http://www.myspace.com/netolongo>.

JAKOBSON Román, *Lingüística, poética, tiempo*. Barcelona: Edit. Crítica, 1981

LOTMAN citado en GARCÍA, M. 2004a. Narración. *Semiosis /Memoria. Posadas, Editorial Universitaria*

MARTÍN BARBERO (1987). Procesos de Comunicación y Matrices de cultura. GG. Barcelona

MARTÍN BARBERO, (1999) Los descentramientos del arte y la comunicación. Ed. Arcis. Sgo de Chile

PEIRCE, Ch. citado en GARCÍA, M. 2004a. Narración. *Semiosis /Memoria. Posadas, Editorial Universitaria.*

SILVA, Armando (1997) Imaginarios urbanos, Tercer mundo editores, Bogotá

WILLIAMS, Raymond. Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad. Buenos Aires. Editorial