

El pop y el folklore van al cine. Notas sobre “Ramón Ayala” de Marcos López

Pop and folklore go to cinema. Notes on “Ramón Ayala” by Marcos López

Roman Eduardo Mayora
 Universidad Nacional de Entre Ríos
 Concepción del Uruguay, Argentina
 romanmayora@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
 Año IX, #17, Primer semestre 2017
 Buenos Aires, ARG | Págs. 83 a 100
 ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 20/4/2017 - Aceptación: 2/6/2017

Resumen:

En este trabajo realizamos un análisis de la ópera prima de Marcos López, conocido por su trabajo como fotógrafo artístico y referente de la estética pop latinoamericana desde fines de la década del 90'. Abordamos el film documental *Ramón Ayala* (2013). La película se detiene en el músico misionero del mismo nombre, asociado al folklore del litoral argentino y al Movimiento Nuevo Cancionero, mostrándolo junto a su obra a través de una mirada pop. Observamos cuáles son las tensiones y los diálogos culturales que allí se expresan a partir del cruce entre la estética pop y las tradiciones musicales. Nos interesamos particularmente por indagar en las representaciones de los espacios urbano, rural y natural, como parte de una investigación más amplia (Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario) sobre las expresiones pop contemporáneas (música, imágenes, prácticas creativas, cibercultura).

Palabras clave: *cultura pop, Marcos López, estética, campo y ciudad, cine*

Abstract:

In this essay, we analyze the premiere film of Marcos López, known for his work as an artistic photographer and referent of Latin American pop aesthetics since late 90's. We study the documentary film *Ramón Ayala* (2013). The film focuses on the musician of the same name (born in

Misiones), associated with the folklore from the Argentine Mesopotamia and the Movimiento Nuevo Cancionero, and shows him and his work through a pop perspective. We observe which tensions and cultural dialogues are expressed in the film, as a result of pop aesthetics and musical traditions interchange. We are particularly interested in the urban, rural and natural spaces representations within the framework of a broader research (Masters in Cultural Studies of the National University of Rosario) about contemporary pop expressions (music, images, creative practices, cyberculture).

Keywords: *pop culture, Marcos López, aesthetic, country and cit, cinema*

Introducción

El film documental *Ramón Ayala* fue la primera (y hasta el momento la única) producción cinematográfica de Marcos López¹. Fue estrenada en el Bafici (Buenos Aires Festival Internacional de Cine Independiente) en abril de 2013, alzándose con el *Premio del público*. Esta película fue proyectada en distintas ciudades del interior del país², y en 2014 fue estrenada en Buenos Aires en el Cine Gaumont. Posteriormente, el film fue liberado por su director para su visualización online en la plataforma web Vimeo.

Marcos López, fotógrafo nacido en Santa Fe (Argentina) en 1958, se convirtió a fines del siglo XX en un referente del mundo artístico latinoamericano a partir del éxito de su serie *Pop Latino* (realizada durante la década de 1990 y publicada en forma de libro en 2000), cuya estética se relaciona directamente con el contexto cultural y político del neoliberalismo. Se destacan los retratos, presentando colores saturados, utilizando lentes de tipo gran angular, y la recurrencia a una iconografía urbana y latinoamericana: el viaje a Miami, los productos de consumo, el subdesarrollo, entre otros temas. Las obras de López representan cierta *desdefinición* que se produce en la práctica fotográfica artística a partir de la década del 80', y que generó nuevos diálogos con otras disciplinas y espacios híbridos entre distintos medios de expresión (Alonso, 2004). En la actualidad, su obra es representada por la Galería Luis Fernando Pradilla en Madrid, la Galería Ruth Benzacar de Buenos Aires y Galería Project B de Milán, que muestran regularmente su trabajo en las principales Ferias

1 El trailer de la película se encuentra disponible online en <https://www.youtube.com/watch?v=iJBkDqZEaYg>. La película se encuentra disponible en <https://vimeo.com/65182062>.

2 Asistimos a dos proyecciones de "Ramón Ayala" en la ciudad de Rosario, en el Cine El Cairo (09/05/2014) y en el Centro de Expresiones Contemporáneas (07/06/2014). En esta última locación la proyección acompañaba una muestra con obras recientes de López (fotografía, pintura, instalación).

de Arte Contemporáneo (Chicago, Art Basel Miami, Paris Photo, Arte BA, Feria MACO de México, FIA de Caracas y ARCO de Madrid).

Mientras tanto, López dice haberse aburrido de la fotografía,

porque es algo que (...) me sale bien. Es mi oficio. El cine me representaba un desafío, nunca había superado los quince minutos de un cortometraje. Quería ver si podía armar algo de más de una hora. Yo estudié en la primera generación de becarios en la Escuela de Cine de Cuba. Tenía una especie de deuda pendiente con el cine (Russo, 2014).

El músico misionero Ramón Ayala aparece retratado en el film homónimo con una estética que se define más por el colorido pop latinoamericano de las imágenes de Marcos López que por la exuberancia de la tierra colorada. Como sostiene Alonso (2004), el estilo de este fotógrafo implica tratar al medio de forma insolente, apelando a la manipulación cromática y el recurso a la puesta en escena.

El folklore³ es un término cuyos orígenes y desarrollos son notables y complejos. Raymond Williams explica que su raíz proviene de las lenguas teutónicas, *folk* (“gente”), y su sentido fue modificándose a partir del siglo XIX cuando surge en el mundo anglosajón como palabra compuesta (“folk-lore”, “el saber de la gente”). Su uso especializado para designar la música típica de una región específica se da en un doble contraste cultural. Por un lado, como una deriva del aún más complejo desarrollo de la categoría *popular*. Por otra parte, fue una forma de agrupar y defender las músicas anteriores (u opuestas) a la industrialización y el desarrollo de las grandes ciudades (Williams, 2003): 149-150). En este último sentido, es también una música contrapuesta a toda expresión pop contemporánea, donde la difusión masiva y la estética de la mercancía son componentes clave.

En Argentina, la relación del folklore con el desarrollo de las grandes urbes toma la forma de una dicotomía entre el interior y la capital, que estructura las prácticas culturales en general, y particularmente a nivel de las expresiones musicales. A nivel general, se da una oposición entre los diversos folklores regionales, que son identificados como música campestre, y la música urbana representada por el tango (Andrés, 2010: 224). Tango y folklore conforman así el acervo de las músicas tradicionales de la nación, aunque lejos está de ser un corpus único y armónico. En el campo

3 Cabe aclarar que la palabra “folklore” tiene origen anglosajón, mientras que en Argentina se ha utilizado “folclore” como una adaptación local. Al referirse a este último tipo de música se suele utilizar la expresión “folclore argentino” (Andrés, 2010: 216). Aquí utilizaremos el término genérico “folklore”.

de la música folklórica Argentina se afianzó en la primera mitad del siglo XX una estética que igualaba distintas expresiones regionales en pos de una pretendida identidad nacional romántica y anacrónica, que ha sido denominada *paradigma clásico* en los estudios de Díaz (2007, 2009). En contraposición, el Movimiento Nuevo Cancionero surgido en los años 60 (del cual Ramón Ayala formó parte) se distanció tanto de este paradigma clásico como del tango, cuestionando las formas en que se igualaban bajo un mismo paraguas de identidad nacional las expresiones regionales⁴.

El Nuevo Cancionero se diferenció de otras corrientes musicales, y a pesar de las tensiones que produjo, se planteó como renovador de la música folklórica “sin renegar de las raíces” y no como una ruptura total. Esta estrategia legitimó dentro del campo a expresiones que en el paradigma clásico no tenían lugar (Díaz, 2007: 219). Entre otras cosas, el movimiento propuso una revaloración de la diversidad regional (Díaz, 2007: 225). Sin embargo, desde distintas variantes de la música popular argentina la estética pop podría considerarse *foránea*.

Poner al folklore dentro de la música tradicional implica entenderlo como un signo del pasado que opera en el presente, remitiendo a diversos proyectos de construcción identitaria de tipo nacional o regional. No obstante, como sostiene Germán Andrés, la música de raíz folklórica “se nutre de las tradiciones, pero no puede quedarse sólo con eso que es la representación de otro momento, de otras circunstancias, [y así va construyendo su presente] en sintonía con el accionar cultural de una sociedad [interrogando] a la tradición con la contemporaneidad” (2010: 217).

Ramón Ayala representó a partir de los 60 una renovación del género de este tipo, junto a artistas como Mercedes Sosa, Oscar Matus, Tito Francia, entre otros⁵ (Díaz, 2007: 218-219). Sostendremos aquí que la película de Marcos López propone un diálogo similar entre la visualidad pop y la música de Ayala.

Habitualmente el marco contenedor de los géneros folklóricos no suele ser muy permeable a las innovaciones artísticas. El caso del Nuevo Cancionero, iniciado con la publicación de su Manifiesto en 1963, es un claro ejemplo de los conflictos que las nuevas propuestas generan al interior del campo. Es destacable que “muy pocas veces han logrado éxito o popularidad las obras que toman mucho riesgo artístico” (Andrés, 2010: 218) como sucedió con las arriesgadas y célebres composiciones de Ayala.

4 El Nuevo Cancionero produjo una intervención sobre la dicotomía capital / interior y los flujos migratorios internos desde su momento fundacional, al declarar en su Manifiesto de 1963 que “el pueblo del interior ha realizado ya la tercera fundación de Buenos Aires, esta vez desde adentro” (Díaz, 2007: 222).

5 Más cerca en el tiempo, es posible identificar dentro de este subcampo del folklore argentino al Dúo Coplanacu y Raly Barrionuevo, entre otros (Díaz, 2013: 14).

Una situación opuesta se vivió en la última década del siglo XX, cuando figuras como Soledad, Los Nocheros y otros músicos lograron cierto éxito popular y mediático, a pesar de lo cual repetían formas tradicionales sin aportar demasiado a la estética ni al repertorio.

Las figuras consagradas tienen permanencia incluso más allá de su tiempo vital, al aportar al repertorio una serie de obras que son reinterpretadas durante muchos años. Es el caso de Ramón Ayala. El artista nacido en 1937 en Garupá, Misiones, es el creador del ritmo musical denominado Gualambao⁶ y autor de composiciones emblemáticas del cancionero folclórico, como *Posadeña linda*, *Mi pequeño amor*, *El mensú*, *El cachapecero* y *El cosechero*, entre muchas otras. A partir de su pasado como parte de un movimiento de vanguardia que produjo cambios significativos al interior del campo folklórico, Andrés sostiene que en la actualidad Ayala integra un selecto grupo de maestros, parte de una “*generación de adelantados*” que revolucionaron el género folklórico (2010: 219) (las cursivas son del autor).

La música de Ayala es conocida en Argentina a partir de las interpretaciones de numerosas figuras fuera y dentro del Movimiento Nuevo Cancionero, entre las que se cuentan Mercedes Sosa, Víctor Heredia o más recientemente Los Nocheros y Tonolec⁷. Su poesía dio voz a figuras sociales del litoral y el chaco argentino y a sus oficios: el cosechero de algodón, el trabajador de los yerbatales, los balseros, entre otros.

Por ello nos interesa aquí el film de López. Su apuesta cinematográfica por presentar el folklore en su tiempo presente no elabora una propuesta musical arriesgada o experimental en tanto forma de renovación del género, como sucedió en los 60 con el Nuevo Cancionero. Tampoco hace gala de una historización profunda sobre la vida y obra de Ayala. La película que analizamos se detiene en el personaje principal, con su ímpetu creativo asociado a la música del litoral, pero presentado a través de un lente y una narrativa pop. El carácter y el alcance de este tipo de procedimientos en la cultura actual es objeto de una investigación en

6 El gualambao se caracteriza por su ritmo de 12/8, a partir de combinar los ritmos de la galopa, la polquita rural y el chotis, incorporando elementos de tradiciones musicales europeas, litoraleñas y guaraníicas. La estructura del gualambao es de dos ritmos ternarios de 6/8 encadenados, con un tiempo fuerte al comienzo seguido de una concatenación de síncoas, lo que le permite incorporar melodías extensas (González, 2009). La canción “Canto al Río Uruguay” de Ramón Ayala está compuesta con este ritmo. El músico es también autor de canciones con otros ritmos como el rasguido doble o sobrepasso (“Pan del agua”), y la galopa (“El Mensú”). Aún se discute si el gualambao califica como un ritmo folklórico. Areco (2007) entre otros ha entablado una encendida polémica al respecto, lo cual da cuenta de la permanencia de las tensiones y conflictos al interior del campo folklórico que analiza Díaz (2007).

7 El caso de Tonolec representa una propuesta innovadora dentro de la música de raíz folclórica que tiene ciertos rasgos pop. Este dúo musical oriundo de Resistencia (Chaco), produce una mixtura entre sonidos electrónicos y las tradiciones de las etnias qom (toba) y guaraní. En el documental que analizamos hay escenas filmadas durante una presentación de Tonolec en la cual se invitó a Ramón Ayala para interpretar su canción “El cosechero”.

curso que estamos desarrollando en el marco de la Maestría en Estudios Culturales de la Universidad Nacional de Rosario, y de la cual este artículo es un avance preliminar. Con este horizonte en mente, observamos cómo se produce este encuentro entre una variante de la música folklórica (representada por Ayala) y la visualidad pop de Marcos López, y cuáles son las tensiones y los diálogos culturales que allí se expresan.

El carácter global de la cultura pop en el paisaje mediático y su habitual intertextualidad (que retoma otros artefactos culturales que pueden o no ser reconocidos) vuelve problemático cualquier abordaje posible (Jaap, 2009: 142). Teniendo en cuenta esto, nos preguntamos: ¿Cómo tematiza la película analizada las tensiones entre el campo y la ciudad? ¿Qué relación propone entre la cultura urbana y el folklore? ¿Qué rol ocupan los imaginarios en este film?

Espacios habitados

El director filmó algunos de los paisajes naturales que se muestran en la película desde un remís alquilado, sin siquiera internarse en la selva. Ramón Ayala aparece como un personaje ambiguo: nacido en Misiones, hijo de un diplomático, de niño llegó a Buenos Aires, donde desarrolló su carrera y vive actualmente. Hasta su nombre real, Gumercindo Cidade, remite a esa ambigüedad, ya que su apellido es poco conocido incluso en Brasil y se traduce literalmente como *ciudad*. El propio Ramón Ayala relata la historia en “Retratos Sonoros”, disco producido por Blanca Rébora (1998). Al ser consultado por Rébora respecto a las razones para cambiar su apellido, Ayala explica que “Cidade no era un nombre tan guaraní ni tan afincado en la zona” (Rébora, 1998). Sergio Pujol destaca que a pesar de que “el ámbito de sus canciones fue siempre el Chaco y supo aprender los secretos del chamamé al lado de Damasio Esquivel, Ayala nació en Misiones, algo más que una noticia catastral, teniendo en cuenta que la música del litoral ha estado hegemonizada por gente de Corrientes” (2010: 194).

La película que analizamos no reproduce la biografía de Ramón Ayala. En este sentido el director evita narrar de modo expositivo clásico (Nichols, 1997: 68), ya que la historia de vida del músico y su afiliación a la corriente renovadora del género folklórico no aparece de forma explícita. El estilo de López guarda relación con el que siguen las producciones experimentales de Andy Warhol en sus *screen tests*. Simplemente apunta la cámara y dispone algunos mínimos ajustes en la escena, pautando algunos tópicos, pero sin un guión estructurado y preestablecido. Es la

edición la que logra, en última instancia, estructurar el discurso⁸. No obstante esto, y siguiendo a Nichols, el documental *Ramón Ayala* desarrolla una estrategia narrativa de tipo interactiva y reflexiva, en tanto busca mostrar distintas facetas del personaje retratado, al tiempo que disuelve y remezcla los modos de representación arquetípicos (del folklore, del campo, de la ciudad...). Así, pone en problemas al espectador al plantear “¿cómo puede ser una representación adecuada a aquello que representa?” (Nichols, 1997: 93). Es en relación a este último aspecto que nos interesa el abordaje visual pop del documental.

El protagonista es presentado a través del sonido y la imagen de las Cataratas del Iguazú, espacio fronterizo compartido entre Brasil y Argentina cuya exuberancia natural atrae a miles de visitantes por día. La imagen de la caída de agua aparece en la pantalla de modo que no es posible ver las largas pasarelas turísticas construidas antes y después del salto. El sonido ensordecedor, además, no permite escuchar las conversaciones de los turistas que cada día visitan el lugar. El nombre de la película y del protagonista aparece sobreimpreso luego de la introducción, donde vemos a Marcos López pidiéndole a Ayala que recite *a capella* una de sus canciones, parado frente a una gran tela pintada con un motivo del paisaje litoraleño argentino en una escena de clara inspiración kitsch (imagen 1).



IMAGEN 1: Marcos López (izq.) y Ramón Ayala (der.) en la escena inicial del film.

8 Debemos aclarar aquí que, a diferencia de la película de López (que cuenta con la postproducción a cargo de Andrea Kleinman en edición, y Lena Esquenazi en producción y sonido), las películas de Warhol no estaban “editadas” en el actual sentido en donde la postproducción (Bourriaud, 2007) de los procesos creativos interviene decisivamente en la obra. Warhol utilizaba un sencillo método de “empalme”, consistente en poner “Stop” en su cámara Bolex con rollos de película de 4 minutos que utilizaba, y volver al “Rec” cuando comenzaba la próxima escena, o bien empalmar varios rollos de 4 minutos (Grundmann, 2003).

La cámara sigue al personaje en el curso de sus actividades corrientes, como dormir, comer, cortarse el pelo, caminar, etc... En algunas escenas lo hace al modo de un reality show como un observador pasivo⁹ llegando más allá del personaje público (en habitaciones de hotel o en diálogos casuales) y en otras con un tinte más elaborado, al modo de una de sus fotografías pop donde los objetos, la perspectiva y la luz están pensados en su disposición, aunque no está guionado ni pautado lo que sucederá frente a la cámara.

Las capacidades de Ramón Ayala como poeta y declamador afirman su rol protagónico en el film. En medio aparecen personajes de distinto tipo, entre los cuales están varias figuras consagradas como Liliana Herrero, Tata Cedrón o Juan Falú. Sin embargo, nos interesa detenernos aquí en las figuras menos conocidas: Victor Kesselman, publicista y guitarrista amateur, es entrevistado en su oficina en Puerto Madero, Buenos Aires. La zona es mostrada explícitamente a través de los ángulos de cámara (imagen 2). Abel Carabajal, vendedor ambulante de CD's truchos¹⁰ de folklore argentino, un provinciano que recorre día a día los trenes del GBA ofreciendo el producto que él mismo digitaliza, graba, imprime y distribuye. Él también es entrevistado en su hogar y a bordo del tren, y se muestra su entorno, al costado de una de las autopistas que comunican la Ciudad Autónoma de Buenos Aires con la Provincia de Buenos Aires.

9 El "reality show" retoma parcialmente algunos de los experimentos narrativos cinematográficos de Warhol. En la película "Sleep" (1963), Warhol filma a John Giorno durante cinco horas y veinte minutos mientras el personaje duerme. La forma narrativa del observador pasivo puede relacionarse con el modo observacional del documental descrito por Nichols, donde se cede "el control (...) a los sucesos que se desarrollan delante de la cámara" (1997: 72); y se opone a la modalidad interactiva (el caso del reality show "Gran hermano") donde los testimonios, las demostraciones argumentales o actitudinales y la imparcialidad de la narrativa (Nichols, 1997: 79) se relacionan con los conflictos entre los personajes y su competencia por un premio. Este último formato ha sido estudiado, entre otros, por Luis García Fanlo (2009).

10 La música que este vendedor distribuye está originalmente publicada en vinilo y descatalogada en su gran mayoría (aunque las canciones en sí formen parte del repertorio popular y estén grabadas por nuevos artistas). La música es digitalizada por el vendedor y copiada en formato MP3 a CD's que luego ofrece en los trenes. La descatalogación es un problema importante en todos los géneros de la música argentina, llegando incluso a la pérdida de másteres con grabaciones originales. Un caso emblemático es el del sello Music Hall, cuyo catálogo quedó perdido en una maraña de acciones judiciales tras la quiebra de la empresa. Más de 1500 másteres de discos de rock, tango y folklore fueron bloqueados entre 1993 y 2016, cuando a través de gestiones del Instituto Nacional de la Música (INAMU) los artistas lograron recuperar el control de las obras.



IMAGEN 2: Victor Kesselman entrevistado en el documental "Ramón Ayala"

A partir de la introducción en el hábitat de estos personajes, la película realiza un recorte sobre distintos espacios urbanos y naturales, varios de ellos en travelling cámara en mano, que muestran territorios de Buenos Aires y Misiones. Si la fotografía de Marcos López en los 90' construía imágenes típicas del glamour tercermundista neoliberal, el film que estamos analizando aquí presenta la iconografía propia de la Argentina post 2001: la Villa 31 al llegar a Retiro; las ferias de productos de contrabando y falsificados; el lujo de Puerto Madero; las autopistas y las villas de emergencia. Las imágenes de la selva misionera, en este marco, son un viaje hacia un entorno distinto, un *otro* constituido por el paisaje en la obra de Ramón Ayala. La forma de presentar los paisajes en las canciones del autor misionero, no obstante, fue en su momento novedosa respecto al folklore anterior. Mientras el mito del origen en el paradigma clásico remitía a un pasado y unos valores idealizados, incluso en el paisaje, en la obra de Ayala (al igual que en otras composiciones del Nuevo Cancionero) se produce una recuperación del hombre contemporáneo situado en su contexto, con sus trabajos y oficios¹¹ (Díaz, 2007: 224). Como sostiene Orquera, la presencia del paisaje en el discurso folklórico "no puede ser soslayado fácilmente a la hora de entablar un diálogo con los discursos estéticos producidos en provincias" (2016: 16) y por lo tanto presenta complejidades en cada aparición.

Raymond Williams explica que las ideas acerca del campo y de la ciu-

11 Díaz agrega que en el Nuevo Cancionero, "el paisaje no pierde su magia, pero se trata ahora de una naturaleza, casi siempre hostil, con la que el hombre se enfrenta en un trabajo esforzado y peligroso" (2007: 227-228). Estos rasgos son particularmente identificables en canciones de Ayala como "El cachapebrero", "El mensú" o "El cosechero".

dad tienen una gran intensidad, en tanto son intérpretes parciales de las relaciones sociales. Ambas son tradiciones, en tanto “fuerza activamente configurativa” del presente, generando en muchos casos un “contraste explícito con ‘innovación’ y con ‘lo contemporáneo’” (2000: 137-138). En este sentido, las imágenes de lo rural y lo urbano “han sido modos de responder a todo un desarrollo social. Es por ello (...) que no debemos limitarnos a percibir su contraste, sino que tenemos que dar un paso más y ver sus interrelaciones” (Williams, 2001: 365-366). Aquí hay para el autor un interés particular para el análisis, ya que “frecuentemente (...) importa más qué se dice entre líneas que lo que se dice explícitamente sobre el campo y la ciudad” (2001: 359).

Puerto Madero puede ser comprendido, siguiendo a Francesc Muñoz, como un típico paisaje urbano¹². En el escenario *urbanizado*, se pone en marcha un sistema “para la producción de paisajes (...) que sintetizan las imágenes que el turista ya tenía en su mente y, por tanto, ya esperaba encontrar” (Muñoz, 2010: 90), algo que también sucede con las Cataratas del Iguazú. El autor continúa reconociendo que “el auténtico paso intermedio para la formación del nuevo lenguaje común (...) está constituido en realidad por los *mass media* y por las TIC’s, que hacen posible tanto la uniformidad del lenguaje como las nuevas diferencias domésticas” (Muñoz, 2010: 90).

Por su parte, las villas de emergencia poseen un carácter paradójico en su significación social, si tenemos en cuenta lo que sostiene María Carman respecto a la serie de “políticas de omisión, apatía o prescindencia” (2011: 186) que las constituye como villas, una política fundamentada en la inacción, “como aquellos asentamientos considerados sin antigüedad, demasiado precarios o bien imposibles de ser urbanizados” (2011: 187). Esta política consiste básicamente en “actuar como si tal hábitat no estuviese realmente allí” (Carman, 2011: 187), con el objetivo de que la población del lugar se retire por decisión propia, a fin de escapar de las incomodidades (traducida en la negativa a instalar servicios básicos como agua potable o electricidad). Esta forma de tratamiento hacia los habitantes, concluye la autora, contribuye todavía más a “hacer ciudad” que las políticas efectivas de acción, instituyendo sujetos y sentidos sociales. De este modo, “la gente sabe que en una determinada coyuntura puede obtener recursos del Estado, pero al mismo tiempo sabe que el Estado puede

12 Muñoz define la banalidad como “una condición de nuestra sociedad contemporánea, íntimamente vinculada a la cultura de masas y a la economía global” (Muñoz, 2010: 85). La “cartografía semántica” de lo banal se expresa en dos sistemas de coordenadas: el sistema del gusto y el sistema del brillo. El primer sistema se articula a partir de dos elementos: “energía” y “diversión”. El segundo a través de la “suavidad” y la “limpieza” (Muñoz, 2010: 85).

dejarlos (...) ‘de patitas en la calle’” (Carman, 2011: 194). Así el Estado consagra “las políticas de lo efímero, y puede tanto proteger y dar asilo, como despojar y condenar” (Carman, 2011: 194).

Procedimientos pop

En su “Manifiesto de Caracas” (1998), texto programático para su obra posterior, Marcos López se propuso “internalizar la mística y los ideales del muralismo mexicano, para luego hacer switch y adaptarlos a los códigos actuales de comunicación de esta insensata aldea global-Armani-Dolce Gabbana-misiles a Belgrado-realidad virtual”. Simón Marchán Fiz sostiene que

las energías del pop [se alimentan de] una iconografía fácilmente reconocible por sus temas [a pesar de lo cual] éstos no son interpretados figurativamente de un modo literal, sino mediante estilizaciones y el recurso omnipresente a unas metáforas que contribuyen a insertarlos en nuevos contextos, hasta entonces inéditos (2006: 46).

En su estudio el autor se ocupa de Las Vegas, ciudad norteamericana meca de la arquitectura pop, que fue *pop antes del pop* cuando durante los años 50’ se transformó en la capital del neón y las apuestas. Partiendo de los clásicos estudios de Venturi sobre esta urbe, Marchán Fiz analiza el estado actual de la ciudad en relación con ciertas características propias de la posmodernidad, y propone tres ejes a través de los cuales se produce la estética pop contemporánea: la réplica simulada, la condensación y la miniaturización. Michel de Certeau se refiere a procedimientos similares, a los cuales denomina “alteraciones retóricas” en los combates que se producen cuando “la gramática vigila la propiedad de los términos” (2000: 46). El autor enumera “desviaciones metafóricas, condensaciones elípticas, miniaturizaciones metonímicas (como formas que revelan a la vez) signos de consumo y de juegos de fuerzas” (de Certeau, 2000: 46).

Encontramos en el largometraje dirigido por Marcos López la utilización de estos recursos. La réplica simulada aparece en la tela pintada con el paisaje del río Paraná utilizada como fondo de una escena, o en las innumerables versiones de las canciones de Ayala que suenan a lo largo de la película, desde una versión que acompaña un asado en Villa Carlos Paz y que realiza un artista callejero, hasta el homenaje del grupo Tonolec, con el protagonista del film como invitado.

En este tipo de procedimientos,

se impone un intercambio simbólico entre la autenticidad simulada y la simulación auténtica, si bien ya no rige la lógica de las equivalencias, sino la permutabilidad casi incontrolable entre los significantes extraídos de la historia y la desviación de sus significados originarios en los nuevos contextos (Marchán Fiz, 2006: 155).

La condensación está presente en la superposición entre el ejecutivo de Puerto Madero y el vendedor de CD's truchos, y los lugares que habitan. Estos personajes nunca aparecen enfrentados o en una relación contradictoria. Lo que se revela y enfatiza en la película es eso *en común* que tienen: las canciones de Ayala. La condensación de imágenes en simultaneidad "manipula las fuentes iconográficas" en la reinención de sus referentes (Marchán Fiz, 2006: 158). Aparece así la superposición entre la ostentación y la miseria en el espacio urbano. Se trata además de zonas no demasiado alejadas geográficamente: Puerto Madero, cuya construcción se inició en 1887, y que fuera inaugurado en 1898, quedó obsoleto apenas unos años después, siendo reemplazado por el Puerto Nuevo (ubicado más al norte) en 1919. Parte del espacio de lo que hoy es la Villa 31 (ubicada casi enfrente al Puerto Nuevo) fue ocupado como asentamiento por primera vez en 1932, a la par de la crisis económica mundial que dejó sin trabajo a miles de familias de inmigrantes que habían bajado de los barcos llegados a estos mismos puertos.

La miniaturización aparece en el personaje que reparte folletos para promocionar la propuesta turística de la provincia de Misiones, y que aparece haciendo su trabajo disfrazado de yaguareté. Aquí la miniaturización se realiza en un procedimiento claramente kitsch, donde la simulación toma el lugar de la fauna autóctona. Si bien tanto la tierra misionera como el espacio urbano de Buenos Aires tienden a sugerir una especie de maximalismo barroco latinoamericano, podemos afirmar siguiendo a Moles que el kitsch se produce a partir de una "desproporción de las dimensiones respecto al objeto representado" (1990: 46). Tanto la miniaturización de lo grande como el agigantamiento de lo pequeño participan de esta forma (imagen 3).



IMAGEN 3: Acción de promoción turística reflejada en el documental.

En la narración que propone la película los paisajes se superponen como en un collage, pasan por un tamiz pop en una “explosión semántica” (Diederichsen, 2005: 55) mostrando la complejidad del campo cultural posmoderno en Argentina, en el diálogo y la disputa entre la capital y el interior, entre la ciudad y la selva, entre las vanguardias y las tradiciones. Marcos López y Ramón Ayala, ambos provincianos, viven actualmente en el barrio de San Telmo.

Marchán Fiz explica que la cultura pop actual, “al recrear los estilos del pasado en el imperio de los signos y los estilemas históricos emancipados, parece instalarse en los intersticios de un desdoblamiento entre los significantes y los significados” (2006: 153). Se trata de una “relación desplazada” entre significantes, a partir de “unos códigos, reificados a través de los mass media, en los cuales las referencias históricas y todavía más sus connotaciones se diluyen para transformarse en textos y provocar efectos estéticos propios de la intertextualidad” (Marchán Fiz, 2006: 153). En las series fotográficas de Marcos López las ambigüedades aparecen, por ejemplo, con relación al menemismo, al cual no se apoya ni se critica explícitamente, sino que se lo pone en escena a partir de sus significantes: la idea de *pertenecer al primer mundo* como una copia degradada de un supuesto referente. Todo por dos pesos, pizza con champagne y compras en Miami.

La película opera así generando desplazamientos de sentido. Se trata de una intención típicamente pop hacia la “transmutación de valores” (Danto, 2011: 51). El ícono de la selva misionera (las Cataratas del Iguazú) inicia la película desde un lugar que, al ocultarnos las pasarelas turísticas,

nos hace entrar en el imaginario de la banalidad. Lo interesante llega cuando diferentes paisajes se entrecruzan, algo que se acentúa sobre todo hacia el final del film. Un viaje en tren rumbo al conurbano, el atardecer en el Río Iguazú, los carros de los cartoneros al costado de la autopista, Puerto Madero, otra autopista repleta de autos, la silueta de Ramón recortada sobre el paisaje misionero, mientras suenan los versos de “El cachapepero” en la voz de Mercedes Sosa: “*Muerto el gigante del monte / en su viaje final*”.

A modo de cierre

Al ser entrevistado por la prensa con motivo del estreno de la película, López contaba que cuando transita por la Avenida 9 de Julio en su auto pone música de Ramón Ayala, como un contrapeso de la vida en la ciudad:

Me da fuerzas para soportar la vida urbana. Necesitamos a los poetas como él para subsistir (...) La naturaleza no existe más. Si uno va a lo más profundo de la selva guaraní, los chicos usan la camiseta trucha de Messi. Es duro, pero la naturaleza ya no existe (Bilbao, 2014).

La variante de la naturaleza que parece interesar al director del film está vinculada a un mundo intacto, en estado agreste, no cultivado. Williams anota un período en la historia inglesa en el que surge “un lamento rural en el que se invoca explícitamente un pasado más feliz”, como una reacción ante “un período de cambio excepcional” (2001: 359-360). En este marco, las ideas del campo y de la ciudad expresan mediaciones efectivas, material para que la experiencia pueda corporizar los pensamientos.

Siguiendo un procedimiento que ya había ensayado en sus series fotográficas durante los años 90’ (Foster, 2004: 94), Marcos López contrapone en el documental las aspiraciones de la población urbana argentina y sus deseos de modernidad con el mundo de la vida rural, *premoderno* aunque contaminado de posmodernidad, remixando los anclajes culturales de uno y otro bando. Al presentar la música folklórica desde una mirada pop, se reconoce y al mismo tiempo se pone en cuestión la pretendida autenticidad del folklore como base de la identidad nacional, mostrando que “desde un punto de vista posmoderno, todos los íconos socioculturales son (...) precarios y problemáticos (...) y pueden terminar desalojados por cambios de paradigmas en las estructuras que le dan significado” (Foster, 2004: 97). Así, la película produce escenarios artificiales que se acercan

más a la idealización del paradigma clásico del folklore argentino en la primera mitad del siglo XX que a la narrativa realista y contextualizada del Nuevo Cancionero de los 60. A pesar de ello, y sin explayarse sobre estas subdivisiones al interior del campo folklórico, el film logra construir un discurso propio sobre la sociedad, sus tradiciones y expectativas en el siglo XXI.

En el presente, tanto las tecnologías como los medios a los que dan lugar y sus producciones culturales adquieren un “carácter ambiental” que no puede obviarse sin caer “en un anacronismo del tipo apocalípticos vs. integrados” (Valdettaro, 2012: 160). La cultura pop se comporta como un “médium cultural” (Marcus, 1989: 467) cuya fuerza primordial se basa en su composición a partir de narraciones anteriores, inacabadas e insatisfechas. Cada nueva exigencia al interior del medio simbólico produce explosiones semánticas que desintegran lo producido, reintegrándose en nuevas significaciones.

Si la aparición de Ayala en un contexto pop resulta exitosa, ello se debe principalmente a que se trata de una visualidad pop, que no interviene explícitamente sobre los rasgos musicales del género folklórico y sus tensiones internas. Al mantener separadas las dos dimensiones significantes (visual y sonora), la película logra interpelar y poner a dialogar distintos imaginarios culturales.

Con su enfoque pop, el film de Marcos López promueve el cruce entre lo rural y lo urbano, con sus contrastes y matices, un intercambio que siempre es parcial e inconcluso. Por un lado, la naturaleza en la obra musical y poética de Ramón Ayala: tan inconmensurable como amenazada por la explotación capitalista y sus sufridos peones. Por otra parte, la ciudad en su ambigüedad: el progreso económico, los edificios alzándose hacia el cielo y el brillo del glamour; con la pobreza y la explotación que acompañan marcando el paso del subdesarrollo. Al igual que sucedió en los 60, cuando se enfrentaron el paradigma clásico del folklore con el emergente Nuevo Cancionero, pero ahora en el cruce de este último con la mirada pop, la música folklórica argentina se abre a un diálogo que la proyecta hacia el futuro.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, R. (2004). Hacia una desdefinición de la fotografía. En *Territorios ocupados*, S/d. Buenos Aires: Espacio Fundación Telefónica. Recuperado de: http://www.roalonso.net/es/pdf/artes_cont/Territorios_esp.pdf

- Andrés, G. (2010). De cómo suena la música popular de raíz argentina hoy. ¿Nuevo folklore?. En M. Ugarte (Coord.), *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina 1910-2010* (pp. 216-225). Buenos Aires: Ediciones del CCC, Fondo Nacional de las Artes.
- Areco, L. S. (2007). *Detrás del Gualambao. Mentira, surrealismo costumbrista y maltrato a los chamameceros misioneros*. Posadas: Edición del Autor.
- Borriaud, N. (2007). *Postproducción*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Carman, M. (2011). *Las trampas de la naturaleza. Medio ambiente y segregación en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Danto, A. (2011). *Andy Warhol*. Madrid: Paidós.
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana. Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, 1990.
- Díaz, C. F. (2007). El Nuevo Cancionero: un cambio de paradigma en el folklore argentino. En D. Mozejko y R. Costa (Dir.), *Lugares del decir 2. Competencia social y estrategias discursivas* (pp. 203-247). Rosario: Homo Sapiens.
- (2009). Entre el payador perseguido y el provinciano cantor: el dispositivo de enunciación en la canción folklórica argentina. En *Actas del IV Coloquio de Investigadores en Estudios del Discurso y I Jornadas Internacionales sobre Discurso e Interdisciplina*. Córdoba: ALED - UNC. Recuperado de <http://aledar.fl.unc.edu.ar/files/Diaz-Claudio-Fernando.pdf>
- (2013). Recepción y apropiación de músicas populares: dispositivos de enunciación, lugares sociales e identidades. *El oído pensante*, 1 (2), S/d. Recuperado de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Diederichsen, D. (2005). *Personas en loop. Ensayos sobre cultura pop*. Buenos Aires: Interzona.
- Foster, D. W. (2004). Kitsch argentino: la fotografía de Marcos López. *Revista Guaraguao*, 18, 79-101. Recuperado de www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/ano-8-num-18-verano-2004/
- García Fanlo, L. (2009). Un análisis sociológico del reality show Gran Hermano 4 (Argentina). *Revista Letra, Imagen, Sonido. Ciudad mediatizada*, 4, 25-39. Recuperado de <http://www.revistalis.com.ar/index.php/lis/article/view/50>
- González, L. (2009). *Aires cantables. Versiones corales de autores argentinos y latinoamericanos*. Paraná: Editorial de Entre Ríos.
- Grundmann, R. (2003). *Andy Warhol's Blowjob*. Philadelphia: Temple University Press.
- Jaap, K. (2008). *Fabricating the absolute fake. America in contemporary pop*

- culture*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- López, M. (2000). *Pop Latino*. Buenos Aires: La Marca.
- Marchán Fiz, S. (2006). *Las Vegas. Resplandor pop y simulaciones posmodernas 1905-2005*. Madrid: Akal.
- Marcus, G. (1989). *Rastros de carmín. Una historia secreta del siglo XX*. Barcelona: Anagrama.
- Moles, A. (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*. Barcelona: Paidós.
- Muñoz, F. (2010). *Urbanización. Paisajes comunes, lugares globales*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós.
- Orquera, F. (2016). Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala. *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, 27 (1), 13-37. Recuperado de <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1396/1461>
- Pujol, S. (2010). *Canciones Argentinas 1910-2010*. Buenos Aires: Emecé.
- Valdettaro, S. (2012). Fuego-Revolución-Tecnologías. La masa te pasa a buscar. En: M. Carlón y A. Fausto Neto (Comps.). *Las políticas de los internautas. Nuevas formas de participación* (pp. 155-172). Buenos Aires: La Crujía.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 1988.
- (2001). *El campo y la ciudad*. Buenos Aires: Paidós.
- (2003). *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 2000.

OTROS MATERIALES CONSULTADOS:

- Bilbao, H. (8 de junio de 2014) Entrevista con Marcos López: La mirada pop y el mensaje profundo. *Clarín*. Recuperado de http://www.clarin.com/extrashow/edicion-impresamirada-pop-mensaje-profundo_0_1153084937.html
- Esquenazi, L. (productora) y López, M. (director). (2013). *Ramón Ayala* [Archivo de video]. Argentina: MC Producciones, 365 Films. Recuperado de <https://vimeo.com/65182062>
- López, M. (S/D). Perfil profesional en *Galería Fernando Pradilla* [Texto]. Recuperado de <http://galeriafernandopradilla.com/galeria/artistas/representados/marcos-lopez>
- López, M. (2017). Página web del artista [Web]. Recuperado de: <http://www.marcoslopez.com>
- López, M. (1998) *Manifiesto de Caracas* [Texto]. Recuperado de: <http://www.marcoslopez.com/textos-manifiesto.php>

- López, M. (2013). Trailer de la película *Ramón Ayala* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=iJbkdqZEaYg>
- Rébori, B. (1998) *Retratos Sonoros: Ramón Ayala*. [Disco compacto]. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.
- Russo, J. P. (12 de junio de 2014) Entrevista con Marcos López: El único planteo estético en Ramón Ayala fue mi deseo. *Revista Escribiendo Cine*. Recuperado de <http://www.escribiendocine.com/entrevista/0009005-marcos-lopez-el-unico-planteo-estetico-en-ramon-ayala-fue-mi-deseo/>