

EL MOTIVO DEL DUELO EN *ULTIMANDO*, DE ALMAFUERTE (RICARDO IORIO)

THE MOTIVE OF GRIEF IN *ULTIMANDO*,
FROM ALMAFUERTE (RICARDO IORIO)

Juan Martín SALANDRO

Universidad Nacional de Mar del Plata (Argentina)

salandrojuanmartin@gmail.com

Resumen: El presente trabajo plantea una lectura de la relación duelo y (a)producción en el seno de la obra musical de Ricardo Iorio. Tomamos como ejes el duelo por la mujer amada, el duelo por la música en el paso a la vejez y la variación sobre el tópico del viaje. Esto permite proponer una periodización de la obra del músico, tomando como modelo el llamado *ciclo de la senectute*.

El análisis sobre el disco *Ultimando* (2003) revela, por la negativa, la fuerte presencia autoral de Ana Mourín, fallecida cónyuge de Iorio, en la obra del cantante. Así, este trabajo posibilita comenzar a abordar esta figura, desvanecida en la historia de la música argentina, sentando las bases para futuros trabajos.

Palabras claves: Ricardo Iorio. Ana Mourin. Duelo. Música y literatura. Vejez.

Abstract: The present work proposes a reading of the relationship mourning/(a)productivity within the musical work of Ricardo Iorio. We take as axes the mourning for the beloved woman, the mourning for music on the way to old age and the variation on the topic of the travel. This allows us to propose a periodization of the musician's work, taking the so-called cycle of the *senectute* as a model.

The analysis of the album *Ultimando* (2003) reveals, in the negative, the strong authorial presence of Ana Mourín, Iorio's deceased spouse, in the singer's work. Thus, this work makes it possible to begin to address this figure, vanished in the history of Argentine music, laying the foundations for future works.

Keywords: Ricardo Iorio. Ana Mourin. Grief. Music and literature. *Senectute*.

La idea de la muerte los persigue y son víctimas de sus propios pensamientos, sus temores y los engendros de su imaginación.

Robert Burton. *Anatomía de la melancolía*

Introducción

Introducción *Ultimando* (2003) es el sexto disco de estudio de la agrupación musical argentina ALMAFUERTE, liderada por Ricardo Iorio, quien registra la totalidad de las autorías sobre las letras del conjunto. Esta placa es una suerte de punto de quiebre o pasaje no sólo en las dinámicas compositivas y estéticas del conjunto, sino también en la construcción autoral de Iorio. También, es la primera publicación luego del suicidio de Ana Mourín (2001), periodista y letrista argentina conocida principalmente por ser cónyuge de Iorio.

A continuación, proponemos un recorrido de lectura tomando como eje el motivo del duelo, para rastrear el modo en que la muerte de quién fuera su esposa, madre de sus hijas y coautora, vertebró el trabajo discográfico objeto de análisis del presente artículo, aún más allá de la composición dedicada completamente a ella —«En este viaje»—. Esto nos permitirá pensar cómo el duelo por la mujer amada se imbrica en una red de relaciones en las que se puede reconocer el duelo por la música, el desplazamiento geográfico y el ingreso a, lo que podríamos denominar, el ciclo de la *senectute* del artista.

De quedarse sin voz y el trayecto de la cura

Para definir el concepto de duelo seguimos a Sigmund Freud en «Duelo y melancolía» (1915), donde lo trabaja como una suerte de tristeza sostenida ante la pérdida de objeto amado. Dice:

El duelo pesaroso, la reacción frente a la pérdida de una persona amada, contiene idéntico talante dolido [al de la melancolía], la pérdida del interés por el mundo exterior —en todo lo que no recuerde al muerto—, la pérdida de la capacidad de escoger algún nuevo objeto de amor —en reemplazo, se diría, del llorado—, el extrañamiento respecto de cualquier trabajo productivo que no tenga relación con la memoria del muerto. Fácilmente se comprende que esta inhibición y este angostamiento del yo expresan una entrega incondicional al duelo que nada deja para otros propósitos y otros intereses (244).

Haremos particular hincapié en el en el aspecto aproductivo del duelo en tanto estado anímico. Freud señala que uno de los rasgos centrales, tanto del duelo como de la melancolía, es «la inhibición de toda productividad» (242).

Si bien en la composición dedicada íntegramente al recuerdo de Ana Mourin, «En este viaje», podemos encontrar los siguientes versos: «De lo que peor que me ha pasado / hice canción, porque yo canto lo que siento», la labor lírica se ve expresada de manera trunca a lo largo del disco. En «Patria al hombro», primer tema del disco, podemos escuchar los siguientes versos:

Busco una estrofa llena de verdad
que grite al mundo «todo es en balde»,
más encontrarla aún no he podido
y el sin sentido me motiva al fraude («Patria al hombro»).

Se ve de lleno la representación de la labor compositiva como la búsqueda de la palabra justa, cargada de un sentido que no sólo implique una «verdad», sino un contenido pleno que pueda ser comunicado —«gritado al mundo»— desde un lugar de autoridad en oposición a una retórica vacía, el «fraude».

La expresión sobre la búsqueda de esta palabra expresada con el lexema «estrofa» ocupando en la letra el espacio mismo de esa estrofa refuerza el artificio del foco puesto en la reflexión metaliteraria y en el alcance social que pretende la voz lírica de la composición. Encuadrada por los cambios de ritmo en la composición —no es sólo el verso de la canción, sino que también la antecede un *break* y la precede un cambio a doble ritmo—, se le imprime a esta secuencia de versos un lugar central en el tema. La antinomia verdad/fraude, junto con la meta reflexión sobre la práctica lírica no aparece acá por primera vez en la obra de Iorio, el caso más claro bien podría ser «Buscando razón» (Hermética *Víctimas del vaciamiento* 1994), que también da cuenta de la concepción de escritura como búsqueda¹. Comienza con los versos:

Buscando razón
que me impida despreciarte
nació esta canción
que tal vez pueda alcanzarte («Buscando Razón»).

Sin embargo, la búsqueda fútil en este caso no es sobre la misma canción, sino la posibilidad de conciliar con las vertientes musicales mediáticas o populares. Se construye un catálogo: «Fuiste azota del jazz-rock, / Reggae, pop, new-wave, moderno. / Hoy cantás tus amoríos / con fanfarrias de rockero.» A continuación, se denuncia: «Cuando V8² era mala palabra / se intentaba, con vos, lavar los cerebros.» La voz de enunciación rechaza todo aquello que ve como mera pose, retórica vacía sostenida sólo en la forma, gesto que Iorio mantendrá a lo largo de su carrera y que, como vimos, reiterará en «Patria al hombro» nueve años más tarde³. Pero, en la composición de 2003, si bien la voz de enunciación insiste en sostener sus ideales, no encuentra el contenido de frase donde apoyarlos.

-
- 1 La búsqueda puede leerse como un procedimiento empírico que intenta imprimirle a la letra el fundamento de un discurso cimentado lógicamente que pueda llegar a ese estatuto de «verdad» que pretende la voz de enunciación.
 - 2 V8 fue un grupo musical fundado hacia finales de los '70 por Ricardo Iorio y Ricardo «Chofa» Moreno, popularmente reconocido como pioneros del «metal» en Argentina, ya que fueron el primer conjunto identificado plenamente con esta estética en grabar un *Long Play* —*Luchando por el metal*, 1983—. Ana Mourín escribe el libro *V8, un sentimiento. Historia de la banda precursora del Heavy Metal argentino* (1993), siendo este una de las pocas obras que, paratextualmente, ha admitido su firma autoral.
 - 3 El gesto se sostiene dentro y fuera del universo literario. Anecdóticamente, cabe recuperar dos declaraciones: primero, en 1994 Iorio abandona la insignia del pelo largo con la que se identifica tradicionalmente la «comunidad rockera», debido a que artistas de la música popular romántica, como Diego Torres, comenzaron a integrarlo en su estética. En diversas entrevistas, el líder de Hermética dirigió ataques explícitos hacia el cantante de pop latino, en quien se puede reconocer las «fanfarrias de rockero». La segunda, que Iorio haya decidido disolver ALMAFUERTE ante la insistencia de sus compañeros de banda para compartir escenario con la agrupación La Beriso. Podemos ver, entonces, cómo Iorio construye su imagen de autor respondiendo a la configuración de un *ethos* definido por una suerte de «dureza» que imbrica estética y ética.

Esto nos permite recuperar a Walter Benjamin, quien se pregunta «¿Qué comunica el lenguaje? Comunica su correspondiente entidad espiritual o mental. Es fundamental entender que dicha entidad espiritual o mental se comunica *en* el lenguaje y no *por medio del* lenguaje» (24). La indecibilidad comunica el mismo vacío anímico del duelo. Decir que no se puede decir es el intento de llevar a cabo la comunicación de un contenido incomunicable. Sí, el ser humano comunica su propia entidad espiritual y mental en su lenguaje, pero «el lenguaje de los humanos habla en palabras. El ser humano comunica su propia entidad espiritual y mental al *nombrar* todas las otras cosas.» En el hecho de no poder nombrar, de no encontrar la palabra, Iorio expresa el vacío anímico del duelo; el «hueco» constitutivo de su dolor se define por la falta. En esta línea, podemos recuperar a Roland Barthes, quien señala que el duelo implica la pérdida de «*un lenguaje*» (*Fragmentos de un discurso amoroso* 94) que es compartido y que, en este caso, implica el sustento de una retórica. Al morir Ana Mourín, Iorio no sólo pierde a su conyugue, sino también a su coautora, el polo «erudito» —al contar ella con el capital cultural propio de quién transitó los estudios superiores— que podía imprimirle una clausura «refinada» a las composiciones. Profundizar en esto implicaría un trabajo comparativo demasiado extenso para el espacio que disponemos, sin embargo, puede atisbarse la impronta de Ana Mourín en la obra de Iorio al observar las producciones de este en ausencia de ella. La estructura misma del disco que nos compete delata el decaimiento en la capacidad autoral de Iorio: del primer *track* al séptimo —sin contar el sexto, «Del fumador»— podríamos reconocer una primera sección que concentraría el núcleo de la obra. La segunda sección, compuesta por las cinco canciones restantes, resalta por su pobreza lírica: «Del Fumador» bien podría pasar por una rescritura empobrecida de «Un poco de humo nomás» (1995), de José Larralde —referente cultural de Iorio— y «T.C.» presenta, en tono descriptivo, el cuadro de un evento de «Turismo carretera»; en «Sojuzgados y sometidos» la lírica se reduce a su mínima expresión, siendo una canción de 3:29 minutos donde se repite continuamente la misma frase: «Sojuzgados y sometidos / en mi país de sojuzgados / y de sometidos»; las dos canciones restantes, «Yo traigo la semilla» y «Como estaba ahí Dios», son reversiones del conjunto uruguayo Cuchilla Grande; volveremos sobre esto más adelante⁴.

En «Con rumbo al abra» (*Ultimando*) encontramos nuevamente expresada la imposibilidad del decir. La canción abre con los siguientes versos: «Una y mil veces escuché esta canción / buscando en vano las palabras»; sin embargo, a continuación, agrega: «que se ocultaban tras el latido» (subrayado nuestro). La búsqueda no sólo en este caso da un resultado —el verbo subrayado en pretérito frente al uso del presente en «Patria al hombro» —, también puede reconocerse ese proceso como una indagación en la propia consciencia; el latido como sinécdoque del corazón da cuenta de un doblamiento hacia el interior del hablante.

Como vimos, según Freud, en el duelo se rechaza toda producción que no esté plenamente asociada al objeto amado perdido. A esto agrega:

4 Puede ampliarse la mirada sobre este procedimiento y observar las composiciones de sus discos posteriores, principalmente *Toro y Pampa* (2006) y *Trillando la fina* (2012). También que, intercalado a la producción en ALMA-FUERTE, Iorio indagará en su carrera solista publicando *Ayer deseo hoy realidad* (2008), inaugurando la que será su dinámica para el resto de su obra solista hasta el presente, compuesta por cuatro discos de estudio: reversionar temas clásicos de la música popular y regregar canciones de sus agrupaciones anteriores.

Lo normal es que prevalezca el acatamiento a la realidad. Pero la orden que esta imparte no puede cumplirse enseguida. Se ejecuta pieza por pieza con un gran gasto de tiempo y de energía de investidura, y entretanto la existencia del objeto perdido continúa en lo psíquico (243).

Se encuentran las palabras tras un largo proceso de indagación —el aspecto imperfectivo del verbo «encontraban» reforzado por el gerundio «buscando» dan cuenta de esto— porque el objeto perdido perdura en el interior subjetivo, lo psíquico, de la voz de enunciación.

También puede realizarse otra lectura sobre el fragmento, tomando el arco de desarrollo planteado por el orden de las canciones en el disco. Freud plantea que la diferencia del duelo con la melancolía —el duelo patológico— radicaría en la prolongación del sentimiento. Así, el duelo tiene un carácter temporal y paulatino en el que el afectado va transitando una suerte de cura, o superación. En el *Diario de duelo* (2009), Barthes consigna:

Hay un tiempo en que la muerte es un *acontecimiento*, una *a/ventura*, y con ese derecho moviliza, interesa, tiende, activa, tetaniza. Y luego, un día, ya no es un acontecimiento, sino otra duración, amontonada, insignificante, no narrada, gris, sin recurso: duelo verdadero insusceptible de una dialéctica narrativa (Entrada del 15 de noviembre).

Acontecimiento, entendemos, en el sentido que le asigna Alain Badiou en *El ser y el acontecimiento* (1999): un evento imprevisible, irrepresentable, que altera completamente toda red de relaciones porque rompe con todo orden precedente y funda un nuevo régimen de sentido. Pero, paulatinamente, el sujeto va acomodándose a este nuevo orden; por ejemplo, se va recuperando la posibilidad de hablar. «En este viaje», composición dedicada a la muerte de Ana Mourín y narrada en clave autobiográfica, comienza con los ya citados versos: «De lo que peor que me ha pasado / hice canción, porque yo canto lo que siento». Ahora, el tiempo verbal es un pasado perfecto, acción puntual y terminada, y el trauma —«lo peor que me ha pasado»— se capitaliza en materia del canto —la preposición «de» que rige el circunstancial de materialidad; uso análogo con la preposición «con»⁵. La canción comienza a narrar retrospectivamente, tomando como punto de partida el suicidio de la amada: «Violentamente al otro lado se fue mi amor, / sin un adiós, sin un hasta luego». A continuación, introduce la figura de las dos hijas, representadas como flores, a las que se les asigna un rol paliativo en el duelo: «Una gran razón me asiste en este viaje / dos flores de tu amor / razón, causa y efecto.» El campo semántico de las flores, que se extiende sobre el estado de las hijas —«La primera está polemizando / y el pequeño capullo / se está abriendo a cielo abierto»— construye una escena de conmemoración a los muertos; no ya un velorio, sino una exequia. La presencia del *memento mori*, las flores —ofrendas a la memoria de la persona fallecida—, el tono elegíaco, pueden suponer la construcción de un campo semántico que construye al lugar de enunciación de la escena sino como un cementerio, sí con marcados caracteres de tranquilidad y homenaje, que se opone a la construcción altamente negativa que realiza sobre «los otros» con quienes Iorio, en el plano biográfico, mantuvo disputa por la custodia de sus hijas: «La chismosa bruja y la amistad infiel / no guardan tus flores /

5 El uso anómalo de las preposiciones puede pensarse desde diversas aristas: de una posible política lingüística marcada por la disidencia con la norma hegemónica hasta la pobreza de registro ocasionada por la muerte de su esposa/correctora. Igualmente, teniendo en cuenta la referencia previa a José Larralde en relación con la «ruralización» de la obra de Iorio, también podría pensarse en una estilización con los modos de enunciación del folklore pampeano, donde el uso anómalo de las preposiciones es un fenómeno recurrente.

porque yo, yo las guardo bien». Es interesante notar el modo en que a lo largo de la canción se van construyendo diferentes secciones con un tono propio cada una: los primeros ocho versos tienen un carácter plenamente descriptivo que se detiene en las condiciones de producción de la misma canción que se está cantando y en dar cuenta, a partir de sentencias breves, del estado anímico de la voz lírica; los siguientes trece versos establecen un diálogo directo con la amada muerta —el posesivo «tu», el pronombre personal genitivo «de vos»—; la tercer sección, los últimos cuatro versos, presentan al yo lírico, dando una suerte de moraleja o sentencia donde revaloriza, a pesar del dolor que siente, al amor como motor vital.

En este punto es donde vemos cómo se va construyendo el proceso de cura. En primer punto notamos la reconciliación y la superación anímica —la revalorización del amor que señalamos sumado a que declara «he conseguido un nuevo amor»—. Pero esto no implica una mera transposición de un objeto de amor a otro, sino una reconciliación con la imagen del difunto, incluso idealizada: «Pues sigo en la vida / recordando de vos lo mejor»; del mismo modo, la insistencia sobre su rol de guardián de esa familia metaforizada junto con la efectivización del canto permite pensar cómo, en palabras de Kristeva (1997),

se comprende así que el triunfo sobre la melancolía reside tanto en la constitución de una familia simbólica, como en la construcción de un *objeto* simbólico independiente», la obra artística, y que «esta construcción debida al autor, sustituye al ideal perdido de la misma manera *que* muda las tinieblas tristes en canto lírico» (*Sol negro* 137).

Ahora bien, es pertinente detenerse en el gesto del diálogo. En una conversación, los deícticos —lo que Jakobson llamó «shifters» (Todorov 292)— permutan continuamente entre interlocutores en función de quién mantiene el rol de hablante o de oyente, pero, en el diálogo *in absentia* el «yo, siempre presente, no se constituye más que ante *tú*, siempre ausente. Suponer la ausencia es de entrada plantear que el lugar del sujeto y el lugar del otro no se pueden permutar» (Barthes *Fragmentos* 34). Así, el diálogo implica una reconciliación con la ausencia del objeto amado.

El fin del viaje: la *senectute* y el duelo por la música

En la entrada del «30 de octubre» del *Diario de duelo*, Barthes consigna:

... que esta muerte no me destruya por completo quiere decir que decididamente quiero vivir perdidamente, hasta la locura, y que por lo tanto el miedo de mi propia muerte está ahí, no se ha desplazado ni un centímetro.

La muerte del otro nos pone en presencia de nuestra propia mortalidad, y esta podría ser una clave para pensar el lugar de *Ultimando* como bisagra entre dos etapas de la obra de Ricardo Iorio. Si volvemos al comienzo de «Con rumbo al abra» podemos observar el cambio en las dinámicas compositivas en el seno de la banda. Dice «Una y mil veces escuché esta canción» porque él ya no participa de la composición musical, que quedará totalmente relegada a Claudio Marciello —guitarrista—. Esto sucede por dos razones: la primera, causa física, una tendinitis que imposibilita que Iorio continúe ejecutando el bajo, instrumento que lo acompañó desde sus primeros pasos musicales⁶;

6 Recordemos que Iorio sólo se desempeñó como cantante en muy contadas ocasiones previo a la consolidación de ALMAFUERTE: en las agrupaciones proto V8 antes de la llegada de Alberto Zambarbide; en el único E.P. de LE-

la segunda, la geográfica, el desplazamiento hacia Sierra de la Ventana (Provincia de Buenos Aires); volveremos sobre esto.

Este relegamiento del control creativo nos lleva a pensar en el concepto de «viejismo», que trae implícita una «dislocación social, en tanto promueve una pérdida o redefinición de los roles sociales que resultan de un estatus social disminuido y de una decreciente participación social» (Iacob *Identidad y envejecimiento* 76). Si bien no se puede considerar «vieja» a una persona de 41 años, es pertinente pensar el ingreso a un estadio de «madurez» en la producción artística de Iorio. La pauta se encuentra en el título de la producción: *Ultimando*. El gerundio da cuenta de una acción o un estado durativo, su carácter adverbial expresa circunstancias. Acá, el gerundio «ultimando» se extiende en un presente continuo que se arrebata hacia la muerte. «Ultimar» implica tanto matar como terminar una tarea; en sí, trae implícita simultáneamente la carga semántica del fin de un proceso y el fin de una vida.

Esto lleva a observar cierta circularidad en el arco de la producción lírica de Iorio. En 1986, V8 publica su último trabajo de estudio: *El fin de los inicuos*. Este disco representa el fin de la etapa inicial de Ricardo Iorio. El conjunto se disuelve debido a marcadas diferencias de credos entre sus miembros: mientras que Iorio se vuelva hacia el misticismo de la Escuela Científica Basilio y las lecturas del *Kybalion*, del que tomaría el nombre de su próxima agrupación, Hermética, sus compañeros de banda se vuelcan al evangelismo. Sin embargo, es notable que el primer tema del disco lleva el título de «La gran ramera», figura del libro del *Apocalipsis* cristiano, ya que es un lexema que no aparecerá en ningún otro punto de la discografía de Iorio hasta el disco que nos compete: en «Patria al hombro», primer canción de *Ultimando*, se escucha: «La gran ramera prosigue su andar / alimentando el caos delictual». Si en el '86, coherente con la concepción mesiánica evangelista, cantaron proyectivamente: «Podrá el hombre amar, / cuando no existas», ahora Iorio presentiza ese futuro —del «podrá» al «prosigue»—, trazando una continuidad entre estas dos etapas de su obra, aunque desmantelando totalmente el tono utópico de aquella canción. De este modo, se apela al lexema «La gran ramera» como un guiño, indicando el punto de pasaje de una etapa a otra. En esta línea, cabe notar que *Ultimando* cierra con «Como estaba ahí Dios». Esta canción, cuya autoría corresponde a Diego Petru —Cuchilla Grande—, surge, según explica Iorio, del contexto del acompañamiento de pacientes en etapas de terminalidad —actividad social que realizaría Petru—⁷. Así, el disco que inaugura esta etapa de la producción del músico argentino abre con una rememoración a su etapa inicial y cierra con una suerte de *extremaunción*: la juventud queda allá a lo lejos, y la inminencia de la muerte se hace presente.

Las dolencias del cuerpo comienzan a acompañar las dolencias de la música. *Ultimando*, como dijimos, está cruzado desde la producción por la tendinitis del, ahora, ex bajista. En *Toro y Pampa* (2006) vamos a poder ver cómo el cuerpo del artista ingresa a lo temático. Manuel Bernal y Diego Caballero comentan el modo en que el tema del viaje se construye como un tópico central, constitutivo

TAL (1983) y algunas secciones o temas dispersos con Hermética. Pocos días antes de su muerte, en 2023, Iorio volvería a empuñar el bajo para tocar en vivo, pero su *performance* se encontró más definida por la mímica que por la ejecución.

7 Puede observarse en la presentación de la canción en REFERENCIA: <<https://www.youtube.com/watch?v=zHAXOMG7oNE>>.

de la poética de Iorio. Ellos notan los desperfectos mecánicos ingresando al universo conceptual de Iorio en, por ejemplo, «Pensando en llegar» (*Toro y Pampa*):

Rota la caja del carro
cuarta y quinta ya palmaron
tercereando voy a muerte
por cumplir con Almafuerte.

Acá son impedimentos y obstáculos a sortear en el viaje (82-3). Realizando una lectura desde el tema de la vejez, los desperfectos también pueden leerse como extrapolaciones del cuerpo: la máquina/auto, soporte del viaje en tanto metáfora de la *praxis* musical, sufre los mismos achaques que su conductor/artista. La canción cierra con la sentencia «No tengo que demorar debo cumplir con mi destino y lo haré.» El yo lírico se impone, a través del imperativo, una tarea, como dándose ánimos a sí mismo. En «Pensando en llegar» los desperfectos son una traba considerable en el camino, tanto como para detenerse a enumerarlos y que la figura de la muerte se haga presente:

Si no hela a destaco las nubes están abajo,
problemático accidente si el morir no está presente.
La cosa siempre se pone tioca
a veces fango otra vez roca es.

En contraste, podemos referirnos a un tema de su etapa de juventud, «Robo un auto» (*Acido argentino*, 1991): «Jamás se estacionó en su suerte, / por eso no lograron detenerlo / las autoridades camineras, / ni los mecánicos desperfectos.» El contraste entre el «desperfecto» como un obstáculo y el mismo completamente minimizado o anulado permite observar las diferencias entre una etapa de producción y otra; nótese el coordinante «ni» que reduce notablemente la carga semántica del término. En la *senectute*, las dificultades antes mínimas, ahora son fuertemente considerables.

Viendo entonces el modo en que el motivo del duelo opera en *Ultimando*, podemos pensar la forma en que este se asocia a la vejez. Ya Robert Burton, en *Anatomía de la melancolía* (1621), asociaba este estado anímico con cierta franja etaria avanzada (87): la vejez es la edad del duelo por la vida. Puede oírse en el disco la oscilación entre dos estados retóricos, el *meditatio vitae* y el *meditatio mortis*; la vida continúa, pero la muerte es inminente. Por otro lado, es posible notar un cierto acceso a un estilo de vida relativamente sosegado:

Lejos de la gran ciudad
que me ha visto florecer,
de los que me sueñan vencido también.
Lejos del fragor nasal
que potencia el descontrol
y el inconsciente sin razón («Con rumbo al abra»).

Teniendo en cuenta la construcción de la ciudad como *locus horrendus* en la poética de Iorio, podemos entender la carga semántica que adquiere cada kilómetro que pone el cantante con ella: lejos quedan los «enemigos», lejos quedan los vicios —«fragor nasal» como metáfora de la cocaína—. El viaje como tópico, así mismo, implica una resemantización radical. Como señalan Bernal y

Caballero, «el traslado cumple un fin paradigmático: ser el punto de llegada» (83). Hay una inversión en los polos campo/ciudad, donde ya la segunda no es punto de partida, sino de llegada; el viaje no implica una partida, sino un regreso para el reencuentro con sus pares, con la *praxis* musical.

Del mismo modo, esta migración geográfica traza otro movimiento circular. En Iorio. *El perro cristiano* (2008), Ariel Torres consigna las siguientes declaraciones del músico sobre Sierra de la Ventana:

—Yo siempre fui un tipo rural. En 1974 mi viejo me trajo por primera vez a pasear a esa zona —señala un cordón de la Sierra de la Ventana, a lo lejos—, y yo le dije: «Cuando sea grande voy a vivir acá». Y acá estoy, cumpliendo mi sueño (20).

En la transposición espacial se encarna un anhelo de infancia. La realización de ese sueño implica una reconciliación con sus anhelos suspendidos que le permiten acceder al sosiego. Luego agrega:

Una cosa es vivir en una quinta en Castelar o en Del Viso y otra cosa es vivir acá. Inclusive, muchas veces vine con Anita y las nenas a pasear por la zona y soñé con vivir en esta región. Pero no se dio entonces, se dio ahora. Y no es que estoy viviendo en este lugar porque mi cuñada heredó una estancia. No, estoy acá porque lo soñé desde los doce años (22).

La mención de Ana Mourín —«Anita»— no puede pasar desapercibida. En este pasaje puede leerse, quizás, el reverso de «En este viaje»: una reconciliación con la memoria de la difunta reafirmando su lugar de actor paternal, de guardián del recuerdo de ella, idealizado, y de la vida familiar que podrían haber compartido. Este movimiento circular sobre el territorio, en suma, se realiza a caballo de un movimiento anímico; si recuperamos la metonimia «latido; corazón» podemos notar cómo el viaje implica un encuentro consigo mismo, una indagación de sí en el proceso de cura del duelo.

Se perfila así la construcción de lo que, siguiendo los trabajos de Juan Manuel Rozas sobre Lope de Vega, podríamos reconocer como un ciclo de *senectute*⁸. Veamos el estribillo de «Con rumbo al abra»:

Del sur el viento, al sur los ríos,
de sur mi carne y mi condición
de perro cristiano empobrecido
y de poeta sin inspiración.

«Perro cristiano» es el apodo que le pusiera «Skay» Bellinson, guitarrista de Patricio Rey y los Redonditos de Ricota, a Iorio en su juventud, apodo que Iorio integra como clave interpretativa auto-referencial en su carrera: el perro aparece continuamente como guiño a la figura del cantante, ya sea a

8 El autor sigue el planteo ciceroneano alrededor de la vejez —en *De senectute*—. Observa la predominancia de los motivos de la *meditatio mortis* en un tono casi monográfico y fuertemente autoreferencial, lo que, en la obra de Iorio, puede observarse a través del motivo del duelo. En continuidad observamos la dicotomía vejez/juventud. En este punto, el autor observa cómo estos sujetos, al posicionarse en el polo «vejez», acceden a un lugar no sólo de autoridad y sabiduría, sino que también ejercen un mecenazgo o, en el caso del autor que nos compete, un patronazgo sobre los autores «jóvenes».

través de comparaciones, metáforas, metonímias, transposiciones o, como vemos en este fragmento, paralelismos. Con este recurso, presenta una imagen degradada de sí mismo —«empobrecido»— que incluso, apelando a una suerte de antinomia, se perfila alrededor del vacío anímico que lo construye: un «poeta sin inspiración» es una entidad privada de la especificidad que la define.

Sin embargo, la vejez no implica sólo decrepitud. En el ciclo de la *senectute* se ve reconfigurado el lugar de autoridad de la voz de enunciación. El discurso se ve respaldado por la experiencia vital que constituye al hablante, construye una imagen que de sí mismo que proyecta en el discurso. A continuación vemos un fragmento del segundo verso de la canción:

Y yo esperando bajo el tres picos
que decidas de una vez
ya alejarte de la ciudad
de los que te sueñan vencidos también.

Se repite la sección antes citada, pero en este caso se puede observar una modulación a la segunda persona —«te»—. En este caso, el yo lírico está proyectando su experiencia vital a modo de enseñanza hacia otro; su experiencia es formativa —siguiendo a «narrador» benjaminiano («El narrador» en *Iluminaciones*)—. Así, en el ciclo de la *senectute* Iorio se va a ocupar de cimentar su legado como «Padre del metal criollo». Por un lado, funda el sello discográfico Dejesú Records (2001) con el que se asegurará el control comercial de la totalidad de su obra; por otro, se encargará de promocionar intensamente a los grupos musicales que siguen su estela estética ideológica —principalmente la construida en ALMAFUERTE con la dupla Iorio/Marciello—: Aoeniken, Caudillo, Instinto D.C.; grabar versiones de Cuchilla Grande, por ejemplo, da cuenta de este proceso.

Conclusión

De este modo, podemos observar el modo en que, en el disco *Ultimando*, opera el motivo del duelo en diferentes aristas: el duelo por la muerte de Ana Mourín, por la música, y, en relación, el ciclo de la *senectute* y el motivo del viaje. Creemos que este trabajo puede ser un punto de partida para comenzar a pensar el lugar del que se la ha vedado a Ana Mourín en tanto autora. Su escritura parece sentenciada a ser relegada a una posición paratextual, signada por la condición genitiva de ser «la mujer de Iorio». Su nombre sólo puede ser leído en relación al del músico, como paratexto «firma de autora» en el libro que ella escribe sobre V8, la banda de su esposo, o, veladamente, en los créditos de *Ácido argentino*, donde se le reconocen los créditos de la letra de «Atravesando todo límite». Puede pensarse que, en definitiva, ahí aparece su firma, pero en verdad es un sitio que sistemáticamente parece que se elige no leer. Bernal y Caballero, por ejemplo, en el artículo que citamos, refieren en varias ocasiones esta composición y, sin embargo, en ningún momento reconocen la autoría de Mourín sobre ella. Si ya su rol como autora se encuentra silenciado, menos aún se ve puesto en consideración su trabajo como coautora. Como señalamos, en el LP *Ácido argentino* sí se le acredita a ella la autoría de la letra de la canción. Y es que la canción recupera incluso una tragedia familiar de su autora: la desaparición de un hermano en las sierras de La Rioja (noroeste argentino). En este caso vemos a través de la presuposición de la pseudo autoría del cantante sobre la letra que hay una decisión por parte de la crítica de no leer el lugar de Mourín en la escena musical nacional.

La función autora, o coautora, de Ana Mourin presenta, así, un lugar complejo en la historia de la música pesada argentina. Podríamos aventurar pensar una suerte de «condición genitiva de la escritura» en relación con el lugar de la mujer en la literatura y en el campo del «metal». Pensamos el concepto de «genitivo» en tanto que las construcciones de este orden limitan o especifican el contenido semántico/conceptual de las proposiciones. Teniendo en cuenta cómo el recorte conceptual que imprime el complemento preposicional «de + sustantivo», se ve reforzado por la realización de este sustantivo como un nombre propio masculino, «Ricardo Iorio». La firma del cantante, a la que comúnmente se asocia el nombre propio «Ana Mourín», recorta la referencia del mismo, sojuzgando la identificación de ella al segundo término, como un apéndice de este. Del mismo modo, este carácter de «apéndice» se refuerza por los lugares de circulación de su firma: el paratexto. Si bien el *corpus* de la teoría literaria da cuenta del modo en que estos no son un aparte de los textos, sino que son partes constitutivas e importantes vectores de sentido, es innegable que, desde un criterio editorial, determinados recursos tipográficos y distribuciones espaciales operan en favorecimiento o demérito del rol significativo de estos elementos. Así, la forma «Ana Mourin» se ve continuamente desplazada hacia los bordes, marginada, e incluso borrada, superpuesta, invisibilizada. En el presente trabajo, como primer paso, observamos la operatoria de la «falta» de esta figura. Será el objeto de futuros trabajos profundizar en el análisis de los procedimientos marginación sobre ella.

Bibliografía

- BADIOU, Alain (1999). *El ser y el acontecimiento*. Buenos Aires: Manantial.
- BARTHES, Roland (2009). *Diario de duelo*. México: Siglo XXI.
- (1993). *Fragmentos de un discurso amoroso*. México: Siglo XXI.
- BENJAMIN, Walter (2019). «¿Qué comunica el lenguaje?» y «El narrador». Buenos Aires: Taurus.
- BERNAL, M., CABALLERO, D. (2016). «Andar andando sólo por andar: el viaje como *ethos* en la poética de Ricardo Iorio». En SCARICACIOTTOLI, Emiliano (comp.) *Se nos ve de negro vestidos. Siete enfoques sobre el heavy metal argentino*. Buenos Aires: Ediciones La Parte Maldita.
- BURTON, Robert (1947). *Anatomía de la melancolía*. Buenos Aires: Espasa Calpe
- FREUD, Sigmund (1997). «Duelo y melancolía». En: *Obras completas. T. XVIII*. Buenos Aires: Amorrortu editores.
- IACUB, Ricardo (2011). *Identidad y envejecimiento*. Buenos Aires: Paidós.
- KRISTEVA, Julia (1997). *Sol negro. Depresión y melancolía*. Caracas: Monte Ávila.
- MOURIN, Ana (2013) *V8, un sentimiento. Historia de la banda precursora del Heavy Metal argentino*. Rosario: HM Ediciones.
- ROZAS, Juan Manuel (1982) «Lope de Vega y Felipe IV en el ‘ciclo de la *senectute*’». Disponible online: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/lope-de-vega-y-felipe-iv-en-el-ciclo-de-senectute-0/html/ff8da5d0-82b1-11df-acc7-002185ce6064_14.html#I_0_>.
- TODOROV, T., Ducrot, O. (2003). *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- TORRES, Ariel O. (2008). *Iorio. El perro cristiano*. Edición de autor.

Discografía

ALMAFUERTE (2003). *Ultimando*. Dejesú Records

ALMAFUERTE (2006). «Pensando en Llegar». En *Toro y Pampa*. Dejesú Records

HERMÉTICA (1994). «Buscando razón». En *Víctimas del vaciamiento*. Radio Trípoli

HERMÉTICA (1991). «Robó un auto». En *Ácido argentino*. Radio Aguilar.

LARRALDE, José (1995). «Un poco de humo nomás». En *Como quién mira una espera*. RCA Víctor.

V8 (1987). «La gran ramera». En *El fin de los inicuos*. Umbral