

Salimos a la calle a gritar palabras felices o incoherentes.

María Sol Bruno.

Cita:

María Sol Bruno (2012). *Salimos a la calle a gritar palabras felices o incoherentes. VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-097/144>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eRxp/Tor>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Salimos a la calle a gritar palabras felices o incoherentes¹

María Sol Bruno
UNC- CONICET

mariasolbruno@yahoo.com.ar

Esta ponencia busca exponer algunos aspectos desarrollados en mi trabajo final de licenciatura en historia². Aquella investigación partió de una emblemática obra artística que se produjo en la ciudad de Córdoba durante los años 1982-1984. Se denominó "Córdoba va" y consistió en una performance constituida de poesías y músicas. Quiénes la llevaban adelante eran dos actores³ (quienes leían y seleccionaban las poesías) y dos músicos⁴ (integrantes de un grupo musical denominado "Posdata"). La obra inició sus presentaciones en 1982 y se cristalizó en la grabación de un disco del mismo nombre en el año 1984. Luego de la grabación el espectáculo comenzó a "anestesiarse" y después de la presentación del disco la puesta dejó de presentarse en vivo. El grupo musical decidió dedicarse exclusivamente a la música (sin las poesías) hasta 1988.

A partir de esta performance me propuse prestar atención a ciertos ruidos que se produjeron en Córdoba durante la década de 1980. Particularmente me ocupé de un conjunto de sonoridades y producciones artísticas a la cual sus cultores denominaron: *músicas populares de cierto contenido y de cierta tendencia o ideología política*⁵. Dada la dificultad de nominación evidenciada en el trabajo de campo resolví utilizar provisoriamente el nombre mundos de la "canción urbana". Bajo esta nominación entrarían diferentes artistas y grupos de la época. En este sentido resolví utilizar el concepto de mundo de arte (Becker, 2008) para dar cuenta de cómo las obras artísticas son productos de ciertas redes de cooperación⁶. Elegí una obra musical y poética porque decidí aceptar y emprender una invitación de Attali (1995). Este autor nos propone tomar a la música como una cartografía: partir de una práctica estética

¹ Extraído del poema: "La generación de Bidú sigue de pie" de Aida Bortnik. Publicado en la Revista Humor Registrado en 1984. Poema incluido en el disco Larga Duración de "Córdoba va".

² BRUNO, María Sol (2012) "'Córdoba va': Análisis de un mundo de 'música popular urbana' en Córdoba durante la década de 1980". Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Director: Gustavo Blázquez. Inédito. En este momento estoy iniciando mi proyecto doctoral titulado: *Partituras de la resistencia: análisis de un mundo de la "canción urbana" en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980*, con la dirección de Gustavo Blázquez y auspiciado por una beca tipo I del CONICET.

³ Los actores fueron Juan José "Toto" López y Omar Rezk, este último fue reemplazado al poco tiempo por Isabel Brunello hasta su regreso del exilio en 1984.

⁴ Los músicos fueron Horacio Sosa y Hernán "Pancho" Alvarellos

⁵ Se utilizará itálica para términos y expresiones de las personas entrevistadas y de las fuentes documentales

⁶ En mi tesis de grado fui identificando las actividades realizadas por las personas que participaron en la performance abordada, tanto de los "artistas" como "personal de apoyo". También se exploraron los vínculos cooperativos que posibilitaron los recursos (materiales y humanos) como las convenciones existentes en aquel mundo de arte (Becker, 2008).

para “escuchar” la sociedad. De lo que se trata, es de oír relaciones entre la música y la sociedad, entre el arte y la sociedad, entre los artistas y sus obras. “Córdoba va” no es sólo un objeto de estudio sino que se convierte en un medio para investigar a la sociedad cordobesa de los años ochenta. En esta perspectiva la música no será situada por fuera de la existencia social de sus propios creadores, es decir de sus vivencias como seres humanos entre seres humanos. De este modo, las transformaciones de la música se encuentran estrechamente unidas al destino cambiante de los individuos y sus obras dentro de los cambios del desarrollo histórico (Cf. Elías, 1998, 2006).

En este escrito en particular proponemos desarrollar una de las hipótesis con las cuáles trabajé en mi tesis de grado. En este sentido planteamos que la obra artística a la cual nos abocamos implicó una serie de relaciones que trascendieron a la propia práctica artística y que contribuyeron a la constitución de un particular grupo de jóvenes. Durante los años ochenta la música parecería ser un elemento que reunió generacionalmente a ciertos jóvenes, quienes habrían convertido a determinados ruidos y otras prácticas artísticas en una *herramienta de resistencia*. Los lugares de encuentro vinculados con este mundo de música se habrían configurado en *espacios de resistencia* y por ello, el momento crucial, en lo que refiere a la circulación de la música, se centraría en la representación en vivo o performance. El recital cumpliría una función ritual que constituiría a la memoria colectiva y organizaría a la sociedad (Attali, 1995).

Para llevar a cabo esta investigación trabajé con una serie de entrevistas no estructuradas a diferentes integrantes del mundo de arte. También examiné registros documentales: el diario local “La Voz del Interior” y el archivo personal de uno de los integrantes de “Córdoba va” (“Toto” López).

Salir, salirse

El espectáculo que aquí nos convoca comenzó por la iniciativa de dos actores: Omar Rezk y Toto López⁷. Se propusieron llevar a cabo un espectáculo para poder leer aquellos textos que debieron ser autocensurados por la política represiva de la última dictadura militar.

⁷Rezk nació en 1954, es egresado del “Seminario de Arte Dramático Jolie Libois” y por esos momentos se dedicaba profesionalmente al teatro. Toto López nació en 1953, es Licenciado en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba y se dedicó profesionalmente al teatro desde 1972. Fue secuestrado y permaneció detenido en el centro clandestino más grande de la ciudad de Córdoba (desde abril de 1978). En el año 1979 accedió a la libertad vigilada. Ambos se habían conocido en el ámbito del teatro independiente cordobés, compartiendo numerosas obras.

En este sentido lo definieron como un “darse el gusto” y hacer frente a aquella censura del régimen: “Córdoba va” surgió como un *acto de rebeldía*. Por otra parte hay que mencionar que el propio espectáculo se planteó como una prueba, de ahí que haya sido un “gusto” de aquellos participantes. La convocatoria de público no fue un condicionante: si asistían sólo los amigos no sería equivalente a un fracaso, se constituiría en última instancia en hacer un espectáculo para pasarla bien y compartir el momento. Las performances permiten que las personas jueguen con conductas repetidas sin esperar obtener resultados (Schechner, 2000). “Córdoba va” era una oportunidad de compartir y celebrar amistades, que podía transformarse, o no, en un “espectáculo exitoso”.

Para poder conformar el espectáculo los actores seleccionaron un conjunto de textos que los denominaron como *maravillas, perlitas, joyitas atesoradas con mucha clandestinidad*. En este sentido aquella literatura era significada como un tesoro en un mundo de censura y donde su acceso era limitado. Armaron una estructura sobre la que se montaban los poemas para que el espectáculo tuviera una idea narrativa.

(...) era el dolor, el dolor de toda la pérdida, de todo el naufragio este, de cómo se nos hundía el barco, se nos quebraban los mástiles vencidos, nos estaban haciendo mierda. Y la esperanza. (Entrevista López)

Seleccionaron obras que evocaran ese sentimiento de derrota y que representaran a la ciudad de esos momentos. Decidieron que era necesario musicalizar aquellos textos, para lo cual recurrieron a un conjunto musical. Se trataba del grupo “Posdata” (integrado en aquellos momentos por Horacio Sosa y Pancho Alvarellos⁸), con quienes habían compartido obras artísticas en el pasado inmediato.

“Córdoba va” fue un espectáculo que combinó poesía y música. La música era ejecutada por Sosa y Alvarellos y entraba a jugar la poesía interpretada por los actores a modo de monólogos actorales. Las poesías se combinaban con las canciones dado que estaban emparentadas temáticamente. Esta conjunción de poesías y músicas se dio en un contexto donde existían redes que conectaban los ámbitos musicales y poéticos y teatrales de Córdoba.

⁸Tanto Horacio Sosa como Pancho Alvarellos nacieron en 1955 y comenzaron sus estudios de música desde su infancia. Sosa antes de “Posdata” integró la formación musical que acompañó a Francisco Heredia, un importante cantautor cordobés, parte de un movimiento artístico que se conformó con anterioridad a la última dictadura militar.

Por otro lado el hecho de que estos artistas hayan decidido emprender un espectáculo de estas características en aquellos momentos nos invita a reflexionar que ciertos modos de expresiones artísticas pertenecen a determinadas coyunturas históricas:

Creo que fue un momento muy especial que daba para que la palabra así sea una forma de llegar a... una forma de transmitir. (...) Porque se vivía todo el espíritu que se vivía con la dictadura con todos esos, todos esos años era necesario esa forma así cruda tal vez, por decirlo de alguna forma la palabra así como un arma de lucha, una cosa así muy directa digamos era... no sé si hoy diría las cosas así ¿viste?. No sé, en ese momento estaba bueno así. Esa era la forma, el código que nos pareció bueno, viste. Música y palabra y... poema. (...) el tiempo ese necesitaba una expresión así. Gritada o con un énfasis en la palabra que en ese momento era la forma que, el código que, usábamos, viste. (Entrevista Alvarellos)

Se reitera aquí esta necesidad de expresión: en ese momento había muchas ganas de *decir*, de *transmitir*, por el cansancio de ese no poder decir producto de la censura. Esta cuestión atravesaba también a otros artistas, Alvarellos hace referencia puntualmente a festivales de música como *festivales de la tristeza: estábamos en una época dramática y eso concordaba con la forma dramática que se expresaban los artistas en ese momento*.

La performance estudiada comenzó a realizarse por motivos particulares que según sus protagonistas respondieron directamente al contexto que les tocó vivir: la censura que estaban sobrellevando en el periodo de la última dictadura militar. La forma que fue tomando el espectáculo a través de esas poesías y de esas canciones se relacionaba estrictamente con de esos efectos del régimen dictatorial inaugurado en 1976. En este sentido la puesta se fue convirtiendo en una vía de expresión importante, no sólo para los artistas que la llevaban a cabo, sino para el público que se constituyó a partir de ella⁹.

Sobre los sistemas de distribución

⁹López relata las prohibiciones de toda actividad política, aunque a pesar de ello se seguían realizando acciones, “Córdoba va” era una de ellas. También habla sobre la “inconsciencia” de ellos desde el punto de vista de lo peligroso que podría llegar a resultar por la posible represión. Según López el sentimiento de ese peligro fue tal que hubo público que se retiró del lugar por miedo.

Íbamos a un baldío cuatro micrófonos, piso de tierra, tocábamos, tocábamos en todas partes viste (Entrevista Alvarellos)

Siguiendo la propuesta de Becker (2008) para estudiar los mundos de arte me propuse investigar los modos de distribución del trabajo terminado. Como los sistemas de distribución tienen diferentes tipos de intermediarios pudimos observar que se fue conformando una red de relaciones que posibilitó la circulación de “Córdoba va” por diferentes espacios (vínculos que estaban atravesados por la confianza y recomendaciones).

“Córdoba va” se presentó en un conjunto de bares nocturnos de la ciudad de Córdoba. En estas presentaciones no se especificaba que los fondos recaudados tuvieran un fin específico ni eran organizadas por ninguna agrupación política, ni se encabezaban con ningún tipo de *consigna*. El trabajo de campo realizado hasta el momento nos muestra ciertas similitudes entre algunos de ellos que nos permiten pensar en una hipótesis exploratoria sobre circuitos nocturnos de un grupo de jóvenes en la ciudad de Córdoba de los años ochenta. Cabe mencionar tres lugares que aparecen asociados: “El Carrillón”¹⁰, la “Nueva Trova”¹¹ y “Tonos y Toneles”¹². Estos sitios son descriptos por las personas entrevistadas como lugares *muy fuertes, de concentración absoluta donde todo el mundo iba ahí y encontraba lo que buscaba*. Eran espacios que se convertían en *lugares de encuentro*. Esta transformación tenía lugar mediante la escritura del espacio, escritura que se realizaba a través de estas sonoridades (Schechner, 2000). En este sentido podríamos pensar el carácter productor de estos sitios: un grupo de jóvenes de la ciudad de Córdoba asistía a algunos locales nocturnos asociados a un mundo de arte. En el devenir público de esta “canciones urbanas” se realizaba su experiencia identitaria de hacerse joven en los tiempos y espacios investigados aquí (Cf. Frith, 1996).

¹⁰Se ubicaba en Avenida Colón 1177, su dueño era “Rody” Travalón, se presentaban habitualmente espectáculos poético musicales

¹¹Se Ubicaba en Humberto Primo 871, su dueño era “Tito” Acevedo. Inició sus actividades en marzo de 1982 y se encontraba ligado a la *canción popular no folklórica*

¹²Se ubicaba en la avenida Santa Fe 450, sus dueños eran Tito Acevedo (hasta 1982), Alfredo Wolf y Nestor Carnicero. Abrió sus puertas aproximadamente en el año 1976. Novo (periodista y músico) lo define como un *antro oscuro pero de la onda del contenido y de la resistencia*. Carnicer, quien trabajó un tiempo allí, explicó que era un lugar que *aglutinaba a los sin lugar, a los marginados culturalmente por la dictadura*. Por otro lado, Luna (productor de espectáculos musicales y locutor radial) planteó que “Tonos y Toneles” se relacionaba más a la música latinoamericana que al rock: tenía más componentes “folklóricos” que “rockeros”, y era donde se cultivaba más el *psicobolchevismo*

Por otro lado las fuentes documentales especifican un conjunto de presentaciones al cual denominan *recitales*. Los lugares donde se llevaron a cabo eran más amplios que los locales nocturnos, y no especifican que la recaudación tuviera un fin particular.

“Córdoba va” también se llevó a cabo mediante redes de “militancia política”, es decir a través de ciertas formas de organización y participación política presentes en la ciudad de Córdoba de los años estudiados. Los integrantes de “Córdoba va” se vincularon con el movimiento estudiantil, con las organizaciones de derechos humanos y partidos políticos particulares. En lo que refiere al movimiento estudiantil tendríamos que destacar que tanto las fuentes documentales como los entrevistados coincidieron en plantear que los públicos de “Córdoba va” eran en su mayoría jóvenes: estudiantes de secundarios de los últimos años y universitarios, *gente de izquierda y progresista*. El movimiento estudiantil se hacía presente mediante organizaciones estudiantiles y grupos de trabajo de las diferentes facultades de la Universidad Nacional de Córdoba que gestionaban *festivales y peñas*. Las diferentes consignas que propugnaban estos eventos nos dan indicios sobre algunas problemáticas de la universidad heredada de la última dictadura militar con un ingreso restringido, y una lucha para eliminar el cupo en las facultades¹³.

“Córdoba va” se representó en eventos vinculados directamente con organismos de derechos humanos de Córdoba:

(...) las consignas de las organizaciones de derechos humanos, según cual fuera la organización, fueron nuestras propias consignas como músicos porque íbamos a participar de esos eventos y no solamente por una cuestión de solidaridad con otros, sino porque teníamos nuestra propia historia de militancia y nuestras propias pérdidas, entonces nos resultaba muy natural hacerlo... (Entrevista Sosa)

Llama la atención no sólo sobre las redes en torno a los artistas y estos organismos sino de la propia militancia de quienes participaban en la puesta. Es decir el compromiso personal y su identificación con la causa. Los integrantes de “Córdoba va” también mencionaron su trabajo con partidos y organizaciones políticas de la época. Plantearon que tenían vínculos con un amplio espectro afín a su posición política.

¹³ Al respecto Moyano señala que las demandas del movimiento estudiantil universitario en la década del ochenta eran: el ingreso irrestricto, la gratuidad de la enseñanza, la transparencia en los concursos, la democratización y el aumento presupuestario. Todos estos reclamos no se constituyeron en nuevos derechos sino en conquistas a recuperar ya que fueron derogadas por el régimen dictatorial. Ver Moyano (2008)

También propiciaban que su espectáculo se efectuara en diferentes espacios que se relacionaban con alguna causa en particular y por la cual decidían presentarse sin recibir una retribución económica por su trabajo. En este mismo sentido trasladaron el espectáculo a diferentes barrios *marginales* de la ciudad de Córdoba o de las ciudades donde salieron de gira. Para poder llevar a cabo este cometido establecieron vínculos con algunas organizaciones que trabajaban en los barrios. A partir de estos intermediarios los artistas acudieron a lugares concretos y la presentación se realizaba gratuitamente.

La puesta también se presentó en el interior de la provincia de Córdoba y en numerosas provincias de nuestro país. Los vínculos para estas presentaciones según los integrantes de “Córdoba va” estaban dados por las diferentes juventudes políticas. En este sentido las redes que facilitaban la distribución de esta obra de arte se vinculaba directamente con la militancia política ya que oficiaban de intermediarios. Sin embargo se registran algunas actuaciones donde no se detalla la presencia de ninguna organización política.

“Era todo más artesanal, más salvaje”

Siguiendo la perspectiva de Becker (2008) los sistemas de distribución permiten dos cosas: que el trabajo artístico sea apreciado por los públicos y que quienes participan de su producción recuperen la inversión de tiempo, dinero y materiales. En la performance que estudiamos aquí pudimos registrar que los artistas manifestaron que su participación se supeditaba a lo que ellos denominaron como una *idea más soñadora*. Ganar o no dinero pasaba a un segundo plano, todos ellos además de trabajar aquí tenían otras ocupaciones que les permitía sostenerse económicamente. Había otra preocupación que era más importante que el dinero: hacer el espectáculo por ciertos ideales y principios. En este mismo sentido registramos una oposición recurrente en este mundo de arte, esto es: la oposición entre ciertas músicas y sonoridades consideradas *comerciales* y aquellas otras que se relacionaban con el *contenido* y la *resistencia*. Las primeras se asociaban directamente a un mercado de consumo masivo, las segundas a hacer cosas por *gusto* y *amor*. Surge entonces que este mundo de la “canción urbana” sería muy distinto a lo que se denominaba *música comercial* representada por Palito Ortega y el Club del Clan¹⁴.

¹⁴ Palito Ortega era parte del “Club del Clan”, los entrevistados eligen mencionarlo por separado. Díaz (2005) da cuenta que los inicios del rock en Argentina obedeció a una imposición de la industria discográfica en búsqueda de nuevos mercados. Los miembros del “Club del Clan” son producto de este fenómeno. Fueron los primeros en

Toto trabaja en una verdulería

y en esa verdulería se juntaba todo el mundo, esa era la... le decíamos la Jabonería de Vieytes a la... a la verdulería del Toto. Y tenía banquitos, el mate siempre, la garrafitita chiquita con el y... ahí cuanto liberado, ayer había salido de la cárcel y pasaba por ahí... ¿viste? (Entrevista Alvarellos)

Toto López junto a su cónyuge María Esther Gómez eran dueños y atendían una verdulería. Era la verdulería del Toto, la verdulería “La Papa”. Se ubicaba en barrio Iponá, donde vivían ellos y también algunos de los integrantes de “Córdoba va”. En ese barrio, en esos años, se generó lo que Sosa llama un *microclima muy interesante* dado que residían muchos artistas: gente de teatro, música y cine. Este hecho Sosa se lo atribuye a la cercanía con Ciudad Universitaria. Los integrantes de “Córdoba va” se sentían muy ligados a dicho local: Toto se convirtió en un intermediario fundamental, ya que era quien vinculaba a las personas.

La verdulería se convirtió en la *oficina, el centro de operaciones* del “Córdoba va”. A través de la mediación de Toto se activaban los vínculos que posibilitaban las actuaciones. A este establecimiento acudían los grupos de estudiantes o integrantes de diferentes organizaciones políticas. Los presos políticos se contactaban con ellos en la verdulería porque sabían que estaban trabajando con los organismos de derechos humanos y que además dentro de la misma puesta se hacía mucha referencia a las vivencias ligadas al terrorismo de estado instaurado por la última dictadura militar. También la frecuentaban los públicos de “Córdoba va”: la gente asistía a la verdulería para facilitarles diferentes recortes, libros, cartas, escritos y producciones literarias. Algunas de estos materiales fueron agregadas al repertorio del espectáculo. Hay que destacar que esto empezó a suceder cuando la puesta ya llevaba un buen tiempo presentándose.

“Córdoba va” tenían colaboradores: algunos de sus recursos eran facilitados por personas del público, la mujer de Toto o integrantes de organizaciones políticas. En las organizaciones políticas había personas que se dedicaban a escribir poesía o literatura y encontraban en “Córdoba va” un canal de expresión, una forma de divulgar sus producciones.

Entre fibrones y collages

cantar rock en castellano y dieron lugar a lo que se llamó como “nueva ola” y luego “música beat”. Para más datos ver Díaz (2005).

En cuanto a la convocatoria del público los integrantes de “Córdoba va” relatan que no dependía de los circuitos comerciales de la radio o de la televisión, si no más *por el boca a boca*. En lo que refiere a la difusión y publicidad del espectáculo, al parecer se efectuaba mediante diferentes afiches y folletería. Los afiches se confeccionaban a mano alzada, con fibrones y letras de moldes de reglas. Muchas de las imágenes son fotocopias de fotos pegadas manualmente sobre el afiche luego escrito a mano. También se utilizaba la máquina de escribir, y algunas cartulinas de colores sobre las impresiones siempre en blanco y negro.

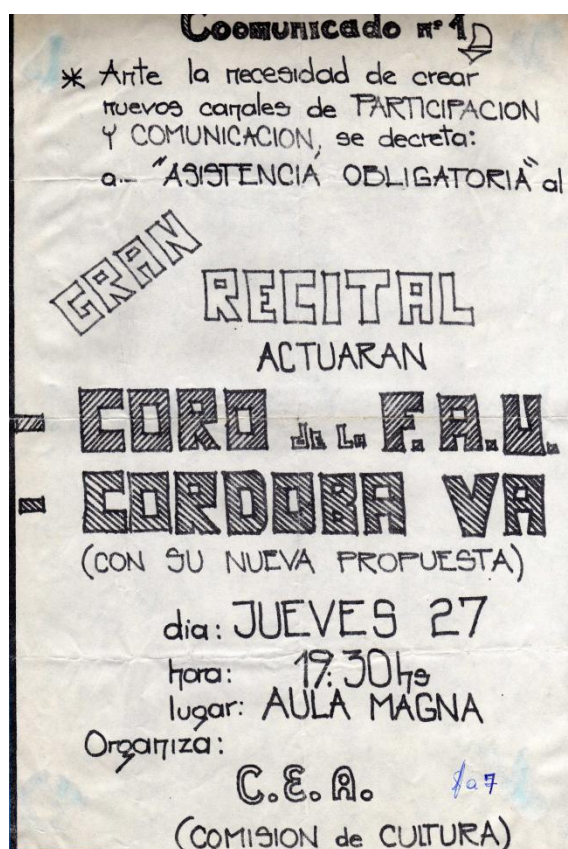


Fig. 1: Afiche difusión recital (27/10/1983)

Las fotografías utilizadas para la difusión fueron tomadas en blanco y negro. Algunas eran del espectáculo. Otras mostraban a los integrantes de “Córdoba va” en lugares característicos de Córdoba (La Cañada, Plaza de la Intendencia, Plaza San Martín, Mercado de Abasto, el Paseo de Sobremonte) entremezclados entre la gente. De tal modo pareciera sugerirse que no habría una distancia entre los artistas de “Córdoba va” y sus públicos.



Fig. 2: fotografía integrantes de “Córdoba va” (Plaza San Martín, sobre la calle 27 de abril)

Dicen que dicen: como los trovadores y juglares

Según las fuentes y las entrevistas “Córdoba va” tenía una función expresiva que se asociaba a la profesión de trovadores y juglares¹⁵. No se trataba sólo de describir mediante el arte sino de *opinar* sobre los acontecimientos. Entre las intenciones del espectáculo estaba mostrar la realidad urbana y la cordobesa en particular. Se pretendía *pintar lo universal* desde lo cotidiano de la ciudad de Córdoba, por eso la necesidad de reivindicar artistas del medio. El espectáculo se proponía no sólo describir sino tomar una “función social”, al modo de los trovadores y juglares. Aparece la necesidad de rescatar la relación del artista con sus contextos, cuestión que se encontraba relegada desde los inicios de la dictadura militar. Uno de los objetivos de la performance era producir un efecto movilizador en el público: *sacudirlo y devolverlo a la lucha diaria, que lo requiere despierto y atento*. (LVI 17/12/1982 2 secc. p. 10).

La performance se encargaba de problemáticas actuales de los habitantes de la ciudad de Córdoba. Tal fue ese carácter *testimonial* que las fuentes plantean que lograba *reflejar la*

¹⁵ Los juglares eran músicos, instrumentistas y cantores. No poseían empleo fijo y se trasladaban por los espacios en ofrecimiento de sus servicios. Sus públicos pertenecían a todas las clases sociales. En ocasiones podían actuar como propagandistas políticos (Attali, 1995).

ciudad. “Córdoba va” hablaba sobre *vivir en plenitud, la pérdida de los miedos y de defender la vida*, y poseía un *mensaje de libertad y deseo de justicia*. La puesta misma representaría a su público en sus problemas y situaciones. Las fuentes también expresan que existía una especie de empatía y de calidez del espectáculo con el público, una conexión infrecuente lograda por los artistas. Plantean que este efecto era posible por su *sensibilidad social*. Este contenido se combinaba con la *denuncia social y el compromiso*.

Ese *reflejo* de la ciudad fue modificándose a través del tiempo dado que los contextos fueron cambiando. Hay varias cuestiones específicas que impactan especialmente en este carácter de “decir” de la puesta. Una de ellas fue la censura de la dictadura militar. También la guerra de Malvinas. Este suceso influyó en el éxito de la puesta: la ayudó a transformarse *en la expresión de un conjunto de sectores juveniles*, fue a partir de aquí que la *gente se predispuso mucho más a escuchar determinadas cosas*. Los artistas plantearon que modificaron en parte el espectáculo: la estructura se mantuvo aunque se incorporaron nuevos poemas y canciones sobre el suceso. Los integrantes de “Córdoba va” aclararon que lo que ellos realizaron respecto a Malvinas no era *oportunismo*, no sólo porque comenzaron antes de este suceso sino porque creían que la apertura democrática era relativa. Para ellos resultó más audaz aun, sostener en aquella coyuntura, las banderas de *unidad latinoamericana, independencia nacional y lucha antiimperialista*.

Una cuestión importante que aparece constantemente en “Córdoba va” es lo que las fuentes escritas y los mismos protagonistas denominaron como *esperanza*. Esta *esperanza* vendría de la mano de la no censura, de la juventud, de la fe en un futuro de participación, del fin de los miedos, de la libertad. Vendría a ser una especie de *despertar de un letargo*, de *seguir avanzando* a pesar de las crisis depresiones y sobresaltos, *no dejarse vencer y luchar para lograr un futuro mejor*. Frente a la apertura democrática “Córdoba va” fue capaz de plasmar en el escenario ese deseo de participación.

De músicas y militancias

Pero si te puedo decir lo que significó el “Córdoba va” era eso: un lugar de resistencia
(Entrevista López)

Los integrantes de “Córdoba va” tenían cada uno de ellos militancias personales en diferentes espacios de la Córdoba de los ochenta. Sin embargo será Sosa quien se detendrá a explicar cómo se vivía la militancia y la política. La militancia desde fines de los sesenta se había convertido en algo muy *amparado* por el propio contexto histórico que trascendía los límites del país y se proyectaba internacionalmente. Sosa lo denomina como el *carácter romántico de la política*, que vendría a oponerse a su *concepto decadente*¹⁶. Este concepto *romántico* de la política significaba que todos podían y debían intervenir en el espacio público: era una obligación de parte de todos preocuparse por el bien común. En este sentido la política no se asociaba a una cuestión de partidos políticos o de unidades básicas, sino que se trasladaba a todos los ámbitos de la vida: en la pareja, la familia, el barrio:

(...) en cualquier ámbito donde uno transitara podía tener una voz política digamos, y una posibilidad de incidir en la realidad, que... y eso ya parece una fantasía, en ese momento era cosa de todos días ¿no? Vos veías que eso estaba presente en cada... vos te veías un poco en la imagen que los otros también estaban en eso, entonces te devolvían esa misma imagen de la política.

(Entrevista Sosa)

Por otro lado también explica que en estos años había una claridad en lo que refiere a lo que era el “enemigo”: la dictadura militar, de ahí que había un sentido de unidad de todas las fuerzas que tenían una participación política. Se *trabajaba solidariamente*, había un *sentido de unidad* y de *trabajo en conjunto* de parte de todos aquellos sectores que se oponían a la dictadura militar.

Alvarellos plantea que, como grupo, ellos se encontraban más cercanos al peronismo. De hecho detalla que cuando Ítalo Luder¹⁷ visitó Córdoba, con motivo de la campaña electoral, “Córdoba va” fue el único espectáculo que se presentó en el acto. Sin embargo, y en sintonía a esta forma de vivir la política y la militancia, los integrantes de “Córdoba va” se encargaron de detallar su presencia en todos esos espacios de la *resistencia*: donde *hacía falta*. Trabajaron con organizaciones estudiantiles, sindicatos, organizaciones barriales, partidos políticos. No obstante eran organizaciones que estaban en la misma línea que la posición política de “Córdoba va”, en este espectro no entrarían *los fachos*. No trabajaban solamente con los sectores de la izquierda, sino también con el Partido Intransigente, Franja

¹⁶ A este concepto decadente lo asocia a los últimos tiempos, aunque aclara que hay un intento de recuperación de la militancia y de la política recientemente con el kirchnerismo

¹⁷ Luder era el candidato presidencial por el PJ. Ver Closa (2009).

Morada, o los sectores mas *progres* del peronismo. A esta actitud Rezk la denomina como *democrática*.

Es en este marco cada uno de estos jóvenes tenía una militancia en particular. López llevaba a cabo una participación específica que se relacionaba con las organizaciones de Derechos Humanos¹⁸ y en “Vanguardia Comunista”. Toto había sido secuestrado y detenido ilegalmente en el centro clandestino de detención “La Perla”. Tuvo una activa participación en la creación del gremio de los actores en la ciudad (la sede de Córdoba de la Asociación Argentina de Actores) junto con Omar Rezk, Isabel Brunello y otros actores del medio.

Horacio Sosa relató su participación en la secundaria en la formación de un cuerpo de delegados de su colegio (Colegio Loreto de Barrio Los Naranjos). Posteriormente estuvo vinculado al Partido Comunista en años cercanos a la vuelta de la democracia. Sin embargo explica que, por cómo se vivía la militancia por esos momentos, él nunca llegó a sentirse un militante desde el punto de vista partidario, sino *un artista independiente que adhería a causas perdidas*.

Pancho Alvarellos tuvo participaciones en Paz y Justicia de América Latina (SERPAJ). SERPAJ era una organización de Derechos Humanos liderada por Pérez Esquivel, de actual existencia y con sede en Córdoba. Alvarellos explicó que dicha organización era muy importante por la relevancia que fue tomando Pérez Esquivel en esos momentos. También contó que su acercamiento tuvo relación con que su pareja era secretaria de SERPAJ. También dice haberse sentido cercano al Partido Intransigente, aunque, como Sosa, tampoco era uno de los miembros activos afiliados al partido.

Omar Rezk relata haber tenido una activa vida de militante dentro de lo que fue la Juventud Peronista (JP). Los años para los cuales él dice haber tenido una fuerte participación fueron los que abarcan el periodo de 1968 a 1973. Su militancia se interrumpió con el retorno de Perón y la Masacre de Ezeiza. Cuando Perón los *echó* de la Plaza de Mayo dice haber sentido una indignación tal que renunció a su condición de peronista. Desde ese momento

¹⁸ Hacia finales de la dictadura militar tenían existencia los siguientes grupos de organizaciones: Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas, Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH), Servicio de Paz y Justicia de América Latina (SERPAJ), Liga Argentina por los derechos del Hombre (L.A.D.H), Movimiento Ecuaménico por los Derechos Humanos (MEDH) y Familiares de Presos y desaparecidos Peronistas. A excepción de las dos últimas organizaciones “Córdoba va” se vinculó con todos los demás organismos. Hacia diciembre de 1983 los organismos se presentaban como coordinadora del movimiento de Derechos Humanos de Córdoba, la cual estaba integrada por: APDH, FDDRP, LADH Y SERPAJ. Hay que destacar que en Córdoba la primera comisión provisoria de familiares de secuestrados y desaparecidos se conformó en 1976 dado que en esta ciudad desde la segunda mitad de 1975 se insinuaron rasgos de un nuevo patrón represivo. Para más datos ver Solís (2011).

dejó de militar activamente, aunque siempre colaboró con lo que fueron las organizaciones de izquierda y los *sectores progres*. Por otro lado explica que en el ámbito del teatro resulta *natural* este acercamiento porque la gente de allí tiene un *pensamiento progre*.

Brunello relata que ella tampoco se encontraba afiliada a ningún partido político, aunque destaca el interés de ciertos partidos por lograr su afiliación como *referente* para los jóvenes. Cómo los demás integrantes de “Córdoba va” ella detalla su compromiso como artista, ella utiliza la expresión *compromiso desde lo cultural* y no *desde lo político*.

Así la situación, y como fuimos relatando a lo largo de este escrito, las conexiones con estos espacios de militancias fueron importantes a la hora de la presentación de la puesta. “Córdoba va” se presentaba dentro de ciertos espacios asociada a las diferentes “militancias” porque sus integrantes eran “militantes”, y porque la política permeaba la vida de este grupo de jóvenes. De ahí que las redes que permitieron la generación de la obra de arte trabajada aquí se relacionaron con las más profundas intenciones de las personas: con cuestiones afectivas y convicciones políticas. Mediante estas participaciones del espectáculo en estos espacios específicos de “militancias”, sus integrantes hacían su aporte de “militancia”.

Estas trayectorias y descripciones nos plantean un panorama, que si bien se circunscribe a una obra de arte en particular, nos da una idea sobre algunas formas de participación política de un grupo de jóvenes en Córdoba de los años ochenta. Fuertemente surge la presencia de los organismos de derechos humanos, además de la Juventud Peronista, el Partido Comunista e Intransigente. Además, y quizás sea lo más importante, se evidencia la marcada resistencia a lo que fue la última dictadura militar.

El ritual del vivo, la magia de una performance

“Córdoba va” se fue convirtiendo en un espectáculo exitoso. Multiplicó sus presentaciones por variados espacios (cordobeses o del interior del país) con una importante asistencia de públicos. La explicación de este éxito se podría encontrar en los propios contextos sociales en los cuales la obra se enmarcó (Cf. Elías, 1998). Muchas de las personas que asistían a ver la puesta se sentían identificadas con ella al punto que los artistas plantearon que ellos a través del espectáculo expresaban lo que querían decir los públicos de este mundo de la “canción urbana”. A esto se sumaba la convicción y el compromiso de cada uno de los artistas implicados y convencidos de las letras que decían mediante las poesías y canciones: o

sea cada frase era una cosa que nos pegaba, que nos parecía... importante. Lo hicimos como una cosa muy importante (Entrevista Alvarellos).

El espectáculo tenía un efecto en sus públicos que no sólo quedaba en manos de los artistas. La performance trascendería su carácter de entretenimiento (Schechner, 2000). Sosa plantea que la puesta se convirtió en un *hecho catártico*, que correspondía a ellos como artistas generadores del espectáculo pero en gran parte al público que asistía. Cuenta que hubo noches muy emotivas. Porque el público, como ellos, formaba parte de una *generación* con la concepción *romántica* de militancia que en esos conciertos podía vivir una especie de *catarsis, de duelo*. Porque el sueño político había sido truncado por la dictadura militar, por las pérdidas de las vidas de muchos compañeros, fue un modo de *elaboración de la derrota en términos políticos*. Según Sosa este sentimiento trascendió la localidad de Córdoba y se relacionaba con un momento histórico en particular. En este sentido “Córdoba va” pudo responder a una coyuntura específica, de ahí esa interacción con un público predispuesto a escuchar ciertas sonoridades y ciertas letras.

Brunello destaca que la relación que entablaban con el público era tal que había una cercanía entre estos y los artistas, ellos conocían y tenían una relación con las personas del público. Había sujetos que asistían reiteradas veces al espectáculo y que también era posible que se encontraran en otros espacios de Córdoba. Estos encuentros llevan a decir a Brunello: *Entonces era como que vos pertenecías a una comunidad ¿no? Pertenecías a un lugar...* (Entrevista Brunello)

López plantea que “Córdoba va” se convirtió en una *herramienta que servía para resistir*. Porque “Córdoba va” trabajaba con los diferentes espacios de militancias y porque estaba muy presente en sus temáticas la crítica al régimen dictatorial y la búsqueda de la recuperación de la democracia. Era la resistencia frente al terrorismo de estado. Resistencia que a su vez López caracteriza de muy *intensa*. Con “Córdoba va” ellos *volvían a pelear, volvían al ruedo*. Y volvían, porque tal como se detalló, ellos participaban en política y los movilizaba la militancia desde antes de comenzar con el espectáculo.

Alvarellos explica que ellos se remitían mucho a su inconformismo con la última dictadura militar, sin embargo habían encontrado un modo que les permitía circular sin ser víctimas de la represión. Rezk dice que el espectáculo tenía un carácter de rebelión contra la dictadura, y que se relacionaba con sus propios sentimientos, con sus propias ganas, pasiones e intenciones. Frente a ello la coyuntura política jugó a favor porque muchas personas sentían

que aquello los representaba, y aquí radica esta fuerza y poder como performance. Tal es así que Rezk cuenta haberse encontrado con personas que le comentaron sobre lo fundamental que resultó “Córdoba va” en sus vidas, *porque nosotros los enamoramos*. Este carácter productor de la obra en aquel momento y lugar tal vez ayude a explicar su éxito y su finalización. De ahí que ninguno de los artistas de “Córdoba va” haya podido repetir la experiencia posteriormente.

La puesta se convirtió en una especie de canal de expresión para un grupo de jóvenes que se constituyeron en los públicos de “Córdoba va”. En este plano resulta pertinente pensar en la trenza ritual/entretenimiento propuesta por Schechner (2000). Si bien estamos analizando una performance artística cuya finalidad era el entretenimiento podemos observar que también se generan resultados. Las performances agradan, entretienen, también marcan identidades y cuentan historias. “Córdoba va” era una performance que se transformó en una herramienta de resistencia para un grupo de jóvenes.

Reflexiones finales

En este escrito nos ocupamos particularmente de algunas aristas de una obra emblemática que tuvo lugar en la ciudad de Córdoba durante la década de 1980. Describimos los motivos que llevaron a sus protagonistas a emprenderla así como la forma que fue tomando a través de ciertas poesías y músicas. Ambas cuestiones estaban íntimamente relacionadas con las vivencias de un grupo de jóvenes respecto a la censura que operó durante la dictadura instaurada a partir de 1976. Haciendo esta operación de pensar “por” la música, intentamos dar cuenta de algunos aspectos de la coyuntura cordobesa de la década de 1980 para un determinado grupo de jóvenes. Intentamos visualizar cómo la obra de arte se fue transformando en una vía de expresión tanto de los artistas como de los públicos que se constituyeron a partir de ella.

También describimos los sistemas de distribución de la obra situándonos en su recurrencia en los espacios denominados de militancias así como la forma particular que tomó por fuera de un circuito considerado comercial. Por otro lado nos situamos en la función social y expresiva que fue adquiriendo el espectáculo, tanto para los artistas como para sus públicos. La obra que analizamos fue asociada intrínsecamente al momento histórico y a la militancia política de un grupo de jóvenes. Nos preocupamos aquí por los sentidos que adoptó “Córdoba va”. Intentamos explorar algunas relaciones de los contextos sociales y la obra de

arte trabajada: destacamos cómo la performance se transformó en un canal de expresión de ciertas cuestiones asociadas al momento histórico.

Referencias bibliográficas

- ATTALI, Jacques. (1995) *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Siglo XXI: México.
- BECKER, Howard S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes. 1ª edición: Bernal.
- BRUNO, María Sol (2012) “‘Córdoba va’: Análisis de un mundo de “música popular urbana” en Córdoba durante la década de 1980”. Trabajo Final de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Director: Gustavo Blázquez. Inédito.
- CLOSA, Gabriela (2009) “Córdoba en las elecciones de 1983. Partidos, prácticas y discursos políticos de campaña”, *Revista Estudios digital* n° II en <http://www.revistaestudios.unc.edu.ar/articulos02/articulos/closa.php> [consultada 3 de diciembre de 2010]
- DIAZ, Claudio. (2005). *Libro de viajes y extravíos: un recorrido por el rock argentino (1965-1985)*. Narvaja Editor: Unquillo.
- ELIAS, Norbert (1998) [1991] *Mozart sociología de un genio*. Península: Barcelona
- _____ (2006) [1970]. *Sociología fundamental*. Gedisa: Barcelona.
- FRITH, Simon. 1996. “Música e Identidad” en HALL, Stuart y du GAY, Paul (comp.). *Cuestiones de identidad cultural*. Amorrortu: Buenos Aires
- MOYANO, Javier. (2008) “Las movilizaciones estudiantiles en Córdoba durante el siglo XX. Actores, antagonistas, prácticas” en *V Jornadas Latinoamericanas del Grupo de trabajo Hacer la Historia*. Escuela de Historia. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba: Córdoba.
- SCHECHNER, Richard (2000) *Performance teoría y prácticas interculturales*. Secretaría de extensión universitaria y bienestar estudiantil, UBA: Buenos Aires.
- SOLÍS, Ana. (2011) *Los Derechos Humanos en la cultura política desde la acción colectiva de una democracia excluyente*, Tesis de Maestría en Partidos Políticos. Centro de Estudios Avanzados. Universidad Nacional de Córdoba: Córdoba.

Entrevistas

- Entrevista a Lucio Carnicer realizada el 6 de julio de 2010
- Entrevista a José Antonio “Pepe” Novo realizada el 11 de agosto de 2010
- Entrevista a Juan José “Toto” López realizada el 26 de agosto de 2010
- Entrevista a Mario Luna realizada el 15 de septiembre de 2010
- Entrevista a Horacio Sosa realizada el 27 de septiembre de 2011
- Entrevista a Francisco “Pancho” Alvarellos realizada el 13 de octubre de 2011

- Entrevista a Omar Rezk realizada el 19 de octubre de 2011
- Entrevista a María Esther Gómez realizada el 12 de mayo de 2012
- Entrevista a Isabel Brunello realizada el 18 de mayo de 2012

Fuentes documentales

- La Voz del Interior (LVI)

1982: diciembre

1983: enero, febrero, diciembre

1984: enero, febrero, marzo, abril, mayo, junio, julio, agosto, septiembre, noviembre, diciembre

1985: enero, febrero, marzo, abril y mayo

1986: enero

- Archivo personal Juan José “Toto” López