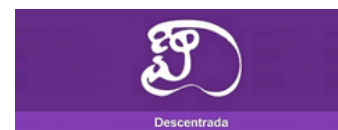

Artículos de temática libre

Teresa Parodi y sus personajes mujeres: folklore y género a comienzos de los 80



Teresa Parodi and her women personages: folklore and gender in the early 1980s

 Tomás Mariani

Territorios de la Música Argentina Contemporánea,
Universidad Nacional de Quilmes / CONICET,
Argentina
tomasmariani040487@yahoo.com.ar

Descentrada

vol. 8, núm. 2, e239, 2024
Universidad Nacional de La Plata, Argentina
ISSN-E: 2545-7284
Periodicidad: Semestral
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

Recepción: 27 Junio 2023

Aprobación: 21 Noviembre 2023

Publicación: 01 Septiembre 2024

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e239>

URL: <https://portal.amelica.org/ameli/journal/84/844994006/>

Resumen: En este artículo proponemos un análisis, desde una perspectiva feminista, de dos discos de Teresa Parodi publicados a mediados de los 80, con las personajes mujeres de sus textos como foco. Para eso reconstruimos aspectos de sus condiciones de producción -desde aspectos generales a particularidades del folklore- y de su trayectoria personal-profesional. Observamos en *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), ambos álbumes editados luego de su éxito en el Festival de Cosquín, que en varias de sus canciones relató experiencias de mujeres, normalmente de sectores populares y de origen provinciano, destacando su agencia.

Palabras clave: Teresa Parodi, Género, Folklore.

Abstract: In this article we propose an analysis, from a feminist perspective, of two of Teresa Parodi's albums published in the mid-1980s, with the women protagonists of her texts as the focus. To do so, we reconstruct aspects of her production conditions -from general aspects to particularities of folklore- and of her personal-professional trajectory. We observe in *El Purajhei* (1985) and *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), both albums released after her success at the Cosquín Festival, that in several of her songs she recounted the experiences of women, usually from popular sectors and of provincial origin, highlighting their agency.

Keywords: Teresa Parodi, Gender, Folklore.

1. Introducción

En el año 2021, ya atravesada por la masividad de los movimientos feministas actuales, Teresa Parodi¹ reflexionó en una entrevista sobre la posición de las mujeres en la música y sobre la primera etapa de su propia trayectoria:

Las mujeres tenemos un gran protagonismo. La canción de la tierra tiene voz de mujer. El canto latinoamericano en general, cuando se trata de su ligazón con la tierra y de la memoria musical de las comunidades, es femenino. Creo que la voz más contundente es la de Mercedes (Sosa), que ha atravesado el continente y es sin dudas la gran referente. El canto de cuna, el canto de origen es generalmente de las mujeres, y ahí hay un rol. Y al mismo tiempo a las mujeres nos cuesta mucho ocupar espacios y que se considere que lo que hacemos es un oficio, un trabajo, sobre todo cuando una tiene hijos. Está el prejuicio de que “andás cantando por ahí, descuidando la casa”. Me acuerdo de mi mamá: ella amaba lo que yo hacía, pero cuando yo viajaba por trabajo, ella venía de visita a mi casa de Buenos Aires y cuando hablaba con mi hermana le decía: “Los chicos tremendos y la madre cantando” (risas). ¡No decía “la madre trabajando”! Es un tema cultural que no se ha erradicado. Imaginate, además, en mi caso, autora y compositora... No hay muchas mujeres componiendo estas músicas... (Tavano, 2021, s/p).

En este relato Parodi reconoce a sus antecesoras -en particular Mercedes Sosa-, pone en relación lo femenino, por un lado, con la memoria cultural colectiva, comunitaria, ligada a un territorio amplio (Latinoamérica) y, por otro lado, también con tareas de cuidado y con la maternidad (cantos de cuna). A la vez, pone de manifiesto el conflicto entre el rol tradicional de tareas de cuidado asignado a las mujeres y el desarrollo de su oficio y su trabajo. Finalmente, es consciente de que no solo ocupa el espacio más habilitado para mujeres en la música, el canto, sino que además ocupa las tareas en gran medida masculinizadas de escritura y composición (a lo que se agrega la interpretación de guitarra).

En ese recorte vemos que Parodi hace una reivindicación de la diferencia de las mujeres como colectivo, constituido por experiencias históricas, y afirma que desde esa diferencia tienen un rol en los procesos sociales. La idea de diferencia en las teorías feministas tiene una larga discusión con diversidad de posturas, es un concepto que “funciona como el contrapunto de la universalidad y se presenta como la reivindicación de la particularidad o identidad específica, en unos casos, o del pluralismo radical, en otros” (Álvarez, 2001, p. 278). En los dichos de Parodi se delinearán características de las mujeres como una identidad específica ligada fundamentalmente a aspectos culturales e históricos, con énfasis locales (y con algo de esencialismo). Desde ese lugar se plantea el ejercicio de acciones para transformar las jerarquías de género.

A la luz de estas reflexiones, y considerando que Parodi inició su trayectoria profesional a fines de los 70 pero logró instalarse como figura clave de la llamada “renovación de los 80” del folklore a partir de su consagración en el Festival de Cosquín en 1984 (Díaz, 2009; Mariani, 2019), nos preguntamos: ¿estas posturas estaban ya presentes, y en tal caso en qué medida, en sus discos de 1985 y 1986? Y, más allá de su ya reconocida militancia política, ¿hay una reivindicación de las mujeres y sus puntos de vista y acción en esas producciones?

En este trabajo vamos a reponer algunos puntos importantes de la historia local pensada desde conceptos clave de las teorías feministas y a partir de allí propondremos un análisis de la figura de Teresa Parodi en el folklore argentino de comienzos de los 80. Para esto nos centraremos en los dos primeros discos que editó luego de su éxito en el Festival de Cosquín: *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986).

2. Mujeres, género y sexualidades a comienzos de los 80

En la historización de las experiencias y discursos de género ocupa un lugar muy relevante la co-construcción durante la modernidad de las esferas demarcadas como “pública” y “privada”, con la masculinización de la primera y la feminización de la segunda. Esa co-construcción histórica implica vínculos e imbricación de diversas experiencias de la vida cotidiana, del trabajo, la familia, la ciudadanía, las artes, el consumo y la publicidad, entre muchas otras.

En ese proceso, tuvo sin dudas un papel central el desarrollo de un ideario de “complementariedad de subordinación” entre varones y mujeres, tal como lo relata Mirta Lobato (2008). Esta autora afirma para el caso local que “hacia fines del siglo XIX se consolidaron en la Argentina ciertas nociones asociadas a la ‘naturaleza femenina’ de la mano de la difusión de un pensamiento científico que se apoyaba fuertemente en la biología” (Lobato, 2008, p. 28). A través de argumentos biologicistas se presentaron como “naturales” las asociaciones de la mujer con la maternidad, las tareas de cuidado, lo emocional, la pasividad, la sumisión, la disponibilidad, etc. Del mismo modo, se afirmaron las asociaciones de lo masculino con la fuerza, la racionalidad, la creatividad, lo activo, el control de las emociones, etc.

Tal como afirma Karina Felitti, los conceptos de maternidad, así como los de familia, paternidad o niñez,² están en relación con “la estructura económica, política, demográfica, social y cultural de cada época” (2011, p. 23). Por lo tanto, no pueden pensarse por fuera “de su entorno y de las posibilidades [o no] que existen para tomar decisiones libres e informadas” al respecto. Durante el siglo XX argentino, como expone esta autora, hubo avances y retrocesos, ambigüedades y debates públicos -en el ámbito estatal, la prensa, en expresiones culturales- sobre las ideas de maternidad, en tensión entre el deber y el derecho y, atravesando el trabajo, los derechos políticos, los derechos sexuales y reproductivos. La naturalización de la maternidad atravesó no solo a sectores conservadores y religiosos, sino que también alcanzó a sectores militantes de izquierda durante los 70, algo que da cuenta de su extensión normativa en la sociedad argentina durante el siglo XX (Felitti, 2011).

El trabajo es uno de los puntos clave a partir del cual se forjaron desigualdades de género. Durante la modernidad, con el proceso de industrialización, se construyó un modelo androcéntrico de trabajo, que favoreció una división sexo-genérica del mismo, jerarquizado y cargado de discriminaciones. Desde los estudios en perspectiva de equidad de género se ha complejizado la mirada sobre esa historia, ampliando el concepto de trabajo y las fuentes para estudiarlo, a la vez que visibilizando desigualdades. Entre ellas, la segregación ocupacional horizontal (ocupaciones feminizadas o masculinizadas) y vertical (dificultad en el acceso a puestos jerárquicos) y la discriminación salarial (menores en ocupaciones feminizadas y a su vez menores en una misma actividad solo por ser mujer). Estas desigualdades, resistencias y complicaciones no impidieron que muchas mujeres formaran parte de gran diversidad de espacios, incluidos los culturales y artísticos. Sin embargo, “las actividades asistenciales, filantrópicas y educativas fueron las formas más usuales de traspasar las barreras del hogar, reproduciendo en la esfera pública las funciones de cuidado y afecto que definían lo femenino” (Felitti, 2011, p. 11).

Según Karina Felitti, a partir de la década de los 60 se dieron una serie de cambios “en los roles y en las relaciones de género, los modelos y vínculos familiares, y los modos de considerar y vivir la sexualidad, [que] generaron importantes transformaciones en las representaciones, valoraciones y experiencias de la maternidad” (2011, p. 11). Desde los 60, esta última “fue pasando a ser una opción que, si bien era difícil rechazar indefinidamente, podía combinarse con el trabajo asalariado, el estudio y la participación política” (Felitti, 2011, p. 33).

Valeria Manzano (2017) afirma que a partir de 1973 en los gobiernos de Juan Perón y -tras su muerte- de Isabel Perón, pero con mucha mayor profundidad y violencia durante la dictadura iniciada en 1976, se llevó adelante un proyecto de “restauración de la autoridad”. Esta restauración conservadora tuvo, tal como dijimos, a las juventudes como blanco. Se construyó un “enemigo interno” (Franco, 2012) cuyo rostro “era

joven: la mujer o el hombre de la guerrilla, el ‘drogadicto’, el supuesto ‘desviado sexual’” (Manzano, 2017, p. 348). Este proyecto anti “subversivo”, más allá de la especial violencia desatada contra las organizaciones políticas, tuvo en el ámbito cultural y en la vida cotidiana un énfasis moralista de fuerte influencia católica. Lo subversivo de la juventud no solo se combatía en el ámbito político sino también en las relaciones de género y las prácticas sexuales, con el matrimonio y la familia tradicional como valores a restaurar.

Este proyecto reaccionario permeó más allá de sus principales ejecutores en distintos niveles de la sociedad, difundiendo el miedo, la desmovilización política y las restricciones culturales. Este proceso aplica a las prácticas culturales y a las profesionales de la música. Sin embargo, el alcance que tuvo encontró algunos límites y distintos modos de resistencia, no solo entre las juventudes -por ejemplo, del rock- sino también en otros sectores (Lucena y Laboureau, 2016; Manzano, 2017).

En tensión con ese marco de políticas estatales entre democracia y dictadura, en la década del 70 se crearon grupos y asociaciones feministas. Tal como lo releva María Victoria Tesoriero (2020), si bien muchas organizaciones feministas estaban conformadas por militantes de partidos o agrupaciones políticas (sobre todo de izquierda), no se logró en estos años una articulación programática con otras luchas. Una de las razones que surge en varios estudios es la desconfianza de sectores militantes hacia el feminismo por provenir de países considerados imperialistas y por haber encontrado eco local principalmente en clases medias y altas. Es así que, tanto entre grupos y partidos de izquierda como peronistas, asumirse feminista resultaba controversial. De todos modos, tanto en esos agrupamientos como en ámbitos sindicales la participación de mujeres militantes fue en aumento y permitió llevar adelante en distintas actividades “demandas propias del género femenino como la igualdad de salario ante la misma tarea o la exigencia de recategorizaciones, ascensos y apertura de especialidades laborales tradicionalmente solo aptas para varones” (Andújar y D’Antonio, 2020, p. 99). La violencia instalada por el gobierno militar de facto a partir de 1976 dio lugar a un repliegue tanto de militantes partidarias como feministas, aunque, por supuesto, no fue total ya que se presentaron diversas resistencias (Tesoriero, 2020).

Hacia el final de la última dictadura argentina hubo mujeres que asumieron diferentes formas de militancia. Sin dejar de considerar las agrupaciones feministas, Felitti afirma que:

Además de la mayor visibilidad de las agrupaciones de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, se generó un movimiento de amas de casa que luchaba contra la inflación y otro que exigía la derogación del servicio militar obligatorio. En estos casos [...] la participación política femenina partía de un lugar de género tradicional [...] no dejaban de valorizar a la familia y a las mujeres en su rol de cuidadoras y responsables del hogar (2011, p. 42).

La “restauración de la autoridad” por medio de la violencia extrema ejercida desde el Estado tuvo efectos: el espacio que pudieron ocupar estas mujeres fue en parte posible gracias a que no cuestionaban “la familia” y los roles tradicionales de género (D’Antonio, 2007). Aunque hicieron uso de esos roles para intervenir en el ámbito público (Tesoriero, 2020), por lo tanto, se trató de un ejercicio alternativo de la maternidad que sirvió como táctica disruptiva del orden tradicional (Rodríguez y Soza, 2008). Otro punto que les permitió avanzar es que, en un principio, tampoco hacían énfasis en posiciones políticas asociadas a las ideologías cuestionadas por los dictadores. Tal como lo explica Manzano, tanto en los años de dictadura como apenas iniciada la democracia:

[...] las organizaciones de derechos humanos desplazaron a un lugar secundario los compromisos políticos de las víctimas para hacer hincapié en otros aspectos de sus biografías. La apelación a indicadores etarios -sobre todo los referidos a la juventud y la adolescencia- movilizó un plano simbólico dominado por nociones de inocencia, idealismo y virtud (2017, p. 387).

En ese contexto, el partido radical, que resultó ganador de las elecciones de 1983, incluyó tres puntos en su plataforma electoral relacionados a algunos derechos de las mujeres, de los cuales “dos correspondían a su condición de madres y nada se decía sobre la vigencia de las restricciones a la planificación familiar” (Felitti, 2011, p. 43), impuestas en la década anterior por parte del peronismo, primero, y de la dictadura, después. Lo que efectivamente sucedió en los años siguientes es que “la democracia recién instaurada tuvo fuerzas para derogar las normas coercitivas anteriores y sancionar el divorcio vincular y la patria potestad compartida, pero la instalación de un programa nacional sobre educación sexual y anticoncepción quedó como cuenta pendiente” (Felitti, 2011, p. 44).³

Estos logros y limitaciones se dieron en un contexto de debate público sobre sexualidades. Según Natalia Milanésio (2021), el llamado “destape”, que refiere a la explícita sexualización -fundamentalmente- de las producciones culturales y la comunicación masiva, “fue el fenómeno sociocultural más importante y explosivo que marcó el regreso de la democracia” (p. 11). Imágenes y narrativas que poco tiempo atrás, durante la dictadura, se habrían considerado inmorales, vulgares y peligrosas pasaron a formar parte de la vida diaria en democracia. Milanésio afirma: “El destape de los medios de comunicación transformó las discusiones y representaciones sobre sexo haciéndolas más abiertas, participativas, extrovertidas y atrevidas” pero a su vez “solo reflejaron las experiencias heterosexuales” y fueron renuentes o incapaces de “denunciar los prejuicios y la discriminación de las minorías sexuales, de atacar frontalmente al sexismo y de condenar sin concesiones el machismo” (2021, p. 106). A su vez, según esta autora, para las mujeres tuvo una doble cara porque fueron tanto “objetos” como “sujetos” sexuales en una gran diversidad de producciones culturales. Este destape fue causa de un debate abierto en el que intervinieron especialistas en sexología que predicaron la búsqueda del placer y el erotismo heterosexual sin culpa ni vergüenza, sectores conservadores católicos que denunciaron y persiguieron prácticas “inmorales y perversas”, sectores militantes feministas y de minorías sexuales que abogaron por considerar género y sexualidad como parte de la idea de ciudadanía, entre otros. Atravesada por estos debates, de todos modos, la mayoría de la población consumió y fue parte del auge de las producciones culturales con contenidos sexuales explícitos. Considerando el contexto moralista y de censura de la etapa dictatorial previa, según Milanésio, esto permitió a argentinas y argentinos “experimentar la democracia de una manera tangible, al igual que lo hacían con otras prácticas democráticas como marchas, protestas y elecciones” (2021, p. 65).

En paralelo, entre el final de la dictadura y el comienzo de la democracia se conformó la Multisectorial de la Mujer, con participación de agrupaciones feministas, organizaciones de derechos humanos, sectores femeninos de partidos políticos y sindicatos. Surgida durante 1982, tuvo su etapa de mayor alcance a partir de 1984 mediante el impulso del debate de las leyes de Patria Potestad y de Divorcio Vincular. En un clima de reivindicación del estado de derecho y las libertades individuales, propiciado por el gobierno radical, la Multisectorial logró una articulación inédita de movimientos de mujeres, que tuvo victorias concretas en el terreno de los derechos civiles. Esta articulación, sin embargo, no significó una adhesión generalizada al feminismo. Tesoriero (2020) da cuenta, en su tesis, de una tensión vigente que llevaba a muchas mujeres militantes a evitar identificarse como feministas, más allá de compartir las reivindicaciones.

Parodi desarrolló el comienzo de su trayectoria profesional atravesando este largo proceso que incluye: ampliación de posibles en los 60 (Felitti, 2011), crecimiento de espacios de mujeres en partidos y agrupaciones políticas en una relación de mutuo impulso y a la vez de no identificación con movimientos feministas (Tesoriero, 2020), restauración conservadora desde mediados de los 70 (Manzano, 2017), surgimiento de movimientos de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (D’Antonio, 2007; Rodríguez y Soza, 2008; Tesoriero, 2020), “destape” en el comienzo de la democracia (Milanésio, 2021), formación de la Multisectorial de la Mujer y aprobación de leyes largamente reivindicadas -Patria Potestad, Divorcio- durante la primavera alfonsinista (Tesoriero, 2020).

3. Mujeres, músicas populares y folklore

Al igual que en otras ocupaciones, en la música se puede constatar una división sexo-genérica del trabajo musical: con masculinización y feminización de ciertas actividades, jerarquías y desigualdades. Diversas investigadoras -desde fines de los 80 y comienzos de los 90- relevaron la construcción de estereotipos de “lo femenino” y “lo masculino”, la separación de las esferas “privada” y “pública” en la música, la sedimentación de músicos hombres, blancos, europeos y de clases medias y altas como referencias canónicas, así como la masculinización de las tareas creativas más valoradas y la exclusión de las mujeres de ámbitos de formación y de trabajo remunerado, entre otros puntos.

Tal como lo señala Lucy Green (2001) la asociación de las mujeres con la naturaleza favoreció que la voz, concebida como el instrumento musical más “natural”, sea su principal espacio de desarrollo profesional. Desde ese rol, en el que la exhibición del propio cuerpo se tensa entre la afirmación y la vulnerabilidad, según Green se han construido dos modelos contrapuestos y en tensión: el de la cantante seductora sexual o prostituta (asociada al espacio público y a la comercialización de los cuerpos) y la madre cuidadora (asociada al espacio privado y la feminidad legitimada).

En palabras de Juan Pablo González, que escribe desde Chile:

En cualquier recuento histórico-cultural de la primera mitad del siglo XX, no faltan ejemplos de escritoras, poetisas, escultoras, pianistas y cantantes líricas. Lo mismo se puede decir del resto de América Latina. A partir de la segunda mitad del siglo, se suman las cantautoras y estrellas de la canción [...]. Las compositoras, en cambio, tienden a aparecer en forma estable a lo largo del siglo, siempre en número muy reducido y sin experimentar un crecimiento evidente a fines del siglo XX (2013, pp. 69-70).

Ese breve recuento pone sobre la mesa el lento y no homogéneo proceso de ampliación de la participación de artistas mujeres en las profesiones musicales. El lugar de “estrellas de la canción” es el más habilitado en la segunda mitad del siglo XX, con la carga de exposición que, como sugiere Lucy Green (2001), tiene dos modelos estereotipados contrapuestos y en tensión: el de “madre cuidadora” -ligado a una feminidad legitimada- y el de “seductora sexual o prostituta” -ligado a una feminidad deslegitimada-. En Argentina, en el ámbito del tango, si bien ha estado presente la tensión entre ambos modelos, hay casos de cantantes mujeres con trayectorias asociadas al segundo modelo (Liska, 2021). Pero en el folklore las principales artistas mujeres se apoyaron en el primero, el de “madre cuidadora”, y desde allí lograron posicionarse y a su vez ampliar los posibles. Algunos casos emblemáticos son los de Margarita Palacios (famosa como cantante y como cocinera tradicional, apodada “la mama”), Marta de los Ríos (cantante y madre de Waldo de los Ríos) y Ramona Galarza (cantante, apodada “la novia del Paraná”). El caso de Leda Valladares (Orquera, 2015, 2017) es disruptivo en ese sentido, ya que evitó el matrimonio y se dedicó a una misión de “rescate” cultural. De todos modos, tal como lo observó Felitti (2011) en otros casos, su trabajo en el ámbito público tuvo un componente importante de funciones de cuidado. El caso de Mercedes Sosa, sin dudas la principal referente mujer del folklore argentino desde mediados de los 60, tiene otras particularidades. Si bien era cantante y también madre, su perfil más destacado es el de militante política y conocedora de su pueblo. A esto se agrega que se separó del padre de su hijo, Oscar Matus, y más tarde se juntó con el productor Francisco Mazzitelli. En muchas ocasiones se la ha presentado como madre y cuidadora, pero se destacan otras caracterizaciones de su figura: “la voz de la zafra”, “la negra”, “la voz de la tierra”, más tarde “la voz de Argentina” y “la voz de América Latina”, entre otras.

Green (2001) afirma -a través de ejemplos del mundo anglo- que hay rupturas con los dos modelos estereotipados con los que se enfrentan las mujeres músicas: cuando las artistas combinan sin contraponerlos aspectos de ambos modelos (como mostrarse sexualmente activas y maternales a la vez o no mostrarse necesariamente heterosexuales), cuando se disminuye la exposición del propio cuerpo con la mediación de un

instrumento musical o cuando se establece un vínculo con tecnologías musicales (normalmente reservadas para los varones). Estas rupturas suelen ser evaluadas como una pérdida de “feminidad”. Considerando esto, podemos agregar algunos matices a nuestra mirada sobre las artistas mujeres en el folklore. En la etapa de formación del paradigma clásico del folklore, los artistas más reconocidos fueron mayoritariamente varones, aunque lograron reconocimiento algunas mujeres, sobre todo cantantes.⁴ Sobre ellas encontramos vacancia en estudios específicos, pero en todos los casos observados predominan las construcciones de género tradicionales. En los 60 y 70, si bien hubo más artistas mujeres, se repite el canto como principal actividad: además de las ya nombradas, se destacan Alma García, Marian Farías Gómez (con Los Huanca Hua y luego solista), María Helena, Las Voces Blancas, Julia Elena Dávalos, María Ofelia, Gina María Hidalgo, entre otras. La posición de hija, hermana, novia, esposa o madre, tal como lo estudió Angélica Adorni (2019) para el caso de Galarza, es recurrente en estas cantantes. De todos modos, en varios casos fueron también instrumentistas y compositoras. Además del canto, Marta de los Ríos, Margarita Palacios y luego Alma García también compusieron canciones que incluyeron en su repertorio. Como instrumentistas de guitarra se destacan Carmen Guzmán, quien también era compositora, y Suma Paz, que combinaba el canto con las seis cuerdas. En piano y composición se destacan tanto Hilda Herrera como luego Susana Lago (con el grupo Anacrusa). Más allá de estos casos, son muchas las cantantes que tocaban, por ejemplo, guitarra, caja chayera/bagualera y, en menor medida, bombo legüero. Para el caso de Mercedes Sosa, retomando los argumentos de Green (2001), es posible pensar que el uso del bombo y el poncho le permitieron distanciarse del modelo de seductora sexual sin reducirse solo al modelo de madre cuidadora.

En los 80 encontramos una nueva camada de artistas mujeres en el folklore, entre quienes el canto siguió siendo el principal espacio de desarrollo profesional: Ángela Irene, Aimé Painé, Marta Pirén, Suna Rocha, Verónica Condomí, Chany Suárez, Teresa Parodi y Liliana Herrero, entre otras. Al igual que en el rock “nacional” (Blázquez, 2018), es en la primera mitad de la década en la cual se editaron la mayor parte de los discos -solistas o en grupos- de estas mujeres. Sobre Suárez hicimos una investigación previa en la que dimos cuenta de sus estrategias para ampliar lo posible como artista identificada con las mujeres como colectivo (Mariani, 2021). De allí surge que en esa etapa se registraban tensiones y se disputaban espacios, pero no se articulaba un discurso confrontativo en términos de género y menos aun abiertamente feminista en el folklore argentino, así como tampoco en otras músicas populares locales (Blázquez, 2018; Díaz, 2021; Díaz y Montes, 2020; Liska, 2018, 2022; Sánchez Trolliet, 2018). Entre estas artistas emergentes de comienzos de los 80, Parodi se destaca por ser -además de cantante- escritora, compositora e instrumentista, y por haber logrado un alto grado de circulación y reconocimiento.

4. Trayectoria y posición de Teresa Parodi

Teresa Adelina Sellarés, luego conocida artísticamente como Teresa Parodi, nació en 1947 en Corrientes. En su infancia accedió a capitales culturales legitimados, en particular literatura y música clásica. Según relató ella misma en varias entrevistas, el gusto por la lectura y por ese tipo de música fue incentivado por su padre, quien fue funcionario de rentas de la provincia de Corrientes, además de lector y melómano. Tanto su madre como su abuela fueron maestras. En un principio Teresa siguió su camino, en esa profesión históricamente feminizada y hasta esos años propia de clases medias-altas (Pintos, 1989).

En la década del 60 ejerció como maestra y cursó Letras en la Universidad Nacional del Nordeste,⁵ donde conoció a quien luego fue su esposo, Guillermo Parodi, y entró en contacto con luchas estudiantiles. Una vez casada, tomaron con su esposo una opción militante y se fueron a un paraje de Misiones. En sus palabras: “a los dos nos impulsaba la necesidad de ejercer la docencia, allí donde hiciera falta” (Pintos, 1989, p. 28). Trabajaron en ese lugar dos años y luego regresaron a Corrientes, en donde continuaron sus vínculos con luchas sociales y espacios de discusión política.

Según relatos de Teresa, el gusto por la música popular regional -el chamamé- y por la guitarra como instrumento, surgió del vínculo con las mujeres que trabajaban en su casa o en la estancia de la familia ubicada en Mercedes, y con los músicos que animaban las fiestas que se hacían en aquel lugar. A partir de esas experiencias, decidió estudiar guitarra.

En esa mezcla entre su opción militante y sus capitales económicos, sociales y culturales, inició su trayectoria artística. Comenzó a cantar en su provincia natal, ingresó por concurso como solista al Coro de la Orquesta Folklórica provincial, dio sus primeros conciertos con sus propias canciones e incluso dio clases de música.

Desde mediados de la década del 70, Teresa, formó parte de un sector del chamamé que se presentó como la Nueva Canción Correntina (Díaz, 2009; Mariani, 2019; Patiño Mayer, 2017). La principal característica de este movimiento fue el acento en la canción más que en el baile, que primaba hasta entonces dentro del subcampo del Chamamé. Claudio Díaz (2009) afirma que Teresa Parodi es quizás el caso más “excéntrico” de ese grupo renovador en relación a los mecanismos de consagración habituales del subcampo del chamamé, debido al tipo de capital cultural con el cual se desenvolvía en este ámbito. Y, desde nuestra mirada, también por ser mujer, madre de cinco hijos, autora y compositora, en un contexto altamente masculinizado. Al menos en parte, esas características “excéntricas” que observó Díaz son las que le permitieron construir su lugar en ese movimiento y, como veremos, jugaron un rol importante en sus trabajos artísticos posteriores.

Teresa, en una entrevista reciente, recordó que en el desarrollo de su carrera profesional en la música tuvo que lidiar con resistencias:

[...] habiendo tenido mucha, digamos, resistencia, no oposición pero sí resistencia familiar, inclusive de mi propia, de mi propia pareja, digamos, de mi compañero, que le gustaba pero no le gustaba tanto. A pesar de que me acompañó enormemente, pero era una..., muy contradictorio lo que le pasaba, ¿no? Nunca pudieron sacarme eso, nada, ni una situación pudo sacarme eso (ANF TV - Academia Nacional Del Folklore, 2020, 13m18s).

En la misma entrevista, un poco antes, recordaba la directa relación de su decisión sostenida por su carrera artística con la formación cívica y el debate político en su propia casa. Tanto su padre como su madre incentivaban el análisis de la realidad social y política en ella y sus hermanas. Teresa relata que su padre decía sobre sus hijas que “[...] tienen que escuchar porque ellas después tienen que alguna vez votar, ellas tienen que pensar, tienen que saber lo importante que es la democracia” (ANF TV - Academia Nacional Del Folklore, 2020, 05m02s).

Si bien se trata de consideraciones a *posteriori*, aportan datos relevantes: la efectiva dificultad para desarrollar su profesión debido a una resistencia familiar (quizás inconsciente)⁶ y, a su vez, la estimulación desde niña a la discusión y participación política. Más allá de la antipatía de su padre para con el peronismo, vale recordar que Teresa, la mayor de tres hermanas, nació el mismo año en que se aprobó el voto femenino en Argentina, con Eva Duarte como figura clave.

En 1979 se mudaron a Buenos Aires con su esposo y sus cinco hijos. Decidieron emprender esa migración luego de que él perdiera su trabajo como consecuencia de haber sido detenido por la policía local por su militancia política. Poco antes de que se mudaran, Astor Piazzolla la había escuchado cantar en Corrientes y la convocó a cantar en su grupo. Es así que durante 1979 participó en una gira por el país como cantante del grupo de Piazzolla.

En 1981 y en 1983 editó sus dos primeros álbumes, ambos en sellos pequeños (Ciclo 3 -de la familia Vitale- y Rafael Cedeño -un editor de libros-). En esas producciones perfiló su repertorio: en su mayoría músicas de su región, aunque también tango, milonga y baladas, algunos clásicos del chamamé, pero sobre todo composiciones propias, combinando sus letras con textos de poetas argentinos. En esta etapa presentó sus canciones en espacios pequeños de la ciudad de Buenos Aires, en teatros y salas como La Trastienda, La Peluquería, El Scalabrini Ortiz, Subsuelo del Tortoní, entre otros. Tanto en la sonoridad y arreglos musicales como en las temáticas de las letras, hay opciones estratégicas que inscriben estos dos primeros discos en la línea del Movimiento del Nuevo Cancionero y más ampliamente en la Nueva Canción Latinoamericana (Díaz, 2009; Mariani, 2019; Patiño Mayer, 2017).

Su trayectoria y posición relativa en esos años en el campo del folklore le permitieron abordar en sus composiciones temáticas militantes sin las limitaciones que tuvieron artistas con mayor exposición. Igualmente, su primer disco es de 1981, que ya no era la etapa más crítica de la “guerra contra la subversión” emprendida por el gobierno militar de facto (Franco, 2018). A partir de enero de 1984, al recibir el premio Consagración del Festival de Cosquín, entró en una etapa de mucha mayor difusión y de edición de discos con sellos multinacionales.

5. El Purajhei (1985) y Mba-é pa reicó, chamigo (1986)

La primera producción discográfica de Teresa posterior al premio en Cosquín es *El Purajhei* (1985). Esta vez el disco salió por la multinacional Polygram (sello Polydor). Contó con la dirección y arreglos de Oscar Cardozo Ocampo, en diez canciones, y de Carlos Bergesio, en una, ambos muy reconocidos en esos roles en el folklore. La instrumentación en la mayor parte de las canciones es típica: guitarras criollas⁷ y acordeón más bajo eléctrico (en vez de contrabajo). De todos modos, el tratamiento que reciben no es típico: las guitarras ocupan mucho más espacio que el acordeón, con arreglos que pueden asociarse tanto a las guitarras cuyanas como a las de grupos como el de Alfredo Zitarrosa y, por momentos, a gestos típicos de las arpas paraguayas. A ese conjunto instrumental se le suman en algunas canciones flauta traversa, percusión (congas, bongó, timbales, platillos)⁸ y armónica.

Figura 1
Tapa del álbum *El Purajhei* (1985) de Teresa Parodi.



El título del álbum incluye la palabra guaraní *purajhei*, que significa canto. En la tapa⁹ ocupa todo el espacio una foto de perfil de Teresa, sentada en una silla tocando la guitarra y cantando, con un poncho blanco. Arriba, en letras amarillas mayúsculas, el nombre del disco y la artista. En el centro-izquierda, en letras amarillas, pero en minúsculas, la traducción “El Canto de Teresa Parodi”. Tal como lo analizó Claudio Díaz (2009), se resalta el canto tanto en el título como en la foto, dentro de un sub-género -el chamamé- que se caracteriza por su atención a la danza, a lo festivo, y en el cual son referentes centrales los instrumentistas (de acordeón y bandoneón). En la contratapa ocupa todo el espacio otra foto de Teresa, de frente, vestida con el mismo poncho blanco con bordados de lana, sentada en una silla, tocando la guitarra y con la mirada puesta hacia fuera de escena. Retomando los argumentos de Green (2001), al igual que en el caso de Mercedes Sosa su instrumento y su poncho le permiten distanciarse del modelo de “seductora sexual o prostituta”. Con letras en amarillo, arriba a la izquierda el nombre del álbum en guaraní, y en castellano, a la derecha, un texto de la escritora y artista plástica correntina Marily Morales Segovia; abajo, los datos técnicos y de las canciones. El texto de Morales Segovia celebra el éxito artístico de Teresa y reivindica su amistad (la llama “hermana”) y la trayectoria conjunta. El texto y esa reivindicación de esta hermandad dan cuenta de un apoyo mutuo en su desarrollo profesional.¹⁰

El repertorio está constituido en su totalidad por composiciones musicales propias. A su vez, la mayoría de las letras son suyas, salvo una de su esposo y dos de Francisco Madariaga.¹¹ Musicalmente predominan ritmos de la región litoral: chamamé -rápidos o lentos-, rasguido doble y un vals.¹² Las armonías y melodías son en algunos casos típicas del mundo del chamamé y otros casos pueden asociarse a otras músicas populares. Por ejemplo, en Simón Caravallo es posible distinguir usos melódicos y rítmicos cercanos al son cubano, y en Angá la Palmira usos melódicos y armónicos del *rock-and-roll*.¹³

En 1986 editó el álbum *Mba-é pa reicó, chamigo*, también por el sello Polygram y con arreglos y dirección de Carlos Bergesio. La instrumentación es similar al disco anterior, aunque el acordeón tiene más protagonismo en varias canciones, hay más percusión (en los rasguido doble), arpa en *Para ir andando* (nombrada como guarania), piano en dos canciones y violín en varias. Otra vez la mayoría de los textos son suyos, salvo uno de Francisco Madariaga (*El bayo ruano*). Las músicas también son propias, salvo una en

colaboración con Bergesio (*Lo que pueden los indios*) y una compuesta por Raúl Carnota (*Mba E Pa' doña Froilana*). Otra vez en el repertorio priman los chamamé y los rasguido doble. En esta producción trabajó en colaboración con otros artistas reconocidos: además de una composición de Carnota, las voces de Marián Farías Gómez (*Lo que pueden los indios*) y Enrique Llopis (*Te debo una canción*), el trío instrumental de Antonio Tarragó Ros -completado por Mateo Villalba y Rodolfo Regúnaga-, la flauta de Ruben Izaurralde, el piano de Lito Vitale, la guitarra de Daniel Homer, entre otros.

Figura 2

Tapa del álbum *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986) de Teresa Parodi



El título y la tapa del álbum siguen la lógica del disco anterior. El nombre de la artista (en rojo), el nombre del disco en guaraní (en rosa) y su traducción al español (en gris) en la parte superior. Y en el centro una foto de frente de Teresa con los brazos cruzados y apoyados en su guitarra -que apenas se ve-. A diferencia de la tapa del disco anterior, aquí no está cantando y la guitarra puede deducirse, pero no se ve con claridad. Si se suma eso a los colores de las letras (rojo, rosa) y a que se trata de una foto de frente en primer plano, en posición seria, fija, sin actividad, con luz desde atrás y ropa blanca: en este caso se construye una figura femenina tradicional, casi angelical, que además saluda amablemente “¡Cómo están, mis amigos!”. Una construcción que contrasta, como veremos, con el contenido de las letras de las canciones. La contratapa está compuesta por un texto del poeta jujeño Jorge Calvetti, una foto de Teresa con su mano izquierda en la guitarra y la mirada perdida, los datos de las canciones, artistas invitados y técnicos de la grabación. El texto de Calvetti es una carta dirigida a Teresa en la cual habla del impacto que le causó escucharla cantar en el Luna Park. Además de ponderar su arte, su canto y la amistad compartida, Calvetti da cuenta de la masividad que alcanzó Parodi en ese momento. Otra vez, Teresa eligió a una persona vinculada a las letras para presentar su disco, en este caso un varón treinta años mayor que ella y con reconocimiento en su ámbito.

Según Claudio Díaz (2009), en estos dos discos Parodi realizó una serie de desplazamientos respecto de la tradición dominante en el chamamé: del baile al canto, de la música a la palabra, de la raza al pueblo, de la nostalgia a la denuncia, de Corrientes a Latinoamérica. No son desplazamientos que impliquen un abandono de los primeros términos sino una ampliación hacia los segundos términos. El acento en el canto y las letras va de la mano del énfasis en el uso del guaraní, en la tematización de habitantes y paisajes de su región.

6. Personajes mujeres de Teresa Parodi

Dentro de las teorías feministas de la diferencia hay autoras que divergen en sus propuestas teóricas, como Luce Irigaray, Hélène Cixous o Luisa Muraro (Álvarez, 2001), pero aun así coinciden en que escribir sobre sí mismas es una estrategia productiva para las mujeres en pos de lograr mayor equidad y disputar espacios de legitimación de sus diferencias (sea como colectivo o como diversidad absoluta, pluralidad radical). Considerando esto tanto como la importancia que la propia Parodi les da, vamos a centrarnos en esta sección en los textos de sus canciones.¹⁴ Observamos que en varias de sus canciones relató experiencias de mujeres, normalmente de sectores populares y de origen provinciano, destacando su agencia.

Si bien en su repertorio se destaca el uso de textos de poetas varones, ya en sus dos primeros álbumes (1981 y 1983) reivindicó a artistas mujeres: Eladia Blázquez, María Elena Walsh y Mercedes Sosa. En la misma etapa otros artistas emergentes, entre ellos Raúl Carnota, Jorge Marziali¹⁵ o Antonio Tarragó Ros (hijo), rendían homenaje a figuras masculinas como Gustavo Leguizamón, Manuel Castilla, Sixto Palavecino, Ariel Petrocelli o Rolando Valladares.

En los discos de esta etapa, en varias canciones, Parodi usa la palabra “hombres” para referirse a la humanidad y en general el plural masculino como genérico, algo que no estaba en la discusión pública en la época. Habla de “los hombres del pan duro”, de un Pedro que simboliza “otros Pedros”. Son “hombres” del pueblo humilde y de origen provinciano. Pero para hablar de la tierra, de su tierra, en la canción *Que me valgaDios* (1983) la nombra como madre. Una madre a la que Teresa ofrece cuidar con su canto, incluso “acunar sus sueños” y “sacudir sus miedos”.¹⁶ Resuena en esta canción la cita que introdujimos al comienzo, en donde Teresa asocia el canto femenino a la tierra y a la memoria colectiva de quienes la habitan.

En los dos discos que editó luego de su éxito en el Festival de Cosquín, *El Purajhei* (1985) y *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), aumenta la proporción de canciones en las que las mujeres ocupan un lugar destacado. A través de distintas herramientas narrativas como la cita, el uso de primera, segunda o tercera persona, experiencias de mujeres están en el centro de varias de las canciones. Esto se suma a que Teresa como enunciativa las canta y es a la vez autora y compositora.

La primera canción de *El Purajhei* (1985), *Apurate, José*, inicia con un recitado en el que Teresa dice que escuchó en su pueblo a Jacinta y que va a repetir lo que ella dijo. Una manera de saldar la distancia de clase social entre Teresa y las personas de las que habla. Luego en la canción toma la palabra Jacinta en primera persona dirigiéndose a José, su pareja. En el relato se pondera su punto de vista, en el que la preocupación por sus hijos (“los cunumí”) y por las vecinas y vecinos (recordando sus nombres) se combina con el miedo, la tristeza por quienes no pudieron salvarse, la rabia por los sufrimientos de “la gente pobre” y la importancia de sus prácticas religiosas. Pero, además, se pondera su conocimiento del territorio que habita, con sus peligros, gracias a lo cual realiza las gestiones necesarias y exhorta a su pareja para escapar de la inundación.

En *A pesar de sus años* le comenta a Doña Elvira y Doña Clara los padecimientos de una niña que trabaja y tiene a cargo a sus hermanos. En *María Pilar*, si bien es Teresa quien relata, le pide a ella que cuente lo que sucedió con su pareja, Julián, un desaparecido. Hay un interés, como militante, en el punto de vista de ella y una intención de acompañarla en su sufrimiento y su búsqueda de justicia.

En el repertorio de otros artistas de Corrientes, como Albérico Mansilla y Edgar Romero Maciel o el más joven Antonio Tarragó Ros (hijo), hay reivindicaciones de los afrocorrentinos, pero Parodi no solo le canta al “gaucho negro” (en *Cambá Cola Jara*) sino también a Palmira, una “negra” que candombea. En *Anga la Palmira* dice: “Anga¹⁷ la Palmira acepta en silencio / Su única suerte tan negra y esquiva / No quiero que siga sonriendo, sonriendo / Prefiero que sostenga las bridas, activa”, y luego “Los hombres haremos un mundo más bello / Para que tú vivas y cantes y rías” [...] “Sé que está llegando ese día / Lo veremos juntas Palmira”. Hay una consciencia de la interseccionalidad, más allá de que no lo planteara con ese concepto, ya que considera en sus relatos género, raza/etnia, clase, lugar de nacimiento.

En la tercera canción de *Mba-é pa reicó, chamigo* (1986), retoma esa temática en *La negra Ulogia*. Allí da cuenta de la labor de lavandera en el río de Ulogia, de su origen mezclado entre afro por parte de padre y guaraní por parte de madre, de la presencia de larga data de su familia en la región. La letra afirma que “La negra Ulogia sabe el secreto de cada piedra de este lugar” y le pide que lo cuente.

La canción que abre el lado B del LP de 1986 es *Mbae pa’ Doña Froilana*, con letra de Teresa y música de Raúl Carnota. Comienza con un recitado que remeda los comunicados militares de la dictadura recientemente finalizada (Cultura Digital Formosa, 2020),¹⁸ en donde se anuncia el traslado de un barrio para “preservar la higiene y evitar la promiscuidad”.¹⁹ Luego en la letra cantada habla una mujer dirigiéndose a Doña Froilana, una curandera (“mano santa”), a quien le pide un remedio “para curarnos el alma” (el plural incluye a su pareja “el Carmen”), ya que tienen mucha tristeza por la nueva casa a la que les hicieron mudarse. En su relato expresa su enojo y da cuenta de los problemas técnicos de esa “casa moderna” para el tipo de vida que llevan, el lugar que habitan y el modo en que consiguen su sustento material (gallinas, huerta). Como alegato final contra esa política de viviendas dice: “Mejor sería doña, créame / Que nos den buen trabajo a los dos de una vez”. Además de una defensa de la autonomía que brinda un “buen trabajo” frente a intervenciones de políticas públicas “desde arriba”, está implícito que tanto él como ella trabajan. En esta canción entran en juego clase, región, género, prácticas religiosas, y la combinación de emociones que motorizan y dan sustento a las acciones.

También hay otras canciones en donde no se cuestionan ni amplían los roles de género tradicionales. Tal es el caso de *La abuela Emilia* que se dedica a tareas de cuidado y contención (atiende las flores, los pájaros, cuenta cuentos, cose) y a su vez es cuidada por su hija y por su nieta. O el caso de *La changa de los domingos*, en donde el hombre -que trabaja incluso en domingo porque no alcanza el dinero- minimiza las preocupaciones de la mujer, desacredita su punto de vista al decirle “no seas sonsa” o “pensá un poquito”, y ofrece comprarle un vestido para calmarla, que de todos modos servirá para que él pueda lucirla a ella en un baile (“te luciré de lo lindo”). Otro caso es el de *Oye, Manuela* en donde vuelve a hablar de afrocorrentinos, de costumbres populares y del vínculo con el río. Pero en la canción le pide a Manuela que oiga, que no piense “sonseras” ni se preocupe por su pareja, José, y que más bien se dedique a “las tareas”. De todos modos, al exponer estas situaciones, este grupo de canciones permiten objetivar su recurrencia y habilitan la reflexión al respecto.²⁰

A su vez, en otras canciones también pide que cuenten sus experiencias y hagan reclamos a personajes hombres. Como *Simón Caravallo*, en donde Teresa da cuenta de su trabajo y sus carencias y dice “No me conforma que estés tan callado / Ándale y cuenta lo que estás pasando / Que te despierte el dolor, ay hermano / Que nos despierte por fin, Caravallo”.

7. Palabras finales

En el disco de 1983 Teresa le dedica una canción a María Elena Walsh. Allí le pide que le diga qué hacer con la canción. De ese modo la reconoce como referente y antecesora. Según Mercedes Liska:

El hecho de que [Walsh] haya sido compositora, en letra y música, e intérprete de sus propias canciones, habla de un rasgo excepcional ya que –en la historia de la música argentina durante el siglo XX— la composición fue un trabajo muy poco abordado por mujeres y también poco reconocido (2018, p. 8).

Esa excepcionalidad también es parte de las condiciones de producción de Parodi, aunque ahora cuenta al menos con Walsh como antecesora. Con esa autora, compositora e intérprete, además, comparte algunas opciones estratégicas en su trayectoria profesional: según Liska (2018), María Elena “generó una obra transgresora en diferentes órdenes, sutil y no confrontativa, convirtiendo en virtud restricciones que han ordenado las jerarquías de género en la producción musical” (p. 8). Tal como relevamos en el apartado anterior, el tratamiento de las relaciones de género en las canciones de Parodi también es sutil y no confrontativo. Su trabajo, tal como lo observó Laura Viñuela Suárez en otras músicas populares, se dirige hacia “la subversión y la ampliación de la feminidad tradicional” (2003, p. 22), y no en contra de la dominación masculina de un modo directo. En un trabajo anterior relevamos este mismo tipo de estrategias en el caso de Chany Suárez en esos mismos años (Mariani, 2021). A diferencia de Walsh, en esa época Suárez y Parodi no se identificaron públicamente con el feminismo.

Respondiendo a las preguntas iniciales: consideramos que en estos primeros discos de Parodi ya se perfila un reconocimiento de sus antecesoras y una vinculación de lo femenino, tanto con las tareas de cuidado y la maternidad como con lo comunitario arraigado en un territorio. A su vez, da cuenta de figuras femeninas que combinan el conocimiento del lugar que habitan, en su naturaleza e historia, se preocupan por y expresan sus emociones respecto de personas cercanas, trabajan y gestionan sus recursos. Destaca el valor de sus experiencias. Esa combinación, que se apoya en algunos roles tradicionales y desde allí amplía lo posible, es la que articula en esos años, más que la discusión directa de las jerarquías de género. Esa postura no confrontativa, que es recurrente en otras mujeres artistas y/o militantes de la época, es una opción estratégica que surge de una evaluación (consciente o inconsciente) de las condiciones de producción que describimos, en función de la propia trayectoria.

Referencias

- Adorni, A. (2019). ¿Un hada bienhechora en el baile de sirvientas? Ramona Galarza y sus discos de música litoraleña argentina en los sesenta. *Contrapulso*, 1(1), 1-19.
- Álvarez, S. (2001). Diferencia y teoría feminista. En E. Beltrán & V. Maquieira (Eds.), *Feminismos: Debates teóricos contemporáneos* (pp. 243-286). Madrid: Alianza.
- Andújar, A. y D'Antonio, D. (2020). "Chicas como tú" ... Género, clase y trabajo en la Argentina reciente: Un balance desde la historia social. *ARCHIVOS de historia del movimiento obrero y la izquierda*, VIII(16), 93-110. Recuperado de <https://www.archivosrevista.com.ar/numeros/index.php/archivos/article/view/246/242>
- ANF TV - Academia Nacional Del Folklore. (15 de mayo de 2020). *COMPARTIENDO EXPERIENCIAS _ Capítulo 7 - ANF TV*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=yZVFGanN-Ps>
- Blázquez, G. A. (2018). "Con los hombres nunca pude": Las mujeres como artistas durante las primeras décadas del "rock nacional" en Argentina. *Descentrada*, 2(1), 1-17. Recuperado de <http://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe033>
- Cultura Digital Formosa. (23 de mayo de 2020). *Arte para Todos: Teresa Parodi Cap 3 "mbae pa doña froilana"*. [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=sp50U0bHxfk>
- D'Antonio, D. (2007). Las Madres de Plaza de Mayo y la maternidad como potencialidad para el ejercicio de la democracia política. En M. Bravo, F. Gil Lozano, & V. Pita (Eds.), *Historias de luchas, resistencias y representaciones. Mujeres en la Argentina, siglos XIX y XX* (pp. 283-303). Tucumán: EDUNT.
- Díaz, C. F. (2009). *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al Folklore Argentino*. Córdoba: Recovecos.
- Díaz, C. F. (2021). El Dúo Pimpinela en la transición democrática argentina: Una escucha política. *Artcultura*, 23(43), 106-123. <https://doi.org/10.14393/artc-v23-n43-2021-64087>
- Díaz, C. F., y Montes, M. de los Á. (2020). Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico. *El oído Pensante*, 8(2), 38-64. <https://doi.org/10.34096/OIDOPENSANTE.V8N2.8058>
- Felitti, K. (2011). Entre el deber y el derecho: Maternidad y política en la Argentina del siglo XX. En K. Felitti (Ed.), *Madre no hay una sola: Experiencias de maternidad en la Argentina* (pp. 23-52). Buenos Aires: Ciccus.
- Franco, M. (2012). *Un enemigo para la nación: Orden interno, violencia y «subversión», 1973-1976*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Franco, M. (2018). *El final del silencio: Dictadura, sociedad y derechos humanos en la transición (Argentina, 1979-1983)*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Green, L. (2001). *Música, género y educación*. Madrid: Morata.
- Liska, M. (2018). Biografías sobre mujeres músicas: Tramas de género y sexualidad en los significados de la obra musical de María Elena Walsh. *Descentrada*, 2(2), 1-11. Recuperado de <https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/DESe056>
- Liska, M. (2021). Se dice de "ella". Sentidos de género en los discursos biográficos sobre Tita Merello. *Revista argentina de musicología*, 22(1), 101-144.

- Liska, M. (2022). Puerto Pollensa y Puerto Argentino: Una canción de amor en épocas de guerra. En E. Buch y A. Gilbert (Eds.), *Escuchar Malvinas. Músicas y sonidos de la guerra* (pp. 109-126). Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Lobato, M. (2008). Trabajo, cultura y poder: Dilemas historiográficos y estudios de género en la Argentina. En VV.AA. (Ed.), *Historia con mujeres. Mujeres con historia* (pp. 12-26). Buenos Aires: UBA.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (Eds.). (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: EDULP.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud en Argentina: Cultura, política, y sexualidad desde Perón hasta Videla*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mariani, T. A. (2019). De la vuelta de Mercedes Sosa a la asunción de Raúl Alfonsín: Actores emergentes en el folklore argentino. *Revista Argentina de Musicología*, 19, 175-193. Recuperado de <https://ojs.aamusicologia.ar/index.php/ram/article/view/269>
- Mariani, T. A. (2021). Historia de las mujeres, género y musicología: Herramientas para analizar el disco mujer/MUJER (1984) de Chany Suárez. *RISM*, 18, 201-226. <https://doi.org/10.14409/rism.v0i18.10597>
- Milanesio, N. (2021). *El destape: La cultura sexual en la Argentina después de la dictadura*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Orquera, F. (2015). El proyecto musical de Leda Valladares: Del sustrato romántico a una concepción ancestral-vanguardista de la argentinidad. *Corpus*, 5(2), 1-31. <https://doi.org/10.4000/corpusarchivos.1479>
- Orquera, F. (2017). Leda Valladares, poeta: Misticismo existencial en un campo literario de provincia. *Acta Poetica*, 38(2), 101-122. <https://doi.org/10.19130/iifl.ap.2017.2.803>
- Patiño Mayer, L. (2017). Tácticas y recorridos artísticos en el campo del folklore durante la última dictadura militar argentina: Dos mujeres y dos canciones. *X Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_11/pati%C3%B1omayer_mesa_11.pdf
- Pintos, V. (1989). *Teresa Parodi*. Buenos Aires: De Aquí a la Vuelta.
- Rodríguez Durán, A. y Soza Rossi, P. (2008). *Algunas estrategias y tácticas en el ejercicio de la autoridad de las mujeres*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, Argentina. Recuperado de <https://www.aacademica.org/000-096/158>
- Sánchez Trolliet, A. (2018). "Haciendo el amor en la cocina": Mujeres, espacio doméstico y cultura rock en los tempranos ochenta. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 13(1), 99-116. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae13-1.medc>
- Tavano, E. (2021, agosto 28). Teresa Parodi: "La canción de la tierra tiene voz de mujer". *Tiempo Argentino*. Recuperado de <https://www.tiempoar.com.ar/espectaculos/teresa-parodi-la-cancion-de-la-tierra-tiene-voz-de-mujer/#>
- Tesoriero, M. V. (2020). *Historia del movimiento de mujeres y feministas en Argentina tras el retorno a la democracia. El caso de la Multisectorial de la Mujer (1983-1991)* (Tesis de maestría), Universidad Nacional de San Martín, San Martín, Argentina. Recuperada de <https://ri.unsam.edu.ar/handle/123456789/1697>
- Viñuela Suárez, L. (2003). La construcción de las identidades de género en la música popular. *Dossiers feministes*, 7, 11-30. <https://doi.org/10.1590/1806-9584.2017v25n2p777>

NOTAS

- 1 Un avance de este trabajo fue presentado en las XV Jornadas Nacionales de Historia de las Mujeres y X Congreso Iberoamericano de Estudios de Género, en mayo de 2023. Agradezco los comentarios recibidos allí y en los intercambios previos dentro de mi grupo de investigación.
- 2 La autora se refiere a la maternidad, pero la cita aplica a los demás conceptos que detallamos.
- 3 La patria potestad compartida fue establecida en 1985 y la ley de divorcio en 1987.
- 4 Andrés Chazarreta, Atahualpa Yupanqui, Buenaventura Luna y La Tripilla de Huachi Pampa, Antonio Tormo, Hilario Cuadros, Carlos Montbrun Ocampo, Polo Giménez, Julio Argentino Jerez, Los Hermanos Abrodos, Los Hermanos Ábalos, Ernesto Montiel, Edgar Romero Maciel, Tránsito Cocomarola, Osvaldo Sosa Cordero, entre otros. Margarita Palacios, Marta de los Ríos, Las Hermanas Berón, Hilda Rufino, el Dúo Vera Molina o más tarde el dúo Leda y María son algunas de las excepciones. Todas cantantes, en algunos casos también compositoras.
- 5 No hemos encontrado datos certeros ni declaraciones al respecto en la larga lista de entrevistas a Teresa que hemos relevado, pero es posible imaginar, por las fechas y la secuencia de hechos, que interrumpió su carrera universitaria luego de ser madre.
- 6 En esta cita hace referencia a quien fuera su esposo y más adelante retomamos otra cita en donde hace referencia a su madre. En ambos casos describe una ambivalencia, una contradicción, entre el apoyo y los reclamos.
- 7 Una segunda guitarra haciendo arpeggios y rasgueos, y una, dos o tres (según la canción) como primeras guitarras en melodías, contracantos, segundas voces, etc.
- 8 La ecualización de estos instrumentos recorta los agudos, por lo cual, se insertan bien en el conjunto y en el sonido general del disco.
- 9 Sería pertinente realizar un trabajo comparativo con tapas de discos de otras artistas, aunque la extensión del artículo no permite hacerlo aquí. De todos modos, una primera aproximación se encuentra en algunos de los trabajos ya citados: Adorni, 2019; Mariani, 2021.
- 10 Agradezco a Fernanda Suppich por ponerme de relieve la importancia de esta dimensión de hermanas.
- 11 Una de las cuales, Camba Cola Jara, es en realidad letra de Teresa basada en un texto de Madariaga.
- 12 En la contratapa "A pesar de sus años" figura como canción correntina, aunque la rítmica es de vals. Algunos pasajes de la melodía, sobre una armonía en círculo de quintas, puede escucharse como tanguera.
- 13 El "oh, oh, oh" con que finaliza los estribillos puede asociarse al rock de los 50, pero melódicamente puede asociarse por ejemplo a la canción *María*, *María* de Milton Nascimento que popularizó Mercedes Sosa en esos años.
- 14 Esto no implica desconocer la complejidad semiótica de las canciones sino simplemente hacer un recorte a los efectos de este trabajo.
- 15 Si bien incluimos a Marziani en esta lista, es importante matizar su posición. En sus discos hace una especial reivindicación de Violeta Parra.
- 16 Esta canción tiene varios puntos en común con *Serenata para la tierra de uno* de María Elena Walsh, que en esos años tenía alta circulación en la interpretación de Mercedes Sosa. Se trata de dos referentes, antecesoras, que Parodi reivindica tanto en ese momento como posteriormente.
- 17 *Anga*, palabra guaraní que se traduce como pobre o pobrecito/a.
- 18 Según cuenta la autora la composición data del año 1982, en plena guerra de Malvinas.
- 19 En esa frase hay una denuncia de la moral burguesa, que juzga y desconoce a los sectores populares, y a su vez una réplica a un estigma cargado sobre quienes forman parte del chamamé.
- 20 Agradezco a Fernanda Suppich quien me advirtió sobre la posibilidad crítica de estas canciones.



Disponible en:

<https://portal.amelica.org/ameli/ameli/journal/84/844994006/844994006.pdf>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe,
España y Portugal
Modelo de publicación sin fines de lucro para conservar la
naturaleza académica y abierta de la comunicación científica

Tomás Mariani

Teresa Parodi y sus personajes mujeres: folklore y género a comienzos de los 80

Teresa Parodi and her women personages: folklore and gender in the early 1980s

Descentrada

vol. 8, núm. 2, e239, 2024

Universidad Nacional de La Plata, Argentina
publicaciones@fahce.unlp.edu.ar

ISSN-E: 2545-7284

DOI: <https://doi.org/10.24215/25457284e239>



CC BY-NC-SA 4.0 LEGAL CODE

Licencia Creative Commons Atribución-NoComercial-CompartirIgual 4.0 Internacional.