

PREGÓN CRIOLLO

NÚMERO 101 • JUNIO DE 2020



Gerardo López

BOLETÍN MENSUAL DE LA
ACADEMIA NACIONAL DEL FOLKLORE



EDITOR: CARLOS MOLINERO
COMPAGINACIÓN Y TRANSMICIÓN: DARÍO PIZARRO

Pregón Criollo

Nº 101 – Junio de 2020

Noticias, artículos e información de las actividades del Folklore

Publicación de: **Academia Nacional del Folklore**

Editor: **Carlos Molinero**

Compaginación y transmisión: **Darío Pizarro**

ISSN en trámite

*En este número, el 101, de Junio de 2020, del **Pregón Criollo**, encontrará un contenido, que como siempre incluye los diferentes aspectos del Folklore, en todas sus acepciones y encuadres:*

1. Editorial	Pag. 3
2. Novedades	Pag. 4
3. Nota de tapa: Gerardo López	Pag. 6
4. Recliná niña tu frente... - por Francisco Lanusse	Pag. 8
5. La Flor azul- Un disco que maduró más de 10 años	Pag. 12
6. Ni Tinku, ni saya ni kullaguada. Futbol como práctica cultural boliviana en Lules, Tucumán, por Fulvio Rivero Sierra	Pag. 13
7. Folklore 2019: La Creatividad afloró en la crisis, por Sergio Sanchez	Pag. 20
8. Turismo Folklórico: La elegancia criolla en Ascochinga, Silvina Bidabehere	Pag. 23
9. Jorge Prelorán- por Paraná Sendrós	Pag. 25
10.El Taniel- 2da parte, por Pedro Patzer	Pag. 31
11.Noticias de los Amigos/ Regionales	Pag. 36
12.Latinoamérica Cocina: Feijoadada	Pag. 63
13.La Fiesta Provincial del Inmigrante- Berisso; por Nicolás Herrera	Pag. 65
14.El cine y sus miradas - 2da nota, por Maricel Pelegrin	Pag. 75
15.Lo Afro y Lo indígena en Argentina – 1ª parte- Liliana Tamagno y Marta Maffia	Pag. 79
16.Santiago del Estero Colonial-2da parte , por Judith Farberman	Pag. 85
17.Políticas de representación del folklore en los museos folklóricos, 2da parte, por Ana María Dupey	Pag. 90
18.Correo	Pag. 96
19.Añorando- Historia de una chacarera, por José Luis Torres	Pag. 98
20.El arte de este número: Rupestre	Pag. 101
21.Recuerdos: Marián Farías Gómez y César Isella en Folklore	Pag. 103

Las imágenes que completan las páginas. son de **Arte Rupestre**, protagonista del artículo 20 Cuando aparecen subrayados en ciertos textos nombres propios, corresponden en general a las fotografías que ilustran dichos textos.

Editorial

Hemos recibido muchas felicitaciones por el número 100 del *Pregón Criollo*. La del Profesor Dannemann, (que copiamos en el Segmento de “Correos”), es ciertamente un ejemplo que nos enorgullece. Comenzamos ahora la segunda centena...otro desafío, otros hitos, otras sendas a recorrer.

En este número señalamos algunas muestras de estos próximos caminos. La vitalidad de proyectos musicales, como los de nuestro Presidente, Antonio Rodríguez Villar, quien justamente corona un esfuerzo recopilatorio de años con la edición de “*La Flor Azul*”, y el balance de lo sucedido artísticamente en nuestro campo del Folklore en 2019, en óptica de Pagina 12, son ejemplos. Como los que nos trae desde nuestra



portada el recuerdo/homenaje a Gerardo López, “la voz” de Los Fronterizos, o la Historia de “Añorando”. Mas el arte cancionero que es tan representativo e la popularidad del folklore no es el único componente que el 101 nos brinda. El turismo con “elegancia cordobesa”, o el estudio del más común “folklore” que los migrados bolivianos ejercen en Tucumán, que ¿sorprendentemente? es ...**el fútbol**, se unen a la interpretación estudiada de la **Fiesta del Inmigrante** de Berisso, en la Provincia de Buenos Aires. Todo ello muestra la vitalidad y fuerza inusual de un folklore que se expresa en su rica multiplicidad, urbano y campestre, artístico y cotidiano, popular y funcional.

Pero hay mas: el reportaje a Jorge Prelorán, y su *cine etnobiográfico*, es un buen marco para la segunda nota de la serie de “cine antropológico” que nos regala la Dra Maricel Pelegrín, en este caso sobre “Doña Flor y sus dos maridos”.



La historia, del Santiago del Estero rural del siglo XIX, así como el estudio de Lo afro y lo indígena en nuestra cultura, hacia la visibilidad del nuevo milenio, aportan la secuencia intertemporal que construye interpretaciones y cargas.

Hay, otra vez, mucho más. *Marian y César*; la política museológica, las noticias de los amigos... el **Pregón Criollo** intenta sucesivamente circular las diversas realidades, de hoy y ayer, del este y el oeste, de arriba y de abajo...Ud ya lo ha descubierto.

Lo invitamos a seguir haciéndolo

Nos enriquecerá. A todos.



Carlos Molinero

NOVEDADES

En el contexto de la cuarentena la Academia sale a buscar a sus amigos. A proponerle actividades, lecturas, músicas y videos, que refuercen el ánimo y a la vez entretejan más la trama de la cultura popular tradicional que nos une.

Multiplicando Presencias

En el próximo número nos detendremos en el análisis de la aparición semanal de nuestro boletín electrónico “Puertas Adentro”, así como de la estructura que conecta los “Diálogos” del canal de **Youtube** que inauguró la Academia con dos estrenos cada lunes, miércoles y viernes. Pues mucho hay para ver allí.

Las “vistas” totales ya superan en mucho a las de los estrenos, uno de los objetivos. Serán así consulta y disfrute “no pasajeros” sino permanentes, también por una verdadera recuperación y actualización de filmografía valiosa.

Les recordamos el enlace

https://www.youtube.com/user/AcademiaDelFolklore/videos?view_as=subscriber

Las actividades previstas

La programación de los eventos clave que la institución contaba con realizar en este 2020 se vieron afectados por la pandemia, y en particular por el aislamiento que le siguió. Sin embargo seguimos adelante.

Tres centros de nuestros esfuerzos se avecinan en el horizonte, aunque desplazados en el tiempo y a la vez “virtuales”. Una modalidad que todos estamos aprendiendo a hacer más valiosa.

Del más tardío al más cercano, confirmamos la decisión de realizar :

1. El encuentro de Enseñanza del Folklore en las escuelas.

Se efectuará, como previsto, con representantes de todo el país. Será en **Formosa, en Abril de 2021.**

Allí se discutirá y se propondrá. Se intercambiarán experiencias, objetivos y dificultades. Desde ahora, proponemos entonces que nos vayan acercando iniciativas, trabajos y ejemplos, bibliografía e inquietudes. ¡Tanto hay para trabajar !. El camino recién empieza. Queremos recorrerlo juntos.



2. El IV Simposio Nacional de Danzas

Se efectuará, como previsto, en este caso en **Jujuy, en Marzo de 2021.**

Allí (y virtualmente desde todo el país para todo el país), se armará la interrelación que construya la visualización del *estado y proyección* de nuestra mas amplia experiencia artística social... Pueden ir comunicándose con la Comisión que está elaborando la organización del mismo.



3. El VI Congreso Nacional del Folklore

Será ahora en coincidencia del día de la Tradición, y su fecha y sede fue fijada en **Neuquén, del 10 al 15 de Noviembre de 2020**

Un repaso de los cinco Congresos precedentes explica sobradamente la elección de la misma. En efecto **San Luis** (Cuyo) , **Corrientes** (NEA), **Buenos Aires** (Pampa), **Córdoba** (centro) y **Jujuy** (NOA) delinean de por si la necesidad de completar con Patagonia la



postulación de una concepción *integral, federal y plural* para la Academia, bien Nacional, del Folklore.

En esta sexta edición, tres ejes centrarán las presentaciones y mesas: *La enseñanza del Folklore en las Escuelas* (que luego se desarrollará con mayor detalle en Formosa), es uno de ellos. Y la presentación del estado de arte del *Folklore , en ciencia, arte y artesanías en el conjunto del país*, como es usual, enmarcan lo que naturalmente privilegiamos: la región donde se desarrolla nuestra convocatoria.

La cultura patagónica entonces, será el tercer eje, y ciertamente clave. Mas detalles habrá en nuestros próximos números. La comisión se encuentra ya trabajando los diversos aspectos, incluso desde los tecnológicos, como la posibilidad de presentar a los expositores desde diversos lugares del país y del mundo, y una simétrica participación del público asistente, igualmente amplia geográfica y profesionalmente.

Ana María Dupey, Marián Farías Gómez y Maricel Pelegrín, y Naldo Labrín, respectivamente, afrontan esa difícil tarea de coordinar el planeamiento y ejecución de las tres áreas, en el nivel que acostumbra la Academia y el Folklore merece. Hay mas ideas y propuestas, y además *las suyas*, que solicitamos nos acerquen.

Un Congreso de afluentes múltiples, es la mejor de las realizaciones posibles.
¡Así lo haremos!

GERARDO LÓPEZ

Artículo de Tapa



Gerardo López nació en la ciudad de Salta, pero como aclaró César Isella, ante su fallecimiento por cáncer: *"Había elegido para vivir con su numerosa familia --varios hijos, nietos y bisnietos-- la localidad cordobesa de Unquillo, donde vivió Spilimbergo y donde lo visitaba Atahualpa Yupanqui"*. Con esa localidad se lo identifica. Formó parte de Los Fronterizos y luego de Las Voces de Gerardo López.

Era identificado en ambos conjuntos por la peculiaridad regional de su voz, descripta como "bagualera", razón por la cual solía apodárselo "La voz de Los Fronterizos". Compuso además varias canciones destacadas que integran el cancionero folklórico argentino como "El burrito cordobés" y "El indio muerto" (también recordada por su primer verso: "Ha muerto el indio poeta....").



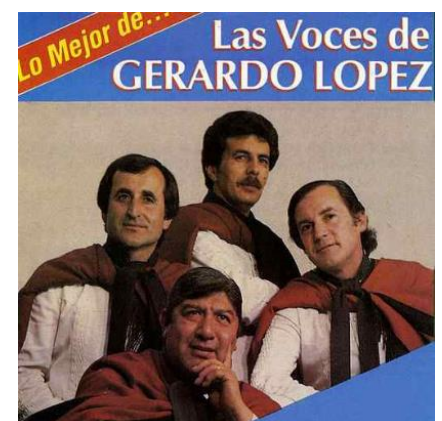
Él decía de sí mismo: *"tal vez la gente me quiere, porque antes de aprender a cantar aprendí a respetarla"* (

Artículo CORDOBA (DyN y Télam) del 1/7/2004.

Gerardo nació en El Barrial, departamento de San Carlos, en la provincia de Salta el 1 de mayo de 1934. En 1953 fundó, junto a Carlos Barbarán y Emilio Solá, el conjunto, en ese momento un trio, *Los Fronterizos*, el que sería uno de los grupos más importantes de lo que se llamó el boom del folclore argentino.

Ciertamente en su momento cumbre era el que más discos vendía, y mayor "cachet" recibía. Poco después Solá sería reemplazado inicialmente por Cacho Valdez y éste por Eduardo Madeo. Luego se integraría Juan Carlos Moreno, para formar el primer cuarteto y en 1956 Julio César Isella, reemplazando a Barbarán. Formación ésta que signó toda una época.

Con Los Fronterizos, López tuvo actuaciones históricas, como el álbum *Coronación del folklore* (1963), junto a Ariel Ramírez y Eduardo Falú (de la que hubo una segunda edición cuando integraba el cuarteto Yayo Quesada, en lugar de Julio César Isella), y sobre todo la *Misa criolla* (1964), de Ariel Ramírez y Félix Luna. Su filmografía, con Los Fronterizos, incluye



- *Bicho raro* (1965)
- *Cosquín, amor y folklore* (1965)
- *Argentinísima II* (1973)
- *El canto cuenta su historia* (1976)

Eduardo Madeo se retiró del conjunto en la segunda mitad de los setenta, siendo reemplazado por Omar Jara. Los Fronterizos sucesivamente tuvieron un conflicto interno que llevó a su separación y a un juicio por el nombre entre López y Moreno, que ganó este último. López formó entonces el grupo *Las Voces de Gerardo López*, con Yayo Quesada, Omar Jara y Rodolfo Escandell.

En 1999 Gerardo López volvió a tocar con **Los Fronterizos** emblemáticos (López, Madeo, Moreno, Isella) en un recital histórico realizado en el Chateau Carreras de Córdoba

Luego de esa actuación, López y Yayo Quesada se mantuvieron juntos en un conjunto aun sin el uso del nombre original Los Fronterizos, grabando con esta composición el CD *Nuevamente juntos*, alternando sus presentaciones con Las Voces de Gerardo López. López falleció en Córdoba el 29 de junio de 2004, a los 70 años.



Un Homenaje a un gran cantor y un gran hombre. Que vale recordarlo cantando en estos enlaces.

Los Fronterizos- Grandes Exitos <https://www.youtube.com/watch?v=WJjh96PZSV0&t=11s>

Los Fronterizos- El Hechizo <https://www.youtube.com/watch?v=9BPTOyKkprk>

Los Fronterizos- Kirie- Misa Criolla <https://www.youtube.com/watch?v=M1pxrID4tcA>

Los Fronterizos- Voces Mágicas <https://www.youtube.com/watch?v=c4PTuhQbwjk>

Los Fronterizos Coronación del Folklore <https://www.youtube.com/watch?v=ITLcCXdM6Sk>

En Argentinísima, reportaje: https://www.youtube.com/watch?v=q2R_cdq_8M4

Con **Las Voces de Gerardo López**: <https://www.youtube.com/watch?v=UI5qCULPI2Q>

Con “**Nuevamente Juntos**” <https://www.youtube.com/watch?v=xrdztDydYo8>

RECLINA NIÑA TU FRENTE SOBRE MÍ...

Por Francisco Lanusse

Pocas canciones se identifican tanto con su intérprete como *La Cautiva* con Jorge Cafrune. ¿Quién no recuerda el primer verso con que se titula este trabajo, la seguidilla de imágenes y poesía que contiene el tema en su totalidad?

La canción llegó a mí en la juventud, integrante de un vinilo cuya tapa se adjunta en foto. No venía mal acompañada, por cierto: *Pa qué*, letra de Romildo Risso, autor de *Los Ejes de mi Carreta*, música de Atahualpa Yupanqui. Y también *Tabacalera*, del salteñísimo César Perdiguero. Y *Puerto Tirol*. Y otros.



El tema que nos ocupa, con respecto a su autoría, reportaba en tal larga-duración un lacónico origen: *Popular*. Esto es, un tema anónimo, del cancionero tradicional, perdido en el tiempo, como sus ignotos autores. Y así lo tuve por años.

En mi casa o cada tanto en reuniones con guitarra, nunca dejé de escucharla. Porque acaso sea cierto nomás -Armando Tejada Gómez y César Isella lo aseguran- que siempre se vuelve a los viejos sitios (en este caso musical) donde se amó la vida.

Con el tiempo, comenzó a llamarme más y más la atención su letra. No cuestionaba su condición anónima. Pero se me antojaba otra matriz o procedencia, distinta a esas zambas añosas del tipo *Blanco y Azul*. O alguna tonada cuyana, *La Pastora*, *La Madrugada*.



¿De dónde salió *La Cautiva*? ¿Cómo dio con ella Cafrune? ¿Con qué provincia o región daba en emparentarse? Lo primero (o lo más fácil) era partir de la expresa mención de *El Tuyú*. Y ubicar el tema, a favor del aire *amilongado* en la interpretación de Don Jorge, en surerías de idéntico nombre en la Provincia de Buenos Aires, región legendaria si las hubo, cuna de las primeras estancias, pagos donde cantó Santos Vega.

Ya ganado por la intriga y con espíritu investigador, esta primera hipótesis no resistía el análisis. Porque *El Tuyú*... cantaba al alegre mediodía, armoniosamente. Era un ave. O al menos una metáfora del ámbito que se las traía. Además se menciona a *las cuchillas*. Y no es que la tierra oriental sea dueña exclusiva de toda cuchilla, pero en el Tuyú bonaerense no existen. Indagando, fui por el término *Guadiyú*. Resultó ser planta, una mirtácea nativa del norte de Uruguay, sur de Brasil. Y, al parecer, en el Departamento Paysandú de la nación hermana existe un arroyo termal con tal nombre.

La palabra *Tuyú* es de procedencia guaraní. Como su cuasi sinónima *Ajó*, refieren a suelos blandos, barrocos, chirles. Dicen los que más saben que, habiendo sido poblado el flamante Buenos Aires por familias asunceñas, no es extraño que esa región de campos bajos más allá de la boca del Salado fuese bautizada con términos guaraníes. Muchas toponimias y regiones del Paraguay remiten a *Tuyú*. *Tuyutí*, Batalla de *Tuyú-Cue*, durante la malhadada Guerra de la Triple Alianza, van de ejemplo.

Con el dato geográfico del *Guadiyú* situé a la canción para los lados que he dicho, mitad Uruguay, mitad Brasil. En eso no andaba tan desacertado, como se verá. Mi error -equivocarse en estas cosas es hermoso- fue otro: no barajé en ningún momento que *La Cautiva* tuviera autor individualizable. Medio desconocido sin duda, casi al borde de perderse en lo anónimo, pero con nombre y apellido al fin. Y andaba rumiando que alguna vez, con tiempo, buscaría en cancioneros españoles hasta dar con una versión original, a la que el tiempo y el rodar por tierras americanas le habían modelado el toque indiano. Y pensaba orientarme hacia lo andaluz, a tenor de cierto aire morisco de la letra, con su agua de la fuente y el aduar que recuerda -o me recuerda- a la Alhambra.



Quien me salvó de pasar horas buscando en vano, fue mi amigo Daniel Antoniotti, colega de la Academia Argentina del Lunfardo. Me acercó una nota aparecida hace muchos años en la Revista *Folklore*, número 161, 4 de diciembre de 1968: “Ya tiene padre el Cacique Alborerí”, firmada por Don León Benarós.

Don León -en acertada diferencia con quien esto escribe- fue quien se obstinó en que *La Cautiva*, como yo percibía, no era pieza anónima en el sentido tradicional. Pero partió de la base de un autor determinado. Dice el maestro: “Desde que escuchamos *La Cautiva* -a la que tanta popularidad dio la interpretación de Jorge Cafrune- nos resistimos a imaginarla como composición “folklórica”. Su filiación -hasta oír los versos y aun el motivo musical- es netamente romántica. Un romanticismo culto, de fines del siglo pasado (se refiere al XIX)”

Más adelante agrega: <Washington P. Bermúdez - el autor de la letra de *La Cautiva*- era europeo. Publicó su poema en 1896, es decir, diez años después que apareciera la primera edición de “*Tabaré*”. Allí reconocí el parentesco: *La Cautiva* tenía “gusto” a Zorrilla de San Martín y su *Tabaré*. A eso me sonaba el tono, el modo de la poesía de *La Cautiva*, por aquel entonces titulada *En los Toldos*. Tenía la exquisita similitud, en mi opinión, con uno de los muchos momentos bien logrados del poema de Zorrilla: cuando sus versos andan a orillas del Río Uruguay, junto al monte nativo de la costa.



El poema *En los Toldos* -posteriormente *La Cautiva*- fue publicado, según Don León, en el *Almanaque Sud-Americano* del año 1896, impreso en Barcelona, bajo la dirección de Casimiro Prieto Valdéz. Y Benarós, en su nota, a más de interesarse en la pintura del Cacique *Alborebí* -en su origen *Alborebí*- formula el último misterio: quién es el autor de la música de la insigne canción.

¿Existe tal misterio? ¿Siempre se cantó con esa música, se entonaba de diferentes modos, Don Jorge optó por tal melodía? Arrimo en ayuda un último dato, recogido en mi andar averiguando. No sé si Cafrune -bueno sería que su hija y académica Yamila complete con datos filiales los huecos de esta aproximación- dijo o tuvo a *La Cautiva* como *Recopilación* de Edmundo Cartos y Alberto Sbezzi.

Y allí di con otro hallazgo. Edmundo Cartos, el cantor cordobés, tiene grabada otra versión de *La Cautiva*. Con alguna variante en léxicos y alguna estrofa omitida por Cafrune. Y otra música, menos identificable con alguna especie, de corte serenatero. Así lo refiere el título del vinilo en que fue grabada: *Recordando serenatas...* Lo que explicaría la ausencia de coraje y posesión violenta -a lo Della Valle en *La Vuelta del Malón*- en un cacique al que la mentalidad *machirula* y sus torpes bromas dotó de notorio afeminamiento.

Dejémoslos, nunca se enamoraron. Sin perjuicio de esto, apuntamos que en estrofa omitida al grabarse ambos temas, Alborebí es retratado *de sangre salpicado* al volver de sus correrías. Lo que sucedía -y el trabajo de Cartos sostiene- es que el Cacique (¡valga la fantasía!) andaba de Serenata. ¿Y qué iba a hacer en ese trance sentimental, tras decirle *flor de ceibo perfumada, roja flor*? ¿Bolearla? ¿Agarrarla de las mechas? En fin, el Cacique estaba rendido... Y a no asombrarse tanto: también en ámbitos urbanos, algún valiente -por ejemplo el malevo de *Guapo y Varón*- terminó suplicando una mirada...

Bueno, en cierre, acompaño ambas grabaciones para matizar los meandros de mi investigación. Y la tapa del vinilo mencionado y del vinilo. Y fotografía de la nota antedicha del maestro Benarós. Guardo la esperanza que, aunque más no sea por volver a recrearnos escuchando *La Cautiva*, esta nota salve su cometido.

Versiones para escuchar

Por Jorge Cafrune



09 Cautiva.mp3

Por Edmundo Cartos



09 Pista 9.mp3

YA TIENE PADRE EL "CACIQUE ALBORERÍ"

Es Uruguayo. Se llama Washington P. Bermúdez.
Y no Nació en Los Toldos. "La Cautiva".
Reconoce el mismo Imaginativo Origen.

Una nota de
LEON
BENAROS

Topa del
"Almanaque
Sud-
americano
del año
1896, en el
que apareció
—con otro
título— la
letra de "La
Cautiva"



MISTERIO A DEVELAR: ¿QUIEN ES EL AUTOR DE LA MUSICA?

Desde que escuchamos por primera vez "La Cautiva" —a la que tanta popularidad dio la interpretación de Jorge Cafrune— nos resistimos a imaginaria como composición "folklorica". Su filiación —basta oír los versos y aun el motivo musical— es netamente romántica. Un romanticismo culto, de fines del siglo pasado. Sin duda. Bécquer, con sus finos desmayos a lo Heine, pero a través del antes famosísimo y ahora un poco olvidado "Tabaré", de Juan Zorrilla de San Martín. El vate grandilocuo y oratorio de melena hirsuta, barba recortada y en punta, y oratoria avasallante, que sabía crecer a partir de su estatura menor, mediante las dotes de su escudada palabra, originó una corriente de imitadores entre los cuales, por lo menos en esta composición, se enrola el autor de lo que después se ha llamado "La Cautiva".

Decimos entonces que desde el primer momento nos resistimos a considerar folklorica esa canción, sin duda agradable, pero demasiado pulida para el asunto de que trata. Esa cacique "Alborerí" no está a la altura de un aborigen que se precie de tal. Es demasiado blando, romántico e indeciso. Le falta la presumible "atropellada" del indígena. Procede casi como un típico doncel de 1845. Se limita a pretender sobornar con joyas y collares a la castellana cautiva —eso sí, conseguido todo "en las guerras"— pero le basta con que la niña recline típicamente la cabeza sobre el pecho indio para que su amor se de por satisfecho. Encarece el ambiente fresco, el agradable canto del "tuyú" —que el autor dice ser seme-

jante al canario y que podemos identificar, sin riesgo de equivocarnos demasiado, con el jilguero amarillo (sicalis flaveola) o tal vez con el jilguero chico (sicalis luteola). En fin: demasiada finura, demasiado perfume, demasiada delicadeza para el personaje de que se trata. Pero el ejemplo de "Tabaré" —el dulce y asorado mestizo de ojos azules en que combaten dos sangres— justificaba el tono del verso.

EL CASO DEL NEGRO TIMOTEO

La versión que canta Jorge Cafrune difiere muy poco de la original. Lo nuevo —según se advierte en las reproducciones fotográficas que acompañan nuestra nota— es el título de la composición, algunas supresiones y el cambio de la "cuña" por una "niña", lo que al final es, con menos color selvático, la misma cosa.

Washington P. Bermúdez —el autor de la letra de "La Cautiva"— era europeo. Publicó su poema en 1896, es decir, diez años después de que apareciera la primera edición de "Tabaré", cuya tónica bequeriana se refleja sobradamente en el poema de que se trata. Pero tal tónica no fue, sin duda, la única de Bermúdez. Que lo diga, si no, el caso del negro Timoteo... Precisamente en su equilibrado "Proceso intelectual del Uruguay y crítica de su literatura" (tomo I, páginas 242-43), Alberto Xum Felde nos anuncia que Bermúdez —nacido en 1847 y fallecido en 1914, según constancias de Julio J. Casal en su "Exposición de la poesía uruguaya"— "fue un versificador fácil y

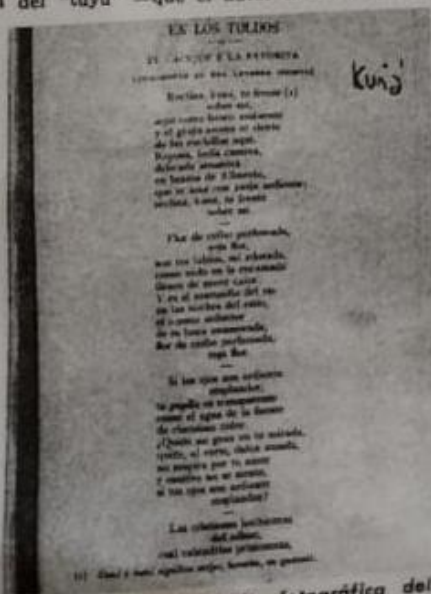
abundante, sobre todo en la sátira política que prodigó en las hojas de la prensa, desde la mocedad hasta la vejez". "Fustigó en epigramas, letrillas y otros metros" a todos los políticos del país, "desde el 75 siendo famoso a tal respecto su periódico popular "El negro Timoteo", que se atrevió a zaherir mandones y panlagudos en épocas tan ríligrosas como las de Latorre y Santos Bermúdez fue también autor de un drama patriótico, "Artigas", muy celebrado en su tiempo. Y de un famoso "Anatema", en el que, según recuerda Xum Felde, "fustiga los despotismos cuarterones que pesaban sobre la República".

EL "ALMANAQUE SUDAMERICANO"

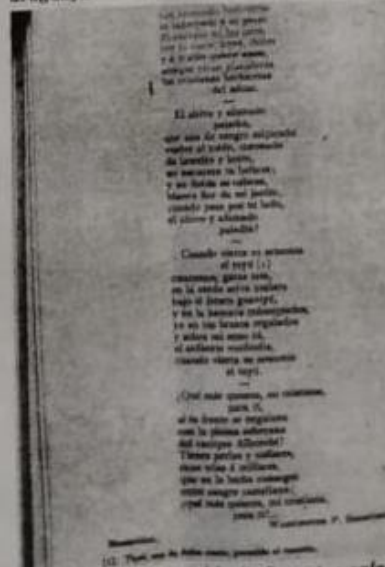
Lo que constituyó después la letra de "La Cautiva" apareció en el "Almanaque Sudamericano", impreso en Barcelona, dirigido por el flaco, empeñoso y a veces ingenioso Casimiro Prieto Valdés, nacido en Reu cerca de la capital de Tarragona (España) en 1847, y fallecido en 1908. El "Almanaque Sudamericano" fue la obra de su vida, por lo fundó y luego lo dirigió durante 26 años. ¿Que queda como contrfigura de ese hombre un tanto seco que practicó? La imagen de un hombre adusto, de vida digna y honorablemente burguesa, en extremo corto de vista, con lentes de cadenilla de oro, echada la cabeza hacia atrás, más que por orgullo por gesto de su miopía por reconocer a su interlocutor; un periodista en fin, rigurosamente vestido de negro, pagado de prosapia, atormentado por la gota en sus años finales. Prieto fundó revista con Bartrina —en cuyo humorismo se asemeja—, colaboró en Buenos Aires en "La Nación" y "Caras y Caretas", escribió algunas obras teatrales satíricas —entre ellas "El sombrero de don Adolfo" (se refería a Adolfo Alsina) y hasta alcanzó una jefatura en la Dirección General de Estadística. Un gran mérito debe reconocérsele: el haber llamado a sus páginas a mucho de lo mejor de la literatura americana: Rubén Daric Leopoldo Lugones, Carlos Guido Spano, Miguel Cané, etc., sin contar nombres universales de fuste.

En el año 1896 —volvemos a nuestro tema— aparece, pues, el poema de Bermúdez que da origen a "La Cautiva". En el mismo número se encuentran colaboraciones de Almafuerte, Miguel Cané, Joaquín V. González y Julián del Casal, entre otros. Un plano, como se ve, de primer orden.

La curiosidad por los papeles viejos y la buena suerte nos depaó el "hallazgo" de "La Cautiva". Queda un misterio por develar: ¿Quién es el autor de la "cuña"? ¿Jamos la primicia del descubrimiento quienes se animen a la búsqueda.



"En los toldos". Copia fotográfica del manuscrito del poema que luego se con-



Continúa "En las toldos". Su autor sale del anonimato de los papeles viejos para llamarse Washington P. Bermúdez.

LA FLOR AZUL

Un disco que maduró más de diez años

Nuestro Presidente no acostumbra a aparecer en las páginas del Pregón Criollo. Esta nota intenta (¿?) “forzarlo”.... Es que está siendo anunciada, en plena “cuarentena”, la edición, por fin, de las obras mas representativas de su pluma como escritor y compositor, interpretadas por sus amigos. Todos grandes maestros...Solo anticipamos aquí...que deberá (asi de fácil) escribirnos para el próximo número su génesis. En tanto, vaya “orejeando” su contenido.



La flor azul - Canciones de Antonio Rodríguez Villar por amigos

Escúchalo o bájalo de:

Nuestra sitio Web: <https://bit.ly/3g2xZDs>

Nuestro Canal de Youutbe: <https://bit.ly/2Afnu0d>

Spotify <https://cutt.ly/9y98GTp> (Registro de Cultura)

I-Tune <https://cutt.ly/ty94uN1> (Registro de Cultura)

y de las principales tiendas digitales

Artistas invitados:

Suna Rocha,
Gabriel Luna,
Franco Luciani
Aníbal Toledo,
Jairo,
Juan Falú
,Horacio Ferrer,
Francisco Giménez,
Miguel Guerrero,

Cacho Ferreyra
Eduardo Lagos,
Los Jíbaros,
Walter Ríos,
Ricardo "Negro"
Domínguez,
Oscar Cardozo Ocampo,
Galo Garcia
Vitillo Abalos,

Los Hermanos Toledo,
Los Cantores de Quilla
Huasi,
Aníbal "Utulita" Robledo,
Roberto Caracol Paviotti
Marián Farías Gómez
Chango Farías Gómez,
Juanpi Di Leone
y Norberto Córdoba

Ni tinku, ni saya, ni kullaguada: la práctica del fútbol como práctica cultural boliviana en Lules Tucumán

Fulvio Rivero Sierra
PIRCA/UNT
fulvior@filo.unt.edu.ar

Introducción

Las migraciones limítrofes hacia la Argentina de -al menos- los últimos treinta años han propiciado la formación de colectividades de bolivianos en buena parte del territorio de nuestro país. En general, estas organizaciones civiles se han organizado en pos de alcanzar, a grandes rasgos, dos objetivos: defender sus intereses económicos (vinculados mayormente a la producción y comercio de textiles y a la actividad frutihortícola) y, por otra parte, generar un espacio sociocultural a través del cual se posibilite recrear lazos entre compaísanos y compatriotas.

Estas formas de asociacionismo se han mostrado particularmente activas en la organización de festejos conmemorativos de efemérides patrias bolivianas como la celebración del “6 de Agosto”, de la liturgia católica tradicional boliviana -como las celebraciones de la Virgen de Urkupiña, Copacabana, etc.- y otras festividades seculares como el Carnaval de Oruro, Pachamama, etc.

La pléyade de expresiones que tienen lugar en estas circunstancias ha sido profusamente estudiada por los investigadores como parte de las manifestaciones culturales bolivianas. Si bien es cierto que muchos estudiosos han alertado sobre los riesgos de esencializar la cultura así recreada (Grimson (1999), Gavazzo (2002), Caggiano (2005) entre otros), no menos cierto es que, al margen de estas advertencias sobre el carácter “construido” de estas prácticas, no por ello han dejado de ser consideradas *culturales* al margen del tipo y niveles de apropiación de las mismas.

Un común denominador de estas manifestaciones es la puesta en “escenario” de una importante cantidad de expresiones del repertorio de música y danza boliviano dominante. Este conjunto de prácticas llevadas a cabo reproducen¹, en su gran mayoría, lo que he dado en llamar el canon del folklore boliviano o folklore canónico, se trata de expresiones artísticas fuertemente estilizadas surgidas como tales, fundamentalmente durante el siglo XX en Bolivia como resultado de largo proceso del que daremos cuenta más adelante.

Esta particularidad, a mi juicio, ha contribuido a la creencia generalizada de que las manifestaciones artísticas mencionadas más arriba son “la expresión cultural boliviana” por antonomasia², dejando relegadas o soterradas otras expresiones culturales practicadas³ con más recurrencia aún que la del folklore canónico como lo es el caso de la práctica del fútbol entre los miembros de la colectividad boliviana.

¹ Utilizando el término “reproducción” no pretendo señalar una reproducción idéntica a sí misma, al contrario, este término asume los cambios introducidos durante ese proceso los que, sin embargo, permiten reconocer a una misma práctica más allá de los cambios introducidos durante el proceso.

² Probablemente debe sumársele la gastronomía y las artesanías como dicta la folklorología tradicional.

³ Un ejemplo de lo que acá afirmamos puede verse, por ejemplo, en el programa de actividades del encuentro académico organizado denominado “Jornadas Buenos Aires Bolivianas” donde la gran mayoría de las ponencias se ocupa del folklore canónico boliviano.

En este trabajo vamos a mostrar, por una parte, que la práctica del folklore canónico boliviano en Lules no sólo es una práctica de poca regularidad, sino que además, es escasamente apropiada por los miembros de la colectividad boliviana -por los motivos que detallaremos en el desarrollo de esta presentación-. Por otra parte, mostraremos que la práctica del fútbol entre los bolivianos en Lules-Tucumán no sólo es mucho más frecuente que la del folklore canónico, sino que además, en ella se cifra una dinámica identitaria, que va mucho más allá de lo deportivo, y que da cuenta -y además recrea- fuertes lazos de compaisanaje entre los participantes cuyos orígenes deben buscarse en el modo en que esta misma práctica era llevada a cabo en los lugares de donde provienen en Bolivia.

Para lograr este objetivo, luego de una breve argumentación acerca del estatuto que le cabe al fútbol en tanto práctica cultural, desarrollaremos concisamente la historia de la conformación del folklore canónico boliviano y su dispar expansión en el territorio boliviano con la finalidad de sostener que el mismo ha sido incorporado de manera diferenciada en distintas regiones de Bolivia, como lo muestra el caso de Norchichas (Potosí) de donde proviene el grueso de los bolivianos radicados en Lules y donde la práctica ha sido escasamente apropiada. En contrapartida, se dará cuenta del modo en que la práctica del fútbol en la región de Norchichas es ampliamente llevada a cabo estructurándose sobre la base de una dinámica identitaria de compaisanaje. Finalmente, se expondrá el modo en que la práctica del fútbol es desarrollada por los bolivianos en Lules-Tucumán sobre la base del modo en que la práctica era llevada a cabo en la región de Norchichas.

La práctica del fútbol como práctica cultural

Sin tan sólo echáramos mano del más ortodoxo y conservador de los conceptos de “cultura” de la antropología, no sería necesario argumentar por qué la práctica del fútbol es tan “cultural” como la danza del Tinku, la música de los “Caporales”, un delicioso “Picante de Pollo” o un abrigado y colorido “Chujllo” de lana de alpaca. Sin embargo, se puede conceder que la práctica del fútbol no parece, en efecto, ser llamada a formar parte del canon folklórico boliviano, al menos, y es probable que esto se deba más a la influencia centenaria de una folklorología tradicional -dominante en buena parte de América Latina- que a las propuestas más contemporáneas de la folklorología (Blache & Magariños de Morentin: 1992).

No se trata acá, por cierto, de dar batalla para que la práctica del fútbol ingrese al canon del folklore boliviano, sino más bien, de constatar el influjo de estas corrientes conservadoras que siguen, en alguna manera, modelando un modo muy recortado del concepto de cultura, confinándolo a la tipicidad y a la tradición de un pueblo⁴. Si el concepto de cultura, en un sentido antropológico, resulta útil es porque remite a las identidades socialmente activas de quienes llevan a cabo ciertas prácticas sociales -culturales-, más allá de si éstas son consideradas, además, tradicionales o típicas como postula la folklorología tradicional y como parece haber permeado en ciertas nociones de lo “étnico”. La práctica del fútbol por parte de los bolivianos es, sin más ni más, una práctica cultural y como tal merece ser analizada.

Ahora bien, antes de desarrollar el modo en que la práctica del fútbol tiene lugar entre los bolivianos, quisiera comenzar dando cuenta del modo en que se originó y difundió el folklore canónico en Bolivia para luego argumentar por qué estas prácticas han sido escasamente apropiadas por parte de los bolivianos en Lules Tucumán.

⁴ Una explicación probable para este fenómeno quizás haya que buscarla en el modo en que el concepto de etnicidad está atravesado, simultáneamente, por la visión de la folklorología tradicional y una visión antropológica.

Folklore canónico y espectacular en Bolivia.

Lo que acá damos en llamar “folklore canónico y espectacular” es aquel que tiene origen en Bolivia y que usualmente es practicado en grandes circuitos de festivales, como los carnavales de Oruro, el de Urkupiña (Cochabamba), El Gran Poder (La Paz), etc. Se trata de un conjunto de prácticas musicales y de danza marcadamente estilizadas que han adquirido un carácter dominante y fuertemente estatuido como producto de un complejo proceso histórico de institucionalización. Aunque cada manifestación folklórica cuenta con una historia particular se puede generalizar que se trata de prácticas inicialmente situadas en regiones específicas, cuyos orígenes son precolombinos o “criollos”⁵ y que luego han sido paulatinamente incorporadas en las distintas regiones a través de los circuitos folklóricos y de los medios de comunicación de masas. De manera que distinguimos entre este tipo de folklore, al que llamamos canónico, y aquellas prácticas culturales sentidas como propias dentro de una comunidad o folklore a secas⁶.

La actual preponderancia del folklore canónico en Bolivia debió sortear varios obstáculos antes de ganarse el reconocimiento como manifestación de la “cultura boliviana”. Parte de estas dificultades se explican por el sello marcadamente étnico de sus expresiones que motivó el rechazo por parte de las élites blancas dominantes. Fue necesario que muchas manifestaciones fueran tamizadas y homologadas, por ejemplo, a través del patrón de las danzas clásicas, logrando así su “estilización”. A ello se le sumó otros requisitos, como por ejemplo, la posibilidad de su representación escénica⁷. Por esta razón, aun con una abrumadora mayoría de población india, el reconocimiento de muchas prácticas folklóricas como manifestaciones de la “cultura boliviana”, tuvo lugar de manera relativamente tardía. Así, por ejemplo, en el rubro de las danzas folklóricas, Graciela “Chela” Urquidí impulsó en la década de 1940 la formación de cuerpos de baile cuya coreografía fue el resultado de la estilización de danzas autóctonas. Sin embargo, en una de las últimas entrevistas reconocía: “Antes era mal visto bailar folklore, pero yo quería hacerlo, tan lindo que es”⁸.

La actual constelación de danzas folklóricas bolivianas que componen el “canon” es el resultado de un proceso por el cual distintas prácticas de baile regionales fueron incorporadas en los grandes circuitos folklóricos nacionales acompañando a aquellas prácticas que resultaban características, o reconocidas como tales, de los distintos lugares donde se organizaban las “fiestas”⁹. Por ejemplo, la danza de “Los Caporales” es una de las pocas que puede ser datada de manera relativamente precisa y del cual se conoce muy bien su origen. Presentada por primera vez, para el gran público, en la fiesta de “El Gran Poder” de 1972, en La Paz, fue creada por la familia Estrada Pacheco¹⁰ en base a la estructura de otra danza, “La

⁵ El Tinku, la Kullaguada, la Llamereada, los Suri Sikuris, entre otras, se ubican en las del primer grupo; la Diablada, la Morenada y los Caporales, se ubican en los del segundo, por ejemplo.

⁶ Las corrientes más actuales dentro de los estudios del folklore van en esta dirección (cfr. Blache & Magariños: 1992).

⁷ Por representación escénica se entiende acá aquella donde la performance tiene lugar sobre un escenario, como es el caso de las representaciones de cuerpos de baile sobre un escenario, pero también aquella que, aun sin contar con un escenario, existe una separación física y/o simbólica entre artistas y público. El caso opuesto a la representación escénica sería aquella donde la práctica se realiza de manera colectiva entre todos los participantes y donde no hay, entre sus participantes, una distinción entre público y artistas.

⁸ Diario **La Razón** (La Paz, Bolivia), edición del 3 de febrero de 2006.

⁹ De manera muy general, se puede esquematizar que los circuitos del folklore boliviano dominante se dividen en los dos tipos, las fiestas patronales a las vírgenes (urkupina, candelaria, etc.) y los “carnavales”. Aunque hay casos en los que ambas confluyen como lo es el caso de Urkupina que es la adoración a la Virgen del mismo nombre pero también el carnaval. En lo que sigue nos referiremos a estos eventos como “fiestas” o “carnavales”.

¹⁰ También como Chela Urquidí, Víctor Estrada Pacheco sostenía que por esa época, fines de la década de 1960, persistía la idea de que la “danza era cosa de indios” -según la opinión de gran parte de la sociedad- y se practicaba “casi clandestinamente” en las calles laderas de La Paz.

Morenada”, acompañada con una fusión de ritmos: “Un toque de twist norteamericano, una pizca de la tuntuna yungueña, otro tanto del k’usillo andino (...)”¹¹, su éxito produjo que la danza de “Los Caporales” fuera incorporada rápidamente entre principales circuitos folklóricos del país y se conformaran fraternidades que la practicaran.

Esta dinámica de incorporación de danzas de otras regiones en los distintos circuitos folklóricos fue indispensable para la “nacionalización” de las mismas como parte del “canon” del folklore boliviano. Para comprender mejor esta dinámica es necesario dar cuenta del rol que cumplieron las “fraternidades” bolivianas en este proceso.

Las fraternidades -de danza y música- son instituciones civiles que toman a su cargo la enseñanza de las prácticas folklóricas y son las que, por lo general, organizan los eventos más importantes en los circuitos folklóricos. Cada una de las fraternidades, muchas de las cuales son centenarias, toma un nombre en particular y desarrolla una modalidad de música o danza. Estas organizaciones, muy difundidas especialmente en aquellas regiones sede de los grandes eventos folklóricos de Bolivia, tomaron a su cargo la enseñanza de las distintas danzas y bases musicales pero también, además, la instrucción sobre los aspectos histórico culturales de las distintas manifestaciones de danza. Un ejemplo de la amplitud de la formación que difunden las fraternidades como de su dinámica puede ser la analizada por Gavazzo en relación a las fraternidades del Carnaval de Oruro.

Cabe mencionar que estas Fraternidades de danzas son verdaderas instituciones: tienen personería jurídica, sus reglamentos internos, distintas comisiones, un directorio y hasta tesorero. Los miembros de los conjuntos, sean o no bailarines, son considerados socios. Podría decirse que los conjuntos funcionan como clubes: se paga una cuota y se recibe toda clase de instrucción (en principio de la danza pero también religiosa), además de numerosas actividades recreativas y solidarias. El ingreso a estas fraternidades de danza se efectúa mediante un juramento a la Virgen del Socavón por medio del cual el futuro bailarín se compromete a bailar al menos 3 años seguidos (o 5 discontinuos) en el carnaval.(Gavazzo: 2002)

Las fraternidades jugaron un papel central en los procesos de apropiación, por parte de los “criollos” de las distintas regiones, del folklore boliviano; ya que para la incorporación de miembros en las fraternidades no resulta un requisito la pertenencia a comunidades étnicas, como tampoco el desarrollo de prácticas folklóricas locales. Así, por ejemplo, en las celebraciones de la “Virgen de Urkupiña” -en Cochabamba- se distinguen claramente la participación de grupos de danzas “autóctonos”, por un lado, y “criollos” -o “folklóricos”-, por otro. De manera que, por una parte, la “entrada autóctona”¹² está conformada por miembros de comunidades campesinas de Cochabamba que practican las danzas regionales y, a diferencia de la “entrada folklórica”, no cuenta con banda sino que se acompañan con sus instrumentos característicos como tarkas, zampoñas, zenkas y zankanas. Por otra parte, la “entrada folklórica” está conformada por integrantes “criollos” y para el acompañamiento musical recurren a “bandas”¹³ contratadas y las danzas que practican pertenecen a distintas

¹¹ Diario **La Razón** (La Paz, Bolivia), edición del 30 de noviembre de 2005. “Nada de complicados estudios antropológicos, ni profundas investigaciones históricas” ironizaba en la nota Víctor Estrada Pacheco, uno de sus creadores.

¹² “Entrada” se denomina al “desfile” de ingreso de los distintos grupos hacia el lugar de los eventos. La mayoría de las festividades de esta naturaleza cuentan con “entradas”. En el caso de Urkupiña, la “entrada autóctona” y la “criolla” se realizan en días separados.

¹³ La Banda de músicos está conformada por músicos profesionales que cobran por sus servicios artísticos para acompañar a las fraternidades. Los instrumentos que utilizan son metálicos de viento -trompeta, tuba y trombón- y los de percusión -bombo, redoblante y platillo-. Según Nataliza Gavazzo (2002), estas bandas cobran entre 3.000 y 5.000 dólares por presentación dependiendo de la cantidad de músicos intervinientes.

regiones de Bolivia¹⁴. Este esquema de distinciones entre lo “autóctono” y lo “folklórico” se mantiene en buena parte de los circuitos folklóricos de Bolivia¹⁵.

Las fraternidades “criollas” cumplieron un rol importante en el proceso de “nacionalización” y “popularización” de las manifestaciones “regionales”, ya sea por el activismo que las caracterizó, por los esfuerzos por vincularse a otras fraternidades o por las gestiones para incorporar las festividades como parte de la agenda oficial del gobierno local y luego del nacional. En los últimos tiempos, méritos similares pueden atribuírseles a los grupos “autóctonos”, como es el caso de la “entrada de Urkupiña”, en los últimos años, que han colaborado en estos procesos de difusión mediante la invitación a grupos “autóctonos” de otras regiones del país.

Serán 30 los grupos autóctonos que se presentarán, varios de ellos llegan de comunidades alejadas del departamento de Cochabamba y del resto del país. (...) Los invitados especiales son los chunchus de Anzaldo, los lechewuayos de Morochata, la Saya afroboliviana de los Yungas, la valluneada de la Normal de Paracaya de Cliza y otros que cada año son muy esperados por la población que se da cita en las calles para disfrutar del evento. (...) Según los organizadores de la entrada autóctona, la consigna es recuperar los ritmos, bailes y la vestimenta de los pueblos originarios de Cochabamba y el país. (La Razón (La Paz, Bolivia), edición del 13 de agosto de 2005)

Ahora bien, aun con todo el impacto que tuvo el auge de los “carnavales” y “fiestas” en la nacionalización y canonización del folklore “espectacular”, hubo muchas zonas de Bolivia que se mantuvieron al margen de la circulación de este tipo de folklore. Se trata de aquellas zonas que están particularmente aisladas del país donde el folklore “criollo” no es practicado y cuyo conocimiento es escaso y aun cuando se tiene acceso a él, este proviene generalmente de los medios de comunicación de masas: la radio y la televisión.

Estas circunstancias produjeron que el auge del folklore canónico tuviera en Bolivia distintos niveles de apropiación. Esto explicaría las muy marcadas diferencias en el grado de conocimiento e incorporación de las prácticas folklóricas canónicas, entre los bolivianos radicados en Lules, según su procedencia. De esta manera, mientras que para los bolivianos de Lules que proceden de las regiones donde el folklore canónico tuvo y tiene una gran difusión como Cochabamba, Tarija y Oruro¹⁶, la apropiación del folklore canónico es importante, en cambio, entre aquellos procedentes de las regiones alejadas del Departamento de Potosí (como el cantón de Toropalca en la provincia de Norchichas) la apropiación y conocimiento de tales prácticas es muy inferior¹⁷.

En efecto, las entrevistas realizadas a norchicheños en Lules, particularmente a los toropalqueños, revelan la escasa apropiación de las prácticas folklóricas canónicas bolivianas de tipo espectacular, como así también la ausencia de fraternidades o instituciones similares que fomenten este tipo de manifestaciones.

¹⁴ Información obtenida de la página oficial de la “Asociación de Fraternidades Folklóricas ‘Virgen de Urkupiña’” quienes toman a su cargo, junto con la Alcaldía, la organización de la fiesta. www.affvu.org

¹⁵ Según Natalia Gavazzo, quien ha estudiado la Diablada de Oruro en Bs. As., tal distinción entre “autóctona” y “criolla” o estilizada se mantiene y es utilizada por los propios practicantes, refiriéndose al Carnaval de Oruro en Bolivia dice: “A pesar de que esta distinción entre ‘danzas estilizadas’ y ‘danzas autóctonas’ conlleva un fuerte contenido etnocéntrico, es utilizada por todos los actores del carnaval, es decir que deberá ser considerada como ‘categoría nativa’ y considerada como tal” (Gavazzo: 2002)

¹⁶ Se toma en consideración únicamente los departamentos de Bolivia con presencia significativa de bolivianos en Lules.

¹⁷ El departamento de Potosí cuenta con una fiesta muy importante de una envergadura comparable a la de los Carnavales en Cochabamba, Oruro o La Paz que es la “Fiesta de los Chutillos”. Sin embargo, en ninguna de las entrevistas realizadas fue mencionada por los toropalqueños como un evento al que hubieran asistido por lo menos una vez.

En cambio, la totalidad de tarijeños y cochabambinos entrevistados declaró haberse familiarizado con las prácticas del folklore canónico en sus lugares de origen. Los escasos potosinos que declararon tener algún nivel de familiarización con estas prácticas afirmaron, por su parte, que este proceso tuvo lugar en la Argentina. Al mismo tiempo, la totalidad de los hijos de bolivianos nacidos en Argentina afirmó que su contacto con este tipo de manifestaciones tuvo lugar en Lules, en el marco de festividades como la “Serenata a la Independencia” y el “6 de agosto”, fundamentalmente.

El folklore boliviano en Lules.

La práctica del folklore canónico boliviano en Lules se encuentra definida por una serie de características que podemos ordenar en los siguientes tópicos: los ámbitos de realización de la práctica (internos y externos a la comunidad de bolivianos), el número y el origen de los practicantes del folklore.

Los ámbitos internos de reproducción de la práctica se limitan básicamente a las presentaciones realizadas por los grupos folklóricos en ocasión de los festejos conmemorativos de la Independencia de Bolivia conocidos como “fiesta del 6 de agosto” y sus vísperas en la desaparecida “Serenata a la Independencia de Bolivia”¹⁸. De manera poco regular, las presentaciones de los grupos folklóricos se hacen también con motivo de otras efemérides como los actos que evocan las reivindicaciones por la salida al mar de Bolivia, entre ellos, “El día del Mar”. En una escala mucho menor por la cantidad de participantes, en algunos hogares se realizan reuniones donde se practica folklore canónico con motivo de cumpleaños, casamientos, bautismos, etc. pero su alcance se reduce prácticamente a las casas de distintos miembros de grupos folklóricos. Por otra parte, la práctica del folklore canónico en ámbitos externos se lleva a cabo en presentaciones enmarcadas por distintos eventos, como festivales y actos oficiales a los que los grupos de folklore boliviano canónico de Lules son invitados a participar.

Otra de las características de la práctica del folklore canónico entre los bolivianos de Lules es el escaso número de practicantes. En efecto, si se tiene en cuenta que los nacidos en Bolivia¹⁹ residentes en Lules alcanzan prácticamente el medio millar, es significativo que el número de practicantes del folklore canónico espectacular que se han registrado (durante el período del trabajo de campo, año 2000 a 2006), alcancen escasamente la decena y sólo llegan a la treintena, si se incluye a los miembros de segunda generación²⁰, teniendo en cuenta, en ambos casos, a músicos y danzarines.

Finalmente el origen de los practicantes, como ya señalamos, muestra la escasa participación de potosinos que, aun constituyendo holgada mayoría entre los bolivianos de Lules, con un 87,8%, llevan a cabo la práctica del folklore canónico de manera notoriamente reducida en relación con el número total de miembros oriundos de ese departamento boliviano²¹. En cambio los cochabambinos, cuya participación en el total de miembros de la comunidad de bolivianos es significativamente menor, con un 2,15%, cuentan con un número

¹⁸ La Serenata a la Independencia festejo que se realizaba en el Bº El Oratorio se llevó a cabo de manera casi ininterrumpida desde 1995 hasta el 2005, año en que su organizador, Juvenal Loayza, decidió dejar de realizarla por los gastos que suponía y por la falta de colaboración de los vecinos. En la actualidad, Juvenal sigue promoviendo festejos pero a un nivel mucho más reducido. Se limita a la invitación de algunos amigos para comer platos típicos y practicar folklore boliviano, todo se lleva a cabo en su casa.

¹⁹ El 61% de los que ingresaron a la Argentina lo hizo a una edad de entre 15 y 24 años, lo cual nos autoriza a entender que su socialización primaria, en los aspectos aquí pertinentes, se produjo en Bolivia. (Rivero Sierra: 2008).

²⁰ Si se incluye a los miembros de segunda generación, es decir no sólo a los nacidos en Bolivia, el universo se amplía fácilmente al millar, contando sólo los que tienen más de 16 años. (Rivero Sierra: 2008).

²¹ Censo de Población de Origen Boliviano en Lules - Tucumán 2004.

mayor de practicantes de folklore canónico en relación al número total del departamento. Dicho de otro modo, aun cuando el número absoluto de practicantes de folklore canónico por departamentos es similar, llama la atención la escasa adhesión de los potosinos a la práctica folklórica, hecho cuya explicación más plausible, como dijimos, radica en el modo diferenciado en que la práctica se difunde en cada departamento boliviano, característica que se vuelve aun más notable en el interior de muchos de ellos²².



Fulvio Rivero Sierra UNT

Las Hornaditas- JUJUY



FOLKLORE 2019

La creatividad afloró en la crisis

Por Sergio Sanchez

La música de raíz folklórica encontró su propia trinchera en el circuito alternativo y en espacios independientes. Frente a las grillas cada vez más escuálidas del ámbito estatal, prevalecieron los recitales, ciclos y festivales producidos de manera autogestiva.



Hermano Hormiga, (Lisandro Aristimuño y Raly Barrionuevo).

Imagen: Valentín López

“Las canciones serán la trinchera de nuestros días”, canta Micaela Vita de Duratierra en el nuevo EP del grupo, *Trinchera* (2019). En un contexto de crisis económica y retroceso en materia de políticas culturales, la música de raíz folklórica encontró su propia trinchera en el circuito alternativo y en espacios independientes. Frente a las grillas cada vez más escuálidas del ámbito estatal, prevalecieron los recitales, ciclos y festivales producidos de manera autogestiva.

El desfinanciado ECuNHí (ex ESMA) logró sostener la ya clásica Peña de los Abrazos y también se expandieron los encuentros y ciclos folklóricos en casas particulares. Salas como Torquato Tasso, Dumont 4040, Café Vinilo, Xirgu Untref, el CAFF, C. C. Konex, Teatro El Alambique –y su ciclo La canción es urgente-- y JJ Circuito Cultural –con su peña Sombra Blanca-- también hicieron su aporte para que la canción folklórica pudiera expresarse.

Si bien no fue fácil para los artistas folklóricos cortar tickets y apostar a la producción de nuevos materiales, el año que se va deja impreso en sus páginas una gran variedad de discos de alto vuelo artístico. La ebullición creativa, dicen, aflora con las crisis. Aunque toda selección es arbitraria y muchas veces injusta, algunos discos lograron destacarse y probablemente trasciendan el paso del tiempo. Entre ellos, se encuentra el segundo disco de Don Olimpio, *Mi fortuna* (2019), el ensamble de música popular que tiene en sus filas a la cantora catamarqueña Nadia Larcher y al pianista Andrés Pilar.



El cuarto disco del cordobés José Luis Aguirre, *Chuncano*, lo afianzó como uno de los compositores e intérpretes de canción folklórica más relevantes de los últimos años. En *Canción sobre canción* (Elefante en la habitación), la cantora entrerriana Liliana Herrero resignificó parte de la obra del rosarino Fito Páez (con una sublime versión de "Dejarlas partir"). En un plan similar, el pianista e intérprete entrerriano Carlos "Negro" Aguirre se propuso explorar el imaginario cultural y sonoro de la región litoraleña.

La música del agua (Shagrada Medra) es una obra exquisita en el que recorre canciones de autores que han abordado la poética del agua, como Alfredo Zitarrosa, Chacho Muller, Aníbal Sampayo, Silvia Salomone, Ramón Ayala o Coqui Ortiz.

Uno de los lanzamientos más esperados fue el debut discográfico de Hermano Hormiga, el dúo integrado por Lisandro Aristimuño y Raly Barrionuevo. Si bien el fuerte del proyecto es arriba del escenario, el disco regala bellas versiones (como el "El necio", de Silvio Rodríguez) y canciones inéditas de ambos ("Vida", de Aristimuño; y "Amanda", de Barrionuevo).



En *Orfebre del silencio*, el guitarrista mendocino Martín Castro recorre con maestría y delicadeza ritmos cuyanos (tonadas, cuecas y gatos).

Y la cantora y compositora bonaerense Soema Montenegro rescata sus raíces guaraníes y ancestrales en *Camino a la templanza*, editado solo en plataformas digitales. Además, se destacan los discos de Topo Encinar (*Aquí en la piel*), Ana Robles (*Sabe el viento*), Silvia Iriondo y Juan Falú (*Antiguo rezo*), Vero Marjbein (*Lo que estalla*), Fernando Rossini (*Mineral*), Pachi Herrera (*Charangueando*), Wagner-Taján dúo (*Dos*) y Juan Arabel (*Barrio*),

El Dúo Coplanacu reapareció en las bateas con *Los Copla*, un disco que recoge la mejor tradición santiagueña a fuerza de zambas y chacareras. Y una versión de la chaya "Lucero cantor", del riojano Ramiro González. En tanto, González y el rosarino Martín Neri presentaron en Circe la obra poético musical "De un mismo barro".

Los cruces y juntadas fueron una constante para cautivar al público. En eso anduvieron también la bonaerense Flor Giammarche y la cordobesa Clara Cantore, y la porteña La Shiji y la neuquina Noe Pucci.

En octubre se cumplieron diez años del fallecimiento de Mercedes Sosa, la cantora más trascendental del país y una voz que se expandió por todo el continente. La primera década sin la tucumana fue una buena oportunidad para recordarla.

En enero, un homenaje a su obra inauguró el Festival de Cosquín Folklore --un escenario que le trajo tantas satisfacciones como dolores de cabeza--, con la participación de Teresa Parodi, León Gieco, Peteco Carabajal y Liliana Herrero, entre otros. En mayo, las voces de Parodi, Víctor Heredia, Luciana Jury y Wos se cruzaron en los Premios Gardel para rendirle tributo.

Y el mes pasado la Fundación Mercedes Sosa, presidida actualmente por su nieta Araceli Matus, realizó una celebración en el Konex, con dirección de Ernesto Snajer. "Me da esperanzas

y fuerza escuchar a mi abuela en esta situación dolorosa y terrible que estamos viviendo en Latinoamérica", dijo Matus a este diario previo al concierto, en alusión a los días convulsionados en Chile, Bolivia, Colombia y Brasil.

En escena, actuaron artísticas disímiles entre sí como Lula Bertoldi, Juana Molina, Perotá Chingó y Lucio Mantel. En esta línea, uno de los discos destacados del año fue *Legado*, de La Charo, en el que la intérprete formoseña repasó el repertorio de la tucumana en clave electrónica y en compañía de artistas relevantes del folklore digital: King Coya, Tremor, Nación Ekeko y Chancha Vía Circuito.

Los sintetizadores, las programaciones y los sonidos electrónicos también encontraron terreno fértil en el legado artístico de la musicóloga, cantante y compositora Leda Valladares. En el notable

El camino de Leda (Fértil Discos/Folklore Records), una generación de productores electrónicos y cantoras contemporáneas actualizaron una selección de piezas ancestrales (bagualas, vidalas, coplas) y cantos populares que Valladares había organizado en su obra Mapa Musical Argentino.

Si de homenajes se trata, familiares, artistas y músicos amigos de Jaime Torres (1938-2018) realizaron en junio una emotiva "Ofrenda Musical" en el Teatro Ópera. Y el acordeonista misionero Chango Spasiuk celebró sus 30 años con la música, desde aquel verano de 1989 cuando se convirtió en la Revelación de Cosquín.

También hubo novedades en el terreno legislativo. En noviembre se aprobó en la Cámara de Diputados la Ley Nacional de Enseñanza de Folklore en las escuelas, que regirá tanto en establecimientos públicos como privados.

La nueva normativa entiende al folklore como "un bien cultural" y busca garantizar la enseñanza de las danzas, las músicas, la historia y los rituales que forman parte del patrimonio cultural folklórico del país. En este sentido, la recientemente aprobada Ley de Cupo Femenino en Festivales será una herramienta clave para garantizar la equidad y la diversidad en los escenarios folklóricos.

Finalmente, 2019 será recordado también como el año en el que la música popular tuvo que lamentar las partidas físicas de Juanjo Domínguez, Alberto Cortez, Elpidio Herrera, Elvira Ceballos, Vitillo Ábalos y Rafael Amor.

Y por otra parte, el restablecimiento del Ministerio de Cultura de la Nación, con la llegada del nuevo gobierno, abre un nuevo ciclo luminoso y esperanzador para la música popular argentina.

Fuente: Pagina 12- CULTURA Y ESPECTÁCULOS-31 de diciembre de 2019

<https://www.pagina12.com.ar/239285-folklore-2019-la-creatividad-afloro-en-la-crisis>

La elegancia criolla en Ascochinga

Por Silvina Bidabehere

Es cierto que por ahora los únicos viajes que podemos hacer son imaginarios o virtuales. Sin embargo, viene bien hacer un recorrido online por sitios únicos como este que rescatamos de nuestro archivo tan rico como federal. A pocos kilómetros de **Córdoba**, en **Ascochinga**, visitamos la estancia La Carolina una de las más antiguas de la zona, con más de un siglo de historia a cuestas.

Los techos de casi cuatro metros y el notable espesor de los muros mitigan el calor en verano y convierten los ambientes en frescos refugios a la hora de la siesta. Mirar el sol que cae sobre las sierras es uno de los placeres más gratos que, **desde 1895**, La Carolina le depara a todos los que la visitan. **Sus galerías**, que rodean todo el frente de esta **casona de líneas coloniales**, tienen **arcadas** que enmarcan las magníficas **vistas hacia las Sierras Chicas**.



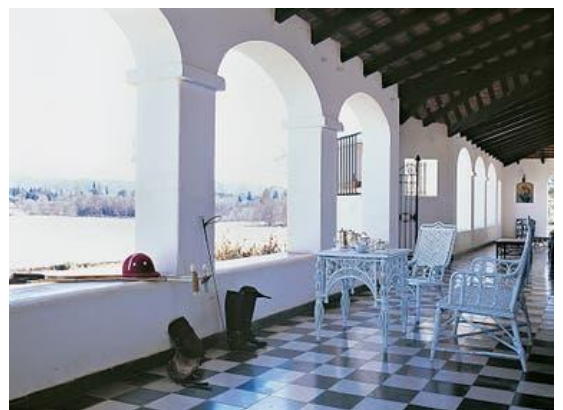
Escondido en un antiguo camino de curvas y vados, donde el asfalto se convierte en tierra y muchos pasan de largo hacia **Jesús María o La Cumbre**, se encuentra el **pueblo de Ascochinga**.

Destino mágico de veranos de días de campo, asados a la cruz y cabalgatas, esta pequeña región del **norte cordobés** ha enamorado a familias que se afincaron en sus estancias históricas y cuyos hijos y nietos continúan volviendo año tras año.



Un muro de pirca y una vieja tranquera junto a la ruta que llega desde La Granja y Salsipuedes, dejan adivinar que allí comienzan las tierras que en sus orígenes fueron parte de la Estancia Jesuítica Santa Catalina. Allí, una inscripción anuncia "La Carolina, 1895".

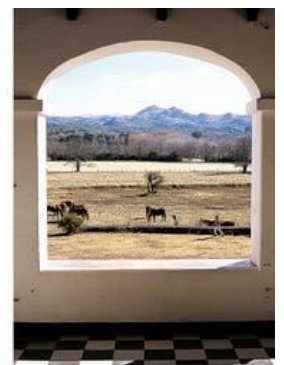
Ese fue el año en que la familia de Julián Martínez decidió comprar estas tierras y ponerle el nombre de su mujer, Carolina Estrada de Martínez.



Ellos habían llegado a esta región, asesorados por su amigo Julio Argentino Roca, quien había luchado con Martínez en la Guerra del Paraguay y, años más tarde se había casado con Clara Funes, heredera de la estancia La Paz, ubicada a muy pocos kilómetros de La Carolina.

Según Roca, las bondades del clima serrano ayudarían a mejorar la salud de Alberto Martínez, hijo de Julián, que padecía asma.

Con la familia Martínez Estrada como anfitriones, La Carolina se convirtió en el lugar de encuentros culturales de la época, con **invitados como Carlos Pellegrini, Roque Saénz Peña y el mismo Roca**, todos amigos de la familia, quienes pasaban la temporada de verano en estos pagos.



Hasta hoy, la estancia sigue perteneciendo a los herederos de la familia Martínez Estrada, quienes mantienen intacto el estilo neoclásico característico de la casa, con sus **amplias galerías, los rejados en hierro, los techos de tejas españolas y el uso de molduras decorativas**.

El espíritu de anfitriones de los descendientes de familia Martínez Estrada y su pasión por los caballos, hicieron que en 1950 se fundara el **Ascochinga Polo Club**, con Heriberto "Pepe Duggan", emblemático jugador del Abierto de Palermo, como primer presidente.

Fue así como **La Carolina se convirtió en epicentro del añorado polo de estancias**, y sus torneos de verano, unos de los más importantes del interior del país. La Carolina y Ascochinga son de los **destinos más pintorescos** por su bucólico entorno.

Desde las galerías y a través de antiguas puertas-ventana de madera con vidrio repartido se accede al **living**, con bibliotecas añosas y banderas que cuelgan en las paredes, provenientes de batallas libradas por miembros de la familia en siglos pasados.

El ambiente está **comunicado por medio de una arcada con el comedor**.

Éste se distingue por su elegante sobriedad. La antigua mesa de caoba lustrada está iluminada por una araña de cristal que trajo la familia Martínez desde su casa de Buenos Aires -hoy embajada de Rusia- a principios de siglo XX. Sobre la pared cuelga un tapiz de seda español con el escudo de Castilla y León.

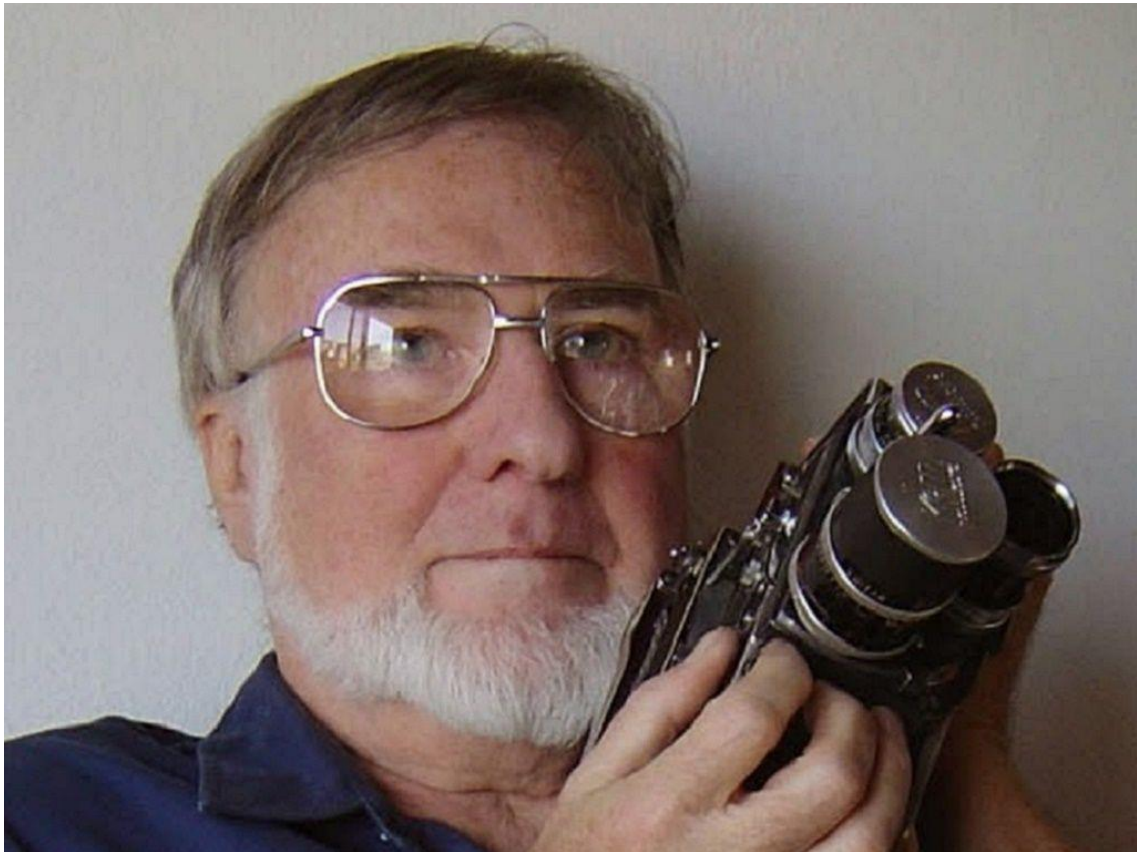
Si una elegancia criolla corona todos los ambientes, los **cuartos de descanso**, presentan fantásticas camas de bronce acompañadas de un dresoir y roperos de caoba; y el **baño**, que pareciera inmune al paso de los años, aún conserva sus pisos y cerámicos originales y la tina con patas.

Una experiencia...para conocer.



Redacción: Silvina Bidabehere. Fotografías: Santiago Ciuffo
Fuente: La Nación-“Living” 31 de marzo de 2020

JORGE PRELORÁN



*En la introducción al libro “**El cine Etnobiográfico**” del gran documentalista, se encuentra una “Entrevista a modo de presentación” realizada por el crítico de cine, docente, escritor, investigador, y cuya reproducción aquí nos consiente recordar al maestro argentino.*

Por Parana Sendrós



UNA ENTREVISTA A MANERA DE PRESENTACIÓN

Marzo del 2005. Ancho de espaldas, jocundo, a los 72 años el documentalista Jorge Prelorán estaba en su hogar de Ramos Mejía, contento de ir días más tarde a Mar del Plata para recibir un homenaje (casi el primero que le daban en estas tierras), pero más contento aún por la serie de libros que había empezado a producir, y la clínica que iba a tener durante el festival con los estudiantes de cine. De entonces data esta breve charla con el hombre que mejor registró el interior argentino... y que pasó la mitad de su vida fuera del país (una charla que, creo, lo pinta de cuerpo entero).

-¿Qué hará en esta clínica con los estudiantes argentinos?

-Haré lo que creo que puedo hacer mejor, ayudar a afinar la estructura de sus películas. Que me muestren lo que han filmado, y analizar qué es lo que cada uno quiso decir, y ver cómo hacerlo más apropiado a sus fines. Si hay algo aburrido, si algo no queda claro, llevarlo a la luz... nada de intelectualismo. No soy un superintelectual que busca películas donde hay que explicar lo que el cineasta quiso hacer. "Se advierte en esta toma el peso de la sombra sobre el alma del conflicto", cuando si se le preguntara al autor, éste diría: "Es que la única luz que teníamos daba para ese lado... por eso salió así".

-Como dijo Armando Bo cuando quisieron hallarle el simbolismo a una toma simplemente defectuosa de "Días de odio", que él había producido.

-Yo soy muy práctico. En el Institute de Hautes Études Cinematographiques de París aprendías muchísima teoría, y recién te daban una cámara cuando ya estabas "intelectualizado". En cambio en la UCLA, donde primero estudié y después enseñé, ni bien ingresas entras en un grupo de seis, donde se van rotando las tareas, así en tres meses estuviste en seis papeles distintos, haciendo cámara o sonido, o lo que se necesite... y hasta haces un trabajito propio, la película de tu autoría. Recién en el segundo trabajo que encarás como alumno vas a estudiar y acompañarlo de teoría. Y la entendés, porque primero te ensuciaste las manos con lo otro. "Tírese al agua y nade, después hablamos." Los norteamericanos son pragmatiquísimos.

-¿Usted cómo se tiró?

-Mi papá era ingeniero, tenía un trabajo que nunca le gustó, y vivió amargado. No quise terminar como él. Yo empecé Arquitectura, pero más me gustaba jugar con la cámara. Al tercer año de facultad en Argentina (resabios de mi madre nacida en el estado de Nueva York) decidí irme a los Estados Unidos y entré en la Universidad de Berkeley. Mi padre estaba enojadísimo, porque decía que apenas me alejara de la casa abandonaría la carrera. Y, la verdad que tuvo razón. Hice un cuatrimestre en Berkeley y largué, conseguí un trabajo, me compré una Bolex a cuerda y me metí en la UCLA.

-¿Y después?

-Ahí me gradué, y por casualidad, un día que fui a visitar a mi hermana en Nueva York supe de la existencia de un millonario tejano, un tipo medio excéntrico de 83 años, que tenía pasión por los caballos, daba conferencias y quería ilustrar sus charlas con películas. Le hablé por teléfono y me contrató. Le hice tres documentales, sobre el jinete pampeano, el salteño y el correntino. Podría decir que ése fue el inicio de mi vida profesional y tengo mucho que agradecer de esa experiencia. Conocí mi país, porque hasta entonces sólo conocía EE.UU., Alemania, y San Isidro... Y quedé embelesado con lo que descubría. Ya pasaron cincuenta años de todo eso... ahora ya conozco mucho más, y ya llevo más de 60 películas hechas.

-No tiene la cuenta exacta.

-No... porque, por ejemplo, mi serie de siete capítulos sobre la Patagonia, ¿es una sola obra, o son siete películas de una hora cada una? ¿Y debo contar los cortos didácticos? Empecé con esos cortos, por ejemplo uno sobre la evolución de los dinosaurios, para la Universidad Nacional de Tucumán. Tuve la suerte que me contrataran ahí para hacer películas, gracias al decano Eugenio Virla, un visionario. Un día, de casualidad, el folclorólogo Augusto Raúl Cortazar, vio mi trabajo sobre el jinete salteño. Estaba tan excitado, lo recuerdo, no se podía quedar quieto. Enseguida me dijo que él quería ser parte de la documentación que estaba haciendo y arreglamos con la UNT y el FNA para hacer una serie de relevamiento de personas y costumbres del interior argentino. Cortazar fue una figura importante en mi vida, me alentaba, me decía que lo que estábamos haciendo era importante, incluso me acompañó varias veces a filmar. Me acuerdo que íbamos en una estanciera vieja, por caminos perdidos de polvo y piedra. Para mí, un joven de ciudad, era vivir la gran aventura. Cortazar era una gran persona, atento, simpático... alguien que

escuchaba. Sabía escuchar. Pero lo que más lo distinguía era el querer el bien de los otros. Quería que vos tuvieras éxito. Te alentaba, te daba rienda para que ejercitaras tu libertad... para que avanzaras en lo que fuera tu vocación, algo rarísimo no sólo en Argentina sino en el mundo, donde si te ven crecer te quieren cortar las alas... o la cabeza o...

-O le suben los impuestos... ¿Y después?

-Yo estaba viviendo en Argentina... y en 1969 me invitaron al Primer Coloquio de Cine Etnográfico en la UCLA, organizado por un ex-profesor mío, Colleen Young. Los participantes mostraban sus trabajos y después les hacían preguntas. Yo había llevado el corto Quilino y una parte todavía en proceso de Araucanos de Ruca Choroy. Estaba medio asustado porque habían invitado a los capitostes del cine documental. Cuando llegó mi presentación... ¡Me tuvieron tres horas! La escena de la muerte de una mujer del lugar, en Araucanos, los había impactado: "¿Cómo lograste que te dejaran filmar en el cementerio? ¿Todo eso se hizo con una sola cámara?", etc., etc. No paraban de hacerme preguntas. Al final Young vino directo hacia mí. "Jorge, tenés que hacer una película para nosotros." Y, así fue como hice "Los guarao", sobre los indios del delta del Orinoco, un lugar que es, de verdad, un paraíso.

-Todas satisfacciones.

-Bueno, no siempre, una vez mostré Araucanos... en una reunión de diplomáticos en EE.UU., y uno de ellos, un argentino, dijo que ese documento era ficción, ¡que ese grupo indígena sólo habitaba en Chile! Además, pobre tipo... me preguntó: ¿y quién es el actor que hace de cacique indio?" Como ves, a veces el público no es muy perceptivo. Además, siempre trabajé con recursos mínimos. Mis películas no son técnicamente sofisticadas, los lentes que usaba no eran buenos, el grabador para sonido, más o menos, pero yo creo que si tienen un mérito es que logran crear empatía. ¿Qué es eso? Una especie de unión, una comunicación entre el personaje y el público. Es que estás viendo algo que te afecta, aunque no sabes bien por qué (pero el director sí debería saberlo), algo que te agarra por la emoción y que te lleva a no reparar en el problema técnico. Con las debidas licencias, eso era lo que Vittorio de Sica me hacía sentir con sus películas. ¡Ladrones de bicicletas!, ¡qué película! ¡Y qué sencilla!... parece tan sencilla... O lo que me pasaba con las obras de John Ford, y también con las de Pablo Trapero... donde las experiencias de los personajes se convierten en tu propia experiencia... eso es empatía. »Para lograr esa unión yo creo que ayuda mucho

personalizar la historia. Creo que por eso me gustó mucho el género de las etnobiografías. Cada película se centra en una persona con nombre y apellido. Personajes que luchan con circunstancias difíciles de controlar y que saben distinguir entre la suerte y el destino. El choque de esas fuerzas me fascina. Alguna gente se resignó, otra gente supo hacerse a sí misma... y salir adelante.»

-Usted también tuvo ciertos choques.

-Sí, para salir adelante con mi cine, no fue cosa fácil. Me irrita que muchas de las instituciones culturales argentinas con las que traté hayan sido tan estatistas, y tan manejadas por políticos y burócratas. Me cansó tanto eso de ir con el sombrero en la mano, cada vez que iniciaba una película y solicitaba apoyo... para que un burócrata me dijera, como pasó una vez en la época en que el peronismo era mala palabra. "Es posible, Prelorán... pero, en su película Ocurrido en Hualfin una viejita menciona a Eva Perón con agradecimiento. ¿Usted piensa seguir en esa línea?" Es muy triste que alguien -que no conoce ni a la gente ni al lugar- tenga la arrogancia de indicarte qué "debes" presentar en tu película. Por suerte la censura no fue dura conmigo... Ésa fue la única vez que cortaron una de mis películas y como yo la tenía en el original, ni bien se fue el político de turno, la volví a poner. Si era la verdad de esa viejita, ¿cómo no la iba a poner?... Pienso que es la obligación de quien hace este tipo de cine.

»En política no soy un "ista" y eso suele ser muy peligroso en épocas de gobiernos autoritarios, porque no saben cómo encasillarte. Por eso, cuando en el '76 diez ursos armados entraron a esta misma casa y se llevaron a la sobrina de mi esposa, nos fuimos. Lo primero que se me ocurrió fue ver si conseguía entrar a trabajar en la UCLA, y caí parado, un verdadero milagro, justo estaban buscando a alguien que pudiera enseñar. Digo que fue un milagro porque después que me tomaron a mí no hubo más vacantes y ¡por 15 años no tomaron otro!

»Mi trabajo de profesor en EE.UU. fue satisfactorio, creo que soy buen profesor, porque me gusta ver crecer a los alumnos. Sin envidias ni celos, si son exitosos con sus trabajos siento que parte de ese éxito me pertenece. Y allá (en EE.UU.) tuve otras satisfacciones como la candidatura para el Oscar, en el '79, por el corto documental (Luther Metke, sobre un hachero de 94 años), o levantar el teléfono y escuchar "Hello, I'm Henry Fonda". ¡Era Henry Fonda, que estaba devolviéndome una llamada! Y, lo conocí justo el día que cumplía 73 años. Lo había llamado para pedirle que me ayudara con el prólogo de Los hijos de

Zerda, ¡y aceptó a venir a hacerlo a mi universidad, gratis! Fue una linda experiencia, un hombre encantador y un actorazo. Escuchas cómo quedó ese prólogo y se te ponen los pelos de punta. De pronto recordás lo que él dice al final *Viñas de ira*... ¿Te acordás? Y Henry Fonda es *Viñas de ira*.»

-Y ahora usted ha vuelto.

-Sí, para asistir al Festival de Mar del Plata. Ahora estoy jubilado. ¿Y sabes en qué me entretengo? Estoy haciendo una serie de libros testimoniales, con la misma filosofía de "dar voz a los que no la tienen" que seguí con mis películas. ¿Y sabes cuál es mi sueño? Lograr publicarlos para donarlos a escuelas secundarias. Regalar uno por mes, a las bibliotecas escolares. Libros sobre Hermógenes Cayo, Medardo Pantoja, Luis Chauque que es uno de los niños pintores de la escuela de "Chuculezna". En esos libros habrá relatos que no entraron en las películas, y que guardé por años en mis archivos... pienso que permitirán conocer a los personajes con muchas más profundidad. Y también en la misma serie, aunque nunca los filmé, agregué obras sobre personas cuyo trabajo y filosofía de vida me han impresionado como el pintor Juan Arancio, Guadalupe "Michi" Aparicio, Caloi... en fin, ya llevo unos 32 terminados.

Me levanto a las 5 de la mañana y no paro de trabajar hasta las 18, ¡estoy entusiasmadísimo! Me imagino a los chicos de las escuelas alrededor de estos libros... gozándolos, y eso me da fuerzas... Qué lindo si alguno de ellos sintiera que esos personajes les hablan y quisiera salir a conocer mejor nuestro país, sé que eso pasó con algunas jóvenes que vieron mis películas; sería hermoso que la historia se volviera a repetir con los libros.

Por lo demás, tengo 72 años. Miro para atrás y creo que ya llegué a mi destino. Sé quién soy, y la gente sabe quién soy. Pero el saber que llegué no me paraliza, sigo yendo y viniendo entre Los Angeles y Ramos Mejía. Y sigo aprendiendo, porque para contar historias, uno primero tiene que descubrirlas.

Hasta aquí la transcripción del reportaje. Mucho de lo que Prelorán dijo en esa ocasión, él lo desarrolla en las siguientes páginas. El lector no encontrará demasiadas diferencias entre el modo de hablar de Prelorán y el modo de escribir. Es natural. Él también tiene un solo modo de ser, y una sola palabra. En cambio hay unas cuantas para definirlo: franco, ejemplo.

Paraná Sendrós

EL TAHIEL

Pedro Patzer
Segunda parte

Por gentil autorización del autor, publicaremos la última creación/reflexión de Pedro, amigo y pensador de profesión... Para que lo conozca, lo seguimos reproduciendo



GAUCHITO GIL, LA SAGRADA VENGANZA DE LOS BÁRBAROS Y LOS SUBURBIOS DE LA ESPERANZA

Si hay algo que hemos aprendido de la fe del pueblo, es que ella no santifica a los pulcros nominados por los obispos, ni a los santos hechos a la medida de los corazones de mármol de los eclesiásticos; la fe del pueblo consagra a hombres y mujeres que jamás serían distinguidos por los sargentos de las plegarias ni por los burócratas de milagros, mas siempre serán elegidos por la sed espiritual de los de abajo. Nadie sabe más de los caminos de la fe del pueblo que sus descalzos; nadie sabe más de la esperanza del pueblo que sus desesperados.

Los “civilizadores” se han cansado de llamar bárbaro al gaucho. Sus libros y sus próceres se encargaron de calificarlo como salvaje; sin embargo, el corazón del pueblo no ha consagrado como santos ni a Sarmiento, ni a Mitre, ni a ningún refinado personaje. El pueblo ha canonizado a un gaucho matrero como el máximo protagonista de su santoral profano. El pueblo ha subido al mayúsculo altar de su fe al Gauchito Gil.

Para algunos, Antonio Gil (1840 - 1878) fue un desertor que no quiso combatir contra sus hermanos en las luchas intestinas. Para otros, un bandolero fugitivo de la justicia. Para la devoción del pueblo, fue un gaucho milagroso, el santo de las heridas de los “naides”, el santo rebelde que no aceptara el canallesco “Reglamento de tránsito de individuos”, que sentenciaba: *“Todo individuo que no tenga propiedad legítima de qué subsistir, será reputado en la clase de sirviente... Es obligación que se muna de una papeleta de su patrón, visado por el juez. Estas papeletas de conchabo se renovarán cada tres meses y los que no tengan documentos serán tenidos por vagos”*. Por supuesto, los gauchos eran declarados “vagos” y condenados a “elegir” entre servir al ejército en las fronteras por años o integrarse a las peonadas, sin sueldo, por más años aún. Desde luego que los “civilizados” estancieros, aprovecharon este reglamento en nombre del “progreso” y los gauchos, de ser los hombres libres de la Pampa, pasaron a ser los esclavos de las estancias. De este crónico dolor, de esta opresión, de este silencio colmado de milongas calladas, surge el Gauchito Gil, santo de los que hablan todos los idiomas que posee el desamparo, el santo de los que llevan desierto en las miradas, el santo de los que hasta el viento ha dejado de pronunciar sus nombres, el santo de los exiliados del horizonte (porque la patria de esos gauchos libres era sobre todo el horizonte), el santo de los inquilinos del color del día, el santo de toda esa pena que canta Martín Fierro:

*“Él anda siempre juyendo,
siempre pobre y perseguido;
no tiene cueva ni nido,
como si fuera maldito;
porque el ser gaucho... ¡barajo!
el ser vaucha es un delito”.*

La historia (o leyenda) indica que el primer acto milagroso del Gauchito Gil sucedió momentos antes de su muerte, cuando (colgado de los pies a un árbol) le manifestó al sargento, su verdugo: *“Cuando vayas a tu casa encontrarás a tu hijo enfermo... estará moribundo, pero invocá mi nombre y se salvará”*. Esto no evitó que el incrédulo militar ordenara degollarlo y que al llegar a su casa comprobara lo que Antonio Gil le había advertido: su hijo agonizaba. El asesino le imploró al Gauchito Gil que intercediera ante Dios para salvar la vida de su gurí; al llegar la madrugada el milagro se había realizado: el niño había sanado. Fue el propio verdugo de Antonio Gil el que con sus manos construyó una cruz con ramas de ñandubay para la tumba del Gauchito. Tiempo después, este sería, junto al de la Difunta Correa, el santuario más importante del país (ubicado a unos 8 kilómetros de la ciudad correntina de Mercedes).

Antes eran botellas con agua al costado de las rutas del país, botellas ofrecidas a la sed de la Difuntita, pues Deolinda Correa murió de sed huyendo del acoso de la autoridad, con sus pequeños hijos, a los que siguió amamantando luego de morir. Hoy son ermitas con trapos rojos, como si la sangre del pueblo tuviera sus banderas, como si el santo del pueblo representara aquella idea de que la sangre de los inocentes produce milagros. Los desposeídos le rezan al Gauchito, los silenciados le levantan pequeños templos hechos de todo lo que calla un vencido, porque el gauchito “despojaba de dinero a los ricos para dárselo a los pobres”, porque el Antonio Gil sabía que los milagros de los abajo se consiguen luchando, los milagros de los pueblos no se logran de brazos cruzados, los milagros de pueblos se conquistan. Cuando la Iglesia de los santos oficiales les cierra las puertas a los pobladores de la intemperie, el santo de “los manos vacías”, el santo sin catedrales, los cobija en su sagrada rebeldía. Por eso en la gran crisis del 2001 el Gauchito Gil apareció en comedores, en hospitales, en cárceles, en trenes a ninguna parte, en los días de los soldados del pan duro, tatuado en los cuerpos de los hijos del guiso flaco, en la liturgia de la cumbia como una alegre herida, entre la orfandad de las mesas desnudas y el vino vacante de cristos. Es cierto que tarde o temprano la historia suele hacer justicia; sin embargo, la fe del pueblo siempre se le adelanta, ya que hay asuntos que no se resuelven en tertulias de intelectuales, ni en discusiones teóricas acerca de la historia y la cultura. Hay temas que el pueblo solo resuelve con su misteriosa sabiduría, porque curiosamente el poema nacional y la devoción más popular de la Argentina tienen como referentes a gauchos, esos hombres que fueron calificados como salvajes por los “civilizados”, esos gauchos que fueron santificados y cantados por el pueblo, esos gauchos que milagrean desde los suburbios de la esperanza, esos gauchos que son la sagrada venganza de los “bárbaros”.



¿DÓNDE COMIENZA LA NOSTALGIA?

Mi compañera suele decir que uno de los tesoros más preciados que posee es poder recordar la voz de su padre ya ausente. Por lo que podríamos inferir que la nostalgia comienza en el recuerdo de la voces de los amados ausentes. Aunque, tal vez, habría que agregar que la nostalgia empieza cuando recordamos la voz de un amado ausente pronunciando nuestro nombre.

El Che Guevara le confió a sus compañeros, en medio de una tregua en la selva, que la nostalgia asoma por la comida. Y no es mala la idea del Che, ya que por algo se suele utilizar el término “comida casera”, que es algo así como una brújula para regresar al hogar gracias a un sabor, o como sucede cada vez que probamos la mazamorra, en palabras del poeta puntano Antonio Esteban Agüero: *“Cuando la comes, sientes que el pueblo te acompaña a lo largo de valles o recodos de ríos”*. García Márquez señalaba que la nostalgia se inicia por la música, y es tan cierto que algunos nacidos en los Valles Calchaquíes suelen recordar en bagualas y otros olvidar en vidalas. Sin embargo, lo más asombroso es que en el norte de Argentina, Bolivia y Perú, despiden a sus muertos cantando un yaraví. Es decir, en algunas comarcas la nostalgia comienza con el yaraví.

La mandarina podría protestar e indicar que la primera nostalgia comienza por su aroma, aunque los hijos del limonero refutarían semejante argumento. Pero si de olores se trata, basta recuperar lo que los argentinos que padecieron el exilio recuerdan de cómo extrañaban el olor del matecito por las mañanas. María Elena Walsh se animaba a más e informaba que en su casa de Ramos Mejía “había olor a tía”. ¿Comenzará, entonces, la nostalgia, en el perfume espectral de las tías? Carlos Loza, trovador pampeano, afirma que la nostalgia empieza con el olor a tierra mojada, ya que de niño, cuando el pampero y la tormenta azotaban a su pequeña comarca –La Maruja– y debía refugiarse en casa, este olor se desataba por toda su querencia.

Un catamarqueño que vino a estudiar a Buenos Aires confesó que para él la nostalgia empieza por el ruido del motor de la chata de su padre. En las ciudades donde el tren ha dejado de pasar, su traqueteo se ha transformado en el primer sonido de la nostalgia, tanto como para los campesinos que aseguran que el perro de campo ladra distinto al de la ciudad y que, en las noches urbanas, la nostalgia se desata al añorar aquellos ladridos.

Vitillo Ábalos, integrante de Los Hermanos Ábalos, comentó que la última vez que conversó con su hermano Adolfo, este lo llevó frente al piano y le tocó tres versiones distintas de su zamba “Nostalgias Santiagueñas”; luego Adolfo Ábalos se sumergió definitivamente en el Alzheimer. Para los Hermanos Ábalos la nostalgia comienza en la zamba.

La etimología indica que la palabra nostalgia proviene del griego y significa “el dolor por el regreso”, algo muy similar al concepto de recordar, que significa “volver a pasar por el corazón”. Ulises, regresando a su Ítaca luego de veinte años, representa el

símbolo universal de la nostalgia. Y para nosotros, Martín Fierro volviendo a su casa, que está hecha una tapera. Término que también está hecho de un componente de nostalgia ya que tapera, proviene del guaraní. Ta: pueblo y Puerá: se fue. Por esas cosas que tiene la etimología, tapera viene hacer algo así como un pueblo que se fue, en una casa derruida, en un hogar que ha sido y ya no es más. De hecho, podríamos agregar a tantas hipótesis de cómo se inicia la nostalgia, la del momento en que se deja la primera casa.

Una de las tantas leyendas de la cultura, indica que la palabra nostalgia fue creada hacia 1668 por el médico suizo Johannes Hofer, que pretendía dar nombre al “deseo doloroso de regresar” que había detectado en algunos de sus pacientes. Hofer buscaba una palabra que sintetizara el “deseo intenso de estar en casa”, “sufrimiento por estar separado de la familia”. El poeta Cadícamo tomó esta invención del médico suizo y escribió el tango *Nostalgias*, en el que puso *“Y aquí vengo para eso, a borrar antiguos besos en los besos de otras bocas...”*. Joaquín Sabina en una canción que habla de un desamor que tuvo en Buenos Aires sostuvo: *“[...] no hay nostalgia peor, que añorar lo que nunca jamás sucedió”*. Es decir, para el artista andaluz, la nostalgia más irremediable comienza cuando se recuerda lo imposible.

A veces pienso que la nostalgia se inicia cuando el humano abandona los juguetes, y es una nostalgia tan crónica que la abstinencia los hace ir en busca de cosas que sirven para cualquier cosas, menos para jugar, aunque sospecho que la verdadera nostalgia de estos tiempos es la que sienten los dioses: el Dios del bosque al que le han talado el bosque; el Dios de la montaña, al que la minería le ha destrozado la montaña; el Dios del río al que le han contaminado su río; el Dios de los justos al que le han avasallado su causa; el Dios de los corazones libres, al que le han envenenado su sagrada morada.

Las Hornaditas- JUJUY



Noticias de los Amigos/ Regionales

En múltiples espacios comunicativos, típicos de estos tiempos de aislamiento, seleccionamos algunas de las noticias que queremos brindar, sin completar el enorme oferta que hoy hay, de lo comunicado. Por ello encontrará esta versión en Junio 2020, algo distinta. Es que así lo es. Como ya dijimos: ya llegan nuevos vientos....

Aniversarios

Ramona Galarza

Muy Feliz cumpleaños querida Ramonita

Sos parte de esta familia que te quiere mucho

(No le compres más golosinas a los gurises. Ya toman Fernet)

(15/6/20). Jorge Suligoy



Las Hermanitas Vera



El 13 de Junio 1969 arrancamos este sueño. ¡¡¡Hoy Cumplimos 51 Años de Trayectoria!!!

Pocha Barros-

Marián Farías Gómez escribió: Hoy se cumplen 17 años de tu partida (15/6/2003) mamá. ¡Si supieras cuánto extraño tu voz, tus consejos, tu ternura escondida, tus respuestas a todas mis preguntas, tu fortaleza para enfrentar cualquier contratiempo sin titubear!

Te quiero vieja, duele tanto tu ausencia!!!



Agustín Carabajal



HACE 45 AÑOS NOS DEJABA AGUSTIN CARABAJAL

Hermano que yo he perdido.

Hijo de María Luisa Paz y Francisco Rosario Carabajal y hermano de Carlos y Cuti; fue apadrinado por el presidente Agustín Pedro Justo por ser el séptimo hijo varón del matrimonio.

Siendo muy joven formó dupla musical con su hermano Carlos, presentándose en La Banda y Santiago. En ese tiempo conoció a Antonio Ramírez con quien luego formó el dúo Los Centinelas. Con él viajó a Buenos Aires en 1956 formando parte de la compañía de cantores y bailarines de Andrés Chazarreta y decidieron quedarse en la ciudad. Más adelante Agustín y Carlos grabaron discos con algunas compañías discográficas. En 1959 formó, junto a Antonio Ramírez y los hermanos Luciano y Osvaldo Duthu, el grupo Los Cantores de Salavina. En julio de 1963 Agustín dejó el grupo y fue reemplazado por Víctor Quinteros. En octubre de ese año tres de los integrantes (excepto Osvaldo Duthu) fallecieron en un accidente cuando regresaban de una presentación en Bahía Blanca. En homenaje a este grupo se formó Las Voces de Salavina, con los hermanos Agustín, Cuti y Raúl Carabajal y el sobrino Cali Carabajal. Luego Raúl se va del grupo y lo reemplaza el hermano Carlos Carabajal. Fue integrante durante ocho meses del grupo Los Manseros Santiagueños. En 1967 se formó el grupo Los Carabajal del cual fue miembro junto a Carlos, Cuti y Cali. Fue junto a su hermano Carlos el creador del Festival nacional de la Chacarera.

Agustín falleció a los 41 años el 14 de junio de 1975 víctima de una enfermedad terminal. Su hermano Cuti compuso la chacarera Coplas para mi hermano, en alusión a su fallecimiento

COPLAS PARA MI HERMANO

*Ando buscando una estrella
para ayudarme a cantar
tata dios te estoy pidiendo
que quiero ya comenzar.
Esta chacarera triste
que inunda mi alma de llanto
al apagarse tu voz
hermano que quise tanto.
Hermano que quise tanto
hoy que vuelvo no te encuentro
me doy cuenta que no estas
por la tristeza del viento.
Enseñame tu camino
hermano donde te has ido
que te iremos a buscar
esta noche con amigos.*

*Si la encuentran no me cuenten
o si llorando la vieran
desvelada su guitarra
buscando a su alma estrellera.
En el silbido de un chango
o en la tristeza del río
andaré por todas partes
tu corazón repartido.
A la simpleza yo canto
canto a la llama encendida
que dejaste en mi alma
y que yo llevo prendida.
Enseñame tu camino
hermano donde te has ido
Agustín Carabajal,
Hermano que yo he perdido*

Autor(es): Cuti Carabajal

Juan Carlos Moreno, de los Fronterizos

FELIZ CUMPLEAÑOS JUAN CARLOS MORENO 🍷🍷🍷

9/6/20



Recuerdos Compartidos

Lo He Visto a Vargas....

Antonio Tarrago Ros 12 de junio a las 15:05 · recordó a Salvador Vargas, el tropero-albañil que inspiró a Antonio Tarragó Ros y Teresa Parodi |

Se fue a Buenos Aires buscando otras oportunidades y junto a su compadre Carlos Lalanda, que hace pocos meses partió de este mundo, trabajaron en tareas de albañilería. Sin saberlo fueron la musa de un par de creadores....



Los rejunados

Félix Luna y Antonio Rodríguez Villar



Un Alto en la Huella

En esta fecha especial ,está reliquia!!!

En el año 2000 Carlos López Terra me obsequio una caja con cassette con payadas en vivo en radios y de entre casa, como también canciones y actuaciones inéditas..

Entre esos cassettes varias presentaciones en un alto en la huella de Miguel Franco



Rodolfo Poggini recuerda LA VIZCACHERA EN NECOCHEA con un espectacular elenco...¡¡que hermoso recuerdo de ADELA !!!



Noches de "La Vizcachera"

Continúa ofreciendo espectáculos de gran jerarquía artística "La Vizcachera", de avenida 79 y 10, planta alta, donde noche a noche "Los Trovadores", Hugo Díaz, Victoria Díaz, el dúo "Dos y medio" y Ballet Malón, deleitan a los muchos habitués al lugar con sus interpretaciones musicales y de danza. Ballet Malón, está

integrado por Dante Moreno, Adela Oliva y Rodi Cáceres, ex componentes del Ballet de El Chúcaro", que llegan a Necochea luego de haber actuado exitosamente en el Brasil. Sus números de danzas criollas, zapateos y bailes con boleadoras merecen el elogio y aplauso del público asistente al espectáculo.

ИСКУССТВО—
ДУША НАРОДА

В БАРНАУЛЕ ЗАКОНЧИЛИСЬ ГАСТРОЛИ АНСАМБЛЯ «МЕЛОДИИ И РИТМЫ АРГЕНТИНЫ». НАШ СОБЕСЕДНИК — РУКОВОДИТЕЛЬ КОЛЛЕКТИВА РОДОЛЬФО ПОЖОКИНИ.



ой и Чили; юга —
вном это танцы
городской танец.
мы показать и
наши молодые
развивают в ис-

песня о любви», вторая
— посвящается всем ге-
роям Латинской - Амери-
ки — борцам за свободу
народа. Арманда пела
про Альенде, Че, Фиде-
ля...

шими: и в харак-
темпераменте, де
костюма...

— Какое впечат-
осталось от город-
которых Вы побыва

Rodolfo Poggini y su grupo....(¡¡Vaya a saber que dice!!)

Chabuca Granda y la “Flor de la Canela”



Junto con nuestro Presidente.... Chabuca Granda y doña Victoria Angulo Castillo de Loyola, en quien Chabuca se inspiró para componer "La flor de la Canela".

“Festejo que me preparó Chabuca en su casa de Lima con un grupo de amigos cuando cumplí 45 años. 1980”

3. Actuaciones y Presentaciones

Gato Peters





Osvaldo Waldemar Lagos, nos cuenta: BUEN LUNES, EDICIÓN TRES DE "EL CAMINANTE".

ESPERO LES GUSTE!! Y GRACIAS!!

https://www.youtube.com/watch?v=Bssqdh9xiU&fbclid=IwAR13p9SL04SH413P8hDz_E7bWYFkAseQAsZnYOQCvDQ1piOH5T_G_nWvo2E

Silvina Lafalce Invita



5 JURADOS DE PRIMER NIVEL
POR LA PAMPA BONAERENSE

Chamamé



radio la red
FM 107.1























Federico Mayuli SERGIO CABRERA AGUSTIN MONZON Ramiro Rodriguez

CONCIERTO VIRTUAL

Chamamé

Sabado Youtube 13 de junio 21.30 hs

ENTRADAS DISPONIBLES AL WHATSAPP 3764888463

Valor **\$200**





Encuentro de Charangos



Charango Argentino y Charangos al Oeste

charangueando en cuarentena

Te invitan a participar del



Encuentro de Charangos Virtual

sumate a tocar Chimba Chica

1 Bajá la partitura y el audio de referencia para practicar
<https://www.youtube.com/watch?v=1O4rR3S86qM>

2 Filma con el celular (en posición horizontal, apaisado)

Envíanos el video o el enlace de descarga por mail a:
charangoargentino2020@gmail.com
charangosal oeste@gmail.com
En el asunto: Chimba Chica (si no está completo nombra la parte que tocaste)

3

RECOMENDACIONES

- Afina el instrumento en 440
- Conseguí donde reproducir el audio con auriculares
- Graba en un ambiente sin ruido y con buena luz
- Podes tocar charango, ronroco, puntear o rasguear toda la cueca (Introducción, estrofa, estrofa y estribillo) o la parte que puedas/quieras!

#QUEDATEENCASA
#ENCUENTROCHARANGOSVIRTUAL
#CHARANGUEANDOENCUARENTENA

Tenes tiempo hasta el

30 de junio





Video Colaborativo

DOMINGO 14 DE JUNIO, 19HS fue el anuncio del Estreno del nuevo video colaborativo **LA PUCHA CON EL HOMBRE...** Contra la xenofobia, el racismo y la discriminación. Tema interpretado por artistas y periodistas de todo el país. Participan:

Lucrecia Rodrigo

Ariel Andrada

Belen Herrera

Paola Bernal

Benja Molina Chazarreta

Patricia Gomez

Candela Mazza

Ruben Patagonia-Prensa

Cuti Carabajal

Marcelino Azaguate

José Ceña

Marité Berbél

Mario Carabajal

Joselo Lobo

/ **Mariano Peresón.-**

Y Periodistas:

Guillermo Olarte Rodriguez

César Tapia

Eli Rodriguez

Laura Piastrellini

Julieta Riera

Painé Nocetti

Oscar Humacata

Marcelo Jara

✍ **La Pucha con el Hombre (de**

Cuti Carabajal

y Pablo Raúl Trullenque)

Dirección Musical:

Mariano Peresón

Dirección Artística:

Marcelo Jara

Edición de Video: Eduardo Físicaro

Producción General: El Jume/

Silvia Majul / El Jume Prensa y
Audiovisuales

Diseño Gráfico:

Noe Gaillardou

Link: <https://www.youtube.com/watch?v=V9Xmld4u9Mg>





Taller de percusión



Tutorial Nieves Moreno del Campo

https://www.youtube.com/watch?v=GoVWXCvdj5s&feature=share&fbclid=IwAR0_pJInkIrR_2UUUIHlhiNJ3HJXecU9j9DhrCtoY58ZVGtX2OKNsD0h-nw

Metodología de la Investigación Folklórica y Folklore Aplicado ~ Cátedra Palleiro ~

Ciclo de graduados, docentes e investigadores invitados

Invita a participar de la disertación:

Dra. Ana María Dupey



Quien dialogará con los alumnos sobre

*“La construcción del conocimiento en la Encuesta Folklórica de 1921.
Reflexiones sobre el concepto de Folklore”*

Jueves 18 de Junio 2020, a las 16:30 hs.

Aula Virtual. Plataforma Zoom

Departamento de Folklore - Universidad Nacional de las Artes.

Buenos Aires - Argentina

Comité Organizador: Dra. María Inés Palleiro, Lic. Ana Soledad Torres

Conversatorios virtuales

CICLO DE
**CONVERSATORIOS
VIRTUALES**
ORGANIZA OFICINA
DE BIENESTAR ESTUDIANTIL

Los nuevos abordajes escénicos de las danzas populares

Con Glenda Casaretto y Fernando Muñoz

Domingo 14 de junio | 20 h
EN VIVO por instagram @folklore.una

+ info.folklore.una.edu.ar

Vivo
facebook
JUGLARÍAS
CRIOLLAS

SABADO
20
18 HS

JuglariaS
CriollaS

Oswaldo
Lagos

Canciones a la Carta
déjanos por escrito cuál te gustaría escuchar

seguimos por Instagram @juglariascriollas

ONLINE/ 4 CLASES /
ARRANCA EN JULIO
INFO X PRIVADO O MAIL A
ESNAJER@YAHOO.COM.AR

ERNESTO
SNAJER
curso de improvisación
para guitarristas

**MARTES
23 DE JUNIO
20 Horas**

**F.M.Simple
97.3 mhz**

UyN
USTEDES Y NOSOTROS



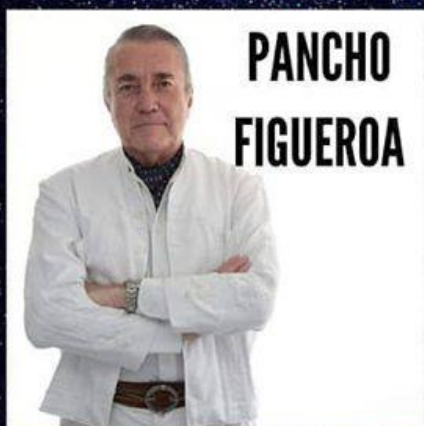
RECITAL EN CANTO Y GUITARRA

RAUL CHULIVER
Música Folklórica

Conducción:
RUBEN DUSAC



Viernes 19/06 21 hs
www.radiolajunta.esenvivo.com.ar
Momento de Vida
Programa radial online



**PANCHO
FIGUEROA**

Educación

 **Momento de vida**

Salud

 **@momentodevida_**

Música

 **Momentodevida2019**

Conducción:

Carlos Orellana

 **Momento de vida**

Equipo: Santiago Orellana

Flavia Díaz Guevara

Elio "Lito" Ferreyra

 **momentodevidas@gmail
.com**

Producciones

Wich'i

Roxana Amarilla informa Artesana Marta Pérez, comunidad wich'í El Cañaveral, Santa Victoria Este, Salta.



Macaria Choque

Amigos y Compañeros de la Ruta Cultural les deseo lo mejor a todos y cada de ustedes. El éxito y la Salud les acompañe Siempre!!!



Radio Nueva-1

**A PARTIR DEL 15 DE JUNIO
INAUGURAMOS NUESTRA**



**RADIO
MUSEO SIN
FRONTERAS**

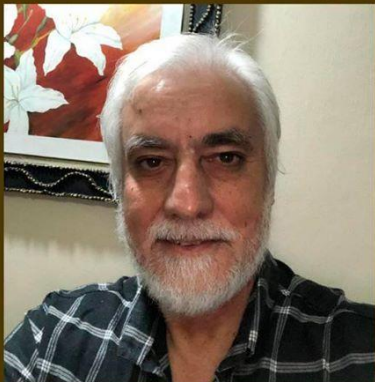
DEDICADA A LA RICA HISTORIA
NACIONAL Y AMERICANA

DE LUNES A VIERNES - 08 A 10 Y 14 A 15 HRS

www.diariouruguay.com.uy www.vocacionfm.uy

Radio Nueva -2

www.radiohoracioguarany.com.ar *"Donde el grito se hace canto"*



JUAN JOSÉ MARTÍNEZ

El sonido de nuestra América
- Miércoles de 17 a 18 hs -

Radio Arte, de Andrés Lima



Ver Grilla de Programación

Marcelo Rodríguez Scilla, piano, arreglos y dirección

Nos visita en "Entrevista"
El Mtro. Marcelo Rodríguez Scilla
Del 15 al 21 de Junio

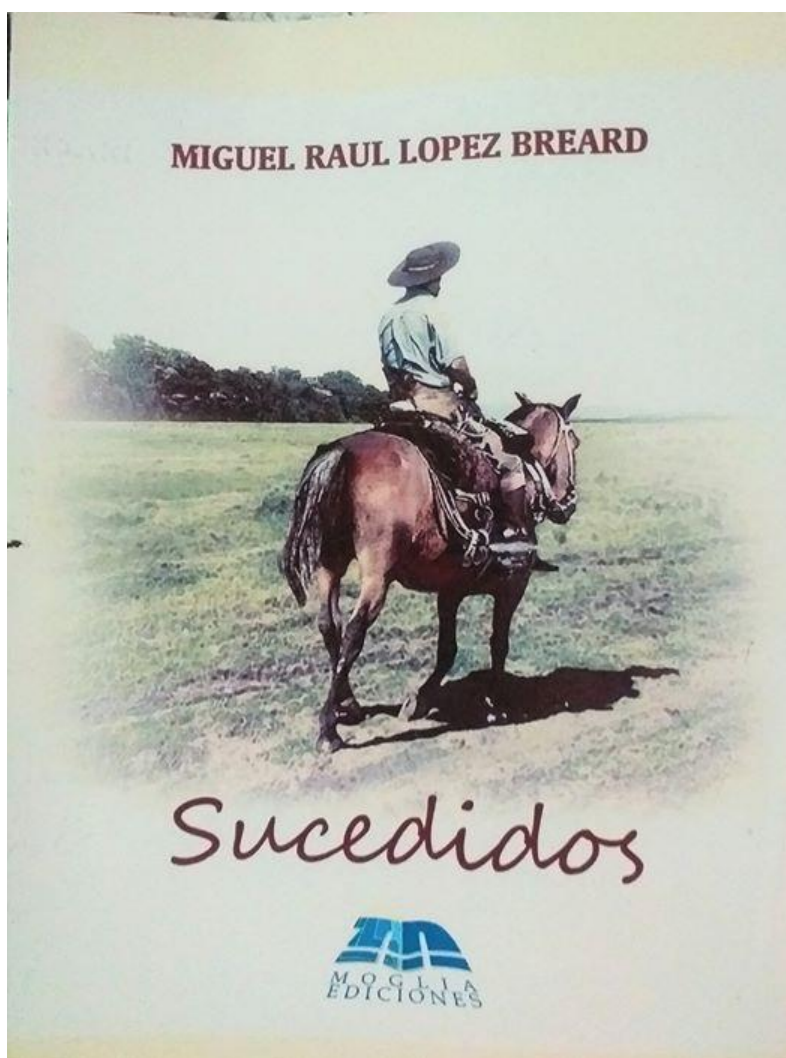
www.radioarte.com.ar



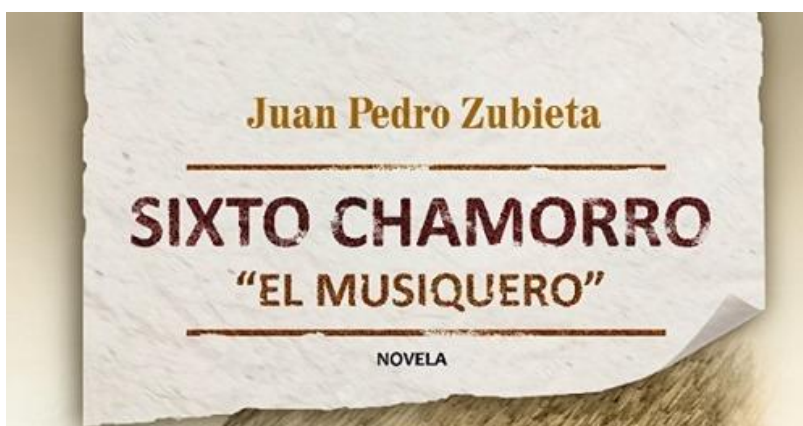
App Android: **Radio Arte Solumedia**

Nuevo Libro

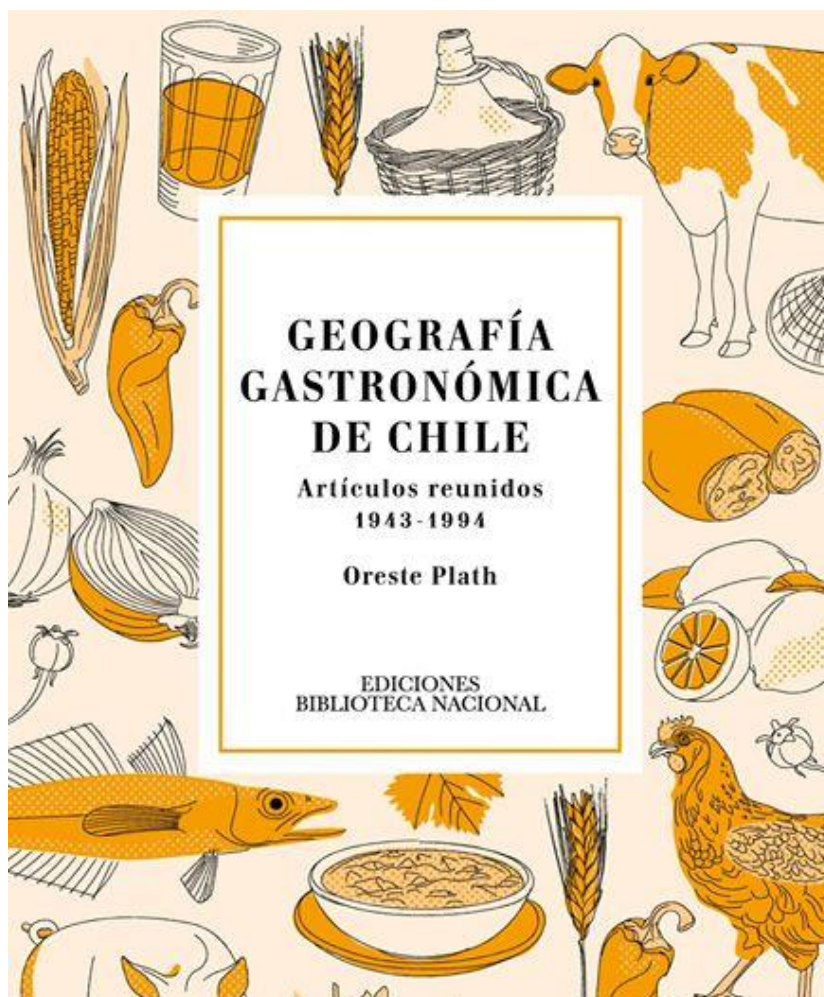
Miguel Raúl López Bréard el 12/6/20 comentó: Hoy es un día muy especial, porque estamos alumbrando un nuevo libro, SUCEDIDOS, que espero sea del agrado de mis lectores,



Novela de Pedro Zubieta



Sixto Chamorro, el musiquero es un lanzamiento de la Colección Ojo Lector de Moglia ediciones





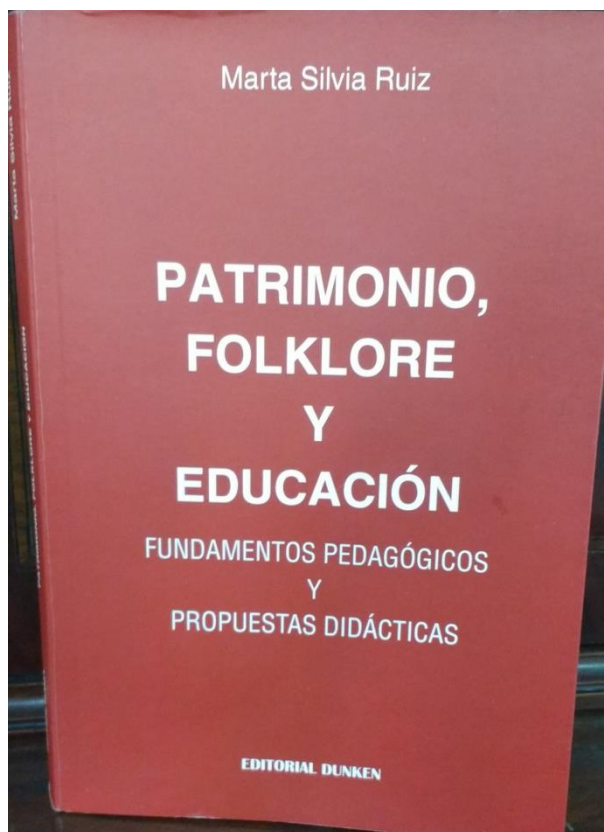
RODRIGO ARAVENA ALVARADO

Periodista, bibliotecólogo documentalista y máster en Bibliotecas y Patrimonio Documental por la Universidad Carlos III de Madrid. Posgraduado en Gestión del Patrimonio Cultural Inmaterial por la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Coordinador del Centro Nacional del Patrimonio Inmaterial en la ex Dibam, actual Servicio Nacional del Patrimonio.

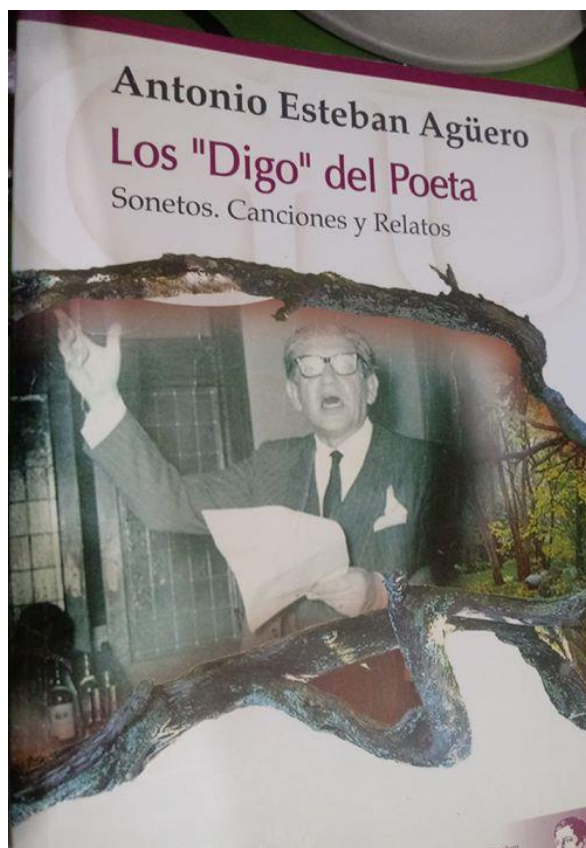
ANABELLA GRUNFELD HAVAS

Profesora, recopiladora e investigadora con más de 25 años de trabajo con comunidades campesinas en proyectos de preservación de biodiversidad local y patrimonio alimentario. Sus hallazgos en el ámbito de las tradiciones culinarias en diversas regiones los comparte en su blog cocinartechile.cl. Panelista en radio Universidad de Chile en el programa Chile, su Tierra y su Gente. Editora de recetarios cocina chilena y panelista en diversos encuentros nacionales e internacionales.

De la profesora Marta Ruiz



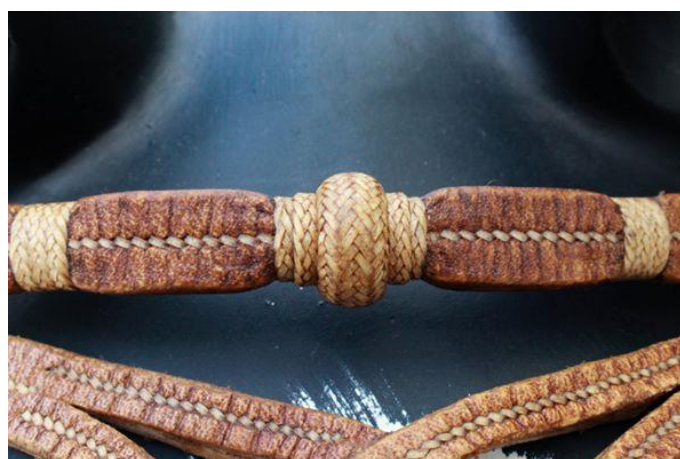
Del Poeta



Artesanías, de Francisco Penacino

de Penacino Laxagueborde - Artesanías Criollas

Juego de Bozal - Autor: Francisco Penacino



17 de junio

Ya viene, el mal se acerca con cuchillos,
con curvos sables afilados,
su codicia de todo se apodera
violencia y brutalidad siembra a su paso.

Cabalgan los soberbios, asesinos
y en su dura lengua nos llaman sublevados
maldiciendo al Rey caen mujeres
y hasta a los niños han matado.

Pero estás vos Martín Miguel mirando al
Norte,
de donde llega el mal uniformado
hay que pararlo antes que sea tarde
hay que aguzar las lanzas y armar lazos.

Con vos Martín Miguel están los hombres,
los hijos de esta tierra bien plantados,
conocen su poder y sin arengas
se encienden de valor y arman su brazo.

La Patria está a sus pies en estos cerros
en el esplendor del cielo sobre el campo
La Patria es tener esperanzas y algún sueño
es ver crecer a los hijos sosegados.

Por eso te han seguido, era el momento
justo
de luchar por aquello, lo más claro
lo que es de cada uno y es de todos
la libertad del pueblo americano.

Con vos, la estrella que los guía
lo dieron todo tus hombres bien amados,
mientras los tuyos por cuna y por crianza
hundieron una bala en tu costado.

Martín Miguel, la Patria te venera
Los hijos de los hijos de tus gauchos
sin vos, hubiera sido más difícil
pero atención, el mal sigue acechando.

El invasor podrá cambiar de lengua
podrán ser diferentes sus aliados
disfrazarán palabras e intenciones,
hasta mostrar sus dientes afilados.

Martín Miguel, mejor que no olvidemos,
que tanta muerte no haya sido en vano.

magdalena aguilar

junio de 2016

Adelina Villanueva sobre Martín Miguel de Güemes

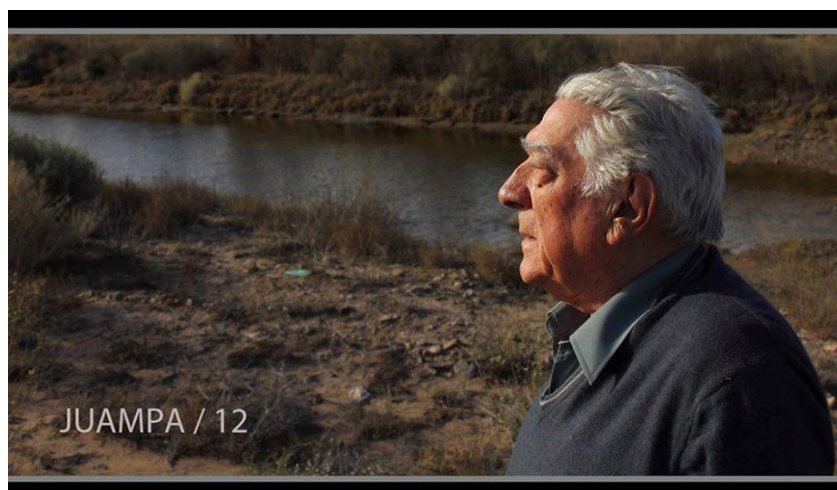
Hoy está así la casa de Macacha Guemes en Salta. Cerca de la Ciudad Capital de Salta.

Cuanto abandono y falta de respeto a los bienes históricos.



Partidas: Edgar Morisoli

Se nos fue Don Edgar Morisoli. Una humanidad alumbrada por la poesía y un poeta que mejoró nuestra humanidad. Cuando se van estos hombres las palabras se entristecen de una manera estremecedora, quedan huérfanas a la espera que el viento encuentre una nueva pluma...difícil en estos tiempos.



Hasta siempre Don Edgar, leerlo será como volver a encontrarlo.

Comparto una reseña de su historia publicada en su Página de Facebook

Edgar Morisoli nació en Acebal (Santa Fe) el 5 de noviembre de 1930. Es poeta, escritor y ensayista. Aunque nacido en Santa Fe, reside Santa Rosa, La Pampa, siendo pampeano por adopción.

Fue miembro fundador de la Asociación de Escritores Pampeanos.

Muchas de sus poesías han sido musicalizadas. Su libro de ensayos: "Fábula del tiburón y las sardinas. El ALCA y la cultura", plantea ya desde su

título la temática que desarrolla en profundidad con lúcido análisis. La repercusión de su obra se expande más allá de los límites provinciales. "La poesía de Morisoli -cargada de matices, de lectura lenta- edifica una sólida épica de aquellos personajes cuasi anónimos que poblaron el oeste pampeano, o esas zonas de obreraje y paisanos de la patagonia; su gesta es cantar para que no se los lleve el olvido" ha dicho de él Sergio De Matteo. "Cancionero del río Colorado", "Solar del viento", "Tierra que sé", "Salmo bagual" y "Última rosa, última trinchera" son algunos de sus poemarios.

Obras publicadas:

"Salmo Bagüal", 1957/1959;

"Solar del Viento", 1966;

"Tierra que sé", 1972;

"Al Sur Crece tu Nombre", 1974;

"Obra Callada" (1974-1986)", 1994;

"Cancionero del Alto Colorado", 1997;

"Bordona del Otoño/ Palabra de Intemperie", 1998;

"Hasta Aquí la Canción", 1999;

"Cuadernos del Rumbeador", 2001;

"La Lección de la Diuca", 2003;

"Última Rosa, Última Trinchera", 2005;

"Un Largo Sortilegio", 2006;

"Tabla del náufrago", 2008;

"Pliegos del amanecer", 2010;

"Porfiada luz", 2011.

Obra inédita:

"Tiempo Litoral", (Selección poética 1948-1955);

"¿De quién es el Aire?", (Notas y ensayos breves 1985-2005);

"El mito en armas o anunciación de Castelli Inca".

Es autor de numerosas canciones musicalizadas por Reinaldo Labrín, Guillermo Mareque, Delfor Sombra, Lalo Molina, Cacho Arenas, Oscar García, Beto Leguizamón, Guri Jáquez, Raúl Santajuliana, Ernesto del Viso, Juani De Pian, Juan Manuel Santamarina, José Gabriel Santamarina, Luis Wanzo y Mario Díaz, editadas por diversos sellos de Argentina y México. Entre ellas se encuentra la cantata: "Epopeya del Riego" (1990), por solista, conjunto de cámara, recitante y coro.

Han interpretado plásticamente su poesía, entre otros, los artistas María del Carmen Pérez Sola, Luis Trimano, Jorge Sánchez, Marta Arangoa, Raquel Pumilla, Dini Calderón, Alfredo Olivo, René Villanueva, Eugenia Lomazzi, Cristina Prado, Teresita López Lavoine, Paula Rivero, Osmar Sombra y Martín Viñes.

Sus “poemas a voces” “Grito de la Piedra” (1966), “Jornada de los Confines” (1976) y “Bienvenida y Adiós”, han sido interpretados por grupos actorales, con acompañamiento musical, en Santa Rosa y General Pico. La cantata “Epopéya del Riego” se presentó en Santa Rosa, Neuquén y Colonia 25 de Mayo.

A partir de textos suyos referentes a la Crezca Grande del río Colorado (catástrofe sucedida en 1914), musicalizados por Miguel Touceda y demás integrantes de los “Músicos del Galpón” de General Pico, se montó el espectáculo “El Bautista de la Rinconada”, con coreografía del Ballet Municipal de dicha ciudad conducido por Sergio Roldán. Además de General Pico, se presentó en Buenos Aires, Córdoba y Tucumán.

Su obra está incluida en las siguientes antologías, comentarios escritos y grabaciones sonoras: “Suma de Poesía Argentina 1538-1968”, Guillermo Ara, Bs. As., 1970; “40 Años de Poesía Argentina: 1920-1960”, José Isaacson y Carlos E. Urquía, Bs. As., 1964; “Antología de la Poesía Argentina”, Raúl Gustavo Aguirre, Bs. As., 1979; “Generación Poética del 50”, Luis R. Furlán, Bs. As., 1974; “El 60”, Alfredo Andrés, Bs. As., 1969; “Poesía Gauchesca del Siglo XX”, Eduardo Romano, Bs. As., 1977; “Textos Literarios de Autores Pampeanos”, Norma Durango de Martínez Almudévar y Doris Gonzalo de Giles, Santa Rosa, 1986; 2ª edición, 1995; “Este Canto es América”, Héctor David Gatica, Bs. As., 1993; “Cancionero Pampeano”, Dirección Provincial de Cultura, Santa Rosa, 1975; “Cancionero de los Ríos”, Honorable Cámara de Diputados, Santa Rosa, La Pampa, 1985/86. / 2ª edición, 2001; “Raicillas: Músicos y Poetas de La Pampa” (casete), Santa Rosa, 1991; “País de vientre abierto. Poesía Social Argentina de principios del siglo XXI”, Vicente Zito Lema y Roberto Goijman, Chubut/Buenos Aires, 2005.

Colabora en publicaciones de La Pampa, Río Negro, Córdoba, Chubut, Santa Fe y Buenos Aires. Es socio fundador de la Asociación Pampeana de Escritores y pertenece a la Asociación de Poetas Argentinos.

La Tunita- en Ancasti



Feijoada

Creativo plato de invierno

Latinoamérica cocina

Cuando llegan los días más fríos un plato caliente y "de cacerola" se impone en la mesa. La feijoada es una alternativa creativa, con una receta de preparación con complejidad media y la cantidad justa de ingredientes.

Es considerada la competencia de dos platos característicos de Argentina como lo son el locro y guiso de lentejas. Además, la feijoada es original de Brasil, país vecino con el que siempre existió cierta "rivalidad" encubierta.

Aunque los argentinos generalmente no consumen platos típicos ni costumbres de Brasil, la feijoada se ha popularizado mucho en algunas provincias.

Su exquisita combinación de sabores y la tradicional forma en la que se sirve son valores agregados para esta preparación que logra saciar el hambre y subir la temperatura.



Historia de la feijoada

La feijoada es considerada el plato nacional de Brasil, y su origen real se encuentra en Portugal. La receta incluye muchos de los ingredientes propios de la región como: frijoles negros, carne de cerdo, harina de mandioca y farofa (ingrediente para espolvorear preparaciones muy común en Brasil).

Según cuenta la historia, la feijoada era el plato típico de los esclavos que trabajaban en las plantaciones. Se trataba de una receta popular, orientada a las clases más bajas, ya que en sus comienzos era un guiso elaborado con las sobras que se obtenían luego de la jornada laboral.

Ingredientes

- 500 gr. de frijoles negros.
- 250 gr. de chorizo o morcilla.
- 250 gr. de lomo cortado en cubos.
- 250 gr. de panceta.
- 300 gr. de costilla de cerdo.
- 1 pimiento rojo.
- 1 pimiento verde.
- 1 cebolla.
- 2 dientes de ajo.
- 1 tomate.
- 2 rodajas de naranja.
- 2 hojas de laurel.
- Pimienta, sal y aceite a gusto.

Procedimiento

- Antes de comenzar, es importante saber que los frijoles deben estar remojados en agua durante 12 horas.
- Para iniciar la receta, se debe sellar en una sartén con aceite los chorizos, las costillas de cerdo y los cubitos de lomo por separado.
- Cortar los chorizos en rodajas y las costillas de cerdo en cubos.
- Picar el ajo y colocar los frijoles en una olla con agua, dejándolos reposar durante media hora.
- Esperar a que el agua llegue a hervor y agregar el cerdo, los chorizos, el lomo cubeteado, la panceta y la sal y pimienta a gusto.
- Cuando vuelva a hervir el agua agregar las hojas de laurel y dejar reposar por media hora, revolviendo con movimientos circulares para que la preparación no se pegue .
- En una sartén saltear la cebolla, el ajo, los pimientos y el tomate. Sumar esta mezcla junto a las naranjas a la preparación de la olla.
- Cocinar a fuego fuerte durante 25 minutos.
- Cuando los frijoles estén cocidos, cocinar durante 20 minutos más a fuego bajo.
- Según la receta original de la feijoada, el punto justo se logra cuando la textura es cremosa y las diferentes carnes están tiernas y suaves.

Como se puede apreciar, la preparación tiene una complejidad de media a avanzada. Una buena feijoada solo es posible si se presta atención a los tiempos de la cocción y a los movimientos al revolver. Los pasos de la receta no son muy distintos a los de un mondongo de garbanzos y panceta .

La feijoada es un plato que como ingrediente principal requiere la concentración y la paciencia de quien quiere prepararla.

Más ideas para hacer una feijoada original

Lo característico de la feijoada es el sabor cítrico y el dulzor que aporta la naranja. Este detalle es, sin dudas, el diferencial de la receta y lo que la distingue de otros platos como el locro, el mondongo y otros guisos.

Sin embargo, la feijoada tiene la particularidad de poder adaptarse a los gustos de los comensales. Las verduras salteadas se pueden condimentar con salsas y especias y ser elegidas según las preferencias del cocinero.

El salteado de carne original incluye solomillo de cerdo , chorizo, y lomo cubeteado. No obstante, cualquier corte que sirva para preparar carne a la cacerola como el peceto o el cuadril, son alternativas válidas para aprovechar lo que hay en la cocina.

Algunas personas que preparan feijoada habitualmente deciden incorporar trozos de pollo frito , lo que le aporta a la cremosidad de la receta un toque crocante y una mezcla de texturas que resulta muy placentera al momento de saborear.

En conclusión: la feijoada es un plato tradicional que conserva las costumbres de Brasil y mucho de su historia. Incluso hay algunas personas que deciden agregarle rodajas de plátano , opción que en los restaurantes brasileños es muy común de ver en la carta.

En la actualidad, y más aún en la Argentina, la feijoada se puede adaptar a los ingredientes que hay en casa y a los sabores de preferencia. Se trata de un plato que permite la creatividad al momento de cocinar y que complementa a la perfección la elección de los sabores.

Fuente: La Nación, 29 de mayo de 2020

La Fiesta Provincial del Inmigrante

(Berisso, Argentina, 2010-2015)

Por Nicolás Herrera

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET/IdHICS/CIMeCS) – Universidad Nacional de La Plata (UNLP/FaHCE), Argentina. herreranicolas@hotmail.com

Introducción

Partiendo del trabajo de campo realizado en La Fiesta Provincial del Inmigrante (Berisso, Argentina, 2010-2015), analizaré el rol que juegan las memorias oficiales en la reproducción de las identidades colectivas. Durante esta fiesta los representantes de las asociaciones étnicas locales, la intendencia municipal y la Iglesia cristiana reponen un mito -el mito del crisol de razas- que vincula el origen de la comunidad local/nacional con dos procesos íntimamente ligados : la llegada de inmigrantes europeos durante el período de entre siglos (siglos XIX-XX) y su armónica fusión. El hecho de que la enorme mayoría de los ciudadanos de Berisso/Argentina no hayan transitado por la experiencia migratoria a la que remite el mito, conlleva una dificultad creciente para recordar ese pasado de manera directa. Ante esa dificultad la fiesta se vuelve un ritual conmemorativo¹ a través del cual aquellos actores institucionales reponen en la esfera pública la memoria oficial² de la ciudad/nación.

Como veremos, este proceso no solo busca reafirmar los límites del grupo que recuerda en torno a la versión oficial de su propio pasado -volviendo a la memoria una potente herramienta de comunalización³- sino que además busca transmitir en la esfera pública un relato sobre la identidad colectiva de los berissenses/argentinos⁴. Así, la fiesta constituye uno de los soportes/canales mnemónicos⁵ a través de los cuales dichos actores fijan/trasmiten una idea acerca de cuál sería el elemento que vincula e identifica a los miembros de la comunidad local/nacional : tener un pasado compartido, un mismo origen.

Algunos datos sobre Berisso

La ciudad de Berisso se desarrolló debido a su localización portuaria⁶ y la instalación de diversas fábricas. Sin ir más lejos, su nombre remite al cruce de ambos procesos : el mismo fue adoptado en honor al empresario italiano Juan Berisso, quien en 1871 puso en funcionamiento el primer saladero⁷ de la ciudad. Ese fue el punto de inicio de un sistema industrial que se extendió durante el primer cuarto del siglo XX con la apertura de tres frigoríficos, una destilería de crudo y una hilandería⁸. La ubicación portuaria y la expansiva oferta de trabajo fueron factores decisivos para que esta ciudad se convirtiera en uno de los destinos del flujo inmigratorio que llegó a la Argentina entre fines del siglo XIX y principios del XX : en 1914, el 59 % de la población de Berisso era extranjera. La mayoría de esos inmigrantes llegaban desde Italia y España, aunque era notoria la presencia de personas provenientes desde Bielorrusia, Ucrania, Siria, Palestina, Líbano, Jordania, Polonia, Checoslovaquia, Bulgaria, Grecia, Lituania y Serbia⁹.

Durante las primeras décadas del siglo XX, los inmigrantes crearon una extensa red de asociaciones étnicas que los agrupó por nacionalidad, lengua, religión y costumbres compartidas. En menos de treinta años (1907-1936) dichos actores crearon un total de 23 asociaciones¹⁰. Originalmente, el asociacionismo se propuso crear hospitales, editar periódicos, cubrir gastos de sepelios e integrar a los recién llegados con la sociedad de destino. Con el correr de los años dichas asociaciones llegaron a brindar seguros de desempleo, pagar los gastos de repatriación para socios de escasos recursos y enviar ayuda humanitaria a sus países. Pero fundamentalmente estas instituciones fueron creadas para formar un ámbito de sociabilidad que permitiera mantener viva la cultura local/nacional de sus miembros. Para eso proyectaban películas y realizaban espectáculos teatrales, fiestas y reuniones donde los miembros de la colectividad pudieran bailar y escuchar música tradicional, desarrollar juegos típicos y comer la gastronomía característica de su región/país de origen¹¹.

El progresivo alejamiento de los inmigrantes (debido a su inserción en la sociedad argentina) y la creciente participación de sus descendientes, hicieron que desde mediados del siglo XX los propósitos originales con que aquellas instituciones habían sido creadas fueran direccionados en dos sentidos. Hacia su interior, los objetivos estuvieron centrados en formar un ámbito de sociabilidad que permitiera reconstruir identificaciones sociales y sentidos de pertenencia ligados a un origen regional/nacional compartido¹². Hacia el exterior los objetivos comenzaron a estar centrados en disputar prestigio, legitimidad o reconocimiento social en la esfera pública¹³. En ambas direcciones la recordación de hechos del pasado y la reactuación de tradiciones culturales formaron parte de las estrategias más utilizadas¹⁴. Como parte de este proceso, en 1978 un conjunto de asociaciones étnicas llevó a cabo la primera edición de la Fiesta Provincial del Inmigrante y al año siguiente crearon la Asociación de Entidades Extranjeras (AEE), institución que anualmente organiza la fiesta junto a la intendencia municipal. Entre 1979 y 2015 se sumaron a la AEE otras nueve asociaciones. Así, las veinte asociaciones que participaron de la fiesta durante mi trabajo de campo representaban a las colectividades armenia, árabe, albanesa, búlgara, lituana, griega, ucraniana, italiana, yugoslava, portuguesa, eslovaca, irlandesa, polaca, alemana, eslovena, croata, bielorrusa, española, caboverdeana e israelita. Como vemos, mientras la enorme mayoría de esas instituciones representaba un origen nacional europeo, una sola representaba a un país africano y no existía ninguna que representara a algún país latinoamericano.

La Fiesta Provincial del Inmigrante

Centrándome en tres actos de la fiesta¹⁵, a continuación describo las prácticas y discursos que allí desarrollaron los representantes de las asociaciones étnicas, la intendencia municipal y la Iglesia cristiana. Esto me permitirá analizar cómo dichos actores buscan -mediante la recordación de hechos del pasado y la reactuación de tradiciones culturales- reafirmar los límites de la comunidad local/nacional y transmitir hacia la esfera pública un relato sobre la identidad colectiva de los berissenses/argentinos.

La Misa

Pese a ser un ritual secular¹⁶, la fiesta inicia sus actividades en un lugar sagrado. Cada cuatro de septiembre, día Nacional del Inmigrante, se lleva a cabo una misa en la Iglesia María Auxiliadora (ver foto). Allí, rodeado por los miembros de las asociaciones étnicas y los representantes de la

intendencia municipal, el cura comienza la misa exponiendo los motivos por los cuales ella es realizada :

*Hoy vamos a recordar a nuestros antepasados, quienes llegaron a esta tierra de brazos abiertos. Recordemos a nuestros antepasados, que con tantas esperanzas y sueños, pero también con tanto dolor, vinieron a Berisso, eligieron la Argentina y pusieron sus raíces en una tierra extraña. Aquí, siendo de distintas nacionalidades y distintas religiones, compartieron el ser inmigrantes. Por eso la convivencia fue pacífica, la convivencia ha sido y es armoniosa. Recordémoslos a ellos, que nos han dado la sangre y nos han dado otra nacionalidad además de esta.*¹⁷



Seguidamente, el cura desarrolla una homilía donde expone los elementos centrales que articulan la celebración. En ese marco, señaló :

*Estamos reunidos aquí por el inicio de la fiesta del inmigrante. Todos tenemos varias mezclas de sangre. La mayoría somos hijos, nietos o bisnietos de gente que vino con un sueño bajo el brazo a forjar un futuro mejor, a cumplir un sueño con mucho sacrificio. Nosotros somos fruto de ese amor, de ese cariño, de esa pasión, de esos malos momentos, de ese tener que dejar la tierra y la cultura de origen. Por lo tanto tenemos una obligación para con nuestros ancestros : hacer que esto no se pierda. Vieron que las fiestas y las conmemoraciones son antiquísimas : nos invitan a celebrar quienes somos, lo que somos. Pero también nos invitan a no olvidar, a hacer memoria y pasar la posta de esa memoria. Nosotros tenemos la obligación de que no se olvide el sacrificio de todos y cada uno de aquellos que vinieron desde lejos y forjaron el pueblo de Berisso.*¹⁸

Finalmente, para cerrar la misa, el cura señaló que con ella los berissenses « comenzamos una fiesta que nos identifica como hermanos » (2013). Si habitualmente las misas constituyen un acto donde se recuerda la última cena de Jesús, en el marco de la fiesta sus sentidos aparecen asociados a la necesidad recordar el origen inmigratorio de la ciudad/nación. Así, este marco conmemorativo permite reconstruir un relato identitario sobre la comunidad berissense/argentina, caracterizándola por la apertura, la unidad, la armonía y la convivencia pacífica que existiría entre sus miembros.

Analíticamente cabe señalar la existencia de elementos que biologizan y sustancializan relaciones sociales históricamente cambiantes¹⁹. Apelando a una metáfora botánica, Berisso aparece definida como una « tierra » en la cual los inmigrantes « plantaron sus raíces ». Esta metáfora será cruzada durante el acto con una concepción esencialista de la identidad berissense donde la sangre adquiere un lugar preponderante. De esta manera no solo las relaciones sociales se convertirán en algo « dado y primordial » sino que además se construirán lazos de pertenencia comunitaria mediante elementos biológicos que presentan como inexorable el vínculo entre lo social y lo natural²⁰. El lazo de consanguinidad que menciona el cura (« aquellos antepasados nuestros que nos han dado la sangre ») es vinculado a la capacidad que posee el periodo festivo

para hermanar a los berissenses (« un mes que nos identifica como hermanos »). Así, al otorgarle reconocimiento y significación cultural a hechos biológicos, este actor construye un parentesco ficticio que amplía la definición de familia e incluye en ella a individuos que no poseen ninguna relación de sangre ni matrimonial. Debido a su capacidad para vincular a personas que no tienen dichos lazos, el parentesco ficticio ha sido caracterizado como una forma de mantener unidos a los miembros de un sistema social -y por lo tanto, a él mismo- en torno a un conjunto de valores y obligaciones morales : la solidaridad, la ayuda, la confianza, la cooperación, la unión y el amor (supuestamente) existentes entre los inmigrantes, se mezclarán en el discurso del cura con la obligación de recordar a los padres fundadores de la comunidad. Así, como señaló Weber, la creencia en el parentesco de origen -siendo indiferente que ésta sea fundada o no- puede tener consecuencias importantes para la formación de la comunidad²¹.

En conclusión, la misa habilita un contexto donde recordar a los inmigrantes que vinieron « hace mucho tiempo y desde lejos » para « forjar » a Berisso/la Argentina. En esta fiesta, sus organizadores piden « no olvidar » el pasado inmigratorio de la comunidad y señalan que el olvido de ese pasado haría peligrar los elementos constitutivos de la identidad local/nacional : si se perdieran los recuerdos de esa experiencia inmigratoria se estaría olvidando lo que el pueblo berissense/argentino es, « lo que somos » (en palabras del mismo cura que en 2010 alentó a los presentes para que « sigan haciendo la fiesta, porque ella asegura el porvenir de nuestra identidad »).

El Desembarco

El fin de semana siguiente, en el Puerto de Berisso, se desarrolla uno de los actos más importantes de la fiesta : el Desembarco Simbólico. Allí se representa « la llegada de inmigrantes ultramarinos a las costas locales » y se recuerda que ellos llegaron a la ciudad/nación « huyendo de la guerra, el hambre y la persecución política »²². Desde el escenario, el locutor inicia el acto mencionando su sentido :

*Hoy vamos a revivir uno de los momentos más fuertes de la fiesta : vamos a recrear el tradicional desembarco donde integrantes de distintas colectividades, con su ropa típica, ropa de época, nos van a recordar aquellos momentos en los cuales nuestros padres, nuestros abuelos y nuestros bisabuelos llegaban a nuestra bendita patria desde distintos puntos del mundo.*²³

A continuación, las autoridades municipales y provinciales hacen uso de la palabra. Allí, el secretario del gobierno provincial manifestó que dicho acto « rememora la llegada en barco de los inmigrantes a nuestra querida ciudad. Un acto que nos recuerda cómo llegaron nuestros padres y abuelos »²⁴. Al año siguiente el secretario municipal dijo que el desembarco demostraba que « Berisso es una ciudad que no olvida su historia, y los pueblos que no olvidan su pasado tienen un futuro venturoso »²⁵.

Un año después, el intendente municipal sumó elementos a ser considerados:

el Desembarco representa la historia de todos los inmigrantes que vinieron a estas tierras y lo hicieron para nunca más volver (...) El berissense no es mejor ni peor que otro, somos distintos, somos especiales. Nos marcaron aquellas situaciones que hicieron que muchos de nuestros abuelos vengan desde Europa corridos por el hambre, la persecución o la guerra, buscando un lugar donde crear su familia, tener un pedazo de tierra, un techo. Son los sueños de mi abuela, de

*mis viejos. En este lugar de paz, de tolerancia se encontraron las colectividades que no podían convivir en Europa.*²⁶

Una vez finalizados estos discursos un barco trae hasta la dársena del puerto a los miembros de las asociaciones étnicas que quisieron representar el arribo de sus antepasados. Vestidos con ropa de época, portando valijas, fotos, instrumentos musicales y banderas de los distintos países representados, dichos actores bajan del barco mientras el locutor brinda algunos datos históricos sobre aquellos países y menciona los motivos por los cuales estas personas migraron hacia Berisso/la Argentina. Al llegar hasta el escenario, los miembros de las asociaciones étnicas se colocan debajo de él formando un semicírculo cuyo centro es ocupado por una abanderada que porta la insignia argentina. Finalmente, este acto concluye con una presentación del Teatro Comunitario²⁷, una presentación del Conjunto de Danzas Inter-Colectividades²⁸ y la entonación del Himno Nacional Argentino. La primera presentación consta de dos escenas de una obra que narra la partida de los inmigrantes desde sus países de origen y la llegada a Berisso. Por su parte el Grupo de Danzas realiza una presentación que luego de incluir bailes de las naciones representadas, termina con dos bailes ligados a tradición folklórica argentina (un pericón y una chacarera). El Desembarco es un acto cargado de simbolismo, con una fuerte impronta conmemorativa, que jerarquiza al Puerto como uno de los espacios físicos donde ocurrieron los acontecimientos narrados: un sitio de memoria completamente auténtico²⁹. Los actores manifiestan que a través de él re-viven, re-crean, re-memoran, re-presentan y recuerdan la historia de la ciudad y el país. Esos usos de la memoria oficial logran narrar la constitución de la comunidad mediante la reposición de un mito de origen según el cual los berissenses/argentinos descenderíamos de los barcos. Bajo la reposición ritual de ese mito, la ciudad y la nación no solo serían hijas del río, sino que Europa se instituye en el origen foráneo de su población. Pero a la vez, este acto logra conformar una imagen de la sociedad berissense/argentina tan acrisolada como armónica, en la cual las diferencias de origen parecen haberse saldado en una tierra de paz, tolerancia y convivencia: allí, las banderas y bailes tradicionales de cada país representado terminan articuladas por la bandera argentina, el pericón, la chacarera y el Himno Nacional Argentino.



La Carpa de las Colectividades

El fin de semana siguiente la fiesta traslada sus actividades al Centro Cívico³⁰ de Berisso. En el Centro Cívico se encuentran cuatro marcas territoriales de la memoria³¹ que recuerdan el origen inmigratorio de la comunidad: el Monumento a los Inmigrantes, otro monumento que rememora el desembarco de inmigrantes a las costas de Berisso, un mural que narra su historia señalando como punto de origen el desembarco de inmigrantes y un ancla que remite al origen ultramarino de la población local/nacional (ver fotos). Estas marcas territoriales no solo poseen la capacidad de recordar y evocar el pasado inmigratorio de una ciudad, sino que al



unirlo con su presente dan forma a una memoria colectiva a partir de la cual la comunidad se recrea a sí misma³².

En este espacio -dedicado a la recordación- los organizadores de la fiesta montan durante tres fines de semana la Carpa de las Colectividades. En ella se alojan los stands de las veinte asociaciones étnicas y un escenario para sus presentaciones musicales. La disposición espacial al interior de la carpa y las prácticas que los actores desarrollan habilitan el cruce entre dinámicas de distinción y reunificación étnica. Respecto a la dinámica de distinción, los stands y el escenario son los espacios donde cada una de las asociaciones distingue un origen nacional distintivo y particulariza su « cultura típica ». El frente de cada stand simula la arquitectura del país representado y es decorado con banderas, artesanías y fotos (de paisajes, personajes o edificios famosos). Por su parte, al interior del stand y sobre el escenario cada asociación representa « su cultura típica » mediante cuatro diacríticos identitarios : « su » gastronomía, « su » música, « sus » bailes y « su » vestimenta tradicional (ver fotos). Sin embargo, cada uno de los subespacios en los que se desarrolla la distinción étnica quedará superado en un nuevo espacio donde se dramatiza la fusión de todas las colectividades étnicas formando, así, un nuevo colectivo : mientras en el escenario las banderas de los veinte países representados se encuentran simétricamente dispuestas en torno a la bandera argentina, en cada uno de los laterales de la carpa se ubican diez stands formando una herradura cuyo centro aloja mesas y sillas para el público (ver foto). Así, estos espacios en los cuales la distinción étnica se disuelve logran construir la trama de una nueva pertenencia grupal : berissenses/argentinos. Desde aquel escenario el intendente municipal puso en palabras estos procesos :

Esta fiesta muestra la historia de los berissenses, la historia de nuestra argentina : la historia del trabajo, del esfuerzo y la tolerancia. Como vemos en este escenario, donde confluyen todas las colectividades, hermanadas, compartiendo con el público sus danzas, sus tradiciones. Y ahí abajo, todas las colectividades, una al lado de la otra. Judíos y árabes ; acá no importan las diferencias que en otros países los dividen. En Berisso nos respetamos, convivimos, uno al lado del otro. Esto lo demuestran también ustedes [el público], ahí abajo, compartiendo la mesa con gente que minutos antes tal vez ni conocían. Esto es lo que nos dejaron nuestros antepasados y nosotros mantenemos vivo : sus tradiciones, sus culturas, sus comidas, sus bailes ; pero por sobre todas las cosas la tolerancia y la convivencia en paz. Aquellos inmigrantes se encontraron en Berisso y dieron forma a lo que somos. La mezcla de todo eso que cada inmigrante aportó y cada colectividad sigue



*manteniendo vivo. Somos esto. Los berissenses, los argentinos, somos todo esto, mezclado, pero unido.*³³

Días después, en el acto que cierra la fiesta, el locutor dirigió algunas palabras a los miembros de las asociaciones étnicas : « gracias a todos ustedes por pasear la historia y la cultura de nuestros antepasados, nuestros queridos inmigrantes. La historia de Berisso. La historia y la cultura de este hermoso crisol de razas que es la Argentina. » (2015)

Conclusiones

Desde hace algunas décadas la bibliografía especializada³⁴ ha señalado que las memorias oficiales y las identidades colectivas ligadas al Estado-Nación han entrado en crisis. Si bien no caben dudas de esto, a lo largo del artículo he intentado mostrar que dichas memorias e identidades siguen operando sobre los modos en que una parte de la sociedad berissense/argentina se reconstruye a sí misma. Es muy factible que el mito del crisol de razas -y fundamentalmente la respuesta mnemónica que el mito brinda a la pregunta acerca de quiénes forman (y quienes no) el colectivo berissense/argentino- haya entrado en crisis. Así lo demuestran las prácticas que durante los últimos años han desarrollado los afrodescendientes que se encuentran reunidos en la Asociación Caboverdeana y los miembros de distintas colectividades de inmigrantes latinoamericanos. En otros textos me he ocupado de analizar específicamente cómo estos actores cuestionan la simbología del mito del crisol de razas (blancas y europeas) que se dramatiza en la fiesta³⁵ : mientras los afrodescendientes buscan visibilizar la presencia de una raíz negra en la Argentina, hasta el año 2015 los inmigrantes latinoamericanos -quienes en 2010 conformaban el 87 % de la población extranjera que vivía en la ciudad³⁶- no habían logrado ingresar a la AEE. Frente a « los recién llegados » -inmigrantes latinoamericanos que comenzaron a llegar masivamente a Berisso a fines del siglo XX³⁷- « los establecidos » -descendientes de inmigrantes europeos radicados en Berisso desde fines del siglo XIX- construyen un límite donde el tiempo de residencia en la ciudad se vuelve constitutivo de esa división³⁸.

Ante la creciente presencia de estos actores (y sus memorias) las asociaciones étnicas, la Iglesia cristiana y la intendencia municipal reponen en la esfera pública la memoria oficial de la comunidad para mantener incólume una representación de la identidad local/nacional que muy posiblemente, reitero, haya entrado en crisis. Tal vez esto suceda debido a que los contextos de crisis identitarias son aquellos donde diversos actores institucionales buscan reafirmar el orden social y restituir los marcos de la identidad colectiva poniendo en escena la memoria oficial de la comunidad. Este proceso, en nuestro caso, convierte a los inmigrantes ultramarinos en figuras míticas de la memoria local/nacional : « héroes », « colonizadores » y « padres fundadores » de la comunidad. Sujetos a los cuales se los recuerda despojándolos de cualquier elemento conflictivo. En su reverso, ese proceso logra legitimar a sus descendientes ; actores que durante el desarrollo de la fiesta se autodefinen como « legítimos herederos de una tradición que se lleva en la sangre », « únicos garantes de la memoria local » y quienes « representan la esencia, la identidad, de los berissenses/argentinos ». Personas que pese a no haber vivido en carne propia el pasado al cual apelan, encuentran en la recordación de hechos del pasado y la reactuación de tradiciones culturales una herramienta para disputar prestigio, legitimidad y reconocimiento social.

En síntesis, a lo largo del artículo he mostrado el trabajo de encuadramiento de la memoria que desarrollan las asociaciones étnicas locales, la intendencia municipal y la Iglesia para mantener la cohesión de la comunidad y delinear sus fronteras. Según ellos, la fiesta permite unir a los miembros de la comunidad local/nacional en torno a un pasado compartido, identificándolos como hermanos, volviéndolos miembros de una misma familia. Y aquí, nuevamente, es el pasado -en

tanto marcador social- el elemento que permite definir como miembros de una familia a sujetos que, a priori, serían completamente extraños entre sí.

Como todas las memorias oficiales ligadas a la formación de la comunidad nacional, la que se dramatiza y trasmite a través de la Fiesta Provincial del Inmigrante está plagada de recuerdos, silencios y olvidos. En dicho contexto festivo se reconstruye, fija y trasmite una memoria tan selectiva como armónica que decide olvidar cualquier hecho conflictivo entre los inmigrantes europeos y silenciar la presencia local de inmigrantes latinoamericanos. Así, la memoria oficial de los berissenses/argentinos que hemos analizado en este artículo -pese a encontrarse cuestionada y no atravesar a todos los miembros de la comunidad, claro está- continuó reproduciendo el mito del crisol de razas que vertebra el relato de nuestra identidad colectiva.

Notas

1 □ Este artículo se elaboró en el contexto de la Red INCASI, un proyecto europeo que ha recibido fondos del programa de investigación e innovación Horizonte 2020 de la Unión Europea en el marco del programa Marie Skłodowska-Curie GA No 691004 y coordinado por el Dr. Pedro López-Roldán. Este artículo refleja solo la opinión del autor y la Agencia no es responsable del uso que pueda hacerse de la información que contiene.

Durkheim, Émile, *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*, Madrid, Akal, 2007.

2 Connerton, Paul, *Como as sociedades recordam*, Lisboa, Oerias, 1989.

Olick, Jeffrey K., « Whats Does It Mean to Normalize the Past ? Official Memory in German Politics since 1989 », Olick J. K. (comp) *States of Memory. Continuities, Conflicts, and Transformations in National Retrospection*, Londres, Duke University Press, 2003, pp. 259-288.

Pollak, Michael, *Memoria, silencio y olvido. La construcción social de identidades frente a las situaciones límite*, La Plata, Al Margen, 2006.

3 Brow, James, « Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past », *Anthropological Quarterly*, vol. 63, n° 1, 1990, pp. 1-6.

4 Ricoeur, Paul, *Tiempo y Narración. Volumen I. Configuración del tiempo en el relato histórico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2004.

Ricoeur, Paul, « Historia y memoria. La escritura de la historia y la representación del pasado », Pérotin-Dumon A. (dir.), *Historizar el pasado vivo en América Latina*, 2007, pp. 1-27.

5 Schwartz, Barry, « La reconstrucción de Abraham Lincoln », Middleton, Davis y Edwards Derek (Comp.), *Memoria compartida*, Middleton, Paidós, 1992.

Yerushalmi, Yosef H., « Reflexiones sobre el olvido », *Usos del olvido. Comunicaciones del Coloquio de Royaumont*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

6 Berisso está ubicada en la Provincia de Buenos Aires, sobre el curso del Río de La Plata, a 60 kilómetros de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

7 Establecimiento destinado a producir carne salada, seca y cocida.

8 Muñiz Terra Leticia, *Los (ex) Trabajadores de YPF. Trayectorias laborales a veinte años de la privatización*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2012.

9 Lobato, Mirta Z., *La vida en las fábricas. Trabajo, protesta y política en una comunidad obrera, Berisso (1904-1970)*, Buenos Aires, Prometeo, 2004.

10 Herrera, Nicolás, *Inmigración, política y memoria : La Fiesta Provincial del Inmigrante (Berisso, 1978-2015) : un ritual conmemorativo a través del cual la comunidad se imagina a sí misma*. Tesis Doctoral, La Plata, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2018a.

11 Núñez Seixas Xosé M, « Gaitas y tangos : las fiestas de los inmigrantes gallegos en Buenos Aires (1890-1930) », *Ayer*, n° 43, 2001, pp. 191-223.

12 Maffia Marta, M., « Vida institucional, relación con el estado y patrimonio cultural en diversas colectividades de la Provincia de Buenos Aires », *Primeras Jornadas de Patrimonio Cultural Judío-Argentino*, 12 y 13 de mayo, Instituto Nacional de Antropología y del Pensamiento Latinoamericano, Buenos Aires, 2003.

13 Devoto, Fernando, *Historia de la inmigración en Argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 2009.

14 Palermo, Elisa, « Usos del pasado, memoria e identidad entre un grupo de descendientes de inmigrantes irlandeses de Buenos Aires. Una lectura a partir de dos héroes culturales », *Avá*, n°11, 2007, pp. 87-114.

Monkevicius, Paola, *Memoria y etnicidad en la comunidad lituana de la Argentina*. Tesis Doctoral, La Plata, Facultad de Ciencias Naturales y Museo, Universidad Nacional de La Plata, 2009.

15 La fiesta se desarrolla durante cinco fines de semana (entre principios de Septiembre y principios de Agosto) y está articulada por cinco actos. Para un análisis pormenorizado de este ritual conmemorativo, ver Herrera, 2018a.

16 Moore, Sally F. y Myerhoff, Barbara G., « Introduction : Secular Ritual : Forms and Meanings », *Moore S. F. y Myerhoff B. G. (Eds.), Secular Ritual*. Assen, Amsterdam, Van Gorcum, 1977.

17 Cura de la Iglesia María Auxiliadora, 2015.

18 Cura de la Iglesia María Auxiliadora, 2011.

19 Alonso, Ana M. « The Politics of Space, Time and Substance : State Formation, Nationalism and Ethnicity », *Annual Review of Anthropology*, n° 23, 1994, pp. 379-405.

20 Geertz, Clifford, *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa, 2006.

21 Weber, Max, *Economía y Sociedad. Esbozo de Sociología Comprensiva*, México, Fondo de Cultura Económica,

22 Presidente de la AEE, 2015

23 Locutor del acto, 2010.

24 Secretario de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, 2010.

25 Secretario Municipal de Berisso, 2011.

26 Intendente de Berisso, 2012.

27 El Teatro Comunitario está compuesto por vecinos de la ciudad que « sin formación teatral » decidieron « imaginar un Berisso de otra época » y « contar la historia de sus raíces » (Gacetilla de Prensa).

28 Grupo que incluye a miembros de todas las asociaciones étnicas de la AEE

29 Jelin, Elizabeth, *La lucha por el pasado : Cómo construimos la memoria social*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017.

30 Plaza Central.

31 Jelin, Elizabeth y Langland, Victoria (comps.) *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

32 Lefebvre, Henri, *De lo rural a lo urbano*, Barcelona, Ediciones Península, 1971.

33 Intendente de Berisso, 2012.

34 Candau, Joël, *Memoria e identidad*. Buenos Aires, Del Sol, 2001.

35 Herrera, Nicolas, « 'Si no salimos no nos ven, y si no nos ven... nos morimos' Visibilidad étnica, memorias subalternas y descendientes de inmigrantes caboverdeanos en la Fiesta Provincial del Inmigrante », *Africanos y afrodescendientes en Argentina : prácticas, representaciones, narrativas y memorias*, Maffia M. M. y Zubrzycki B. (coord.), Buenos Aires, Editorial Biblos, 2017, pp. 129-150.

Herrera, Nicolás, op. cit., 2018a.

36 INDEC, 2010.

37 En 1991 los inmigrantes latinoamericanos representaban al 35 % de la población extranjera que vivía en Berisso, en 2001 representaban al 69 % y en 2010 representaban al 87 % (ver Herrera Nicolás, « Inmigración en Berisso (Argentina, 1909-2010). Caracterización, distribución y segregación espacial », *Revista Século XXI, Revista de Ciências Sociais*, vol. 8, nº 1, 2018b, p. 166-202.

38 Elias Norbert y Scotson John L., *Establecidos y marginados. Una investigación sociológica sobre problemas comunitarios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016.

Fuente (Y artículo, con fotos adicionales, completo):
<https://journals.openedition.org/amnis/4137>

EL CINE Y SUS MIRADAS

SOBRE LA CULTURA TRADICIONAL



Maricel Pelegrín

Por Latinoamérica

Dentro del cine latinoamericano existe una filmografía donde el realismo mágico con el que se identifica el estilo literario propio de esta área desde hace más de medio siglo, encuentra su canal comunicativo. Tomando como fuente de inspiración el exuberante mundo cotidiano que los rodea, visualmente significativo en matices de contraste, recrean un espacio donde lo que es calificado como maravilloso, fantástico y extraordinario, forma parte de la existencia real, palpable, concreta y vital en la que transcurren los días del indígena o los del campesino.

El escritor colombiano Álvaro Mutis llega a decir que: “no existe el realismo mágico, una clasificación inventada en Europa. Los escritores latinoamericanos describen su verdad, no están magnificando ni les parece mágico lo que cuentan, es así.” Coincide con este juicio nuestro creador jujeño Héctor Tizón, a su parecer, el arte no debe someterse a categorías artificiales y menos aún cuando estas son adjudicadas fuera del ámbito que las genera. Aquello, que desde una mirada europea, se considera literatura y cine impregnado del género adscripto al realismo mágico, pertenece al realismo con el que se desenvuelve el omnipresente mundo mítico, esas narraciones aparentemente originadas en la ficción o fruto de la imaginación, pero que están indisolublemente unidas a las vivencias y a la búsqueda de sentido. Todo el que no se haya endoculturado dentro de la cosmovisión de América Latina verá en esta parte de la producción artística, el fruto de cánones que entran dentro de lo absurdo e irracional, soslayando la certeza que emana de este juego dialéctico que otorga plena entidad a estas manifestaciones. Las culturas de este origen, expresan en su producción ese carácter distintivo, manera particular de residir dentro del espacio y tiempo en que les toca vivir, como de encontrar referentes acerca de los grandes interrogantes existenciales. Los recuerdos que evoca Tizón de su infancia en la casona de Yala, confirman con este testimonio lo dicho. Su abuela, quizás una émula andina de aquella Mamá Grande del Aracataca natal de García Márquez, ordenaba cada noche a los peones: “Saquen a las víboras de los cuartos que se van a acostar los niños”.

El escritor cubano Alejo Carpentier desde su exquisita prosa impregnada de sonos de tierras europeas y americanas, producto de la urdimbre que tejieran sus padres -su madre era de origen ruso y su padre, un arquitecto francés- ; ofrece en el prólogo de *El reino de este mundo*, su definición acerca de lo que denominará “real maravilloso”. No es casual que desarrolle esta postura teórica en su novela que tiene lugar en Haití, porque precisamente será en el viaje a esta isla caribeña, cuando afirmará haber descubierto una América profunda que va a marcar toda su obra. Al respecto sus expresiones no pueden ser más elocuentes:

“(...) lo maravilloso comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de

una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de “estado límite”. (...) la sensación de lo maravilloso presupone una fe. Los que no creen en santos no pueden curarse con milagros de santos, (...) A cada paso hallaba lo real maravilloso. (...) esa presencia y vigencia de lo real maravilloso no era privilegio único de Haití, sino patrimonio de la América entera, (...). (...) por la virginidad del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fantástica del indio y del negro, por la Revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber agotado su caudal de mitologías”.

El cine se construye con imágenes y siendo un medio apto para mostrar y comunicar ideas, sentimientos, realidades, pusimos nuestro objetivo en traducir metonímicamente el concepto de realismo mágico, dentro del imaginario que involucra la muerte en Latinoamérica. Con este propósito, seleccionamos películas que recrean historias de ficción de directores vernáculos, aunque estamos persuadidos que lo ficcional tiene una buena cuota de realismo y lo documental, una dosis del enfoque y la selección que haga el realizador. Por lo tanto, ni el cine que recrea historias escapadas de la imaginación del guionista es pura ilusión y fantasía, ni el que retrata la vida real puede considerarse especular. Esta premisa es pertinente con las expresiones artísticas en las que se hace explícito la integración entre lo real y lo mágico, lo concreto y lo abstracto, adjetivos que lejos de oponerse, demuestran contener en el interior de estas formas de pensar, una semántica complementaria.

El cineasta frente a la muerte como cazador-recolector:

De algún modo todo aquel que desarrolla la vocación de dedicarse a la dirección cinematográfica podría parangonarse con la vida llevada por las culturas de cazadores-recolectores. Unos y otros se dedican a la captura, ya sea que esté representada por imágenes o por presas. El cineasta responde a su íntima necesidad de expresar con el lenguaje de la imagen sus nociones acerca del espacio y el tiempo de su existencia. La cámara le permite, como el arma al cazador, atrapar escenas, armar planos, componer cuadros, procediendo a seleccionar y moldear el orden secuencial en la tarea del montaje, etapa en la cual se pone de manifiesto la vena creativa del realizador. Allí pondrá su sello, armando la estructura definitiva de la película y otorgándole un significado determinado por su intencionalidad. Al formar parte de una sociedad, participa de una determinada corriente estética, portadora de una ideología que reflexiona con sus obras acerca del arte cinematográfico y sus presupuestos. Pero a la vez como sujeto formado dentro de un contexto más íntimo y acotado, en estrecha relación con su mundo personal y familiar, va incorporando progresivamente vivencias, que marcarán su formación y su particular mirada sobre la realidad. Estas marcas dejarán su impronta en su producción fílmica.

La muerte representa tal vez el suceso más trascendente de la experiencia humana y las acciones que la involucran, despiertan un complejo ritual que pone en escena el imaginario que construye de ella cada cultura. En aquellas sociedades que han sufrido un menor impacto aculturativo de parte de las sociedades urbanas modernas, nos encontramos con que los muertos interactúan en forma permanente con los vivos, creencia que despierta conductas para que esa relación se desenvuelva en un plano que proteja y beneficie a estos últimos. Reviste importancia que todo el ritual fúnebre transcurra de acuerdo a lo que dicta el ethos, garantizando de este modo que los difuntos se territorialicen en el ámbito que les corresponde, alejando así el temor de su potencial peligrosidad. Las costumbres mortuorias funcionan simbólicamente como ritos de tránsito hacia la otra vida. Está instalada la noción de que los muertos moran en un ámbito semejante al terrenal por ende experimentan idénticas necesidades humanas: alimentarias, sexuales, de abrigo y recreación. Sus sentidos tampoco se han interrumpido con su desaparición física, por eso podrán dañar a los que dirijan su mirada; saborear las comidas que se les ofrezcan en la mesa del Día de los Muertos; sentir el aroma de las flores que se dispongan en la tumba y escuchar las alabanzas emitidas durante el velorio y la novena. El ejercicio de la voluntad es claro

cuando existen testimonios que dan cuenta de muertos que se aparecen, caminan, hablan, mueven objetos o plantean deseos.

Semejante caudal de prácticas y creencias, convierten a la muerte y su inteligibilidad en un material fértil para encender la imaginación del cineasta latinoamericano, inspirándose en fuentes escritas y orales, como así también en sus propias experiencias vivenciales. Al acercarnos a escenas y secuencias de producciones fílmicas que abordan esta temática, nos permitirá un análisis reflexivo. Cabe acotar que todas las películas que les propongo compartir en Pregón Criollo pertenecen a directores nativos de Latinoamérica, excepción hecha con ¡Qué viva México!, del cineasta ruso Serguei Eisenstein. Su inclusión responde a que su autor se introdujo en el México profundo guiado por los grandes pintores y muralistas locales: David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco y Diego Rivera, quienes lo acompañan durante dos meses, en una verdadera *road movie* por territorio mexicano. A pesar de provenir de una tierra tan distante en todo sentido con la mexicana, Eisenstein consiguió ver con la mirada del otro, porque su formación estética le permitía desprenderse de parte de su subjetividad y poner al servicio de la obra su fina intuición y su compromiso emocional sin soslayar la rigurosidad característica de un auténtico teórico y profesional del cine. Tales aptitudes plasmaron en esta película el legítimo estilo del realismo mágico interpretado en su compleja polisemia.

Morir en el Pelourinho o Doña Flor y sus dos maridos:

<https://www.youtube.com/watch?v=jBsX3jmRQXY&list=PL91291A54C1CEFAB3&index=12>

No puede dejar de sorprendernos que siendo Doña Flor y sus dos maridos un referente del cine brasileño, quien condujo la novela de Jorge Amado a la pantalla grande haya sido un joven, Bruno Barreto, de tan solo veintinueve años. También resulta admirable que haya demostrado tanta competencia, orientada a interpretar el maravilloso mundo de Bahía de Todos los Santos en la década del cuarenta, por medio del lenguaje cinematográfico. Un mundo donde la estética del realismo mágico, se manifiesta en toda su rica expresión de imágenes y sentidos. Pero no se quedó solo ahí, también se ocupó de adaptar la historia para el guión fílmico, en el que contó con la mirada atenta y la inefable colaboración de Amado.

Nada mejor que *Doña Flor y sus dos maridos* para empaparnos de estos conceptos que acerca de la muerte se posee en el sistema de representaciones de estas sociedades. El primer capítulo del libro lleva por título: “De la muerte de Vadinho, primer marido de doña Flor y del velatorio y entierro de sus restos. Cuándo y qué servir en un velorio”.



En la primera escena de la película somos testigos de que los límites que separan a vivos y muertos son débiles y difusos, registrándose el contraste entre la alegría del carnaval bahiano, el más popular de Brasil, localizado en el Pelourinho, la repentina muerte de Vadinho y su posterior velorio con banquete fúnebre incluido. Hasta allí llegan los ecos de las *escolas de samba*, los tríos eléctricos, los *afoxés* que representan a los *orixás* bailando el carnaval y los *blocos* y *cordões* que conforman las comparsas callejeras. Vida y muerte se dan la mano como las dos caras de una misma moneda. Vadinho que hasta en su nombre denota su temperamento: proviene, de *vadiar*, *yogar*, haciendo referencia a la haraganería, vida licenciosa y libidinosa del protagonista.

En *Doña Flor...* observamos las capacidades mencionadas que se les asignan a los muertos, como las de seguir ligados a sus seres queridos; no perder sus facultades sensoriales, pudiendo ver lo que acontece en el entorno terreno; presentar actos volitivos para interferir y comunicarse; manifestarse en los sueños y utilizar el lenguaje de sonidos o su facultad para mover objetos. Tampoco han abandonado sus apetencias en comidas y bebidas; y los

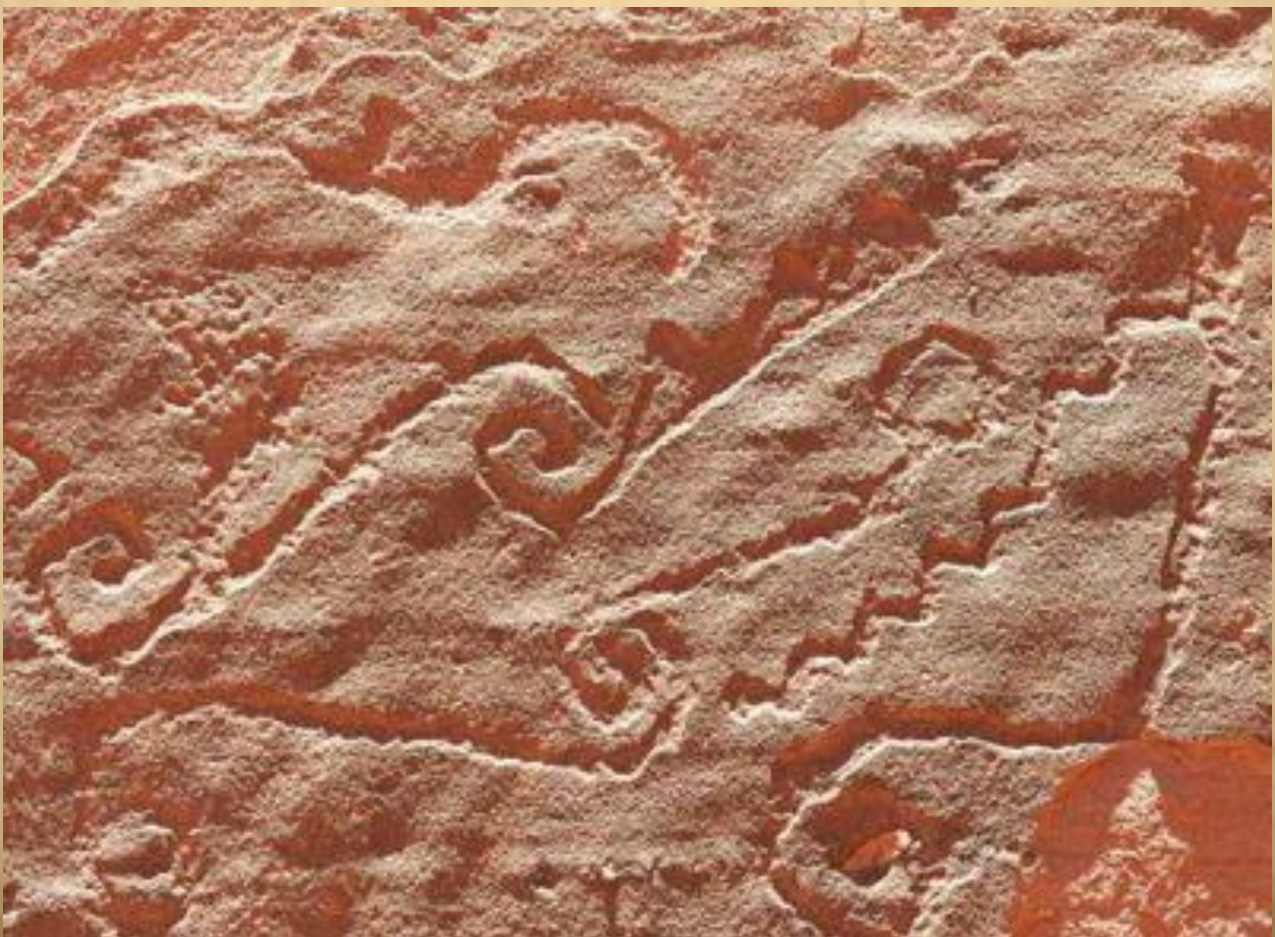
sentimientos de amor y nostalgia que sienten por los deudos que han dejado, los incitan a intervenir para conducirlos consigo. Muestra así el muerto su poder para interferir en este mundo, interactuando con objetos y personas. Dicha potencia debe ser de algún modo, controlada mediante el ritual, estableciéndose así un principio regulador basado en la reciprocidad. Queremos decir que el ritual fúnebre y el cuidado que se pone en él, tienen por finalidad realizar de algún modo, un intercambio: agradar al alma del difunto, mediante el respeto de la normativa, con lo cual, una vez satisfecha, otorgará sus beneficios de protección. Principio que involucra la idea de propiciar las reglas de la reciprocidad.

Acompañando a los esclavos negros llevados a Brasil hacen su arribo los *orixás*, dioses del panteón africano. Los orígenes de esta población, obligada a dejar bajo coacción sus tierras, nos hablan de un elevado porcentaje de sudaneses y en menor medida pueblos de la familia lingüística bantú y angoleños. Estos *orixás* sufren un proceso de aculturación al cruzar el Océano. Observaremos como Vadinho recibirá la protección de *Exú* porque su perfil de pícaro, bebedor, comilón y travieso lo convierten en su alter ego.

Pero en una sociedad proclive a imaginar la convivencia entre vivos y muertos, Vadinho retorna cumpliendo el íntimo deseo de su esposa. *Doña Flor*, inmersa en una crisis entre el deseo pasional por su esposo muerto, y la fidelidad que le debe a su nuevo marido. Buscará en el *candomblé*, culto de los negros bahianos, un *ebó*, hechizo, que territorialice definitivamente a Vadinho en el reino de los muertos.

(Hasta la próxima nota)

La Rioja- Parque Nacional Talampaya



Lo Afro y lo Indígena en Argentina

Aportes desde la antropología social al análisis de las formas de la visibilidad en el nuevo milenio



Por Liliana Tamagno y Marta Maffia
(CONICET-UNLP)

Primera Parte

1. Introducción

Las presencias de afrodescendientes, inmigrantes africanos y pueblos indígenas en el marco de lo que denominamos «nuevas formas de la visibilidad» son analizadas a partir de los avances de dos investigaciones de larga data sobre población indígena y afro en Argentina. La investigación sobre la cuestión afro comenzó con el análisis de la inmigración caboverdeana iniciada a fines del siglo XIX y principios del XX y se proyecta hoy al análisis de las migraciones que, desde la última década del siglo XX y la primera del XXI, llegan desde Senegal, Nigeria, Camerún y Ghana, entre otros países del África subsahariana, articulando estos colectivos con el estudio de las organizaciones de afrodescendientes de la Argentina. La investigación sobre pueblos indígenas comenzó con el estudio de población *qom* (toba) migrante a las grandes ciudades y se proyecta hoy al análisis de la cuestión indígena en general, haciendo énfasis en la necesidad de recuperar la historicidad de las luchas indígenas tanto en el contexto de las distintas coyunturas históricas como en su relación con las demandas de los conjuntos que, como los afro, conforman otras diversidades. El interés de poner en diálogo ambas investigaciones ha tenido y tiene como objetivo la comprensión de la diversidad que estuvo «oculta», «ignorada» y «negada» en el imaginario de la nación argentina, y que en particular en la última década se ha hecho visible al punto de tornarse una cuestión de estado. La Argentina ya no puede pensarse a sí misma como blanca y casi europea, y el estado nacional ha debido responder a los conjuntos que acusan diversidad, con una legislación específica en el caso de la población indígena y con algunas acciones concretas en el caso de la población afro.

Al mismo tiempo las «nuevas formas organizativas» se analizan como respuesta a las políticas públicas actuales, que se interpretan más como un producto de la necesidad de satisfacer en forma inmediata las demandas de la actual coyuntura, que en definir modos de tratamiento que tengan en cuenta las trayectorias históricas de estas poblaciones, las complejas dinámicas migratorias y las transformaciones que dichas poblaciones han operado. En este marco nos detendremos en el análisis comparativo de la constitución de nucleamientos/organizaciones/asociaciones y en los modos en que a través de ellos se construyen y legitiman liderazgos. En este sentido, aspectos tales como la etnicidad, la identidad, los procesos migratorios, las relaciones parentales y familiares, las redes transnacionales y la construcción de liderazgos son insumos conceptuales necesarios e imprescindibles no sólo para la producción de conocimiento sino a tener en cuenta en el diseño y aplicación de políticas públicas que puedan encontrar modos de resolver las tensiones que el campo de la diversidad contiene y expresa. De este modo estamos contribuyendo desde el trabajo académico a develar las tensiones propias de un momento particular marcado por notorios procesos de visibilización que dan cuenta de las presencias activas del colectivo afro y del colectivo pueblos indígenas.

El tratamiento de la articulación entre ambos supone al mismo tiempo la profundización y enriquecimiento respecto del conocimiento y la comprensión de cada campo en particular, en una dialéctica que –sin solución de continuidad– nos conmina a pensar tanto en la caracterización de cada campo como en una reflexión teórica más general y abstracta sobre la diversidad y sus formas de visibilidad en el marco de las sociedades complejas, sobre la interculturalidad (Barabas, 2006; Tamagno, 2006) y sobre la colonialidad (Escobar, 2003) definida como la vigencia, en la actualidad, de un pensamiento colonial que subyace a la discriminación, al prejuicio y al racismo tantas veces denunciado pero tantas veces expresado en prácticas y representaciones.





2. Presencia de población *qom* en las grandes ciudades

En el período constitucional que siguió a la caída de la última Dictadura Militar (1976-1983), el proyecto de Ley de Protección a las Comunidades Aborígenes fue la expresión del reconocimiento de las presencias indígenas a nivel legislativo; dicho proyecto, presentado por el entonces senador Antonio de la Rúa, dio lugar a la Ley sobre política indígena y apoyo a las comunidades aborígenes de Argentina, que fue sancionada en 1985 y mediante la cual se concede personería jurídica a las comunidades indígenas y se crea el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas INAI. La conmemoración de los 500 años de la conquista española y las tensiones entre el debate respecto de la «leyenda rosa» y la «leyenda negra» abonarían la necesidad de un mayor reconocimiento y un mayor grado de reflexión crítica, contándose al mismo tiempo con la participación activa de referentes indígenas en los debates.

A pesar de los avances legislativos, la reglamentación de la ley no fue inmediata, al mismo tiempo que el hecho de que la cuestión indígena fuera negada en nuestro país contribuyó a que la presencia de indígenas en las grandes ciudades no fuera objeto de un tratamiento particular desde la antropología social argentina hasta mediados de la década de 1980. Los estudios migratorios que daban cuenta de la migración interna y que fueron significativos en las décadas de 1960 y 1970 no acusaron población indígena en las grandes ciudades, dada la preponderancia en ese momento de la categoría «campesino», fundada en la primacía teórica de la cuestión de clase sobre la cuestión étnica. Sólo en la segunda mitad de la década de 1980 aparecen los primeros trabajos que se refieren particularmente a la presencia de población *qom* migrante en la periferia de la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina (Tamagno, 1986), y en la periferia de la ciudad de Rosario (Bigot, Rodríguez y Vázquez, 1992), en la provincia de Santa Fe. En ambas ciudades la población *qom* mostraba su visibilidad y generaba interrogantes en el contexto de los organismos del estado, que se vieron en la necesidad de responder a las demandas educativas y territoriales de esta población.

La población *qom* de Rosario¹ consiguió que la provincia de Santa Fe reconociera la Modalidad de Enseñanza Intercultural Bilingüe (Arias, 2010) y formalizara de algún modo la designación de maestros *qom* en el sistema educativo. Las demandas territoriales y habitacionales fueron respondidas parcialmente con un Plan de Relocalización (Arias, 2005) y en la actualidad se está desarrollando un plan de autoconstrucción de viviendas en el conocido como Barrio Toba, en la intersección de las calles Juan José Paso y Travesía de dicha ciudad, promovido y organizado por la Fundación Madres Plaza de Mayo.

Con trayectorias disímiles, pero guiada por los mismos objetivos de dar a conocer la presencia en la ciudad, la población *qom* de la periferia de la ciudad de Buenos Aires comenzó haciéndose visible al transformarse en desafío para los agentes de la Secretaría de Desarrollo Comunitario del Municipio de Quilmes en el Gran Buenos Aires (Tamagno, 1986). Un conjunto de aproximadamente 20 familias se concentraban en ese momento en un sector de Villa IAPI, una de las denominadas «villas miserias» que en el Censo Nacional de Villas de 1967 acusa un 80% de población proveniente de la provincia del Chaco. Estas familias no sólo se reconocían como indígenas *qom*, sino que mostraban rasgos llamativos si se los comparaba con el resto de la población migrante que conformaba la villa, muchos de ellos descendientes, seguramente, de población indígena que dejara de reconocerse como tal en el contexto de los procesos migratorios y de mestizaje. Este conjunto de familias hablaba la lengua *qom*, que aparecía con toda su significación en la comunicación entre ellos e incluso ante la presencia de no-tobas cuando debían resolver alguna cuestión que los comprometía emocionalmente, o cuando deseaban evitar que éstos comprendieran lo que deseaban resolver sólo entre ellos; algo que fue estudiado luego con detenimiento en Ibáñez Caselli y Tamagno (1999) e Ibáñez Caselli (2008, 2009). Se caracterizaban, además, por un accionar colectivo/comunitario que les permitía demandar a las autoridades –según sus propios términos– la posibilidad de «conseguir un pedazo de tierra para poder vivir todos juntos y no perder la lengua y la cultura»² y que se expresaba además en una relación fluida con la población *qom* de las localidades de origen en la provincia del Chaco. Al mismo tiempo, un templo de la Iglesia Evangélica Unida –a cargo de un pastor *qom* que desarrollaba las ceremonias de «cultos» en lengua *qom* cuando determinadas circunstancias así lo exigían– marcaba no sólo el vínculo establecido con los pastores protestantes en la región del Chaco (Miller, 1979) sino que aparecía como un espacio significativo en la reproducción de la dinámica sociocultural del pueblo *qom* (toba) (Tamagno, 2001, 2007, 2009a).

1. Los datos de la encuesta complementaria acusan una población toba de algo más de 47.000 habitantes en las provincias de Chaco, Formosa y Santa Fe, de la cual más del 50% viven en las ciudades. Si bien no hay datos referidos específicamente a la ciudad de Rosario, datos dados por los referentes y constatados en las investigaciones de campo acusan una población de más de 10.000 habitantes en la periferia del Gran Rosario.

2. Reivindicación que se vio acompañada por reclamos referidos al derecho a una educación intercultural bilingüe. Véase García y Solari Paz, 2009, y Cremonesi y Cappannini, 2009.

El énfasis puesto por nuestra línea de investigación en la necesidad de tener en cuenta la población *qom* migrante que no había reconocido el Censo de Población Indígena de 1968, se confirmó cuando los referentes indígenas participaron activamente para que el Censo Nacional de Población de 2001 implementara una pregunta para detectar autoadscripciones y se realizara luego específicamente la Encuesta Complementaria, que tuvo lugar en 2004-2005. La diagramación e implementación del censo, que implicó la convocatoria a referentes indígenas para participar como capacitadores y como encuestadores, no estuvo exenta de tensiones que implicaron desde desconfianza acerca de qué se haría con los resultados del mismo, hasta discusiones respecto de qué indagar y cómo preguntar. En Maidana y otros (2010) expusimos sobre los alcances y limitaciones del mismo, evaluando no sólo los meros datos censales que se obtuvieron sino la movilización de subjetividades, entendiendo que el censo opera en un campo social cargado de intereses y representaciones (Pacheco de Oliveira, 1999).

Así como el Censo movilizó fuertemente el campo indígena, otro momento significativo de movilización y visibilización tuvo lugar en el contexto de los festejos del Bicentenario. El día 12 de mayo comenzó la movilización de tres columnas desde diferentes puntos del país, y el 20 de mayo distintos conjuntos de referentes indígenas llegaron al centro de la ciudad de Buenos Aires y fueron recibidos por la presidenta Cristina Kirchner. Dos columnas expresaron algunas diferencias respecto a la relación con el gobierno; una de ellas, la más concurrida, tenía a la cabeza una dirigente de un movimiento social, y la otra referentes indígenas que se fundaban en liderazgos históricos. Ambas marchas no sólo fueron un estallido de colores y sonidos provenientes de diferentes puntos del interior del país, sino la confirmación rotunda de la existencia de los pueblos indígenas expresando la necesidad de que sus derechos sean reconocidos. La cuestión indígena estuvo al mismo tiempo representada en uno de los cuadros del espectáculo desarrollado por el Grupo Fuerza Bruta, que coronó la conmemoración. Si consideramos los festejos del Bicentenario como un ritual, y si aceptamos (Turner, 1974) que los rituales condensan y expresan los valores de una sociedad, el hecho de que la cuestión indígena haya estado tan presente en los mismos marca un punto de inflexión importante en la superación de la idea de país blanco y venido de los barcos.

Todas estas situaciones o acontecimientos han sido momentos de significativa visibilización. En la actualidad son 30 los nucleamientos³ de población *qom* existentes en el Gran Buenos Aires, destacándose por los logros alcanzados

3. Usamos el término «nucleamiento» para dar cuenta de la dinámica migratoria y de la capacidad de nuclearse –en geografías distantes a las de las localidades de origen– y en la medida en que las condiciones materiales lo hacen posible. El término pretende a su vez limitar todo uso culturalista del concepto de «comunidad» (Tamagno, 2001). Cabe agregar que esta capacidad de conformar conjuntos estables a lo largo del tiempo, más allá de las tensiones internas y las presiones individualistas del entorno, no la hemos observado en migrantes urbanos de otros pueblos indígenas de esta zona.

los de la Asociación *Ntaunaq Nam Qom* de La Plata (Tamagno, 2001) y los de la comunidad de Derqui (Hecht, 2010), en el sentido de haber logrado la realización de sendos planes de vivienda y presentar grados de visibilidad y formalización importantes. La dinámica de estos nucleamientos se ha visto considerablemente potenciada desde la promulgación de la Ley 26160 de 2006, debido a que han tenido que formalizar su existencia constituyendo «comunidades» según la Reglamentación 4811 de 1996, que atiende las normativas para la obtención de personería jurídica por parte de las comunidades indígenas, a los fines de atenerse al reconocimiento de derechos que la citada ley implica. De la reglamentación de dicha Ley se desprende el Programa Nacional de Relevamiento Territorial de Comunidades actualmente en marcha.

Cabe agregar que la Ley 26160 fue generada en respuesta a la existencia de demandas territoriales concretas por parte de los pueblos indígenas, que vieron amenazada su existencia por los mega-emprendimientos (minería, agricultura, turismo) que, posibilitados por el avance tecnológico, los conminaban a desplazarse. El Chaco no es ajeno a ello, pues la expansión del cultivo de soja ha transformado abruptamente el paisaje, desmontando y disputando tierras a las poblaciones indígenas que ocupan dicha región (Equipo de Trabajo de la APN en Pizarro, 2010).

A pesar de la existencia de la citada legislación y su implementación, las tensiones por disputas territoriales y los desalojos de población indígena o campesino-indígena continúan manifestándose en algunos casos con altos grados de violencia. Un ejemplo actual de ello es la protesta por demanda territorial organizada por la población *qom* de La Primavera, Formosa, cortando la Ruta Nacional N.º 86 en julio de 2010 y que fuera ferozmente reprimida por la policía y la gendarmería el día 23 de noviembre, causando la muerte de uno de los integrantes de la comunidad y la quema intencional de las viviendas transitorias en las que se alojaban; hechos que condujeron a que trasladaran la protesta a la ciudad de Buenos Aires, capital de la República Argentina. Cabe agregar que cuando colocamos en el título de nuestro proyecto «formas de visibilidad» no imaginamos una forma de visibilidad de las características que mostró el llamado «acampe *qom*», situado en la intersección de las calles 9 de Julio y avenida de Mayo, en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. Colocado este acontecimiento en el contexto de la actual coyuntura, es imprescindible pensar en términos de los condicionamientos estructurales que en él están presentes. El «acampe *qom*» se nos aparece como un momento más que significativo para pensarlo en términos de Escobar (2003), cuando, reflexionando críticamente sobre las producciones del Programa de Investigación de Modernidad/Colonialidad Latinoamericano, convoca a analizar los «lugares» como espacios de la producción histórica de la diferencia. Si bien los acontecimientos son muy recientes y no negamos la sensibilidad y la emotividad que la situación ha despertado en nosotros, los años de seguimiento de la cuestión indígena y las reflexiones en torno a ella en su relación con la cuestión nacional y con la cuestión de clase

(Tamagno, 2009b) nos habilitan a afirmar que este acontecimiento marca un punto de inflexión en el modo de hacerse visibles las presencias indígenas y en el tipo de demanda por ellos planteadas. La población *qom* de La Primavera puso a prueba «el respeto a las competencias provinciales», reclamando la atención del gobierno nacional respecto al cumplimiento de las garantías constitucionales y la investigación de la violenta represión de que fueron objeto⁴.

SANTIAGO DEL ESTERO COLONIAL

Los que se van y los que se quedan

Judith Farberman

2ª nota



Los pueblos de indios y la guerra de fronteras

Tres diferencias fundamentales separan la situación de los pueblos de indios que describimos en el apartado anterior de la del período tardocolonial: en primer lugar, aún siendo pueblos de encomienda¹¹, no era ya esta institución la que reglamentaba las formas del trabajo; en segundo lugar, la modalidad de las migraciones - y en buena parte de los casos el punto de atracción- había cambiado porque dominaban los movimientos libres y dirigidos hacia la campaña de Buenos Aires. Y, finalmente, nuestra región formaba parte ahora de una frontera bélica que condicionaba su vida económica y su dinámica social.

Del primer punto ya hemos hablado en el apartado precedente. A fines del siglo XVIII la hora de la encomienda había pasado aunque todavía existieran algunas pocas: la mayor parte de los derechos sobre ellas habían caducado, hacía años que no se concedían otras y en la jurisdicción tucumana sólo Santiago del Estero y Jujuy mantenían pueblos de indios de cierta entidad numérica¹². Por eso, la mayor parte de los pueblos santiagueños se encontraba "en cabeza de la Corona", mientras que otros habían sido destruidos por los etnias chaqueñas y sólo tres seguían repartidos en manos privadas¹³. Salvo en el caso de los pueblos destruidos por los indios o abandonados por la escasez de tierra fértil, los tributarios conservaban todavía el dominio comunitario de las sementeras de sus pueblos. Cuando se levantan nuestros padrones, la mayor parte de la población se concentraba fundamentalmente en dos de ellos, Tuama y Matará, y les seguían en importancia por la magnitud de su casta tributaria Soconcho y Guañagasta¹⁴. Estos cuatro pueblos de indios, dos de los cuales conoceremos en detalle más

¹¹ Es decir, asignados a un particular o a la Corona en calidad de tributarios.

¹² Desde la creación de las intendencias a fines del siglo XVIII, sólo se reparten 22 encomiendas para toda la jurisdicción de Salta del Tucumán, siendo la mayoría de ellas "de piezas sueltas" y ya no pueblos de indios. B.R. SOLVEYRA, "Desarrollo general de la encomienda en Córdoba", en **Revista de la Junta de Estudios Históricos del Tucumán**, 4, 1974, p. 213-238.

¹³ Hacia 1786 eran veinte los pueblos de indios que subsistían y ese número se redujo a catorce en 1807; los seis restantes, "sin ninguna persona", fueron "agregados a la Real Corona". A pesar de esto, es de notar que en las encomiendas privadas el número de los indios ausentes es mucho menor que en las reales, lo cual revela un control mucho mayor por parte de los encomenderos.

¹⁴ La población **registrada** total de los cuatro pueblos (es decir que comprende también a los ausentes) por los censistas es de 2079 habitantes en 1786 y de 2072 en 1807.

adelante, eran cabecera de doctrina¹⁵, por lo que dependían de ellos una cantidad de asentamientos menores vinculados entre sí y con otros asentamientos rurales vecinos que no necesariamente entraban en la categoría de pueblos de indios a través de relaciones de parentesco o laborales.

En cuanto al segundo punto, y como anticipáramos en la introducción, el gran crecimiento económico y demográfico de Buenos Aires, que se incrementa aún más con la creación del Virreinato del Río de la Plata, reorienta parte de los flujos mercantiles que partían del interior. Aunque el comercio altoperuano sigue siendo importante -de hecho la ciudad de Santiago sobrevive gracias a su participación marginal en ese circuito¹⁶-, lo cierto es que las producciones regionales y los santiagueños se dirigen en forma creciente al litoral bonaerense. Y así como antes las migraciones se asociaban al transporte de ganado y textiles, ahora los migrantes se trasladarán además para ofrecer sus brazos en las cosechas trigueras del hinterland bonaerense.

El tercer punto tiene gran influencia sobre los dos anteriores: desde fines del siglo XVII Santiago del Estero integrará la vasta frontera chaqueña, frontera bélica y cultural que enfrentaba y contactaba simultáneamente a los habitantes de los pueblos de indios con los grupos chaqueños, seminómades, al oriente del río Salado. Los pueblos de encomienda se convierten en una reserva de potenciales soldados¹⁷. Como veremos más adelante, esta condición omnipresente en la vida de los habitantes de los pueblos tenía no poca influencia en la

¹⁵ Es decir centralizaban las actividades de conversión y catequesis de los indios de la jurisdicción.

¹⁶ Desde el primer cuarto del siglo XVIII, a la pobreza de las producciones santiagueñas se suman las resultantes del aislamiento comercial: para entonces, la ciudad pierde temporariamente su vinculación con la ruta altoperuana. La antigua ruta de Tenenes que la conectaba con el Alto Perú y cruzaba su territorio es abandonada a causa de los ataques de los indios chaqueños, por lo que las mercancías comienzan a circular por el camino del Palomar, en jurisdicción tucumana. Este problema fue discutido repetidas veces en las sesiones del cabildo: ver las siguientes en las **ACTAS CAPITULARES DE SANTIAGO DEL ESTERO**, Buenos Aires, Kraft, 1941: tomo I, p.125 (1729); p.378 (1740); tomo II, p.45 (1749); p. 151-152 (1755).

¹⁷ Observaba al respecto el viajero Concolorcorvo "toda la gente del Tucumán asegura que los santiagueños son los mejores soldados de aquella provincia y el terror de los indios del Chaco", **El lazarillo de ciegos caminantes desde Buenos Aires hasta Lima (1776)**, Buenos Aires, Solar, 1942, p. 81.

decisión de migrar. De hecho, como hemos dicho ya, parte de los pueblos se encontraban completamente destruidos por la guerra de frontera y sus pobladores dispersos.

Por supuesto que la situación de frontera imprimía también un nuevo signo desventajoso a las ya accidentadas e irregulares actividades económicas de la ciudad, incapaces de sostener el peso de una guerra onerosa por su ineficacia. Las escaramuzas bloqueaban los caminos hacia el Alto Perú y perjudicaban la recolección de miel, cera y grana en el bosque chaqueño. Para los hombres de los pueblos implicaba la carga de las prestaciones militares, ya fuera en las "entradas" como en los fortines asentados en los límites con el Chaco. Implicaba también la suspensión de parte de sus tráficos mercantiles: la zona del río Salado era territorio de tratos comerciales entre los indios "civilizados" de los pueblos y los mercaderes ambulantes. Objeto de los tratos mercantiles eran los textiles que tejían pacientemente las mujeres -la población más "sedentaria" de los pueblos de indios- y la miel y cera chaqueñas¹⁸.

La militarización del Salado dejó cicatrices profundas en la historia de nuestra región. En el ámbito de la frontera comenzaron a fortalecerse los poderes privados: según los tributarios de los pueblos del Salado, los "cabos militares" gradualmente se habían convertido en señores de los pueblos¹⁹. Este proceso de militarización no habría de detenerse cuando las hostilidades indígenas cesen sino que continuaría en los años sucesivos a las revoluciones de independencia, consolidando esquemas de funcionamiento social que mantendrían su vigencia durante largo tiempo.

¹⁸ De todas formas, entre los indios de los pueblos y los indios chaqueños no existían sólo relaciones de hostilidad. La historia de las relaciones entre blancos e indios y entre indios de una y otra ribera del río Salado es muy fluctuante y aún bastante oscura. De hecho, en los casos en que los indios chaqueños aceptaban ser "reducidos" -a partir de compromisos de alianza que conllevaban entregas de tierras, animales y herramientas de labranza y permisos para comerciar- no era extraño que algunos habitantes de los pueblos se trasladaran a vivir entre ellos. Pero tampoco ésta era una solución perdurable y no tardaban los indios en abandonar las reducciones. Cfr. los documentos compilados por Antonio **LARROUY**, **Documentos del Archivo de Indias para la historia del Tucumán**, tomo II, siglo XVII, Tolosa, Imprimerie Edouard Privat, 1927, p.134.

¹⁹ "No hemos conocido amo ninguno sino solo los cavos militares que nos han mandado y tratado de la forma que ellos han querido", protestaban los caciques de la doctrina del Salado en 1726. Citado por Andrés **FIGUEROA**, "Los antiguos pueblos de indios de Santiago del Estero", en **Revista del Archivo de la Provincia de Santiago del Estero**, II, 4, 1928, p.78.

Dadas estas condiciones de vida, los pueblos difícilmente podían mantener una población permanente: la migración estacional, que podía terminar en abandono definitivo, era la posibilidad más atractiva para el campesino santiagueño. De este fenómeno nos ocuparemos en adelante. Para ello elegimos dos de los pueblos de indios más importantes de este período: Soconcho y Matará, situados a orillas del río Dulce y del río Salado respectivamente.

Matará y Soconcho

El pueblo de Matará se erigió desde el primer cuarto del siglo XVIII como un punto estratégico de entrada al Chaco. Su carácter fronterizo lo convirtió en un centro de relativa importancia, escenario de las negociaciones entre los campesinos recolectores de miel y cera y los mercaderes que trataban con ellos. Era una frontera divisoria -en palabras de Amadeo Jacques el lugar donde "poco más allá comienza la barbarie"- y simultáneamente el espacio de confluencia de dos sociedades diversas articuladas a través de los tratos mercantiles y las empresas militares. Estas duras condiciones implicaban la militarización de todos los varones que satisfacían el tributo debido a la Corona "manteniéndose siempre sobre las armas". Sub-región de economía inestable, los campesinos soldados encontraban sus medios de vida más fácilmente en la recolección de miel, cera o algarroba que en los cultivos de trigo o maíz en las tierras de regadío, que caracterizaban las costas del Dulce.

Las dos parcialidades que dividían el pueblo de Matará eran una "creación" colonial que había unido la antigua comunidad originaria de labradores -"gente de mucha razon"²⁰- a una banda de pobladores "desnudos" que no cultivaban ni "tenían mantenimiento para sustentarse". El origen diverso puede responder a la conflictividad constante entre las dos parcialidades que describen las fuentes a lo largo del siglo XVII. Probablemente seguían jugando algún rol aún en esta etapa final de la historia de los pueblos de indios, en particular en lo que atañe a las estrategias migratorias y a los sistemas de alianza. Finalmente, nos resta decir que a fines del siglo XVIII Matará no albergaba solamente población tributaria, aunque en sus orígenes fuera pueblo de indios. Un número aproximadamente igual de campesinos libres, quizás en buena parte mestizos, convivía con los miembros de la "casta tributaria", compartía el trabajo, se mezclaba con la comunidad a través de los matrimonios.

²⁰ "Carta de Alonso de Vera y Aragón al obispo del Tucumán fr. Francisco de Victoria". Apéndice documental del artículo de Marcelo Montes **PACHECO**, "La primera población del Chaco", en **Congreso de Historia Argentina de Norte y Centro**, (12-16 de octubre, 1941), Córdoba, 1944.

Soconcho, como el resto de los pueblos situados a lo largo del río Dulce, parece haber estado menos involucrado en la guerra de fronteras y más vinculado, en cambio, al proceso de reducciones de la zona (de hecho parte de los tributarios del pueblo se trasladan a la cercana reducción de Abipones). Identificado como "el curato más pingüe", había sido objeto de disputas entre los primeros gobernadores del Tucumán que finalmente se resignaron a abandonarlo "en cabeza de la Corona" desde fines del siglo XVI.

El pueblo se encontraba en el corazón fértil del Dulce y como otros pueblos de esa sub región producía, al decir del recaudador de tributos, "abundancia de trigo y maíz, grana, cera, miel común y de cardón"²¹. Se encontraba mejor ubicado que Matará, más cerca de la ciudad de Santiago y sobre la ruta altoperuana. Por lo que respecta a la estructura política de la comunidad, Soconcho había reducido a lo largo del el siglo XVIII sus diez parcialidades de fines del XVI a tres, que mantendría hasta la abolición de los pueblos de indios.

Pero si algo tenían en común Soconcho y Matará era el ser tierra de emigración. Esto es lo que veremos en adelante, a partir del análisis de los padrones.



Políticas de la representación del folklore en los museos folklóricos



Ana María Dupey*
segunda parte

Museos folklóricos y localismos.

Otros movimientos del siglo XIX se desarrollaron en el seno de sectores sociales medios cultos (poetas, periodistas, maestros, historiadores locales) para quienes la lengua, la literatura y la cultura local estaban relacionadas con su movilidad social y política. Tal es el caso del Felibrismo⁵ que llevó a uno de sus representantes Frédéric Mistral, ⁶ no solo a defender el mantenimiento del provenzal y la langue d'oc (occitana) como reacción a las políticas asimilacionistas del gobierno para imponer el francés- a través del sistema educativo, la prensa y el servicio militar en todo el territorio de Francia, sino que también fundó el Museo Arlaten (1896), para preservar el estilo de vida particular de la región de la Provenza y legitimar la cultura de la misma. El museo fue organizado en salas temáticas y se adoptó como forma expositiva: el diorama. Las mismas abordaban temas de la vida tradicional provenzal tales como el nacimiento de un niño, las fiestas del ciclo de Navidad, la devoción religiosa representada por una mujer con el traje tradicional de Arles rezando en un oratorio y el trabajo de las costureras en un taller. Las tres primeras fueron concebidas por Frédéric Mistral y Emile Marignan entre 1897-9 y hacían referencia a memorias de Mistral en su calidad de nativo de la región. En otra sala, que estaba dedicada a ritos y leyendas de la localidad, se multiplicaban copiosas colecciones de reliquias, exvotos, y talismanes con marbetes explicativos en vitrinas centenarias. Esta proliferación de objetos producía materialmente una evocación mimética del mundo virtual de las creencias locales para llamar la atención del visitante sobre la particularidad de las mismas. Asimismo, para fortalecer la tarea del museo y dar mayor difusión pública al folklore provenzal y preservarlo, Mistral creó en 1904 la Festo Vierginenco en la que se establece el uso del traje folklórico entre



Figura 1. Diorama: Escena de la vigilia de la Calendale, ciclo de fiestas de la Navidad que comienzan el 4 de diciembre

Figure 1. Diorama: Scene of la Calendale evening/eve, the Christmas period starting on December 4th. (Coll. Museon Arlaten, musée départemental d'ethnographie, Arles, cliché J.L.)

las aspirantes a reinas del Felibrige, inventando una tradición, que continúa hasta la actualidad. A partir del 2006 se encaró el proyecto de la renovación del museo⁷. El mismo se focalizó en la obra de Mistral como constructor de la memoria colectiva provenzal. Se buscaba recuperar el proceso de institucionalización del folklore provenzal para que los miembros de la sociedad local objetiven y reflexionen sobre cómo se fue representando la identidad regional. Las salas temáticas se re-organizaron en cinco secuencias cronológicas desde finales del siglo XIX hasta principios del siglo XXI, complementadas por una sala temporal, para favorecer la reflexión sobre el papel del museo en la experiencia de la identidad provenzal, tanto para nativos como para foráneos

De la representación del pueblo de la nación a las diversidades del multiculturalismo

Naciones multiétnicas van a apelar a los museos como instrumentos en sus políticas de integración nacional. En pleno desarrollo de la 2da República en España (1931- 1939), se promovió la fundación del Museo del Pueblo Español donde se va a organizar una cartografía de identidades culturales regionales para subsumirlas en una entidad política más englobante, la de pueblo español. Sus colecciones se formaron a partir de donaciones y adquisiciones producidas con motivo de la exposición del traje regional realizada en Madrid en 1925. Esta muestra al exhibir los trajes populares tradicionales (folklóricos), de acuerdo a la provincia de origen, los proponía como señales icónicas de las identidades de los residentes de cada región representada. De este modo, se estableció la idea de que el traje era algo que estaba en lugar de “alguien” –su portador- que pertenecía a otro lugar -a una determinada comarca-. Si la estética del traje operó como el medio de acercarse al otro regional, la distribución geográfica actuó como un eje ordenador de la diversidad de trajes/identidades telúricas. Produciéndose una reificación y estererotipación de las identidades folklóricas. Esta cartografía presentó una idealización no conflictiva en la articulación entre el deseo de mantener las identidades regionales y la consolidación de la identidad nacional, porque el emplazamiento físico continuo de los trajes en las exhibiciones producía el efecto de la unidad de las regiones con la nación. Esta colección constituyó la base del museo del Pueblo Español, que logró fundarse durante la 2da República en 1934. En su decreto fundacional No. 92, se da cuenta de su propósito de la siguiente manera: “Cumple el Gobierno con la deuda cultural y política contraída por la República con el “Pueblo Español”,/ que no tiene, un Museo adecuado que recoja/ “las obras, actividades y datos del saber, del sentir y el actuar de la masa anónima popular, perdurable y sostenedora, a través del tiempo, de la estirpe y tradición nacionales, en sus variadas manifestaciones regionales y locales, en que la raza y el pueblo, como elemento espiritual y físico, han ido formando nuestra personalidad étnica cultural.” (AMPE, I, 1935: 5). El museo funcionó como tal hasta 1993, aunque solo estuvo abierto al público entre 1971 y 1973. En dicho decreto, se incluyó la previsión de mantener una sección especial del Traje Histórico: “Conservará y continuará la sección especial del Traje Histórico, ampliándola con el de oficios y jerarquías”, art.2º) en atención a la procedencia de una parte de sus colecciones - tarea que el Museo nunca desatendió- “sus fondos continuaron creciendo.” (Carretero Pérez 2007: 16) Por ello, y a pesar que su primer director Luis Hoyo Sainz reclamaba considerar todos los aspectos etnográficos y folklóricos de las regiones, el traje mantuvo la centralidad en el despliegue museográfico. Otra cuestión significativa, que se planteó en relación con el funcionamiento del museo, era la participación de integrantes de la sociedad civil-ya sea por su afición hacia la región de origen y a sus tradiciones o su inclinación por carácter nacional español o casticismo- mediante su incorporación como encuestadores en el terreno, para ello se les suministraba cuestionarios guías. Así lo expresaba la Circular para la Recogida de Objetos: “No puede constituirse plenamente el Museo del Pueblo Español con la sola protección oficial, científica y económica, pues a nutrirle han de contribuir cuantos sientan un patriotismo tradicional al espíritu de raza y un casticismo⁸ regional y local, que destaque y conserve las unidades históricas y geográficas que integran la Nación” Finalmente, mediante el Real Decreto 684 fue transformado en Museo Nacional de Antropología en 1993, reconvertido en Museo del Traje-CIPE en 2004 y proyectado como Museo Nacional de Etnografía. Este último para dar cuenta:

“de la memoria histórica y vida cotidiana de España. Con miles de piezas que cubren un período de 500 años de historia común, el museo será un centro referente nacional e internacional”⁹

En el marco de las políticas culturales del gobierno francés del Frente Popular (1936-1938), que proponían la popularización de la cultura, sobre la base de las colecciones del Museo de Etnografía del Trocadero se crearon el Museo del Hombre y el Museo Nacional de las Tradiciones Populares (MNTP), responsables, uno sobre la tematización etnológica de los hombres primitivos del presente y los fósiles y el otro sobre la cultura popular tradicional. Surgieron con una doble vocación de conservación e investigación. El MNTP organizó encuestas nacionales en terreno a partir de cuestionarios estandarizados sobre artesanías, arquitectura, alimentación, mobiliario, festividades y derecho consuetudinario en distintas regiones para el estudio de la vida tradicional. Posteriormente, el régimen de Vichy (1940-44) transformó estas instituciones. En el caso del MNTP fue puesto al servicio de la glorificación de las virtudes campesinas y las tradiciones ancestrales. Sin embargo, el museo pensado como el “Louvre del pueblo”

no fue abierto al público hasta 1972, bajo el impulso del ministro de cultura André Malraux. En su inauguración estrenó una museografía novedosa caracterizada por galerías temáticas sobre la vida material e inmaterial de la cultura francesa tradicional. Los objetos eran presentados en cámaras oscuras suspendidos por hilos invisibles, situando los objetos en sus contextos materiales de producción, destacando los procesos técnicos artesanales ofreciendo una visión sintética de la sociedad francesa tradicional en sus aspectos rurales y artesanales, pero anclada en el pasado. Posteriormente, renovaciones teóricas provocaron el abandono de la ilusión de la comunidad campesina aislada y la construcción de la variación de las expresiones folklóricas ordenadas por regiones para ilustrar la diversidad de las prácticas culturales en los espacios franceses. Se cuestionaron las descripciones de las áreas culturales que llevaban a definir identidades artificiales y despolitizadas. Todo ello motivó a que en junio del 2005 se cerraran sus puertas y sus colecciones se trasladaran a Marsella para ser reinventado como Museo de las Civilizaciones de la Europa del Mediterráneo (MuCEM), centrado en la cultura popular francesa pasada y actual y del Mediterráneo europeo en clave comparativa e intercultural.

Museos folklóricos y federalismo político

Los estudios folklóricos tuvieron en Tucumán (Argentina) un ambiente propicio, en la primera mitad del siglo XX. Desde 1927 Juan Alfonso Carrizo recibió apoyo para sus recopilaciones de los cancioneros del NOA por parte de Ernesto Padilla. En 1937 siendo rector de la Universidad Nacional de Tucumán Julio Prebisch, se creó el Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, a cargo de Manuel Lizondo Borda. Destacados investigadores del folklore visitaron la universidad, entre ellos el Dr. Raúl Cortazar quien presentó para su edición por el sello universitario su libro “Bosquejo de una introducción al folklore”, que produjo una renovación epistemológica en el estudio del folklore. En el Instituto de Historia, Lingüística y Folklore, cumplía funciones en la Sección Folklore, Rafael Jijena Sánchez, quien promovió la creación del Museo Folklórico Provincial General Manuel Belgrano en noviembre de 1943. Este surgió en el marco de la política oficial del gobierno para afirmar la cultura tradicional local y la autonomía federal frente al centralismo político de Buenos Aires.

Su fundación fue coetánea con el movimiento de intelectuales y literatos denominado La Carpa, que se gestó en la provincia con la idea de refundar las letras



Figura 2. Vestido tradicional de la provincia de Álava/Araba, España. Foto de la autora sobre el dibujo de Vicente Viudés grabado por Heber aparecido en: Trajes de España, Comisión Nacional de Cultura, Bs. As. 1948

Figure 2. Traditional dress, province of Álava/Araba, Spain. Photography taken by the author from Vicente Viudés' drawing in Trajes de España, Comisión Nacional de Cultura, Bs. As. 1948

del NOA. Sus integrantes en el Prólogo de la Memoria Colectiva de Poemas, que publicaron en 1944, aportaron nuevas perspectivas en torno a las políticas del folklore, que disentían con las desarrolladas por el museo. Como señala Martínez Zuccardi (2010) cuestionaban la forma en que los regionalistas habían asumido la pertenencia al Noroeste, a través del nativismo. Ellos se consideraban próximos a la tierra y a las tradiciones pasadas de los sectores populares pero a través de un compromiso estético, ético y político. Se distanciaban de los “poetas folkloristas” que utilizaban las expresiones del arte y del saber popular en su lírica. Rechazaban a aquellos que tomaban de la tierra lo anecdótico.

Se opusieron a quienes recurrían a los giros regionales pintoresquistas para dar cuenta de la problemática popular e indígena. Mientras que los representantes de este grupo realizaban una operación reflexiva acerca de cómo se venía representando el folklore, el museo adoptaba una postura culturalista, la que más abajo se desarrolla. En 1957 - por Decreto Ley 4/54- se cambió la denominación del museo por la de Museo Folklórico del Noroeste “Manuel Belgrano” e Instituto de Estudios Folklóricos de Tucumán y fue designada como directora María Delia Millán de Palavecino. En la Memoria Anual (1957) que ella presentó a las autoridades justifica por un lado, la ampliación de las competencias de la institución porque se abordaría el área cultural folklórica del Noroeste, caracterizada por una constelación de rasgos que por la simple continuidad espacial la individualizaba frente a otras áreas. La cultura folklórica- según la conceptualización de E. Palavecino (1959)- constituiría:

“un repositorio de técnicas y pensamientos primitivos integrados a un estilo de vida social, y estéticamente tradicionales, que adquieren un relieve singular en oposición a la sociedad industrial” (p.349).

Entre los rasgos constitutivos de dicha cultura folk se hallarían elementos indígenas pero organizados dentro de un sistema político, religioso y social europeo. Por lo que la corriente cultural hispana al mezclarse con las capas culturales indígenas del noroeste en los siglos XVI y XVII, habría configurado la cultura folk del noroeste. Este concepto que proyectaba el folklore hacia el pasado y lo escindía de la actualidad y de sus condiciones materiales y sociales de producción va a definir las colecciones del museo y las temáticas expositivas. Por otro lado, en el mismo documento se argumentaba la creación de un Instituto de investigación porque permitiría dar explicaciones sobre los materiales culturales en base a un saber razonado, según un método científico. Complementariamente, se planteó la renovación museográfica de las formas expositivas del museo adoptando carteles, fotografías, dibujos, esquemas técnicos, paneles etc. para dinamizar su función educativa. La organización de la exposición fue desarrollada en cuatro salas: 1) la de manufacturas del Noroeste en las que se presentaban artesanías folklóricas y sus técnicas de fabricación 2) la de indumentaria argentina distinguiéndola por provincia, 3) la de vida rural con la reconstrucción de un ambiente en una casa rural y 4) la de imaginería e instrumentos musicales. Distinguiendo en cada uno de los artefactos, su procedencia indígena o europea. Como se observa M.D. Millán de Palavecino plasmó museográficamente la noción de área de cultura folklórica. Privilegió constelaciones espaciales de artefactos culturales materiales y sus procesos de construcción -no se hacía referencia a la organización social de quienes los poseyeron ni a su arte verbal (leyendas, mitos). Este concepto expositivo se mantuvo hasta los 90, cuando se encaró la refacción del edificio, que fue acompañada de significativos cambios. El museo se planteó como un espacio de revalorización de la cultura y las tradiciones en su diversidad de manifestaciones y de salvaguarda de la memoria. Se remozaron las formas expositivas con la reproducción de un rancho norteño con todos sus elementos característicos y medios de transporte de la época. Se crearon salas dedicadas a personajes destacados en la difusión del folklore musical contemporáneo vinculados ya no a un medio folk sino a las industrias culturales modernas, como son la dedicada a Mercedes Sosa y a los Tucu Tucu y en su desarrollo se incorporaron recursos multimedia. Se introdujeron performances del arte verbal tradicional (relatos sobre “El Duende”, “La Viuda”, “El Familiar”, “La Mulánima”, “La Salamanca” etc.) utilizando recursos sonoros no tradicionales. Por otro lado, se ha venido desarrollando una tarea participativa de la comunidad y de inclusión de la cultura tradicional de grupos antes no contemplados por el museo, como es el caso de las colectividades extranjeras (sirios libaneses, asturianos, italianos, belgas y peruanos). Se debaten películas como Tucumán Arde, que en la

década de los 60 cuestionó el enfoque museístico despolitizado de los grupos folklóricos rurales al denunciar las condiciones de explotación de los trabajadores de los ingenios azucareros. Obra que aborda el compromiso ético y político anticipado por los integrantes de La Carpa. De este modo, el museo ha adquirido un carácter dialógico en el que se encuentran representadas múltiples voces ofreciendo instancias reflexivas en torno a la política de la representación del folklore.

Conclusiones preliminares

El itinerario de este trabajo pone en evidencia como la lógica seguida para la invención de los museos folklóricos ha estado dominada por categorías vinculadas a concepciones de la disciplina del Folklore del siglo XIX, centradas en una alteridad construida a partir de la cultura rural en retirada frente a los avances de la Modernidad, a fin de dar cuenta de esta última. Al apartar los grupos folk del presente y proyectarlos hacia el pasado se invisibilizaron las relaciones con la sociedad mayor de la que participaban y se opacó la dinámica de los cambios que ocurrían en los mismos. Por ello, en los despliegues museográficos se privilegiaron enfoques centrados en los objetos y/o en escenificaciones mediante dioramas y escenas vivientes que trataban de imitar el contexto social del folklore¹⁰. Aunque éste era un recurso artificioso que destacaba la insularidad social y política de los grupos productores del folklore. Las conceptualizaciones del folklore no solo destacaban la estabilidad de la cultura folk sino, también, su arraigo a la tierra -su carácter vernáculo. Cuestiones que se asociaban con la autoctonía y la ancestralidad, que tanto los movimientos localistas, regionalistas, y nacionalistas como los estados nación (de diferente signos políticos) han llevado a desarrollos museográficos para construir identidades colectivas arraigadas territorialmente y reclamar lealtades políticas. De acuerdo con estas perspectivas, se seleccionaban determinados hechos folklóricos que se ordenaban geográficamente para construir cartografías identitarias sólidas en clave política. Estos procesos se sustentaron en la separación de los “expertos” poseedores del conocimiento y el público asumido como receptor de dicho conocimiento, asegurándose de este modo el control sobre un discurso monológico. Las representaciones museográficas materializaron los sentidos identitarios a difundir haciéndolos públicos y tornándolos social y políticamente relevantes. Esta lógica va a entrar en crisis - como señalamos en la introducción- a partir de los procesos de descolonización del conocimiento, la auto-reflexión de los folkloristas sobre la historia de los paradigmas de la disciplina y los replanteos de la institución museo. Ello ha llevado a lo que se ha denominado reinvenición o descolonización de los museos folklóricos. Este camino es transitado de manera diversa, aunque en todos la marca de origen de sus colecciones va estar presente. El gobierno de Francia opta por soluciones distintas para un museo folklórico regional y otro nacional. Adopta una perspectiva deconstructivista al plantear el Museo de Arlaten como espacio para la reflexión sobre el papel del museo y su fundador en el proceso de construcción de la identidad provenzal y en el caso del MNTP lo inscribe en un museo más abarcativo: el de las Civilizaciones de la Europa Mediterránea, caracterizado como museo de sociedad para experimentar y comprender el mundo en el que vivimos y que presenta los modos y estilos de vida que se cruzan, se reparten y a veces se oponen entre Europa y el Mediterráneo. Todo ello dentro de una perspectiva comparada e intercultural en línea con la construcción de la identidad ciudadana de la Unión Europea¹¹ y su integración comunitaria. En el caso de Norsk Folksemuseum de Noruega y el Nordiska Museet de Suecia, se plantean como museos de historia cultural, específicamente de la vida cotidiana de un contexto social implicaba un desafío en el campo museográfico para cumplimentar la tarea de interpretar, comunicar y sensibilizar a distintos públicos” y las condiciones de vida del pasado a la actualidad. Estos han ampliado sus colecciones incluyendo sectores sociales antes no considerados y no solo se realizan actuaciones folklóricas de danza y música sino, también, de festividades. Sin embargo, en ambos las exhibiciones de la cultura folklórica rural siguen jugando un papel preponderante para dar cuenta del pasado. Por su parte, el museo del Pueblo Español - luego de un intrincado proceso en el que ha tenido un significativo peso la colección de trajes folklóricos-, se convertirá en el Museo Nacional de Etnografía -con sede en Teruel- al que se define como centro de la memoria histórica y vida cotidiana de España y propondrá una reflexión sobre los conceptos de identidad y relatividad cultural¹². El Museo Folklórico de Tucumán ha incorporado la cultura tradicional de otros colectivos integrantes de la sociedad tucumana, la

temática de los conflictos que han atravesado los sectores populares en el pasado y la expansión del folklore en las industrias culturales. Las reinventaciones mencionadas articulan, en algunos casos políticas radicales -adoptan perspectivas desconstruccionistas en relación con procesos identitarios locales- y en otros reformistas, que amplían la visión al conjunto de la sociedad en su diversidad e incluyen la historia cultural cotidiana de la misma, pero no cuestionan el modo en que se han construido éstas. Todas, sin embargo, proponen la construcción de identidades en clave plural y de intercambio cultural. Asimismo, si bien acuerdan en la participación comunitaria ésta aún no se halla sistemáticamente integrada. El análisis expuesto en este trabajo ha tratado de dar cuenta de la creación de los museos de folklore en relación con la representación e interpretación de identidades en el marco de los cambios de paradigmas operados a lo largo de la Modernidad y sus transformaciones con el cambio de siglo.

Buenos Aires, 17 de agosto del 2011

Notas:

5 “Este renacimiento literario se inicia fomentado por dos corrientes divergentes, la una funcional y psicológica, que pretendía comunicar con el pueblo y rehabilitar su dignidad humana elevando su lengua, y la otra estética, que pretendía reanudar con una brillante literatura trovadoresca. Ambas corrientes coinciden en la estimulación de un sentimiento de pertenencia e identidad territorial distinta a la del norte de Francia, en un siglo en el que el devenir político de la nación francesa está continuamente amenazado por guerras, golpes de estado, insurrecciones y rebeliones”. (Mellado García 2008)

6 El poeta provenzal, funda en Arles (Francia) Félibrige o felibrismo, que trató de devolver su antiguo esplendor a la lengua y a la literatura Provenza.

7 El proyecto de renovación se obtuvo del sitio:

<http://www.museonarlatten.fr/museon/webdav/site/museon/shared/content/dp.pdf> consultado 10-2-2010

8 “ é uma postura literária, cultural e ideológica, manifestada em Espanha desde o século XVIII em oposição à afrancesada ou ilustrada, e que desde então se relaciona com o pensamento reaccionário. É uma reivindicação defensiva do castizo, ou seja, das expressões de todo o tipo (culturais, religiosas, vitais, moda, atitudes, fala, ou inclusive da organização política e social),[1] que se percebiam pelo casticismo como próprias de sua casta, entendida esta não tanto como a raça ou etnia própria (se veja Racismo em Espanha), senão mais bem como o carácter nacional espanhol, a boa casta, inclusive em termos reproductivos vagamente machistas, que fizeram parte do nacionalismo espanhol, sobretudo em suas expressões mais populares e nas expressões de orgulho patriótico habituais durante o franquismo.[2] <http://pt.encydia.com/es/Casticismo> consultada 12-2-2011

9 De acuerdo a lo enunciado en nota aparecida en Público.es digital alojado en el sitio: <http://www.publico.es/culturas/192436/el-museo-de-la-vida-cotidiana-en-teruel>

10 Entre el siglo XVIII y XIX los desarrollos museográficos se orientaron a la representación de la realidad valorando la aprehensión sensible directa de los objetos. Desde esta perspectiva los objetos adquieren especial relevancia por su capacidad de transmitir mensajes, convirtiéndolos en objetos-documentos. La necesidad de colocarlo dentro

11 Actualmente la UE desarrolla distintos programas para favorecer la identificación de los ciudadanos con la panregión. Las personas siguen reconociéndose por sus nacionalidades. Por lo que se percibe como imperativo el fortalecimiento de una identidad comunitaria para la integración de Europa. http://ec.europa.eu/news/culture/100309_es.htm

**Sección Folklore, Instituto de Ciencias Antropológicas, Universidad de Buenos Aires. E-mail: ana.dupez@inapl.gov.ar*

Fuente (y artículo completo) :

<https://revistas.psi.unc.edu.ar/index.php/antropologia/article/view/9130/9884>

Bibliografía en la primera nota

Correo

De las muchas comunicaciones recibidas, seleccionamos algunas, que nos refuerzan las ganas.

Saludos



Pregón Criollo

Muy estimado y recordado amigo Carlos:

Agradezco el ejemplar N° 100 de Pregón Criollo, así como de los anteriores, que me ha enviado usted, los cuales amplían y actualizan mi cercanía con la cultura argentina.

Vivimos tiempos difíciles en el mundo, pero mantengo la esperanza de continuar unido con la *Academia del Folclore*, en particular con usted y Antonio Rodríguez, a quien le ruego hacer extensivo mis afectuosos saludos y deseos de bienestar.

Un abrazo cordial de Manuel Dannemann.

Agradecimientos

+ alicia_producciones@hotmail.com
muchas gracias.

+ gmaturo@gmail.com
Muchas gracias por el envío y la invitación.. Dra Graciela Maturo

+arguero@outlook.com
Hola Carlos Molinero. Muchas gracias a usted, por su amable respuesta. Es que en tiempos de *encierro*, uno anda con más tiempo para observar, usted comprenderá. . . Permítame decirle que, el inmenso trabajo que llevan a cabo desde Pregón Criollo, es encomiable. Siempre leo con interés, lo que envía el Sr. Martín Lértora. Un abrazo paisano virtual.!

Jorge Luis Argüero - DNI 10.126.940 - 68 años Ciudad de Buenos Aires

Sugerencias

De: Jorge Luis Argüero

https://www.cultura.gob.ar/fernando-fader-pinceladas-de-una-vida-argentina_7166/



Fernando Fader, pinceladas de una vida argentina | Ministerio de Cultura

A 85 años de la muerte del pintor, recordamos y celebramos su obra: una de las más importantes y amadas por coleccionistas del arte argentino, y de las pocas que supo retratar, de forma íntima y personal, la atmósfera de los paisajes de nuestra tierra.

www.cultura.gob.ar

El pellón negro - Fernando Fader Oleo sobre tela 70 x 90 cm

Estaría lindo y de paso marcamos docencia, que se indiquen las obras de nuestros Maestros de la Pintura Argentina. Disculpen la molestia. Muchas gracias. Saludos

- *Gracias Jorge Luis. Muy buena idea.*

Ya tenemos editado el PA08 y el PA 09. Por lo que intentaremos realizar estas "subtitulaciones" para las pinturas, desde el PA 10. O sea dese la primera semana de JULIO. Abrazos

+ Para Archivo Hours, de F. Lanusse

Estimado Francisco, buenas tardes. Me presento. Mi nombre es Emiliano Meincke, soy archivista y músico ("empírico" como a veces suele decirse).

Hace muy poco encontré el sitio que usted ha coordinado y me dejó realmente fascinado por distintas razones y motivaciones. El año pasado estuve en Monte en un muy pequeño encuentro de música tradicional. Esperé encontrar a Don Miguel Hours, pero lamentablemente no estuvo presente. Sí estuvieron otros músicos locales con los cuales pude conversar bastante. A Miguel no lo conozco en persona, sino a través de uno de los discos de Atilio Reynoso, gran músico bonaerense que sigo atentamente; y también por Elena Hermo, etnomusicóloga pampeana que ha trabajado sobre la música de Hours (el año pasado organizamos la presentación de su libro en donde aparece el señor Hours).

Me encanta la música tradicional de la región pampeana, el folklore surero y gracias a proyectos como el que usted coordina podemos acceder a las melodías y los cantos de músicos excepcionales como Don Miguel Hours.

No es fácil, y disculpe la insistencia, llegar al cantor de una pequeña ciudad que interpreta canciones y danzas muy poco comerciales. Mucho menos en este formato tan práctico, ordenado y didáctico.

Los cantos antiguos son muy ricos, aquellos que podemos conocer a partir de Vega, Aretz, Valladares, Moreno Cha y Hermo. He trabajado en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" en el área de archivos (actualmente asesoro al Instituto en materia archivística) y pude, en algunos casos, ver imágenes de aquellos músicos de antaño.

Nuevamente felicitaciones y gracias por acercarnos la música tradicional de la provincia de Buenos Aires.

Saludos y gracias! Emiliano Meincke

Historias del folklore: "Añorando"

Sixto Palavecino y Los hermanos Simón



Por José Luis Torres

*Desde FB, y con la intermediación de Martín Lertora, en su blog, transcribimos este recuerdo de José Luis Torres, para todos los lectores del **Pregón Criollo***

Muchas veces leemos o escuchamos historias sobre nuestra música folklórica, que intento considerarlos “voluntariosos” de gente seguramente bien intencionada del periodismo que en algunas ocasiones logran ayudar y en muchas otras confunden al oyente. Otras veces utilizan el recurso tan sencillo de “copiar y pegar”, muy práctico porque evita el trabajo de investigar, pero la cuestión falla en lo esencial: verificar las fuentes de información para confirmar su veracidad.

Esta historia sobre “Añorando” la conocí en 1980, ya hace 40 años y para estar seguro de lo que escribo consulté hace unos días a Miguelito Simón, el hijo de don Miguel Simón “El duende del bandoneón”. También hablé con Carmen Palavecino (hija de Sixto Palavecino) quien me ratificó y confirmó la historia. Voy a las fuentes y confirmo la veracidad del relato.

Como me contaba mi querido amigo Paco Ibáñez, en una oportunidad les hicieron una entrevista a Paco y Rafael Alberti, el periodista del canal de televisión les iba formulando preguntas específicas y requiriendo sus respuestas. En un momento la charla derivó a cuestiones políticas Y Paco respondió con su habitual crudeza sobre el tema. El periodista se mostró desconcertado por la respuesta y buscó ayuda en Rafael Alberti “¿Usted está de acuerdo con lo que afirma Paco Ibáñez?” y el poeta con voz muy seria respondió “Estoy de acuerdo con todo lo que dice Paco...y con todo lo que vá a decir después”.

Salvando las distancias, en este caso de “Añorando” avalo todo lo dice Miguelito Simón...y lo que diga después.

Por si no recuerdan les arrimo la letra y previendo que alguien pretenda descubrir un error aclaro: esta letra es la original, después con el tiempo alguien cambió una palabra. En la primera estrofa de la segunda parte hemos escuchado cantar “Frescor de algarrobales...” cuando el texto original dice “Tristeza de algarrobales...”

AÑORANDO (CHACARERA – Hnos. Simón)

ESTOY EN TIERRAS LEJANAS Y UNA PENA ME DOMINA
CUANDO RECUERDO EL PAGO, MI PAGO DE SALAVINA
DE MI RANCHO RIBEREÑO, MI MORTERITO AÑAPERO
MI LINDA MAJADITA, Y DE MI PERRO OVEJERO
MI GUITARRA COMPAÑERA, CON SU FUNDITA DE LIENZO
COLGADITA DE UN CLAVO JUNTO A MI CATRE DE TIENTO
MAÑANA DE MAÑANITA Y SI MI ZAINO SE ANIMA
DE UN GALOPE TENDIDO ME VUELVO PA´SALAVINA
TRISTEZA DE ALGARROBALES, SOMBRITA DE LOS ALEROS
SI HABRE ESCUCHAO DE SIESTA A LOS VIEJOS VIDALEROS
ARRULLOS DE TORCACITAS VIENEN DEL MONTE VECINO
Y UNA CANCION QUE PASA VELAY..., LAS AGUAS DEL RIO
PARECE UN PATAY LA LUNA, TUCU-TUCUS LAS ESTRELLAS
PLANTITAS DE POLEO VAN AROMANDO LA SENDA
MAÑANA DE MAÑANITA Y SI MI ZAINO SE ANIMA
DE UN GALOPE TENDIDO ME VUELVO PA´SALAVINA



Testimonio de Miguelito Simón – La chacarera “Añorando”

“¡Hola Comandante! Buenos días acá estamos en Santiago del Estero, hoy 26 de mayo de 2020 y te arrimo el tema por el cual me consultaste: como nació la chacarera Añorando de los Hermanos Simón. Esto me lo contado mi padre y también la familia, y así te lo relato.

Fué hace muchos años atrás cuando Sixto Palavecino viene de Salavina a Santiago capital. Primero vino solo, para ver, para probar como podía difundir su obra, era músico y ya tenía compuestas varios temas. Después de varios días en esta ciudad mi tío José Simón, que era letrista del conjunto, fue a visitarlo don Sixto a su hospedaje y se han puesto a conversar “Hola Sixto, que tal ¿como le va, como se encuentra aquí?” y el músico salavinerero le contesta “Mirá José, te agradezco por visitarme y preguntar pero extraño mi pago y si tuviera mi zaino, de un galope tendido me vuelvo a Salavina”.

Esa frase le quedó grabada a mi tío José, siguieron conversando un rato más y luego se despidieron. Cuando mi tío llega a su casa, en base a esa frase comenzó a escribir de a poco la letra y cuando la terminó a los pocos días vino a esta casa, donde vivía mi padre Miguel y le comentó “Mirá, hemos conversado con don Sixto, me comentó algo que me llamó la atención y he compuesto esta letra. Te la dejo para que vos la leas y veas si te surge una música”.

A mi padre le gustó mucho esa letra y a los pocos días compuso su música. La mayoría de los temas firmados por Los hermanos Simón eran música de mi padre, Miguel Simón.

Así surgió la chacarera Añorando, la verdad que es muy linda y es un homenaje a don Sixto Palavecino que fue el inspirador del tema con su frase “si tuviera mi zaino de un galope tendido me vuelvo a Salavina”.

Lo que también he escuchado a mis familiares, que más adelante don Sixto se instala con su familia acá en la ciudad de Santiago. Ya estaban sus tres hijos: Rubén, Haydeé y Carmencita, y su esposa doña Argelia. Me ha contado mi hermano mayor que Rubén Palavecino viene a mi casa año 56 o 57, vivía en casa y con mi hermano iban juntos a la Escuela Industrial de esta ciudad.

Quien primero conoció a don Sixto fue mi tía Juanita Simón, la cantora del conjunto familiar, su marido tenía negocios en la zona de Salavina, Barrancas, periódicamente iba un fin de semana y volvía. Algunas veces estaba una semana o 15 días en esos lugares, a veces mi tía lo acompañaba y en uno de esos viajes lo conoció a don Sixto, comenzaron a conversar y allí surgió una cierta amistad. Cuando ella regresa le comenta a mi padre y sus hermanos “He conocido un señor en Salavina que se llama Sixto Palavecino y tiene muy lindos temas. Si a ustedes les parece podemos empezar a cantar sus temas” Ellos dijeron “Si a vos te parece, así lo pides y así será”.

Y bueno, empezaron a tocar en las peñas y bailes los temas de Sixto Palavecino: El conjunto de los Hermanos Simón era un conjunto muy conocido y cuando viajan a Buenos Aires para grabar, Los Hermanos Simón fueron los primeros en grabar temas de Sixto Palavecino como “La huackachiara”, “El viaje de la pastorcita” y otros que no recuerdo su nombre.

Don Sixto en aquellos tiempos (sigue contando Miguelito), además del violín tocaba el bandoneón y recuerdo que yo tenía 12 años más o menos cuando don Sixto venía a casa con doña Argelia, traía su bandoneón y papá le enseñaba o le pasaba cosas de ese instrumento. Bueno, espero que estés bien y te sirva este testimonio para tu trabajo sobre la historia de los grandes músicos que hubo aquí en Santiago del Estero, como don Sixto, mi padre y tantos otros grandes músicos que hubo aquí en Santiago del Estero y han dejado un prestigio enorme para la cultura de Santiago.

Así que hermano, por el momento te mando esto. Abrazo y que estés bien. Miguelito Simón”.

Mi agradecimiento Miguelito por tu valiosa colaboración. Lo mismo digo para Carmen Palavecino, querida amiga y la voz cantante del conjunto de don Sixto Palavecino.

Mañana si terminamos de escribirlo, les contaré la historia de Los Hermanos Simón, una leyenda de nuestra música folklórica.

Agregado: Miguelito no sabe en que fecha se escribió “Añorando”, personalmente deduzco por el relato suyo, que habrá sido en 1955 aproximadamente. Aunque recién se registró en Sadaic en 1964.

ARGENTINA RUPRESTRE

Según los investigadores, las primeras expresiones tienen cerca de 10 mil años de antigüedad mientras que las últimas registradas pertenecen al siglo XVI. Se trata de un conjunto de representaciones gráficas que se constituyen como un valioso patrimonio universal y se visualizan en innumerables destinos de todo el territorio argentino, desde el Norte hasta la Patagonia. Provincias como Santa Cruz, Chubut, Neuquén, Córdoba, San Luis, Salta, Catamarca, Santiago del Estero y Tucumán -por sólo mencionar algunas- conservan aún estas huellas del pasado. Algunas fueron reconocidas internacionalmente y muchas otras aguardan aún ser descubiertas. Pero cada una invita a disfrutar de una travesía histórica que pone al descubierto los hábitos, deidades y costumbres que regían a los antiguos grupos sociales.



Cada una de ellas merece su tratamiento. Aquí nos limitamos a recordarlas, mientras las imágenes a lo largo de nuestro **Pregón Criollo** nº 101, las detallan. Citamos al menos:

Cueva de las Manos -Patrimonio Cultural de la Humanidad

Centro pictórico de Córdoba- Cerros Colorados

Imperdibles de Cuyo- Santa María

Huellas en el Norte-Santa Rosa de tasil

En nuestro país; hace más de 10.000 años que el ser humano entró en las tierras que hoy conocemos como Noroeste argentino y de allí, se cree, fue expandiéndose hacia el resto de nuestro territorio. Por lo tanto, durante todo este tiempo, diversas sociedades ocuparon distintos ambientes y los fueron transformando una y otra vez, perfilando su paisaje, desarrollando su cultura, expresando sus ideas, cada uno con sus propios sistemas de obtención de energía y de producción de alimentos, viviendas y arte.

Tanto para estudiar y para aprender, que mostramos al menos los rasgos esenciales.

Este arte puede manifestarse de diversas maneras; para simplificarlo lo clasificaremos en tres grandes grupos:

Petroglifos: (del griego petros: piedra y griphein: grabar). Es una imagen que ha sido grabada en las superficies rocosas.



Pictografías: (del latín pictum: relativo a pintar, y del griego grapho: trazar) son grafismos realizados sobre las rocas mediante la aplicación de pigmentos



Geoglifos: son figuras construidas en las laderas de los cerros o en planicies, usando la técnica de adición de piedras con tonalidades oscuras de origen volcánico a manera de mosaico.

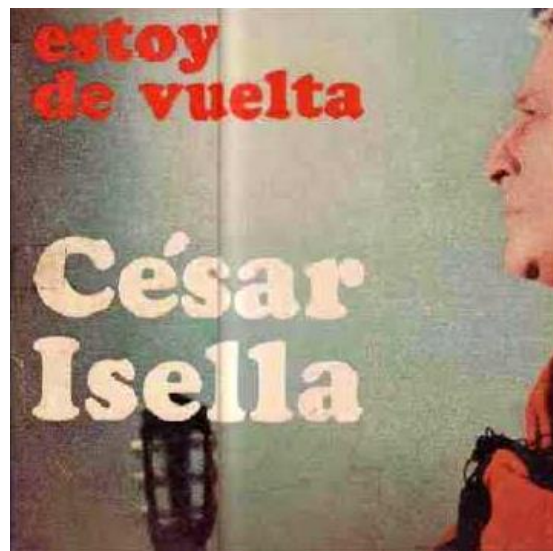


Viste nuestro país, y recorra el arte de los antiguos...

Marián Farías Gómez y César Isella

en la revista folklore nº 137, del 10 de Enero de 1967-

Muchas cosas interesantes de esta nota de Enero de 1967, donde se “comentan” recíprocamente Marián y César. Prácticamente ambos “recién salidos” de sus conjuntos (respectivamente Huanca Hua y los Fronterizos). Nosotros (obsesivos **remarcadores** de aspectos claves de la historia social del canto folklórico argentino) elegimos señalar estas declaraciones.



Extractos:

Marián a César: *¿...Pretendes un éxito de cinco o siete años, o perdurar en el tiempo?*

César: *...Lo que Yo pretendo es durar. Sobre todo en mi labor creadora...*

César a Marián: *¿...Porque te parece que te han aplaudido tanto?*

Marián: *...Porque canto Chacareras siendo mujer (que son...) de modalidad fuerte, directa...pocas se atreven...*

Ud ya encuentra en eso diálogos bien clara la fuerza feminista de Marián, y el objetivo de creador de César, algo que el tiempo ratificaría en ambos. Pero hay mas: dudas sobre Cosquin (de hecho estaba por empezar el 7º Festival), y su espacio para consagrados o jóvenes; el “enfrentamiento” Salteño/Santiagoño; repertorio que privilegie lo comercial o lo que el publico “merece”... Una verdadera selección de premoniciones, en una pagina y media. Disfrútelas.

FRENTE A FRENTE, DOS TRIUNFADORES



**MARIAN
FARIAS
GOMEZ**

Dos jóvenes: un muchacho y una muchacha, que han seguido caminos parecidos. Marian Fariás Gómez, integrante de los Huanca Huá durante tres años, decidió separarse y emprender el destino de la voz solista. Le va bien: en el Festival de Villa Allende fue una de las figuras aclamadas por la multitud. César Isella, integrante durante diez años de Los Fronterizos, decidió abrirse y convertirse en solista. Le va bien. En el VI Festival de Cosquín inauguró una nueva modalidad y la ha ido afirmando con talento y buen gusto.

Y bien: Marian Fariás Gómez y César Isella están aquí, en la redacción de FOLKLORE, frente a frente, conversando. Tienen muchas cosas comunes: la experiencia de un canto en común y la experiencia del canto solo. El halago de pertenecer a un grupo consagrado y la dureza inicial de empezar una modalidad novedosa. La relativa seguridad de confiarse en los compañeros y la respon-

sabilidad de tener que elegir el propio repertorio, afinar una modalidad singular, asumir una personalidad propia.

Vamos a escuchar lo que conversan:

Marian. — ¿Por qué empezaste al estilo del conjunto que abandonaste, cuando te iniciaste como solista? ¿Y por qué cambiaste ahora?

César. — Porque una década de estar vinculado a un conjunto deja una marca casi indeleble. Después... uno lleva su disco a la casa y se da cuenta de lo que hay que variar. Del primer long play mío, que salió en julio, al que aparece ahora en enero, creo que hay una enorme diferencia.

Marian. — Yo, personalmente, opino que debés mantenerte en el estilo en que estás ahora...

César. — Yo sé que a la gente no le gusta muchas veces ver a una mujer tocando la guitarra. ¿Por qué te parece que te han aplaudido tanto en tus últimas actuaciones?

Marian. — Bueno, porque canto chacareras, siendo mujer. Muy pocas mujeres se animan a la chacarera, que es una modalidad fuerte, directa... Pocas se animan a hacerlo: siempre se van a lo melódico, a lo suave... Yo encaré la cosa en otra forma.

César. — Y hablando de mujeres que cantan, ¿cuál te gusta más?

Marian. — En lo folklórico, Mercedes Sosa. En lo melódico, Maissa Matarasso. Y ahora decime: ¿Vos creés que tendrás un éxito de cinco o siete años, digamos, o que vas a perdurar en el tiempo?

César. — Lo que yo pretendo es durar. Sobre todo en mi labor creadora. Si uno no tiene esa convicción, no vale la pena trabajar en esto. Y esto lo digo en función de todo: en función personal, como padre, por ejemplo, como amigo, en fin, como hombre...

Marian. — Hay una cosa que yo te critico: vos grabás todo. No tenés una selección muy rigurosa de tu repertorio. Cantás lo nuevo, lo que te gusta.

César. — Yo tengo fama de nochero... Me encuentro muchas veces que algunas canciones son para cierto público y yo, en cambio, quiero cantar para todo público. No para un núcleo cerrado. Claro que hay canciones que se adaptan más a mi personalidad. Pero hay otras que a la gente le gusta escucharlas. Por ejemplo, "Zamba para no morir". Si a la gente le gusta, hay que darle esas canciones.

Marian. — Bueno, claro, aunque una obra esté consagrada, uno puede dar otra versión de la obra, aunque no sea tan buena...

César. — Además, aunque yo canto como solista hace menos de un año, yo he cantado ya muchos éxitos. Puede ser que los que estamos en esa misma onda tengamos un poco el sometimiento al gusto del momento.



**CÉSAR
ISELLA**

Marian. — ¿Por qué grabaste "El corralero"?

César. — Un momento: ahora pregunto yo: ¿Por qué cantás "Padre del Carnaval"?

Marian. — Hombre, porque me gusta.

César. — Vos sabés que cuando te la escuché cantar por primera vez me dio una gran alegría. Entre otras cosas, porque como ya sabemos de la fricción entre salteños y santiagueños...

Marian. — Claro que hay esa tirantez... Yo personalmente he sentido golpes feos de parte de los salteños... Pero "Padre del Carnaval" me gustó porque es una música avanzada y, sin embargo, tiene algo de clásico. Me encanta. Te digo más: Cuchi Leguizamón no es amigo mío. Pero algunos de sus temas me encantan. ¿Por qué no voy a decirlo? Y, además, soy una fanática enamorada de la provincia de Salta... Pero insisto: ¿Grabaste "El corralero" porque te gustaba el tema o porque pensaste que sería un éxito?

César. — En primer lugar, me gustaba el tema. Y, además, tenía la seguridad de que sería un éxito... Antes de elegir una canción la aprendo yo. Si a la gente no le gusta... no la canto más.

O la canto para mí solo. Respeto mucho al público.

Marian. — ¿Pero al público qué hay que darle? ¿Lo que merece? ¿O lo que a uno le gusta?

César. — La pregunta no tiene contestación.

Marian. — ¿Te parece que "Luna de Córdoba" puede ser un éxito?

César. — Claro que sí. Y ahora dejame que te pregunte esto. Que es una pregunta brava y no solamente para vos: ¿En Cosquín se apoyará a los viejos folkloristas o se dará entrada a la juventud?

Marian. — A mí me parece que la gente como vos, como Daniel Toro, tendrá una consagración en Cosquín. La gente joven —y claro que me incluyo en ella— está mostrando una realidad nueva. Hay un fenómeno que puede notarse muy bien: antes había dos o tres conjuntos fuertes y una serie de conjuntos que más o menos los imitaban. En cambio, ahora los solistas somos todos distintos. Cada uno tiene su personalidad: vos, Toro, Mercedes, yo... Entonces, naturalmente, aunque estemos tres horas cantando, estamos dando algo nuevo... Y decime César, ¿en lo económico te va mejor ahora o cuando estabas con Los Fronte?

César. — Mirá, no podría decirte porque no hice un balance muy ajustado... Pero lo que te puedo decir es que, espiritualmente, me siento yo mismo. Me siento mucho más cómodo cuando dialogo conmigo mismo.



Marian y César conversaban: FOLKLORE, simplemente, registraba la charla y ponía orden a veces... cuando la discusión ardía.

Marian. — ¿Y qué opinás de los nuevos Fronte?

César. — Siguen siendo los mismos. La nueva voz no cambia el colorido general del conjunto. Quesada tiene que hacerse, naturalmente, pero estoy seguro que anda bien. Mirá, te voy a hacer una pregunta "capciosa". Decime, Marian, ¿por qué estás tan gorda?

Marian. — Viejo, tengo una deficiencia glandular. Pero me cuido. Y vos, decime, ¿por qué te dejaste las patillas? ¿Creés que llegarás a ser el Cafrune de

las patillas?

César. — ...

Y a esta altura del diálogo la conversación empieza a ponerse más personal y los dos jóvenes, Marian y César, César y Marian, siguen hablando de cosas que no podemos transcribir. Pero han hecho un buen intercambio de ideas estos dos muchachos que significan voces nuevas, voces inéditas que ya están consagradas y, además, dos personalidades brillantes, talentosas y llenas de algo muy lindo que se llama amistad...

Cañón de Talampaya- La Rioja



Pregón Criollo

Nº 101 – Junio de 2020

ISSN EN TRAMITE

Noticias, artículos e información de las actividades del Folklore
Editor Responsable Academia Nacional del Folklore Editor: Carlos Molinero
Compaginación y transmisión: **Darío Pizarro**

Consejo Período 2018-2020

Presidente: Antonio Rodríguez Villar

Vicepresidente 1º Carlos Danilo Molinero; Vicepresidente 2º: Juan-Carlos-Saravia

Secret. Académica: Marián Farías Gómez; Prosecret. académico: Carlos Dellepiane Cálcena -

Secret. de Actas: Adelina Villanueva; Tesorero: José Luis Castiñeira de Dios - Protesorero:

Eugenio Inchausti Vocales: Suna Rocha - Mabel Ladaga - Claudia Forgione Facundo Saravia -

Rolando Goldman - Juan Cruz Guillén - Aldy Balestra - Guillermo Madero Marengo Comisión

Fiscalizadora: Laura Cecilia Albarracín - Perla Argentina Aguirre - Roberto Calvo

-- **Dirección:** Av. de Mayo 575- of 15- CABA

Dirección electrónica: info@academianacionaldelfolklore.org

Las imágenes que completan las páginas son de Arte Rupestre, protagonista del artículo 20.
Cuando aparecen subrayados en ciertos textos nombres propios, corresponden en general a las fotografías que ilustran dichos textos.

Nota: La Academia Nacional del Folklore, y este ***Pregon Criollo***, utilizan la grafía original del término folklore (con **K**) aunque ahora se acepta (por ej. el Diccionario de la Real Academia), su uso con **C**. Cada autor elige el modo de expresarse y así lo respetamos, aunque reservamos su ajuste cuando eventualmente se refieran a la Institución o sus productos, en cuyo caso mantenemos la grafía propia.

Cuando aparecen subrayados en ciertos textos nombres propios, corresponden en general a las fotografías que ilustran dichos textos.

Noticia importante:

Nos han consultado varios amigos sobre la posibilidad de incorporar escritos o notas para ***“El Pregón Criollo”***, que sale todos los meses. Desde luego aceptamos (esperamos) tanto sugerencias como correos (con críticas o elogios), así como notas y noticias para publicación. Pueden ser enviadas a estos correos:

de la Academia: info@academianacionaldelfolklore.org

del editor: carlos@molinero.com.ar

Sugerimos, eso sí, que las eventuales notas sean breves, como es el estilo de este *periódico digital* que ustedes pueden apreciar. Y las noticias, que sean de la fecha del **próximo “Pregón Criollo”**, para no mantener demasiado archivos *“a futuro”*. Los esperamos.