

Otra vez es medianoche

Texto por Jesu Antuña

Más moderno que todos los modernos (...)
soy una fuerza del Pasado
Pier Paolo Pasolini

Vivimos en un tiempo de desdichas,
y no por eso debemos dejar de sentir
que la vida es menos bella, aunque
la carga de muerte es muy pesada
León Rozitchner

En un patio con mil tonos de verde con vista a las montañas, un conjunto de tejedoras y tejedores trabaja los hilos que se convertirán en mantas, ponchos y bufandas. Selva Díaz, la matriarca, supervisa el trabajo realizado por los demás trabajadores, en su mayoría hombres. En un entorno familiar, los hijos y nietos de Selva se integran a la tarea, mientras que La Negrita, prima de Selva, se ríe de las bromas de los muchachos que han vuelto tarde de alguna fiesta. Todos se ocupan de sus labores cotidianas: tejer lanas de llama, oveja, alpaca y vicuña. En Londres, Catamarca, Gabriel Baggio completa un proceso de aprendizaje que comenzó mucho tiempo antes, cuando aún era niño y despertaba al encanto de los sonidos y a la reunión de los cuerpos. En alguna ocasión mencionó que en sus procesos de aprendizaje hay un archivo del saber-hacer que reside en el cuerpo. Las personas con las que trabaja se vuelven archivos de formas de cocinar, de tejer, de trabajar la madera y de construir una casa de adobe. Oficios de temporalidades largas que se suceden a través de varias generaciones en un ejercicio paciente de escucha e intercambio que puede llevar semanas, meses y años, Baggio llega a ese archivo y genera una cadena de recuperación y de transmisión de saberes.

Algunos meses antes de acceder al archivo de las tejedoras en su viaje a Catamarca, un hallazgo inesperado emergió de su archivo corporal. Un retorno del pasado tan intempestivo como involuntario. A través de un procedimiento alucinatorio emergió un recuerdo fundacional: el concierto que Mercedes Sosa brindó en febrero de 1982 en el teatro Ópera de la Ciudad de Buenos Aires, en lo que significó un breve intervalo en su exilio. Fueron diez noches en las que Sosa realizó trece conciertos. Baggio asistió al menos dos veces, una siendo un niño que extrañamente había obtenido el permiso de sus padres. La siguiente más de cuarenta años después, en el recuerdo de los cientos de claveles rojos que le dieron la bienvenida a la Cantora que había tenido que huir del país en 1978, luego de resistir años de amenazas de muerte y peor aún, la imposibilidad de realizar su oficio, el de cantar.

El último concierto de Mercedes había sido el 18 de octubre de 1978 en el Almacén San José, un espacio de reunión de estudiantes de la ciudad de La Plata frecuentado por

músicos populares de distintas regiones del país. “Sería posible hacer la historia de la canción testimonial argentina de los sesenta y setenta”, afirma Sergio Pujol, a partir de los artistas que tocaron en el Almacén, al que define como “nuestro Balderrama” en referencia a la popular peña salteña inmortalizada por Manuel J. Castilla y el “Cuchi” Leguizamón. Aquella noche platense fue fatídica. Los acontecimientos represivos se desencadenaron cuando Mercedes interpretó dos canciones prohibidas por el dispositivo censor de la última dictadura militar: *Cuando tenga la tierra* y *Canción con todos*. Fue entonces cuando la policía irrumpió en el almacén para llevarla detenida junto a su hijo, a los músicos que la acompañaban, a los dueños del lugar y a las más de 250 personas que habían asistido al concierto. Fueron varios los colectivos y patrulleros necesarios para trasladar a las personas a la comisaría, acusadas de haber participado de un acto de difusión ideológica, un acto de transmisión que debía ser coartado.

La Plata, octubre 18 de 1978

SEÑOR JEFE:

Tengo el agrado de dirigirme a usted a efectos de hacerle llegar para su conocimiento y posterior informe Memorando D.G.A “R” N° 2353 de la Secretaría General de la Gobernación, mediante el cual se acompaña Radiograma N° de MSG 7382 “ICIA” N°1037/78 de la Dirección General de la Seguridad Interior, por el cual se comunica que, bajo apariencia de festivales folklóricos-artísticos con intervención de MERCEDES SOSA; MIGUEL ÁNGEL MERELLANO; FRANCISCO HEREDIA; se ha constatado la difusión de ideología marxista, como por ejemplo el ocurrido el 21.9.78 en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe.

Sin otro motivo, saludo a usted con mi mayor consideración.

Dr. Jaime L. Smart

Ministro de Gobierno de la provincia de Buenos Aires

Mercedes permaneció incomunicada y detenida por más de dieciocho horas, sufriendo el maltrato de las fuerzas represivas, pese a que los edictos policiales y las crónicas periodísticas de la época afirmaban lo contrario. Pocos días después debía tocar en el

Teatro Lasalle de la Ciudad de Buenos Aires, en donde interpretaría un repertorio similar, pero una amenaza de bomba recibida pocas horas antes impidió la realización del concierto. “Me voy porque no tengo trabajo”, dicen que dijo al momento del exilio, aunque existía una circular que informaba que debía ser detenida si cantaba. La cultura era un blanco de ataque por el dispositivo represivo, por eso no sorprende que quien firma la detención de la artista sea Jaime L. Smart, quien apenas dos años antes había arengado ante Ramón Camps y Miguel Etchecolatz: “La subversión, señores, es ideológica. Sus infiltrados están agazapados en el ámbito de la cultura”.

Tormentoso como todo exilio, los años europeos fueron para Mercedes de crecimiento artístico y reconocimiento internacional. Apenas dos años después era presentada en Suiza como “la voz de un continente” y antes de comenzar el concierto manifestaba: “nada que está prohibido y que ha entrado en el corazón del pueblo, puede ser olvidado”. Con los primeros acordes de *Piedra y camino* emergía su pesar por el destierro, “traigo enredada en el alma una tristeza”, decía, y las pasiones tristes reverberaban en la canción de Atahualpa Yupanqui, quien había sufrido un derrotero similar. El peregrinar por tierras lejanas y su deseo por volver al país adquirirían relieve en una de las canciones interpretadas por Mercedes en la noche de su regreso, Fuego en Animaná de César Isella y Armando Tejada Gómez:

*Si yo me voy, conmigo irá
todo lo que soy.
Lejos de mí, lejos de aquí,
yo no seré yo.*

*Déjenme estar, de solo estar,
viendo el sol volver.
Yo quiero ver en mi país
el amanecer.*

El retorno tampoco fue sencillo. A la negativa a realizar la serie de conciertos en los teatros Premier y Coliseo, le siguieron las amenazas que continuaron hasta que comenzaron a sonar los acordes de *Los hermanos*, también de Yupanqui, un canto a la libertad y al trabajo, un recuerdo a los muertos cuando todavía faltaban algunos meses para que se produjera la guerra de Malvinas.

La noche de su regreso, a la que asiste Baggio, Mercedes se movió entre la tradición y la apertura a nuevos géneros musicales, como el rock que impulsaban Charly García y León Gieco, los sonidos latinoamericanos con los que se nutrió durante su exilio en Europa, y las presencias de Piero, Antonio Tarragó Ros, Rodolfo Mederos, Ariel Ramírez y Raúl Barboza. Mercedes rompía con la división tajante entre públicos, hecho que tuvo una fuerte significación política para el momento. Sabía, porque lo sufría en carne propia, que el despliegue del terror se había concentrado sobre la cultura, un espacio de producción de subjetividad, de exploración individual y colectiva, que debía ser doblegado. La reunión de géneros y generaciones era una apuesta por la recuperación democrática y cimentaba las bases de la producción artística por venir. Las condiciones para su

permanencia en el país, sin embargo, no estaban dadas y pocos días después partiría nuevamente al destierro.

En su retorno del exilio, ocurrido en 1986, León Rozitchner aludía al dispositivo represivo que la dictadura militar había impuesto sobre la cultura. La cultura, decía, es “lo que la piedra libre de la guerra trata de arrasar, allí donde se produce, y ellos lo saben, otro poder fundamental”, anticipándose a muchas de las lecturas contemporáneas que señalan el doble funcionamiento del despliegue neoliberal-conservador. La violencia no es sólo un ejercicio de aniquilación y desaparición de los cuerpos, sino también una operación que actúa sobre la producción deseante, es decir, sobre la producción de subjetividades. Lo que observa Rozitchner en el retorno de su exilio es la mutación que el capital estaba experimentando en la década del setenta, con Latinoamérica como laboratorio. En la versión actual, dice Suely Rolnik, “es de la propia vida que el capital se apropia; más precisamente, de su potencia de creación y transformación en la emergencia misma de su impulso —es decir, en su esencia germinal—, como así también de la cooperación de la cual dicha potencia depende para efectuarse en su singularidad”. De acuerdo con esta lectura, la operación de apropiación y fractura de las potencias vitales impide que germinen y proliferen ensayos sobre nuevas formas de vida, que se desplieguen los intercambios necesarios para una articulación mayor de las fuerzas colectivas. Pero también y fundamentalmente, materializa una producción de subjetividades absorbidas por el consumo y el mundo del espectáculo, en donde las fuerzas creativas son redirigidas hacia los intereses del mercado.

En simultáneo, aunque en geografías distantes y en ese entonces menos violentas, Pier Paolo Pasolini observaba una mutación angustiante en el pueblo italiano. En *El lenguaje de las cosas ha cambiado* propone un diálogo con Gennariello, un joven imaginario al que intenta impartir sus enseñanzas, pero colisiona contra un paisaje social que se había transformado profundamente desde su infancia. No se trataba sencillamente de la pérdida de un pasado glorioso y mítico, sino de transformaciones en la vida cotidiana del pueblo, que perdía la alegría propia de los suburbios. Pasolini intuía que las derivas ultraconservadoras que comenzaba a observar eran más sofisticadas y difíciles de enfrentar que el fascismo que había gobernado Italia durante su juventud. El extravío lo llevó a cerrar los ojos ante la evidencia de que el pueblo italiano, al que tanto había celebrado, ya no existía. El lenguaje de las cosas había cambiado de manera catastrófica. Las palabras de Pasolini sobre su tierra ponen en evidencia la íntima relación entre pueblo y cultura, entre la cultura de un pueblo y su genocidio. Cuando Pasolini utiliza el término genocidio, dice Georges Didi-Huberman, se refiere a su dimensión cultural para designar un movimiento “de marchitamiento cultural que se concreta a menudo a través de la expresión genocidio cultural”, lo que significa una asimilación total de las masas populares a los modos de vida de los poderes económicos. La cultura y el campo del deseo no pueden escindirse, entonces, de una nueva configuración política que aspire a conjurar las violencias impuestas.

En los últimos años, Baggio ha incursionado en un acercamiento estético-político a esas violencias, en donde el deseo se convierte en un espacio de disputa y en un catalizador de temporalidades capaces de dislocar el presente. No es casual, entonces, que retorne a la década del setenta y del ochenta para reimaginar el presente. A la imagen alucinada del

concierto de Mercedes Sosa se le superpone otra que despunta un espacio de indagación alrededor de lo fantástico. *Potencia emancipatoria* es un territorio de apertura para la experimentación deseante, una exploración sexual no exenta de la violencia animal que le permite pensar distintas formas de concebir la violencia, desde aspectos defensivos hasta ofensivas sensibles. En la obra, Baggio pone en escena el juego cruel de atracción del mundo animal, simultáneamente potencia de vida y de destrucción. La obra es espacio de apertura porque conecta con las otras pinturas realizadas para la muestra, una por cada una de las canciones que Mercedes cantó la noche de su regreso. En un formato circular que remite al de los discos de vinilo, las imágenes distan de ser ilustraciones de las letras, para continuar la estela dejada por el escorpión con coloraciones estridentes y representaciones animales. La relación humano-animal articula la muestra a través de imágenes poético-ecológicas, como se evidencia en *Alfonsina y el mar*, *Los mareados*, *Sólo le pido a Dios*, *Duerme negrito* y *Sueño con serpientes*.

La relación con la animalidad también estará presente en el poncho de las águilas, como se conoce popularmente al poncho que Mercedes vistió en varias presentaciones, incluida la noche de su regreso. El ikat, la técnica con que está realizado, se utiliza en comunidades de Argentina, México, Bolivia, Chile, Guatemala, Colombia, Ecuador y Perú, así como en ciertas regiones de Asia Central y del sudeste asiático. La técnica favorece el diseño antropomorfo y zoomorfo en espejo, dando por resultado figuras duales. Las cuatro águilas rojas que están representadas en el poncho le dan nombre al más representativo de los utilizados por Mercedes Sosa. Para la investigadora Roxana Amarilla, los motivos ornitomorfos están “asociados a hitos de su trayectoria, como lo fueron el exilio, el retorno al país y los conciertos masivos”. El poncho de las águilas en particular, continúa Amarilla, “se integró a un relato épico que conjugó la resistencia a la dictadura con los sueños de la primavera democrática”. Sosa utilizó al menos siete ponchos producidos en Londres, Catamarca, todos con motivos zoomorfos y coloraciones diferentes. Baggio decidió seguir su itinerario para realizar junto a Selva Díaz, una de las tejedoras más reconocidas de Londres, uno idéntico al utilizado por Mercedes aquella noche, reincidiendo en el trabajo alrededor de la copia. Son varias semanas de trabajo bajo los nogales del patio familiar, en las que aprenderá las distintas acciones de un proceso prolongado y laborioso: dibujará el águila con la técnica de la guarda atada, teñirá la lana de alpaca, realizará la urdimbre y el enlizado, en los que tejerá la pieza en el telar de Selva. Lo hace mientras establece una relación de amistad con la tejedora y su familia. Serán días en los que se intercambien comidas y recetas que lo integran a la comunidad. Esta búsqueda relacional y comunitaria no es extraña en el artista, así como tampoco lo es su interés en el poncho y en la imagen zoomorfa que lo distingue. Alguna vez mencionó tener una devoción por la decoración y por la ornamentación. El ornamento, como es notorio, no es un elemento secundario ni un recurso meramente estilístico, es una tecnología de encantamiento, como concibe Alfred Gell. El poncho de águilas que viste el cuerpo de Mercedes actúa como elemento identitario, pero su capacidad de agencia es social, excediendo el cuerpo mismo de la artista. La relación performativa entre Mercedes y el poncho se produce en el encuentro entre el cuerpo de la artista y la prenda, y recubre al cuerpo social. “Se lleva atrás de su poncho, la pura verdad”, cantó alguna vez Jorge Cafrune en relación a Peñaloza. Su afirmación podría extenderse a la figura de Mercedes,

a quien hizo subir por primera vez al escenario *Próspero Molina* del festival de Cosquín cambiando para siempre la historia del folklore y de la música argentina, a pesar del tradicionalismo conservador que repudió la presencia de una mujer en un escenario típicamente masculino.

Como lo hiciera Mercedes Sosa la noche en la que reunió la tradición folklórica con las búsquedas artísticas más contemporáneas, Baggio apela a un encuentro/aproximación entre lo arcaico y lo contemporáneo. La politicidad de los oficios, recurrente en su producción, se conforma como un espacio de resistencia que integra las memorias individuales y colectivas, constituyendo un nuevo sistema de fuerzas. Era medianoche en la historia cuando Walter Benjamin escribía sus conocidas *Tesis sobre el concepto de historia*, pocas semanas antes de terminar con una vida que llevaba demasiado tiempo acorralada por el nazismo. Escritas desde la urgencia, proponía una temporalidad impura para enfrentarse a las amenazas del presente. Se trataba entonces, aún hoy se trata, de reconocer en el relámpago de la imagen del pasado la posibilidad de realizar una ofensiva contra la violencia que nos circunda, de trabajar con ella en el instante mismo en que acecha de peligro. Aunque la imagen sobrevenga intempestivamente –como en la muestra que nos convoca–, es necesario realizar una tarea activa para que nuevos pasados proliferen. “El pasado nos advierte, nos asalta, pero no de forma mecánica. Tiene que haber un sujeto predispuesto”, dice Reyes Mate en *Medianoche en la historia*. Cuando las pocas campanas que aún siguen en pie parecen anunciar que ha llegado nuevamente la medianoche, Gabriel Baggio presta ojos y oídos al retorno intempestivo de la imagen del pasado, a una imagen que retorna desde uno de los tiempos más tormentosos de nuestra historia, pero también de mayor experimentación artística, para elaborar desde ahí un nuevo imaginario poético-político. Quizá sea el momento propicio para que el águila salga a la caza de la serpiente.