

Si este pueblo me pidiese la vida, se la daría cantando. Un alhajero peronista: Pulqui, un instante en la patria de la felicidad (Alejandro Fernández Mouján, 2007)

If this people asked me for my life, I would give it to them singing. A Peronist jewelry box: Pulqui, an instant in the land of happiness (Alejandro Fernández Mouján, 2007)

MARIA AIMARETTI
CONICET-UBA
m.aimaretti@gmail.com

Resumo: Con una mirada que conecta los estudios sobre cine y los de música popular, este artículo examina el film *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, dirigido por Alejandro Fernández Mouján, y estrenado en 2007. Me propongo reflexionar respecto de la producción de sentidos, recuerdos y afectos que emanan de ciertos usos expresivos y narrativos de un canto partidario emblemático —la marcha peronista— y uno popular —el tango “Naranjo en flor”—, para pensar sobre sus potenciales efectos diegéticos y espectatoriales, en relación con las memorias políticas peronistas y el presente de post-crisis tras el estallido social del 2001.

Palavras-chave: cine documental argentino; canción popular; memoria; historia.

Abstract: With an approach that connects studies on cinema and popular music, this article examines the film *Pulqui, an instant in the land of happiness*, directed by Alejandro Fernández Mouján, and released in 2007. I propose to reflect on the production of senses, memories and affections that emanate from certain expressive and narrative uses of an emblematic partisan song —the Peronist march— and a popular one —the tango “Naranjo en flor”— to think about its potential diegetic and spectatorial effects, in relation to the Peronist political memories and the post-crisis present after the social outbreak of 2001.

Keywords: Argentine documentary cinema; popular song; memory; history.

Presentación

¿Cómo dialogan o discuten, se encuentran o desencuentran, la cultura popular, las narrativas identitarias y la política en el artefacto canción, presente en películas que revisan la historia? ¿Qué recorte acústico se hace de un tiempo pasado para dar cuenta — siempre inacabadamente— de su *estructura de sentimiento*, atmósferas y paisajes? A partir de estas preguntas, y siendo parte de una investigación más extensa donde se revisan una serie de documentales que abordan el pasado político latinoamericano problematizando la presencia de distintas formas de la canción, este artículo examina el film *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad*, dirigido por Alejandro Fernández Mouján, y estrenado en 2007.¹ Con una mirada que conecta los estudios sobre cine y los de música popular, me propongo reflexionar respecto de la producción de sentidos, recuerdos y afectos que emanan de ciertos usos expresivos y narrativos de un canto partidario emblemático —la marcha peronista— y uno popular —el tango “Naranja en flor”—, para pensar sobre sus potenciales efectos diegéticos y espectatoriales, en relación con las memorias políticas peronistas y el presente de post-crisis tras el estallido social del 2001.

Luego de un planteamiento conceptual, analizo el film entendiendo que estas canciones son capaces de funcionar como *figuras sonoras*, condensaciones acústicas de la historia, que nos vuelven sensibles a cierto pasado: a partir de la interpelación al *background* referencial —culturalmente construido—, reelaborado desde un trabajo sonoro y de montaje, la marcha peronista y el tango de Homero Expósito, funcionarían como umbrales de flujos y reflujos entre tiempos y espacios, constituyéndose, además, en una “imagen de época”, una aparición más o menos fantasmática de un “tiempo de felicidad”.

Música, canciones y pasado

Partamos de una pregunta basal: ¿qué del imaginario social y el mundo subjetivo se anuda y dinamiza en y por las canciones? O, dicho de otro modo, ¿qué es lo que las vuelve necesarias para nuestra diaria tarea de vivir con otros y darle sentido a nuestra experiencia? Siguiendo a Simon Frith (2001) en su análisis de las funciones sociales de la música popular, diríamos que la relevancia colectiva y personal de la canción es que ella satisface cuatro necesidades: la elaboración de narrativas identitarias, la tramitación de

¹ Se puede ver en: <https://vimeo.com/279276961>

experiencias afectivas, y la construcción de los sentidos diacrónico y de posesión-pertenencia. Es decir: la canción, y esto es especialmente productivo para mi línea de análisis, contribuye a organizar el sentido del tiempo y dar forma a una memoria compartida, su presencia se relaciona con la capacidad para intensificar el presente, y a la vez ayudarnos a recordar el pasado.

Ahora bien: ¿qué hacemos con las canciones que nos ofrece el cine, o que el cine nos da a percibir?, ¿cómo analizar su presencia en el documental elegido y aprehender su potencia de interpelación intelectual, afectiva y mnémica? Tomando en cuenta la advertencia de Claudia Gorbman (1987) respecto de pensar la relación entre imagen y música más allá del esquema "paralelismo-contrapunto" e interpretar, más bien, su implicación mutua o interdependencia, me interesa aproximarme al modo en que la canción tiene la capacidad de producir no solo ritmo, espacio cinematográfico, distancia espectral y punto de vista, sino también atmósferas afectivas y *tiempo*. En efecto, ella es capaz de crear regímenes de temporalidad y memoria, entendida esta última como un trabajo procesual e inacabado por darle sentido al pasado, usando los marcos interpretativos del presente, y en función de expectativas de futuro (Jelín 2002).

Complementariamente recupero la perspectiva de Anahid Kassabian, quien parte de la consideración de que toda práctica de escucha y significación es, al mismo tiempo y ante todo, de carácter histórico y socio-cultural:

Las películas no son entidades aislables y discretas: sino que existen para los perceptores dentro de una red de textualidades más amplia que incluye experiencias de sonido, música y visuales diversa que comienza antes y sigue después de una experiencia cinematográfica (2002, 49).²

Desde este enfoque cobra importancia, al analizar un film, tomar en cuenta la riqueza de relaciones intertextuales que percibe y produce el/la espectador/a en la articulación entre su *background* musical socio-histórico específico, imágenes, canciones, narración, efectos sonoros y diálogos, y el modo en que esta red es capaz de procesar los sentidos de pasado, presente y futuro, y entretejer sus vinculaciones.

Así, creo que sería posible interpretar la presencia de las canciones en tanto que procedimiento/dispositivo acústico intertextual capaz de mediatizar, construir y reconstruir horizontes de sentido/mentalidades y climas afectivos actuales y pretéritos que, siguiendo a Raymond Williams, identificaría como "estructuras de sentimiento". Es decir una:

(...) cualidad particular de la relación y la experiencia social (...) que determina el sentido de una generación o de un período (...) significados y valores tal como son vividos y sentidos activamente; y las relaciones existentes entre ellos y las creencias sistemáticas o formales (...) elementos específicamente afectivos de la conciencia y las relaciones, y no del sentimiento contra el pensamiento, sino del

² Traducción propia.

pensamiento tal como es sentido y el sentimiento tal como es pensado (Williams 2009, 179-181).

Pienso que, a la manera de una fórmula del *pathos* visual que permanece en el tiempo y porta historicidad, a partir de un trabajo de reelaboración formal, ciertas canciones —como la marcha peronista y el tango “Naranja...”—, funcionarían como *figuras sonoras* o condensaciones acústicas de la historia que nos vuelven sensibles al pasado y dan cuenta —inacabadamente— de su *estructura de sentimiento*. Las canciones presentes en *Pulqui...* operarían como umbrales de flujos y reflujos entre tiempos: sea en su apertura y dinámica de co-participación y confluencia, como de repliegue, desacople y antagonismo. Hay una manifestación acústica aquí-ahora que permite evocar y encarnar un aquí/allá-antes poniendo en evidencia relaciones de presencia y ausencia, disyunción y unión entre tramas de sentido y estructuras de sentimiento. Las canciones son en sí mismas microdispositivos de recuerdo/olvido y activan el relato de memoria que vehiculiza el film sobre el pasado político del primer peronismo.

Sonidos plebeyos

Tras la aguda crisis socio-económica del 2001, y tomando como hilo narrativo la construcción y puesta a punto de un objeto visual, el tema central de *Pulqui, un instante en la patria de la felicidad* es el trabajo —de ayer y de hoy—: una reflexión sensible sobre los cuerpos y los materiales, los procesos y los tiempos, las prácticas y los espacios vinculados a él, sea en clave manual, industrial o artística, individual o colectiva. La anécdota es el itinerario creativo encarado por Daniel Santoro quien, recuperando el modelo de avión original del “Pulqui II” (1951)³ y contando con la indispensable colaboración del escenógrafo Miguel Biancuzzo y su equipo, se propone realizar un “Objeto Volador Justicialista” a escala 2:1. Así, gracias al montaje y a las canciones, el film articula tres líneas de tiempo: el presente de pauperización de los sectores populares y de ruina respecto del mundo del trabajo; el pasado del primer peronismo, evocado a través de recreaciones, documentos gráficos (revistas) y material de archivo (noticiarios); y el tiempo creativo “indeterminado” del proceso del OVJ de Santoro, que a su vez se desdobra a partir de la mostración de otras obras (en proceso y terminadas) que tienen por centro reflexivo y de indagación visual la iconografía justicialista. A través de las imágenes, tanto el artista plástico como el director, plantean un retorno al pasado del primer peronismo

³ El Pulqui II fue un modelo de avión militar moderno de alta velocidad, que se diseñó durante el gobierno peronista. Este proyecto aeronáutico estaba en sintonía con la extendida industrialización que vivía el país, la aspiración al autoabastecimiento y el ideal de soberanía nacional. No se llegó a fabricar en serie, y tras varias pruebas (prototipos) y el derrocamiento de Perón en 1955 el proyecto fue abandonado.

donde recordar es restituir y reivindicar, pero en diálogo con la ruina, el resto, el naufragio del presente. En su obra pictórica, el primero:

(...) vuelve a aquellas fuentes con la convicción de que 'el arte político argentino excluyó de su canon al peronismo (...)'. Santoro compensa esa supresión con una decidida reinterpretación (...) Y emprende una performance reparadora a través de ese viejo ícono de la modernidad, el avión (...) Con la figura del Pulqui II, expone la transición que va, del avión justicialista como objeto en el mundo, a representarlo como modelo de las vías posibles de imaginación en el presente (...) En su caso, la repetición —el 'retorno'— desdibuja la carga irónica o paródica sobre la cita mítica y cede lugar a las marcas del trauma (Amado 2009, 85-86, 91).

Retomando a Eduardo Grüner, Ana Amado ha sostenido que la película afirma su "voz" a partir de una relación de proximidad y alejamiento con su objeto, dada por medio de las interacciones personales y la elaboración de significaciones propias, observando el devenir del proyecto y el espacio físico recorrido. La autora entiende que esa intimidad y distancia se consigue a través de movimientos de cámara, a lo que yo sumaría el montaje y el uso de la canción peronista por antonomasia, la marcha —en sus versiones "clásica" masculina, y femenina con "Evita Capitana"—, complementada por ese otro género que configuró sensible y acústicamente el período, el tango, a partir de la incorporación de la pieza de Homero y Virgilio Expósito "Naranja en flor" —registrada oficialmente en septiembre de 1944.

En palabras del director, los motivos que justifican sus presencias tienen que ver con los protagonistas:

[la marcha] está, porque forma parte de esa historia y tiene que ver con la pintura de Daniel y la nostalgia de la época. No quería poner a Hugo del Carril cantando la marcha, no quería que tenga el tono de película combativa, no era eso. Me parece que va mucho mejor con esa imagen infantil, más fantasiosa del peronismo (...) (Fernández Mouján en Croci 2007).

Recordemos, asimismo, que en muchas de sus obras Santoro usó explícitamente frases emblemáticas del período e incluso un fragmento de la marcha, como materiales simbólicos y lingüísticos sea dentro de los universos representados o integrándolos en los títulos de sus pinturas —por caso: "Niños peronistas combatiendo al capital" (Oleo, 2005). "Naranja en flor", por su parte, se vincularía con el carácter barrial y milonguero de Biancuzzo. Como analizaremos a continuación, se trata de canciones de la década del 1940, pero relativamente muy conocidas por los espectadores y, aunque pertenecen a géneros distintos —marcha y tango—, su proporción de audibilidad en el relato es dispar y reciben un tratamiento sobre su materialidad diferente, saben ser potentes artefactos de memoria cultural y temporal.⁴

⁴ Mientras que la marcha clásica aparece cinco veces como motivo/*leitmotiv* y sólo una vez de forma completa, la marcha femenina y el tango canción lo hacen en una única oportunidad y de modo incompleto.

Marc(h)as de amor y de lucha

Comencemos por la canción plebeya por antonomasia. Más allá del peronismo, en términos generales, puede decirse que el género de uso político más frecuente y productivo entre las canciones ha sido la marcha:

El origen etimológico del término se remonta a la antigua Roma. Proviene del vocablo latino 'marcare' y éste, a su vez, del término 'marcus' (martillo). Se tiene noticia de bandas militares que marcaban el paso de las tropas de la Edad Media. Muy emparentadas con la liturgia militar, las marchas políticas se oponen a otras manifestaciones más privadas pero igualmente estandarizadas, como las marchas nupciales o fúnebres. Su eficacia ha sido reforzada por rituales como el canto conjunto, el enarbolamiento de banderas o pancartas y el uso de percusiones o instrumentos de bronce para acompañarlas (Cañardo 2010, 168).

Pablo Alabarces ha señalado que las marchas, y especialmente la marcha peronista, es una de las "bandas sonoras" de aquella época justicialista:

El peronismo es, ante todo, ruido: de multitudes, de gritos y de bombos (...) universo bullanguero, estruendoso, de puro batifondo que significa el callejerismo invasivo (...) No hay percusión en la versión canónica de la marcha por Del Carril. Sin embargo, suena a bombos (...) lo que importa es el ruido, los bronces inconfundibles del primer compás en la versión canónica, los bombos que, a capela, marcan el acompañamiento callejero (2015, 295-297).⁵

Sin duda se trata de una contundente manifestación cultural del primer peronismo y uno de sus símbolos emblemáticos; pero, a la vez, en su larga duración imanta los sentidos y la experiencia tanto de resistencia y clandestinidad —la marcha como cifra secreta de reunión y afirmación identitaria durante la proscripción (1955-1973)—, como de gozo y entusiasmo juvenil —cantarla en los 1970, pero con el gesto diferencial de los dedos en V, en un momento de trasvasamiento generacional e interclasista.

La marcha es en sí misma un artefacto de memorias populares de carácter vocal, corporal y performativo. Según investigó Esteban Buch, su genealogía de letra y música atraviesa, sinuosa, los avatares de la cultura popular de los 1920, 30 y 40: se remonta a los cuerpos festivos de la calle en los corsos y carnavales de La Boca, para de allí pasar a la tribuna de la cancha de fútbol (el Club Barracas Juniors) y la agitación enardecida del

⁵ Para un estudio histórico-cultural sobre el bombo peronista en tanto que sonido-emblema ver el trabajo de Ezequiel Adamovsky, quien señala: "El toque del bombo evocaba el fantasma de ese asedio plebeyo a las jerarquías sociales y al andamiaje institucional (...) Parecía anunciar la presencia de la barbarie (...) si el sonido del bombo es asimilable al del corazón, eso significa entonces que, como éste, es la sede del sentimiento y del amor, el responsable de conectar, de llevar vida, con sus vibraciones, al "nosotros" popular. Algo así como la misión que el peronismo imaginó para sí cuando se sintió (...) la expresión emotiva del pueblo argentino" (2016, 264, 279, 284).

hincha. Desde ahí aterriza en el gremio gráfico que canta a coro su orgullo plebeyo de trabajo, y por último se convierte en voz oficial por excelencia, nodo de la "liturgia justicialista", prácticamente en "himno descamisado" (Nudler 2010, 15), en un momento donde tiene lugar una suerte de *boom* de las marchas-canción —si se marcha, entonces, esta canción ha vuelto a su hábitat original: la calle. Para los oídos antiperonistas fue —y de algún modo sigue siendo—

(...) el síntoma sonoro de una pesadilla colectiva, nutrida de fantasías totalitarias (...) [para la militancia] La marcha fue el himno de un tiempo que fue hermoso, una fábula de amor indisociable de un alarido de bronca (...) ese canto triste en menor atravesó casi setenta años de historia argentina sin olvidar sus pasiones alegres en mayor, el carnaval y el fútbol, y sin renunciar al estado emocional de excepción, a la euforia de cantarle a un líder convertido, por ausencia o por presencia, en metáfora de la patria. Es una de las pocas músicas que resuena en la memoria y los oídos de casi todos los argentinos, como música maravillosa o como sordo ruido (Buch 2015, 232).⁶

Y portando todas estas significaciones, pugnas, ecos y puntos de fuga hacia atrás y hacia adelante en el tiempo, en *Pulqui...* su uso para evocar el primer peronismo —la patria de la felicidad— está lejos de la mera ilustración referencial, o la inflación sentimental en clave épica, apelando, más bien, a una tónica reflexiva a partir de su tratamiento sonoro y visual.

En primera instancia la marcha canónica se ofrece a la escucha sin letra: hay una sustracción de la voz antológica del cantor justicialista (Hugo del Carril) y de los coros, y un vaciamiento del logos racional; como si su aparición y su puesta en escena sonora diera por sentado el texto —tan repetido— y quisiera únicamente desplegarse en su materialidad vibracional y emotiva. O como si el texto fuera un distractor de los sentidos físicos y significantes que se quieren movilizar, e incluso pudiera repercutir refractariamente en el oído no peronista —y es que la letra de la marcha le habla al líder en un mano a mano apasionado, mientras la película se interesa por evocar otras imágenes.

Luego, la cadencia rítmica cambia: la marcación marcial cede a un acompasamiento menos rígido y *stacatto*, para ser mucho más ligado. El "arreglo instrumental", por su parte, es absolutamente distinto: aquí no priman los metales del original, ni las cuerdas, sino que apenas hay un piano, algo desafinado: él también afectado por el paso del tiempo y el uso. Recordemos que desde el siglo XIX, el piano representa simbólicamente tanto la cultura clásica occidental (en tensión con la popular), como el hogar burgués familiar; y de hecho es el instrumento principal en términos de afinación temperada, puesto que los demás tienen que ajustarse a la suya dentro del sistema tonal clásico. Siguiendo esta línea de razonamiento, sospecho que cierta calidad

⁶ En un texto anterior sobre el mismo tema, Buch había sintetizado: "La marcha peronista es una canción de amor. Amor devocional hacia el líder y amor fraterno entre iguales, en lugar de la retórica republicana de la fraternidad, ausente, como la libertad. Pues las canciones de amor, si alguna vez hablaban de libertad, es para mejor entregarla en el goce" (2010, 90).

“desafinada” en la sonoridad del piano que ejecuta la marcha podría estar aludiendo, precisamente, a un presente de desajuste económico-social, precarización de los sectores medios urbanos y burgueses, y “cambio de escala” social.

A su vez, en lugar de un sonido nítido, definido y brillante, percibimos la marcha con reverberación, tornando su timbre más velado. Además, hay una transposición hacia una tonalidad aguda que, aunque es la que prima en el metraje, en dos oportunidades conforme avanza el relato va “retornando” al registro medio-grave con el que más habitualmente se identifica la marcha. Por último, pero no menos importante, su intérprete no es un adulto, ni un militante, ni un músico profesional sino, apenas, un niño aficionado —representante tardío de aquellos privilegiados que se advierten en buena parte del material de archivo que introduce Fernández Mouján en el montaje (a su cargo).

Estos cambios trocan la epicidad, contundencia y cierto volumen o densidad acústica del emblema sonoro original, hacia una textura más evanescente, delicada, poética e incluso líquida, acuosa... —¿de lágrimas, tal vez,... por el paraíso perdido?—. Por momentos, da la impresión de remedar la sonoridad de una canción de cuna o de las viejas cajitas de música, esas que se abren a medio camino entre la fantasía inmaterial y la reliquia familiar, el cofre secreto y el alhajero: cajas de música en las que, por lo general, suenan trasposiciones a tonalidades agudas de conocidos fragmentos de música culta que, repetitivos, se aletargan cuando la cuerda se acaba.

Todas estas modelaciones y modulaciones sobre el material acústico de referencia, se correlacionan estrechamente con las imágenes que le dan aparición, y a las que la canción dota de atmósfera sonora y emotiva, y espesor de memoria. Se trata, en líneas generales, de tomas directas de corta y mediana duración, registradas desde el auto que conduce a Santoro y a Fernández Mouján desde Capital Federal (donde el primero tiene su taller) hacia Lanús (donde el taller del escenógrafo), y viceversa, cruzando por el (ya) mítico Puente Alsina, por donde van y vienen camiones, bicicletas y carros a tracción que transportan, no a los obreros industriales en busca de Perón, sino a cartoneros en procura del sustento:

(...) los cartoneros serían los obreros de antes si este país hubiera seguido funcionando como país industrializado (...) el final de la película cierra con ellos porque me parece que además el Pulqui también está relacionado con esto que pasa hoy, encarna esa frustración, lo que somos (...) (Fernández Mouján en Croci 2007).⁷

⁷ Sin analizar la presencia de la canción, Pamela Gionco señala: “La utopía industrial-tecnológica, truncada por el golpe del ‘55, que intentan rescatar Fernández Mouján/Santoro/Biancuzzo se simboliza y encarna en el modelo del Pulqui, contraponiéndose en el discurso audiovisual a una sociedad en crisis (económica, social, política) representada mediante travellings y planos de seguimiento de los cartoneros cruzando el puente Valentín Alsina, “emblema del movimiento peronista” (Santoro) que vincula la ciudad con los barrios obreros construidos por Perón (...)” (Gionco 2011, 618).

La primera aparición de la marcha, de varios compases, liga el plano detalle de un instrumento de trabajo, un martillo —que el propio Biancuzzo, de explícita adhesión peronista, ha hecho en su taller—, con tomas de la ruta de retorno a Capital cruzando Puente Alsina. En ellas se advierte un pequeño camión en cuya parte trasera están sentados algunos cartoneros: sosteniendo la distancia del plano y el temblor propio de una cámara en mano, la imagen transmite pudor y cierto sobrecogimiento frente a esos cuerpos caídos del mundo del trabajo formal que, sin embargo, insisten, en la vida y en el trabajo. Vemos, pues, la puesta en serie y paralelismo entre los trabajadores de ayer y los desocupados de hoy, el trabajo manual de los cartoneros, el artesanal y semifabril de Biancuzzo, y el artístico de Santoro-Fernández Mouján.

Seguidamente, la banda sonora fusiona la melodía de la marcha con el ruido de un despegue aéreo, y a éste con el rumor de un bosque con sus pájaros y ranas: entonces la banda imagen abandona el registro directo, y recupera fragmentos de cuadros de Santoro donde se advierten paisajes y sujetos de ensoñación —idílica, pero también siniestra— contrastantes respecto de lo percibido hace apenas un instante.⁸ Recordemos que

Santoro construye una mirada singular, propia, sobre la mitología del movimiento (...) a partir de una selección de imágenes que privilegia aquellas estampas alegóricas y apasteladas del libro *La Argentina justa, libre y soberana* (...) donde se espacializan cada uno de los sueños utópicos que se conforman a partir del Estado protector populista, a los que Santoro considera un verdadero paraíso perdido, un momento de la historia nacional en que la felicidad del pueblo parece posible (Rosado 2010, 243-244).

Junto al sonido del agua, que irrumpe justo cuando se encuadra la obra "Eva Perón y la mamá de Juanito, rumbo a la ciudad infantil" (Óleo, 2004), el montaje incorpora archivos de la época sin sonido original donde se ven escolares en distintas situaciones educativas. La continuidad serpenteante o fusión inconclusiva de materiales diversos vuelve evidente que su tratamiento es plástico y sinestésico: los registros directos, la canción, los ruidos del avión y del bosque, las imágenes de los cuadros apastelados y el material de archivo, son engarzados uno en otro y su potencia expresiva aumenta como una onda expansiva y ligante. No hay aquí ninguna intención explicativa, ni discurso probatorio al que estos materiales illustren servilmente. Más que la palabra, son las dos presencias sonoras más recurrentes en la cinta, la canción peronista y el sonido de los cantos de los pájaros, las que con frecuencia vinculan materiales heterogéneos —sin jerarquizar unos sobre otros— y sintonizan el tono afectivo-mnésico de las escenas.

Tras una larga secuencia que repone una jornada en el taller de Lanús, emprendiendo el retorno a la ciudad es cuando la marcha vuelve a oírse: en este caso, su

⁸ Algunas obras que irán apareciendo en el relato son: "Verano en la ciudad infantil" (2004), "Los padres de Juanito Laguna se encuentran en un claro del bosque" (2005), "El guardapolvo nuevo" (2005), "Sudestada" (2005), "Evita protege al niño peronista" (2002) y "Campo ideológico con árbol de la vida (Homenaje a Xul Xolar)" (2006), todos cuadros trabajados con la técnica del óleo.

aparición es más breve —casi una ráfaga— y coincide con el momento de cruce por el puente. Como la primera vez, comienza a sonar mientras la cámara está dentro del galpón, aunque en esta oportunidad es el cuerpo de trabajo, y no el instrumento, el que se privilegia para la toma: el cuerpo del propio Biancuzzo. Es esta presencia peronista aquella que el montaje, por mediación de la canción, privilegia y pone en diálogo y cercanía con ese otro cuerpo del trabajo: el del cartonero que, a pie, cruza con su carro. Cuerpos en tránsito hoy, que recuerdan, vía Biancuzzo, los que ayer, también a pie, llegaban a la plaza.

Promediando el primer tercio del metraje aparece otra marcha: la de "Evita Capitana" —canción que utilizara la rama femenina del partido a fines de la década del 1940. La misma, sin fuente determinada pero que parece ser parte de un material de archivo, está cantada con cierto ralenti y *a cappella* por un coro de niñas: en este caso no hay instrumentación pero sí letra y cuerpos-voces femeninas infantiles que cantan sus afectos y lealtades.⁹ Su aparición, liga el cuerpo de Biancuzzo en un momento de frustración —una vez más, como si fuera una plomada referencial para anclar el relato—, no ya a los cuerpos pauperizados sino a los de la ensoñación peronista que crea el propio Fernández Mouján a partir de escenas breves en un bosque donde se ve a Eva y a una colegiala que, siempre tomadas de espaldas, conversan entre susurros, o caminan por un sendero y se detienen a observar el entorno. El montaje, a su vez, engarza esta postal imaginaria con aquellas imágenes de escolares que tantos noticieros de la época retrataron sonrientes, felices. Los versos, interpretados en un dulce registro agudo infantil, "Por Perón y por Evita, la vida queremos dar", resuenan mientras se ve en ralenti un cuerpo colectivo de niñas luminosas en un montaje conmovedor por sus resonancias anticipatorias. "¡La vida por Perón!" no solo fue una consigna, una bandera cantada por miles de trabajadores durante el primer peronismo, sino también un grito de guerra de los jóvenes de fines de los 1960 y comienzos de los 1970: esos mismos que eran "los únicos privilegiados" y que vemos en plano, en plena infancia.¹⁰

La tercera aparición de la marcha peronista es más extensa que las anteriores y se da como preámbulo al clímax del film cuando, ya terminado, el objeto emprende su viaje al parque educativo "República de los Niños" (ciudad de La Plata) donde tendrá su vuelo

⁹ La letra pertenecería a Rodolfo Sciammarella, famoso compositor y letrista de tangos, música para cine y jingles publicitarios.

¹⁰ Con esta frase por demás significativa, el 17 de octubre de 1951 Eva Duarte hace jurar al pueblo reunido en Plaza de Mayo lealtad a Perón: "Yo les pido hoy, compañeros, una sola cosa: que juremos todos, públicamente, defender a Perón y luchar por él hasta la muerte. Y nuestro juramento, será gritar durante un minuto para que nuestro grito llegue hasta el último rincón del mundo: '¡La vida por Perón!' ". En ese mismo discurso, Duarte enuncia la frase que da título a este artículo. Aquel día, Canal 7 de Buenos Aires, realizó su primera transmisión conmemorando el Día de la Lealtad Peronista. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=cMrVm7j4nzU>

de bautismo.¹¹ En esta entrada hay un cambio que ya adelanté: la melodía principal se mantiene y repite dos veces, cambiando de tono desde el agudo que escuchamos en las otras apariciones, hacia un tono medio. Mientras tanto, la cámara recorre el territorio, a medias entre la ruina y el desperdicio: un territorio que supo ser usina de fuerzas de trabajo y dignidad, y que ahora se encuentra vaciado, desguazado. Comienza con un plano detalle de una chimenea fabril que, es evidente, hace años permanece fuera de funciones, y luego repasa las calles aledañas al taller visualizando el OVJ en la parte trasera de un camión transportador: un camión semejante al que vimos antes, llevando cartoneros y materiales de desecho de un lado al otro del puente. La escena musical termina retratando a Santoro con su familia (con varios niños de distintas edades) saliendo de su casa-taller y dirigiéndose en viaje hacia La Plata, en diálogo con planos generales del paisaje suburbano.

La cuarta aparición se da casi llegando al final de la película y tras ella ya no veremos más a los protagonistas de la "épica" construcción del OVJ: el objeto ya ha sido emplazado en el Museo Caraffa de Córdoba en el marco de la muestra "Utopía Justicialista con un objeto caído". La melodía comienza a escucharse mientras observamos, dentro de la exposición, a algunos visitantes contemplar las obras, la última de las cuales representa en primer plano a Eva de pie junto a una escolar embarazada y con brazaletes de luto, mientras al fondo se ve un colectivo humeante y la Casa Rosada abatida por aviones —se trata del óleo "Eva Perón y la mamá de Juanito Laguna en su último paseo" (2004)—: una imagen que "contesta" a todas las otras de recreación donde hemos visto a Eva y a una niña en otro contexto, pero en posición semejante. Inmediatamente después, el montaje vuelve a situarnos en el taller de Santoro pero no es su cuerpo el que vemos, ni el de Biancuzzo, sino el del hijo del primero que, sentado al piano, toca la marcha: notemos que en cada una de las apariciones de la canción los cuerpos privilegiados son los del trabajo y los de la infancia —aquellos preferidos por el peronismo. Gabriela Nouzeilles ha señalado que dentro del peronismo, entendido como régimen semiótico populista

(...) el niño es desde un principio una figura fundamental en tanto aglutinadora infalible de afecto político (...) La centralidad de la infancia (...) [proviene] de que el primer peronismo hace de ella y la novela familiar anclajes imaginarios de la comunidad integrada peronista, y disparadores de afecto político (...) la figura del niño como cuerpo signifiante y puerta de acceso al inconsciente político del peronismo (2010, 111, 115,118)

Tras observar al niño, y hacer un paneo por los bocetos, pinceles y tarros de pintura del taller —del cual el relato parece irse despidiendo—, casi el único *zoom in* de la película es sobre una tela pintada con una base clara a la que se superpone por truca la imagen lírica del bosque donde están sentadas conversando entre susurros Eva y la niña, concluyendo la escena con una suerte de motivo circular: se inició con dos cuerpos

¹¹ El complejo temático —con finalidad pedagógica y de esparcimiento— reproduce en un modelo a escala infantil, espacios e instituciones urbanas modernas y rurales. Fue inaugurado por Juan Perón en 1951.

femeninos de la representación interpelando al espectador del museo, y culmina con otros dos de espaldas a la platea cinematográfica pero emergiendo "de un lienzo".

La última aparición se da al final de la cinta, intercalando los títulos de crédito: unas tomas aéreas acompañadas de ruidos metálicos, remedan la vista posible desde el OVJ sobre el actual territorio de Valentín Alsina y su paisaje humano, sus casas precarias y fábricas abandonadas, como si el relato se preguntara qué vería hoy si pudiera sobrevolar el Riachuelo. Inmediatamente, el montaje ofrece un plano imaginario: la baranda colonial como metonimia del Puente Alsina, la chimenea fabril que ya fue encuadrada cuando el viaje hacia La Plata al fondo de la composición y, por truca, un pequeño Pulqui II/OVJ en vuelo. Dijo Fernández Mouján:

Ese vuelo del Pulqui del final sobre las ruinas y sobre esa especie de villa y los cartoneros para mí es ese vuelo, el ángel de la historia que ve el pasado con todas sus ruinas, que lo que quisiera es despertar a los muertos y revivir los momentos (Fernández Mouján en Croci 2007)

Lo que sigue es la escucha de la marcha completa cambiando, ahora sí, tres veces de tono, de agudo a medio, y luego a grave —incluso con pausas breves, vacilaciones y equivocaciones—, mientras se observan registros directos de cartoneros cruzando hacia Capital Federal en un atardecer soleado, y finalmente los créditos. Basculando entre la evocación nostálgica y una visión amarga del presente, al compás de la canción peronista el montaje pone de manifiesto la semejanza rítmica de los cuerpos en movimiento: un enjambre coreográfico de cuerpos que desde un aquí y ahora de atomización social, constela aquellas masas proletarias organizadas, cifrando una filiación o una genealogía truncada, perdida u olvidada.

(En)Torno de tangos

¿Y el tango? Un poco después que cuando se oye "Evita Capitana", "Naranja en flor" hace una sola aparición —incompleta— en la versión que hicieron Floreal Ruiz y Aníbal Troilo para la compañía RCA Víctor en noviembre de 1944: un rotundo jirón sonoro de época. La misma pieza había sido grabada dos veces en el mismo año: el 18 de julio de 1944 por la orquesta de Pedro Laurenz en la voz de Jorge Linares y el 21 de septiembre por la de Enrique Rodríguez en la voz de Armando Moreno. La versión de Troilo y Ruiz es del 23 de noviembre, y la siguiente será grabada casi veinte años más tarde: el 7 de noviembre de 1973 en la voz de Roberto Goyeneche acompañado por la orquesta de Atilio Stampone.

Homero Expósito escribió la letra de este tango en 1933 cuando apenas tenía 15 años, y habría querido transmitir recuerdos sensoriales de su tierra de origen, su propia arcadia o patria de felicidad "(...) una sensación acuosa y grácil, fresca como seguramente

eran aquellas tardes primaverales de su Zárate natal (...)" (Pujol 2010, 133). Los motivos inspiradores del joven bonaerense hay que rastrearlos en la sonoridad musical y poética de las palabras, y en su temprana inclinación sinestésica que se perfila como una de las cuñas de su letrística, que llenó de perfumes, sabores y texturas las canciones de tango:

Homero Expósito además introdujo en la cartografía del género el 'arroyo', el río zarateño, el brazo del Paraná (...) [de ahí] su escritura como una poética de coloratura líquida impregnada además por elementos propios de su terruño: naranjos, flores de lino, almendros, frutillas (Mauricio en Casak 2018, 57).

Acuoso es también el momento en el que aparece la canción, donde su protagonismo y el de Biancuzzo son indudables hasta casi generar una fusión amorosa o identificatoria entre ambos: sin ninguna palabra o diálogo, la escena retrata un lluvioso viaje hacia Valentín Alsina vía el puente homónimo, la breve espera antes de entrar al galpón y luego un momento dentro del taller —donde se recortan una serie de planos detalle: una foto de *The Beatles* (emblema de la cultura rock de los '60), otra de Juan e Isabel Perón, herramientas. Por su tratamiento acústico, inicialmente la música parece provenir de una fuente radial (dentro del vehículo), aunque luego el eco con el cual se la modula contribuye a dar la impresión de que su origen está situado dentro del galpón, como si el cantor estuviera efectivamente allí interpretándola —¿quizás como en los bailes de los clubes barriales?—. En el último tramo de la escena, cuando el relato ya se sitúa en el taller, el sonido se hace un poco más lejano para volver luego nítido y frontal cuando un plano entero muestra a Miguel —trabajador, peronista y milonguero— quien con pericia manipula un torno con el cual, de forma artesanal, confecciona uno de sus instrumentos de trabajo, el martillo —con el cual el montaje ya lo ha relacionado. Tanto la máquina, el objeto, la acción, el cuerpo en movimiento, como la canción y sus modulaciones sonoras, constituyen una composición que evoca la sinergia que durante aquellos años tuvieron la cultura política (el trabajo) y la cultura popular (el tango), la potencia de soberanía productiva, material y simbólica, que detentó la Argentina entre 1945 y 1955. No olvidemos que el auge masivo del tango coincidió con el primer peronismo. Según Gustavo Varela:

El tango canción, en el momento de la llegada de Perón, ya ha elaborado una serie de principios constitutivos: es expresión de lo nacional, opuesto a lo foráneo; el ideal femenino es la madre y el ideal masculino, el trabajador; la legitimidad de los vínculos amorosos está dada por la lealtad, un valor que supone la presencia permanente del pasado, como deuda, sobre el presente. Por último, opone dos mundos (el de los ricos y el de los pobres), y esta oposición, que causa injusticias, supone una serie de reclamos indirectos (2016, 137).

Así pues, parte de los principios constitutivos del género —el lugar de la mujer, la identidad de los trabajadores y la lealtad— van a ser resignificados por la experiencia histórica del justicialismo: más aún, los enunciados morales que sostienen el tango canción van a ser *realizados* por el peronismo, pues "(...) ya no es necesario edificar en la

palabra una identidad de clase, sino habitar esa clase social como una práctica política" (Varela 2016, 140).

Ahora bien, ¿qué fragmento del tango se privilegia para crear un régimen de temporalidad asociado a la época? Pues el estribillo, justamente aquel que reza tres mandatos o verdades-verbos —¿para el pueblo o los amantes?—, canta la pérdida y el tiempo, y traza un paralelismo entre el varón abandonado y una figura alada sin vida —¿remisión al Pulqui?—. Como en buena parte de las grabaciones de aquel momento, la segunda parte del estribillo se canta dos veces después de un breve intervalo musical y se omite la segunda estrofa: "Después... ¿qué importa el después?/ Toda mi vida es el ayer/ que me detiene en el pasado,/ eterna y vieja juventud/ que me ha dejado acorbado/ como un pájaro sin luz".

Sergio Pujol ha señalado que con este tango irrumpe la vanguardia en la canción popular argentina, y que ese carácter rupturista radica no sólo en la transformación de la herencia sino en la propuesta de su registro poético y en la "construcción de un público futuro" (2010, 135), pues, de hecho, la pieza va a adquirir enorme adhesión dos décadas más tarde en la voz de Roberto Goyeneche. Fernández Mouján elige un tango que, aunque en su tema evoca el pasado, como artefacto en uso se abre al futuro —tanto en lo que respecta a la audiencia, como al intérprete emblemático (ese que se lleva en el oído). Sabe de la afición popular a este tango a partir de la versión del "Polaco", y que probablemente sea ésa la que parte de su audiencia reconocería —aunque incluirla resultara un anacronismo—: aprovecha esa familiaridad y desplaza la atención de la escucha hacia el todo de la escena; aún con el riesgo de rozar la reiteración. "Como ha sucedido con "Los mareados", el problema de "Naranja en flor" es la frecuentación excesiva" (Pujol 2010, 135).

Quiero terminar la reflexión de esta aparición añadiendo una última correlación. El tango trae a los sentidos del oyente sinestésicas pinceladas del terruño de un migrante provinciano —Expósito—, pero ese terruño que ya no vuelve, la Patria de la felicidad de Homero, es también su infancia, como un todo indistinguible con la tierra que lo vio nacer y crecer —notemos que no es el "tema" de la canción en términos de letra, sino el clima generado y los recursos poéticos los que favorecen esta alusión. Para Miguel su arcadia es, por doble partida, el peronismo y la niñez que, justamente, tuvo lugar por aquellos años. De este modo, "Naranja en flor" permite sugerir —*citar*— estas dos infancias en un juego de espejos que, a su vez, remite y se suma a la larga serie de infancias consteladas en todo el documental.

A modo de corolario

Estas páginas materializan una práctica de escucha y de pensamiento a propósito de los ecos y las resonancias que dejan ciertas canciones en un film de no ficción argentino de la primera década del siglo XXI. Abordando un fenómeno productivo específico, *Pulqui...* hace memoria respecto de una experiencia política central y compleja para la platea argentina, como es el peronismo, optando por una vía oblicua, eligiendo un tratamiento plástico de sus materiales y apelando a recursos evocativo-sensibles, más que analítico-descriptivos. Las canciones, marcha peronista y tango, son especialmente relevantes para este cometido. Gracias a ellas, lo que ayer fue intensamente vivido como entusiasmo y vigor se presentifica: no obstante, si antes el himno plebeyo podía mirar hacia el futuro en clave potencial, parece que ahora ayuda a ir hacia el pasado recogiendo no sólo los gozos y apasionamientos, sino también alojando la amargura y el balance crítico. Si la marcha peronista cifraba el futuro en clave de esperanza, y desde ahí lo hacía entrar en el presente y coloreaba la experiencia en curso: ¿qué sucede cuando post 2001, tras la versión neoliberal del justicialismo, volvemos a escuchar esa melodía?

Da la impresión que aquellas canciones que construyeron experiencia social, aun son capaces de hacerlo para nuestro presente: tal vez de modos menos enfáticos, eufóricos y evidentes que en su tiempo de emergencia, pero no menos ricos. Notemos que en los casos abordados no hay "ídolos": son las propias canciones, y la experiencia social y de memoria que suscitan, "las estrellas" indiscutidas, puesto que lejos de ser vehículo de fama para uno, son el artefacto expresivo o la bandera de muchos. Estas canciones no son recursos más o menos decorativos para caracterizar una época, sino que crean regímenes de temporalidad complejos, y por su carácter intertextual mediatizan una estructura de sentimiento pretérita: por ello podemos pensarlas como soportes de con-tacto o roce entre pasados y presentes.

Vuelvo a la marcha peronista, y me pregunto si *Pulqui...* no es sino un modelo a escala al cuadrado. En efecto, si el OVJ es una metáfora visual, la marcha-canción de alhajero es su siamés sonoro. Gracias a ambas, algo de la intensidad de aquella experiencia social del primer peronismo se hace próxima al espectador del presente, aunque sin didactismos ni grandilocuencia. La ubicuidad de "la marcha" —en la calle y en las casas, en las radios y los discos— cambia de escala, y ese desplazamiento lejos de degradar su potencia de penetración la *agudiza* —la *afina*—, la vuelve más precisa e interpelante. *Pulqui...* da a percibir que ese canto que recuerda las reuniones partidarias, los actos masivos y las campañas, que fue una forma de pedagogía afectiva y política, una band(er)a sonora que tantos quisieron arrancar de la memoria popular —incluso aniquilando y desapareciendo a aquellos/as que la entonaron—, tiene aún la capacidad de abrir espacios para el pensamiento y los sentidos en torno de la dignidad y la potencia de los cuerpos del trabajo, y el presente-futuro de las infancias. Por ello *Pulqui...* es un modo oblicuo de recuperación de sonidos e imágenes perdidas, para mirar mejor el presente e imaginar un porvenir donde el derecho a la felicidad sea para todos/as.

Referencias

- Adamovsky, Ezequiel (2016). "El bombo peronista". En Ezequiel, Adamovsky y Buch, Esteban *La marchita, el escudo y el bombo*. Buenos Aires: Planeta, 235-367.
- Alabarces, Pablo (2015). "La más maravillosa música: tres escenas de una banda de sonido peronista". En González, Carina (comp.) *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires: Final Abierto, 295-309.
- Amado, Ana (2009). *La imagen justa*. Buenos Aires: Colihue.
- Buch, Esteban (2010). "Notas sobre un grito de corazón". En Bufano, Sergio y Lotersztain, Israel (recops.). *La marcha-Los muchachos peronistas*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria, 88-92.
- _____ (2016). "La marcha peronista". En Adamovsky, Ezequiel y Buch, Esteban *La marchita, el escudo y el bombo*. Buenos Aires: Planeta, 77-233.
- Creañardo, Marina (2010). "¿Hacia dónde marchan las marchas?". En Bufano, Sergio y Lotersztain, Israel (recops.) *La marcha-Los muchachos peronistas*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria, 168-170.
- Casak, Andrés (2018). "Vanguardia popular- Centenario de Homero Expósito". En *Revista Acción- Centro Cultural de la Cooperación*, noviembre 2018, 56-57.
- Cortés Roca, Paula y Soria, Claudia (2015). "Bicentenario argentino: sobre pueblos y líderes". En González, Carina (comp.) *Peronismo y representación. Escritura, imágenes y políticas del pueblo*. Buenos Aires: Final Abierto, 321-343.
- Croci, Pablo (2007). "Pulqui o el ángel de la historia. Entrevista a Alejandro Fernández Mouján, director de Pulqui, un instante en la patria de la felicidad". En *Revista El Ángel Exterminador* N° 6, Año 1, agosto 2007. Disponible en: <http://www.elangelexterminador.com.ar/articulosnro.6/moujan.html>
- Crowder-Taraborrelli, Tomás (2009). "Evita in Wonderland. Pulqui and the workshop of underdevelopment". En *Revista Cine Action* N° 77, 2-8.
- Expósito, Homero (1982). *Cancionero-Trenzas de color de mate amargo*. Buenos Aires: Torres Aguero.
- Frith, Simon (2001). "Hacia una estética de la música popular". En Cruces, Francisco (ed.) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 413-435.
- Gionco, Pamela (2011). "'El pueblo, unido...' en las calles. Movilización social y esfera pública en documentales de intervención política post 2001". En Lusnich, Ana Laura y Piedras, Pablo (eds.) *Una historia del cine político y social en Argentina-Vol. II*. Buenos Aires: Nueva Librería, 609-630.
- Gorbman, Claudia (1987). *Unheard melodies: narrative film music*. Bloomington & Indianapolis: Indiana University Press, y London: BFI Publishing.
- Jelín, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Kassabian, Anahid (2002). *Hearing film – Traking identifications in contemporary Hollywood film music*. Taylor & Francis e-library.
- Latham, Alison (2008). *Diccionario Oxford de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nouzeilles, Gabriela (2010). "El niño proletario: infancia y peronismo". En Soria, Claudia et al (eds.) *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo, 111-128.

- Nudler, Julio (2010). "La debida explicación". En Bufano, Sergio e Lotersztain, Israel (recops.) *La marcha-Los muchachos peronistas*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria. 15.
- Pujol, Sergio (2010). "'Naranja en flor' (Expósito-Expósito)". En *Canciones argentinas (1910-2010)*. Buenos Aires: Emecé, 133-135.
- Rice, Timothy (2001). "Hacia la remodelación de la etnomusicología". En Cruces, Franciso (ed) *Las culturas musicales. Lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 155-178.
- Rosano, Susana (2010). "Apuntes para pensar la obra de Daniel Santoro. El paraíso perdido del peronismo en clave hermética". En Soria, Claudia et al (eds.) *Políticas del sentimiento. El peronismo y la construcción de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Prometeo. 241-253.
- Sáitta, Carmelo (2006). "Los sonidos acusmáticos: de lo oculto al extrañamiento". En *Revista de Investigación Multimedia* N° 1, Año 1, 6-10.
- Santoro, Daniel (2010). "Olvido de un mundo ineludible y abrumador". En Bufano, Sergio y Lotersztain, Israel (recops.) *La marcha-Los muchachos peronistas*. Buenos Aires: Ejercitar la memoria, 124-125.
- Seba, Alejandro (2016). "Diseño sonoro en el documental. Representación y poética". En *Revista Imagofagia* N° 13, abril 2016, 1-21. Disponible en: <http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php/imagofagia/article/view/921>
- Varela, Gustavo (2016). *Tango y política. Sexo, moral burguesa y revolución en Argentina*. Buenos Aires: Ariel.
- Williams, Raymond (2009). *Marxismo y Literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.