

## Música, representación, política y estética. Dos acontecimientos entre Pandolfo y Las Manos de Filippi



*Music, representation, politics and aesthetics. Two events between Pandolfo and Las Manos de Filippi*

Accattoli, Cristian; Rosal, Mauro

Cristian Accattoli \*

pampacristian@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Mauro Rosal \*

maurorosal@gmail.com

Universidad Nacional de Quilmes, Argentina

Revista del Instituto Superior de Música

Universidad Nacional del Litoral, Argentina

ISSN: 1666-7603

ISSN-e: 2362-3322

Periodicidad: Semestral

núm. 21, 2022

extension@ism.unl.edu.ar

Recepción: 28 Febrero 2022

Aprobación: 04 Abril 2022

URL: <http://portal.amelica.org/amei/journal/645/6453538013/>

DOI: <https://doi.org/10.14409/rism.2022.21.e0022>



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.

**Resumen:** El presente trabajo apunta a reponer dos acontecimientos que formaron parte de los sucesos ocurridos en diciembre de 2001. A partir del análisis de las marcas sonoras y textuales de las canciones “Argentina 2002” de Palo Pandolfo y “Los métodos piqueteros” de Las Manos de Filippi, observamos cómo la música, lejos de insertarse en el mundo como una narradora de eventos, constituye una forma o línea de fuerza para la configuración y la comprensión que podemos hacer de la realidad.

A tal fin, tomamos como disparador el concepto de “quilombo” que aporta Gemán Pérez (2008), y meditamos sobre conceptos tales como territorio (Deleuze-Guattari-2002), representación, y por-venir (Derrida y Roudinesco -2009), intentando dar cuenta de la inseparabilidad de lo estético y lo político.

Partiendo de la escucha, reflexionamos sobre cuál es el límite de la representación, si podemos rastrear formas en que lo inanticipable la convierten en la presentación de algo novedoso y si las marcas iteradas de un territorio pueden desandarse a sí mismas configurando nuevos modos de acción política.

**Palabras clave:** música, política, estética.

**Abstract:** *The present work aims to replace two events, which were part of the events that occurred in December 2001. From the analysis of the sound and textual marks of the songs “Argentina 2002” by Palo Pandolfo and Los Métodos Piqueteros of Las Manos de Filippi, we observe how music, far from inserting itself in the world as a narrator of events, constitutes a form or line of force for the configuration and understanding that we can make of reality.*

*To this end, we take the concept of “quilombo” provided by Gemán Pérez (2008), and we meditate on concepts such as territory (Deleuze-Guattari-2002), representation, and to-come (Derrida and Roudinesco -2009), trying to account for the inseparability of aesthetic and politics.*

*Starting from listening, we reflect on what is the limit of representation, if we can trace ways in which the unanticipated turn it into the presentation of something new and if the iterated marks of a territory can retrace themselves configuring new modes of political action.*

**Keywords:** *music, politics, aesthetics.*

## 1. ACONTECIMIENTO 2001, EMERGENCIA DE LAS CANCIONES, BOSQUEJO DE LOS MÚSICOS

En 2001 no solo colapsó la economía y el bienestar social de gran parte del pueblo argentino, sino que también colapsó el sistema político de representación; se destruyeron los soportes de la construcción de ciudadanía en sus múltiples dimensiones: derechos políticos, económicos y sociales. Por este motivo, para nosotros es esencial reflexionar sobre el concepto de representación. En líneas generales, podemos encontrar dos sentidos: de un lado, el que se utiliza en el arte y en la filosofía (ocupar el lugar de algo, traer a la presencia); del otro, el que se utiliza en la política (ser la voz del otro, su apoderado).

Preferimos pensar a la representación entre ambos sentidos: como un simulacro; y como todo simulacro, siendo una medida de lo productivo y nunca de lo reproductivo. Nunca es ocupar el lugar del otro en un modo pleno. Siempre es una producción de sentido que se disemina en la forma de su propio acontecimiento. Y como cada acontecimiento es un agenciamiento de individuaciones que tienden a romperse, a fugarse, creemos junto a Nietzsche que debemos poner la atención en los hechos menores. En eso reside la elección de estas dos canciones: “Argentina 2002” de Palo Pandolfo y “Los métodos piqueteros” de Las Manos de Filippi.

La historia reciente del 2001 tiene una característica central: está situada en un espacio-tiempo que también es propio para nosotros. Hoy, intentando mantener una distancia prudente, no podemos olvidar cómo nos afectó y cuál fue nuestra participación. Tomamos posición en ese espacio-tiempo y actualmente reflexionamos con los espectros de esos posicionamientos y experiencias. La crisis que tuvo epicentro en el 2001 nos atravesó a todos y todas, y coincidimos con muchos pensadores en que aún sigue vigente y nos sigue interpelando como sociedad. En estas circunstancias resulta evidente leer memoriales del acontecimiento en estas canciones, y perder de vista que las mismas emergen como parte del agenciamiento, como líneas de fuerza, como acción participante. Pandolfo y Las Manos de Filippi producen re-presentando, están insertos en los hechos históricos, no tienen valor testimonial, ni memorial, sino que participan de los acontecimientos.<sup>1</sup>

A tal fin pensamos el “territorio”,<sup>2</sup> con sus desterritorializaciones y simultáneas reterritorializaciones, como el concepto que nos permite dar cuenta y reflexionar sobre los procesos y las diversas líneas de fuerza espacio-temporales del acontecimiento 2001 para, desde allí, volver sobre la cuestión de la representación.

La canción “Argentina 2002” de Palo Pandolfo, es explícita desde su nombre sobre la temática que desarrolla, al menos en su situacionalidad territorial y temporal. Grabada en una maqueta de pre-producción con la banda La Fuerza Suave durante ese año, se integró a un stock de dieciséis canciones, que conformarían *Intuición*, único disco completo del artista que quedó inédito. No obstante la decisión de DBN<sup>3</sup> de no publicar el material, la discográfica colocó el mismo en internet, circulando así entre los seguidores de Pandolfo. Hablamos de una canción escrita y grabada en el momento inmediatamente posterior al estallido

---

### NOTAS DE AUTOR

- \* Cristian Accattoli es músico, docente e investigador. Cursó estudios en la Asociación Argentina de Músicos (SadeM) –Intérprete en Música Popular-especialización piano. Licenciado en Composición con Medios Electroacústicos por la Universidad Nacional de Quilmes (UNQ). Actualmente es doctorando en Ciencias Sociales y Humanidades por la UNQ y participa como investigador en el proyecto “Construcción del Conocimiento Público en Cs. Soc. y Humanidades – Instituto de Investigación en Educación Superior – Universidad de Buenos Aires (IIES- UBA).
- \* Mauro Rosal es magister en Filosofía. Licenciado y Profesor Superior en Composición con Medios Electroacústicos. Doctorando en Filosofía por la UBA. Dictó clases en la Universidad Nacional de Quilmes en las asignaturas: Audiovisión, Sonido en la Producción Audiovisual, Filosofía, Semiótica de la Música e Introducción al Conocimiento de las Ciencias Sociales, en la Fundación Universidad del Cine en la cátedra de Movimientos Estéticos de la Música y en el Conservatorio de la Ciudad de Buenos Aires “Astor Piazzolla” en las materias Arreglos I y II, Audiovisión, Corrientes y Estéticas Contemporáneas, y Texto-Temporalidad-Sentido. Estudió con Carmelo Saitta, Marcelo Delgado, Pablo Ledesma y Leonel Kaplan entre otros. Como músico participó de distintas formaciones con presentaciones en importantes teatros de Buenos Aires. Expositor en congresos en Catamarca-Arg., CABA-Arg., San Pablo-Br.

de diciembre del 2001, con una letra que se pregunta una y otra vez “De qué te sirve...” y termina diciendo “si todo cae”.<sup>4</sup> La canción será incluida por el artista y publicada así legalmente en el disco *Ritual Criollo* de 2008.<sup>5</sup>

Palo Pandolfo es considerado por la crítica y prensa especializada un artista de culto,<sup>6</sup> en su biografía tiene una especie de camino inverso desde el centro porteño hacia la periferia conurbana, desde el *mainstream* argento con Don Cornelio y la Zona en los 80’, la masividad de Los Visitantes en los 90’, hacia la figura de cantautor que se sube a colectivos y recorre los poblados solo con su guitarra a inicios del 2000. Se pueden encontrar marcaciones de estos procesos y líneas de fuga en sus producciones.

Por otra parte, en el mismo año (2002) Las manos de Filippi editan el disco *Hasta las manos* coincidiendo con la primera conmemoración anual de la caída del gobierno de Fernando de la Rúa.<sup>7</sup> El segundo corte se titula “Los métodos piqueteros”.<sup>8</sup> Es una canción potente que reivindica la lucha a través de un método que no necesita mediación, que se manifiesta inmediatamente en el cuerpo de cada individuo; en simultáneo, cada individuo forma un cuerpo mayor que se caracteriza por ser inorgánico, por formar una máquina que presiona desde la impotencia del sufrir de cada singularidad. El grupo ya se encontraba plenamente vinculado a los movimientos de izquierda, participando activamente en festivales y con un disco previo (*Arriba las manos, esto es el Estado*, 1998) con un alto contenido político.<sup>9</sup>

## 2. “ARGENTINA 2002”: EL ESPECTRO DEL QUILOMBO

La etimología del concepto de “quilombo” que ofrece Germán Pérez resulta útil para tamizar la letra de “Argentina 2002”:

Se sabe que el vocablo procede del lunfardo donde su uso remite a un cierto *ethos* prostibulario dominado por el caos y la contaminación, el desorden y la consiguiente transmutación de las personalidades y las jerarquías, el efecto carnavalesco de la risa irónica en el vacío de la regulación social establecida. Porque hay algo irremisiblemente festivo en la experiencia del quilombo, una liberación instantánea y pagana, un gasto improductivo, una sucesión infinita de máscaras que carcomen la esencia de una identidad consolidada. El quilombo, más que una transformación o una revolución, configura una suspensión en vacío, destituye, no instituye ni constituye. Es más ruido que sentido, más síntoma que motivo. (Pérez, 2008: 4)

Encontramos así una referencia inmediata a que la vida es un “circo que se debe sostener”, como “el efecto carnavalesco de la risa irónica en el vacío de la regulación social establecida.” (Pérez, 2008: 4) La insistente pregunta “de qué te sirve...” por prepotencia termina aseverando la metáfora de que nada sirve. Criar a tus hijos, levantarte a la mañana, cacerolear, broncearse en la arena, drogarse con pastillas, los gobiernos civiles y militares, las diversas músicas, el invierno, el verano, cantar, festejar, enfiestarse: son descripciones de la existencia de “algo irremisiblemente festivo en la experiencia del quilombo, una liberación instantánea y pagana...” (*Ibidem*) que nos describe la canción “Argentina 2002”, desde su letra, pero también es expresada a través del cuarteto cordobés y el imaginario de la cumbia,<sup>10</sup> de los habitantes del Conurbano del que forma parte Pandolfo. Asociado a esto se encuentra la corta duración temporal de la canción y el hecho de no repetir estrofas, no tener la necesidad de fijar lo enunciado en un estribillo. De qué te sirve... “un gasto improductivo, una sucesión infinita de máscaras que carcomen la esencia de una identidad consolidada” (*Ibidem*). En cierta forma parece presentarse una escena bajtiana,<sup>11</sup> en donde podemos apreciar como indica García (2013) el aspecto jocoso de lo que se trata, se relativizan las afirmaciones por medio de las continuas preguntas, se sugiere una alegría en la festividad de la sonoridad cuartera, pero es muy potente el sarcasmo que niega o la burla provocadora. Podemos afirmar que nos encontramos frente a una canción explícitamente política, que toma posiciones sobre hechos sucedidos de enorme trascendencia, pero una canción que manifiesta un descontento político, no un plan de acción, sino una catarsis sobre el quilombo, que, “más que una transformación o una revolución, configura una suspensión en vacío, destituye, no instituye ni constituye” (*Ibidem*). En este sentido García nos indica que el diálogo carnavalizado se orienta por un principio vital-material-corporal [...]. Se trata pues de “una condición estética de la interacción y de la interlocución, que evita el ensimismamiento y que

se conecta necesariamente con las realidades materiales y actuantes del entorno social” (García Rodríguez, 2013: 126). La canción misma como dispositivo cultural es una carnavalización del acontecimiento 2001.

No obstante cuando se advierten ciertos parámetros en la construcción musical, se observan características contrapuestas a la letra. La canción se construye sobre un ritmo de cuarteto cordobés, con una estructura formal basada en una melodía y armonía que se despliega en ocho compases, la cual se repetirá cinco veces. Planteada sobre la tonalidad de Sol Menor, la melodía se edifica a partir de una célula rítmico-melódica y sus variaciones, las cuales se relacionan con la armonía en una frase antecedente de cuatro compases sobre una progresión de acordes de una cadencia compuesta, y una frase consecuyente sobre la región de la subdominante que conduce a una semicadencia. Es decir, mantiene todas las características estructurales y formales del sistema tonal, de la jerarquización de una tónica (Sol) y las formas relacionales que surgen en términos rítmicos, melódicos y armónicos.

Nos parece importante mostrar cómo la noción de quilombo no es ajena a las dos cuestiones que mencionamos más arriba. Por un lado, la configuración de un acontecimiento, es decir el agenciamiento de líneas y de series intensivas, es un producto abierto de sentidos que nace del caos. Este caos no es un hecho anárquico e imposible de circunscribir sino que es la condición de posibilidad desde el cual se advierte el vacío. Por otro lado, el quilombo expone la territorialidad, es decir, en él se presentan las condiciones que determinan las singularidades de la escucha. La repetición como marca de la diferencia, la ex-posición de materiales que ya no advierten sino que empujan hacia el vacío.

### 3. “LOS MÉTODOS PIQUETEROS”: DESDE UN PREFIJO

Desde el inicio, los vientos se imponen con un gesto recurrente: melodías que pueden reconocerse fácilmente y que son cantables. Sólo dos acordes sin tensiones. La menor y mi menor: la, do, mi; mi, sol, si. Los vientos cantan entre las notas la, si, do, sol; intempestivamente la frase cierra en un re. Nota extranjera a los acordes y anfitriona de la tonalidad. Aquí ya se nos presenta una aporía, el encuentro con una línea que no puede afirmarse sin negarse, ni negarse sin afirmarse: anfitrión y huésped al mismo tiempo. Tampoco podemos dejar pasar el modo en que se articula la armonía: ¿se trata de un IV grado que se dirige a un I grado, descentrando la función tonal o, por el contrario, se trata de un I grado que se dirige a un V grado incapaz de dominar? ¿Hay, en este caso, una política de la armonía cuyas tensiones se diluyen mostrando la horizontalidad de quienes ponen en marcha el método piquetero? Por otra parte, y en la misma senda, la pulsación rítmica marcha regularmente como los pasos que se dirigen al punto de encuentro en un sector de la vida pública; marcha en un tempo con pies seguros que permiten cantar un estribillo que en cada repetición toma más fuerza. Las guitarras producen una arritmia sosteniendo un contratiempo que puede entenderse como el tiempo que se separa de sí mismo, anticipando un acontecimiento que marcará el inicio de una nueva etapa política nacional. Un acontecimiento que se inscribe en la frontera entre el futuro y el porvenir, entre lo anticipable y lo inesperado.<sup>12</sup> No hay solos, no hay ningún liderazgo. Las voces cantan juntas; y en los pocos compases que se escucha una sola voz, rápidamente llega un apoyo. El modo de cantar es propio del grupo en otras canciones; se trata de unísonos en donde se destacan los timbres de cada uno ubicándose en un límite entre potentes monodías y homofonías espectralmente complejas. Además, la textura también alterna dos instancias importantes. Si la organización general de la canción se mueve en una relación de figura y fondo, no por ello debemos olvidar dos ocasiones fundamentales: las polifonías entre la melodía del inicio de los vientos y las voces cantando “los mejores, los únicos, los métodos piqueteros” y entre las frases “piqueteros carajo” y “se les quema el pantalón, todos se van a quemar, Cavallo, de la Rúa y empiezan a desfilan, la burocracia tira agua, y no nombran a la carpita, la herramienta piquetera, no quiere que se repita”. En estos pasajes, los planos sonoros mantienen relaciones jerárquicas que se alternan, produciendo relevamientos que no permiten identificar como primario a ninguno de ellos. Del mismo modo, debemos destacar el canto antifonal que se presenta en el pasaje “corte de ruta y asamblea, que en todos lados se vea el poder de la clase

obrero”. Modo de cantar que con sus orígenes religiosos implica una teleología, en este caso, de la lucha de los trabajadores a través de esa maquinaria cuyo método se revela sin pasos o lineamientos precisos.

Las manos de Filippi funcionan, aparentemente, como los representantes de un sector popular cuya intensidad se torna, en muchos casos, incontenible. Las líneas de fuerza producen, allí mismo, encuentros que se componen en el fervor de lo desbordante. 2001 ya nos había dado esas imágenes impactantes. Caminar por Avenida de Mayo podía ser una experiencia de lo sublime; una foto de un paisaje sin forma y sin objeto. La ruptura del continuo de lo cotidiano, la imposibilidad de oír las voces, los gestos mudos y, en ese instante, los tambores ensordeciendo. Como en un estadio de fútbol, “piqueteros carajo” es una llamada cargada de sentido. La potencia de esa voz no busca la resonancia de un sector sino que, por el contrario, busca hacer presente y forzar la fuerza, busca la intensidad de ese instante; que como todo instante se compone de múltiples azares. Por eso es que ya no nos conviene sostener una lógica de la reproducción sino, antes, una lógica de la producción. Pero esa producción es una medida dada en la presentación disfrazada de representación en una sucesión de alturas, ritmos y palabras. La iterabilidad, la puesta en juego de un mecanismo de repetición, también se encuentra atravesada por la diferencia.<sup>13</sup> Lo diferencial como una muestra de la no realización de un presente, de la imposibilidad de asir lo que siempre se desvanece. Mientras que ese desvanecerse nunca se juega en la linealidad del tiempo; se compone de un nudo de retenciones y protenciones que marcan una ruptura de la sucesión de presentes como instantes inaprensibles.

Será preciso volver un minuto a esa nota (musical) de final de frase: re ¿Acaso no se encuentra en el punto, o quizás en la línea, de una presentación mientras juega a la re-presentación? Aparece como una altura definida cuyo significante echa luz sobre la multiplicidad. El avance de las marchas de aquellos días no puede identificarse con un nosotros. La carga diferencial de cada golpe sobre un tambor o una cacerola muestra brutalmente la imposibilidad de pensar a la sociedad como una yuxtaposición o superposición de sujetos; antes bien, parecería que aparece una hostilidad marcada por una hospitalidad incondicionada que sólo encuentra una salida en lo jurídico. Todos ciudadanos, todos tan distintos como iguales, todos singulares. La potencia de Las Manos de Filippi es una fuerza intensiva que no cesa de fugarse. La resonancia como mediadora entre los cuerpos que buscan una comunión estremeciéndose y la obra se convierte en una incitación, en un llamado a la acción, en una identificación, en un clamor gritado. Pero ese re, ese prefijo en forma de nota, esa nota en forma de punto de fuga, ese detalle mínimo constituye el marco, el parergon, el saber que se sabe, saber que se sabe que lo imposible siempre está por-venir, el saber disyunto del saber como el tiempo lo está de sí mismo. Los métodos piqueteros son de todos aquellos que sepan que saben, de todos aquellos que quieran saber que la intensidad se despliega en lo diferencial. Aquí, el método ya no parece poder reducirse a un conjunto o procedimiento calculado, anticipado, pensable, cuyos efectos de aplicación resultan de la mediatez de esos pasos. Por el contrario, en este caso, el método es pura inmediatez, liberación de afectos en un estado anterior al lenguaje; afectos que se conjugan formando un cuerpo intenso cuyos órganos no dejan de tocar al otro y salirse de sí mismos para agenciar nuevos acontecimientos. Ese cuerpo intenso es un territorio que siempre tiende a desarmarse, a perderse y fugarse, a presentarse.

#### 4. RELACIÓN CON EL TERRITORIO GEOGRÁFICO Y SIMBÓLICO

Cuando decimos que “Argentina 2002” es un “cuarteto”, hacemos referencia a un ritmo popular cordobés. Músicos porteños como Pandolfo se apropian y resignifican esa sonoridad y rítmica surgida de otro conurbano: el cordobés. En la versión primera de la canción, las sonoridades, tímbricas, instrumentaciones y arreglos se enmarcan en las características del *tunga-tunga*,<sup>14</sup> propia de los 80’ y 90’, siendo al final de esta década cuando fue tomada por los músicos de rock. Pero resalta la sonoridad de la guitarra en la introducción de la canción, que puede rastrearse en el *Tex-Mex*,<sup>15</sup> ingresando en el nicho de la Cumbia y Música Tropical del Área Metropolitana de Buenos Aires,<sup>16</sup> y siendo luego apropiada por músicos de rock, pero ya constituida



como marcación plebeya y popular. No obstante este recorrido simbólico-geográfico de la sonoridad de la guitarra, la misma se encuentra sumamente incorporada a través del cine,<sup>17</sup> como un tópico de materialidad sonora que implica ciertos estereotipos culturales: el Western como un espacio anárquico, vasto, inabarcable, tierra de nadie, donde cada cual hace su propia ley. Este tópico musical del cine se consolida tal vez, de la mano de Enio Morricone, en la pieza central del film *El bueno, el malo y el feo*.<sup>18</sup> La versión de la canción de Pandolfo del año 2008 mantiene esa sonoridad de la guitarra, pero se presenta con una instrumentación y arreglo adaptados a lo que el cuarteto cordobés mostraba desde inicios de los años 2000 en casi todos sus exponentes. Esto es: hibridación de la cuerda percusiva con el ritmo de “merengue”<sup>19</sup> e integración de instrumentos históricamente ligados a las músicas tropicales y caribeñas como el acordeón y el violín. A medida que avanza la pieza, desde lo perceptivo encontramos un incremento de los movimientos de los componentes instrumentales, mayor densidad sonora, y hasta cierto aceleramiento del tempo que conduce indefectiblemente al final. En cierta forma el tipo de instrumentación, el pulso temporal y rítmico llevado adelante por la percusión, y el lirismo que van cobrando instrumentos como el violín y el acordeón (los cuales terminan compitiendo directamente con la voz líder), recuerdan a la construcción y sonoridad de la música balcánica de Emir Kusturica o Goran Bregovic, muy escuchada en la Ciudad de Buenos Aires en la primera década del 2000.<sup>20</sup>

Observamos que el plano político y el estético se encuentran en continuo diálogo, imbricados. La música no relata, es una instancia de participación en donde lo estético-político forma parte del acontecimiento. Los creadores de las canciones no se encuentran reflexionando sobre estas características sonoras, simplemente utilizan las marcaciones simbólicas estéticas y políticas en la acción que fuerza lo que denominamos “canción”.

En el caso de Las Manos de Filippi también encontramos ciertos componentes que hacen de la canción un hecho complejo. En ella confluyen formas de hacer música que trazan una analogía o, mejor aún, exponen las condiciones de un conurbano que (se) desborda. Una pulsación y un paso de ska, una armonía simple pero imposible de determinar en cuanto a las relaciones tonales, modos de cantar que aúnan fuerzas y componen timbres que resisten la armonización en pos de una sonoridad determinada, alternancia entre melodías acompañadas y contrapuntos, estrofas de cancha, insultos, propuestas metodológicas, juicios de valor.

Lo incontenible del territorio implica como relación de causa-efecto una generalización y simplificación de relatos sobre el conurbano bonaerense. De hecho, en los últimos tiempos escuchamos que haya sido calificado como una “africanización”. Esto tiene un doble efecto: por un lado, la pretendida búsqueda de denostación pero, por el otro, la generalización simplificada de lo que constituye el territorio africano. Lo incontenible fuerza la falta de respuestas, el solo síntoma. “De qué te sirve...” o “Los únicos, los métodos piqueteros”, no explican nada, tensan la relación y la imposibilidad de contención. Ambos saltan al vacío. El territorio está en continuo movimiento, se fuga en sí mismo y se vuelve nuevamente carne. En ese recorrido, aflora lo impersonal. Nadie puede responder más que con vacío a ninguna de las preguntas de Pandolfo y nadie es el dueño/hacedor de un método sino que el método es la única respuesta al vacío. El sentido de un territorio es imposible, sin embargo el arte hace política cuando escucha ese vacío. La otredad, los rostros pidiendo ser vistos, la necesidad a flor de piel, que piden ser expuestas. En ese sentido, lo estético, en nuestro caso estas canciones, ni recogen una mirada y la cuentan al mundo, ni se disocian de la realidad política. Por el contrario, parten de un territorio, participan de él (¿acaso hay algo que sea más participativo que el sonido, que el impacto que este produce en los cuerpos, que la afección que se refleja, refracta y absorbe?).<sup>21</sup> Así, estas músicas desterritorializan el agenciamiento que se produce desde el caos, desde el quilombo. Incitan al devenir. Hacen la historia.

Sin detenernos demasiado en un asunto clave, podríamos llegar a confundir el sentido de las letras con las músicas. Sin embargo, en este análisis intentamos mostrar que el significante cobra un estatuto central a

través de la elección de los materiales sonoros de la totalidad de las canciones. Este modo de abordar el sonido nos hace pensar que el efecto del significado es mayor, dado que parte de marcas territoriales.

De manera similar, tal como vemos en el desglose de la sonoridad de guitarra o las hibridaciones rítmicas e instrumentales en “Argentina 2002”, observamos la inseparabilidad de lo geográfico y lo simbólico. Estas dos canciones nacen en el Conurbano Bonaerense, pero reclutan marcaciones simbólicas populares y plebeyas de diversos orígenes geográficos y simbólicos: el Western, las relaciones Texas-México, Córdoba-Gran Córdoba, CABA-Conurbano, etc.

##### 5. A MODO DE CONCLUSIÓN: LO INANTICIPABLE COMO POSIBILITADOR DE LO NOVEDOSO; MARCAS ITERADAS DE UN TERRITORIO COMO NUEVAS FORMAS DE ACCIÓN POLÍTICA

Sostenemos que lo estético es inseparable de lo político. Observamos estas músicas como emergencia del contexto, en una relación directa con el por-venir, entendiéndolo como la apertura al otro. Cuando hablamos de por-venir pretendemos deconstruir dos formas de futuro, es decir, ubicarnos entre lo anticipable (que posibilita el concepto) y lo inanticipable (que abre el concepto hacia cierto vacío).

Cuando Las Manos de Filippi o Pandolfo salen a interpretar estas canciones, hay un futuro anticipable, saben lo que van a tocar, saben que accionan políticamente, pero también que hay un otro que es inanticipable. En este sentido lo metéxico como orden de la participación no es sólo sonoro, sino que también es simbólico y político. Lo anticipable es el efecto de esas marcas iteradas de un territorio, que al mismo tiempo, producen lo incalculable. Insistimos con la cuestión del otro porque es allí donde se reúnen lo estético con lo político en el marco de lo inanticipable. Los escenarios y los medios de difusión de Palo Pandolfo y de Las Manos de Filippi están íntimamente vinculados con el contexto de producción por fuera del circuito centralizado y, en muchas ocasiones, en apoyo a alguna causa social. Este venir-de-afuera está claro en ambos casos; pero es ese afuera sostenido en el tiempo lo que permite que haya un adentro que es, finalmente, el objeto de la crítica al que están dirigidas ambas canciones. Allí se encuentran con un público que forma parte de la territorialidad que dio origen a las canciones pero que, sin embargo, es también en cada caso singular. Esto quiere decir que cada una de esas singularidades es tanto un cuerpo cuya materia hace de la música que suena algo siempre distinto, como un corpus de experiencias que se ve afectado por lo que oye y que afecta, de ese modo, la constitución del territorio. La aparición del otro es la posibilidad de la desterritorialización de las músicas y de sus continuas reterritorializaciones.

A través de estas páginas nos propusimos mostrar que la emergencia de estas músicas no tiene, en el momento de su génesis, un valor testimonial. Muy por el contrario, son el punto de encuentro de líneas intensivas que, en medio de un caos/quilombo, salen a la superficie. Pero como todo lo que se compone, también se descompone, se pierde fugándose de sí mismo. Estas canciones forman parte, participan, se entrelazan, con la historia del 2001 y los años siguientes. Y, en cada repetición, vuelven a lanzar el territorio al vacío y lo vuelven a componer. Lo iterado produce siempre la diferencia, el territorio está marcado por la aporía: es siempre el mismo y es siempre distinto. Hoy, a veinte años, podría parecer que son una pieza de museo que guarda una memoria necesaria. Sin embargo, siempre que abran sus brazos hacia lo otro, el riesgo del vacío sobreviene y más que sostener una memoria, podemos pensar que la inventan: un oyente que a distancia forma un territorio donde el otro no permite que la memoria se cierre.

##### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Accattoli, Cristian (2021): “« Argentina 2002 » (2002-2008) de Palo Pandolfo. Cantar cuando todo cae” en LIUT, Martín (comp) *2001 Una crisis cantanda*. (pp.51-55) Buenos Aires. Gourmet Musical. Ebook.
- Alabarces, P. y Rodríguez, M. (2008): *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires. Paidós.

- Bajtín, Mijail ([1941]2003): *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. (Julio Forcat y Cesar Conroid) (3ed.) Madrid. Alianza Editorial.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2002): *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, Pre -textos.
- Derrida, J. y Roudinesco, E. (2009): *Y mañana, que...* Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Derrida, Jacques (1994): *Márgenes de la Filosofía*. Madrid. Cátedras. Trad. Carmen González Marín.
- Díaz-Santana Garza, Luís (2021): *Between Norteño and Tejano Conjunto. Music, Tradition and Culture at the U.S.-Mexico Border*. Londres. Lexington Books. (pp. 172.)
- García Rodríguez, Raúl Ernesto (2013): “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción, política y subjetividad en la vida social y el habla” en *Athenea digital*. 13(2). pp121-130.
- Herner, María Teresa. (2009): “Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari”, en *Huellas (13)UNLPam*. pp 158-171.
- Nancy, J-L (2007): *A la escucha*. (Trad.: Horacio Pons.). Bs. As. Amorrortu.
- Pérez, Germán. J. (2008): “Genealogía del quilombo. Una exploración profana sobre algunos significados del 2001” en *Cuadernos de investigación a.d.u.m* N°5. IEC. (pp.4-10)
- Rosal, Mauro. (2019): “Señor Cobranza, Las Manos de Filippi” en GILBERT, A. y LIUT, M. (2019) *Las mil y una vida de las canciones* (pp 224-234). Buenos Aires. Gourmet musical.
- Semán, P. y Vila, P. (2008): “La música y los jóvenes de los sectores populares: más allá de las tribus”, en *Trans. Revista Transcultural de Música*. núm. 12. Sociedad de Etnomusicología. Barcelona.

## NOTAS

- 1 Es importante señalar que este momento histórico está atravesado por una enorme cantidad de actores que pertenecen al mundo del arte –especialmente, y con mayor relevancia para nosotros, en el rock-. Entre 1998 y 2002 aparecen muchas canciones que dan cuenta del modo en que la música produce agencia con el humor social. Algunos casos son: *Canción para luchar* en “Bandidos rurales” [2001] de León Gieco, *Sr. Cobranza* en “Arriba las manos, esto es el Estado” [1998] de *Las manos de Filippi*, *Roban y nadie grita* en “Operación rebenque” [2000] de Kapanga. También podemos acceder a una lista de canciones en: <https://silencio.com.ar/play/playlists/playlist-las-canciones-reflejaron-la-crisis-2001-14378/> que da cuenta de la diversidad de grupos que se hicieron eco de la crisis. En este sentido, la situación política y económica sirvió como punto de encuentro entre una paleta amplia de bandas de rock. De hecho, ese encuentro queda sellado con la realización de la primera edición del Cosquín Rock en 2001 –evento que permitió el cruce entre públicos diversos. Para un abordaje social de la música en Argentina, podemos consultar: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/72033>.
- 2 Ver Herner (2009). En términos de Deleuze y Guattari, “más que una cosa u objeto, un territorio es un acto, una acción, una relación, un movimiento concomitante de territorialización y desterritorialización, un ritmo, un movimiento que se repite y sobre el cual se ejerce un control.”
- 3 Distribuidora Belgrano Norte, discográfica que encargó el disco a Pandolfo y que tomó la decisión de no publicarlo.
- 4 Se recomienda escuchar la canción, la misma tiene un minuto y medio de duración aproximadamente. Se deja a continuación link . Drive: [https://drive.google.com/drive/folders/1AI9WYMZuFW5kgJHrZuiDoTbNIII7E\\_?usp=sharing](https://drive.google.com/drive/folders/1AI9WYMZuFW5kgJHrZuiDoTbNIII7E_?usp=sharing) (maqueta inicial) Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=fE3tCGJQ5YM> (versión grabada y publicada en “Ritual Criollo” (2008).
- 5 Se puede profundizar en Accattoli, Cristian. (2021)
- 6 Una definición podría ser: un artista al cual la crítica valora su obra, pero que no corta tickets ni logra masividad.
- 7 Es importante destacar que el grupo ya tenía editado algunas grabaciones anteriormente y todas ellas tienen un alto contenido político: “Arriba las manos, esto es el Estado” en 1998, el ep “Las manos santas van a misa” en 2000 y el disco “Reír por no llorar” en 1996 de Agrupación Mamanis (grupo formado por los mismos integrantes de Las manos de Filippi y que se presenta como el lado B del mismo).
- 8 El álbum completo se compone del siguiente modo: 1. Ali-Esper y Choi, 2. Los métodos piqueteros, 3. Organización, 4. I.P.H.G., 5. Materialismo, 6. La puntera rosa, 7. Yuta, 8. Skansancio, 9. Whats Colors?, 10. Muerte A.T.P., 11. Anthrax.
- 9 Puede consultarse: Rosal, M. (2019)
- 10 Ver Alabarces (2008) Semán (2012).
- 11 Ver Bajtín, Mijail (2003).



- 12 Aquí es importante reponer la idea derrideana que sostiene que hay dos formas para el futuro: uno esperable y anticipable que hace posible la vida cotidiana; y otro que no puede anticiparse y que produce el encuentro con lo absoluto y radicalmente otro.
- 13 La palabra iterabilidad proviene de *itara*, término que en sánscrito significa “otro”. Esto implica que la repetición siempre está ligada a la alteridad. Y, en este sentido, es esa alteridad la que marca la diferencia. (Cf. Derrida, 1994: 347-372)
- 14 El cuarteto cordobés fue bautizado en sus inicios como *Tunga-tunga* precisamente por la rítmica periódica originada entre el bajo (tocando figuras de negras intercalando tónicas y quintas) y el acompañamiento del instrumento armónico tocando corcheas a contratiempo de las negras.
- 15 Ver para mayor información sobre el subgénero nombrado: Díaz-Santana Garza, Luís (2021).
- 16 El Tex-Mex realizó utilización de esta sonoridad particular de la guitarra y luego incorporó los sintetizadores como sonoridad característica para las líneas melódicas instrumentales, estas dos características sonoras fueron adoptadas de modo similar en la Cumbia - Música Tropical del AMBA a fines de los 90' e inicios del 2000.
- 17 En los años 60' surge el subgénero del Western Spaghetti con epicentro en Italia, y una estética muy singular.
- 18 Traducción del título: *The good, the bad, and the ugly*, famosa película de 1966 de *Western spaghetti* del director Sergio Leone, protagonizada por Clint Eastwood, con musicalización y sonorización de Enio Morricone.
- 19 Ritmo bailable de origen Dominicano, que en su formación instrumental tradicional cuenta con el acordeón, la tambora y la Güira, instrumentos que se integraron a las formaciones de cuarteto cordobés.
- 20 Emir Kusturica lanza en 2008 (mismo año que se edita *Ritual Criollo*) desde Argentina el documental *Maradona by Kusturica*, y el disco en vivo *Live Is a Miracle in Buenos Aires*, DVD que contiene las presentaciones realizadas en el Luna Park en el 2005.
- 21 Jean-Luc Nancy sostiene que el sonido pertenece al orden de lo metéxico, es decir, de la participación. El sonido es siempre contemporáneo de los cuerpos, los moviliza, los afecta (Ver Nancy, 2007).