

## PERSPECTIVAS

# En/cantar las memorias populares: una mirada desde Córdoba en clave femenina

Por María Trinidad Cornavaca (\*)

*La autora trabaja junto a cuatro cantoras en torno a la presencia de saberes, memorias e identidades en la cultura popular cordobesa. Los repertorios que ellas sostienen, con la centralidad de la canción popular, alojan en su interior una multiplicidad de saberes, que responden a matrices simbólicas y cosmovisiones ligadas a la ancestralidad indígena, a saberes y memorias afro, campesinas, populares, a menudo invisibilizadas o soterradas, que dialogan de manera más o menos conflictiva con otras presencias, como las “criollas”, europeas y urbanas, entre otras.*

Estas reflexiones se desprenden de un trabajo mayor en curso de tesis doctoral en Letras por la Facultad de Filosofía y Humanidades (FFyH) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), en el que trabajo junto a cuatro cantoras cordobesas<sup>1</sup> en torno a la presencia de saberes, memorias e identidades en la cultura popular cordobesa. Los repertorios que ellas sostienen con la centralidad de la *canción popular*<sup>2</sup> alojan en su interior una multiplicidad de saberes (que por momentos aparecen con más o menos fuerza, más o menos evidentes o conscientes) que responden a matrices simbólicas y cosmovisiones ligadas a la ancestralidad indígena, a saberes y memorias afro, campesinas, populares, a menudo invisibilizadas o soterradas, y que dialogan de manera más o menos conflictiva con otras presencias tales como las “criollas”, europeas y urbanas, entre otras. Cabe mencionar que, además, soy música y cantora, por lo cual entre las cinco ponemos a dialogar saberes populares con otros académicos y teóricos, buscando construir en horizontalidad y en *ecología de saberes* (De Sousa, 2018).

En este camino dinámico y vital ha ido surgiendo una caracterización de la *cultura popular* como un entramado múltiple y fronterizo, *embarrado*<sup>3</sup>, que les permite a las cantoras enunciar desde un posicionamiento *estratégico* por cuanto, tanto los textos de las canciones que sostienen como sus prácticas, experiencias vitales y derroteros artísticos, cuestionan a la razón moderna eurocentrada, escrita, patriarcal y monológica y le disputan sentidos poniendo bajo sospecha categorías moderno - coloniales - nacionales, tales como las de *patrimonio cultural*, *patrimonio nacional*,

---

<sup>1</sup> Las cantoras son: Paola Bernal, Jenny Náger, Vivi Pozzebón y Mery Murúa. Todas ellas alrededor de sus 50 años de edad y con una amplia trayectoria musical y artística reconocida en Córdoba. Por los límites de extensión de este texto, referiré a un solo texto de Viviana Pozzebón.

<sup>2</sup> Artefacto propio de las culturas populares; se trata de un género que se ubica en la frontera entre la oralidad y la escritura, lo que a menudo lo condena a estar “desmerecido” y en los márgenes de la crítica literaria, los archivos, entre otros.

<sup>3</sup> En los términos que la antropóloga aymara-boliviana Silvia Rivera Cusicanqui (2018) entiende como lo *ch'ixi* (*mezclado*, *embarrado*, *manchado*), dimensión que escapa a los discursos y las lógicas de las categorías occidentales binarias y excluyentes; habita otras racionalidades que no buscan resolver las ambigüedades en una expresión superadora o sintética, sino que habitan la ambivalencia contradictoria y heterogénea.

*repertorio colonial y archivo tradicional*<sup>4</sup>. Los haceres, sentires y pensares de las cantoras populares en sus derroteros artísticos reactualizan y dan vida a un *repertorio popular mestizo y corp/oral*<sup>5</sup> que se integra a memorias y saberes de larga data en estas tierras; en efecto, se integran a una tradición de más de 500 años que resiste y re-existe. Así, cuando emergen vía la cultura popular, los miramos con particular interés en esta coyuntura sociohistórica presente pues avizoran alternativas de vida, propuestas éticas, estéticas, políticas y vitales esperanzadoras y muy necesarias en este mundo en crisis en que vivimos. En efecto, asistimos a un mundo signado por enormes desigualdades estructurales, diseñadas por las lógicas de un mercado neoliberal que se presenta como única posibilidad y con sus derivadas políticas capitalistas extremas que *tasán* la vida, en términos de plusvalía económica, en todos los ámbitos, incluso en los más sutiles. Sin embargo, las cantoras cantan y *en/cantan* este mundo desencantado, revitalizando saberes, memorias e identidades que bullen en los *bajos fondos del arte* (Colombres, 2022) y que asientan en formas otras de sentir y pensar el mundo.

---

<sup>4</sup> Para profundizar remito a un artículo de mi autoría titulado “Hacia nuevos sentidos del patrimonio cultural: el cancionero popular en Córdoba por boca de mujeres (2000-2020)” (Cornavaca, 2022). ISSN 1850-1834.

<sup>5</sup> He acuñado esta categoría a partir de diálogos con las cantoras y sentidos que han ido allí emergiendo; constituye una particular reacentuación de la palabra *corporalidad* en tanto imbricación de *cuerpo* y *oralidad*, articulación central en la trama que nos convoca. La *corp/oralidad* se constituye, entonces, como una invitación a jugar con esos tres enunciados, dado que toda voz denota un cuerpo que se manifiesta como memoria viva. Para profundizar en esta categoría, remitimos al texto “Hacia nuevos sentidos del patrimonio cultural: el cancionero popular en Córdoba por boca de mujeres (2000-2020)”, (Cornavaca, 2022).

Para esta ocasión propongo acercarnos a una canción que surgió en charlas con la cantora cordobesa Viviana Pozzebón, titulada “Santitos”,<sup>6</sup> que con un ritmo *mestizo*<sup>7</sup> de afro-chamamé recoge una serie de figuras de “santitos” de la cultura popular.

Antes de proceder al análisis del texto les propongo escucharla, pues es mucho más enriquecedor pasar primero por los sentidos, vivir la experiencia estética, sentir las emociones que genera y visitar las memorias que activa para luego ir al análisis. Sugiero dos versiones: <https://www.youtube.com/watch?v=EBIOHZ6PW6g>, primer versión en el disco *Madre baile* (2011) en formato banda, y <https://www.youtube.com/watch?v=hwYVRWV085c>, versión posterior, con trío acústico, de 2017.

Transcribimos el texto a continuación:

**Santitos** (Música: V. Pozzebón / Letra: V. Pozzebón, C. Zingali, A. Lacombe) (2011).

Dios del baile que resuenen tus tambores  
y libérame de todo este dolor.

Que el destello del deseo me transforme,  
en un fuego, en un delirio, una pasión,  
en un fuego, en un delirio, una pasión.

En el negro de tu capa  
mi camino se cruza con tu rojo corazón.

Cintas gauchas en las cañas de tacuara

---

<sup>6</sup> La letra de la canción fue compuesta en coautoría por tres mujeres: Viviana Pozzebón, Karol Zingali y Andrea Lacombe. La música es de Viviana Pozzebón.

<sup>7</sup> Entendemos el *mestizaje* no como una categoría que solapa y aniquila las diferencias y refuerza un imaginario colonial-nacional solidario con las prácticas de dominación eurocentrada, sino como una categoría móvil que produce desbordes por dentro, lo que permite complejizarlo: admite en su interior disputas, ambigüedades y usos disruptivos de resistencia a partir de un posicionamiento múltiple y estratégico marcado por la heterogeneidad y lo *mezclado*. Dicho posicionamiento reexiste a los procesos homogeneizantes, estatizantes y esencializantes que anulan las especificidades y disputas. Habría así dos posibles sentidos para pensar al *mestizaje*: un *mestizaje colonial* en tanto dispositivo colonial-moderno aglutinante de las diferencias y especificidades identitarias y *mestizajes estratégicos* (Fontenla, 2020), que permiten intersticios de ambigüedad y movilidad, inestables, por donde se cuelan identificaciones sociohistóricas y culturales *embarradas* que posibilitan enunciar desde una posición en resistencia.

donde yo te dejaré tabaco y ron  
donde yo te dejaré tabaco y ron.

Almita, difunta milagrosa  
princesinha do mar  
la que no se arrepiente de amar  
la que no se arrepiente (bis)

Que nunca falte el agua en mi boca,  
las ofrendas para ti no han de faltar,  
las ofrendas para ti no han de faltar.

Eleguá, orixá, ábrenos los caminos  
Eleguá, orixá, déjanos continuar  
santitos milagrosos háganme recordar  
que el tiempo pasa pronto  
y la vida se va

Almita... difunta milagrosa...  
las ofrendas para ti no han de faltar...

La que no se arrepiente de amar...

Eleguá, orixá, ábrenos los caminos  
Eleguá, orixá, déjanos continuar  
santitos milagrosos háganme recordar  
que el tiempo pasa pronto  
y la vida se va.

En primer término nos vamos a detener en el título: “Santitos”, que nos remite a una zona de la cultura ligada a la espiritualidad/religión. El uso del diminutivo para referirse

a los santos denota una cercanía, un tono afectuoso muy propio del habla popular. En ese movimiento ya desde el título, hay un posicionamiento enunciativo por el que se acortan las distancias y las divisiones de oposiciones entre la zona de la espiritualidad/lo sagrado y la vida ordinaria/lo profano. En este sentido, podemos pensar que la vivencia de lo espiritual/religioso (que no responde a las prácticas de la religión católica, en tanto religión oficial instituida a partir de la conquista desde 1492) no opera, en lo popular, desde una separación estanca entre dos planos, sino que las dimensiones de lo sagrado/divino y lo profano/humano se complementan y permiten pasajes en ambas direcciones a través de lo ceremonial. En este sentido resalta la apertura del texto “Dios del baile que resuenen tus tambores”, a modo de invocación que permite el ingreso a esa zona de lo sagrado. El resonar de los tambores, que nos remite a performances ligadas a prácticas y vivencias de las culturas africanas, adquiere así un valor que excede lo estrictamente musical; la música está estrechamente vinculada a lo ritual: es el uso ceremonial de lo rítmico - musical - ritual que propicia el acercamiento y las transacciones con la zona de lo sagrado. Así mismo en la canción aparecen otras prácticas performáticas ligadas lo ceremonial, como “colgar cintas en las cañas de tacuara”, “dejar tabaco y ron” o “que no falte el agua” en el altar/santuario del santito, “hacer ofrendas” o “danzar”. Incluso es posible pensar en prácticas corporalizadas rituales - ceremoniales, como la experiencia del trance a partir de los enunciados de la primera estrofa “baile, destello, delirio, fuego, pasión”. Reconocemos en todas estas acciones rituales la puesta en acción de lo mítico. En este sentido, podemos pensar que la música popular se integra al continuum de mito - rito - arte popular.

La cantora Vivi Pozzebón nos decía al respecto de la presencia de los tambores, tanto en el texto cuanto en la percusión que sostiene la canción:

**Vivi:** Siempre estoy ligando a toda esa mística que tiene el tambor con respecto a lo espiritual, ¿no? Que por ahí nosotras quizás, bueno, en Argentina quizás se ha perdido un poco eso, porque bueno, se ha perdido justamente la africanidad, no, de esos orígenes, entonces bueno, siempre estoy poniendo eso

también como evidente... y en “Santitos” también, ponele, en “Santitos” nombro a Eleguá en el estribillo, pero también dice “la que no se arrepiente de amar”, es Gilda... “difunta milagrosa” es la Difunta Correa, “princesinha do mar” es Yemanya, y también nombro como al Gauchito Gil, porque el Gauchito Gil es... el negro y rojo está también en Shangó presente, un dios orishá muy potente, muy varonil, en Cuba todos quieren ser Shangó, todos del tambor son los hijos de Shangó... también son los colores del Gauchito Gil (...) me encanta toda esa mística de los santuarios, de las vírgenes, de la mezcla de lo profano y lo sacro... (Conversación del 10/03/2023)

La africanidad presente en la cultura popular en estas tierras es revivificada a partir de los tambores y ligada a una mística. En esa línea son nombrados los siguientes “santitos”:

- a) Eleguá, Shangó y Yemanya, divinidades orishás;
- b) el Gauchito Gil y la Difunta Correa (figuras no reconocidas por la Iglesia católica) y,
- c) Gilda, cantante argentina de cumbia.

Como es posible advertir, todas estas figuras, que se presentan en el texto entrelazadas, advienen a la canción desde matrices culturales y simbólicas diversas: la religión afro-yoruba, llegada a estas tierras de la mano de la cultura africana, a través del tráfico forzoso de esclavos desde 1600 por parte de la conquista colonial, que aparece en las figuras de “Eleguá”, divinidad de los caminos (“Eleguá, orixá, ábrenos los caminos, Eleguá, orixá, déjanos continuar”); Shangó, dios del fuego, de la danza y la virilidad (“Dios del baile que resuenen tus tambores y libérame de todo este dolor. Que el destello del deseo me transforme, en un fuego, en un delirio, una pasión”) y “Yemanya”, divinidad del mar, diosa protectora del hogar y la fertilidad (traída al texto en su denominación en Brasil “princesinha do mar”, en vistas de que la religión afroyoruba se ha desarrollado con distintos matices en Brasil y en Cuba, por ejemplo);

la cultura popular campesina en las figuras del Gauchito Gil (“tu rojo corazón”, “cintas gauchas”) y la Difunta Correa (“Almita, difunta milagrosa” y “que nunca falte agua en mi boca”, en referencia a Deolinda Correa, mujer sanjuanina que huyendo murió de sed en el desierto y cuyo hijito de meses logró sobrevivir mamando de sus pechos) y Gilda, figura de la música popular de cumbia, fallecida en un fatídico accidente en 1996, que devino por el fervor popular en una “santa pagana” (“la que no se arrepiente de amar”, por una de sus canciones más conocidas titulada “No me arrepiento de este amor”); todos estos elementos están presentes y revivificados en argamasa en la canción popular.

Es de notar que ninguno de estos “santitos” está reconocido por el santoral de la Iglesia católica, religión oficial instaurada desde la conquista de 1492. Debemos detenernos entonces a considerar que la modernidad - colonialidad, como sistema polimorfo instaurado de manera violenta desde la conquista y que perdura hasta hoy, relegó al estatus de “idolatría” o “superstición” a las espiritualidades de los “otros coloniales”: indígenas, africanos, campesinos, entre otros. En ese sentido operó deslegitimando sus performances espirituales y rituales de unión con lo sagrado, cargándolas de un sentido peyorativo, incluso demoníaco, forcluyéndolas y desapareciéndolas. Descalificar y desacreditar formas performáticas ancestrales y tradicionales de carácter marcadamente oral y *corp/oral* las relegó al ámbito de lo profano, enunciado que adquirió una carga negativa, lo que luego justificó una violenta destrucción material de esos sistemas corporalizados de memorias (quema de brujas, prohibición de prácticas “supersticiosas” y ritos, persecuciones, imposición de rituales religiosos, conversión al catolicismo, bautismos, destrucción de altares “paganos”, quita de territorios, imposición de formas sociales, etc.).

Sin embargo, vemos en “Santitos” cómo muchos de esos elementos deslegitimados, soterrados, desplazados por las performances coloniales / nacionales aparecen con fuerza actualizados, con una carga positiva y revivificados (“santitos milagrosos háganme recordar que el tiempo pasa pronto y la vida se va”), en un movimiento que se corre de los binarismos excluyentes propios de una *ratio* que divide y jerarquiza en pares dicotómicos de oposiciones: sagrado versus profano, divino versus humano, religión católica versus “idolatrías”, etc. Sus paradigmas son puestos en tensión y bajo sospecha a partir de memorias, saberes y acciones cifradas en la cultura popular.

Así también, es interesante también reparar en cierta subversión, como repliegue, que opera la cantora en tanto “tamborera” que invoca a Shangó, dios de la virilidad y los tambores, y produce un desplazamiento de esa línea tradicionalmente ligada en el imaginario afrocaribeño al universo masculino. En ese movimiento asume importancia la *corp/oralidad* femenina, reforzada de la mano también de la presencia en el texto artístico de tres figuras femeninas como son Gilda, Yemanyá (la divinidad femenina más importante de la religión Yoruba) y la Difunta Correa. Podemos identificar allí un desenganche de los binarismos de oposiciones masculino - femenino, hacia un universo de complementareidad y dualidad.

Particular importancia en este gesto de revitalización de memorias y saberes alternativos a la razón eurocentrada, posee la mixtura musical de un chamamé y una polirritmia africana en un 6/8 que nunca se detiene a lo largo de toda la canción: es el anclaje rítmico - melódico - sonoro que permite la enunciación. Es de notar la “llamada” africana al inicio de la canción, que ejecuta Viviana Pozzebón en las tres congas, seguida de la invocación inicial al dios del baile que habilita luego a la entrada del acordeón que remite, al igual que la guitarra, a sonoridades litoraleñas del noreste argentino. Así como escuchamos las preguntas y respuestas entre el acordeón y la guitarra, el chamamé dialoga con la polirritmia africana, refractando y amplificando el diálogo de la zona de lo sagrado con aquella profana; las divinidades se integran a la vivencia de lo cotidiano. Nuevamente lo *embarrado* o *mezclado* funciona como plataforma estratégica de enunciación y surgen nuevos sentidos. Al respecto nos contaba Viviana Pozzebón:

Vivi: vos fijate que de fondo está siempre como el entramado afro, digamos, están los tambores, está la clave, está digamos que siempre trato de que... yo siento, yo siempre digo, siento que mi música que la capa afro que está abajo, trato de que se vuelva arriba, que se escuche (...) que se haga más evidente, yo creo que eso es como mi, es uno de mis objetivos, digamos (...) Siempre estoy ligando a toda esa mística que tiene el tambor con respecto a lo espiritual, ¿no?  
(Conversación del 15/06/2022)

Y más adelante: “Vivi: el ritmo de chamamé es también porque en Corrientes hubo una corriente justamente afro muy importante (...) Corrientes tiene también su africanía...  
“

Es a partir de la palabra rítmica, cantada, que rito y mito se actualizan desde la cultura popular; la enunciación corp/oral femenina permite que espigue una fuerte espiritualidad y vivencia de lo sagrado (que la cantora enuncia como “mística”) que se aleja de las prácticas eminentemente católicas. Son modos otros de operar desde un *repertorio popular performático femenino* que habita otros modos de vivir / sentir / pensar / ser en el mundo bajo principios más bien de complementariedad, de reciprocidad, de transacciones constantes y de anclaje en lo comunitario. En esta línea, es importante notar la progresión en el uso de la primera persona “yo” del inicio en la voz solista (“libérame”, “me transforme”) hasta la respuesta coral del final con el “nosotros” plural (ábrenos los caminos), en términos de vivencia más comunitaria; lo individual se inserta en la lógica de lo colectivo, característica distintiva también de la cultura popular con raigambre en culturas ancestrales.

Por último, reconocemos un posicionamiento en términos de *artivismo* (Karina Bidaseca, 2018), palabra que pone a jugar tres significantes: *arte* - *activismo* - *feminismo*<sup>8</sup>, con la centralidad de los cuerpos / memorias vivas desde una lugarización en estas tierras. Un *artivismo* situado desde el Sur global (Córdoba-Argentina-Nuestra América) en términos de agenciamiento que propone resistencia y reexistencia, alternativas y nuevos modos de sentipensar el mundo. *Sentipensar*<sup>9</sup> con el cuerpo / territorio, concepto presente en muchas cosmovisiones africanas, implica pensar desde el corazón y desde la mente, sin escisiones; entrama una perspectiva que se aleja de los binarismos dicotómicos moderno-coloniales: mente - corazón, razón - sentimiento, sagrado - profano.

---

<sup>8</sup> En charlas y conversaciones con Viviana Pozzebón ella se identifica con las luchas feministas, sobre todo a partir de la figura de “tamborera”.

<sup>9</sup> Remitimos al libro de Arturo Escobar, de 2014, titulado *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, CLACSO, Medellín Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA. [http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf\\_460.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/Colombia/escpos-unaula/20170802050253/pdf_460.pdf)

El cancionero popular en Córdoba, por boca de mujeres, se revela entonces como un gran *archivo vivo*, efervescente de memorias, saberes y haceres que *en/cantan*. Necesitamos volver nuestra mirada hacia las experiencias y estéticas populares para aprender nuevos / antiguos modos de ser / estar en el mundo y volver a conectar con la dimensión de lo simbólico: reverdercer la esperanza y devolverle el resplandor a este mundo *des-en/cantado*.

**(\*) Facultad de Lenguas (FL) de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y Becaria doctoral de CONICET-Secyt Córdoba.**

## Referencias bibliográficas

- Bajtín, M. (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Bajtín M.(1999). *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores.
- Colombres, A. (2022). *Los bajos fondos del arte. Sobre la forma, la sombra y la ausencia*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Cornavaca, M.T. (2022). “Hacia nuevos sentidos del patrimonio cultural: el cancionero popular en Córdoba por boca de mujeres (2000-2020)”. Pp 131-146. *Actas de las X Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace*. Sección Antropología FFyL: Universidad Nacional de Buenos Aires. ISSN 1850-1834
- Bidaseca, K. (2018). *La revolución será feminista o no será. La piel del arte feminista descolonial*. Prometeo, Buenos Aires.
- De Sousa Santos, B. (2018). *Construyendo las epistemologías del Sur: para un pensamiento alternativo de alternativas*. M. Paula Meneses (comp.) Buenos Aires: CLACSO.
- Escobar, A. (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*, CLACSO, Medellín Universidad Autónoma Latinoamericana UNAULA.
- Fontenla, M. (2020). “Multietnicidad, ambivalencia e identidades estratégicas. Notas para una crítica poscolonial del mestizaje”. En Catelli, L., Rodríguez, M. y Lepe-Carrión, P., (comps.). *Condición poscolonial y racialización: Una propuesta colectiva, transdisciplinaria y situada*. Mendoza: Qellqasca.
- Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. CABA: Tinta Limón