

**“Un cobijo para el arte”:
Lo local como resistencia en Casa Managua, Tucumán (2007-2017)
Fabiola Orquera***

Resumen / Abstract

Entre 2007 y 2017 funcionó en Tucumán Casa Managua, un bar cultural que se convirtió en lugar referencia del circuito alternativo y que a partir del año 2009 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folklore en vivo. Dada la singularidad y relevancia del espacio para la escena musical local y nacional, nos proponemos ubicar esa experiencia como eslabón en una historia federal de la cultura popular argentina y articular una interpretación sobre las relaciones entre política, nación y folklore en los años del kirchnerismo.

Nuestro recorrido se construye a través de tres entrevistas a actores centrales del proyecto: Nancy Pedro, cantante, compositora y gestora cultural, a cargo de la agenda musical entre 2007 y 2015; Ariel Alberto, guitarrista y sonidista de la sala; y Gustavo Moyano, docente de música, guitarrista y socio fundador a cargo de la sala de espectáculos. Además, se contó con testimonios de Juan Falú, Lucho Hoyos y Topo Encinar, quienes solían tocar ahí, y de habitué de la sala, además de consultar noticias periodísticas. Esta experiencia es analizada en base a la categoría de no-contemporaneidad que desarrolla Jesús Martín-Barbero y a la relación entre música e identidad que analiza Pablo Vila.

A Shelter to the Art:

The Local as Resistance in Casa Managua, Tucumán, (2007-2017)

Between 2007 and 2017 existed in Tucumán, north-western province in Argentina, a cultural bar that became a reference place for the alternative circuit and that since 2009 counted on a place allocated for alive folklore sessions. Given the singularity and relevance of this space for the local and national scene, the purpose of this article is locate this experience as link of a federal history of Argentinean popular culture and articulate an interpretation about the relationships between politics, nation and folklore in the years of *Kirchnerism*.

Our itinerary is built through three interviews to key-actors of this process: Nancy Pedro -singer, composer and cultural manager-, in the charge of the musical agenda between 2007 and 2015; Ariel Alberto, guitar player and soundman; and Gustavo Moyano, music teacher, guitar player and founder partner in charge of the performance's lounge of the place. Also, this research counted on testimonies of Juan Falú, Lucho Hoyos and Topo Encinar, well-known artists who used to play there, and of frequent visitors at Casa Managua, besides of consulting newspaper's news. This experience is analyzed considering the category on “denial of coevalness” developed by Jesús Martín-Barbero and the relationship between music and identity, according to Pablo Vila's view.

* Fabiola Orquera (Ph.D. in Spanish, Duke University) es investigadora en el INVELEC (CONICET-UNT). Email: faorquera@gmail.com Recibido: 04/04//2019. Aceptado: 12/10/2019.

Palabras clave / Key words

Noroeste argentino - Folclore - No-Contemporaneidad - Progresismo - Identidad
Argentinean North-West -Folklore - Denial of Coevalness - Progressivism - Identity

Introducción

Entre 2007 y 2017 funcionó en Tucumán Casa Managua, un bar cultural que se convirtió en lugar referencia del circuito alternativo y que a partir del año 2009 contó con una sala destinada a la realización de recitales de folclore en vivo. Dada la singularidad y relevancia que adquirió este espacio para la escena musical local, regional e incluso nacional, lo tomamos como eje de análisis. Para ello nos proponemos no sólo rescatar esa experiencia y ubicarla como eslabón en la construcción de una historia federal de la cultura popular argentina, sino también articular algunas interpretaciones sobre el tema de este dossier, es decir las relaciones entre política, nación y folclore, centrándonos en los años del kirchnerismo -Presidencias de Néstor (2007-2011) y Cristina Kirchner (2011-2015)- y en los comienzos del gobierno de Mauricio Macri (2015-2019), con el que el espacio se solapa poco más de un año, hasta abril de 2017.¹

Si, como señala Néstor García Canclini (2013, p. 21), “una de las claves” de que el arte se esté convirtiendo “en laboratorio intelectual de las ciencias sociales y las acciones de resistencia” es “su experiencia para elaborar pactos no catastróficos con las memorias, las utopías y la ficción”, el caso aquí analizado muestra una forma posible de elaborar ese pacto. A su vez, se propone una interpretación del mismo como forma de resistencia cultural ante la transnacionalización que, según explica Jesús Martín-Barbero (1986, p. 204), genera “la no contemporaneidad entre los productos culturales que se consumen y el ‘lugar’, el espacio social y cultural desde el que esos productos son consumidos”. Las tecnologías globalizadas harían visible, por contraste, “el resto no digerible (...), que desde la alteridad cultural resiste a la homogenización generalizada”, que no sería “misterioso o extraño”, sino “la presencia actuante en América Latina de las culturas populares” (p.207).² En este marco, este artículo propone tomar la experiencia musical de Casa Managua como expresión, emergencia o discursivización de ese “resto” que “desborda ‘por abajo’”, probando la “existencia negada pero viva de heterogeneidad”. Tales formas de resistencia locales se extienden en todo el territorio nacional, haciendo necesario tener presentes las relaciones culturales inter-provinciales.

Para desarrollar este argumento se trazará una microhistoria del lugar a partir de entrevistas con actores importantes en el surgimiento y el funcionamiento de ese espacio, de materiales efímeros que ellos han guardado y de noticias accesibles on-line, que permiten reconstruir los eventos allí sucedidos. Desde el punto de vista metodológico, se trabaja con la “entrevista en profundidad”, de acuerdo con los lineamientos que señala Ruiz Blázquez (2015). Este sociólogo destaca, haciendo referencia a las ideas de Franco Ferraroti, que, a diferencia del enfoque cuantitativo, “el recurso a materiales biográficos (...es...) una perspectiva alejada de la historia de los vértices, un proceso de restitución de lo cotidiano en la historia”. Este tipo de entrevistas contribuyen “a dar sentido a las fracturas de los discursos que la gente tiene o silencio, en un momento de homogeneización (...) de los medios de comunicación,

cuando se están produciendo redefiniciones de las formas de identidad y de desidentificación”, y agrega que en el presente “el poder oprime y subordina por la colonización interior”. Atendiendo a estas observaciones, notamos que en el período en que este bar cultural funciona se producen algunas redefiniciones identitarias, aunque, sobre todo, lo que se da es una actitud de resistencia al mercado internacional en el que encarna el poder capaz de colonizar las subjetividades.

Los tramos biográficos que aparecen en las entrevistas van entrelazados con las estructuras sociales: “hay algo de impersonal en lo más personal y algo de colectivo en lo más individual”, dice Ruiz Blázquez (s/p). En el mismo sentido, Ferrarotti (2007, p.14) señala que existe “el entrecruzamiento dialéctico -o de ‘reciprocidad condicionante’- entre individuo, cultura y momento o fase histórica.” En efecto, la reconstrucción de esta experiencia se desprende de la conjunción de memorias de un colectivo conformado en torno al hecho artístico, haciendo que el factor identitario que atraviesa a sus miembros constituya un aspecto a tener en cuenta: “Con las narraciones de vida (...) trabajamos allí donde existe una identidad muy fuerte. La interpretación abre un horizonte de sentido (...) Nuestros informantes disponen de un conocimiento notable y diferente de lo que sucede (etnociencia) y a ese saber se une el del investigador”.

Otro aspecto a mencionar es que, aun cuando tengan un enfoque personal, estos relatos dan cuenta de un proyecto colectivo; a través de esos recuerdos se puede desentrañar la génesis del proceso social que articula la experiencia analizada. “Únicamente la trama histórica hace salir a la luz las condiciones de posibilidad del objeto de estudio”, afirma Ruiz Blázquez, agregando que, a diferencia de los métodos objetivistas, en el análisis cualitativo de historias de vida “el carácter subjetivo de la investigación no sólo no es despreciado sino que es incorporado al proceso mismo de objetivación de lo real para ser devuelto a los sujetos que hablan” (s/p). La realización de las entrevistas requiere de un “contrato de confianza” y una “corriente empática” para que la comunicación se produzca (Ferrarotti, 2007, p. 17). En este sentido, vale notar que la autora de este artículo ha sido concurrente del espacio que estudia, que conoce a los entrevistados y que su rol de integrante de esa red de relaciones no implica una objeción, sino que, por el contrario, alienta la decisión de llevar a cabo la investigación y ancla el locus de enunciación y la perspectiva analítica.³

Nuestro recorrido por la experiencia de Casa Managua se construye a través de tres entrevistas a actores centrales del proyecto: Nancy Pedro, cantante, compositora y gestora cultural, quien estuvo a cargo de la agenda musical entre 2007 y 2015; Ariel “Furia” Alberto, guitarrista y sonidista en todo el período de funcionamiento de la sala; y Gustavo “Cabeza” Moyano, docente de música, guitarrista y socio fundador, responsable de la sala de espectáculos.⁴ Ante el pedido formulado por la autora, los tres aceptaron reconstruir sus recuerdos en un diálogo familiar y espontáneo, sin un entramado pre-diseñado, aunque el acto de rememoración implicó la elaboración y reflexión sobre los recuerdos. A la vez, las entrevistas buscaron tanto rearmar los distintos momentos del lapso considerado en sentido cronológico -los caminos previos, el surgimiento del local y de la sala de espectáculos, el momento de auge y el cierre- como comprender el sentido que adquirió ese espacio para artistas y habitués. Al respecto, el sociólogo Pablo Vila (1996), en un artículo sobre música e identidad, señala que la trama argumental que se desenvuelve en una narrativa “logra una suerte de ordenamiento de la realidad múltiple que nos rodea, extrayendo de la marea infinita de

eventos que habitualmente envuelven toda actividad humana aquellos que contribuyen significativamente a la historia que está siendo construida”. En efecto, vemos a lo largo de las entrevistas realizadas que Nancy, Ariel y Gustavo realizan esa operación en forma natural al seleccionar los eventos relevantes de la historia de Casa Managua en la memoria social de Tucumán y, más específicamente, de la comunidad del folclore progresivo. Asimismo, se citan testimonios de Juan Falú, Lucho Hoyos y Topo Encinar, quienes tocaron varias veces ahí, y de habitués de la sala, además de consultar noticias y videos subidos a YouTube por “el Furia” y otros artistas.⁵ Finalmente, esta experiencia es analizada en el marco del período en el que se desarrolla, es decir el gobierno kirchnerista y el comienzo del gobierno de Cambiemos.

Sustrato previo: espacios de encuentro musical en los noventa

De los entrevistados, el primero que comienza a vincularse con el ámbito de la música es Ariel Alberto. Nació en Tañá Viejo -ciudad vecina a la capital de la provincia, de gran actividad cultural-, en una familia cuyas raíces musicales se remontaban por lo menos a su abuelo materno, Pedro Sir. Desde niño aprendió piano y asistió a la academia de baile folklórico Huellas del horizonte, dirigida por Marcelo Zelaya. El programa de enseñanza cubría todos los géneros y estilos: los primeros años se abordaban las músicas más tradicionales, interpretadas por artistas populares, como Los cantores del alba u orquestas con bandoneón como Cara i’ Mula, y artistas renombrados, como Mercedes Sosa, mientras que en la etapa final se incorporaba el folclore contemporáneo: Raúl Carnota, Chango Farías Gómez, el LP *Transmisión Huaucke*, de Santiagueños –Peteco Carabajal y Jacinto Piedra- y el trío formado por Lito Vitale, Bernardo Baraj y Cumbo González. Es en esa etapa, hacia 1995, cuando la academia se presenta en el patio de Galería Los Troncos, en Yerba Buena. En esa oportunidad Ariel conoce a Lucho Hoyos, cantante y guitarrista que ya era un referente en la provincia; éste lo invita a su academia, donde le enseña la música de Rolando “Chivo” Valladares y Luis Víctor “Pato” Gentilini, músicos centrales para el campo del folclore musical tucumano cuya obra, sin embargo, no se difundía en los medios.⁶

Después de año y medio Lucho le propone a Ariel unirse al dúo de guitarras que formaba con Omar Flores para tocar con el famoso compositor José Antonio “Pepe” Núñez (1938-1999). Pepe era alegre y hablaba con picardía natural -abundan las anécdotas sobre su humor, original y a veces agudo-; el entrevistado recuerda que los llamaba “los corazones”, y que se presentaron en el Centro Cultural Virla y en el Foro Gandhi, en Buenos Aires. La carrera de Núñez se remontaba a los años cincuenta, cuando se inició con el trío Los Guajiros, junto a su hermano Gerardo y Ariel “Tano” Petrocelli, todos estudiantes de la Escuela Normal de Salta, provincia natal de los tres. A fines de esa década los Núñez ya habían compuesto la Chacarera del 55, que les daría la consagración. En 1966 escribieron, junto a Petrocelli, la obra integral *Zafra. Poema musical y anunciación*, presentada junto a Juan Falú en 1972 (Orquera, 2009 y 2017). En 1968 lanzó el LP *La piel del pueblo* -con acompañamiento en guitarra de Lalo Aybar- y en 1986 grabó junto a Gerardo el LP *A cantar corazón*.⁷ Además, varias de sus composiciones –especialmente Chacarera del 55 y Tristeza- habían ganado popularidad al ser cantadas por Mercedes Sosa (Orquera, 2017). Durante la dictadura se vio forzado a un exilio interior (Falú, 2010 y Orquera, 2015b) y sólo con el retorno democrático pudo volver a hacer música con amigos; buscó el encuentro con distintas generaciones, a fin de que el traspaso creativo se produjera.

En esos años Ariel también integró Mulalma, con los taficeños Topo Encinar y Bonzo Horak, y con ellos grabó *Tukma Ñaño* (1997) y acompañó, junto a Chanfaina Di Clemente, al cantante Mono Villafañe. En 1998 los integrantes de Mulalma pusieron una peña en Tilcara, pero Ariel tuvo que viajar en forma urgente al Festival de Cosquín, en Córdoba, al enterarse de que “el Mono” había ganado en el rubro “Solista” y “Canción inédita”.⁸ Ahí comenzó a asistir a la Peña del Colorao y a la de “los Copla”, donde conoció a artistas como María de los Ángeles “Chiqui” Ledesma y a los integrantes de Cosecha de agosto, Pica Juárez, Raúl “Tilín” Orozco y Fernando Barrientos; en los años siguientes siguió yendo al festival y manteniendo contacto con esos músicos.⁹

En 1999 falleció Pepe Núñez y sus músicos se transformaron en transmisores de su arte. Siguiendo su relato, Ariel cuenta que después Mulalma se desarmó y que él empezó a tocar con el cantante y percusionista Café Valdez y Gerardo Núñez. Una vez, en un loco celebrado en un Día del trabajador en el que “iba la guitarra dando vueltas”, el compositor Gustavo Guaraz bautizó al trío como “Trealilo”.¹⁰ Ensayaban en una casa antigua que Gerardo había alquilado en el centro tucumano, donde ofrecían talleres, mientras soñaban con un espacio propio para hacer cenas con música en vivo. Llegado el momento, Casa Managua haría realidad ese deseo.

Según cuenta Topo Encinar en una comunicación con la autora, en el 2000 él produjo primera edición Encuentro Nacional de Músicos Independientes, con el apoyo de la Secretaría de Extensión de la Universidad Nacional de Tucumán. Ese ciclo -que se realizó hasta 2006 y se reeditó en 2015, en la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación- buscaba un perfil “lo más federal posible” e introducía en Tucumán a músicos notables, cuya obra, sin embargo, no circulaba fuera de sus provincias. Se presentaban cuatro artistas por recital durante cuatro noches seguidas, desplegando un panorama amplio de la nueva canción, con entrada libre. El evento, de acuerdo con el periodista Gabriel Plaza (2002) constituía una “fuente de revitalización de una nueva generación de intérpretes regionales, vindicador de los grandes maestros olvidados del género” y un “mustrario de grandes compositores de todo el país”. A diferencia de los recitales típicos, se posibilitaba el intercambio de material, la difusión de ritmos –en esta etapa aún no se contaba con acceso a internet-, la formación de “pequeñas sociedades entre autores de diferentes lugares” y la presentación en público de autores no convencionales, cuyos repertorios no circulaban en los medios de difusión.

Entre los que participaron en distintas ediciones, según recuerdan Topo y Ariel, estuvieron Gerardo Núñez; Coqui Ortiz, Mario Díaz, Mariana Baraj, Verónica Condomí, Carlos Marrodán, Franco Luciani, Pablo Mema, Lucho Hoyos, Claudio Sosa, Pica Juárez, Pimpe González, Tilín Orozco, Fernando Barrientos, Laura Albarracín, Susana Escribano, Laura Vallacco, Susana Castro, José Luis Aguirre, Ramiro González, Pancho Cabral, Marcela Passadore y Diego Penelas, Luna Monti y Popi Quintero y el grupo Acaseca. Como veremos, varios de estos músicos participarán después en el escenario de Casa Managua, donde se otorgará la misma centralidad a la comunicación entre maestros consagrados y músicos jóvenes. Por otro lado, Chiqui Ledesma y José Ceña impulsaron, a través de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el Festival de músicas de provincias, que se realizó entre el 2000 y el 2006 y creció tanto que en la última edición cantó Mercedes Sosa.¹¹

Nancy Pedro, por su parte, comenzó su relación con la música popular en su adolescencia. A los trece años estudiaba en la Escuela de Agricultura de la Universidad Nacional de Tucumán, donde casi todos sus compañeros eran varones y “tenían la voz”.

Por eso el escenario donde se presentó en público por primera vez, en 1995, fue la Escuela de Bellas Artes, donde asistía su hermana. En esa ocasión el guitarrista la invitó a formar un grupo, experiencia que fue acompañada por clases de canto. Su maestra era Patricia Juárez, entonces pareja del guitarrista Carlos Podazza, ambos figuras de la música popular en Tucumán y dueños del café-concert Nonino. Hacia 1998 el hijo de Patricia, Damián Canducci, integraba el grupo en el que Nancy cantaba y una vez, mientras esperaban el ómnibus que los llevaría al festival “Lules canta a la patria”, Nancy escucha un ensayo de la zamba “Si llega a ser tucumana”, de los salteños Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Miguel Ángel Pérez, y queda maravillada. Como el repertorio que ella conocía era más tradicional, pregunta qué era y le responden que se trataba de un quinteto vocal, entonces insiste: “No, no, qué es esa canción, esa música”, mientras se dice a sí misma: “Yo quiero cantar eso”.

Su grupo, llamado Origen, estaba integrado por Virginia Ledesma, Carolina Dumas y José Racedo y tenían como armonizador a Pedro Barrionuevo, de Famaillá, integrante del grupo Zamba 4. En cierta forma eran un emergente local del llamado “folclore joven” y que tomó la forma de un boom nacido en el Festival de Cosquín en 1996, caracterizado por un carácter regional y un impacto masivo, con figuras como Soledad Pastorutti, Los Nocheros y Los Tekis.¹² El movimiento generado en ese contexto hacía que Nancy fuera con su familia a peñas y festivales provinciales -de la Empanada, Monteros canta a la Patria-, en los que se presentaban Zamba 4, Canto Trío y Los sureños; a estos últimos ella los consideraba como sus referentes, porque su repertorio se nutría de música tucumana.

Antes de seguir con esta reconstrucción conviene subrayar dos aspectos. Uno tiene que ver con “el llamado”, es decir el momento en el que se produce un cambio significativo en la subjetividad de quien reconstruye su trayectoria, marcando un punto de inflexión en su identidad. Ferraretti (2007, p. 19) observa que “existe un misterioso sentido del destino que puede emerger y manifestarse en (...) la juventud primera. El resto de la vida pasa después para probar y confirmarse a sí mismo y a los demás lo que desde el principio sabía o intuía”. En el caso de Nancy ese llamado se produce cuando escucha la zamba “Si llega a ser tucumana”, ya que esa nueva musicalidad y sus armonizaciones se imponen ante la práctica que ella conocía hasta ese momento: “Yo tenía el deseo puesto en querer cantar eso”, afirma. Pero ese horizonte resulta “raro” para su grupo, que se resiste a incorporarlo en su repertorio. En consecuencia, ella se aleja del folclore de peñas, festivales, de lo que sonaba en los “parlantes de los vecinos en la calle” y de la estética de Los Chalchaleros y Los Tucu Tucu y se acerca a la del Dúo Salteño y Los Fronterizos, cuya sonoridad le resultaba exquisita y se le imponía como una música que quería “abordar” aun careciendo de referencias en ese ámbito, “ni siquiera la de Mercedes Sosa”, según ella misma aclara.

Otro aspecto a destacar es que esta búsqueda conllevaba sus obstáculos. Observando la construcción de este tipo de relatos, se advierte que eso se debe a que la narradora está refiriendo un cambio de *habitus*.¹³ Vale la pena, en este sentido, hacer referencia a Leda Valladares, famosa folclorista tucumana que a comienzos de los cuarenta, cuando tenía veinte años, se sintió subyugada por el canto de unas copleras y abandonó el blues que cantaba hasta entonces para ir por detrás de esa música, que sentía como atávica (Orquera, 2015a). Por su parte, su hermano, Rolando “Chivo” Valladares, se sintió atraído por la música de los cerros altos desde su tierna infancia, cuando vacacionaba con su familia en Maimará. Volviendo al relato de Nancy, también se conecta con la historia de Mercedes Sosa (Brizuela, 1992, Braceli, 2003 y Carrillo-Rodríguez, 2010),

quien cuenta que al escuchar a Oscar Matus decidió alejarse de la música masiva para internarse en el ámbito del folclore comprometido y estilizado que éste representaba. Juntos irían a vivir en Mendoza y en 1963 crearían, junto a Armando Tejada Gómez y Tito Francia, el Movimiento Nuevo Cancionero, epítome de la renovación del folclore.¹⁴

En cuanto al momento del llamado, si bien no es un rasgo universal, aparece con frecuencia en la construcción de subjetividades de artistas que se separan del *mainstream*. Una pregunta importante, cuya respuesta excede los límites y el perfil de este trabajo, es qué fibra de la sensibilidad es capaz de articular una nueva subjetividad e incidir en una trayectoria de vida. Lo que sabemos es que esto efectivamente ocurre, porque de ello dan cuenta los relatos de las artistas mencionadas: Leda habla de un “estado de trance”, Mercedes se enamora de Oscar Matus cuando escucha sus canciones y Nancy obedece al poder del deseo que le genera la zamba de Leguizamón y Castilla. En los tres casos la fuerza que se impone permite vencer obstáculos y realizar ciertas transgresiones: en el caso de Leda, desafiar los gustos de su clase y arriesgarse a explorar un universo distinto, ajeno a su origen étnico y social; en el caso de Mercedes, cancelar un matrimonio inminente, en contra de las expectativas familiares, para ir a vivir a Mendoza –después cambia su identidad peronista por la afiliación al Partido comunista-; por su parte, Nancy asume el desafío de cantar sola y busca la forma de acceder, desde un repertorio acotado a lo que difundían los medios, al campo de lo estilizado, cuyas vías de circulación eran restringidas. Ausentes aun las ventajas de internet, llamó a programas de radio hasta dar con la zamba buscada; a continuación sonó Zamba del laurel –De Leguizamón y Miguel Ángel Pérez-, que reforzó su nuevo sentido del gusto.

En este relato y en el de Ariel Alberto –quien reconoce en Lucho Hoyos la puerta a la música de los maestros tucumano que podemos caracterizar como “secretos” por la circulación entonces restringida de su obra- se deja entrever lo que Jesús Martín-Barbero llama la “no contemporaneidad en positivo”, es decir una “brecha abierta en la modernidad por las culturas dominadas en su diferencia y en su resistencia” (21). Ese deseo que constituye una identidad musical tradicional y renovadora a la vez, expresa una estructura de sentimiento local, que resiste a la colonización de las subjetividades de la cultura mercantilizada y tecnologizada.¹⁵

Ya en su etapa solista, Nancy se conecta con la práctica compositiva a partir de la impregnación de la música que admiraba. A los dieciséis años el noviazgo con Matías Heredia la acerca a las reuniones que se hacían en casa de su padre, Hugo, cuyo oficio de fotógrafo lo había conectado con reconocidos artistas: Lucho Hoyos, Peter Wurschmidt, Adriana Tula, Laureano Cejas, Los musiqueros de Tafí, Gustavo “Yanqui” Molina, Topo Encinar, Leopoldo Deza, Rubén Cruz, Melania Pérez, Ángela Irene, Suna Rocha, Raúl Carnota. En esas juntadas se escuchaban registros como el del grupo Mate de Luna –que llevaba el mismo nombre- y *Tukma Ñaño*, de Mulalma.¹⁶ “El oído, el decir, la palabra” de Nancy quedan, según expresa, “atrapados” en ese ámbito. De todos modos, ella infiere que cuando participaba en esas reuniones no se consideraba parte de los creadores porque “el target”, que estaba dado por la obra de Pepe Núñez, era muy difícil de alcanzar. Por lo tanto, esas reuniones constituían un espacio de aprendizaje debido a la interacción con esos artistas.

Por otro lado, después de haberse identificado con el feminismo, movimiento al que le reconoce el haber puesto en valor “un hacer que históricamente ha estado invisibilizado”, advierte el sentido descalificador de la expresión “canción de minita” que entonces se usaba, dando por sentado que “la minita del grupo”, era la encargada de

“llevar partituras, organizar y pagar por los ensayos”. Dentro de ese mandato, cuando integraba el dúo con Ariel Alberto sentía que tenía “la suerte” de tocar con él. Sin embargo, cuando se ve por las decisiones que toma y por su accionar firme y consecuente, ella encarna, más que a la “minita del grupo”, al modelo de mujeres fuertes del folclore, como Margarita Palacios, Mercedes Sosa, Leda Valladares o Violeta Parra, a quien descubre después y a quien tomará como referencia.¹⁷

Otro espacio importante de formación para esta artista fueron los ya mencionados Encuentros de Músicos Independientes, que incluía clínicas en la Ciudad Universitaria, a los que asistió en la adolescencia. Ella estaba al tanto de las actividades de extensión de la Universidad y prestaba atención a este tipo de expresiones artísticas. Así conoce a los referentes nacionales vinculados a ese folclore innovador y a los tucumanos que estaban abriéndose camino en Buenos Aires.

Como se puede inferir, en su memoria se delinear claramente dos ámbitos: el de lo popular-público-masivo y lo popular-privado-restringido, que Nancy caracteriza como “lo diferente, lo creativo, lo único, lo local”. Aunque al comienzo caracteriza este paradigma como “de élite”, con el tiempo piensa que ese folclore debería circular a nivel popular y ser parte de las ofertas del mercado. Advierte que incluso cuando las nuevas tecnologías lo hicieron más accesible, la música comercial no tardó en tapar a las demás, exigiendo la participación activa del oyente para formar su repertorio y su oído musical. La artista explica que en internet es necesario “tener unas ganitas de escuchar lo que uno quiere” para dar con la música deseada. Pero para eso la persona tiene que haber tenido un primer contacto con estas composiciones.

Volviendo al relato de su trayectoria formativa, Nancy nota que el folclore estilizado que la había atrapado era percibido con “un cierto valor” por amigos y amigas que provenían de ámbitos no artísticos, ya que ella en esos años estudiaba ingeniería. A la vez, advierte que muchos artistas que habían explorado líneas no comerciales sentían la falta de reconocimiento, de visibilidad, de escucha. Esta observación remite a una estructura de sentimiento habitual en las provincias, derivada del dominio y sofocamiento que ejerce el mercado musical sobre los campos productivos locales. En este sentido, la formación de grupos relativamente cerrados, integrados por compositores, intérpretes y oyentes, funciona como mecanismo de defensa ante un sistema avasallante, cuya potencia no sólo invade las redes de distribución y consumo, sino que, desde la aparición de los equipos amplificadores de sonido -los “parlantes en la calle”- satura incluso la cotidianeidad del espacio público. Esta invasión alcanza los ámbitos destinados a la música compartida, acallando a los musiqueros de las viejas peñas, las fiestas de patio y de los boliches descriptos en Chacarera del 55 y en “Canción de las cantinas” por Chivo Valladares y Castilla. En efecto, la irrupción de los equipos de amplificación interrumpieron el clima ritual y familiar en el que antes se hacía música “en vivo” (Falú, 2010)

Entre la tecnologización y la conexión con lo local, Nancy rescata a la peña La Cumbre, en Tafí Viejo, porque era muy abierta: recibía a músicos de otras provincias, como Bruno Arias, al tiempo que permitía que toquen artistas locales, dándole espacio para presentar sus canciones e interactuar con un espectro más amplio de músicos. Cuando este local cierra, en 1999, se queda sin lugares donde actuar y decide mudarse a San Miguel de Tucumán, donde otros músicos taficeños la hacen participar en sus espacios o bien ella concurre a peñas solidarias.

Casa Managua y el escenario “Pepe Núñez”

Los recuerdos de Nancy pierden su intensidad en el período que va del 2000 al 2004, cuando no se avizoran lugares de referencia; justamente, este período coincide con la crisis del 2001 y sus efectos. En el 2005, cuando se percibe un pequeño repunte económico, se inaugura Chateau, un bar temático en el que se armaban guitarreadas y circulaban artistas “del palo de la trova”, según relata Nancy, como el Indio Cansinos y Matías Manzur, que formaban el dúo Caín y Abel. En 2005 comienza a funcionar La pulpería, cuyos dueños, Pablo Augusti y Eugenio Casacci, impulsaban el arte independiente. Como en ese momento no había restricción horaria nocturna para los bares, ella va a cantar cuando sale de Chateau, hasta que le ofrecen trabajo como moza.¹⁸ Una noche Bruno Resino, que integraba Los sureños, la invita a cantar, inaugurando una participación que se reiteraba con otros músicos. En esa peña conoce “al Furia”, al guitarrista Carlos Carrizo, al “Mono” Villafañe y a su hija Noralía, también cantora. Había una noche bautizada como “El danzón”, donde se bailaba folclore y tocaban artistas locales –los tres Sosa, sobrinos de Mercedes -Claudio, Coqui y Adrián-, Claudio Balzaretto, Gustavo Guaraz, Lucho Hoyos, Noelia Scalora, Adriana Tula, María José Demari, Manu Sija, Café Valdez, Andrés Vilte y los grupos Miti-Miti, La yunta, y La Zapada-. Este amplio espectro de músicos hace que Nancy tome conciencia de la dimensión y la producción local.

Mientras tanto, seis amigos, cinco de los cuales habían sido compañeros de secundaria en el Instituto JIM, se reunieron para abrir un bar: Gustavo “Cabeza” Moyano, profesor de música; Federico Robledo, diseñador gráfico; Guillermo “Pollo” Saab, Licenciado en Administración de empresas; Sebastián “Kevin” Viñuales, contador; y Gustavo “Coco” Jiménez. A ellos se sumó Lucas Rizo, fotógrafo y artista plástico, primo de Cabeza. La idea surgió en Plaza de almas, un bar que funcionaba en un pequeño local en calle Maipú –después se mudó a un emplazamiento mucho mayor-, que se había vuelto popular. Proponía una sociabilidad alternativa a los espacios donde la gente circulaba para ver y dejarse ver, ya que, sin abandonar por completo este objetivo, la gastronomía se conectaba con exposiciones artísticas y con una ambientación cuidada, que generaba un aire entre hippie y burgués, atractivo para artistas, profesionales jóvenes y estudiantes universitarios. Si bien a partir del retorno democrático San Miguel de Tucumán vio nacer varios bares culturales y pubs con música en vivo -La Risada, Viva Zapata, La zona, Costumbres Argentinas, Deja-vu- y aun otros del circuito *under*, más esporádicos, como Einstein, El Edén o Barra Brava, la estética cuidada de Plaza de Almas ampliaba el público de la bohemia a una clase media más acomodada, como el grupo de amigos que fundaría Casa Managua.¹⁹

Es así que Guillermo Saab, Coco Jiménez y Sebastián Viñuales decidieron abrir su propio bar y convencieron a sus amigos de que se sumaran al proyecto. Después alquilaron una casa prácticamente en ruinas y la pusieron en condiciones, con la ayuda de otros artistas. El 1 de febrero de 2005 nació el nuevo espacio cultural, con diez mesas y talleres para clases de danza, guitarra, pintura, fotografía. Un amigo del grupo, Alfredo “Frido” Núñez, estudiante de la Facultad de Artes, conseguía que algunos talleres de esa institución hicieran muestras ahí [Foto 1] y él mismo desarrollaba sus propio arte [Foto 2], de modo que pronto el lugar resultó chico. Según recuerda “Cabeza” Moyano, esta pequeña empresa estuvo impulsada no tanto por la idea de hacer negocio como por la de hacer realidad el sueño colectivo de canalizar el interés común por el arte. El deseo de ofrecer recitales en vivo “era un sueño desde el comienzo”: lo

habían intentado una vez que Bahiano –ex cantante de la popular banda de reggae Los pericos- estaba en Tucumán, pero una inspección impidió que el recital se concrete.



Foto 1: Frido Núñez, Federico Robledo, Juan Lemos (mozo), Guillermo Giménez y Lucas Rizo, mientras arman una muestra de pintura.



Foto 2: Frido Núñez [con una placa que dice COMUNNE] en una escena de una película que estaba filmando en Casa Managua.

Al comienzo los amigos llamaban al lugar “La casa” y, dado el colorido y la vegetación, había adquirido, según rememora el mismo entrevistado, “una onda latinoamericana”.²⁰ Una vez, mientras buscaban un nombre para bautizarlo, llega Sebastián con un poema de Julio Cortázar dedicado a la Nicaragua del triunfo sandinista, titulado “Noticias para viajeros”, en una de cuyas estrofas dice: “La viste desde el aire, esta es Managua, / de pie entre ruinas, bella en sus baldíos, / pobre como las armas combatientes / rica como la sangre de sus hijos.” A todos les gustó la dulzura de la palabra “Managua” y el sentido de las palabras, que remiten al fin de una guerra y un tiempo de promisión. Es posible conectar este significado con el hecho de que Tucumán había sido un lugar particularmente castigado por la última dictadura y que los bares culturales, en cuanto sitios de formación de expresiones alternativas, al ofrecer un marco para la charla, la reflexión, la diversión y el afecto, cumplieron un rol fundamental para reactivar los lazos de fraternidad de esa comunidad vapuleada y amordazada [Foto 3]. La sociedad argentina estaba empezando a repuntar económica, social y anímicamente después del estallido del 2001, provocado por el ciclo neoliberal iniciado por el gobierno de Carlos Menem y continuado por Fernando De la Rúa.²¹ En cuanto a la identidad política de los seis amigos, si bien no era uniforme ni adscribían a una militancia específica, sí compartían, según recuerda Nancy, una “conciencia local” que se manifestaba en el hecho de que “los salones tenían nombres de artistas y los mozos también lo eran.”

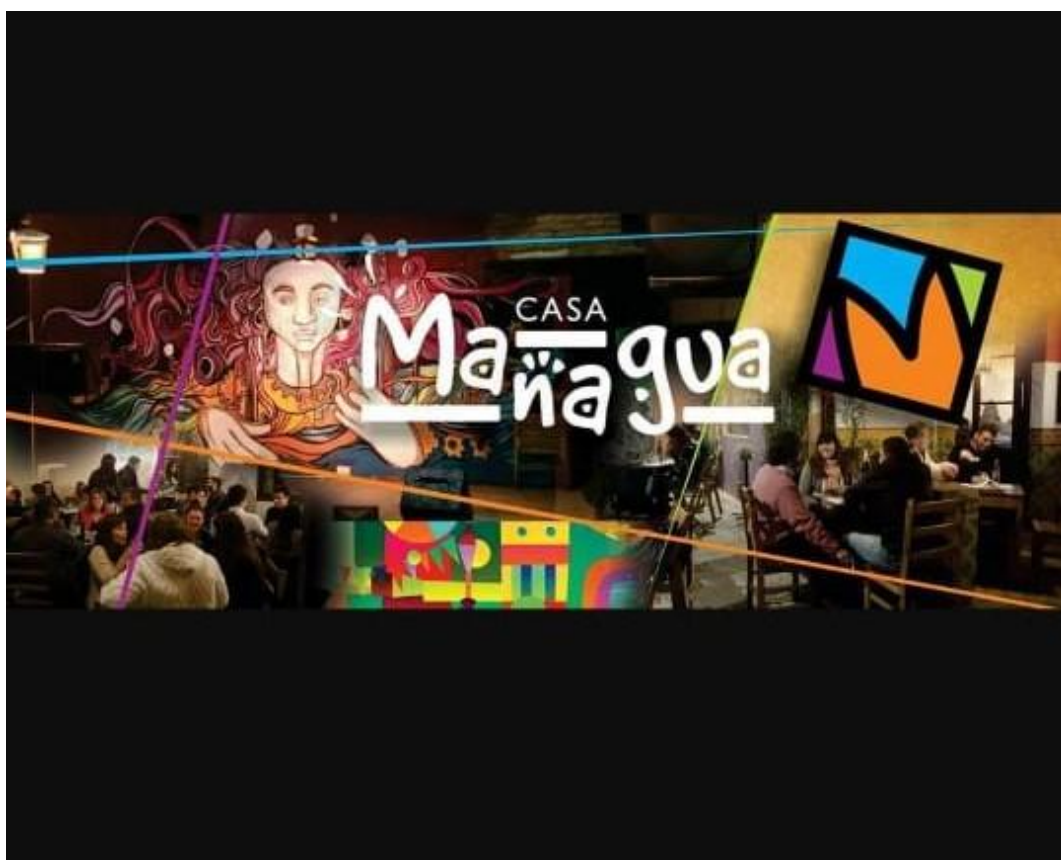


Foto 3: Imágenes icónicas de Casa Managua.

El lugar se constituyó en sitio de encuentro después de los recitales para gente comprometida con el arte y la causa social: “había mucho discurso ahí”, subraya la cantora. Esta observación se conecta con otra observación de Pablo Vila en el artículo antes citado, donde señala que “la gente encuentra los discursos que les permiten armar sus identidades” en las construcciones culturales de cada época y que “es en el reino de la cultura donde se desarrolla la lucha por el sentido de las diferentes posiciones del sujeto, y la música es una fuente muy importante de tal tipo de discursos”.

Nancy, por su parte, se integró al bar como moza en el 2006. Mantenía la inquietud de cantar y organizaba tocaditas en bares como Rayuela, Patio Lorca o Mythos, al tiempo que otro trabajo le permitía viajar y hacer producciones, como traer a Diego Marioni y a la banda La clavija urbana o producir al Trío Latinoamericano, integrado por Café Valdez, Claudio Luna y Omar Flores. Nancy cuenta que, como al principio en Managua “no se podían hacer toques”, los socios y mozos “tramaban” en el patio cómo “iban a hacer”, cobijando el “máximo sueño” de que toque Juan Falú. El recuerdo recrea la necesidad de un lugar para la música que admiraban: “Lo vivíamos como una ilusión. Deseábamos que eso pase, deseábamos un lugar para el arte local”: todos los deseos “se planeaban, se nombraban, se pronunciaban con alegría”, subraya la artista.

La oportunidad de pasar a la dimensión de lo real se produce cuando en 2007 consiguen alquilar la sección complementaria de la casa –eran dos pegadas-. En ese momento se enteran de que venía un músico tucumano reconocido en el exterior, Alberto Rojo. Deciden armar un escenario con los precarios elementos con los que contaban e invitarlo, aún sin conocerlo, a tocar allí. Para ello le explican que “no tenían nada”, pero que conocen su obra; así se presenta el primer espectáculo, que se difunde en el diario local y a través de mensajes de texto e emails, ya que no existían las redes sociales. El martes 18 de agosto de 2009 fue, al decir de Nancy, “la inauguración de la decisión”: la pequeña sala se llena y ese antecedente prestigioso abrió una cadena de nuevas presentaciones.

La escasez de recursos al comienzo era notable. Gustavo Moyano recuerda que “todos han tocado en pallets con una alfombra, hasta que hemos ido a comprar parlantes” y Ariel cuenta que primero trabajaba con una consola prestada, con cuatro entradas, hasta que, transcurrido un tiempo, pudieron comprar una con seis entradas. Aun así, “Furia” consiguió armar un buen sonido. Sin haber hablado específicamente de los roles, Nancy comienza a armar la agenda de la semana, a organizar, a comunicar los eventos a través de partes de prensa a las radios y diarios locales y a enviar emails, hasta que aparece Facebook. Habitualmente había una programación de jueves a domingos; si algo se caía, siempre había espectáculos viernes y sábado. Para eso ella programaba constantemente: “cuando veía a un artista le contaba de Managua, o lo llamaba”. Llegado el momento de definir los roles, ella fue oficialmente la encargada de la agenda musical, Ariel del sonido y Gustavo Moyano de la sala, con la ayuda Guillermo Saab y Coco Jiménez, quien “ponía en realidad las ideas sobre el espacio y la estructura”. Gustavo recuerda que fue Coco quien cosió en forma artesanal la M que caracterizaba el fondo del escenario. Mediante las redes sociales virtuales y personales se contactaba a los músicos; al principio los de afuera tenían más convocatoria que los locales, aunque después esa relación fue al revés. Al pensar en los logros conseguidos, Nancy destaca que instalaron el pago de “un derecho de espectáculo, que la gente haga silencio durante el show, hasta que los mozos que circulaban por el espacio sean respetuosos (...) y que los shows duren dos horas”, porque antes “no había una costumbre asignada” para ello.

Al igual que en las guitarreadas que se hacían en Tafí Viejo, en el ambiente de Casa Managua flotaba la memoria de Pepe Núñez. A Ariel y Lucho Hoyos, por haber tocado con él, les cabía la función tácita de difundir o “repartir” ese legado, ya que no estaba subido el material existente a internet, sino que permanecía guardado en casetes en las casas particulares. Nancy, que conoció las grabaciones de Pepe que guardaba Ariel, observa que en esa época “no se vivía con tanta fluidez el acceso a la música” sino a través de tocaditas en vivo, como las que promovían los Encuentros de música independiente, a los que los dueños de Managua habían asistido.

Por eso, recuerda Gustavo, al pensar en el nombre del escenario “sale el nombre de Pepe”. Ariel fue el encargado para transmitirle a Albita -viuda del homenajeado- la decisión tomada e invitarla a la inauguración. Ese sueño estaba unido a la participación en vivo de Juan Falú, que había sido amigo y compañero musical del compositor. Este músico volvía a menudo a Tucumán a visitar a su familia y a ofrecer recitales en los teatros principales –San Martín, Alberdi u Orestes Caviglia-, además de participar en reuniones con sus amigos, que a veces tenían lugar en el restaurante Lisandro, que existió entre 1985 y 2017. Si bien los socios de Managua eran parte del público que lo admiraba, no lo conocían; al saber que vendría a Tucumán acordaron que Nancy lo llamara, le hablara del espacio y lo invitara a tocar allí, avisándole que no podían garantizar un cachet importante. Ella recuerda que ante esta aclaración él responde: “¿Por qué empezás hablándome de plata? Háblame de una propuesta que sea interesante para mí”. Ella le responde que querían ponerle ‘Pepe Núñez’ a “un escenario que se nutre permanentemente con músicos locales y música independiente”, entonces Falú acepta, haciendo realidad el deseo de los jóvenes.

El día de la inauguración había muchísima gente; se proyecta el documental “Hermano Núñez” de Fernando Korstanje (2005), que recrea memorias sobre Pepe, sus composiciones y el ambiente musical de los setenta. Esa inauguración, de acuerdo con Nancy, “ha sido histórica” porque a partir de un buen sonido y el amor con el que trabajaban se había cumplido una meta que parecía un sueño.

Ahora bien, la elección del nombre de Pepe Núñez reúne una serie de sentidos. En primer lugar, lejos de ser neutra, contribuyó a consagrar la memoria del homenajeado, cuya figura se asociaba al folclore social, comprometido con el hombre y su circunstancia, interesado en fortalecer la imagen del trabajador y estimular la solidaridad con el campesino y el pelador azucarero (Orquera, 2017) Pepe era amigo de Mercedes Sosa y los integrantes del Movimiento Nuevo Cancionero y cantaba canciones con fundamento, generando musicalidades novedosas, impredecibles, con influencia tanto de la música caribeña como de la Nueva canción chilena, debido a su admiración por Víctor Jara. A su vez, su entrañable amistad con Juan Falú y el grupo de estudiantes de “la San Luis” hizo que sintiera profundamente la desaparición de Lucho -estudiante de historia, hermano de Juan-, todo lo cual fue rememorado más de una vez en el auditorio, donde los presentes compartían la condena a los años de represión y dictadura. Es decir que el nombre de Pepe perfila este rasgo identitario entre los asistentes, muchos de los cuales hacían la habitual vigilia del 24 de marzo -aniversario del golpe militar de 1976- en este lugar.

Desde la apertura de la sala comenzaron a hacerse homenajes a Pepe Núñez al cumplirse los aniversarios de su muerte. El evento se originó a partir de una celebración de cuatro días que se hizo en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán -MUNT- en 2009, al cumplirse diez años de su “No-partida”, según el nombre del evento.²² Como esta institución cierra a más tardar a las 12 de la noche, gran parte de

los asistentes seguía la reunión en Casa Managua, por lo que el festejo se extendió a la agenda de esta sala, reforzando la mística alrededor de Pepe. Otro evento reiterado cada año eran los cumpleaños de Managua, al que asistían muchos artistas, se unían generaciones, se compartía el escenario y se juntaba el repertorio propio con el ya consagrado. Además, se hicieron homenajes a Cuchi Leguizamón, a Chivo y a Leda Valladares. Aunque el lugar tenía goteras, recuerda Nancy, y a veces hacía frío, “la magia era la música.”

Con respecto a los significados reunidos en torno a Pepe Núñez, se destacan su identidad norteña y el hecho de que hubiera vivido y compuesto en la provincia, fuera del circuito comercial, lo que es percibido como un acto de resistencia en sí mismo. La transmisión a sus discípulos -sus “corazones”- se daba envuelta en una profunda afectividad: junto con su música les entregaba sus sueños. Al respecto, cabe notar que la frecuente rebeldía de los jóvenes para con las generaciones precedentes no se manifiesta en Casa Mangua, porque el lugar se identifica por una rebeldía común ante las músicas sin fundamento impuestas desde afuera. El carácter local-provinciano reconoce y potencia el impulso innovador y progresista de las músicas precedentes al tiempo que teje lazos con músicos de otras provincias que comparten estos principios estéticos y el sueño de justicia, solidaridad y cuidado de las prácticas culturales de cada lugar. Volviendo a las ideas de Martín-Barbero, es posible aseverar que las “culturas populares dejan de remitir a un pasado mentirosamente idílico y a una pasividad que estaría en su esencia, para descubrir su dinámica, su creatividad y conflictividad; y un ahora atravesado y desgarrado por la “no contemporaneidad” (21).

Esa dinámica se manifiesta en el amplio espectro de artistas que pasó por ese escenario. Una carpeta de recopilaciones de las actuaciones sucedidas entre 2009 y 2010, otra que contiene algunos recortes, los recuerdos de los entrevistados, lo de la propia autora de este artículo –que cuenta con algunos CD adquiridos en las presentaciones- y materiales subidos a las redes permiten confeccionar un listado no exhaustivo, pero sí vasto, de quienes allí tocaron. Como señala Gustavo Moyano, el respeto y contención que se les brindaba y el hecho de tener a Ariel, “semejante músico”, como sonidista, favorecía la actuación de personalidades destacadas a nivel nacional. Por su parte, el sonidista agradece la confianza que le profesaban los dueños, quienes le daban las llaves del lugar, ya que en ocasiones surgían guitarreadas entre músicos y asistentes.

Los primeros recitales que vienen a la memoria de los entrevistados son los de artistas de folclore consagrados: Bruno Arias, Liliana Herrero, Teresa Parodi, Lorena Astudillo, Melania Pérez, Raúl Carnota, Ángela Irene, Jorge Marziali, Marita Londra, Franco Luciani, Carlos “Negro” Aguirre, Martín Neri, Mariana Baraj, Carlos Marrodán, Pablo Mema, Gerardo Núñez, Rubén Cruz, Facundo Guevara, Ernesto Snajer, Mariano Cantero, Verónica Condomí, Coqui Ortiz, Ramiro González, La clavija urbana, Perota Chingó, Romina López -con Sebastián Tello y Diego Marioni-, Natalia Barrionuevo, Pica Juárez [Foto 4].

Por otro lado, aparecen las presentaciones de tucumanos residentes fuera de la provincia cada vez que la visitaban, no sólo Falú y Rojo, sino también Topo Encinar, Leopoldo Deza –que en ocasiones se presentó con Paula Paz-, Juan “Popi” Quintero – que en esos años formaba un dúo con Luna Monti-, Manu Sija, Guadalupe Hidalgo Gil, Emilia Danesi, Claudio Sosa, Nerio González, el dúo Juan Piscitelli-Patricio Gómez Saavedra y Leo Garzón, provenientes de Buenos Aires; Franco Giovos, Los changos

trío -Franco Pina, Julio y Jerónimo Santillán- y Claudia Gargiulo, de Estados Unidos; Javier Núñez, de México; y Nicolás Agulló en dúo con Christine Audet, desde Francia.

Entre los músicos locales que interpretan o componen folclore, se presentaron Lucho Hoyos, Rubén Cruz, Café Valdez, Gustavo Moyano –con Leticia Sosa y después con Angie Camuñas-, Mono Villafañe, Hugo Rodríguez, Laureano Cejas, Carlos Podazza, Quique Yance y Mariela Narchi, Adrián Sosa, Juan Pablo Ance, Viviana Taberna, Martín Páez de la Torre, Vivi Vargas, Noralía Villafañe, Adriana Tula, Peter Wurschmidt,



Foto 4: Gustavo Moyano, Angie Camuñas, Nancy Pedro, Negro Aguirre, Popi Quintero y Guillermo Saab.

Manolo Alonso, Haydée Mariel, Mica Flores, Natalia Trouvé, Bruno Resino, Francisco Santamarina, Jeremías Nieva, Alejo García, Noelia Scalora, Silvia Borda, Alina Farah, Dana Quiroga, Chanfaina Di Clemente, Federico “Cuchi” Correa, Dúo Tabinando -Jorge Soler y Jorge Escobar-, Topo Bejarano, Carla Guzmán, Dúo con bemoles -Susana Audi Falú y Alejandro Araujo-, grupo Lumbre -Patricia Salazar, Charly Piñero, Humberto Salazar y Nico Aiziczon-, José Arcuri, Eduardo Picco y Tomás González -con Walter Barrios, en percusión-.

Otros artistas llegaron desde el noroeste, como Francisco y Alfredo Lugones y el dúo Oblivion -Pablo Mema y Lucía Breppe-, de Santiago del Estero; Nora Benaglia, dúo DendeVeras -Laura Chaker y Fidel Flores-, Fava Kingdard, Marita de Humahuaca, José Simón y la Cangola Trunca -Santiago Arias, Mariano Agustoni, Hugo Maldonado y Santiago Díaz-, de Jujuy; Nadia Szachniuk, de Salta y Nadia Larcher con Serarrebol, de Catamarca. Desde otras regiones del país llegaron Betiana Charny y el dúo El Borde -Pablo Santi y Nicolás Argonz, desde Santa Fé; Rocío Palazzo y el dúo Benítez-Cordero, de Buenos Aires; el dúo Mil Puentes –Lucas Magallán y Clementina Zivano-, de Bahía Blanca, y Casiana Torres, de Tierra del Fuego.²³

Como se ve, múltiples sonoridades mostraron variados matices de la música argentina y conexiones con otras corrientes latinoamericanas, como la bossa nova, la trova cubana

y la nueva canción chilena. El lugar se constituyó en un centro cuya potencia alcanzó a articular un discurso y a construirse como referencia de un folclore en constante innovación y matriz progresista. El auditorio Pepe Núñez funcionó, en términos teóricos, como un espacio de construcción de hegemonía y resistencia a los poderes difusos del mercado transnacional.²⁴

Por otra parte, para fortalecer la programación apelaron a las posibilidades que ofrecían programas culturales nacionales como Ruta Nacional Canción, Sonamos Latinoamérica y Músicos por el país. En un momento hicieron un acuerdo con el Centro Pablo de Cuba, que manda a artistas; Nancy solía albergar artistas en su casa, hábito por el cual conoció a Rocío Palazzo, quien se transformó en su maestra, y posibilitó otros intercambios que fueron formando una red que trascendió la provincia y conectó a artistas desde Jujuy a Ushuaia. Otros convenios se establecieron con Café Cultura, la Fundación Flecha Bus, los hoteles Catalinas Park y Sol San Javier, para los que se había armado una carpeta con la información del espacio y una especie de “manifiesto” –que no se conserva- donde se definían lineamientos y aspiraciones. Así pudo venir, por ejemplo, Lorena Astudillo cuando estaba en pleno auge, Teresa Parodi cuando era Ministra de Cultura y estaba en Tucumán participando en el Foro “Por una Nueva Independencia”, entre el 6 y 8 de julio de 2015. La articulación de actuaciones con otros escenarios, sobre todo cuando venían artistas reconocidos, era otra estrategia para mantener la vitalidad del escenario.²⁵

El trabajo implicaba, sin embargo, presencia constante de miércoles a lunes; entrega importante a nivel personal, dejando de lado cualquier otro ámbito de reunión; esfuerzo físico, al trasladar sillas y limpiar revoques; y exigencia mental, ya que había que imaginar formas de sostener la agenda y el público. Por eso, si bien Managua tenía un perfil estético claramente definido, con el tiempo éste se abrió a otras propuestas que ofrecía el panorama local. En cierta forma hubo que negociar entre dos identidades que confluían en los gestores: la que los vinculaba a un paradigma estético específico, que incluía las exposiciones en el espacio de arte visual llamado Spora, que manejaba María Gallo, la poesía que a menudo acompañaba a los recitales –Pablo Dumit, Gabriel Gómez Saavedra, Dardo Solórzano, Poli Soria, Raúl Feroglio, Candelaria Rojas Paz, Dany Aráoz Tapia, entre otros- y un paradigma que permitía incorporar producciones tucumanas en un sentido más amplio, como monólogos –stands ups-, títeres para adultos -Hernán Cruz y Daniel “Quili” Lobo-, eventos feministas, como la “Noche Huarmi”, iniciada el 7 de marzo de 2010, Día internacional de la mujer, con entrada gratuita y posterior participación en la marcha-, el ciclo de cine de La Linterna Mágica e incluso algunas charlas.

Como observa Nancy, había una combinación simbiótica entre la gastronomía, que sostenía el espacio físico y ofrecía las instalaciones para que todo eso funcione y el espacio artístico, ya que los eventos, la difusión en los medios y la presencia del público alimentaban la circulación de gente. En cuanto a los motivos que permitieron la existencia de este espacio, ella piensa que “había una necesidad social de que un espacio como ese exista” y que los asistentes lo sostenían con presencia:

Lo militaban, lo defendían, lo cuidaban. Entonces ese espacio ha ofrecido un lugar de reflexión, un lugar de música, de producción, de concurrencia, de encuentro, donde la música tenía un valor tan real como el valor de un porrón. No se discutía el precio del derecho de espectáculo. Ha sido un cambio de paradigma [que ha consistido en] la instalación de un valor en sí de la música, que tiene un tiempo de duración y un respeto.

Nancy y Furia se separaron en la vida sentimental y artística en 2013, aunque en 2014 presentaron *Dúo*, el álbum que grabaron juntos, en el escenario Pepe Núñez [Foto 5]. En 2015 Angélica Camuñas y Gustavo Moyano presentaron *Primero* [Foto 6]; en ese mismo año Nancy tuvo una hija con su pareja, lo que implicó otras necesidades que impidieron que siguiera con su rol de programadora de la agenda de la sala.



Foto 5: Ariel Alberto y Nancy Pedro cantando juntos en Casa Managua.



Foto 6: Gustavo Moyano y Angie Camuñas en el escenario Pepe Núñez.

La reemplazaron en esta actividad las hermanas Angélica y Ana Camuñas, quienes, en parte porque la sala ya atravesaba problemas económicos y en parte por introducir innovaciones, organizaron el ciclo “Managua de pie”, para el que se sacaron las mesas y las sillas, adaptando la sala para el baile, con música en vivo. Generalmente tocaba La banda del río Salí, en la que canta Angie, dedicada a un repertorio latinoamericano. También hubo ferias a la siesta, música *indie* y noches de *Open mic*. Sin embargo, a pesar de apoyo brindado por artistas como la Banda del Río Salí y Lucho Hoyos, no se pudo evitar el cierre, que ocurrió un 30 de abril de 2017.

Después se dio un breve período de reapertura que transcurrió, con nuevos dueños, desde el 12 de octubre de 2017 hasta noviembre de 2018 (“Casa Managua”, 2017). La idea era continuar con la línea musical establecida, al punto de bautizar a la sala como Juan Falú, acto que venía a completar y refrendar la amistad entre este guitarrista y Pepe Núñez, que había dado nombre al escenario. Ana Camuñas, Manolo Salguero, Pablo Guaraz y Pancho Santamarina estuvieron a cargo, en distintos momentos, de la agenda musical, que contó con presentaciones de Lucho Hoyos, Che Joven, CheChelos, Franco Luciani, Bruno Arias, Clara Cantore, Victoria Birchner, Míau Trio, Loli Molina, Mica Flores, Luna Creciente –Hugo Rodríguez y Laureano Cejas-, La Yunta, Alejandro Nicolau, Gustavo Guaraz, el grupo Chakana, y los grupos de rock Tripas calientes y Karma Sudaka, entre muchos otros.

Sobre el cierre del lugar y la elaboración de esa experiencia

Gustavo Moyano recuerda que en 2016, desaparecido el Ministerio de Cultura de la nación, los programas de apoyo que brindaba fueron desactivados, al tiempo que disminuía la concurrencia y el consumo. Mesas que pedían cinco cervezas, pasaron a preguntar cuánto salía; a la vez, subía el combustible, la luz, los impuestos, el alquiler, la obra social y la Quilmes, y la caja comenzaba a no cerrar. Para ese momento varios socios se habían apartado, por distintos motivos –viajes, obligaciones parentales, otros

proyectos- y sólo seguían él, Sebastián Viñuales y Pollo Saab. Después se quedó solo con Sebastián y el apoyo de las hermanas Camuñas. A esta situación se sumaba el hecho de que algunos músicos no comprendían que si bien no se cobraba por el uso de la sala, Managua no se hacía cargo de la producción, excepto cuando se encargaba eso expresamente, lo que a veces generaba conflictos. En ese cuadro, continúa el relato de Gustavo, “los precios se iban”, y como muchos de los habitués no tenían resto económico para afrontar ese incremento, a pesar de la ayuda prestada por algunos artistas, sobrevino el cierre y la venta de lo que se pudo, para afrontar indemnizaciones y deudas.

En medio del dolor por el fin de un sueño, Gustavo se sorprendió ante la gran repercusión del hecho: recibió numerosos mensajes de artistas y conocidos, pedidos de entrevistas y ofertas para comprar el lugar, lo que finalmente sucedió y el bar reabrió unos meses después, por un año. Al finalizar, afirma que “Lo de Nancy fue imborrable”, al tiempo que destaca el valor del trabajo de Ariel y el apoyo de Angie, Ana, Lucho y la constancia del cocinero Miguel Gianmarino, “el Chato”, quien permaneció a lo largo de todos esos años.

Ahora bien, antes de volver sobre algunos aspectos de esta experiencia, vale la pena citar tramos de la reflexión que hizo en ese momento Alejandro Kaplan, uno de los músicos del ciclo de cantautores Meta Nomás. El define Casa Managua como “el bastión más icónico que tuvo la cultura independiente de nuestra ciudad durante más de una década” y señala que los socios y gestores del lugar abrían el espacio a las expresiones artísticas sin fijarse “si era convocante, si la rompía en la taquilla, si el nombre resonaba en las marquesinas”, coincidiendo en muchos aspectos con Nancy:

Todo aquel que deseaba producir una fecha, que defendía el amor por su arte, encontraba cobijo sin más (...) te facilitaban una de las mejores salas independientes del NOA sin costo, con un operador de sonido de lujo a un precio súper accesible (con todos los recursos técnicos incluidos) y te convidaban una cena para todos los músicos al terminar, no solo contabas con un espacio exclusivo para recitales donde el público sabía que debía respetar al espectáculo y al espectador, guardando silencio, pagando el derecho de espectáculo y demás buenas costumbres que sabemos lo difícil que es lograr, no solo programaba 2 a 4 artistas tucumanos por fin de semana, no tan solo todo eso, porque lo que de verdad recibías cuando entrabas por la puerta de San Juan 1015 era el trato de los amigos. Era el respeto y la calidez hacia los artistas. Era la convicción de que felizmente, en un rincón de tu provincia, había un reducto que defendía y sostenía diariamente la movida independiente. Y lo más sorprendente, sin otro recurso que el de la autogestión (s/p)

Por otro lado, Alejandro analiza el rol del estado en el desenlace de esa experiencia, afirmando que “lo que ahogó a esta pequeña empresa fue la presión impositiva” en un marco recesivo, que empujó al cierre a varias pequeñas empresas. Señala que la legislación provincial no está preparada para espacios como Casa Managua, porque “no existe una figura legal que contenga esta clase de emprendimientos, y que contemple el rol que desempeña en la comunidad”. Al tratarse de “un espacio cultural multidisciplinario, autogestionado, que alberga la producción de cientos, miles de artistas locales, promotores de la cultura”, su cierre se transforma en “una catástrofe.”

Observa, además, que “el problema se origina en una etapa anterior, donde se debe definir las actividades que requieren un sostenimiento desde el estado, y las políticas para llevarlo a cabo”. La conclusión a la que llega coincide con la opinión de muchos tucumanos, en cuanto señala la necesidad de una ley provincial que exima a estas empresas

... de un gran porcentaje de impuestos, y le(s) permita acceder a fomentos y estímulos económicos para que puedan potenciar su rango de acción (beneficiarios primarios), el cual redundará en provecho para la comunidad artística y cultural (beneficiarios secundarios) y en definitiva para la sociedad que consume los bienes, servicios y propuestas culturales que allí se ofrecen (beneficiarios terciarios)

Al cierre de su nota interpela a la comunidad, sobre todo a los artistas, a involucrarse en el tema, reflexionar y organizarse para que la escena se expanda en lugar de contraerse. Ocurre que el cierre de Casa Managua fue seguido del cierre de Plaza de Almas, El árbol de Galeano –estos dos de los mismos socios, que se separaron- y Lisandro, un restaurant al que concurrían los artistas a cenar después de sus actuaciones y en el que en ocasiones se armaban guitarreadas hasta el amanecer; por su parte, Pangea, otro punto de referencia para el ambiente artístico, atraviesa problemas económicos. Aunque en la capital tucumana sobreviven lugares que combinan gastronomía y música -las peñas El Alto de la Lechuza, El Aljibe, La nueve de Julio, La casa de Yamil y restaurantes como La Negra, Viva Perón, El Plaza y Shitake-, en los últimos años proliferaron cervecerías artesanales donde suena la música que impone el mercado, a alto volumen, y se disuelve cualquier sentido de identidad local. Entre estas cervecerías la única que ofrece un escenario para música en vivo -generalmente rock y jazz-, es Irlanda. En ese sentido, Gustavo Moyano señala que la situación es “complicadísima”, porque “ya no hay espacios culturales”; Ariel Alberto, quien está haciendo sonido en El Plaza, coincide en el mismo diagnóstico, y los habitués de los lugares que cerraron tampoco se sienten contenidos por la propuesta cervecera, impuesta como opción dominante en el radio céntrico de la capital tucumana.

Recuerdos perdurables

“El verdadero desafío que las historias de vida arrojan a la investigación social, dice Ferraretti (2007, 24-25), es (...) tomar, expresar y formular la ‘pulpa’, por así decir, lo vivido cotidiano de las estructuras sociales, formales e informales.” Adentrarnos en esa ‘pulpa’ implica adentrarnos en los momentos que adquieren mayor relieve en los recuerdos de los entrevistados. Al pensar en el significado del lugar, “el Furia” Alberto lo define, desde lo personal, como una “segunda casa”, un punto de encuentro con amigos, un espacio que atesoraba, y desde lo social, como una referencia para la comunidad. Nancy, por su parte, sostiene que “lo que pasaba ahí era realmente transformador, un espacio de contención social” tanto para los músicos como para el público, constituido por “personas que necesitaban reflexionar con ese nivel de profundidad”; si en ocasiones iba poca gente no les importaba, porque lo que los gestores del lugar valoraban era “lo que sucedía”. Por eso, el cierre significó “un duelo de muchas cosas”:

... los vínculos profesionales, los lazos personales (...) Durante muchos años le he puesto el cuerpo a un espacio que me ha dado mucha pena que se cierre, me hubiese gustado que siga *eternamente*. Pero entiendo que las presiones económicas -yo ya las podía vivir cuando estaba ahí- y la falta de políticas de estado de contención hacia los espacios culturales independientes hacen que la tarea sea una inversión constante y permanente.

Al respecto, señala que habían buscado el apoyo del Ente cultural de Tucumán y que si bien este organismo incluía a Casa Managua en su circuito de programación en lo posible, la falta de una legislación provincial para este tipo de lugares y las exigencias extremas de habilitación terminaron complicando aún más su funcionamiento. Nancy cuenta que unos años después trabajó en otro bar, El Charco, que también tuvo que cerrar. En su evaluación final sostiene que para que otro lugar de estas características perdure en el tiempo necesitaría de la intervención del Estado, al menos en el apoyo a los trámites, exenciones o reducciones impositivas, inclusión en la programación de actividades oficiales y convenios para que los artistas que vienen al Septiembre Musical u otros festivales oficiales coman ahí, por ejemplo. En cuanto a los lugares actualmente existentes, son escasos, no tienen habilitación y carecen de un público propio.

Ahora bien, en Casa Managua contaba con habitués cuyo testimonio permite captar el valor simbólico del lugar para la comunidad que, desde distintos lugares, contribuía a su permanencia. Por ejemplo, Lucho Hoyos alude a algunos vectores comunes de la identidad de estos actores:

Managua es una cosa muy importante que ocurrió en mi vida. Creo que se juntaron condimentos esenciales, era el negocio que uno siempre hubiese querido hacer con la cultura, o la música, por otro lado, tenía la presencia de *un grupo de gente con la que uno se alineaba en lo personal, en lo político, en lo filosófico, en lo ideológico* [mis cursivas] (...) Y bueno, estuve desde la génesis del proyecto (...) hacía mi aporte desde el lugar que yo podía. *Era el lugar que debía existir en Tucumán y que no había*, y cuando se lo hizo fue una cosa muy linda disfrutarlo, de hecho yo en un reportaje dije que si alguien me pedía que firme, yo firmaba ya *que me quedaba tocando en Managua hasta que me muera* [mis cursivas], de tan bien que me sentía en el lugar y con la gente. El mejor sonido del mundo estaba instalado ahí y lo manejaba el tipo más groso, que es el Furia. Para uno era un orgasmo múltiple estar subido a ese escenario cantando las canciones. Era muy *disfrutante*.

En efecto, esos vectores que unían a los concurrentes construían una identidad centrada en el arte y la escucha de la música -un atributo destacado por el entrevistado es la calidad del sonido, aun cuando se trataba de un pub-; esa comunidad de elecciones generaba a su vez profundos lazos afectivos, contenidos en un ámbito percibido como una pequeña utopía realizada, enmarcada no por un tiempo imaginario ubicado en un incierto futuro, sino como un recorte espacio-temporal en el presente. Por ejemplo, cuando alguien marca el cambio que experimentaba “cuando uno pasaba por esa puerta...”, cuando se asimila el lugar a “la casa”, cuando se lo define como ámbito de encuentro de “los amigos de la noche” o se recuerda que la puerta se cerraba y la orden de restricción de la sociabilidad se suspendía, se está haciendo referencia tácita a un

espacio pautado por sus propias reglas de convivencia, con cierta tonalidad mágica -la conversión instantánea al cruzar un umbral- y acuerdos ordenados por el culto al arte. Pero no vamos a seguir el tentador camino de “la rama dorada” y las estructuras míticas, reactualizables en las estructuras contemporáneas; solo mencionamos que todos los entrevistados hubiesen querido que esa experiencia durara eternamente, o quedarse allí para siempre. Y tal descripción se conecta con una reflexión que hace García Canclini en el artículo que hemos citado al comienzo: “No es una cuestión menor que en la redefinición actual de la resistencia social y política las acciones significativas se asemejen a lo que venimos llamando prácticas artísticas. En vez de situar la resistencia y lo alternativo en relatos políticos globales, los acotamos a horizontes abarcables.” (p. 21)

Por eso el cierre de Casa Managua es sentido como una muerte. “Una herida enorme, otro proyecto más que se nos caía. Ese dolor es terrible: el dolor de no poder ser”, dice Lucho, mostrando la herida honda de la provincianía. A pesar de ello, el músico mantiene la esperanza en la vida cultural de Tucumán, que entre los bares nuevos se producirá una decantación natural y que seguramente concebirán “hermosos lugares”, al tiempo que desliza la posibilidad de que “nosotros -se refiere a su generación- no los veamos”, tensando la línea que va de la nostalgia a la esperanza y el escepticismo.

Por su parte, Juan Falú afirma que en Casa Managua encontró “además del cariño, la amistad, el brindis por eso, un lugar que cobijó el mejor arte en sus diferentes expresiones, pero particularmente en la música”, que es lo que le “tocó vivir muchas veces, por suerte”. Define ese ambiente como “ese cobijo del arte” que si bien “en una sociedad cuidadosa de la educación de sus pueblos, hubiese sido natural” en estos tiempos se transforma en “un acto de resistencia”. Por eso, concluye: “Llevo a Managua en lo mejor de mi memoria”. Del mismo modo, Topo Encinar valora el amparo, la calidez y la decisión de sus amigos de haber generado ese espacio por “puro gusto”, asignándole un lugar en la memoria de la cultura tucumana.

Desde el lado del público, que fue el otro factor de sostén durante diez años, se destaca Magui Ponce, fotógrafa, docente universitaria y amante del folclore del noroeste. Ella asistía regularmente con su esposo, “Pato” Breppe, y sus hijas, amantes todos del repertorio de Pepe Núñez y los compositores tucumanos. Magui manifiesta una “tremenda nostalgia” por la pérdida de este lugar, y subraya que lo construyeron “todos los que lo habitamos, un hermoso grupo humano de músicos, poetas, artistas, y seguidores *churos de la noche enamorada*.” La cita final, de Zamba para los amigos de la noche -letra de Lucho Díaz y música de Pato Gentilini-, alude a la bohemia tucumana, a la que Magui describe en su empecinada nocturnidad, desafiando la normativa del cierre con la reunión puertas adentro.

Por otra parte, su relato muestra el espectáculo como momento de un proceso en el que todos los que intervienen se van modificando, y del cual el habitué es testigo y hasta puede adquirir protagonismo, al tiempo que vuelve a marcar los vectores comunes asociados a la música que se escuchaba: “la identidad, la solidaridad, el espíritu libertario y la esperanza (...) una cuasi hermandad, con normas no escritas”. Esto hacía que los extraños se comportaran como amigos, ofrecieran compartir su mesa, y que el público dialogara con los artistas, cantara, se sintiera “como en una guitarreada”. En su memoria guarda el día en que se le puso el nombre al escenario, así como muchas noches con “el gran Juan Falú”, especialmente “cuando cantó para su hermano desaparecido, Lucho” después de que se encontraran sus restos en Pozo de Vargas, así como momentos festivos, cuando el guitarrista “desgajaba anécdotas y cuentos de alta

tucumanidad, con los que todos disfrutábamos por encontrarnos tan identificados.” Sus recuerdos siguen agolpándose:

[una noche, después de un show] se armó una mesa grande y seguimos la guitarreada junto a Jorge Marziali... la guitarra iba de aquí para allá y todos brindaban su canto... Recuerdo a mi joven hija que recién empezaba su camino por el canto folclórico y Juan le preguntó: “¿qué querés cantar?” y tocó para que ella lo hiciera, y es un recuerdo que hasta hoy perdura en su hoja de vida. Y así con todos los cantores nóveles o amigos del alma: él tocaba su brillante guitarra para acompañar ese canto amigo. Y fueron muchas las noches en las que, cerradas las puertas, seguíamos con la guitarreada, cantando, bebiendo buen vino y desafiando la norma de Prohibido Fumar...

Recuerdo figuras como Liliana Herrero, que después de brindar su concierto en el Centro Cultural Virla, fue a cantar a Managua para un puñado de público, y lo hacía con la misma pasión... Allí invitó a cantar a la querida Angie Camuñas, tan emocionada por la oportunidad de acompañar a esta gran artista (...) Recuerdo perfectamente la noche que Lucho nos deslumbró invitando a acompañarlo en el escenario a un casi niño Manu Sija, que con los años creció tanto y anda por el mundo regalando su excelencia musical.

Para ella el cierre del lugar significó la pérdida de “un lugar mágico donde encontrarnos con nuestros pares y alimentarnos los fueguitos, como decía el gran Eduardo Galeano.” Por su parte, Patricia Figueroa, quien iba al menos una vez por semana a escuchar música -integraba, junto a la autora, un grupo de *what's app* llamado “Managüeras”- describe al lugar como “entrañable”, como un ancla para las afinidades estéticas y los afectos de sus “queridos amigos de la noche, madrugadores de zambas”, adaptando al lenguaje inclusivo zamba citada por Magui.

Otra integrante del mismo grupo, Patricia Salazar, recuerda “la onda del lugar”: la calidez, la familiaridad “lo rústico de su terminación, los colores fuertes de sus paredes, una iluminación (...) que permitía que las estrellas fueran los músicos”, quedando la sala en penumbras, con la luz suficiente para ver las copas (...) o los rostros de las y los amigos de esa noche”. Subraya la juventud de sus dueños y gestores y “la energía puesta en hacer que la mejor música de la Argentina, sobre todo la fusión folklórica, pasara por ese escenario.” Como artista, siente “como un privilegio” haber tocado allí porque “el respeto (...) hacia los músicos fue algo proverbial y conocido”. Encuentra en “la crisis generada por el macrismo” la causa del cierre del lugar, viendo en este hecho un símbolo político porque significó “el cierre de las puertas del placer y del disfrute para el pueblo”. En cuanto a la escena actual, percibe que si bien “hay una multiplicidad de músicos muy jóvenes”, se extraña la movida innovadora del lugar. Admiradora de Luis Alberto Spinetta, Patricia afirma que “mañana es mejor”, remarcando el valor de la música tucumana y cifrando esperanzas en la llegada de un gobierno del campo popular: “Managua volverá, quizás bajo otros nombres.”

Como vemos, el auditorio Pepe Núñez concentró una serie de sentidos condensados en la figura de este músico, generando la idea de “segunda casa” por la contención de quienes compartían ideales sociales y estéticos más allá de diferencias generacionales. La idea de los “fueguitos” transmisores de esos ideales, en referencia a la expresión de Eduardo Galeano -mencionada en dos entrevistas-, así como las citas de la zamba de

Lucho Díaz, que definen la identidad bohemia del folclore, marca la fortaleza de lo local como ancla de resistencia. Managua fue adquiriendo el sentido de una utopía mínima, de un espacio “mágico”, un pequeño deseo realizable en el ámbito del arte.

Volviendo a los recuerdos de Patricia Figueroa, refiere que los músicos “agradecían la suerte de poder tocar” ahí, porque se trataba de un lugar de referencia a nivel nacional y cuenta que lleva “marcado en la memoria” la noche en que Topo Encinar presentó *Así sea*, pocos días después del fallecimiento de Néstor Kirchner:

Llegar y abrazarnos con los amigos. Lucho me dijo palabras parecidas a éstas: “no estés triste, no se ha ido, estará siempre”. Y entonces el Topo y la canción (...) Desde entonces, cada vez que la escucho, recuerdo a Néstor y a Managua. Quizás porque tienen en común lo que expresan esos versos: “Que la noche esté del lado de los buenos / que le apuestan al amor incalculable / de los que mueren de amor en el intento / por tener alguna vez amores tales.”²⁶

Como se puede advertir, uno de los vectores de sentido que atraviesa a muchos de los asistentes, sean artistas o público –a veces eran las mismas personas-, tenía que ver con la adscripción al kirchnerismo, rasgo compatible con el gusto por la música popular argentina y las canciones “con fundamento” en plena apuesta por el amor y el futuro.

Conclusiones

Habiendo desplegado la trama de esta experiencia, puntualizaremos algunos aspectos y una interpretación. En primer lugar, se ha buscado reconstruir la historia de Casa Managua a partir de los relatos de sus protagonistas. Esos relatos implican la construcción de trayectorias de vida que tienen sus mojones, que marcan una especie de desplazamiento desde el folclore tradicional al contemporáneo y se puede caracterizar como una reformulación del paradigma del Nuevo Cancionero. Ese desplazamiento es analizado, en el caso de Nancy Pedro, como una modificación en su identidad inicial de cantante popular-masiva a cantante popular-estilizada-, identificada con las canciones con fundamento. En segundo lugar, se han marcado los momentos y circunstancias que han incidido en la formación de los perfiles de los protagonistas, tanto la escena de la fiesta en Tafí Viejo como la del aprendizaje directo de los maestros -en el caso de Ariel- y la práctica compartida con músicos provenientes de otras tradiciones del canto popular, tanto en Tucumán como en Cosquín y Buenos Aires. En estos escenarios, y sobre todo después de su muerte, se recorta la figura de Pepe Núñez como referente indiscutido del grupo, lugar que se confirma en la inauguración del escenario. En ese sentido, se subraya como principal característica el hecho de permitir la conexión de tradiciones musicales de distintos lugares y generaciones y la generación de nuevos perfiles del folclore nacional. En tercer lugar, se ha procurado mostrar la dinámica de un ámbito interior, provinciano, que se define como “cobijo”, es decir como “horizonte abarcable” -en palabras de García Canclini- de la resistencia cultural ante la presión del sistema de transnacionalización.

Finalmente, no quisiera cerrar este trabajo sin agradecer a todos los entrevistados por entregarnos a mí y a los lectores sus recuerdos preciados y por haber hecho posible la experiencia misma de Managua. A pesar de su cierre, y deseando que los lugares emblemáticos para la identidad de una comunidad cuenten con un respaldo oficial, me

pareció importante la elaboración de una historia razonada de un proceso como este, vinculado a las identidades gozantes que a veces puede generar una sociedad tan sufrida como la tucumana.

Bibliografía:

- Bourdieu, Pierre (1983 [1971]) "Campo intelectual, campo de poder y habitus de clase". En *Campo intelectual y campo de poder*, Folios, Buenos Aires, pp. 9-35.
- Braceli, Rodolfo (2003) *Mercedes Sosa. La Negra*, Sudamericana, Buenos Aires.
- Brizuela, Leopoldo (1992) *Cantar la vida. Conversaciones con: Mercedes Sosa, Aimé Painé, Teresa Parodi, Leda Valladares y Gerónima Sequeida*, El Ateneo, Buenos Aires.
- Carrillo-Rodríguez, Illa "Latinoamericana de Tucumán: Mercedes Sosa y los itinerarios de la música popular argentina en la larga década del sesenta". En Fabiola Orquera (Ed.), *Ese ardiente Jardín de la república. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Alción, Córdoba, pp. 239-266.
- Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folklore argentino. 1920-1970. Identidad, política y nación*, Edhasa, Buenos Aires.
- Deza, Leopoldo (Ed.), (2006) *Solo en mi rancho. Cancionero de Rolando Valladares*. Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Díaz, Claudio (2019) "Canciones como la gente sobre lugares comunes. Lula Fernández y las representaciones de lo popular en el folklore alternativo de Córdoba". En Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy (Comps.), *La selva, la pampa, el ande. Vías interiores de la cultura argentina*, EDUNSE, Santiago del Estero.
- (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folclore argentino*, Recovecos, Córdoba.
- . (2012) *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones del Encuentro Nacional Cultural de San Antonio de Arredondo*, Villa María, EDUVIM.
- Espinosa, Roberto (2006) *La cultura en el Tucumán del Siglo XX. Diccionario Monográfico*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- (Comp.), (2018) *Rolando Valladares. Un Chivo con alma de vidala*, La Gaceta, Tucumán.
- Falú, Juan (2003) *Ridiculum vitae (Historias guitarreras)*, Facultad de Filosofía y Letras, UNT, Tucumán.
- . (2010) "Ese remanso de la noche". En Fabiola Orquera, *Ese Ardiente Jardín de la República, Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Alción, Córdoba, pp. 235-243.
- Florine, Jane (2016) *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore Argentino*, Dunken, Buenos Aires.
- Ferrarotti, Franco (2007) "Las historias de vida como método". En *Convergencia. Revista de Ciencias Sociales*, núm. 44, mayo-agosto, pp. 15-40.
- García, María Inés (2009) *Tito Francia y la música en Mendoza. De la radio al Nuevo Cancionero*, Gourmet Musical, Buenos Aires.
- Giordano, Santiago y Alejandro Mareco (2010) *Había que cantar. Una historia del Festival Nacional de Cosquín*, Comisión Municipal de Folklore, Cosquín.
- "Homenajean a Pepe Núñez a 10 años de su fallecimiento" (2009) En *La Gaceta*, 4ª. Sección, 24 de mayo.
- Kaplan, Alejandro (2017) "¿Dónde iremos a parar, ahora que cerró nuestro Balderrama?", *El Tucumano*, 1 de mayo. En:

<http://www.eltucumano.com/noticia/opinion/239687/donde-iremos-parar-ahora-cerro-nuestro-balderrama> [Consultado el 2 de mayo de 2017]

- Kaliman, Ricardo (2017) "Dos actitudes ilustradas hacia la música popular. Para una historia social de la industria del folclore musical argentino". En *Revista de musicología* 17, pp. 40-55.
- (2010) *Toda una vida y llena de alma. Cancionero del Pato Gentilini*. EDUNT, Tucumán.
- Martín Barbero, Jesús (1986) *Transnacionalización tecnológica y resistencia cultural*. En *Análisi* 10-11, pp. 203-214.
- Mercado, Lucía (2014) *El trovador. Historia de la música folclórica en Tucumán*, Ediciones Lucía Mercado, CABA.
- Mignolo, Walter (2000) *Border Thinking / Global Knowledges. Coloniality. Subaltern Knowledges, and Border Thinking*, Princeton University Press, Princeton.
- (2016) "Resisting the denial of coevalness in International Relations: provincializing, perspectivism, border thinking". En *Revista Brasileira de Política internacional* 59 (2), pp.1-17.
- Molinero, Carlos (2011) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*. Rosario: Ediciones de aquí a la vuelta / Editorial Ross.
- Orquera, Fabiola (2018) "El despojamiento y el trenzado", en R. Espinosa, *Rolando Valladares. Un Chivo con alma de vidala*, La Gaceta, Tucumán, pp. 49-52.
- (2017) "Art, the Vanguard, and Politics in Northern Argentina in the 1960s: Zafra, by Ariel Petrocelli and Pepe and Gerardo Núñez". En *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 42-02, pp 197-220. En: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08263663.2017.1334305?scroll=top&needAccess=true&journalCode=rclc20>
- . (2015a) "El proyecto musical de Leda Valladares: del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad". En *Corpus. Archivos virtuales de la alteridad americana*, CONICET-Mendoza y Universidad Nacional de La Pampa, 5-2, pp. 1-30. En: <https://corpusarchivos.revues.org/1479>
- . (2015b) "Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura". En *Telar*, Instituto Interdisciplinario de Estudios Latinoamericanos, UNT, 13-14, pp. 277-298. En: [file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/45-1-82-1-10-20160315%20\(3\).pdf](file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/45-1-82-1-10-20160315%20(3).pdf)
- (2011) "Música, espacio andino y "habitus de clase": el caso del singular compositor argentino Rolando "Chivo" Valladares". En *Latin American Music Review* 31:2, University of Texas Press, pp. 182-209.
- (2010) "En la senda de una cultura argentina heterodoxa: Zafra (1966), de los Hermanos Núñez y Ariel Petrocelli". En *Nostromo. Revista Crítica Latinoamericana* (Colegio de Chihuahua y UNAM), núm. 3, pp. 208-213.
- Pujol, Sergio (2013) *Cien años de música argentina. Desde 1910 a nuestros días*, Biblos, Buenos Aires.
- Ruiz Blázquez, Juan José (2015) "La entrevista en profundidad y la biografía", *Revista San Gregorio* (48-55), Número especial 1: Metodología de la investigación, 1-4. En: <file:///C:/Users/positivo%20BGH/Downloads/115-466-1-PB.pdf>. [Consultado: 1/10/2019]
- Sánchez, Sergio (2012) "El Festival de Músicas de Provincias, ahora en el ECUNHI. Recuperar lo que Macri cerró", *Página /12*, Cultura & espectáculos, 4 de febrero. En:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/3-24270-2012-02-04.html> [Consultado: 15/10/2019]

Varsavsky, Julián (2004) “Peñas porteñas”, *Página/12*, Turismo/12, domingo 25 de julio.

En: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/turismo/9-431-2004-07-25.html> [Consultado: 10/10/2019]

Vila, Pablo (1996) “Identidades narrativas y música. Una primera propuesta para entender sus relaciones”. En *Trans 2*, s/p:

<https://www.sibetrans.com/trans/articulo/288/identidades-narrativas-y-musica-una-primera-propuesta-para-entender-sus-relaciones> [s/p] [Consultado el 15/10/2019]

Williams, Raymond (1977) *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford.

Fuentes:

Entrevistas:

Orquera, Fabiola (2019) Entrevista a Nancy Pedro, 10 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

----. (2019) Entrevista a Ariel Alberto, 14 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

----. (2019) Entrevista a Gustavo Moyano, 15 de septiembre, San Miguel de Tucumán.

Audios e Emails:

Falú, Juan (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 9 de septiembre.

Hoyos, Lucho (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 13 de septiembre.

Encinar, Topo (2019) Comunicación vía audio de Whats app con la autora, 19 de septiembre.

Ponce, Magui (2019) Comunicación vía email con la autora, 15 de septiembre.

Figueroa, Patricia (2019) Comunicación vía email con la autora, 16 de septiembre.

Salazar, Patricia (2019) Comunicación vía email con la autora, 18 de septiembre.

Notas periodísticas:

“Homenaje a Pepe Núñez a 10 años de su fallecimiento” (2009) *La Gaceta*, Sección espectáculos, 24 de mayo, s/p.

S/A (2017) “Casa Managua reabrió sus puertas”, *La nota*, 13 de octubre. En:

<https://lanotatucuman.com/managua-reabre-puertas-estanoche/cultura/13/15/2017/7010/> [Consultado el 10/10/2019]

“Cierra Casa Managua, uno de los polos de la cultura tucumana. El cierre del espacio deja a muchos artistas locales sin escenario” (2017), *El tucumano*, 2 de mayo. En:

<http://www.eltucumano.com/noticia/tiempo-libre/239707/cierra-casa-managua-uno-principales-polos-cultura-tucumana>

Notas

¹ Hubo una reapertura, con nuevos dueños, entre 2017 y 2018, aunque por exceder tanto el período considerado como lo extensión permitida de este artículo, no será considerada en profundidad.

² La noción de no-contemporaneidad ha sido considerada también por Walter Mignolo (2000; 2016) a partir de la categoría de “negación de la contemporaneidad” –*denial of coevalness*– acuñada por Johannes Fabian en *Time and the Other* (1983).

³ Esta particularidad permite apelar al propio recuerdo como forma de reaseguro de ciertas zonas difusas en la memoria de los entrevistados.

⁴ Aquí ya se advierte una particularidad del lenguaje tucumano, que son los sobrenombres, frecuentes sobre todo en los hombres; en los casos que presentamos conllevan intención afectuosa y a veces un leve tono humorístico, ya que provienen del clima de amistad generado en prácticas musicales compartidas. Por su timidez, el apodo de Ariel es “Furia”.

⁵ Ariel subió sus materiales con el nombre de “ManaguaCasa” para diferenciar su material de otros ya existentes.

⁶ Chivo Valladares (1918-2008), hermano de Leda, nació y vivió en Tucumán toda su vida; fue compositor autodidacta y cantor. Musicalizó letras de Manuel J. Castilla, Lucho Díaz, José Augusto Moreno, Pepe Núñez y otros notables poetas del folclore, además de componer algunos temas en letra y música (Deza, 2006 y Espinosa 2006 y 2018). Cultivó la zamba y la vidala, sin sujetarse a cánones rítmicos rígidos; su rol en la articulación del campo musical local fue central y contrastante con el que tuvo Atahualpa Yupanqui, de quien fue coetáneo (Orquera, 2011 y 2018). “Pato” Gentilini, por su parte, es pianista y compositor. Nacido en Catamarca en 1931, llegó a Tucumán para cursar estudios universitarios y rápidamente se conectó con el ambiente artístico de los años cincuenta, entablando amistad con “el Chivo”, a quien le transcribió en pentagrama varias composiciones. Formó los grupos Hayna Sumaj, La Salamanca, La salamanca grande y Matamba y puso música a letras de varios autores, especialmente de José Augusto Moreno (Kaliman, 2010)

⁷ Zafra fue registrada artesanalmente en un concierto brindado en 1986; en 2013 fue grabada en versión renovada por Nancy Pedro, Ariel Alberto, Mono Villafañe, Carlos Carrizo y Lucho Hoyos, con producción de Alba López, su viuda.

⁸ El Festival de Cosquín, uno de los más famosos eventos de folclore en Latinoamérica, se realiza desde 1961 durante nueve noches o “lunas”, en el mes de enero; reviste un rol fundamental en la consagración y difusión de los folcloristas argentinos, así como en la construcción de identidad nacional. Allí cantó por primera vez Mercedes Sosa en 1965 y se presentó varias veces Atahualpa Yupanqui, cuyo nombre fue adoptado en 1977 para bautizar el escenario principal (Para un análisis de la dinámica y desarrollo de este festival se puede consultar Giordano y Mareco, 2010 y Florine, 2016)

⁹ Las “peñas” de Cosquín son espacios gestionados por músicos notables en los que se conjugan gastronomía y música en vivo ejecutada por artistas en búsqueda de consagración. De dimensiones mucho más reducidas que el predio principal, tienen lugar por fuera del escenario mayor. Ariel cuenta que él y sus amigos frecuentaban dos peñas famosas: la del Dúo Coplanacu, integrado por Julio Paz y Roberto Cantos, ambos de Santiago del Estero, que se distinguía por el buen trato proporcionado a los músicos que se presentaban (Florine, 2016) y “La peña del Colorado” -“Colorao” en el habla tucumana-, sede coscoína de un famoso local en Buenos Aires que era punto de encuentro de artistas famosos (Varsavsky, 2004).

¹⁰ Esta formación se mantiene hasta el presente y cuenta con dos registros: Basta de espejitos (2005) y Las lunas que debía (2008), ambos editados por el sello Melopea.

¹¹ Después de la interrupción sufrida a partir de 2007, bajo la gestión del PRO, este encuentro fue reestablecido en el 2015 por la Presidencia de Cristina Kirchner, quien ese año creó el Ministerio de Cultura, bajo la conducción de la reconocida folclorista Teresa Parodi. Actualmente el evento se sigue haciendo en el ECUNHI –Espacio cultural Nuestros Hijos, de la Asociación Madres de Plaza de Mayo-, aunque no tiene la potencia de esos años. Topo Encinar piensa que es importante recuperar la vitalidad de los comienzos, tanto en Buenos Aires como en Tucumán.

¹² Como señala Sergio Pujol (2013), el nacimiento del llamado “folclore joven” estuvo marcado por la consagración de Soledad Pastorutti, una adolescente de Arequito, Santa Fé, que bajo la guía de César Isella -referente de la renovación del folclore en los sesenta- cautivó al público a base de simpatía, movimientos frenéticos con el poncho y “un repertorio muy probado y seguro” (p. 242) Esa línea, que mezclaba novedad y tradición, fue seguida por Los Nocheros, Luciano Pereyra, Abel Pintos, Los Tekis y varios artistas más. A diferencia del folclore de los sesenta, cuyo repertorio recreaban, la novedad de este movimiento radicaba en la introducción de instrumentos eléctricos -batería, bajo, guitarra, sintetizadores- y vientos -saxos y trompetas-, dando lugar a una renovación tecnológica más que musical (Giordano y Mareco 2010, p. 240)

¹³ El concepto de *habitus de clase*, de Pierre Bourdieu (1983 [1971]), refiere a “cualidades socialmente definidas” que funcionan como “un sistema de disposiciones inconscientes producido por la interiorización de estructuras objetivas” que se impondrían inevitablemente (p. 35) Sin embargo, los

casos que a continuación mencionamos muestran un quiebre o modificación de dicho *habitus* (ver Orquera 2011)

¹⁴ Siguiendo los efectos de la Revolución Cubana en Latinoamérica este movimiento, afirmado en el legado de Argentino Luna y Atahualpa Yupanqui, propuso la renovación musical del folclore y su letrística, que dejaba de lado el pasatismo y ponía el acento en el carácter social del paisaje y el hombre. El concepto de “fundamento” implica un compromiso con la realidad, las condiciones de trabajo, la contemporaneidad y la idea de progreso y liberación (García 2009, Díaz 2009, Molinero 2011 y Chamosa 2012; sobre la conexión de los hermanos Núñez y Ariel Petrocelli con Sosa, Matus y Tejada Gómez ver Orquera 2009 y 2017).

¹⁵ Este concepto es definido por Raymond Williams (1977) como “experiencias sociales *en solución* distintas de formaciones sociales semánticas que han sido *precipitadas* y son más evidentemente y más inmediatamente accesibles” (p. 134 [mi traducción, sus cursivas]). El autor concibe una Sociología de la cultura en imbricación con el cambio social, por lo que elabora esta definición apelando a una analogía con los procesos químicos implicados en los distintos estados de la materia.

¹⁶ El grupo Mate de Luna estaba integrado por Leopoldo y Enrique Deza, Raúl Soria, Alejandro Russo y Eduardo Issa Osman; en el CD, producido por Melopea en 1990, participaron Patricia Salazar, Claudia Gargiulo, Humberto Córdoba, Bernardo y Marcelo Baraj, Mario Sobrino y Lito Nebbia.

¹⁷ En este sentido, cabe acotar que, a pesar de las dificultades que afrontan las mujeres para acceder a los grandes escenarios y hacerse un lugar, muchas se han convertido en referentes y otras fueron muy conocidas aunque no llegaron a grabar (ver Mercado, 2014, pp. 94-124). En el caso de Nancy, la percepción de su propio rol en el dúo que integraba con Ariel Alberto, contrasta con el dominio que había alcanzado en la comunicación con el público.

¹⁸ Esta restricción, que limita la apertura de los locales nocturnos hasta las cuatro de la madrugada, aparece mencionada con frecuencia en los entrevistados, ya que obligó a un cambio de hábitos y afectó su fuente de trabajo; el motivo se debió a un crimen ocurrido a la salida de un local bailable en febrero de 2006.

¹⁹ Agradezco a Alejandro Díaz, Turco Madkur y Carolina Sánchez por recordar los lugares que animaban las década del ochenta y noventa.

²⁰ En la capital tucumana los bares de moda tenían -y tienen- una estética que mira a Buenos Aires, ciudad pautaada por los modelos de España y Francia y, más recientemente, Estados Unidos. En ese contexto, el aire “latinoamericano” señala la particularidad de cambiar el eje de identificación. Tucumán, como señalara Francisco Aricó para Córdoba, reviste un carácter de frontera cultural entre los modelos asociados a la dicotomía “civilización y barbarie” (Claudio Díaz, 2019, pp. 269-279) es quien hace referencia al análisis de Aricó).

²¹ En este sentido, se advierten puntos en común con el circuito de peñas alternativas y autogestionadas surgido en la década del noventa en Córdoba (Díaz, 2019)

²² Este evento estuvo organizado en su primera edición por Lucho Hoyos, Fernando Korstanje, Alba López, Magui Ponce y la autora de este artículo y consistió en presentaciones de músicos de distintas generaciones, entre ellos Falú y Luis “Pato” Gentilini, las que fueron acompañadas por charlas y una exposición sobre la obra del músico, todo en forma gratuita y con gran afluencia de público (“Homenajean a Pepe Núñez”, 2009).

²³ Aunque este trabajo está centrado en el folclore, se ha reconstruido una agenda bastante aproximada de artistas y eventos de otros géneros: en el ciclo “Zapada con amigos”, organizado por Rony López y dedicado al jazz tocaron Lisandro García, Nicolás Aiziczon, Jazz local trío (Claudio Giraud, Rony López y Javier Podazza), Pata i’ Chanco (los dos anteriores, Javier Secco, Javier Podazza, Alberto Ramos), la Brooklyn Jazz Band -Melina Imhoff, Nacho Luna, Humberto Salazar, Julio González Goitía y Matías Agüero Hinz-, Hugo Escalante y Patricio Orillo. También hubo presentaciones de rock, como algunas de la banda de homenaje a Pink Floyd The Worms -Daniel Amani, H. Salazar, Nacho Luna-, e incluso tocaron artistas como Martín Buscaglia y Quintino Cinalli.

En el ciclo Meta nomás, que reunía a trovadores y cantautores, circulaban Indio Cansinos, Matías Manzur, Silvina De Faveri, Ana Jeger -estas dos conformaban además el dúo “Caliope”-, Flavio Viera, Alejandro Kaplan, Mariano Gordo, Sebastián Suárez, Mariano Barrionuevo, Jorge Farall, Pilmaikén Milkota, La Shiji, Rodrigo Rivadaneira y Marcelo Giullitti, Sebastián Ogayar, Javier Fiori, Luis Gómez Salas, Germán Paz, Dúo Mostrenco -Alejandra Alvarez Torné y Sebastián Canevaro-, dúo Pablo y Lola -Pablo Garaffa y Dolores “Lola” Torres, de Buenos Aires, y los cubanos Samuel Aguila y Axel Milanés. La música latinoamericana y de fusión tuvo su cabida con artistas destacados, como Timna Comedi y Darío Acosta Teich, Cheios de bossa (Agustina Ascárate, Agustín Aguilar Prat), Alvaro Quinteros Orio,

Que dupla esos tres (Javier Villazur, Javier Secco y Guillermo Giménez), Ututos (Omar Bardón, Sergio “Hongo” Guerrero y Ludmila Bardón), Presenta Trío (Maxi Bressanini, Marco Martina y Bachi Freiria, de Córdoba), Dois Para Lá (Ana Clara Moltoni y Carolina Bonillo), Salieris Trío (Martín Arana, José Luis Arcuri, Miguel Domínguez), Trío Loro (Juan Manuel Benedicto, Augusto Salado y Celia Mirabella), Trío Latinoamericano (Valdez-Alberto- Claudio Luna), Grupo “Cuerda que zumba” (Juan Cruz Torres, Pablo Cordero, Pablo Narezo, y Julien Laquet), duo -, dúo Abaporu -Tamy Rodrigues y Martín Pridal- y Maiara Moraes, de Brasil-, Pecaypudú -Agustín Rijana, Andrés Martínez y Raúl Dupuy-, de Buenos Aires.

Con menor frecuencia, hubo shows de tango, con Julián Morel, Mariela Acotto, Patricia Rodríguez, Gabino Cruz Arce, Oscar Zamora, Dany Pacheco y María Laura Echeverría, 2x Tango -Silvina Quiroga y Exequiel Zelarayan-.

²⁴ Pablo Vila (s/p) cita a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe para explicar este fenómeno: “Todo discurso se constituye (...) como un intento de constituir un centro (...) La práctica de la articulación, por lo tanto, consiste en la construcción de puntos nodales que fijan parcialmente el sentido”.

²⁵ Cabe señalar una diferencia de nuestro punto de vista con lo que expresa Barbero en el artículo que venimos considerando, en cuanto él asocia a “los populismos” con una “imposible articulación de la pluralidad cultural en los proyectos nacionales”, diagnosticando un “desconocimiento, cuando no la destrucción llana y simple, de las diferencias culturales e impidiendo la identificación del individuo con su etnia, su raza, su clase”, lo que no se ajusta a las políticas culturales del kirchnerismo. Claro que este artículo se escribe en pleno auge del neoliberalismo y la idea de “populismo” se piensa a partir del caso brasileiro; de todos modos, el concepto debe ser contrastado con el de Laclau y Mouffe, quienes lo conciben como resultado de la construcción de hegemonía.

²⁶ Se trata de versos de la canción Así sea, que integra el álbum del mismo nombre.