

**Terceras Jornadas de Jóvenes Investigadores.**

**Instituto de Investigaciones Gino Germani**

Saberes conjeturales alrededor de un sujeto: de

*La Pomeña* a Eulogia Tapia.

**Eje:** Identidades/alteridades

**Ponente:** Lic. Carlos Juárez Aldazábal (Ciencias de la Comunicación,  
UBA)

[carlosaldazabal@yahoo.com](mailto:carlosaldazabal@yahoo.com)

4951-7956

## **Resumen.**

El método inductivo del llamado paradigma indiciario, sugerido por Carlo Ginzburg en *El queso y los gusanos* como un modo de indagación para el estudio de culturas subalternas (1991), se presenta como una herramienta adecuada para llegar, oblicuamente, a los hilos de voz de los sujetos populares borrados en los discursos hegemónicos.

Cuando una canción es el discurso elegido para representar una alteridad cultural se puede recurrir a esta hermenéutica para recuperar al sujeto enunciado por el texto. Esa reconstrucción es la que propone esta ponencia, donde se analiza la textualidad poética y musical de la zamba *La Pomeña*, de Manuel J Castilla y Gustavo Leguizamón, en su primera versión fonográfica: la interpretación del Dúo Salteño de 1969. Junto a este texto, la parodia que escribió Fontanarrosa en una de las primeras historietas de Inodoro Pereyra, publicada en la revista Hortensia en 1974 y titulada, precisamente, *Eulogia*, servirá para comprender los desplazamientos de la representación.

La ponencia articulará estas versiones con el discurso del sujeto representado, el decir de la Eulogia Tapia que hoy, en 2005, continúa viviendo en La Poma, un pueblo casi fantasma que sobrevive gracias al turismo en medio de elevados índices de pobreza y desempleo.

## Introducción.

Fue la poesía de Manuel José Castilla (Salta, 1918-1980) una marca estilística ineludible del decir político del Dúo Salteño; formación musical integrada por Néstor “Chacho” Echenique y Patricio Jiménez, con el aporte compositivo y amónico de Gustavo “Cuchi” Leguizamón que se permitió, hacia fines de la década del 60, una propuesta estético-ideológica articuladora de lo político y lo cultural. Esa marca estilística se vincula, especialmente, con la nominalización, la utilización de nombres propios para sujetos a los que el folclore esencialista había condenado a formas arquetípicas del pasado nacional, esquematizados como “gauchos”, “chinas” o “paisanos”.

Lo que voy a intentar, en esta ponencia, es un breve ejercicio de análisis sobre uno de los fonogramas de la primera grabación del Dúo (**Dúo Salteño**, Philips, 1969). Me refiero a *La pomeña*, zamba musicalizada por Leguizamón, con letra de Castilla, que comenzó a popularizarse a partir de este trabajo discográfico, y que se presenta como un claro ejemplo de nominalización de un sujeto subalterno. El motivo de la focalización no es ocioso: contrastar la Eulogia Tapia nominalizada y representada en la zamba (posteriormente transformada, parodia mediante, en la Eulogia del Inodoro Pereyra de Fontanarrosa), con la Eulogia Tapia que hoy, a los 65 años, sigue viviendo en La Poma (o mejor dicho: con la representación que Eulogia Tapia hace de sí misma<sup>1</sup>) puede ponernos sobre la pista del método de trabajo poético y musical de Castilla y Leguizamón, junto a las particularidades expresivas del Dúo Salteño. Pero también puede orientarnos en la discusión, cara a los estudios subalternos, sobre la voz de los sujetos populares o, parafraseando a De Certeau (1999), en la pregunta sobre la existencia de lo popular fuera del gesto que lo representa.

La clara respuesta de Ginzburg (1991) a la retórica desertosiana, respuesta que señala la posibilidad de leer en las representaciones las huellas de los sujetos representados, junto a la obligación hermenéutica del analista cultural por eludir los filtros deformantes del poder a través de lecturas oblicuas (lecturas que permitirían eludir las distorsiones que también operan sobre el propio decir de los dominados), se vuelve una indicación útil para analizar el caso de Eulogia. Pensar la zamba como un indicio de la subjetividad representada es importante para consolidar un saber conjetural que le devuelva la voz a un sujeto silenciado. Pero para evitar el riesgo del populismo

---

<sup>1</sup> Conocí a Eulogia Tapia en mayo de este año (2005), gracias a un proyecto televisivo para canal (à) encargado por la Universidad de Tres de Febrero al documentalista Guillermo De Carli.

(la otra cara del etnocentrismo de clase) se vuelve indispensable, para ser consecuente con la propuesta metodológica de Ginzburg, una lectura oblicua del decir subalterno.

### **Sujetos populares en la discografía del Dúo Salteño.**

En una ponencia sobre la película *La ciénaga*, de Lucrecia Martel (Juárez Aldazábal 2004), señalé, recurriendo a la conceptualización de Sunkel, que “las culturas populares salteñas pertenecerían a *lo popular no representado*, los actores, espacios y conflictos que son aceptados socialmente pero que no son interpelados por los partidos políticos de izquierda”. También dije que “Esta inclusión de las culturas populares salteñas en “lo popular no representado” significa que no participan del principio articulador del marxismo *tradicional*, el conflicto de clase, aunque ese conflicto las atraviesa transversalmente”, agregando que “desde una perspectiva gramsciana, deberíamos definirlos como actores subalternos, enfrentados al bloque de poder”. Porque, como también señalé entonces, se trata de “sectores rurales y urbanos depositarios de saberes tradicionales activos (en algunos casos “rebeldes”, para decirlo desde la conceptualización de E. P. Thompson -1980), en su mayoría sobrevivientes de las culturas indígenas locales”. Escribí entonces, pensando en la película de Martel, que “esta idea de “saberes tradicionales”, esbozada someramente por Sunkel, nos remite a “formas de comunicación y conocimiento no jerarquizadas por las culturas institucionalizadas e incluso no tomadas en cuenta por las políticas culturales y comunicacionales progresistas como tampoco por las educativas” (Ford, 1994: 153), “saberes indiciarios” de estos sectores que pueden remitirnos al rastreador del Facundo o a la práctica del consumo en la cotidianidad de las amas de casa” (Juárez Aldazábal, 2004).

Esta breve descripción vuelve a ser atinada para dar cuenta de los sujetos populares presentados en la discografía del Dúo Salteño y, especialmente, en las canciones compuesta por la dupla Leguizamón-Castilla. Si pensamos en esta última producción podemos recortar dos series bien delimitadas. Una en la que aparecen los nombres propios de los sujetos (la nominalización que mencioné al principio), y otra en la que se recurre a motivos populares, según la terminología de Propp (1974), para hablar de las injusticias padecidas colectivamente. En la primera serie podemos incluir canciones como *La pomeña* o *Zamba de Juan Panadero*. En la segunda, el ejemplo más claro es el zorro de la chacarera *Juan del Monte*.

Es posible pensar la obra discográfica del Dúo Salteño<sup>2</sup> como ejemplo de canto popular en un sentido gramsciano. Esto es, cantos adoptados por el pueblo porque expresan “su modo de concebir el mundo y la vida en contraste con la sociedad oficial” (Gramsci, 1972: 336). El contraste aparece radicalizado, por ejemplo, en la *Zamba de Juan Panadero* (Como quien entrega el alma, 1984), donde la voz que enuncia funciona como una cámara cinematográfica, una cámara memoriosa que muestra las actitudes solidarias del panadero Riera (panadero de la capital de Salta y amigo personal del poeta): solidaridad en la amistad, en la compasión con el sufrimiento de los otros, incluyendo a los que pueden robarle, las clases peligrosas que no respetan la propiedad privada instaurada por el orden dominante. Peligrosidad cuya causa se explicita mediante la tematización de la pobreza. Lo que se lee por omisión en este texto es, podríamos decir, que a los otros panaderos, los que no son como Riera, se les roba por derecho, porque en nombre de una *economía moral de los pobres*, para decirlo con Thompson (1990), merecen una devolución, también violenta, de la violencia que ellos imponen para obtener sus ganancias. Un texto donde se denuncia las desigualdades sociales con una sutileza radical que, lejos de un panfleto partidario, alcanza su efectividad en la emotividad poética. Y todo expresado en un denso discurso musical caracterizado por el contrapunto, dos voces que cantan melodías diferentes llegando a producir, en algunos momentos, disonancias armónicas. La primera voz (Echenique) suele llegar al registro de soprano, en una modalidad propia de las bagualeras de la puna. Patricio Jiménez, la segunda voz, mantiene un registro de tenor-barítono, sobre una línea melódica de difícil afinación.

---

<sup>2</sup> Compuesta por los siguientes discos: **Dúo Salteño** (1969, Philips), **El canto de Salta –Dúo Salteño y Gustavo Leguizamón** (1971, Philips), **Dúo Salteño** (Tonodisc, 1973. Editado en Japón en 1974), **Dúo Salteño** (1974, Tonodisc), **El canto de Salta** (1983, Polygram –reedición), **Como quien entrega el alma** (1984, Polygram), **Madurando sueños** (1986, Polygram) y **Vamos Cambiando** (1991, Melpoa). A esto hay que agregar compilaciones como **Dúo Salteño, 20 grandes éxitos** (Polygram, 1994) o **Dúo Salteño, la historia** (Universal, 2002).

La capacidad de bagulear de Echenique es especialmente efectiva en *La pomeña* de 1969. La zamba, en la versión del Dúo, no sólo tematiza al sujeto popular aludido sino que, además, escenifica un saber constitutivo de su alteridad cultural.

### **Eulogia Tapia.**

Ya hablé, anteriormente, de la importancia de los nombres propios en la obra de Castilla para referir a sujetos populares. Ese registro documental aparece en la letra de *La pomeña* rotundamente, tan rotundamente que un lector despreocupado por la referencialidad de la zamba puede llegar a ignorar la realidad de Eulogia Tapia y de la localidad salteña de La Poma, en los Valles Calchaquíes, atribuyéndoselas a la inventiva genial de Manuel Castilla.

Así lo hizo el rosarino Roberto Fontanarrosa cuando en una de las primeras historietas de Inodoro Pereyra, publicada en 1974 (a menos de una década de la primera grabación de la zamba), transformó el nombre propio en arquetipo: a Eulogia, una “china” que está en un “jolgorio”, se la roba Inodoro luego de un malambo “ebrio de argentinidad” que levanta polvareda. Es el padre de Eulogia el que cita la zamba: “¡¡Por qué te roban, Eulogia, carnavalear!! Mientras “Inodoro Pereyra se hundía en la noche con la Eulogia en anca, veloz, porfiao como gallo comiendo tripa” (Fontanarrosa, 2004). La parodia es, evidentemente, un homenaje a la zamba de Leguizamón y Castilla que, boom del folclore mediante, se popularizó rápidamente, con numerosas versiones de diferentes artistas.

Como dije, el caso de Eulogia Tapia no fue una excepción en cuanto a la nominación recurrente de sujetos populares a la que apelaba Castilla. Lo excepcional, además de la rápida popularidad del texto, boom del folclore mediante y temprana parodia de Fontanarrosa, es que gracias a la zamba el sujeto popular representado, en este caso Eulogia Tapia, haya adquirido visibilidad (con un retraso de 20 años, pero visibilidad al fin) a partir de la canción. Una visibilidad que le permite, en el año 2005, ser un referente cultural de su comunidad, lo que también significa una voz que puede reclamar por derechos, gracias al prestigio de la zamba.

¿Qué dice Castilla en la zamba? Dice lo que ve, lo que conoce, lo que le dictan. Una versión posible de la escritura del texto surge de la mezcla de varios relatos que versionan la anécdota. Según uno de los hijos del poeta, Leopoldo Castilla, sus padres estaban de visita en La Poma, y en esa visita vieron pasar a una muchacha adolescente,

una bagualera, que deslumbraba con el canto de su caja. Según la versión de la propia Eulogia, a ese contacto visual le siguió un desafío de coplas entre ella y el poeta. El resultado, comentado con orgullo, fue su victoria. Al parecer ahí habría comenzado el poema: “Eulogia Tapia en La Poma/ al aire da su ternura...”<sup>3</sup>

Las sugerentes metáforas con que Castilla describe la cotidianidad de esta pomeña son tomadas de elementos cronotópicos de La Poma de la década del 60: las flores azules de la alfalfa, florecidas en el verano, la fiesta del carnaval, donde las carpas todavía sonaban a folclore y no a cumbia, pero también, y sobre todo, el saber de la coplera y del canto, el canto que entrevera penas: un saber, en términos de Ford (1994), no jerarquizado por la cultura institucionalizada. Todo el texto es, incluyendo la mención al sauce de la casa paterna de Eulogia, un precioso ejercicio de observación y aprendizaje, en el que la anécdota del robo que motiva el llanto del sauce, aprovechada por Fontanarrosa, le habría llegado al poeta como rumor de pueblo. En la versión de Eulogia (corroborada por su marido, don Avilio Choque), a ella no se la robó nadie: a su padre le habrían robado unas chivas que pastaban bajo el árbol.

De este modo, a la pregunta de Spivak (1998), *¿Puede hablar el sujeto subalterno?*, Eulogia Tapia parecería responderle afirmativamente. Sin embargo la afirmación es mentirosa: el sujeto subalterno sólo puede hablar cuando le conceden la palabra. Nunca va a tomar la palabra porque es consciente de su subalternidad (Castilla y sus compañeros de La Carpa, dirían, en este caso, que es consciente de “la tragedia del indio”). Eulogia Tapia puede hablar (cuando la van a entrevistar los periodistas de TN para que cuente cómo su vaca parió trillizos, por ejemplo) porque Castilla hizo el poema y Leguizamón (que nunca pisó La Poma) le agregó la música. Las otras pomeñas, las que tienen la edad de Eulogia, pero también las más jóvenes, permanecen en la mudez que le corresponde a una campesina de los Valles Calchaquíes.

### **La Poma y sus sujetos.**

Creo que es pertinente, en este punto, hacer una breve digresión sobre la realidad política y social de La Poma. Ello ayudará a comprender cómo el pintoresquismo (al que hoy podríamos llamar simplemente “turismo”), ayuda a disimular estructuras de poder, estructuras que se remontan, incluso, a la época de la colonia. Para ello voy a

---

<sup>3</sup> La intervención compositiva de Leguizamón fue posterior a la escritura del poema. El “Cuchi”, según la versión de uno de sus hijos, nunca pisó La Poma

citar tres breves postales, extraídas de un texto que escribí a mi regreso del pueblo (Juárez Aldazábal, 2005):

Con nombres rotundos como Avelino, Estanislao, Salustiano o Rigoberto, La Poma se inscribe en la América Profunda. Los dueños de esos nombres son campesinos longevos, algunos centenarios, que atravesaron la historia argentina del siglo XX sin percatarse de los cambios. Siempre tuvieron una sola posesión, porque el resto, incluyendo la tierra, era de otros (todavía hoy, el pueblo tiene que pedirle permiso a un señor terrateniente para expandirse). Y esa posesión fueron sus nombres, nombres de pila supuestamente imposibles en el siglo XXI y que sin embargo desafían las modas y las manipulaciones culturales. El día que esos nombres dejen de pronunciarse, el terremoto que devastó La Poma Vieja en 1930 habrá cumplido, retardadamente, su tarea destructora.

Dicen que en La Poma Vieja rondan fantasmas. Pero los chivos parecen ignorarlos, porque caminan tranquilos por los caminos angostos. A veces, algunos fantasmas aparecen con títulos de propiedad, y entonces alguien que vivió toda su vida en una casa de adobe, una de las que resistieron la tragedia de 1930, tiene que afantasmarse y ponerse a deambular porque el invasor recién llegado, gracias a la orden de un juez, le quitó su casa. Ocurre en La Poma, pero también en otros lugares remotos de nuestro Continente.

Tamara Ayelén, de nueve años, juega entre las mesas del restaurante con Selena, su hermana más chica. A ellas se debe, seguramente, el póster de Floricienta y la imagen televisiva constante que en el ocaso se detiene en Susana Giménez y su concurso de talentos. Pero a la televisión y a las novelas de la tarde se les podría atribuir la autoría de sus nombres, nombres que se vuelven de otro planeta cuando Tamara Ayelén se pone a bagulear, a pedido de un visitante, una copla que le enseñó su abuelita.

Las tres viñetas que acabo de mostrar, sirven, arropadas por la literatura, para comprender las transformaciones y las continuidades entre el momento de producción de la zamba y el presente de La Poma: a la realidad de la supervivencia de una hacienda feudal a cuyo propietario el pueblo debe pedir permiso para poder extenderse, se le agrega hoy el problema de la cultura masiva, retazos de los centros urbanos que llegan al pueblo instantáneamente gracias a las bondades del satélite. Por supuesto que la mayoría de los pobladores no tienen acceso, como tampoco tienen acceso a una línea telefónica (en el pueblo hay un solo aparato, que está en la intendencia). Por supuesto que la brecha tecnológica es indiscutible. Pero lo cierto es que el melodrama televisivo (con todos los elementos analizados por Barbero) y la cumbia, incluida su versión



villera, están presentes en los espacios comunitarios. Mientras la única radio provincial que llega a los Valles Calchaquíes, propiedad del gobernador Romero como la totalidad del sistema mediático de Salta, funciona como un correo para las localidades apartadas (y La Poma lo es), la FM local, en donde encontraron refugio muchos de los jóvenes desempleados que no quieren abrazar el destino de sus padres (esto es: destino de peones rurales), invade las casas de adobe con los últimos éxitos de la cumbia nacional. En ningún lugar como en La Poma el capitalismo se muestra tan descarnado. La voz de Eulogia Tapia con el grabador o la filmadora apagada, pidiéndole al Secretario de Cultura y Turismo del pueblo, Gregorio Velásquez (que estaba desempleado hasta que la política le permitió un cargo), que interceda ante el gobernador para que no le quiten un plan trabajar a una de sus hijas, suena muy distinta a la de la bagualera que disfruta con el desafío de las coplas, que disfruta todavía hoy, como disfrutaba en la década del 60 cuando se puso a coplear con Castilla.

Pero toda esta digresión es para volver a pensar en la pregunta retórica de De Certeau (1999), ¿existe lo popular fuera del gesto que lo suprime?, y en la contundente respuesta de Carlo Ginzburg (1991): lo popular existe (siempre entendido como pluralidad), y para llegar a su/s concepción/ es del mundo es necesario sortear, a través de una lectura oblicua, los filtros deformantes por los cuales habla la dominación. Si el molinero Menocchio hubiera sido su contemporáneo, eso (la contemporaneidad) no hubiera bastado para evitar el análisis. En los sujetos populares de hoy la necesidad de una lectura oblicua sigue estando presente.

Que Eulogia Tapia, a sus 65 años, se asuma como el personaje de la zamba sólo significa una práctica astuta de un sujeto popular (De Certeau, 1996) que aprovecha la palabra concedida para obtener pequeños y grandes beneficios (los turistas siempre le llevan mercadería no percedera y hojas de coca que, aunque parezca mentira, en La Poma son carísimas; además puede obtener gratuitamente servicios que para otros pomeños son impensables: un veterinario para sus animales, un plan trabajar para su hija, o la intendencia para su sobrino).

Su notabilidad, que genera suspicacias y envidias entre muchos de los habitantes del pueblo, no ha borrado, sin embargo su condición subalterna, subalternidad marcada también, y especialmente, por la pobreza material (aunque parezca “menos pobre” comparada con otros pomeños). Por otra parte, Eulogia sólo pudo aprovechar su

prestigio a partir de la década del 80, cuando se enteró que existía la zamba. En algún momento, incluso, hubo una “expedición” de periodistas locales que la “rescató”.

Según cuenta Juan Ahuerma Zalazar, en un texto que prologa el libro de coplas de Eulogia Tapia, “Cuando Mario Ernesto Peña y su gente de Radio Aries, realizaron su periplo periodístico por la puna salteña, regresaron con una novedad satelital y extraordinaria: el personaje de Castilla y Leguizamón seguía vivo y copleando en La Poma (...) Atentos a ese esfuerzo periodístico y al rescate arqueológico que hicieron (...) decidimos sumarnos a esta empresa, a esta verdadera empresa de desentrañar las causas verdaderas, y poner a disposición de los amantes del folklore la obra, creativa y de recopilación popular, de una mujer que fuera musa e inspiración” de Leguizamón y Castilla. (Ahuerma, 1999). Cabe aclarar que del libro, que ya lleva una segunda edición, Eulogia Tapia sigue sin percibir sus derechos autorales. Los pocos ejemplares que le mandan, o que le han quedado, los usa para venderles a los turistas su imagen “arqueológica”, imagen que evocará, seguramente, algún tipo de esencialismo romántico, como le ocurre a Ahuerma. Saberse una *pieza arqueológica* es lo que le permite a Eulogia Tapia aprovechar la palabra que le prestan, al grado de llegar a deconstruir en el discurso su realidad subalterna. En palabras de Eulogia: “ya vamos a ir nosotros a Buenos Aires a filmarlos a ustedes, para ver cómo viven”.

### **Conclusión.**

El caso especial de una de sus zambas más conocidas de Leguizamón -Castilla, *La pomeña*, me fue útil para desandar el camino entre la representación y lo representado, siguiendo la pista de la nominalización, nominalización que significa, como gesto estilístico, prestar la palabra, la voz, a los sujetos silenciados, devolverles una condición humana que el capitalismo, en su versión de hacienda colonial o de empresa neoliberal, continúa negándoles.

La relación entre la Eulogia de Fontanarrosa, la Eulogia de Castilla y la Eulogia real, explicitada en este texto (finalmente, otra forma de representación de Eulogia), nos devuelve a la discusión inaugurada por Michel De Certeau en su texto fundacional (1999) (¿existe lo popular fuera del gesto que lo suprime?), discusión que se prolonga en las academias del primer mundo, como lo muestra Spivak (1998) cuando reescribe la pregunta en términos poscoloniales: ¿Puede hablar el sujeto subalterno? ¿Puede hablar la mujer subalterna? ¿Puede hablar Eulogia Tapia?

La respuesta sigue siendo negativa, lo que no significa, en el caso específico de Eulogia, una mudez total: Castilla le ha concedido la palabra, pero también la industria del turismo y las empresas mediáticas.

La vida dura de una campesina de La Poma sigue siendo dura. Y lo seguirá siendo. La versión de la ternura que se da al aire, en esta mujer de 65 años, ya no se sostiene. Lo que queda de la nominalización de Castilla, en este caso, es una rémora romántica y esencialista que ha borrado el momento histórico de la canción. Con ese esencialismo Eulogia se dice. Aprovecha su condición de pieza arqueológica para sobrevivir. Su pueblo, el que le da el nombre a la zamba, ha sufrido los embates de la historia, y el proceso es desastroso: a la histórica explotación del terrateniente local ahora se le agregan las distracciones masivas de la cumbia y del melodrama televisivo, inútiles parches para la realidad neoliberal del desempleo que hace agradecer la explotación terrateniente. Inútiles parches, pero incuestionables sustitutos culturales para una tradición local que empieza a desdibujarse. Pero no quiero parecer apocalíptico. Es posible, supongo, pensar el proceso en términos de un nuevo sincretismo, con la particularidad de tratarse de un sincretismo que está llevando a La Poma al estado globalizado de la hibridez (y digo la palabra sin ánimo de citar a ningún autor contemporáneo).

Eulogia, como arquetipo, se ha transformado -zamba, Fontanarrosa y municipalidad mediante-, en la esperanza del pueblo: ella es el foco que atrae el turismo, ella es el atajo para salir de la desocupación, o para gestionar un nuevo plan trabajar.

Fiel a su gente Eulogia asume su papel y coplea. Pero en sus coplas también escribe:

Papel y sobre

Tanto trabajo

Pa' vivir pobre.

(Tapia, 1999)

## **Bibliografía.**

Ahuerma Zalazar, Juan (1999) “A modo de presentación”, en *Eulogia Tapia, la hacedora de coplas*, Víctor Manuel Hanne Editor, Salta.

Bajtín, M. (1987): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*, Alianza, Madrid.

Barbero, Jesús Martín (1983): “Memoria Narrativa e industria cultural”, en *Comunicación y cultura*, Nro. 10, agosto, Méjico.

Bauman, Z. (1998): *Legisladores e Intérpretes*, UNQ, Buenos Aires.

De Certeau, Michele (1996), *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*.  
Universidad Iberoamericana, Méjico.

De Certeau, Michel (1999) (en colaboración con Dominique Julia y Jacques Revel):  
“La belleza del muerto: Nisard”. En *La cultura plural*, Nueva  
Visión, Buenos Aires.

Fiske, John (1995): *Reading the Popular*, Routhledge, New York.

Ginzburg, Carlo (1991): *El queso y los gusanos, Muchnick, Barcelona*.

Gramsci, Antonio (1972): *Cultura y Literatura*, Ediciones Península, Barcelona.

Fontanarrosa, Roberto (2004): Inodoro Pereyra, Biblioteca Clarín de Historieta, 2004.

Ford, Aníbal (1994): *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*. Amorrortu,  
Buenos Aires.

Hall, S. (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.):  
*Historia popular y teoría socialista*, Grijalbo, Barcelona.

Hoggart, R. (1971): *The uses of literacy*, Penguin, UK.

Juárez Aldazábal, Carlos (2004): *La representación de lo popular en La ciénaga de  
Lucrecia Martel*, en VIII Jornadas Nacionales de Investigadores de  
Comunicación, La Plata, 16 al 18 de setiembre de 2004.  
(2005), “Diez postales de La Poma”, en diario **El Tribuno**, Agenda  
Cultural, 21 de agosto.

Simmel, Georg (1987): *El individuo y la libertad*, Península, Barcelona.

Tapia, Eulogia (1999): *La hacedora de coplas*, Víctor Manuel Hanne Editor, Salta.

Spivak, Gayatri, “¿Puede hablar el sujeto subalterno?”, (traducción de José Amícola),  
en Revista *Orbis Tertius*, año 6, n°6, 1999, pp. 175-235.

Sunkel, G. (1986): “Las matrices culturales y la representación de lo popular en los  
diarios populares de masas: aspectos teóricos y fundamentos históricos”, en  
*Razón y pasión en la prensa popular. Un estudio sobre cultura popular,  
cultura de masas y cultura política*, ILET, Santiago.

Thompson, E. P. (1980): *La formación de la clase obrera*, Penguin, Londres.

(1993): *Customs in Common. Studies in Traditional Popular Culture*,  
The New Press, New York.

## **Anexo.**

### La pomeña.

**Letra: Manuel J. Castilla**

**Música: Gustavo Leguizamón**

Eulogia Tapia en La Poma  
Al aire da su ternura  
Si pasa sobre la arena  
Y va pisando la luna.

El trigo que va cortando  
Madura por su cintura  
Mirando flores de alfalfa  
Sus ojos negros se azulan.

El sauce de tu casa  
Está llorando  
Porque te roban Eulogia  
Carnavaleando.

La cara se le enharina  
La sombra se le enarena  
Cantando y desencantando  
Se le entreveran las penas

Vienen en un caballo blanco  
La caja en sus manos tiembla  
Y cuando se hunde en la tarde  
Es una dalia morena.