



Pensamiento maternal, afectos y emociones en la canción “Parto” (2015) del dúo Barone-González

Maternal thought, affections and emotions in the song “Parto” (2015)
 by the duo Barone-González

Fernanda Suppicich
 Escuela Universitaria de Artes
 Universidad Nacional de Quilmes, UNQ
fernandasuppicich@gmail.com

Recibido: 13/ 6/2022
 Aceptado: 11/ 7/2022

Resumen: “Parto” es un tango compuesto e interpretado por el dúo que integran Patricia Barone y Javier González, y está incluido en su disco *Complicidad* (2015)¹. A partir de esta canción me propongo reflexionar, desde una perspectiva feminista, sobre cómo se expone musicalmente el concepto de maternidad en el tango de este siglo. Partiendo del estudio de teorías feministas, indago primero en la historia del dúo, su conformación, y en las composiciones que tienen temáticas afines a “Parto”, en articulación con los movimientos de derechos humanos. En un segundo momento, analizo la maternidad en este tango en relación al momento político y social en el que se estrena, el cual se cruza con las acciones feministas de reclamo por la legalización del aborto y la no violencia por razones de género. En este sentido, estudio cómo el arte dialoga con la formación de afectos, emociones y subjetividades colectivas y en qué medida el objeto de estudio se inscribe, a partir de un género musical como el tango, históricamente heteronormado y androcéntrico, en el movimiento feminista y en el movimiento de derechos humanos como un acto político.

Palabras clave: tango, siglo XXI, pensamiento maternal, feminismo, derechos humanos

Abstract: “Parto” is a tango composed and performed by the duo made up of Patricia Barone and Javier González, and is included on their album *Complicidad* (2015). Based on this song I propose to reflect, from a feminist perspective, on how the concept of motherhood is musically explored in the tango of this century. Starting from the study of feminist theories, I investigate first the history of the duo, its formation, and the compositions that have themes related to “Parto”, in articulation with human rights movements. Subsequently, I analyze motherhood in this tango in relation to the political and social moment in which it premieres, which intersects with feminist actions demanding the legalization of abortion and working against gender-based violence. In this sense, I study how art dialogues with the formation of affections, emotions and collective subjectivities and to what extent the object of study is

1 Para apreciar esta versión ver: <https://www.youtube.com/watch?v=J4XPHgg9Mo0>

inscribed, from a musical genre such as tango, historically heteronormative and androcentric, in the feminist movement and in the human rights movement as a political act.

Keywords: tango, 21st century, maternal thought, feminism, human rights

A partir del resurgimiento del tango en la década de los noventa pueden identificarse diferentes corrientes estéticas asociadas a un momento histórico distinto de aquel que supo acunar al género musical en su época de oro. Estas propuestas son, en muchos de los casos, revisiones críticas, atentas a los cambios sociales que resignifican las formas pasadas dando lugar a hibridaciones musicales y a nuevas poéticas. El dúo Barone-González se formó a fines de la década de los ochenta y desde sus inicios “sintió la necesidad” de crear un tango que diera cuenta del presente (Barone, en entrevista con la autora, 19/5/2021). El compromiso social del dúo puede observarse a lo largo de su extensa carrera artística, no solo en su repertorio sino también en sus acciones para la conformación de agrupaciones militantes y en su participación en acciones colectivas de protesta. En este sentido, el dúo experimenta desde su práctica una fuerte relación con los movimientos por los derechos humanos y feministas, luchas que se entrecruzan en su vida personal y en su producción artística.

En línea con el dossier de este número de la revista –que propone, entre otros ejes, un “estudio de caso de canciones, sus creadores y sus performances, en los que los sentimientos y afectos se vinculan con la infancia, la familia, y posibles construcciones colectivas, sociales y políticas”–, en este artículo propongo que la canción “Parto” permite poner en diálogo el concepto de maternidad con el tango en el siglo XXI desde el discurso de una mujer, exhibiendo emociones y afectos a través de una pluralidad de textos. De este modo, el estudio comprende la canción como un “proceso abierto” (González 2009: 195) en el cual intervienen textos discursivos, musicales, sonoros, performativos, literarios y visuales (González 2009: 195) que producen sentidos múltiples y diversos. Por este motivo, propongo un análisis desde tres dimensiones entrelazadas: la escritura², la militancia política y la música.

Para fundamentar la hipótesis, comienzo exponiendo algunos postulados del feminismo posmoderno con base en el feminismo francés e italiano (Irigaray 1992; Muraro 1994) para adentrarme en el concepto de *diferencia*, en la escritura como forma de representación y en el orden simbólico asociado a la relación madre-hija. A continuación, analizo, a partir de la historia del dúo y su trayectoria artística y de militancia, el deseo expuesto en la letra de la canción desde una mirada de mujer/madre, y las identificaciones sociales que a través de ella genera el consumo simbólico afectivo (Moraña y Sánchez Prado 2012). Del mismo modo, observo de qué forma los afectos, sentimientos y emociones que se manifiestan en la canción tienen un correlato en los movimientos sociales por los derechos humanos y feministas. Por último, estudio la canción desde una perspectiva sociodiscursiva (Díaz y Montes 2020), atendiendo los procesos cognitivos y afectivos a partir de un análisis semántico de la construcción artístico-musical, a fin de indagar en las emociones (Corduneanu 2018), focalizándome en la oposición amor-dolor presente en la idea de maternidad (Ahmed 2015) y en una posible estética de la creación femenina (Valdebenito 2021).

2 Utilizo este término en el sentido de una escritura emancipatoria, tal como lo han planteado y desarrollado Young (1990) y Cixous (1983), mencionadas en Beltrán y Maquieira (2001).

La escritura: Feminismo posmoderno y pensamiento maternal

En la década del setenta, un conjunto de teóricas francesas posmodernistas iniciaron una línea de pensamiento que ha persistido y se ha extendido a Italia y a Estados Unidos hasta el día de hoy. Autoras como Julia Kristeva y Luce Irigaray –con estudios ligados al psicoanálisis, la interpretación artística y la lingüística, y recogiendo además las premisas de Lacan, Foucault, Derrida, Lyotard, Deleuze o Guattari– fueron promotoras de pensar el feminismo desde los conceptos de sexo y lenguaje, mediante los que se puede reafirmar la diferencia entre géneros, pero también indicar las múltiples identidades femeninas a través de la noción de “fluidos”. Según Irigaray, los fluidos, parte de los ciclos vitales de la mujer, son los que permiten definir su identidad como un concepto “en permanente cambio, poseedor de una multiplicidad de facetas que se suceden” (Beltrán y Maquieira 2001: 258). La mutabilidad e inestabilidad pueden entenderse desde las posibilidades reproductivas de la mujer, y esta diferencia sexual es expresada por la lengua. Irigaray afirma que “el reparto de los géneros gramaticales tiene una base semántica, que posee una significación ligada a nuestra experiencia sensible, corporal, que varía según los tiempos y los lugares” (Irigaray 1992: 17). En consecuencia, el discurso y la lengua pueden ser usados por las mujeres para lograr una mayor madurez y justicia social, situándose en el lugar de un “yo, yo-ellas” (Irigaray 1992: 31) y representándose como sujetos que dirigen su discurso a las mujeres. Esta “evolución subjetiva” y este “cambio en las reglas de la lengua” (Irigaray 1992: 31) puede habilitar nuevos espacios de identificación y significación.

Patricia Barone escribe la letra de “Parto” desde su experiencia como mujer y madre. Escribe también en un tiempo y espacio en el cual puede expresarse según sus vivencias, su entorno, sus vínculos socio-afectivos, su genealogía y su visión de futuro. Un somero recorrido por la historia del tango nos muestra que las representaciones de la maternidad han sido narradas por letristas varones siguiendo un sistema binario en el cual la madre, el hogar, el barrio, la bondad y el día se oponen a la milonguita, el cabaret, el centro, la perdición y la noche³(Gil Lozano 2006: 6). En varios de estos tangos:

La figura de la madre representa la abnegación, el sufrimiento, el sacrificio por los demás, perdona todo y espera siempre. Las madres son la síntesis de la pureza y están asexuadas: viven en el hogar del barrio esperando, a veces inútilmente, a sus hijos que se fueron. (Gil Lozano 2006: 4)

En este sentido, el hogar se presenta en las letras como el “espacio uterino por excelencia” (Gil Lozano 2006: 6) dentro del cual –hasta donde pude investigar⁴– las madres no se expresan en primera persona. Patricia Barone rompe con el binomio establecido en la década del veinte y escribe en primera persona, desde un punto de vista propio y con una representación

3 Algunos tangos que exponen estos conceptos son: “Flor de fango” (1914) de Gentile-Contursi, “Mano a mano” (1923) de Gardel, Razzano y Flores, “La musa mistonga” (1926) de Polito-Flores, “No salgas de tu barrio” (1927) de Delfino-Bustamante, “La casita de mis viejos” (1931) de Cobián-Cadícamo, entre otros.

4 El estudio exhaustivo sobre la representación de la maternidad en el tango-canción de 1920 corresponde a una investigación que excede el presente artículo.

diversa de ser mujer y madre. En una entrevista brindada a la autora de este artículo, la cantante expresa:

Nosotras éramos las mujeres de fines de los ochenta que ya éramos capaces, por ejemplo, de irnos a vivir con un tipo sin casarnos. Cosa que yo hice con Javier y me trajo aparejado un quilombo familiar tremendo que duró años porque yo había osado irme de la casita de mis viejos sin casarme. Pero nosotras ya en esa época éramos ese tipo de mujeres. Éramos mujeres que trabajábamos y que teníamos la capacidad y no se nos caía ningún rasgo de femineidad decir: che vamos a comer, pago yo o pagamos mitad y mitad⁵. (Barone, en entrevista con la autora, 19/5/2021)

Según el feminismo posmoderno, las nociones universalistas y generalizadoras deben deconstruirse para dejar de considerar a las mujeres como grupo y pasar a comprenderlas como individualidades, a partir de sus propios “puntos de vista”⁶ (Blázquez Graf 2010: 29). “Las personas expresan a través del lenguaje un universo de diferencia que no puede ser acotado ni resumido por categorías generales” (Young en Beltrán y Maquieira 2001: 267), por lo tanto, el concepto de grupo debe incorporar la capacidad de pluralidad y diferencia dentro de uno mismo, para que a través del lenguaje de cada mujer se cree un universo simbólico de manera originaria. En este sentido, la escritura es una herramienta emancipatoria que permite a las mujeres que escriben sobre mujeres liberarse de los “moldes impuestos por la simbología masculina” y establecer nuevas formas de escritura que lleven a la creación de una pluralidad de lenguajes femeninos (Cixous en Beltrán y Maquieira 2001: 254). Según Beltrán y Maquieira, “el ejercicio de la escritura es visto como un instrumento para acabar con la opresión de las mujeres” (2001: 254). Como ya lo hemos señalado, el feminismo de la diferencia propone una noción fluida del concepto de mujer, cuya forma es indefinida y permite cambiar constantemente. A raíz de lo expuesto, ¿cuál es la representación de maternidad que expresa Barone? ¿Se puede hablar de un lenguaje propio, fluido, nuevo? ¿Qué sentimientos despierta la maternidad?

Según los estudios de Gillian y Chorodow, el pensamiento maternal debe centrarse no solo en la facultad de reproducción de la mujer como una especificidad femenina, sino que debe extenderse a la comprensión de una disposición psicológica especial de las mujeres hacia las relaciones humanas y el conocimiento (Beltrán y Maquieira 2001: 250). La disposición al cuidado tiene que ver con la adjudicación de una responsabilidad y solidaridad construida socialmente a partir de la experiencia de las mujeres en las relaciones sociales. En el mismo sentido, la representación de la experiencia de ser madre descrita en la canción, va más allá de los conceptos asociados a la reproducción y la disposición al cuidado. El pensamiento maternal

5 El primer tango interpretado por el dúo –con letra de Adriana Turchetti y música de Javier González– que da cuenta de este pensamiento y accionar femenino es “Ser mina flor de cardo”, incluido en el disco *Amasando otra historia* (1993). A modo de ejemplo, expongo algunas de las frases de este tango que manifiestan musicalmente la cita de Barone: “No hacer que los gentiles y amables caballeros, se obliguen a cedernos el paso en cada puerta”, “Ser mina flor de cardo, con sangre y con ojeras, con gotas en la frente bendita del trabajo”, “Quisiera recibirme de mina flor de cardo, de pan que se comparta, de espina que se avise”.

6 Blázquez Graf explica que dentro de la epistemología feminista una aproximación teórica es la Teoría del punto de vista feminista. Esta teoría sitúa socialmente una perspectiva particular desde una posición privilegiada y destaca el conocimiento basado en la experiencia femenina a partir de la cual pueden tener “puntos de vista” diferentes. Para ahondar en esta temática ver: Blázquez Graf, N. 2010: 21-38.

de “Parto” está compuesto por un complejo de sentimientos y sensaciones que son parte de la trama sociohistórica en la cual se escribe la canción.

La militancia política: Inversión del orden biológico y simbólico

Patricia Barone y Javier González inician su historia juntos, como compañeros de vida y de carrera musical, en el año 1989. Con el transcurso del tiempo, van delineando un camino cada vez más comprometido con la idea de hacer un tango que hable y se ajuste a los preceptos de su generación. En el año 1999 editan su cuarto disco, *Pompeya no olvida* –el primero con doce composiciones inéditas–, producción que confirma la búsqueda iniciada diez años atrás y que se profundizará en los siguientes veinte años. El álbum, descrito en la prensa como un conjunto de “postales de fin de siglo”⁷ incluye “Canción de cuna”, tango que surgió, según cuenta Javier González, de una frase que le escuchó a Hebe de Bonafini con respecto a su propio pensamiento sobre la maternidad⁸. Javier González recuerda: “la idea de [Hebe era] que ellas, como madres, habían sido paridas por sus hijos a la lucha invirtiendo así el orden biológico o natural. Ser hijas de sus hijos”⁹.

Luisa Muraro expone desde su lugar de hija el problema filosófico de la independencia simbólica de las mujeres. Afirma que en la sociedad patriarcal no hay lugar para el amor entre la madre y la hija, de modo que la potencia materna ha quedado reducida a la relación con el hijo varón. Sin embargo, para gozar de una vida libre, las mujeres necesitan de esta potencia proveniente de la madre, del mismo modo en que la necesitaron para ser paridas.

La sociedad patriarcal, en la que se ha desarrollado la filosofía, cuida el amor entre madre e hijo como su bien más precioso. Es el hogar donde arden los grandes deseos, la cocina de las empresas sublimes, la fábrica de la ley. Todo parece confluir allí. Si algo envidio a los hombres, y cómo no envidiarlo, es esta cultura del amor de la madre en la que son criados. Este es el fundamento práctico, el germen vivo a partir del cual se desarrollan los discursos filosóficos. (Muraro 1994: 13)

Según Irigaray, la relación madre-hija carece de símbolos y está subordinada a las relaciones entre hombres. Afirma que en las sociedades patriarcales se han “borrado las huellas de las genealogías femeninas” (Irigaray 1992: 15). La solución a este problema, según Muraro, no está en la filosofía, dado que los filósofos han perpetuado este pensamiento patriarcal, sino en la vida política de las mujeres (Muraro 1994: 9). Por ejemplo, la vida política de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo les otorga a sus integrantes la independencia simbólica necesaria para iniciar un camino de lucha en el que la potencia materna se haga presente. Así, esta agrupación de mujeres, ante un hecho doloroso, encuentra una respuesta filosófica en la política: “ser paridas

7 *La prensa* 24/10/1999 mencionado en: <https://baroneygonzalez.com.ar/discografia/pompeya-no-olvida/>

8 Hebe de Bonafini es cofundadora de la asociación Madres de Plaza de Mayo y Presidenta de la misma desde el año 1979. Lleva adelante acciones en contra de la impunidad por los delitos de lesa humanidad cometidos por la última dictadura militar argentina del año 1976.

9 El comentario fue expresado por Javier González en un video de “Canción de cuna” realizado en conmemoración por el Día de la Memoria el 24 de Marzo de 2020. Enlace: www.youtube.com/watch?v=yDiflqnA4_w

por sus hijos a la lucha”. La inversión del orden biológico en la idea expresada por Hebe de Bonafini produce también una inversión en el orden simbólico. La fuerza para seguir viviendo nace de sus propios/as hijos/as e implica comenzar una nueva vida en la acción colectiva y las demandas al Estado. Según Valdebenito, esta relación en el orden simbólico “atravesará más planos que solamente el sistema sexo-género, pues también afecta el modo en que entendemos lo político / lo étnico / lo religioso / lo artístico, y en definitiva cualquier espacio donde se vislumbre la diferencia de las/los sujetos dentro de los recortes de la sociedad” (Valdebenito 2021: 4). Patricia Barone cuenta que:

La noche que presentamos ese disco fue verdaderamente inolvidable, uno de los recuerdos más entrañables de nuestra vida artística, porque estaba presente nada menos que la inmensa Norita de Cortiñas. Norita, que era protagonista de esa canción, estuvo ahí, siendo testigo del nacimiento de este bello tema, y cuando yo terminé de cantarlo nos regaló el pañuelo de las madres en un hecho verdaderamente emblemático y emocionante, porque además yo estaba embarazada de siete meses de nuestro hijo menor¹⁰.

La admiración que demuestra Barone en sus palabras da cuenta de un fuerte vínculo social y emocional con las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo. El pañuelo es un símbolo que “transporta textos, esquemas de argumentos y otras formas semióticas de un estrato a otro de la cultura” (Lotman en García 2021: 120), constituye un vehículo para la expresión y la construcción de sentidos, y es un mecanismo fundamental en la memoria de la cultura. El regalo del pañuelo representa mucho más que un obsequio, es el sentimiento de una identidad colectiva y de una memoria activa que refuerza los símbolos del pasado y los resignifica. El tango “Canción de cuna”¹¹, forma parte de este proceso activo de reinterpretación, incorporando recuerdos y memorias, favoreciendo así la “construcción de una nueva cultura y una nueva identidad colectiva” (Jelin 2015: 140-141). En este sentido, el arte posibilita resignificar símbolos y construir una memoria desde el presente. La red afectiva que se conforma a partir de las emociones que suscita ser madre, y las identificaciones con un movimiento social dan impulso al desarrollo del deseo como esencia de lo humano para “preservar el ser” (Moraña y Sánchez Prado 2012: 44).

Quince años después, cuando su hija mayor ya tenía veintiún años, Barone y González componen “Parto” desde esta idea de renacer a partir de ser madre, y de refundarse cuando los hijos crecen y se van del “nido”¹². Además, la idea de maternidad que expresa la canción se manifiesta en relación a un contexto en que el movimiento feminista demanda cada vez con más fuerza derechos para las mujeres. Las acciones feministas se comienzan a intensificar luego de la

10 El comentario fue expresado por Patricia Barone en un video de “Canción de cuna” realizado en conmemoración por el Día de la Memoria, el 24 de Marzo de 2020. Enlace: www.youtube.com/watch?v=yDlflqnA4_w

11 El tango “Canción de cuna” merece un abordaje profundo que excede a este trabajo. Sin embargo, vale mencionar el comienzo del estribillo a modo de fundamentación: “Hijo mío yo he nacido imprevisible / en el tiempo acibillado de tus ansias / Como madre soy tu hija, tu simiente... / yo he nacido de la lucha y la constancia”.

12 Quisiera reforzar la idea de que las frases “desperté mamá”, “voy a refundarme” y “vuelvo a crecer” no implican *per se* una mejora en la condición de la mujer, sino que solo expresan un nuevo punto de partida.

crisis del 2001, con la agrupación de mujeres militantes dentro de sindicatos, que participan de las asambleas y reclaman por sus derechos como trabajadoras. Durante este comienzo de siglo se establece una serie de políticas¹³destinadas a proteger los derechos de las mujeres y disidencias, y en el año 2015 se realiza el primer “Ni una menos”, concentración de más de doscientas mil personas en la Plaza de Mayo, reunidas bajo la consigna “basta”, contra los femicidios y la violencia de género. Según Bilbao, las experiencias de estas mujeres “son singulares, sensibles y comprometidas con la lucha y la reflexión” (Bilbao 2020: 77). Las alianzas emancipatorias que se producen en espacios públicos implican una política afectiva en la que el cuerpo, valorado desde el feminismo como agencia, lugar de resistencia y toma de decisiones posee la cualidad de afectar y ser afectado. Lo corporal toma una dimensión dentro de lo social, mediante la cual se experimentan afectos y emociones que responden a nuevas construcciones sobre el pensamiento materno, y la producción musical o artística no se exime de este proceso. Las músicas populares son parte de la semiosis social dado que pueden pensarse como discursos que producen sentido social (Díaz y Montes 2020: 43).

La música: pensamiento maternal en “Parto” (2015)

La canción “Parto”, con música: Javier González y letra de Patricia Barone tiene cuatro estrofas y un estribillo, con una estructura que responde a la forma: A A’ B B’ A’ A’” B B’

Verdor de futuro que en mí germinó
 y fue barrilete de un amor en celo.
 Estallé en preguntas, desperté mamá.
 Fui raíz gozosa nutriéndote el vuelo.

Tu patria de infancia nos vino a encender
 la vela de mil y una noche de cuentos.
 Y juntos a upa del amanecer
 bebimos las mieles de la ingenuidad.

Yo anduve de parto partiéndome en dos
 y parí el asombro de la primavera.
 Tu mano en la mía se animó a tejer
 su cielo de alondras camino a la escuela.

Yo anduve de parto partiéndome en dos
 y hoy en mi paisaje llovizna saudade.
 Saudade del niño que se me escapó.
 Tu candor me habita, voy a refundarme.

13 Algunas de las políticas son: la Campaña Nacional por el Aborto Legal, Seguro y Gratuito iniciada en el año 2005 –y que logrará la sanción de la ley en el año 2020–, la Ley de Trata de Personas en el año 2008 (Ley 26.364), la Ley de Protección Integral a las Mujeres en el año 2009 (Ley 26.485), la Ley de Matrimonio Igualitario en el año 2010 (Ley 26.618) la Declaración de Aborto no Punible en el año 2012, la figura de femicidio como agravante a la Ley 26.791.

Mis cosas amadas te las compartí
para que jugaras la primera partida.
Hoy partís a bordo de la plenitud
y no hay horizonte que no te bendiga.

Tibieza en los ojos, frescura en la voz
silencio en los días que llora tu alma.
Canciones y besos dan lumbre a tu sol
para que renazcas en la adversidad.

Saudade del niño que se me escapó.
Celebro tu aurora y vuelvo a crecer.

Comenzando por el título de la canción, se observa una semántica distinta, de la que se desprenden diferentes emociones. En el estribillo, la palabra “parto” es expresada como un proceso y no como un suceso instantáneo, al estar precedida por el verbo “anduve”. “Parto”, entonces, no es solamente la acción de parir, de dar a luz a un/a niño/a. La palabra puede interpretarse en la canción como un complejo de significados que involucra distintas etapas y sensaciones de la maternidad. En este sentido, “parto” puede entenderse como punto de partida – según ya lo hemos mencionado en la segunda sección de este artículo al referirnos a “Canción de cuna” y el pensamiento maternal que invierte el orden simbólico-. También puede interpretarse como la acción de partir, en sus dos significados: el primero, asociado a la idea de partirse en dos –como expresión de dolor y división o fragmentación del cuerpo-; y el segundo como la acción de irse o marcharse. Por último se advierte una derivación en la palabra partida: juego que se pone en marcha a partir de la vida y el nacimiento de un/a hijo/a, también vinculado al juego en sí mismo asociado a la niñez.

Parto	El parto como un proceso y no como un instante	“Yo anduve de parto”	
	Punto de partida-inicio	“parí el asombro de la primavera”	
		“voy a refundarme”	
	Partida-juego	“vuelvo a crecer”	
		“juntos a upa del amanecer”	
	Acción de partir	Irse-marcharse	“para que jugaras la mejor partida”
“hoy partís a bordo de la plenitud”			
Partirse		“saudade del niño que se me escapó”	
		Expresión de dolor	“partiéndome en dos”
Fragmentación corporal			

En estas frases, y a partir de los usos y significados de la palabra “parto” se advierten sentimientos de deseo y asombro por la venida de un hijo/a; sentimientos de dolor por las contracciones y el trabajo de parto –sentirse literalmente partida en dos–; sentimientos de nostalgia y melancolía por el hijo/a que crece o la niña que la mujer dejó de ser; y sentimientos de convicción por la decisión tomada y lo que se quiere ser, expresados en el último verso del estribillo. En este sentido, el amor a un hijo/a conduce, tanto a la felicidad, como a la vulnerabilidad. El amor se vuelve, así, una forma de dependencia de algo que es un “no yo”, y está estrechamente ligado a la ansiedad por la formación de límites, en la que ese “no yo” también es parte de mí (Ahmed 2015: 196). Ese “otro/a” o “no yo” produce dolor tanto como amor al momento de la separación corporal. Según Ahmed, el sentimiento de dolor es privado y representa una experiencia solitaria (Ahmed 2015: 47). Sin embargo, la dualidad amor-dolor en la maternidad genera fuertes identificaciones con quienes comparten ese sentimiento. El dolor no es solamente el sentimiento de una lesión corporal, también implica la asociación compleja de otras sensaciones y emociones. En este sentido, la afectividad del dolor forma al cuerpo desde la experiencia, es decir, desde su propia materialidad (Ahmed 2015: 51-52), y en un sentido histórico (Ahmed 2015: 68). La intensidad del dolor permite tomar conciencia de la superficie corporal al dejar una impresión en el cuerpo.

Ahmed cita a Elaine Scarry para explicar que la experiencia del dolor suele presentarse desde una negación. Algo externo que presiona o incluso se introduce en el cuerpo –aunque sea una expresión imaginaria– y crea el deseo de establecer una frontera y expulsar el objeto no deseado que causa dolor (Scarry, en Ahmed 2015: 58). ¿Cómo puede entenderse esta afirmación desde la maternidad? Tanto al momento del nacimiento como durante el alejamiento en la madurez, la separación implica amor y dolor. Se expulsa del cuerpo una parte del cuerpo, un “no yo” que es al mismo tiempo “yo”. Esta fragmentación corporal puede ser vivida y experimentada solo por las mujeres. El desdoblamiento del cuerpo de la mujer es parte del pensamiento maternal, y en este se evidencia el orden simbólico del que forma parte la mujer a partir de la diferencia y en un sentido ontológico (Valdebenito 2021: 17).

La primera palabra que podemos apreciar en el tango es “verdor”. “Verdor” en tanto verde intenso de una planta en su lozanía, que hace referencia, por consiguiente, a un momento de esplendor. La poesía expresa un embarazo deseado a partir de las frases “Verdor de futuro que en mí germinó” y “Fui raíz gozosa nutriéndote el vuelo”. Ambas se ubican en la primera estrofa de la canción, cantada a capela. El silencio instrumental refuerza el sentimiento de intimidad y ubica en un primer plano la voz de la cantante resaltando sus sentimientos a partir de las inflexiones y timbres de su voz, una voz con presencia de aire que da sensación de cercanía física. A cada frase de esta primera estrofa la intérprete imprime una intencionalidad diferente. Así, puede percibirse un tono intimista cuando dice “Verdor de futuro que en mí germinó, / y fue barrilete de un amor en celo”. A continuación, se escucha un tono que parece manifestar incertidumbre pero con voz firme en las palabras “estallé en preguntas” y una voz que susurra como si no pudiera salir de su asombro cuando expresa “desperté mamá”. Por último, finaliza la estrofa aumentando la intensidad y manifestando su complacencia en “fui raíz gozosa nutriéndote el vuelo”. Todos estos timbres e inflexiones en la voz continúan a lo largo de la canción.

Este conjunto de intenciones parece dialogar con las emociones que se fueron construyendo en la maternidad desde el feminismo. Según Díaz y Montes, “no son las músicas en sí mismas, sino todos los significados que hemos depositado previamente, todas las creencias anteriores a partir de las cuales producimos significados nuevos, las que explican los efectos emotivos que provocan” (Díaz y Montes 2020: 59). En este sentido, “las emociones no son estados psicológicos, sino prácticas sociales y culturales” (Corduneanu 2018: 75). Corduneanu cita a Jasper (2013) para hablar de los sentimientos como fenómenos que dependen de su duración y de la percepción del sujeto. Así, distingue entre pulsaciones, emociones reflejas, estados de ánimo, lealtades u orientaciones afectivas y emociones morales. Las pulsaciones son los impulsos corporales; por ejemplo, en la letra de la canción, sería el deseo sexual. Esta pulsión inconsciente también está atravesada por lo social (Díaz y Montes 2020: 44). Las emociones reflejas son reacciones inmediatas como la sorpresa y la conmoción en el alumbramiento. El estado de ánimo, en nuestro caso, la alegría y la esperanza, perdura en el tiempo y es transferible a otros sujetos, circula “por el cuerpo social”. Las lealtades u orientaciones afectivas son “apegos o aversiones”, como la admiración a otras mujeres –Madres y Abuelas de Plaza de Mayo– o el amor. Por último, las emociones morales son los “sentimientos de aprobación o rechazo” que generan emociones recíprocas y compartidas (Corduneanu 2018: 76-77), en nuestro caso de estudio, relacionadas no solo al movimiento feminista sino a las mujeres y disidencias en general. Así, la canción se inscribe en una comunidad afectiva a partir de las emociones que pone en juego al describir sentimientos y representaciones de la maternidad. El sentimiento de comunión resignifica los vínculos identitarios y se comprende desde una semiosis social que incluye tanto lo representacional como lo afectivo (Díaz y Montes 2020: 58).

Por otro lado, podemos observar que la canción, en la versión aquí estudiada, se expresa a través de un complejo semiótico en que el silencio, la voz a capela, los sonidos de guitarra punteada, los matices de la voz, los susurros, la técnica de *bocca chiusa*¹⁴, las palabras, la pronunciación y la forma de vocalizar, refieren sonidos de cuna e infancia. “Existen ciertas codificaciones más o menos laxas que vinculan ciertos ritmos, géneros, orquestaciones, tímbricas instrumentales, etc. con ciertos estados emocionales” (Díaz y Montes 2020: 45), que producen sentido al transmitir “un estado afectivo” como resultado de lo experiencial en un contexto dado, y esto produce emociones. Estas emociones surgen “del encuentro de esas músicas con unos intérpretes que portan saberes, competencias y asociaciones de sentido no necesariamente conscientes, acerca de esos sonidos u otros similares con los que traman analogías” (Díaz y Montes 2020: 49). Barone y González vienen de mundos musicales diferentes. Cuando se conocieron, Javier hacía fusión, jazz y rock, y Patricia cantaba tango. En una nota publicada en el diario Clarín en el año 2001, Javier afirma que: “Supimos limar las cuestiones de rivalidad y nos adecuamos al lugar de cada uno, respetando y valorando al otro”, en tanto que Patricia agrega: “Nos dimos cuenta de que juntos nos potenciábamos más”¹⁵.

En “Parto” puede observarse esta comunión entre sus músicas. Barone frasea con estilo tanguero y canta con los “yeites” propios del tango, al mismo tiempo en que González interpreta una guitarra con sonoridad y armonía que provienen del jazz. Tomando la primera estrofa de la

14 La técnica vocal *bocca chiusa* es un término italiano y significa cantar a boca cerrada.

15 Ambos comentarios del dúo fueron publicados en el suplemento Espectáculos del *Clarín*, 9/2/2001: 8.

canción¹⁶, la forma de cantar y decir de Barone puede asociarse al tango, siguiendo el fraseo que la cantante le imprime. Por su parte, el acompañamiento presenta una armonía con presencia de acordes con séptima, novena, oncenava y cadencias por lo general suspensivas. Solamente podemos observar en la primera estrofa una cadencia resolutive hacia el final del segundo verso en un acorde de tónica con novena. Si bien son acordes que ya se emplean en el tango desde mitad del siglo XX aproximadamente, estas características armónicas sumadas a la sonoridad de la guitarra pueden relacionarse con el jazz.

Parto

1

Ver dor de fu tu ro que_en mi ger mi nó Y fue ba rri

le te de_un a mor en ce lo. Es ta llé_en pre

gun tas, des per té ma má. Fui ra iz go

zo za nu trién do te_el vue lo.

Fuente: <https://baroneygonzalez.com.ar/canciones/parto/> (sin datos del transcriptor)

Esta conjunción en la textura da paso a una elaboración simbólica sobre la experiencia personal de los intérpretes, su decisión de ser compañeros de vida y de música y su rol de madre y padre de dos hijos/as¹⁷. En consecuencia, el discurso que propone la música a partir de la sonoridad y la textura, puede entenderse como una “metáfora de lo social” (Le Breton en Valdebenito 2021: 9) que podría expresar el cambio en la estructura familiar que se ha venido

16 Se toma como ejemplo la primera estrofa dado que los elementos que conforman la textura son los mismos a partir de la segunda estrofa y hasta el final del tema musical.

17 Al momento de publicación del disco, su hija mayor Juliana tenía veintiún años y su hijo menor, Camilo, quince.

gestando a partir de las luchas feministas por mayor cooperación en las tareas de crianza y en el rol de materner¹⁸.

El estribillo se presenta con un aumento de intensidad en su dinámica y se percibe como la sección con mayor potencia. La repetición del mismo subraya la energía corporal y se siente como una vivencia mucho más profunda. La construcción melódica llega a uno de sus puntos más agudos al comienzo del estribillo en la entonación de la palabra “parto”–La bemol 4– que, dada la intensidad, puede interpretarse como el clímax de la canción¹⁹. Seguido a esto, observamos que la entonación de la palabra “partiéndome” presenta una melodía quebrada con intervalos de semitono, sexta menor y quinta disminuida, en la que el tritono es el intervalo con mayor tensión de la obra, asignado únicamente a dicha palabra.

Fuente: <https://baroneygonzalez.com.ar/canciones/parto/> (sin datos del transcriptor)

En el segundo párrafo del estribillo, llama la atención el uso de la palabra portuguesa *saudade*, en lugar de su equivalente en español. Sobre esto, la letrista dice:

18 En la nota del *Clarín*, también se menciona que Patricia tiene programado un viaje a Europa, al Festival de Seinajöky en Finlandia y los chicos quedarán al cuidado de su padre Javier (*Clarín*, 9-II-2001).

19 En la transcripción de la partitura la melodía está escrita una octava arriba de la entonación de la cantante. Se ve escrito un La bemol 5 pero suena un La bemol 4.

La palabra *saudade* es una mezcla de nostalgia y melancolía. No tiene una traducción exacta al castellano. Además me parece muy musical y poética [...] Cuando escribí Parto, traté de reflejar ese sentimiento de 'añoranza al estado de infancia de mis hijes', la ingenuidad, el asombro, la ternura. Un tiempo de 'magia' que los que tenemos hijes, la vida nos regala. Y me pareció que la palabra *saudade* tiene más magia que nostalgia. Además, también el hecho de usarla, da cuenta de la universalidad del arte y de un mundo sin fronteras socioculturales, con el que yo sueño. (Barone, en entrevista con la autora, 7/6/2022).

En el año 2019, el dúo vuelve a grabar “Parto”, esta vez en formato audiovisual²⁰. El arreglo musical incluye bajo eléctrico, guitarra electroacústica y percusión. El comienzo de la canción varía con respecto al primer registro. En primer lugar, se escucha una introducción breve con sonidos armónicos sobre el acorde Gm ejecutados por la guitarra y el bajo. Los sonidos armónicos son los más “puros” en términos acústicos que pueden realizarse con los instrumentos de cuerda. Incluirlos al comienzo de la canción permite crear un ambiente que hace referencia a la pureza de los/as niños/as²¹. Cuando ingresa la voz, continúa solamente la guitarra con un sonido punteado. La percusión y el bajo se suman en la segunda estrofa. Por otro lado, la filmación en el estudio permite observar a los/as cuatro músicos/as interpretando la canción. La incorporación de la imagen aporta en la construcción de subjetividades, no solo por la expresión corporal y la gestualidad de Patricia Barone, que puede verse en el video, sino también por su vestimenta, una blusa color violeta, color que es símbolo de la lucha contra el femicidio y la violencia por razones de género. Su habitual corte de pelo puede no llamar la atención en la segunda década del siglo XXI, sin embargo, representa una conquista por parte de las mujeres que desafiaron las reglas a fines de los ochenta. Al respecto, Barone menciona “yo me peino así hace treinta y dos años. La gente se paraba por la calle para preguntarme a mí por qué me cortaba el pelo de esa manera. Los chicos se reían cuando yo pasaba caminando” (Barone en entrevista con la autora 19/5/2021). A esto se suman imágenes de juguetes: una muñeca, una pelota, crayones, un cuento infantil; y la aparición de videos de sus hijos/as, de niños/as, en distintas situaciones de juego, baile, risas, escuela, vacaciones, entre otras. Al finalizar la canción se puede observar un video con audio de los/as pequeños hermanos/as leyendo un cuento en una habitación. El imaginario de lo infantil se materializa en lo visual y en lo sonoro, ampliando los estímulos.

Conclusión

El pensamiento materno visto desde el estudio de la canción se constituye desde una diversidad de significados que se relacionan con la pluralidad en cuanto a la diferencia planteada por el feminismo posmoderno. La creatividad femenina se expresa en la canción “Parto” desde un punto de vista particular y sobre una experiencia que se entiende como distinta aún para la mujer, sus diferentes hijos/as y las distintas etapas de crecimiento de un hijo/a. Así, la acción de parir no se refiere a un instante sino que se extiende al proceso de maternar. Esta experiencia

20 El nuevo video puede apreciarse en el siguiente enlace: www.youtube.com/watch?v=qbnB_H8ZONU

21 La presencia de sonidos armónicos en la guitarra puede advertirse en obras del repertorio guitarrístico de canciones de cuna. Un ejemplo puede observarse en “Canción de cuna” (Berceuse) (1939) de Leo Brower.

situada de la letrista y el compositor es también plural y diversa en el análisis que aquí realizo, pues a partir de mi propia vivencia como madre de dos hijas intervengo desde una subjetividad situada.

A partir de la palabra “parto” se despliega una variedad de acciones, sentimientos y emociones que están contenidas en la acción misma de maternar. Entender esta diversidad también tiene que ver con identificarse con un feminismo que explica la diferencia como parte constitutiva de un grupo, y que comprende los sucesos como procesos y no como formas estancas. Surge, así, un lenguaje nuevo, fluido, alejado de la heteronorma y de la estructura patriarcal. El énfasis puesto en la mujer, su cuerpo y su deseo, rompe con la imagen de mujer-madre-santa vinculada a un ideal de familia, propuesta por el tango tradicional. La vida de militancia política del dúo los hace partícipes del espacio público y los involucra corporalmente en la experiencia. De esta forma, las identificaciones que vinculan a ambos al movimiento de derechos humanos por medio de la agrupación de Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, y al Movimiento Feminista, son lazos fuertes surgidos de la red afectiva de la cual son parte. Según Irigaray:

Una justicia social, claramente sexual, no puede realizarse sin transformaciones en las leyes de la lengua y de los conceptos de verdad y valor que organizan el orden social. La modificación de los instrumentos culturales es tan necesaria a medio y largo plazo como el reparto de los bienes netamente materiales. (Irigaray 1992: 19)

En términos discursivos, la canción da cuenta de un momento histórico particular en el que la mujer puede tomar decisiones y ser acompañada por su pareja en la acción de maternar. El nombre del disco al cual pertenece la canción, *Complicidad*, manifiesta la evolución y maduración del dúo en cuanto a lo musical pero también en lo que se refiere a su relación como pareja. La estética femenina plasmada en la obra creada e interpretada por el dúo Barone-González resignifica el tango del siglo XXI y le aporta nuevas subjetividades que intervienen en el entramado artístico y social.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. 2015. *La política cultural de las emociones*. México: Universidad Nacional de México. Programa Universitario de Estudios de Género.
- Beltrán, Elena. Maquieira, Virginia. 2001. *Feminismos: debates teóricos contemporáneos*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bilbao, Bárbara. 2020. “Cuerpos y poder: análisis de las experiencias políticas y representaciones de los feminismos situados en el presente argentino Buenos Aires (2003-2012)”. Tesis doctoral. Buenos Aires, Ed. Universidad Nacional de Quilmes. Recuperado de <http://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/2323>
- Blázquez Graf, Norma. 2010. “Epistemología Feminista: Temas Centrales”, en *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México D. F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades: 21-38. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Mexico/ceiich-unam/20170428032751/pdf_1307.pdf

- Corduneanu, Victoria. 2018. “El papel de las emociones sociales y personales en la participación política”. *Revista mexicana de opinión pública*, 26/14: 71-96.
- Díaz, Claudio y María de los Ángeles Montes. 2020. “Músicas populares, cognición, afectos e interpelación. Un abordaje socio-semiótico”. *El Oído Pensante*, 8/2: 38-64.
- García, Mailén. 2021. “De pañuelos verdes y pañuelazos. Las relaciones entre la movilización social y la memoria en la lucha por los derechos de las mujeres. *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre Memoria*, 8/15: 116-133.
- Gil Lozano, Fernanda. 2006. “Las mujeres, el tango y el cine”, *Revista Nuestra América*, 2, 198-210.
- González, Juan Pablo. 2009. “De la canción-objeto a la canción-proceso. Repensando el análisis en música popular”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega'*. 23/23: 195-210.
- Irigaray, Lucy. 1992. *Yo, tú, nosotras*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Haimovichi, Laura. 2001. “Tangueros Militantes”, *Clarín*, Suplemento Espectáculos: 8.
- Jelin, Elizabeth. 2017. “Certezas, incertidumbres y búsquedas. El movimiento de derechos humanos y la construcción democrática en la Argentina”, *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo XXI: 85-150.
- Moraña, Mabel y Sánchez Prado, Ignacio. 2012. *El Lenguaje de las emociones. Afecto y cultura en América Latina*. Madrid: Iberoamericana.
- Muraro, Luisa. 1994. *El orden simbólico de la madre*. Madrid: Horas y Horas.
- Valdebenito, Lorena. 2021. “Música e imagen: usos del cuerpo fragmentado para un pensamiento estético femenino en Cecilia Vicuña y Violeta Parra”. *Opus27*, 1: 1-21.

Videos

- Barone, Patricia. González, Javier. 2015. “Parto”. YouTube. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=J4XPHgg9Mo0
- Barone, Patricia. González, Javier. 2019. “Parto”. YouTube. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=qbnB_H8ZONU
- Barone, Patricia. González, Javier. 2020. “Canción de cuna”. YouTube. Recuperado de www.youtube.com/watch?v=yDIfIqnA4_w