

Sentidos de la tradición y lo popular-gauchesco en *Una historia sencilla*, de Leila Guerriero y *¿Quién mató a Cafrune?*, de Jimena Néspolo

**Andes Branco Ruiz Delgado
Universidad Nacional del Comahue
Argentina**

En el marco de los festejos por el segundo centenario de la Argentina (1810/1816 – 2010-2016) las preguntas acerca de la identidad nacional, el peso de las tradiciones y la representación política de las clases populares emergieron en el orden del discurso, marcadas por una temporalidad conmemorativa e impulsadas por un gobierno que traía a la discusión pública una categoría que los discursos de la globalización desplazaron y despojaron de potencialidad política y fuerza explicativa: lo popular (Franco 1997).¹

La crónica de Leila Guerriero *Una historia sencilla* (Anagrama, 2013) narra la incursión de la autora en el Festival Nacional de Malambo del año 2011 y sigue de cerca a uno de los concursantes, Rodolfo González Alcántara, en su preparación para participar una vez más en el campeonato del año siguiente. En la crónica de Leila Guerriero, el festival de malambo de Laborde es presentado por sus participantes como una reivindicación de la tradición "verdaderamente argentina" opuesta a la asimilación de lo popular por el mercado, el turismo y el espectáculo propia del circuito de los festivales nacionales, lo que la cronista llama "tradición forexport" (Guerriero 2013, 7). A su vez, la crónica retoma estas disputas culturales y valoraciones sociales ligadas a la representación de lo popular y a la práctica del malambo como tradición viva y auténtica, en el sentido de inmutada, un "folklore sin remix" (8), y construye con esa materia una narrativa que progresivamente se

¹Discusiones en torno a la dirección de los festejos del Bicentenario emergieron sobre el trasfondo de una repolitización de amplias capas de la sociedad a partir del conflicto del gobierno de Néstor Kirchner con el sector agropecuario por las retenciones impositivas a las exportaciones. En el ámbito de la literatura, en el transcurso de una década, entre el 2007 y el 2017 fueron publicadas una serie de obras que apelaban al repertorio simbólico de la literatura gauchesca, especialmente a la obra de José Hernández.

vuelve una historia de superación, esfuerzo y competencia a partir de un personaje pequeño, retratado desde la perspectiva de una cotidianeidad heroica.²

¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante (2018), de Jimena Néspolo, comparte el género –la crónica de una investigación periodística– y la presencia de ciertos tópicos asociados a lo popular-gauchesco. Son similares los lugares de enunciación de las autoras: ambas, mujeres profesionales, académicas, escritoras (poeta y narradora la primera, periodista, narradora y editora la segunda) que trabajan con una materia que tradicionalmente excluye o relega en sus representaciones a las mujeres (el malambo, el canto popular, lo gauchesco). La investigación de Jimena Néspolo se centra en los rumores sobre el posible asesinato del cantante folklórico Jorge Cafrune por parte de la dictadura militar argentina en el año 1978, pero además es una revisión ensayística de las relaciones entre literatura y folklore, una reconstrucción de la carrera de Cafrune y de la época muy bien documentada y un rescate de la figura del cantor popular comprometido.

Este trabajo examina los sentidos asociados a la tradición, lo folklórico y lo popular-gauchesco presentes en *Una historia sencilla* y *¿Quién mató a Cafrune?* Estas crónicas, publicadas con un intervalo de cinco años, ofrecen dos versiones sobre lo gauchesco y dos diferentes estrategias de comunicación sobre temas del mundo rural y folklórico dirigidos a públicos amplios que exceden a sus participantes. Las puertas de entrada para el análisis serán una serie de temas que emergen tanto de los personajes de las crónicas como de las cronistas mismas y su relación con los objetos de su escritura: la cultura popular y la cultura de masas, el localismo y la globalización, el cuerpo gaucho en el baile y el canto. Esas oposiciones, elaboradas aquí de manera esquemática, adquieren sentidos particulares en la discursividad de ambas crónicas; el objetivo no es tanto definir los conceptos como encontrar su operatividad y sus ecos en el mundo del malambo de Laborde y en las reflexiones de Néspolo acerca de la obra de Cafrune. Este objetivo toma como referencia el libro *La cultu-*

² De allí, tal vez, el gesto de retomar para la crónica el nombre de la traducción argentina del título de la película “TheStraightStory” (1999), de David Lynch.

ra obrera en la sociedad de masas, de Richard Hoggart, en el cual se reflexiona acerca de los intercambios entre la cultura de masas y el público obrero al cual va dirigida durante la década de 1950, tiempo de transformaciones culturales en Inglaterra. María Graciela Rodríguez, en su relectura a sesenta años de la publicación de Hoggart, describe de este modo el método entre sociológico y literario del autor inglés:

Hoggart hace dos movimientos: en primer lugar, reconstruye los modos de vida que sostienen a esa cultura de clase; y en segundo lugar, indaga en el repertorio de ofertas culturales que propone la industria para su consumo. (Rodríguez 221)

Hoggart prioriza un acercamiento a la constitución de la cultura obrera en términos de discursos y hábitos que "van conformando los límites del grupo y orientan su control" (Rodríguez 223). Para describir eso que llama la "la cultura obrera", no se detiene en datos estadísticos sino en "rasgos menos tangibles de la clase trabajadora" (Hoggart 47) como el habla, la vestimenta y otros elementos de la vida diaria, que analiza a partir de recuerdos y observaciones personales. Este método produce un conocimiento más intuitivo que sistemático, pero permite un acercamiento distinto al estrictamente sociológico a una cultura. De allí su relación con este trabajo: lo gauchesco evoca modalidades culturales que siguen teniendo peso identificador en sectores de la población; constituye un repertorio cultural que el folklore, las clases populares, la cultura de masas y la literatura –sin que estos ámbitos se excluyan necesariamente entre sí– han usado y disputado, direccionando los sentidos que activa en el imaginario. Ambas crónicas se ubican en un lugar medio entre producciones culturales que remiten a ese repertorio y la recepción y sentidos que les otorga el público al que convocan.

Dos crónicas sobre el mundo del folklore

Ambas crónicas inician con el relato de un viaje hacia el campo; hacia Laborde en la crónica de Leila Guerriero, hacia la vieja casa de la infancia y juventud en la crónica de Jimena Néspolo. La materia de *¿Quién mató a Cafrune?* está ligeramente entramada con la novela familiar de la autora, ya que, como parte de la historia de la investigación, incorpora escenas de la juventud en que la música de Cafrune estaba presente, y porque la estancia de la familia está ubicada en las cercanías de uno de los campos de Cafrune. La relación de la cronista con el mundo del que habla es de cercanía, la voz de alguien que lo conoce; sin embargo, ese ir al encuentro de la historia es volver a la casa familiar en el campo, un lugar que activa una zona de la experiencia personal solapada.

En este aspecto se diferencia de la crónica de Guerriero, en la que la zona rural y el pueblo de Laborde en particular aparecen inicialmente como espacios ajenos y monótonos; la importancia y los detalles vitales de ese mundo aparecerán luego como un descubrimiento a partir de instante en que la cronista presencia el baile de Rodolfo González Alcántara; ese será su motivo inicial para seguir de cerca la historia del bailarín a lo largo de un año en que lo entrevista en reiteradas ocasiones, y a su entorno. Está presente en los lugares de trabajo, en los arduos preparativos para la competencia, en la llegada de toda la familia de Alcántara al evento. Descubre con esos viajes el mundo del malambo y el Festival, lo describe y lo juzga. Contrapone los valores de las personas entrevistadas a los propios y se sumerge de a poco en la importancia del baile y del festival en la vida de esas personas, mostrando los pliegues más privados de la vida de Alcántara.

Yo siempre digo ajá. Pero, en el fondo, sigo preguntándome cómo es posible que algo tan ignoto sea capaz de hacer decir a alguien lo que este

hombre me dice una y otra vez: que marcha, feliz, a ser un inmolado.³

(66)

Comentarios de este tipo evidencian las distancias y acercamientos entre sistemas de valores, intereses y modos de vida de la cronista y sus entrevistados, y explicitan el lugar desde el que se construye la crónica. En este sentido, Guerriero se permite también reflexiones sobre la importancia del tema para un “nosotros” en el que se reconoce, e incluye en él a un público lector hipotético distanciado de los espacios culturales del malambo:

¿Nos interesa leer historias de gente como Rodolfo? ¿Gente que cree que la familia es algo bueno, que la bondad y Dios existen? ¿Nos interesa la pobreza cuando no es miseria extrema, cuando no rima con violencia, cuando está exenta de la brutalidad con que nos gusta verla —leerla— revestirla?(55)

Por otro lado, la labor de Néspolo en *¿Quién mató a Cafrune?* es de periodista, investigadora y ensayista. Convergen en el libro varios géneros: la crónica, el ensayo de corte teórico sobre las relaciones entre literatura y folklore, la entrevista,⁴ el testimonio legal y un archivo que compila la discografía completa y las letras de “Las últimas grabaciones de Cafrune en vivo”: el disco *Cafrune en las Naciones Unidas* (1976) y de la última canción grabada de forma casera por el autor, cuyas letras dan cuenta de la intención de recoger los aspectos

³ Una característica fundamental del Festival Nacional de Malambo de Laborde sobre la que la crónica vuelve reiteradamente es un pacto tácito de los participantes: para que el festival y sus ganadores conserven su prestigio y exclusividad, el ganador del premio mayor de cada año no deberá volver a presentarse en otros concursos. De ese modo, el festival es el punto más alto de la carrera de esos malambistas.

⁴ En el “Anexo”, Néspolo entrevista a Teresa Celia Meschiati, detenida en el Centro Clandestino La Perla, de Córdoba, por su declaración en la CONADEP en que nombra la posible relación de los militares con la muerte de Cafrune. Néspolo también entrevista a Cristina Iglesia, reconocida experta en el campo de la literatura argentina.

más amplios y beligerantes del repertorio. El libro incluye también la bibliografía, acorde a su carácter por momentos ensayístico.

Cultura popular y cultura de masas

Cuando los críticos aluden a «la crisis de lo popular» no se están refiriendo solamente a la imposibilidad de apelar a algunos estratos de la cultura popular personificados en el abstracto «gaucho», en el «indio» o en lo que fuera. Se refieren adicionalmente a su propio dilema al enfrentarse a aquellos símbolos culturales globales y a los productos locales e infinitamente variados de la hibridez, que ni corresponden a las viejas representaciones de «lo nacional-popular» o al populismo, ni llegan a transculturación en el sentido tradicional de la palabra.

Jean Franco (1997)

En “La globalización y la crisis de lo popular” (1997), Jean Franco ajusta cuentas en el fin del siglo XX con la noción de lo popular, que alimentó distintas tradiciones en la historia de su uso. Al carácter huidizo de la noción le agrega la conciencia de que se encuentra en crisis por los efectos del mercado neoliberal sobre las viejas identidades del siglo pasado, cuando las funcionaban como el “fundamento de la nación” (Franco s/n). La fragmentación e hibridez de algunas zonas identitarias, por un lado, y la homogeneidad global de las grandes urbes, por otro, ahora “desafían las definiciones más viejas de identidad nacional y comunidad”. Así, lo popular sobrevive como nostalgia, como referencia a una comunidad perdida, como adaptación a la inteligibilidad del mercado capitalista mundial, y su lugar como forma de resistencia lo ocupan los márgenes y la periferia, que resignifican los sentidos emitidos desde los grandes centros globales. Sin embargo, durante las primeras dos décadas del siglo XXI emergieron nuevas teorías y prácticas políticas que devolvieron algo

del antiguo peso a la idea de pueblo.⁵ Las dos crónicas que se estudian en este trabajo muestran expresiones culturales arraigadas en la tradición y en formas folklóricas que dialogan, comercian o se reafirman contra la cultura de masas.

Dos escenarios se disputan buena parte de los acontecimientos, pero mientras que el escenario de Laborde se postula a sí mismo como el lugar alternativo al folklore “forexport”, masivo, globalizado y espectacularizado de los grandes festivales –concretamente, en la crónica se nombra el de Cosquín–, Jimena Néspolo sigue de cerca el fenómeno masivo de Jorge Cafrune, cuyo escenario principal, además de sus recorridos por todo el país y aun el extranjero, es Cosquín y el lugar fundador que ocupó en la carrera de muchos artistas de renombre en la cultura argentina: para Cafrune, Mercedes Sosa y León Gieco “llegar” a Cosquín cumplió un rol iniciático que dio impulso a su carrera. De modo que *¿Quién mató a Cafrune?* se ocupa de fenómenos y sentidos atravesados por la masividad –la figura de Cafrune, y más en general, el folklore como “soporte identitario de una comunidad”:

Así como el tango de los 30’ y 40’ fue el espacio articulador de una población atravesada por el fenómeno inmigratorio de la ciudad babélica, el folklore de los 50’ y su proyección en los sesenta encontró en los “cabe-citas negras” y en las migraciones internas que generó el proyecto desarrollista en la constitución de la clase media argentina un actor social clave (Néspolo 26).

El libro incorpora sus propias reflexiones acerca de las relaciones entre folklore, cultura popular y cultura de masas como parte de análisis del fenómeno cultural del cantante. Néspolo hace una labor de archivo sobre el repertorio teórico y la prensa relacionados

⁵Por ejemplo, durante las dos primeras décadas del siglo XXI, en el contexto de los gobiernos latinoamericanos, se revalorizó la obra de Ernesto Laclau, que pone en el centro la noción de pueblo. En particular, en Argentina, el bicentenario de la Nación (2010-2016) fue un período fértil para las discusiones sobre el sentido y peso de las tradiciones.

con el folklore de los años 50, 60 y 70, y rescata de allí particularmente la figura rectora y el pensamiento de Augusto Raúl Cortazar. El autor habla de *proyecciones folklóricas* para aquellas “obras de autores determinados que procuran imitar, reproducir, interpretar, evocar o estilizar las manifestaciones tradicionales del pueblo proyectados en otros sectores sociales, distintos y hasta antagónicos con respecto de la sociedad folk originaria”. Es en ese sentido que interpreta Néspolo la obra de Cafrune. Acude, además, a la teoría literaria para caracterizar las operaciones de Cafrune sobre su repertorio con nociones como la de “autoría performática, desplazada o de segundo orden” para calificar los recortes, selecciones, entonaciones acentuadas, sentidos subrayados y sentidos dejados de lado.⁶ La eficacia de esas operaciones se refuerza por el *plus* interpretativo de los modos del canto y la imagen personal de Cafrune, que evocan la larga tradición de la gauchesca. Néspolo resume de este modo las principales tendencias del repertorio del cantante:

En primera instancia, se rescata la herencia indocriolla (allí está India madre) para reivindicar al subalterno del subalterno, esa sangre india olvidada que se hace presente como experiencia sabia. En segunda instancia, se denota la ruptura con el regionalismo de carácter conservador que identificaba a creadores por zonas distintivas para postular, en cambio, una sola voz capaz de oponer una paleta de registro tal que recorra todas las modalidades de la expresión argentina. Y por último, una tercera característica, es la dimensión crítica de la canción que progresivamente se había encargado de subrayar. (71)

⁶ El caso paradigmático es la larga disputa entre Atahualpa Yupanqui y Cafrune por el modo en que este último recortó “El payador perseguido”. Néspolo analiza ese recorte en función de una selección que extrae los fragmentos demasiado personales y deja solo las estrofas que acentúan la afirmación de la rebeldía. La versión de Cafrune es más vendida y escuchada que la original.

Esas tres características muestran un Cafrune que se desliga rápidamente de los sentidos más cristalizados y conservadores del folklore y logra, a través de su figura solitaria en el escenario, una proyección de masividad en el público en las décadas de 1960-1970. El libro recupera ese entramado de cultura popular y cultura de masas en un dispositivo que se inserta en otra tradición nacional: el periodismo de investigación, que emerge desde la alusión del título a *¿Quién mató a Rosendo?*, de Rodolfo Walsh; señala la importancia de la cultura de masas, diferenciada del ámbito del folklore, en la popularidad de Cafrune, a partir del film de 1967 “Ya tiene comisario el pueblo”, con Niní Marshall, Ubaldo Martínez y un guion adaptado por Augusto Roa Bastos. La película adapta una obra de teatro de Claudio Martínez Paiva en clave kitsch, de acuerdo con Néspolo, y en ella Cafrune actúa de El Negro, “El degollado”, un justiciero que se opone a gobernantes corruptos. El análisis de Néspolo se detiene en la escena en que Cafrune, solo con la guitarra, canta el tema “El orejano”, que, en rigor, pone música a un poema de Joaquín Serafín García de su libro *Tacurnses* (1936) descrito de este modo por Néspolo: “La poesía actualiza la figura del gaucho en su patrón canónico —ése labrado por Ascasubi y Hernández— que se presenta como bravío, orgulloso, pendenciero, pero le adiciona una fuerte impronta revolucionaria” (37). De este modo, la crónica-ensayo marca la labor de eslabón que cumple la performance gauchesca de Cafrune al llevar a la pantalla grande y a la masividad de las urbes, habilitado por el formato de la comedia musical, un particular recorte de la entonación y los sentidos de lo gauchesco.

Una historia sencilla, en cambio, parte del “festival más secreto de la Argentina” (Guerriero 6), como lo llama la organización del evento por sus pequeñas dimensiones en comparación con otros festivales, y se sostiene en la historia personal de uno de los participantes y en la observación molecular del fenómeno en el público. Los detalles de la historia se concentran alrededor de la vida de Alcántara, su participación en el certamen y su historia personal de migración interna desde La Pampa a Buenos Aires durante el período de la crisis argentina de 2001.

Participantes y organizadores presentan el certamen de malambo como el lugar donde puede vivirse y experimentarse la forma originaria, auténtica, de la tradición, entendida siempre como el apego en las vestimentas, la música y las formas del baile al origen temporal del malambo de las distintas regiones del país.⁷“El más argentino de los festivales” es vivido por su público como una “muestra excelsa de cosas con las que se criaron y aún cultivan” (18). La crónica de Guerriero se asegura de que ese conjunto de significados se muestre. Los espectáculos, las vestimentas, los concursos, en efecto, sostienen ese ideal como regla; pero la crónica, con la temporalidad y el ojo distinto al espectador del festival, puede detenerse en los momentos en que el espectáculo de tradición se construye lenta y trabajosamente. Además, pone el foco en el modo en que las distintas capas socioculturales –desde la vestimenta a los peinados y las disposiciones corporales– se superponen y forman un conjunto heterogéneo:

Todos parecen muy jóvenes y, aunque usan pantalones anchos, minifaldas, camisetas con estampas de grupos de rock, algunos detalles no se corresponden ni con la edad ni con la época: ellos llevan el pelo largo y las barbas abultadas, como solían llevar los gauchos, o su estereotipo; ellas, el pelo anudado en las prolijas trenzas, como solían llevar las prudentes paisanas, o su estereotipo. (15)

El fragmento da a ver la convivencia de detalles que remiten a ámbitos y tiempos muy distintos en el público que disfruta del festival. La prosa de Guerriero, entonces, se acerca al detalle complejo de los solapamientos y desajustes entre espectáculo, tradición, identidad y regulaciones sociales desde la perspectiva que tiene en cuenta el modo en que

⁷ En este sentido, puede consultarse Festival Nacional del Malambo—Laborde—Córdoba—“Valor identitario”. (s. f.). Recuperado 6 de octubre de 2020, de Festival Nacional del Malambo—Laborde—Córdoba website: <http://www.festivaldelmalambo.com.ar/inicio/menuItem/14.html>

los valores y costumbres participan de una forma de vida en los participantes del concurso y su público.

Localismo y globalización

La historia personal de Gómez Alcántara y su participación en ese pequeño festival es publicada en una editorial de España y luego traducida al inglés para un público amplio que excede los límites de la Argentina: el libro, necesariamente, tiene que funcionar “forexport”; pese al tema, la cronista evita los localismos excesivos o toma de ellos lo que puede tener proyección en un marco más amplio para interesar a lectores de otras partes del mundo, sin sacrificar por eso las particularidades del malambo. La historia es contada, entonces, desde el lente de la superación personal y con un léxico que lleva esa historia aparentemente *sencilla* a las dimensiones de la épica de la supervivencia y la competencia, como puede notarse en el énfasis de la crónica en los duros entrenamientos, el sacrificio personal y familiar del personaje, su historia de migración interna. A la vez, el *ritornello* de la crónica sugiere que la estrategia para sacar la historia del localismo es enfatizar la lucha contra el sufrimiento que se revela tras esos personajes:

Tienen veintiuno, veintidós, veintitrés años. Aspiran a tener, sobre el escenario, pero también debajo, los atributos que se suponen atributos gauchos —austeridad, coraje, altivez, sinceridad, franqueza— y ser rudos y fuertes para enfrentar los golpes. Que siempre son, como ya fueron, muchos. (42)

Por su parte, *¿Quién mató a Cafrune?* abunda en detalles dirigidos a un público lector probablemente iniciado en el tema: si bien la figura del cantante fue un fenómeno masivo

en el pasado, su rescate en un momento social particular de 2018⁸ recortan un público conocedor o interesado. Las tensiones que emergen del fenómeno de la masificación en los medios de comunicación de una música de arraigo popular y que participa de géneros tradicionales en Argentina se rescatan y son pensadas en la crónica.

Respecto del lugar que ocupó y ocupa Cafrune en la historia del folklore y sus disputas internas, Néspolo establece un paralelo entre la situación del cantante y la de sus aliados de la siguiente generación con la formación de escritores de provincias que intentan despegarse del folklore anquilosado y tradicionalista, pero no encuentran en el cosmopolitismo importado de Buenos Aires su lugar. Cafrune aparece ligado al Nuevo Cancionero (movimiento que publica su manifiesto en 1963) por medio de Mercedes Sosa, a quien había introducido a la masividad de Cosquín. Los objetivos declarados del movimiento eran “depurar de convencionalismos y tabúes tradicionalistas el folklore” y “la integración de la música popular en la diversidad de las expresiones regionales del país” (Néspolo 54). El movimiento es precursor del “boom del folklore”, un fenómeno más amplio sobre el que se proyectan distintas tendencias e interpretaciones críticas, que tuvo lugar en los años 1960 a través de la industria cultural en su totalidad y tuvo su reflejo en la profusión de los estudios académicos sobre el folklore.

De ese magma crítico y cultural, la cronista rescata una serie de gestos importantes de Cafrune que revelan su conciencia regional: en primer lugar, el viaje por lugares poco visitados de Argentina en una gira durante la dictadura de Onganía, entre 1967 y 1968, “De a caballo por mi patria”, a la que Néspolo califica de “insilio”. En segundo lugar, la reivindicación de la figura de Chacho Peñaloza en el disco que fue el motivo de esa gira, “El Chacho. Vida y muerte de un caudillo”. Más adelante, subraya el rescate de la figura del

⁸ En una entrevista con Juan Manuel Ciucci, Néspolo señala que encauzó en su libro “toda la trama altamente conflictiva del 2018. [...] Es un libro que está atravesado por la necesidad de pensar cuál es el legado de Cafrune, por qué es importante para el folklore, como un perfil de artista que debemos reivindicar hoy. Y además para encauzar por lo pronto todas las frustraciones en un año atravesado por tantas violencias económicas y simbólicas” (Néspolo 2019).

bandolero Isidro Velázquez en el último disco publicado, en el chamamé “El último sapukay”, de Oscar Valles y las intervenciones sobre el cancionero de las diversas regiones, entre las que resalta “Coplas del payador perseguido”, de Atahualpa Yupanqui. El retrato de Cafrune y de los viejos teóricos del folklore ofrecido por la crónica los aleja del tradicionalismo que más tarde sería “cómplice obsecuente de la dictadura”, y los trae a la actualidad bajo la forma de una reivindicación nostálgica y políticamente necesaria:

En una era que ha planteado la liquidez de lo global bajo el imperio de lo mismo, me interesa hoy la perspectiva ecológica de este abordaje capaz de observar lo distintivo de cada cultura, a partir de las contingencias situacionales dadas en y por la naturaleza, el paisaje y lo humano, sin caer en chauvinismos patrioteros. Pensado así, el folklore expresará en todos los rincones de la tierra donde ofrezca el producto de su "fruto sabroso", en perfecta armonía con las presiones de la naturaleza y los adecuados imperativos de la cultura tradicional, lo netamente singular. (23)

La cita puede dialogar con algunas de las afirmaciones acerca del Festival de Malambo de Laborde en la crónica de Guerriero. Con diferentes énfasis, aparece una reacción local que rescata elementos de temporalidades premodernas y tradiciones entramadas con representaciones de lo nacional, o con símbolos nacionales de resistencia de larga data.

El cuerpo de la patria. Sentidos del cuerpo gaucho

En el cruce de culturas que forma parte de los dos libros que se analizan, surge un conjunto de representaciones ligadas al mundo rural, al campo, al malambo, al folklore. En *Una historia sencilla* esas representaciones se refieren al baile del malambo, y provienen tanto de la cronista como de los actores de ese mundo. La primera frase de la crónica tiene con-

tendencia, en ese sentido, porque parece afirmar un hecho a la vez simple y extraño: “Esta es la historia de un hombre que participó en una competencia de baile”. Los elementos de esa escena simple (el hombre y el baile, unión extraña pero que quizá no valga la escritura de una crónica) presentarán su excepcionalidad cuando se describa por primera vez a Alcántara:

Envuelto en la tensión que precede al ataque de un lobo, aumenta poco a poco la velocidad hasta que sus pies son dos animales que rompen, muelen, quiebran, despedazan, trituran, matan y, finalmente, golpean el escenario como un choque de trenes y, bañado en sudor, se detiene, duro como una cuerda de cristal purpúrea y trágica. Después, saluda con una reverencia y se va. Una voz de mujer, impávida, opaca, dice: —Tiempo empleado: cuatro minutos, cuarenta segundos. Ése fue el primer malambo mayor en competencia que vi en Laborde, y fue como recibir una embestida. (Guerriero 21)

Dos imágenes provenientes de mundos distintos metaforizan la embestida: los animales salvajes⁹ (el lobo que rompe, muele, quiebra, mata) y el tren, combinando lo moderno con lo premoderno o salvaje. Más adelante se describe el baile del protagonista González Alcántara:

⁹ En otro pasaje, la cronista señala la extrañeza de que el ganador adquiriera el título de Campeón, “como los toros, como los animales de raza pura” (7). Se puede hacer dialogar estos párrafos con la descripción que hace Jimena Néspolo de las formas más anquilosadas del folklore: “folklorismo artificial, de carácter conservador, que hace pie en los valores de una Argentina machirula caracterizada por reforzar las pautas paternalistas, cargar las tintas sobre el primitivismo y la irracionalidad del poblador rural, *exaltar la naturaleza como una fuerza sustancial previa a lo histórico*; y que en cuanto a política de género, promovía en la mujer la castidad beata y en el varón una sexualidad de conquista —suponiendo que la posesión de la tierra habilitaba a la expoliación de todo lo viviente que en ella circundaba. (Néspolo55. El subrayado es mío.) Las descripciones del malambo en *Una historia sencilla* a pelanal campo semántico de la naturaleza como opuesta a la cultura.

Él era el campo, era la tierra seca, era el horizonte tenso de la pampa, era el olor de los caballos, era el sonido del cielo del verano, era el zumbido de la soledad, era la furia, era la enfermedad y era la guerra, era lo contrario de la paz. Era el cuchillo y era el tajo. Era el caníbal. Era una condena. Al terminar golpeó la madera con la fuerza de un monstruo y se quedó allí, mirando a través de las capas del aire hojaldrado de la noche, cubierto de estrellas, todo fulgor. Y, sonriendo de costado —como un príncipe, como un rufián o como un diablo—, se tocó el ala del sombrero. Y se fue. (35)

El cuerpo del bailarín aparece como una representación que une una tierra (el campo) con la violencia que proviene de afuera de los límites de la civilización (el caníbal, la fuerza de un monstruo), pero que en lugar de repeler atrae con un magnetismo propio. La crónica contrasta, luego, ese espectáculo de fuerza que interrumpe la monotonía del paisaje del pueblo de provincia con su preparación consuetudinaria. En ese contexto, emergen otros sentidos para la danza del malambo que se entranan con la vida cotidiana de los personajes. En sus relatos se repite la austeridad, el sufrimiento y el sacrificio como características de esa danza y de las personas que la practican. En el relato de Sebastián Sayago:

Me levanto a las seis, salgo a correr, zapateo. Y hay que entrenar la actitud, la apostura, la mirada agresiva, mostrar cara de gaucho. [...] Yo trato de que se vea que voy a marcar el territorio, a defender algo. (37)

Y en el de Fernando Castro:

Corría con actitud. Caminaba con actitud. Me bañaba con actitud. Para entrar en el personaje veía películas de gauchos, Juan Moreira, el Martín

Fierro, cómo era el gaucho, por qué sufría, cómo era la actitud al caminar. Porque quería transmitir la idea de un hombre, de un gaucho, con esta cara de changuito y sin barba. Recién ahora me salió la barba esta, que son tres pelos. (40)

El mensaje y los valores expresados por el cuerpo en el baile requieren la coherencia absoluta con la vida cotidiana del bailarín. La noción de *habitus* de Pierre Bourdieu es un intento de entender el modo en que las prácticas sociales son vueltas cuerpo (incorporadas) a la vez que el cuerpo, como mediador entre el agente y el mundo, es corporizante de las prácticas sociales. En su estudio sobre la noción de cuerpo en la obra de Bourdieu, Eduardo Galak encuentra que el concepto funciona como elemento que aleja al sociólogo de concepciones naturalistas o fatalistas. El cuerpo es, a través de los *habitus*, “potencia limitada” (Galak 2010: 6), es decir, los *habitus* no constituyen tanto un límite dado al cuerpo, como “producción –y reproducción– de una potencia limitada incorporada” (6). La ejecución del malambo en *Una historia sencilla* se muestra como parte de una disciplina estricta, como un modelizador de la vida diaria relacionado directamente con afectos, disposiciones corporales y morales, con el sostenimiento de una vida social considerada adecuada alejada de conductas consideradas “viciosas” (fumar, la bebida). Otro personaje de la crónica, el entrenador de malambo Carlos De Santis, habla de un tipo de *carácter* del malambo que produce una identificación directa con la gente “austera, sufrida” de la que forma parte:

Por eso creo que el malambo nos representa mucho. Somos gente austera, sufrida. Como el malambo. Y a los chicos hay que decirles que tienen que mostrar eso, esa esencia. Defender la tradición. Lo que pasa es que es mucho sacrificio, porque se preparan trescientos sesenta y cinco días para bailar cinco minutos. Y si se equivocan en esos cinco minutos, adiós

un año de trabajo. Y son todos chicos muy humildes, a todos les cuesta mucho. (Guerriero 27)

Y en el relato de Pablo Sánchez:

—El poder de la danza está en el espíritu, en el corazón. Lo de afuera es técnica. El repique tiene que ser perfecto, hay que saber levantar, clavar el empeine, ir subiendo en energía, en actitud. [...] Tenés que sentir golpe por golpe. Como el latido del corazón. El mensaje tiene que llegar claro a la gente.

—¿Cuál es el mensaje?

—El mensaje es: «Acá estoy, vengo de esta tierra».(31)

La frase final guarda una afirmación identitaria y cobra sentido frente a la “liquidez de lo global bajo el imperio de lo mismo” que caracteriza Jimena Néspolo; no obstante, también es una forma de revalorización de un modo de vida que necesita la excepcionalidad del trabajo duro, de años de preparación, para merecer la escritura de una crónica. El ámbito de lo gauchesco aparece como un conjunto de sentidos que se reafirman como propios y conforman prácticas reguladoras que moldean y reproducen en su repetición una identidad afirmativa contra la disolución de las particularidades. Encarna la idea de resistencia frente a los embates de la vida; provee modos de identificación, guías morales de conducta y la fuerza y el sentido que organiza el mundo y justifica los esfuerzos que supone la supervivencia en las condiciones más precarias. Algo alejada de los sentidos políticos más abiertamente contestatarios, la rebeldía del cuerpo gauchesco del malambo en *Una historia sencilla*, corporizado por los malambistas, se dirige al esfuerzo por el abandono de la resignación: esfuerzo que conjuga modos de vida e identificaciones compartidos con aspiraciones individuales.

Ya hemos señalado el carácter de la performance gauchesca de Cafrune que retrata Jimena Néspolo. El despojo y la simpleza de sus presentaciones, que solo contaban con su voz y su guitarra, pueden ser entendidos como parte de un espectáculo que buscaba recrear la cercanía con el público de los viejos payadores populares. A la imagen construida por el autor, Néspolo le agrega capas de sentido relacionadas con la voz y la entonación:

Estén o no en el repertorio elegido, Cafrune subraya en sus interpretaciones la diferencia de su dicción campechana. Y es ahí donde pone en evidencia un plus interpretativo invaluable, las particularidades fónicas de una lengua mítica, la gauchesca, nacida de un universo letrado en el intento por dar voz a la oralidad de la campaña, la de los gauchos semiletrados o analfabetos. (Néspolo 28)

La flexibilidad de las entonaciones rurales y la amplitud del repertorio que no se limita a una región específica son la parte performativa coherente con acciones como la gira “De a caballo por mi patria” que conectaba las distintas regiones del país. La articulación de los modos del canto, las presentaciones escénicas bajo la forma de payador solitario y el repertorio terminan de darle forma a la figura: no puede entenderse uno sin los otros. “Cafrune representa la figura del gaucho patriarcal, que combina dosis justas de dignidad, rebeldía y defensa social, actualizando el arsenal de potentes creadores latinoamericanos” (81), y en otro párrafo: “Su estampa refleja, en efecto, la rebeldía férrea, paciente y austera de los de abajo, esa que busca hacerse escuchar a fuerza de persistencia y coraje” (12). Varios de estos rasgos coinciden en las caracterizaciones de las dos crónicas; la diferencia radica en la orientación y énfasis de la rebeldía y en la “defensa social”, más situada y concreta en *¿Quién mató a Cafrune?*, y en la conciencia de género expresada en el calificativo “patriarcal” que marca, también, la distancia crítica de la cronista y una matización de la figura.

Néspolo resalta un rasgo más que forma parte de la performance: la barba característica y su historia. De acuerdo a una declaración del cantante en una entrevista, este habría tomado la decisión de dejarse la barba larga para siempre después de que, en una gira que había empezado en Uruguay y en un intento de ingresar a Brasil, coincidente con el derrocamiento del presidente João Goulart, Cafrune fuera detenido en la frontera bajo pretexto de que la barba que traía lo convertía en sospechoso de ser un revolucionario. La anécdota permite a Néspolo subrayar la decisión consciente de construir una imagen que orientaba los sentidos del cuerpo gaucho en una dirección política afín a la de los militantes revolucionarios en las décadas del 1960 y 1970.

Reflexiones finales

Acerca de la crisis de lo popular a finales del siglo XX, Jean Franco (1997) expresa que el arte y la literatura “utilizan lo popular para expresar la nostalgia de una comunidad perdida”. Transcurridas dos décadas del siglo XX, cabe preguntarse si existe también la posibilidad de que a través de la evocación de lo popular se haga comunidad. En ambos textos emerge una valorización de las particularidades frente a la “liquidez de lo global” con distintos énfasis. Asocian lo gauchesco (como modo de vida, repertorio de valoraciones morales, guía, conjunto de modulaciones de la voz, canto, disposiciones corporales) con la *resistencia*, que puede tener valor político en la vida personal del bailarín en *Una historia sencilla* y en el público de Cafrune. Lo gauchesco no resulta simplemente un modo más de identificación, sino también un posicionamiento político vital. Todos los rasgos acumulados en la descripción de los distintos aspectos de la performance y el repertorio de Cafrune se coronan con su muerte, que termina de construir en el imaginario popular, adheridas a su estampa gaucha, la figura del cantor comprometido y de la rebeldía frente al poder establecido que el cantante se había encargado de tallar de a poco. Su emergencia en el 2018 de la mano de testimonios en causas por los delitos cometidos por la Dictadura Militar, y bajo un

título que remite al periodismo de Rodolfo Walsh, disputa con el conjunto de discursos emitidos desde el estado contra los organismos de derechos humanos relativizando los delitos de lesa humanidad de la Dictadura.¹⁰

Los fenómenos que explican estas dos obras pueden funcionar como complemento, para los estudios sobre la literatura gauchesca, del aspecto de la recepción de los elementos activos de esa tradición.¹¹ Algunos abordajes a la poesía entienden, como apuesta a modo de “teoría crítica” de la poética, el ritmo como elemento del poema entretejido con la dimensión histórica, social, de la enunciación. Jorge Monteleone (2004) a partir de la lectura de “El alma y la danza” de Valéry y de la “Crítica del ritmo. Antropología histórica del lenguaje” de Henri Meschonnic, relaciona el origen de la poesía con la danza de las ninfas mediante una noción ampliada del ritmo.¹² Podría pensarse, en ese sentido, y a partir de algunas escenas de estas crónicas, que el estudio de lo que sucede con las intervenciones del archivo de la literatura gauchesca, sus derivas y su supervivencia, debería incluir una reflexión acerca de la dimensión corporizada, performativa, del ritmo en la danza del gaucho,

¹⁰ En esa dirección apuntan los comentarios de la autora en una entrevista con Juan Manuel Ciucci para la agencia Paco Urondo: “Me pareció que debía encauzar toda la trama altamente conflictiva del 2018 en este libro, por eso aparecen cosas que son heterogéneas o que saltan de la historia personal, que me permití dejarlas fluir [...] encauzar por lo pronto todas las frustraciones en un año atravesado por tantas violencias económicas y simbólicas” (Néspolo 2019).

¹¹ Raymond Williams (2009) propone la noción de “tradición selectiva” como forma de resaltar el funcionamiento activo del pasado en las configuraciones de cada época. En la crónica sobre el Festival de Malambo, la reivindicación de una tradición fuertemente anclada en sus orígenes históricos adquiere su sentido en el marco de la espectacularización de esas prácticas y en el valor que adquieren en el mercado de los festivales nacionales. La escritura de Jimena Néspolo es también una forma de seleccionar un pasado con vistas a preconfigurar el presente y operar sobre él.

¹² Henri Meschonnic (2007) llega a decir que un texto, en el sentido de una invención del pensamiento, es “eso que un cuerpo hace al lenguaje”, y que “sobrepasando a los signos, el ritmo abarca el lenguaje con todo lo que puede implicar de corporal”. Jorge Monteleone, en su ensayo “Ritmo, sujeto, poema” retoma algunos postulados de Meschonnic para proponer una historización del ritmo de la poesía argentina. “He trajinado el mundo griego, que fue el modelo arquetípico de nuestro poema nacional cuando pretendieron helenizarlo. Quiero obrar a la inversa, llegar de lo griego al Martín Fierro, sin olvidar, como trasfondo abstracto, la forma de la danza de las ninfas, la momentánea fijeza de lo fluyente. [...] Sería posible aludir a la oralidad del Martín Fierro como el aspecto de su principal ritmo disruptivo en la lengua letrada y en el discurso estatal. Digámoslo así: el ritmo altera el status del sujeto del poema, el estado de la lengua y la lengua del Estado. Para una historia del ritmo en la poesía habría que determinar el alcance de estos tres elementos” (Monteleone 2004: 259).

el malambo, y de las modulaciones históricas de su voz en el canto, como encarnaciones de lo gauchesco en una postura política vital.

© Andes Branco Ruiz Delgado

Obras analizadas

Guerrero, Leila. *Una historia sencilla*. Anagrama, 2013.

Néspolo, Jimena. *¿Quién mató a Cafrune? Crónica de la muerte de la canción militante*. Tinta Limón, 2018.

Bibliografía

“Festival Nacional del Malambo - Laborde - Córdoba - ‘Valor identitario’”. *Festival Nacional del Malambo - Laborde - Córdoba*, <http://www.festivaldelmalambo.com.ar/inicio/menuItem/14.html>. Accedido 6 de octubre de 2020.

Franco, Jean. “La globalización y la crisis de lo popular”. *Nueva sociedad*, vol. 149, junio de 1997.

Galak, Eduardo. “Habitus y cuerpo en Pierre Bourdieu. ¿Historia, naturaleza, política, arqueología, genealogía?” *Acta Académica*, 2010.

Guerrero, Leila, y Mariana Enríquez. “Una vez que el libro se traduce, tiene que nacer en otra lengua”. *Eterna Cadencia*, 16 de enero de 2017, <https://www.eter nacencia.com.ar/blog/contenidos-originales/desgrabaciones/item/una-vez-que-el-libro-se-traduce-tiene-que-nacer-en-otra-lengua.html>.

Hoggart, Richard. *La cultura obrera en la sociedad de masas*. 1957. Siglo Veintiuno, 2013.

Meschonnic, Henri. *La poética como crítica del sentido*. Mármol-Izquierdo, 2007.

Monteleone, Jorge. “Ritmo, sujeto, poema”. *CELEHIS- Revista del Centro de Letras Hispnoamericanas*, vol. 16, 2004, pp. 249–71.

Néspolo, Jimena. *¿Quién mató a Jorge Cafrune?* Entrevista por Juan Manuel Ciucci, Agencia Paco Urondo, 7 de julio de 2019, <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/quien-mato-jorge-cafrune>.

Rodríguez, María Graciela. “La vida cotidiana de la clase trabajadora desde un punto de vista cultural. A sesenta años de la primera edición de *The Uses of Literacy* de Richard Hoggart”. *Rey desnudo*, n° 10, 2017, pp. 219–26.

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta, 2009.