Revista nuestrAmérica
eISSN 0719-3092 · 2020 · vol. 8 · n.º 16 · jul-dic · e010
Ediciones nuestrAmérica desde Abajo Ltda · Chile
Esta obra podrá ser distribuida y utilizada libremente en medios físicos y/o digitales. La versión de distribución permitida es la publicada por Revista nuestrAmérica (post print). Color ROMEO azul. Su utilización para cualquier tipo de uso comercial queda estrictamente prohibida.

Manifiesto del Canto Fundamento: documento histórico como género discursivo

Canto Fundamento's Manifiesto: historical document as a discursive genre

Manifesto do Canto Fundamento: documento histórico como gênero discursivo

Lorena Vargas Ampuero [a1]

[a] lpva82@gmail.com 0000-0002-6343-9366

[1] Universidad Nacional del Comahue, Argentina

Recibido: 01-07-2019 • Aceptado: 19-02-2020 • Publicado: 11-07-2020

Resumen
Para la realización de este trabajo nos hemos valido del manifiesto como fuente historiográfica leída en clave de género discursivo, como parte de un proceso histórico más amplio. Se trata de una fuente escrita inicialmente con fines propedéuticos. Sin embargo, acabó por transformarse en el Manifiesto base de un movimiento artístico tan heterogéneo como lo son los/las trovadores en Patagonia. A partir de su análisis lo dimensionamos como un manifiesto artístico que incluye en él la dimensión doblemente polémica: la artística y la política. Ello incluye la autoadscripción de un colectivo de identificación a partir de la construcción discursiva de un adversario con el que se polemiza. De esta forma se hace posible dar cuenta de algunas de las discusiones cuya vigencia se reactualiza de manera constante y que se inscribe dentro de un debate más amplio que es el de la autonomía y la neutralidad o no del arte. Pero, de ningún modo el Manifiesto ha de interpretarse como una prescripción acatada programáticamente. Se trata más bien de la intersección de debates, que se venía originando a partir de fines de la Dictadura y que se reactivó a partir del discurso del "fin de las ideologías", durante los noventas.
Palabras clave : manifiesto; arte; política; acción; reglas

Resumo
Para a realização deste trabalho, utilizamos o manifesto como fonte historiográfica lida em termos de gênero discursivo, como parte de um processo histórico mais amplo. É uma fonte originalmente escrita com propósitos propedêuticos. No entanto, acabou se tornando o Manifesto base de um movimento artístico tão heterogêneo quanto os trovadores da Patagônia. A partir da sua análise, dimensionamo-lo como um manifesto artístico que inclui a dimensão duplamente polémica: a artística e a política. Isso inclui a autoatribuição de um coletivo de identificação a partir da construção discursiva de um adversário com quem discutem. Desse modo, é possível dar conta de algumas discussões cuja validade se atualiza constantemente e que se insere em um debate mais amplo que é o da autonomia e da neutralidade ou não da arte. Mas de forma alguma o Manifesto deve ser interpretado como uma prescrição programaticamente aderida. Pelo contrário, trata-se do cruzamento de debates, que se originaram do final da Ditadura e foram reativados a partir do discurso do "fim das ideologias", durante os anos noventa.
Palavras-chave : manifesto; arte; política; ação; regras

Abstract
To carry out this work we have used the manifesto as a historiographic source read in terms of discursive genre, as part of a broader historical process. It is a source originally written for propaedeutic purposes. However, it ended up becoming the base Manifesto of an artistic movement as heterogeneous as the troubadours in Patagonia. From its analysis, we dimension it as an artistic manifesto that includes in it the doubly controversial dimension: the artistic and the political. This includes the self-ascription of a collective of identification based on the discursive construction of an adversary with whom they argue. In this way, it is possible to account for some of the discussions whose validity is constantly updated and which is part of a broader debate that is that of the autonomy and neutrality or not of art. But in no way is the Manifesto to be construed as a programmatically adhered to prescription. Rather, it is about the intersection of debates, which had been originating from the end of the Dictatorship and which was reactivated from the discourse of the "end of ideologies", during the nineties.
Keywords : manifest; art; politics; acts; rules

Introducción

En 1994 un grupo de cantores fue invitado a dictar un taller, o más bien un recital didáctico, en el marco de un Encuentro de Estudiantes de Música en la ciudad de Esquel, Chubut. La invitación desnudó la inexistencia de materiales escritos que versaran sobre las prácticas trovadorescas en la Patagonia. Se dieron entonces a la faena de elaborar uno para compartir. Ese material es hoy uno de los testimonios de un momento de gran vitalidad de la corriente artística en la que se inscribió[2].

Dicha vitalidad queda plasmada en varios procesos de organización de ciclos artísticos. El primero, en 1994, en Esquel, denominado Canto Fundamento. Allí se realizó un Taller de Participación y Reflexión que quedó plasmado en un libro con el mismo nombre, además de la realización de un espectáculo poético y musical. El segundo en 1996, en Puerto Madryn, Chubut. El tercero, en Comodoro Rivadavia en 1997. Finalmente en el cuarto, entre 1996 y 2000 en Tierra del Fuego, el poeta Julio Mochi Leite coordinó la organización de cuatro ediciones del Encuentro de Poetas y Juglares denominado Y Vino la Palabra. Además, entre 1994 y 1996, se realizaron dos encuentros más pequeños en Trevelin, Chubut, llamados Arte Fundamento. Ello porque ya no se trataba sólo de artistas músicos/as y poetas sino que se incorporaron otras artes y/o artesanías y hubo charlas referidas a temáticas ecológicas y de problemáticas de los pueblos originarios. A partir del 2000 ya no se hicieron eventos con participación exclusiva de trovadores, sino pequeños encuentros en el marco de otros como, por ejemplo, ferias del libro. Ello, hasta 2005, en que se realizó un Encuentro de Trovadores en Trelew, organizado desde la Dirección de Cultura, que tomó como antecedente el camino recorrido por Canto Fundamento. A partir de ese momento, pasan a autodenominarse trovadores. En 2009, Lucho Martínez (trovador y maestro de música) y Liliana Ancalao (poeta y Profesora en Letras) comenzaron a coordinar la realización del Ciclo de Recitales Didácticos en el Instituto Superior de Formación Docente Artística 806 en Comodoro Rivadavia. En 2012, se realizó un Encuentro de Trovadores Patagónicos en la misma ciudad, que ofició a modo de cierre de ese ciclo (ver imagen núm. 1 en el pdf).

El propósito del presente artículo es analizar el Manifiesto como género discursivo en sí mismo, pero ligado a procesos históricos que involucran la construcción de un colectivo de identificación artística. Dichos procesos históricos exceden al manifiesto como texto porque también exceden a los actos de habla en sí mismos. Hablamos de procesos de organización de eventos artísticos porque la organización misma de estos es fundamental para la construcción del colectivo de identificación trovadoresco. De

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

hecho, cada uno de esos eventos fue organizado por lxs mismxs artistas, generando tras de ellxs un círculo de sociabilidad que perdura hasta el presente. El evento en sí mismo tiene muy poco para "decir" si no se estudia el desarrollo organizativo del que es una prolongación. Como veremos más abajo, esta postura forma parte de lo que denominamos como "manifiesto proceso."

Siguiendo este razonamiento, queremos observar esta fuente bajo la lupa que los cuatro componentes del discurso político (descriptivo, didáctico, prescriptivo y programático) deja claro, además, los tres destinatarios a los que está dirigido el escrito (Mangone y Warley 1994, 64). El destinatario positivo es el que forma parte del o simpatiza con el Canto Fundamento. El destinatario negativo, del cual hablaremos más adelante, es el que pretende encontrar una identidad musical que unifique a la región patagónica. Pero existe también un destinatario al que se quiere convencer para formar parte del grupo, para sumarse finalmente al Canto Fundamento.

Se trata de un material que, escrito inicialmente con fines propedéuticos, acaba por transformarse en el manifiesto de un movimiento artístico tan heterogéneo como lo es el espacio vivido en Patagonia. Intenta dar cuenta de algunas dimensiones de ese devenir que recorre más de 25 años. El Manifiesto comienza proclamando esa diversidad: En la Patagonia habita gente procedente de distintos lugares del país y del mundo, lo que hace que sea un conglomerado de culturas muy distintas entre sí (Manifiesto del Canto Fundamento párrafo primero).

Más allá del motivo que ocasiona la escritura del documento, y antes de comenzar su análisis, es necesario que dejemos claro con quiénes discuten. Aunque como explicaremos más abajo, en términos lingüísticos los adversarios son construcciones, hay sujetos "fuera del texto" contra los cuales se dirige tal construcción: el enemigo construido está inspirado en la corriente musical surgida a partir de la obra de autores como Hugo Giménez Agüero y el guitarrista Hugo Merlo, con su emblemática canción Cacique Yatel, que reza en una de sus estrofas "porque ha nacido tehuelche y antes que nada argentino." La canción fue luego popularizada por Rubén Patagonia y, finalmente, por Flavio Iorio. Las principales críticas que se le han hecho a esta corriente han sido en primer lugar, el nacionalismo que afirma la preeminencia de la nacionalidad argentina por sobre la preexistencia de los pueblos originarios. En segundo lugar, la creación de ritmos que luego se difunden como "tradicionales", como son la chorrillera y el cahani. En tercer lugar, el uso del pretérito para referirse a los pueblos originarios de la Patagonia.

Otra crítica a mencionar, dirigida a esta corriente, es a la utilización de la palabra loncomeo, derivada de un ritual mapuche, que es utilizada para designar un ritmo pretendidamente patagónico, fuera del contexto ceremonial. En este último, implica un movimiento de cabeza de representación antropomórfica del choique (avestruz).[3] Como ejemplos de autores que utilizaron y propusieron esta forma rítmica, podemos citar a Marcelo Berbel y a Carlos Alberto "Lito" Gutiérrez.

> Cacique Yatel (fragmento) Asando una picana de ñandú Lo sorprendió la tarde en el yehuel Arriero soñador de piño y luz Que supo ser señor en el layquen. Con un perro pelao y un cascabel Un caballo cansado viejo y cinchon Ahi anda guanaqueando don Yatel Casique cimarron del AONIKENK... Cuando llega a los boliches Por un trago de ginebra Suele cantar un cahani Con fabulas y leyendas Y los ojos se le escapan Hacia el costado del camino Porque ha nacido Tehuelche Y antes que nada argentino... Cuantos recuerdos tiene don Yatel De la Isla Pavón y del Cardiel Cuando llegaba al barco de Don Luis trayéndole banderas para él

Del Manifiesto objeto al Manifiesto proceso

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

El investigador Juan Pablo González (2015) dejó plasmado en su libro Pensar la música desde América Latina, cómo a partir de las décadas de los ochentas y noventas fuimos dejando de pensar la canción como objeto a concebirla como un proceso.

En efecto, como si la pluralidad de textos que forman una canción no fuera un problema epistemológico suficientemente complejo, nos encontramos ante el hecho de que este verdadero racimo textual se va formando en distintos momentos de la puesta en marcha de la canción (...) y en los distintos espacios sociales en que habita. Vale la pena considerar lo que el historiador y antropólogo español llama los tres tiempos de la canción: el tiempo del que la crea, el tiempo del que la canta y el tiempo del que la escucha. A esto podemos agregar el tiempo del que la reinterpreta, del que la recrea o versiona, del que la reescucha y del que la analiza (Juan Pablo González 2015, 96).

Proponemos un tratamiento similar para este documento. Pensado como proceso, ese "racimo textual" al que alude Juan Pablo González al referirse a la canción, es pertinente de serle aplicado. El manifiesto proceso puede interpretarse como una intersección en la que convergen diferentes dimensiones de realidades complejas. Detrás de cada manifiesto hay una historia y sus dimensiones son multicausales. Por ejemplo, forma parte de las discusiones que atraviesan el género trovadoresco en la Patagonia y que podrían remontarse, si así lo decidimos, a los orígenes medievales de la palabra trobar (en lengua de Oc: buscar). Estos debates, son tan disímiles e intrincados que van desde lo ideológico, pasando por lo estético, hasta lo presupuestario, por citar sólo algunas aristas. Sin proponernos ahondar en el tema en este escrito, quisimos dejarlo planteado como problema. En este sentido, la discusión de si se puede crear o si existe una música o un ritmo patagónicos como lo tienen otras regiones del país, aún no está saldada. Y esa es la puja de fondo y la cuestión que recorre todo el discurso de esta pieza textual.

Los manifiestos tienen la habilidad de ser descarnadamente explícitos. En este caso esa explicitación consiste en correr el eje desde el constructivismo regionalista-nacionalista velado hacia un planteamiento ético político explícito. Dicen Carlos Mangone y Jorge Warley que no es frecuente encontrar documentos en los que el cruce entre lo artístico y lo político se juegue en modo tan evidente (Mangone y Warley 1994, 162). Este es uno de esos casos en que arte y política se entrelazan para ser cohesores de un colectivo de identificación. Esta ligadura se da a partir de varios elementos históricos que van desde la "conquista de América," hasta las sucesivas oleadas migratorias que han ido sucediéndose en la Patagonia. Vemos también que dentro de la sucesión de procesos históricos que se mencionan aparecen sujetos/as auto-esencializados/as. Hay dos actores que aparecen aglutinados sin tener en cuenta su diversidad. En primer lugar, la "cultura aborigen." En segundo lugar "los ancianos," cuya misión es ser "guardianes celosos" de la "pureza" de esas culturas. A partir de la legitimación que les da tomar partido por determinadas interpretaciones de la historia se erige Canto Fundamento. La cohesión identitaria central no es estilística ni rítmica. Es histórica-ético-política.

La cultura aborigen, prácticamente destruida por la conquista, y luego tapada por el violento impacto de la literal invasión de las otras culturas, ha sido guardada celosamente por los más viejos en las llamadas "colonias" o "reservas" y, desde hace unos años, desde distintas agrupaciones y movimientos, se lucha para hacerla valorar como es debido a nivel popular y oficial. Seguramente seguirá mezclándose en este proceso y, sin perder su pureza, aportará lo suyo a la "identidad" de la región.

Por estas razones y por ser una región joven en el mapa del país, recientemente poblada por la inmigración, en constante ir y venir, no podemos hablar de una cultura común; menos aún de una identidad musical. Encontramos, si, una gran diversidad de expresiones y, desde hace unos años, en distintos puntos o zonas, el desarrollo de "corrientes" que tienden a definirse en lo poético y lo musical.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

(...) Entre estas distintas "corrientes" hay una de la que, desde hace más de 30 años, han surgido referentes individuales que han hecho – aun en forma involuntaria - su importante aporte a la poesía y a la música en la Patagonia; expresándose en distintos encuentros y festivales; con intentos de consolidar agrupaciones; abriéndose luego a otras expresiones artísticas. Así, desde la década de los '80 a la fecha, fue definiéndose y cobrando importancia su diferenciación ideológica de las otras "corrientes" culturales de la región.

Esta "corriente subterránea" de la que hablamos, defiende el Canto Fundamento (Manifiesto del Canto Fundamento, párrafos tercero cuarto y quinto)[4].

Referimos a una auto-esencialización porque varios/as integrantes de Canto Fundamento son parte de diversos pueblos originarios. Ello implica procesos de autoadscripción paulatina no exenta de contradicciones. En muchos casos se trata de procesos personales que implican un fuerte dolor emocional. Por otra parte, otros/as integrantes son parte de esas sucesivas oleadas migratorias, lo que dicho sea de paso no les exime de formar parte de uno u otro pueblo originario. En otros casos, la proximidad se da por convivencia o por formar parte de comunidades que, originarias o no, son preexistentes a la formación de los estados nacionales argentino y chileno.

Desde esta perspectiva denominada Canto Fundamento, se abre intencionadamente un abanico de posibilidades ya no para un ritmo o un estilo musical patagónicos, ámbito donde nace el debate, sino para todas las artes que se practican en el territorio patagónico, abonando la diversidad estilística y genérica. Sin salir aún del todo de la concepción de lo musical como centro, o como vanguardia del movimiento, cantar con fundamento es definido como:

cantar, escribir, pintar, dibujar, fotografiar, en fin, "expresarse diciendo algo", comprometiéndose con la gente, con su realidad, su historia; aportando el arte como herramienta de denuncia y mensajero del cambio; sin dejarse atrapar por las ilusiones del éxito, de la difusión masiva y las leyes del mercado, que suelen desvirtuar los hechos culturales; con un claro énfasis en la poesía y la elaboración musical; nombrando el paisaje con el Hombre como centro (no puramente paisajista y pasatista) (Manifiesto del Canto Fundamento, párrafo quinto).

Hablamos de manifiesto-proceso justamente porque el manifiesto es una intersección. Como se lee más abajo, en la década de los noventas, tras el colapso del proyecto socialista soviético y con el neoliberalismo imperante, comienza a emerger una serie de reivindicaciones que corren su eje de la "redistribución" al "reconocimiento," aunque sin abandonar el primero. "La identidad de grupo reemplaza al interés de clase como motivo principal de movilización política. La dominación cultural reemplaza a la explotación en tanto injusticia fundamental. Y el reconocimiento cultural reemplaza a la redistribución socioeconómica como remedio contra la injusticia y objetivo de la lucha política" (Fraser 1995, 1).

Dentro del territorio patagónico una de las reivindicaciones más fuertes comienza a ser la lucha por la visibilización de los pueblos originarios, ligada a los diferentes dilemas de redistribución que su pertenencia plantea. El manifiesto no es ajeno a esas luchas por el reconocimiento. El movimiento tiene en su interior integrantes de los pueblos originarios, de las múltiples oleadas migratorias y de las clases populares en general. La búsqueda de legitimidad de Canto Fundamento es una búsqueda dentro de la propia historia. Ello, en el marco de las tensiones y contradicciones constantes que implica el dilema de la redistribución y del reconocimiento o visibilización. Como dice la poeta y lingüista Viviana Ayilef, "el sujeto de la enunciación es colectivo." Y en palabras de la poeta Maritza Kuzanovic:

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

Supe de este Manifiesto en el Encuentro de Poesía Y Vino la palabra, de Mochi Julio Leite. Inmediatamente adherí a todo lo que expresaba porque además, no era solamente una proclamación, todos encarnaban en la práctica ese pensamiento. Lo que fue innovador fue el planteo de liberarse del regionalismo tradicional; posicionarnos en ese remolino de culturas y crear una escritura que, plantada desde el aquí, pueda ser sentida en cualquier lugar por la posición social que nos hermana a todxs lxs ciudadanxs del mundo en las mismas inquietudes, problemáticas y urgencias. -No le cambiaría nada.-

A esto agrega el poeta Mauricio Robles: "Nos unía más la ética que la estética" (comunicación personal).

¿Es entonces el Manifiesto solo una ocurrencia petulante de un grupo de artistas dispersos por la Patagonia? Es una pregunta retórica a la que decimos que no. Pero resulta inevitable preguntarse si era realmente necesario escribir un Manifiesto. Sabemos, en principio, que no fue hecho con ese propósito. De hecho, varios/as trovadores han considerado una verdadera exageración hablar de “manifiesto” para referirse a ese escrito. "Manifiesto es el Manifiesto Comunista..." ha dicho el trovador e historiador Chele Díaz, por ejemplo, en variadas ocasiones. Pero resulta evidente que había una necesidad colectiva de romper con un discurso del no discurso, de la no política, de la no ideología. En ese sentido, contraponer un Canto Fundamento es plantear una alternativa donde se supone que no hay más alternativas.

Con todo, ser parte del Canto Fundamento también implica un cúmulo de renuncias, planteadas en el texto, transversales a todo tipo de actos (no solo a los actos de habla). Pero ¿se trata de renuncias hechas de forma caprichosa? En realidad, nos consta que en el momento en que fue hecha la redacción que hemos convertido en fuente, las reivindicaciones favorables hacia los pueblos originarios, las proclamaciones la diversidad cultural en Patagonia, las asunciones de lucha de clases, las denuncias de exterminio de los pueblos originarios, etc. eran sinónimo de quedar fuera de casi todos los circuitos de contratación artística.

En ese marco es propicio leer la renuncia al “éxito” al que hace referencia el documento. Realizar un aporte artístico desde Canto Fundamento implicaba hacerlo: “sin dejarse atrapar por las ilusiones del éxito, de la difusión masiva y las leyes del mercado, que suelen desvirtuar los hechos culturales.” (Manifiesto del Canto Fundamento, párrafo quinto) Esa renuncia al éxito acaba por contener una doble vía: un hecho en sí mismo, pero también una profecía autocumplida y hasta deseable. Cabe preguntarse, por supuesto, caso por caso, si esa renuncia forma parte de una puesta en escena y cuáles son los límites de lo realizable.

Debemos decir que no sabremos hasta haber avanzado nuestra investigación, hasta qué punto Canto Fundamento tiene características que lo acercan como movimiento a las avant-garde artístico-políticas. Al menos, nos parece importante dejar planteada la pregunta. A este respecto, sí podemos prefijar algunos vínculos con las “vanguardias” de la década de los sesentas. Quedará para ser respondida en un futuro cuánto de autopercepción vanguardista hay en este movimiento.

En su artículo “Vanguardia” y “revolución,” ideas-fuerza en el arte argentino de los 60/70,” Ana Longoni reflexiona acerca de las relaciones entre vanguardias artísticas y vanguardias políticas. Específicamente se pregunta si las ideas de vanguardia y revolución fueron locus aglutinantes de una multiplicidad de intervenciones artísticas en Argentina. “Una época cuya identidad se diferencia del antes y el después por la percepción generalizada de estar viviendo un cambio tajante e inminente en todos los órdenes de la vida” (Longoni 2007, 1) Resalta también que, a diferencia de Chile y de Cuba, la idea de revolución es más bien una percepción que una realidad.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

Hacemos estas aclaraciones ya que más allá del Manifiesto, Canto Fundamento tiene influencias muy marcadas de los movimientos de las nuevas canciones latinoamericanas de la década de 1970, con dos antecedentes poético musicales: Atahualpa Yupanqui y Paula Nennet Pepín. En primer lugar, sus grandes referentes se encuentran entre músicos de los procesos pre y revolucionarios en Cuba, Chile, Nicaragua, etc. pero también de Argentina. Artistas como Violeta Parra, Pablo Neruda, Víctor Jara (y todos los exponentes de la Nueva Canción chilena) Silvio Rodríguez, Pablo Milanés, Vicente Feliú (y toda la Nueva Trova cubana), Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, El Sabalero, Mercedes Sosa, Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana (y toda la Nueva Canción uruguaya y el Nuevo Cancionero argentino).

Si bien Longoni habla casi exclusivamente de artes visuales, es lícito trazar algunos paralelismos. Dice respecto de las “vanguardias” de los sesentas que

(...) vanguardia es una autodefinición recurrente desde muy distintas posiciones en el campo artístico en ese período para nombrar la novedad o lo experimental, aunque se trata de una insistencia que puede resultar llamativa en un contexto internacional en que definirse en términos de vanguardia resulta fuera de época o aparentemente anacrónico (Longoni 2007, 2).

Algo similar sucede con nuestro movimiento. Si bien no se definen como vanguardia, como tampoco lo hicieron sus referencias setentistas, quienes más que de vanguardias hablaron de nuevas canciones, sí tienen marcadas actitudes vanguardistas. En esta ocasión, aludimos a la predisposición a incorporar nuevos procedimientos y materiales que incluyen la política e inclusive otras artes no musicales y/o poéticas, propendiendo “borrar” esas líneas divisorias; y, a la fuerte certidumbre (...) de que los medios para la revolución (política) incluían las conquistas y procedimientos del arte y la teoría contemporáneos. (Longoni 2007, 2) En lo que atañe a Canto Fundamento no hace referencia a una revolución sino más bien a un activismo político que podría calificarse de izquierda, en la mayoría de los casos no partidaria.

El Manifiesto como género discursivo en un contexto de "fin de las ideologías"

Aquella década, la de los noventas, era la época en que el neoliberalismo reinó en su versión más descarnada y explícita. Eran momentos en que se declaraba el fin de las ideologías como si ello hubiese sido finalmente posible y, además, aconsejable. La caída del Muro de Berlín dio por terminada la política de bloques que enfrentaba a Estados Unidos y la Unión Soviética. Comenzaba lo que Nancy Fraser llama “era post-socialista” (Nancy Fraser 1995). La situación en sí misma daba por terminada la “Guerra Fría.” Comenzaba la supremacía mundial de EE. UU como potencia económica y armamentista. En 1992, Francis Fukuyama escribe su libro El fin de la Historia y el último hombre. Si bien el libro era provocativo, proclamaba el fin de la historia desde un marco filosófico hegeliano. Pero más allá de su contenido, abrió un debate intelectual que empalmó con los discursos políticos imperantes, que proclamaban el fin de las ideologías. Desde esas perspectivas, tanto intelectual como política, cualquier tipo de protesta social estaba sujeta a todo tipo de descalificaciones que hablaban de obsolescencia y anacronismo.

En ese contexto, dos lingüistas argentinos influidos por la filosofía del lenguaje de John Searle, escriben un texto llamado El Manifiesto. Un género entre el arte y la política. (Mangone y Warley 1994) Se trata, finalmente, de una obra que elabora un marco teórico para el análisis de manifiestos como género discursivo. Según los autores, existen dos tipos tradicionales de estos textos: el político y el artístico (Mangone y Warley 1994, 10). Bajo la premisa de que “un género discursivo es su historia” (Mangone y Warley 1994, 9) realizan un recorrido analítico por ellos como discursos históricos emergentes de prácticas sociales, como actos de habla.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

Es impensable cualquier tarea que el hombre emprenda en el mundo, por más cotidiana y banal que sea, que no se relacione de un modo u otro con cierta utilización de la lengua. A la inversa, el hombre muestra su inscripción social y por lo tanto se define en función de las prácticas concretas del hombre a las cuales está ligada. Es decir, por sus usos, en el sentido más literal del término. El concepto de género discursivo permite, precisamente, la articulación conceptual de los usos sociales del sistema lingüístico (Mangone y Warley 1994, 11).

Mangone Y Warley definen género discursivo de la siguiente manera:

El uso de la lengua se lleva a cabo en forma de enunciados (orales o escritos) concretos y singulares que pertenecen a los participantes de una u otra esfera de la actividad humana. Estos enunciados reflejan las condiciones específicas y el objeto de cada una de las esferas no sólo por su contenido (temático) y por su estilo verbal, o sea por la selección de los recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua sino, ante todo, por su composición o estructuración. Los tres momentos mencionados – el contenido temático, el estilo y la composición - están vinculados indisolublemente a la totalidad del enunciado y se determinan, de un modo semejante, por la especificidad de una esfera dada de comunicación. Cada enunciado 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 (Mangone y Warley 1994, 13).

Desde esta óptica estamos analizando ese escrito (producido, como dijimos antes, con finalidades propedéuticas); a la luz de los conceptos de manifiesto, actos de habla y género discursivo. Como decíamos más arriba, un texto, sea oral o escrito es un acto de habla, entre muchos otros tipos de acciones. El manifiesto del Canto Fundamento es un acto de habla escrito. Y como acto de habla, está compuesto por determinadas reglas regulativas, que lo hacen especial entre otro tipo de actos de habla escritos. En este sentido, podemos hacer una separación entre texto y contexto sólo con fines analíticos, ya que cualquier acto de habla puede ser analizado desde una teoría de la acción. Planteadas así las cosas, podemos ver al manifiesto como parte de un proceso de auto-construcción de identidades artísticas en Patagonia, como una acción entre otras.

Si decimos que los actos de habla se encuentran gobernados por reglas, implica analizar, entonces, esas reglas. Mangone y Warley definen un manifiesto como un género discursivo caracterizado por ser “literatura de combate”. Es decir “emergencia de una vanguardia, política, artística, social. Al tiempo que se da a conocer, enjuicia sin matices un estado de cosas presente; fingiendo describir prescribe, aparentando enunciar denuncia” (Mangone y Warley 1994, 9). Su carácter literario “está otorgado por la utilización de recursos formales más o menos estabilizados. Es de combate porque se construye a partir de la necesidad de intervención pública” (Mangone y Warley 1994, 9).

Los manifiestos siempre presuponen avant garde (voz francesa) o vanguardia, término de origen militar referido a la parte más adelantada de un ejército; presuponen una ruptura con algún orden establecido.

Una riqueza que abarca la situación enunciativa (un emisor que espectacularia su lugar de enunciación), los elementos polifónicos en sus aspectos más cercanos a la dimensión polémica (la construcción del otro como un enemigo en una guerra verbal; la refutación y la injuria) y las formas de argumentar (más ligadas, es cierto, a las específicas de la disputa polémica) (Mangone y Warley 1994, 9).

En el Manifiesto del Canto Fundamento es clara la dimensión polémica y el orden establecido es ese otro contra el cual se espectacularia: aquellos sujetos construidos "que buscan construir una identidad patagónica única." En esa construcción de un “otro” como enemigo en esa “guerra verbal” es posible

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

encontrar diferentes técnicas de refutación y figuras que coadyuvan a la construcción de un “nosotros” como colectivo de identificación. Es decir, un nosotros ideológico anti-neoliberal, versus un otro que esconde su ideología neoliberal. Esto quiere decir, que más allá de que no existe una autoadscripción vanguardista, Canto Fundamento posee características que bien podrían caracterizarse como vanguardistas: hay una ruptura con un “orden establecido”, al menos desde lo discursivo. Es propicio aclarar que en estos casos, el lenguaje bélico utilizado, la construcción de una otredad etc., pueden llevarnos a la confusión y creer que estos “enemigos” no conviven entre sí. En este caso, separar texto y contexto resulta de gran utilidad, ya que pocas veces las disputas entre “trovadores” y no trovadores ha llegado a combates que vayan más allá de lo oral o escrito. De hecho, ambas identidades pueden coexistir en un mismo artista sin demasiadas contradicciones.

En el marco del reconocimiento de la diversidad cultural citada más arriba, reconocen la emergencia de una corriente artística que difiere de todas las otras y que se proclama como colectivo de identificación. El título Canto Fundamento es el a priori, un ethos con una larga trayectoria, lo que es a su vez una figura de agresión a partir de la cita de autoridad que se remonta a un Martín Fierro paradójicamente despojado de nacionalismo:

Entre estas distintas “corrientes” hay una de la que, desde hace más de 30 años, han surgido referentes individuales que han hecho – aun en forma involuntaria - su importante aporte a la poesía y a la música en la Patagonia; expresándose en distintos encuentros y festivales; con intentos de consolidar agrupaciones; abriéndose luego a otras expresiones artísticas (Manifiesto del Canto Fundamento, cit., párrafo cuarto).

La cita aludida no parece tan clara respecto de la invocación de un criterio de autoridad sin dar cuenta del origen del nombre del movimiento. Canto Fundamento, es en primer lugar una canción homónima de autoría de Héctor Raúl “Gato” Osés; pero tiene raíces profundas en el "cantar opinando" hernandiano, presente en la obra poética del Martín Fierro:

Procuren, si son cantores,

el cantar con sentimiento,

no tiemplen el estrumento

por solo el gusto de hablar,

y acostumbrense á cantar

en cosas de jundamento

(José Hernández 1872, 265).

La estrategia consiste en tomar un elemento simbólico central de ese sujeto construido, lo despojan del nacionalismo con el que caracterizan a su adversario y lo toman como propio. Comienza así la refutación, que duda de la posición adversa. Toman sus propios argumentos arribando a las conclusiones opuestas. Asumen como elementos comunes con los adversarios, la poesía, la elaboración musical, la importancia del paisaje, la evolución del arte, la multiplicidad de culturas, la tecnología, la pluralidad de aportes, la región y la búsqueda de identidad.

Para ello, recurren a la concesión retórica: simulan estar de acuerdo sobre algunos puntos para luego diferir con ellos. A partir de estos elementos considerados comunes edifican una mismidad.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

Para poder continuar con este razonamiento vamos a utilizar el recurso contrafactual. Sucede que a partir de este manifiesto no podemos saber qué es lo que el sujeto construido lingüísticamente diría sobre los atributos que se le otorgan por oposición. Entonces vamos a imaginar lo que la construcción declarada deja traslucir sobre la palabra de su adversario. Haremos “como si” el adversario en cuestión hubiera dicho tal o cual cosa. Cuando hagamos hablar a ese adversario usaremos comillas reticentes y cursiva tanto como lo haremos cuando hagamos hablar al Canto Fundamento a través de nuestras palabras. Los/las lectores podrán refutar así nuestras afirmaciones a través de nuestras citas y el manifiesto mismo adjunto en el Anexo.

Canto Fundamento se autoproclama como el colectivo que “pone al ser humano oprimido como centro en el paisaje sin desdeñar la poesía en sí, ni la elaboración musical en sí mismas.” Como si ello fuera poco, es el colectivo “positivo para el arte, que lo deja crecer, mutar.” Por otra parte el Canto Fundamento “reivindica a los pueblos originarios sin negar la pluralidad cultural, destacando una opresión de clase transversal a todas las culturas.” Es, en suma, “el puente que conecta el aporte de las antiguas con las nuevas generaciones, poniendo la novedad "al servicio del arte.” Se trata del grupo que “parte de esa polivocidad para abrirse al país, a Latinoamérica y al mundo.”

(...) con un claro énfasis en la poesía y la elaboración musical; nombrando el paisaje con el Hombre como centro (no puramente paisajista y pasatista); sin caer en el tradicionalismo nacionalista, que puede ser nocivo para el arte, porque lo detiene en el tiempo, negando la evolución, y no lo deja crecer; reivindicando a los antiguos habitantes y sus descendientes, sin caer en el aborigenismo ultrista, que rechaza de plano lo “no indígena”, negando que hoy estamos en un verdadero remolino de culturas del cual, en un futuro, surgirá la buscada “identidad”, con el aporte de todos; sin perder de vista que la opresión económica y por lo tanto cultural se sufre igual siendo nativo o descendiente de inmigrantes, viviendo en el campo o en la ciudad; uniendo al aporte de los precursores el de las nuevas generaciones, inevitable y naturalmente influidas por la tecnología moderna, pero que ponen esa tecnología al servicio de su arte; sin encerrarse en el regionalismo, sino “en” y “desde” esta región buscar un lenguaje propio para hablarle al país, a Latinoamérica y, por qué no, abrirse a lo universal (Manifiesto del Canto Fundamento, cit., párrafo quinto).

El manifiesto construye un adversario. Con ello queremos decir, que no necesariamente ese adversario es tal como lo describe esa construcción. En tanto, por su género, utiliza recursos que a simple vista pudieran parecer una exageración, pero que como acto de habla son constitutivos de todo texto de su género. A saber, se trata de una otredad “puramente "paisajista," pasatista, lo que implica poner el paisaje en el centro del arte, cayendo en el tradicionalismo nacionalista" nocivo para el arte, porque lo detiene en el pasado y no lo deja evolucionar. Son los que "caen" también en el denominado "aborigenismo ultrista" que, rechazando lo "no indígena" niega el "remolino de culturas" y la opresión de clase transcultural.” Planteadas todo así, el adversario puede ser inferido, por mera oposición como “el muro que separa el aporte de las antiguas con las nuevas generaciones. Encerrado en el "regionalismo" unilineal, son quienes ocultan la novedad y la tecnología, que podría ponerse al servicio del arte. Esa forma de búsqueda de una identidad única, es una forma de búsqueda de una univocidad, una homogeneidad regional inalcanzable.” En resumen, serían aquellos que “aunque planteen apertura, acaban por cerrarse por omisión del sufrimiento humano, al país, a Latinoamérica y al mundo.”

Otro recurso al que abrevan es la desmitificación. O sea, no atacan los razonamientos opuestos sino la legitimidad moral de esos argumentos. Vemos que no se dice demasiado acerca de los argumentos de los adversarios. Más bien, se enuncian sus propósitos: “hablar de una cultura e identidad patagónicas”

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

(ver párrafo tercero). Ahora bien, “sin negar la existencia geopolítica de la noción de región, plantean la diversidad ético-política, cultural y musical como defensa ante la negación de la opresión y de la historia de la Patagonia.” Si llevamos esa afirmación a última instancia, “hablar de unidad regional no es ético o, al menos, es una mentira:”

La cultura aborigen, prácticamente destruida por la conquista, y luego tapada por el violento impacto de la literal invasión de las otras culturas, ha sido guardada celosamente por los más viejos en las llamadas “colonias” o “reservas” y, desde hace unos años, desde distintas agrupaciones y movimientos, se lucha para hacerla valorar como es debido a nivel popular y oficial. Seguramente seguirá mezclándose en este proceso y, sin perder si pureza, aportará lo suyo a la “identidad” de la región (Manifiesto del Canto Fundamento, párrafo segundo).

Por otra parte, si seguimos a Eliseo Verón vemos que el Manifiesto en cuestión contiene todos los elementos que atribuye al discurso político: descriptivo, didáctico, prescriptivo y programático. “Los componentes constituyen modalidades a través de las cuales el enunciador construye su red de relaciones con las entidades del imaginario” (Eliseo Verón 1987, 19).

El componente descriptivo es aquella instancia en que quien enuncia constata una situación, realiza un balance. En nuestro texto fuente podemos encontrarlo en las siguientes oraciones:

“En la Patagonia habita gente procedente de distintos lugares del país y del mundo (...)” (Op. cit. Párrafo primero).

“La cultura aborigen, prácticamente destruida por la conquista, y luego tapada por el violento impacto de la literal invasión de las otras culturas, ha sido guardada celosamente por los más viejos (...)” (Op. cit. Párrafo segundo).

“Por éstas razones y por ser una región joven en el mapa del país, recientemente poblada por la inmigración, en constante ir y venir (...)” (Op. cit. Párrafo segundo).

Importar lista

El componente didáctico, tal como el descriptivo pertenecen a una modalidad del saber, dice Verón. (Verón 1987, 21) Es aquí donde se intenta formular una verdad universal. Las siguientes frases poseen dichas características:

“no podemos hablar de una cultura común; menos aún de una identidad musical” (Op. cit. Párrafo tercero).

“Encontramos, si, una gran diversidad de expresiones y, desde hace unos años, en distintos puntos o zonas, el desarrollo de “corrientes” que tienden a definirse en lo poético y lo musical” (Op. cit. Párrafo tercero).

Importar lista

El componente prescriptivo junto con el programático pertenecen a una modalidad del deber. Pero la prescripción aparece como “un imperativo universal o al menos universalizable” (Verón 1987, 22). En este caso el Canto Fundamento se marca a sí mismo como expresión de la regla formulada. En este caso, queda claro Qué hacer: cantar con fundamento. Y, ¿qué acciones hay que llevar a cabo para cumplir con la prescripción? Pues:

“expresarse “diciendo algo”, comprometiéndose con la gente, con su realidad, su historia” (Op. cit. Párrafo quinto).

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

“aportando el arte como herramienta de denuncia y mensajero del cambio; sin dejarse atrapar por las ilusiones del éxito, de la difusión masiva y las leyes del mercado, que suelen desvirtuar los hechos culturales; con un claro énfasis en la poesía y la elaboración musical” (Op. cit. Párrafo quinto).

“nombrando el paisaje con el Hombre como centro (no puramente paisajista y pasatista); sin caer en el tradicionalismo nacionalista, que puede ser nocivo para el arte, porque lo detiene en el tiempo, negando la evolución, y no lo deja crecer” (Op. cit. Párrafo quinto).

“reivindicando a los antiguos habitantes y sus descendientes, sin caer en el aborigenismo ultrista, que rechaza de plano lo “no indígena”, negando que hoy estamos en un verdadero remolino de culturas del cual, en un futuro, surgirá la buscada “identidad”, con el aporte de todos; sin perder de vista que la opresión económica y por lo tanto cultural se sufre igual siendo nativo o descendiente de inmigrantes, viviendo en el campo o en la ciudad” (Op. cit. Párrafo quinto).

“uniendo al aporte de los precursores el de las nuevas generaciones, inevitable y naturalmente influidas por la tecnología moderna, pero que ponen esa tecnología al servicio de su arte; sin encerrarse en el regionalismo, sino “en” y “desde” esta región buscar un lenguaje propio para hablarle al país, a Latinoamérica y, por qué no, abrirse a lo universal” (Op. cit. Párrafo quinto).

Importar lista

Finalmente, el componente programático implica cierta promesa, involucra la temporalidad futura. (...) “es del orden del poder hacer“ (Eliseo Verón 1987, 22) en caso de acatar la prescripción. En este sentido, la frase final es tajante:

“En fin, defendiendo la dignidad de ese arte, ahora marginado, que fue y puede ser refugio y portador de las esperanzas del Hombre” (Op. cit. Párrafo sexto).

Importar lista

Es decir, asocia directamente al Canto Fundamento con la potencialidad de dar cobijo a las esperanzas humanas.

Reflexiones finales. Un Manifiesto en el sur del fin de las ideologías

Manifiesto

No creo en los grandes hacendados de la poesía,

en los latifundistas de la tinta.

Creo en el ovejero de las letras

que con los perros rigurosos

de las situaciones cotidianas

van trashumantes con su piño de ideas

afrontando cuero al cielo la palabra para darnos abrigo.

Ellos son los que saben

que no es cuestión de esperar la esperanza,

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

sino de ganarla.

Los arquitectos de la literatura,

que sigan con sus escuadras, compases y balanzas

nosotros, peones constantes, a fuerza de imagen

construiremos la justa casa del hombre.

Julio José “Mochi” Leite

El Manifiesto del que hablamos no debe interpretarse como una prescripción que luego fue acatada programáticamente. Se trata más bien de un documento que constituye la condensación de un cúmulo de discusiones colectivas, que se venía originando a partir de fines de la Dictadura y que dicho escrito supo recoger. Demás está decir que luego de su redacción se siguieron y se siguen dando esos debates. Por ejemplo, uno vigente es la existencia o inexistencia de un ritmo o un tipo de canción típicamente patagónicos.

El escrito es una intersección de procesos históricos multicausales. Su "música de fondo" es una década de los noventas de cuño neoliberal, marcada por un discurso de fin de las ideologías y fin de la historia. Pero también, escenario de procesos de reivindicaciones que hasta cierto momento habían estado invisibilizadas. Es la década del zapatismo, de la bandera mapuche, de la discusión acerca del grafemario Ranguileo. Una de esas reivindicaciones, la que más marcó a Canto Fundamento, además de la cuestión de clase, es la reivindicación de la existencia, en el presente, de los pueblos originarios, sumado a los subsiguientes y constantes procesos migratorios que caracterizan a la región patagónica.

Realizar un escrito con características de manifiesto implica una construcción de mismidad a partir de la construcción de una otredad que, por momentos, hasta se lleva a la exageración. Planteadas las cosas así, esa búsqueda de una identidad cultural y musical patagónicas no diversa transforma a esa otredad en una caricatura.

Dentro de estos procesos es que lo hemos leído e interpretado. Esas discusiones, en el marco de reivindicaciones asumidas y de hecho, propias, le dieron al movimiento su primer momento de gran vitalidad. Dicha vitalidad queda plasmada en sucesivos procesos de organización de eventos artísticos situados en diferentes lugares de la Patagonia en los que los/las artistas que participaban adherían a Canto Fundamento.

Estas condiciones de producción de las obras artísticas se fueron modificando con el tiempo, las obras del movimiento se fueron convirtiendo en obras de consulta obligada. A partir de 2005, Canto Fundamento pasó a ser sinónimo de trovar, y sus artistas, más que nada los/las músicos/as y poetas pasaron auto adscribirse como trovadores/as, sin dejar de ser parte de Canto Fundamento.

Asimismo, muchos/as trovadores y trovadoras en Patagonia pasaron a autodenominarse de esta última forma, aunque sin ser necesariamente parte del Canto Fundamento. Pero esa, esa es otra historia.

Referencias

González, Juan Pablo. 2015. Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.

Hernández, José. 2009 [1872]. El gaucho Martín Fierro. Catamarca: Gador.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia

Mangone, Carlos y Jorge Warley. 1994. El Manifiesto. Un género entre el arte y la política. Buenos Aires: Biblos.

Verón, Eliseo. 1987. “La palabra adversativa. Observaciones sobre la enunciación política”. En Discurso Político. Lenguajes y acontecimientos, escrito por Eliseo Verón et al., 10-26. Buenos Aires: Hachette.

Generado automáticamente con el visor de <JATS>Studio a partir de XML-JATS. Un aporte gratuito a la academia