



Corp/oralidades y memorias populares cantadas: una propuesta de re-existencia en clave femenina desde Córdoba

María Trinidad Cornavaca*

Introducción

Esta intervención socializa algunos aspectos en desarrollo de una tesis doctoral en Letras (FFyH/UNC) que indaga acerca de los saberes, las memorias y las identidades que circulan por dentro del repertorio popular que sostienen cuatro cantoras cordobesas de la actualidad.¹ Ellas, desde el seno de la cultura popular de Córdoba-Argentina-Nuestra América, en/cantan repertorios *corp/orales* y los echan a rodar poniéndole cuerpo/voz a saberes en constante actualización. De esta manera es posible ir al encuentro de memorias “entrelugares” en tanto estéticas de re-existencia, desde las que resisten y cuestionan al monologismo moderno-colonial. Este artículo parte del análisis de un tejido/canción de la artista cordobesa Jenny Náger titulada *Pensamiento* (2013) y se dirige como propuesta hacia la dimensión del *co/razonar* que implica tanto el razonar juntas como así también integra el conocer desde el corazón y los sentimientos como gesto epistémico. Volver nuestra mirada hacia la *cultura popular* y poner el oído en la *canción popular* en clave femenina hace audibles otras tramas y lógicas de conocer el mundo y habitarlo que exceden el pensamiento analítico y empírico como forma única o más legitimada. En este sentido, el gesto de nuestra propuesta es la de volver a cantar este mundo desen-cantado, o por qué no, volver a en/cantarlo.

1 Las cantoras son: Paola Bernal, Mery Murúa, Jenny Náger y Viviana Pozzebón, todas artistas nacidas en Córdoba, con una vasta trayectoria en la escena popular cordobesa y que hoy tienen alrededor de 50 años

* Facultad de Lenguas / Secretaría de Ciencia y Tecnología / Universidad Nacional de Córdoba / Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas - trinidad.cornavaca@unc.edu.ar

“Frotarse los ojos” y volver la mirada hacia las memorias populares

Abordar las memorias y saberes que bullen por dentro del cancionero popular de Córdoba (2000-2024) y se reactualizan constantemente en un juego entre tradición e innovación, nos condujo a revisitarse el *patrimonio cultural* en tanto categoría que entrama profundas disputas en torno a los trabajos de la/s memoria/s, sus usos y lugares. Se trata de una problematización en cuyo interior se discuten los sentidos sobre qué expresiones culturales del pasado (más o menos reciente) y memorias deben/pueden ser resguardadas en el presente, quién/es está/n legitimade/s y/o autorizade/s para hacerlo, qué expresiones quedan comprendidas por dentro o por fuera de estos procesos y cómo actúan dichas expresiones patrimoniales actualizando y generando sentidos para las comunidades y sociedades en cuyo seno se insertan. En la base de las disputas patrimoniales estamos pensando, entonces, en clave de memoria a partir del “resplandor del pasado” (Schmucler, 2019, p. 359).

Nos encontramos hoy atravesando una profunda crisis de humanidad regida por el imperio de la hidra tripartita modernidad/colonialidad-patriarcado-capitalismo y sus estructuras deshumanizantes. Asistimos a la experiencia de un mundo “desencantado”: la imposición monológica de la racionalidad empírica y analítica desconfía *de* y condena a los márgenes a otras racionalidades como la del pensamiento simbólico, las intuiciones, las emociones, lo ritual, lo mítico que también forman parte de lo real y lo enriquecen.

Un presente gris, dominado por la velocidad y lo desechable en donde la propia memoria suele ser instrumentalizada por una lógica individualista y de consumo.

Sin embargo, Héctor Schmucler (2019) en su texto “La memoria como ética” expone:

Las memorias siempre están en pugna. Siempre hay un conflicto de memorias en las sociedades. El espíritu totalitario abandona la primordial virtud de la memoria, que consiste en ser una permanente anamnesis, es decir, una búsqueda ininterrumpida a través de la memoria, para pasar a ser una memoria instrumental que finalmente busca dominar el complejo de las relaciones sociales. La memoria es la práctica de una ética. Una ética

que está antes del hacer, antes de la historia, pero que solo se muestra en ese hacer. (p. 523)

Abordar la memoria sobre una ética de escucha profunda y cuidado del otro remite a un uso radicalmente diferente de la memoria que implica un posicionamiento de resistencia frente a los embates mercantilistas. El autor, realiza una fuerte crítica a la modernidad mercantilista, que entra en colisión con la ética de la memoria por cuanto los intereses y valores del libre mercado de un presente instantáneo y exitista anulan la ética de la memoria en términos de intersubjetividad y de comunidad. Los procesos de la/s memoria/s entran en una conflictividad inherente en tanto constituye/n campos dinámicos y polémicos en torno a qué recordar y qué no; implican una operación de rescate y selección de qué recordar y qué no en tanto voluntad de transmisión de memorias:

Qué rescatar, qué se debe recordar para que guíe la conducta, la acción y la existencia de los pueblos, de los grupos, de los individuos. Aquí está la clave: en este qué se debe recordar está lo que, me parece, sustenta la idea de una ética constitutiva de la memoria. Porque se rescata del olvido según los valores con que se mira el mundo existente. (Schmucler, 2019, p. 527)

La ética de la memoria parte del reconocimiento de una diversidad de memorias (y lenguajes) lo que implica el cuidado de los otros de acuerdo con las diferentes experiencias vitales y también da cuenta de que existen heterogéneas axiologías que rigen y movilizan a los actores de la memoria; esta perspectiva se aleja por mucho del carácter monológico que señalábamos más arriba y se acerca hacia una interculturalidad dialógica.

Sobre esta base este trabajo tiene un posicionamiento ético en relación con las memorias: pretende realizar el gesto de “frotarse los ojos ante las imágenes dialécticas” (Didi-Huberman, 2014, p. 75). “Frotarse los ojos” implica dirigir la mirada hacia aquellos relampagueos frágiles, efímeros; en este sentido pretenden ir en pos de la tarea de “cepillar la historia a contrapelo (Benjamin, 2008:43); resplandores del pasado que iluminan diversas aristas en un presente convulso y que se constituyen a modo de

constelaciones². El cancionero popular en clave femenina³ al que aquí nos abocamos a partir de un texto artístico particular, exige predisponernos a la escucha atenta de las memorias subterráneas que lo recorren en un movimiento sentipensante que busca lo que está silenciado, lo que está ocultado, lo reprimido, las historias de los vencidos (Benjamin, 2008); allí también existen valiosas memorias “en los pliegues” que circulan por derroteros muchas veces alternativas a la hegemonía y por tanto no contemplados por dentro del *patrimonio cultural* o del *archivo oficial*.

Una brevísima historización del *patrimonio cultural*: los ámbitos locales/comunitarios, nacional y global en disputa

La genealogía del *patrimonio cultural* se remonta a la época romana, en tanto “bien” que se hereda de un *pater* y debe ser conservado porque se reconoce allí un valor. Hay luego en el Derecho Romano una proyección de lo jurídico hacia lo económico, por cuanto el patrimonio es todo aquello plausible de ser valuado en términos pecuniarios, expresable en un valor económico. Esta proyección aún tiene implicancias en el presente.

Durante la Ilustración, como segundo momento, el *patrimonio* se constituye en términos de *patrimonio histórico-artístico* sobre la preeminencia de valoraciones científicas asentadas en criterios históricos-estéticos de cuño moderno-colonial. Este movimiento da cuenta de una lógica monologal en la relación sujeto-objeto pues da cuenta de un modo de mirar sesgado e instrumental de las expresiones patrimoniales. Este mojón constituye la antesala de la constitución del *patrimonio cultural* nacional, como tercer momento, durante la consolidación identitaria de los Estados-nación modernos en los siglos XIX y XX. El *patrimonio cultural-nacional*, ya en la trama de un mercado multicultural y capitalista, opera a menudo cla-

2 Podría pensarse este movimiento también en línea con la imagen del “resplandor de lo maravilloso” en palabras de Adolfo Colombres (2018), que se caracteriza por ser algo relativamente breve, que ilumina los sentidos, como una fantasmagoría. En este sentido el arte contribuye al reencantamiento del mundo, en donde arte y rito van de la mano.

3 Utilizamos el término “en clave femenina” para referirnos al abordaje del cancionero popular a partir de la enunciación cantada de cuatro mujeres cordobesas. En otros trabajos nos referimos a ellas como artivistas por cuanto articulan en su posicionamiento la tríada arte-activismo-feminismo. Sin embargo, este planteamiento excede la presente propuesta.

sificando y ordenando expresiones culturales heterogéneas en torno a la noción aglutinante de “nación”; más aún en numerosas ocasiones las memorias y expresiones patrimoniales son arrancadas de las comunidades a las que pertenecen y en donde son significantes, son estatizadas (en el doble sentido de volver estático pero también de pasar a manos del Estado) y convertidas en “objetos patrimoniales” carentes de disenso.

En la actualidad todos estos agentes deben negociar con organizaciones internacionales como la UNESCO en tanto gran *pater* quien, por ejemplo, en el siglo XXI ha incorporado a las problemáticas patrimoniales las categorías de *inmaterial* e *intangible* que colocan la mirada en las tradiciones orales, las artes y los rituales, en donde bien podríamos pensar las expresiones culturales populares de *repertorio popular* y la canción/texto artístico que nos convoca.

Sobresale en todos estos procesos una especie de “compulsión” de la Modernidad colonial a nombrar, jerarquizar y taxonomizar a partir del “complejo exhibitorio” de la *otredad cultural* que convierte a la diferencia en pieza estática, pacifica las expresiones culturales y las petrifica anulando en ese gesto toda capacidad de historicidad, toda explicitación de las violencias y de disputa de sentidos a partir de la presencia de memorias otras. Esto, que aparece patente en los grandes museos a partir de la exhibición dogmática de “restos” patrimoniales que adquieren un aura “venerable”, está presente en general en todo proceso ligado a la patrimonialización. Entendemos este movimiento como propio de la *hybris* del punto cero (Castro Gómez, 2005) del ojo moderno que mira sin ser visto, desde una deslocalización pretendidamente neutral y que esgrime así el poderío simbólico de la maquinaria colonial, “archivando” estas expresiones culturales como parte del patrimonio nacional o mundial, inmaterial o intangible.

Como es posible advertir al cabo de esta brevísima historización⁴, en la actualidad las disputas patrimoniales se debaten entre tres espacios-tiempos: lo local/comunitario, lo nacional y lo global en donde resalta la pregunta acerca de si es posible pensar posibles valores y usos estratégicos del *patrimonio cultural* y en dónde radicarían los mismos para las historias lo-

4 Para una problematización más detallada y profunda de la evolución del patrimonio cultural, en términos de revisión genealógica y arqueológica, remitimos a los siguientes artículos: Hacia nuevos sentidos del patrimonio cultural: el cancionero popular en Córdoba por boca de mujeres (2000-2020), (Cornavaca, 2022) y Patrimonio cultural y repertorio popular en Córdoba en clave femenina: entre tradición está/ética e innovación *aesthética*, (Cornavaca, 2024).

cales y las culturas populares en un contexto globalizante, consumista y de mercado en la matriz colonial como el que hemos descripto sucintamente. Creemos que sí, y es allí donde nos iluminan los repertorios y las performances *corp/orales* de nuestras cantoras como resplandores; expresiones populares que desde la comunidad se posicionan en torno a memorias y saberes desde perspectivas más cercanas a un *patrimonio intercultural popular* embarrado y “mezclado”, como geocultura propia de estas tierras.

Hacia otras dimensiones de lo real: la canción popular

En varias de las canciones señaladas por las cantoras como significativas de sus repertorios se remite con insistencia a un universo cognitivo propio de un co/razonar; se trata de razonar juntas, pero también de conocer desde el corazón apelando a una dimensión que excede el pensamiento racional analítico y se acerca a las emociones y el sentimiento. Ese movimiento sentipensante nos advierte sobre la importancia de lo simbólico y sus tramas de sentidos en constante actualización en las culturas populares. En este sentido, reconocemos un gesto est/ético y epistémico por el que las memorias y los modos de conocer el mundo no se limitan a los mecanismos propios de un pensamiento racional analítico de manera preponderante.

Analizaremos a continuación una canción que constela esta dimensión de un sentipensar americano en tanto geocultura propia de un aquí/ahora en estas tierras: “Pensamiento” (2013), de Jenny Náger, canción que parte de la premisa: “el pensamiento viene de afuera y piensa que viene de adentro.”⁵ Este texto artístico apareció por primera vez en su disco *Estamos. Música a primer oído*, de 2013. Se trata de una canción montada, como pliegue y repliegue propio de la cultura popular, sobre un texto del poeta y músico brasileiro Arnaldo Antunes.⁶ a la que ella le puso música y voz a

5 Hay dos versiones de la canción a las que remitimos porque constelan un universo de sentidos: https://www.youtube.com/watch?v=Dd_aUTBbaWQ (versión del disco original), <https://www.youtube.com/watch?v=jp2dPn8Rjv8> (versión en vivo, grabado con un celular, en el Centro Comechingones, Traslasierras/Córdoba; año 2013)

6 Arnaldo Antunes (1960) es un músico, compositor y poeta brasileño. Una de las figuras más importantes del rock brasileña en los años 80' con su formación *Titãs*. En el 2002, lanza el CD *Tribalistas*, en asociación con los conocidos músicos Marisa Monte y Carlinhos Brown con el que ganó el premio Grammy latino. Sus

partir de una traducción/adaptación propia⁷. Transcribimos la canción, a la cual sugerimos escuchar antes de pasarla por la mediación que implica su lectura/escritura:

Pensamiento

El pensamiento viene de afuera y piensa que viene de adentro,
pensamiento que expectora lo que en mi pecho pienso/siento⁸

(Interludio rockero, con guitarras eléctricas)

Pensamiento a mil por hora, tormento en todo momento.

¿Por qué es que pienso esto ahora, sin mi consentimiento?

(Interludio rockero)

Si todo aquello que conmemora, tiene su impedimento,

si todo aquello que llora, crece con su fermento.

(Interludio rockero más melodía simple)

Pensamiento sal, es hora; sal de mi pensamiento.

Pensamiento vete ahora, desaparece en el viento.

Se escucha de fondo: sal de mí, pensamiento, sal de mí y no echaré semillas
al viento, cimiento, desaparece en el viento. Voz en off de Arnaldo Antunes (Jenny Náger, 2013)⁹

composiciones poéticas se suele considerar por dentro del movimiento concreto de Haroldo de Campos y Décio Pignatari. Este poema fue publicado originalmente en 1990.

7 El procedimiento de tomar un texto de la cultura y reactualizarlo aparece en varios de los textos que analizaremos y forma parte de una dinámica muy propia de la cultura popular, en sus constantes procesos de revivificación y devenir. Así también da cuenta de que todo texto en tanto conjunto finito de enunciados con voz y memoria dentro de la cultura, opera en el *Gran tiempo* (Bajtín, 1999) que articula pasado, presente y futuro. En este caso se trata de un poema publicado en 1990, escrito en Sao Paulo, Brasil por un sujeto masculino, que es actualizado y reacentuado 23 años más tarde por Jenny en tierras cordobesas. En el disco se presenta en formato de dúo femenino. Cabe mencionar que el poema ya poseía una musicalización de lo que se enteró más tarde Jenny Náger, según nos comentó.

8 La versión original reza “pienso”; sin embargo, en la versión en vivo se escucha “siento”. Estas modulaciones son muy propias del universo popular.

9 En la versión en vivo en esta parte se adiciona una versión de una vidala de Atahualpa Yupanqui titulada “La pura verdad” y se escucha: “Lo que entra a la cabeza, de la cabeza se va, lo que entra al corazón, entra y no se va más.

El enunciado inicial “el pensamiento viene de afuera y piensa que viene de adentro”, en la voz de Paola Bernal al que se le suma Jenny Náger a dúo proyecta el enunciado hacia una trama femenina como posicionamiento enunciativo colectivo. Se instala allí una tensión *afuera-adentro* en torno al pensamiento como motivo cronotópico: se trata de una dialéctica interior/exterior cifrada en los cuerpos en tanto imagen de un aquí/ahora. El juego de palabras “el pensamiento-piensa” proyecta cierta sospecha sobre un funcionamiento de la lógica racional que se repliega sobre sí misma a modo de mecanismo “falseado”: (aunque) “viene de afuera piensa que viene de adentro”.

En el verso siguiente aparecen los enunciados “pecho” y “expectorar” que complementan la dimensión corporal/humana en donde se manifiesta cierta tensión: “Pensamiento que expectora, lo que en mi pecho pienso/siento¹⁰ Expectorar” (en tanto “sacar afuera del pecho”) y “pecho” remiten a una zona corporal asociada en la cultura popular al corazón, al sentir. Se siente un “dolor en el pecho” cuando un sentimiento nos angustia o aqueja, por ejemplo. Así también, el pensamiento en la cultura popular es asociado a la cabeza: se suele amonestar diciendo “pensá bien”, por ejemplo, señalando la zona de la cabeza.

De alguna manera la canción pone en escena una división ontológica propia de la modernidad: *mente-cuerpo* como dimensiones humanas escindidas, en donde el segundo término aparece marcado peyorativamente de la misma manera que sentir es puesto en términos de subalternidad al pensar. Asume particular relevancia el enunciado “expectorar” que remite a un movimiento reflejo como es la tos, una expulsión corporal; se trata de sacar afuera con fuerza, intención que se cristaliza al final de la canción con los imperativos “sal de mí” y “desaparece en el viento” referidos al pensamiento. Quizás la canción toda, como posicionamiento estético-ideológico, tiende a lograr expulsar un modo de conocer el mundo monológico y absolutista para integrar otros y enriquecerlo.

Acto seguido escuchamos una caracterización de ese pensamiento al que se está poniendo bajo sospecha: “Pensamiento a mil por hora, tormento en todo momento. ¿Por qué es que pienso esto ahora, sin mi consentimiento?”. Los enunciados “en todo momento” y “ahora”, recalcan en la

10 En la traducción original de Jenny figura “pienso” (como traducción de *penso*), sin embargo, hay una versión en vivo de la cantora en donde se escucha “siento” al lugar de “pienso”. Analizaremos esta modulación más adelante.

dimensión temporal que se complementa con aquella espacial del “afuera” / “adentro”- “interior/exterior”. La canción se posiciona entonces a partir de un motivo cronotópico (Bajtín, 1999) que remite a un aquí-ahora bajo el imperio de un tipo de pensamiento marcado por tres características: la velocidad, el tormento en todo momento y la falta de consentimiento. Esa tríada remite a un espacio-tiempo que podríamos identificar con la modernidad-colonial, a partir de que uno de los valores primordiales sobre los que se sostiene la Modernidad, en tanto mito, es el de la velocidad constante, el cambio permanente como causa/consecuencia irrefrenable de un supuesto “progreso” que arrasa. Así también la asociación “pensamiento-a mil por hora” da cuenta de que la velocidad se erige como símbolo de la modernidad de la mano del desarrollo industrial en serie y capitalista del que ella se jacta¹¹. Sin embargo, en el texto, dicho anudamiento no es un valor en términos positivos, sino que origina una desagradable sensación de “tormento”, al que se le suman más adelante los enunciados “impedimento” en tanto obstáculo y “llora”. Podemos interpretar que la imposición de un tipo de racionalidad propia de la Modernidad (que, por otra parte, es particular y opera “sin consentimiento”) remite a una lógica estructural que ordena el mundo de manera impuesta y obligada, y eso es lo que produce el síntoma de malestar¹². Más aún, dicho tormento “crece con su fermento”, lo que remite a que el pensamiento, analítico y racional, se instala y crece a pesar de las resistencias. En la expresión “sin mi consentimiento” identificamos también una crítica a los modos solapados de imponer y forzar propios de la Modernidad en su continuidad colonial-patriarcal.

Este análisis dialoga con Adolfo Colombres, antropólogo argentino, quien en su *Teoría transcultural del arte* (2013), sostiene que:

11 Esos mismos valores asolan a la Modernidad-colonial como fantasma y la lanzan a la búsqueda compulsiva de un respaldo que permanezca “fijo” frente a aquello que se precia del cambio y la velocidad constantes. Por esto la Modernidad precisa de ciertos garantes del cambio constante y veloz -como el patrimonio, el archivo, el folklore, como algo que permanece quieto frente al cambio constante y de esta manera asegura su continuidad.

12 Podríamos pensar en diálogos posibles con la obra fundamental de Sigmund Freud, *El malestar en la cultura* (2015).

...hoy se sabe que esa Razón imperial fue incapaz de dialogar con otras razones, con racionalidades que funcionaban sobre distintas jerarquías axiológicas. Es que en verdad no hay nada que sea racional o irracional de por sí, al margen de toda axiología. Esa Razón abstracta y soberbia sirvió a la postre, más allá de sus mascaradas, para fundamentar el genocidio y el etnocidio en la “periferia”, y ya en los últimos tiempos pactó con el consumo para devenir una razón consumista y economicista, en la que el hombre tan exaltado en los tiempos modernos por los filósofos occidentales pierde todo significado: si inauguraba así la era del vacío y la demolición de la ética¹³. (Colombres, 2013, pp. 8-9)

La *Ratio* moderna “imperial” se sostiene a partir de la predominancia de un tipo específico de racionalidad: el pensamiento analítico, ubicado jerárquicamente por sobre otras racionalidades y modos; se trata de una racionalidad asentada en la máxima cartesiana del “Cogito, ergo sum” como momento inaugural de la Modernidad europea y sus certezas. Sin embargo, en la canción se colocan bajo sospechas dichas certezas.

Colombres postula que, así como el cuerpo tiene dos brazos, el conocimiento precisa de dos vías para su desarrollo: la analítica y la simbólica, si bien lo racional ha cooptado en Occidente la dimensión de lo simbólico:

Se torna difícil hablar del pensamiento simbólico sin oponerlo al pensamiento analítico, pues ambos constituyen las dos vías que tiene el hombre para el conocimiento del mundo. El pensamiento simbólico se relaciona con la intuición y lo emocional, y produce imágenes, mientras que el pensamiento analítico, también llamado lógico, produce conceptos [...] ambos caminos más que opuestos, deben ser vistos como complementarios, pues constituyen miradas diferentes, distintas formas de abordar la realidad, que iluminan facetas y aristas que, por la otra vía, no se alcanzan a ver (Colombres, 2013, p. 22)

Es central el señalamiento de las especificidades que diferencian a ambas racionalidades: el pensamiento simbólico se apoya en imágenes más que en conceptos o categorías teóricas analíticas, así como la importancia de lo intuitivo y lo emocional (las cantoras han repetido que cantan lo

13 Las cursivas son del original.

que las “conmueve”, en la estela de la e-moción, aquello que mueve).¹⁴ En este sentido, destaca la experiencia de la cantora en relación con este texto artístico de la cultura:

Jenny: ese texto... ese texto de Antunes fue el comienzo de todo... yo estaba buscando respuestas, yo ya hacía canciones, pero ahí me di cuenta, ahí empecé a deconstruir, yo tenía ponele 45 ya a esa altura y me di cuenta de que nunca había pensado por mí misma, entendés... porque somos otra generación, no sé, yo nunca pensé en los embarazos, nunca pensé en la menstruación... nunca, yo solamente vivía, y como así nube de pedo, no, [...] no tenía reflexiones propias sobre la vida [...] bueno, lo leo a Antunes, ay Dios santo! La Biblia [...] estaba leyendo así yo y leo “el pensamiento viene de afuera y piensa que viene de adentro”, ay no sabés me agarró un ataque de llanto, boluda, o sea como que no sé... me dio como en el corazón, fuerte en el corazón, todo, todo... eso sólo, después el poema sigue y es precioso... pero darme cuenta de que mis pensamientos venían de afuera y que yo no había podido elaborar uno, y que por lo tanto no había palabra. (Jenny Náger, comunicación personal, 24 de febrero de 2022)

La cantora da cuenta de la continuidad Modernidad-patriarcado al referirnos que se dio cuenta de que nunca había pensado cuestiones ligadas eminentemente a un universo femenino como lo son la menstruación, la maternidad y los embarazos, procesos y experiencias que atraviesan el cuerpo femenino.

No se trata de desechar el pensamiento en sí, sino de ir en búsqueda de uno propio, que quizás pueda ir de la mano de un sentir, en línea con

14 Un capítulo aparte merecería un trabajo en torno a las emociones y el “giro emocional” que ofrece zonas de contacto con nuestro análisis; no obstante, excede la presente propuesta teórico-metodológica. Como perspectiva de futuras líneas de investigación podríamos pensar que los cuerpos femeninos en escenas, a partir de su *artivismo corp/oral* producen agencia a partir de la trama popular que en/cantan. Remitimos al libro central de Sara Ahmed *La política cultural de las emociones* (2015), en el que la autora da cuenta de cómo la gestión de las emociones por parte de las instituciones públicas y masivas funcionan como mecanismos de control social. Sin embargo, no todo se reduce a ello; en efecto a partir de una interesante e incómoda articulación de la tríada emociones-feminismo-decolonialidad, Ahmed repara en la ambigüedad y la ambivalencia de las emociones también como resistencia y potencialidad.

el “pienso/siento” que aparece en una versión de la canción a modo de con/fusión. “Pensar” y “sentir” se usan intercambiabilmente en una versión en vivo de la cantora. No le preguntamos si lo hizo adrede o se dio cuenta pues lo que aquí hace sentido es que el *aquí/ahora* de la canción popular que resiste en esa corp/oralidad performática puesta en escena al *aquí/ahora* moderno-colonial, dialectiza dialógicamente estas dos vías de conocimiento: la vía racional analítica cifrada en el “pensamiento” y otra más simbólica en la imagen del “siento”; hay tensión en la divergencia, sí, pero también integran una sola dimensión cognitiva en la voz de dos mujeres que se apropian y re-actualizan el texto desde una perspectiva femenina. Se trataría entonces, efectivamente de un co/razonar; es decir, la propuesta de un modo de conocer que integre las diversas dimensiones que pasan por el cuerpo: el afuera/adentro, el arriba/abajo, la cabeza/el corazón, el pensamiento/el sentimiento, lo intuitivo, las memorias, las formas del lenguaje, etc.

En una versión en vivo la artista adiciona al final un fragmento recitado de una copla del músico argentino Atahualpa Yupanqui (1908-1992) que reza “Lo que entra a la cabeza de la cabeza se va; lo que entra al corazón se queda y no se va más”. Traer al presente otro texto más, enclavado en la tradición popular argentina, actualizarlo y dinamizarlo, da cuenta del dinamismo propio de lo popular que se juega entre la tradición y la innovación *aesthética*. La movilidad de sentidos, su capacidad de transformación de estos y la posibilidad de re-creación, añadiendo o quitando a la *Tradición*, convierten a lo popular en una manifestación estética viva, no estática; una *aesthesis* de un “estar siendo” (Kusch, 2007) que enriquece y dinamiza una *Tradición* con la que dialoga y en la que se inscribe, muchas veces disruptivamente, interrumpiendo el curso, como *ex-cursus*.

El texto artístico adquiere así otra dimensión: parte del cuestionamiento a la “ratio moderna” en tanto forma de racionalidad lógico/analítica cartesiana que se postula por sobre toda otra racionalidad y se posiciona desde de la diversión del lenguaje popular en tanto respuesta estético-ideológica que subvierte ciertas formas monológicas. La construcción barroca del lenguaje deja lugar a la ambigüedad de las palabras en libertad, incluso a la contradicción, a la opacidad de sentidos; esto remite a un modo propio de lo popular/carnavalesco que pone “patas para arriba” las estructuras hegemónicas: a la axiología del “ser racional” moderno le propone un “estar/ siendo sentipensante” manchado, embarrado, ambi-

guo. Y desde allí, entonces, se estructura el remate final: “pensamiento, sal, es hora; sal de mi pensamiento/Pensamiento vete ahora, desaparece en el viento”. Otra vez el juego que remite a las tram(p)as de la Modernidad: se le pide al pensamiento que salga del pensamiento. Se trata de lograr el “desenganche” de un tipo de pensamiento (impuesto, forzado) para dar lugar a otro más libre, más festivo que integra el sentir, las memorias a partir de un cuerpo comunitario que co-razona.

Por último, queremos detenernos en el imperativo “desaparece”: aparecer/desaparecer remiten al fantasma, en tanto figura del pasado cuya aparición reordena un presente en crisis y permite proyectarse hacia el futuro; a la vez desordena lo temporal o como sostiene Derrida (1993) produce la “inyunción” de los tiempos. Quizás ahuyentar el fantasma de la Modernidad y mirar las experiencias populares cantadas es el gesto que precisamos para volver a en/cantar el mundo.

Los resplandores del repertorio popular...

Dirigir nuestra escucha hacia la canción popular en clave femenina evidencia que los cuerpos, en tanto corp/oralidades, se constituyen como zonas de contacto y de pasajes entre lo oral y lo escrito; reconocemos allí un posicionamiento estratégico y *sentipensante*, quizás las dos condiciones que permiten la continuidad de estas manifestaciones populares *efímeras* hasta nuestros días populares hasta nuestros días trascendiendo las tram(p)as de la modernidad-colonialidad-patriarcado-capitalismo. En un *continuum* de vías de almacenamiento y transmisión de saberes corporalizados con anclaje en lo popular, el repertorio popular en clave femenina constituye un *patrimonio popular intercultural* de memorias entre lugares que cuestionan una razón instrumental escindida de lo corp/oral y se estructuran en tramas de resistencia y negociación constante trascendiendo oposiciones binarias excluyentes (profundo obstáculo epistemológico y hermenéutico moderno/colonial). A modo de constelación pluri-versa ponen en juego principios y dimensiones *otras* como lo comunitario, la complementariedad, la integración, la interculturalidad y el dialogismo amalgamados desde la polémica, la contradicción y la disputa constantes.

Referencias

- Ahmed, Sara (2015). *La política cultural de las emociones*. Ciudad de México: UNAM.
- Antunes, Arnaldo (1990). *Tudos*. Sao Pablo: editora Iluminuras.
- Bajtín, Mijail (1999). *Estética de la creación verbal*. Madrid: Siglo XXI.
- Benjamin, Walter (2008). *Tesis sobre historia y otros fragmentos*. Bolívar Echeverría (trad. y ed.). Ciudad de México: Itaca.
- Castro Gómez, Santiago (2005). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana
- Colombres, Adolfo (2013). *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. 2da Ed. ampliada. Buenos Aires: ed. Del Sol.
- (2018). *El resplandor de lo maravilloso. O el reencantamiento del mundo. Ensayo*. Buenos Aires: Colihue.
- Cornavaca, Ma. Trinidad (2022). Hacia nuevos sentidos del patrimonio cultural: el cancionero popular en Córdoba por boca de mujeres (2000-2020). *Actas de las X Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace. Experiencias cotidianas en horizontes inciertos: implicancias para el quehacer antropológico*. (pp. 131-146). Buenos Aires: editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- (2024) Patrimonio cultural y repertorio popular en Córdoba en clave femenina: entre tradición está/é/tica e innovación aesthetic. *Los lenguajes de las memorias y los derechos humanos en el Cono Sur 1970-2022*. (pp. 358-367). Córdoba: Área de publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba.



Derrida, Jacques (1993). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Trotta.

Didi-Huberman, Georges (2014). Volver sensible/ hacer sensible. VVAA. ¿Qué es un pueblo? (pp. 69-100). Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.

Freud, Sigmund (2015). *El malestar en la cultura*. Buenos Aires: Amorrortu editores.

Kusch, Rodolfo (2007). *Obras completas. Tomo II*. Rosario: Ed. Fundación A. Ross.

Náger, Jenny (2013). *Estamos. Música a primer oído*. Córdoba: viente-de-fondo.

Schmucler, Héctor (2019). La memoria como ética. *La memoria, entre la política y la ética* (pp. 523-531). Ciudad Autónoma de Buenos.



Cartografías de las memorias: lenguajes de la cultura, cuerpos y escrituras (la ed.)

Paula Massano y Lucia Rios (Eds.)

Publicado por el Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - Universidad Nacional de Córdoba

Noviembre de 2025 [Libro digital]

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento - Compartir Igual (by-sa)