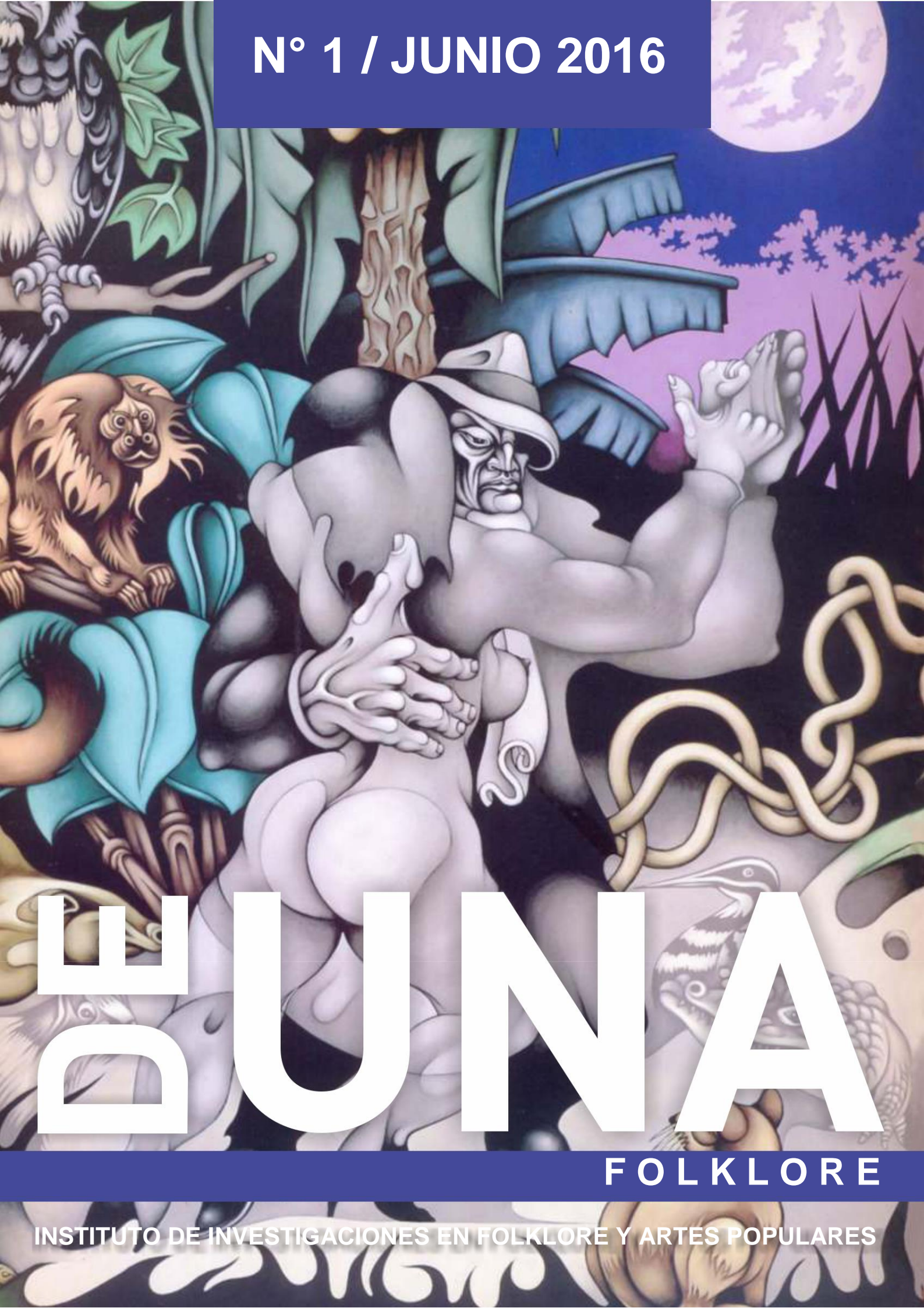


N° 1 / JUNIO 2016



WUNNA

FOLKLORE

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES EN FOLKLORE Y ARTES POPULARES

Necesitamos comunicarnos, los que nos interesa el arte y la cultura popular. De una, manos a la obra. Desde este espacio de vida universitaria, abierto a las inquietudes de la comunidad que integramos.

Desde este sitio, que pretende reflejar quiénes somos y qué hacemos.

Indagando el pasado y el presente de las expresiones artísticas y culturales de nuestra sociedad: folklore, sentires y saberes de un pueblo.

Mirando el ancho horizonte de la patria americana, para entender desde acá el mundo que viene.

Atravesamos (¿cuándo no?) tiempos de crisis, que afrontamos como estímulo para crear.

Para compartir y escucharnos, para aprender, preguntar, discutir, para disfrutar y reflexionar, para resistir, buscando por dónde andar.

DeUNA Follore

Director: Hugo Chumbita

Consejo Editorial

Víctor Giusto

Andrés Chazarreta Ruiz

María Karina Ortega

Adolfo Colombres

Florencia Kusch

Héctor Ariel Olmos

Ricardo Acebal

Susana Noemí Gómez

María Fabiana Faga

Asesora editorial:

Karina Bonifatti





“Se formaba ronda pa’ verlos bailar”

1993 (fragmento) acrílico sobre tela
de RICARDO CARPANI (1930-1997),
creador e intérprete de la cultura y el
arte popular

PERSPECTIVAS

-FÚTBOL: POLÍTICA Y FOLKLORE.
Héctor Ariel Olmos

-¿FOLKLORE O ANTROPOLOGÍA?
Charla con MAURO DOBRUSKIN,
por Karina Bonifatti

-MARTA BLACHE (1933-2016)

**-Algunos aspectos del problema
REGIONALISMO Y EXPRESIÓN.**
Edgar Morisoli

INVESTIGACIÓN

**-VESTUARIO EN TIEMPOS DE
ROSAS. Diseño, moldería y
accesorios.**

Ángel Claudio Isla

**-CONGRESO
LATINOAMERICANO
DE FOLKLORE**

**-PROYECTO:
SOBRE EL HABLA Y LA
CULTURA POPULAR.**

Cátedra de Hugo Chumbita

-PRESENCIA DEL GAUCHITO GIL.
Susana Noemí Gómez

**-PROYECTO:
MEMORIAS DEL TERRITORIO.
Folklore y Arqueología en la
localidad de Colonia Dora.**
M. Florencia Kusch

HISTORIA

-QUIÉN ES ARTIGAS, de Eduardo Nocera

**-INDEPENDENCIA Y PROCESO
CIVILIZATORIO EN NUESTRA
AMÉRICA.** Adolfo Colombres

-INDEPENDENCIA EN SUD AMÉRICA.
Adolfo Colombres. Enrique Manson

CULTURAS

**-TEHUELCHES. Danza con fotos
1863-1963,** de Osvaldo L. Mondelo

**-Devolución de restos indígenas:
RESTITUCIÓN DE UN JEFE
SELKNAM.** Ricardo Acebal

-AL RESCATE DE SAM SLICK

MÚSICA Y DANZAS

**-TINKU: DEL RITUAL A LA
ESCENA.** Sonia Judith Vázquez

-QUÉ ES LA CHACARERA LARGA.
Andrés Chazarreta Ruiz

-video: ARIEL CARLINO EN CHARANGO

-video: BALLETO FOLKLORICO DE LA UNA

TANGO

-CONGRESO UNIVERSITARIO DE TANGO

**-LA VERTIENTE AFRO Y EL TANGO.
Diálogo con FABIO SAMBARTOLOMEO.**
Cátedra de A. Weissberg y C. Monti

-video: OSCAR DEL PRIORE
sobre el origen del tango canción

A photograph of Héctor Olmos, a man with glasses and a beard, speaking into a microphone. He is wearing a striped shirt and a dark vest. The background is a warm, orange-toned wall.

PERSPECTIVAS

**FÚTBOL:
POLÍTICA y FOLKLORE**

Héctor Olmos

El fútbol, más que un fenómeno deportivo, constituye un vector notable de identidad en nuestros países. A falta de otras prácticas identitarias, el fútbol provee un lugar de pertenencia: es común en los países futboleros que se mantenga desde la infancia o la adolescencia la condición de *hinch*a (entre nosotros es mucho más que simpatizante) de un determinado equipo, como señal de reconocimiento, como una marca de identidad que se mantiene a través del tiempo y cuya persistencia supone un mérito: se acepta que alguien abandone a su pareja por otra, que cambie de partido político, pero ¡cambiar de equipo de fútbol! es imperdonable.

Por otra parte, es moneda corriente hablar de “estilos de juego” continentales (el fútbol europeo, el sudamericano, ahora el africano) y, con rasgos más específicos, nacionales (el fútbol argentino, el brasileño, el alemán, el italiano). Esos estilos se atribuyen en algunos casos a circunstancias sociales y culturales en los momentos de consolidación del deporte: el desarrollo de habilidad y picardía en el fútbol sudamericano correspondería a una estrategia para compensar la mayor contextura física con que los bien alimentados ingleses aventajaban a los jugadores criollos, por lo común provenientes de clases bajas menos nutridas.

Algunos investigadores afirman que la idea de patria se ha desplazado al fútbol (Pablo Alabarces, *Fútbol y patria*, Buenos Aires, Prometeo, 2003): se vive como un triunfo nacional el logro de un seleccionado, y como una frustración colectiva su defeción. En Argentina se valoró quizás más el triunfo ante Inglaterra en el Mundial de México de 1986 que el logro del campeonato, cuando todavía estaba fresca la Guerra de Malvinas. En equívocas declaraciones al diario inglés *The Sun* (enero de 2008), Diego Maradona ensayó una especie de disculpa por el gol que consiguió con la mano en ese partido, atribuido entonces a “la mano de Dios”, y hubo un aluvión de críticas indignadas de los futboleros argentinos que no aceptaban semejante genuflexión del ídolo: tuvo que desmentir lo publicado y cargar las culpas al traductor –*semper traditore*, como se sabe.

Aún sin equiparar los muertos en batallas con las vicisitudes de un encuentro de fútbol, son los momentos en que en las comarcas del Sur podemos sentirnos en pie de igualdad y hasta por encima de los ganadores del planeta. El grado de identificación y solidaridad que se produce es gratificante.

Por cierto, esto convierte al fútbol en un terreno tentador para operaciones de todo tipo: desde la grosera exaltación del peor nacionalismo hasta el racismo liso y llano. A los hinchas de Boca, el club más popular de la Argentina, se los insulta cantándoles que “son todos bolivianos”; lo peor es que se defienden diciendo que no lo son. La dictadura militar intentó valerse del Mundial 1978 para tapar sus crímenes y dar una imagen de país “derecho y humano”. En aquellos días había prohibición expresa en los medios de criticar a la selección de Menotti.

La presidencia de los clubes más importantes es trampolín para negocios y carreras políticas: el actual presidente argentino construyó su carrera política a partir de la popularidad que le dio ser presidente de Boca. Por eso florecen las tristemente célebres “barras bravas” que, lejos ya del amor por la camiseta, sirven al mejor postor para “apretar” y extorsionar rivales, no solo deportivos sino también políticos, al interior del club y hacia fuera. Incluso se vincula la drogadicción: es frecuente percibir el inconfundible olor a marihuana campeando en el sector de las barras de las tribunas, y la peripecia de Maradona es una muestra elocuente de la influencia de las drogas en el ambiente.



Muchos que cuestionan a Messi, el actual mejor jugador del mundo, esgrimen una supuesta falta de amor a su país, dado que en los partidos de la selección –sostienen como verdad incontrastable– no canta el himno nacional porque no lo sabe; y lo comparan con Maradona, que lloraba de rabia e indignación cuando en el Mundial de Italia los hinchas locales chiflaban a nuestra canción patria.

Funciona la maquinaria de fabricación de héroes, en la que los medios intervienen de manera decisiva. José María Muñoz, uno de los relatores deportivos más populares, puso su oficio a disposición de la dictadura de Videla y –entre otros inestimables servicios– bautizó como “el Gran Capitán” a Daniel Pasarella, recio defensor devenido posteriormente en oscuro personaje y capitán de un equipo sin ídolos; cuya figura máxima fue Mario Kempes, a quien apodaran “Matador” (todo un símbolo para una etapa en que matar estaba a la orden del día). El “Gran Capitán” designa a San Martín en la Argentina, y la asociación buscada era evidente: el discurrir de la selección por el campeonato se equiparaba a la gesta de la liberación sudamericana.

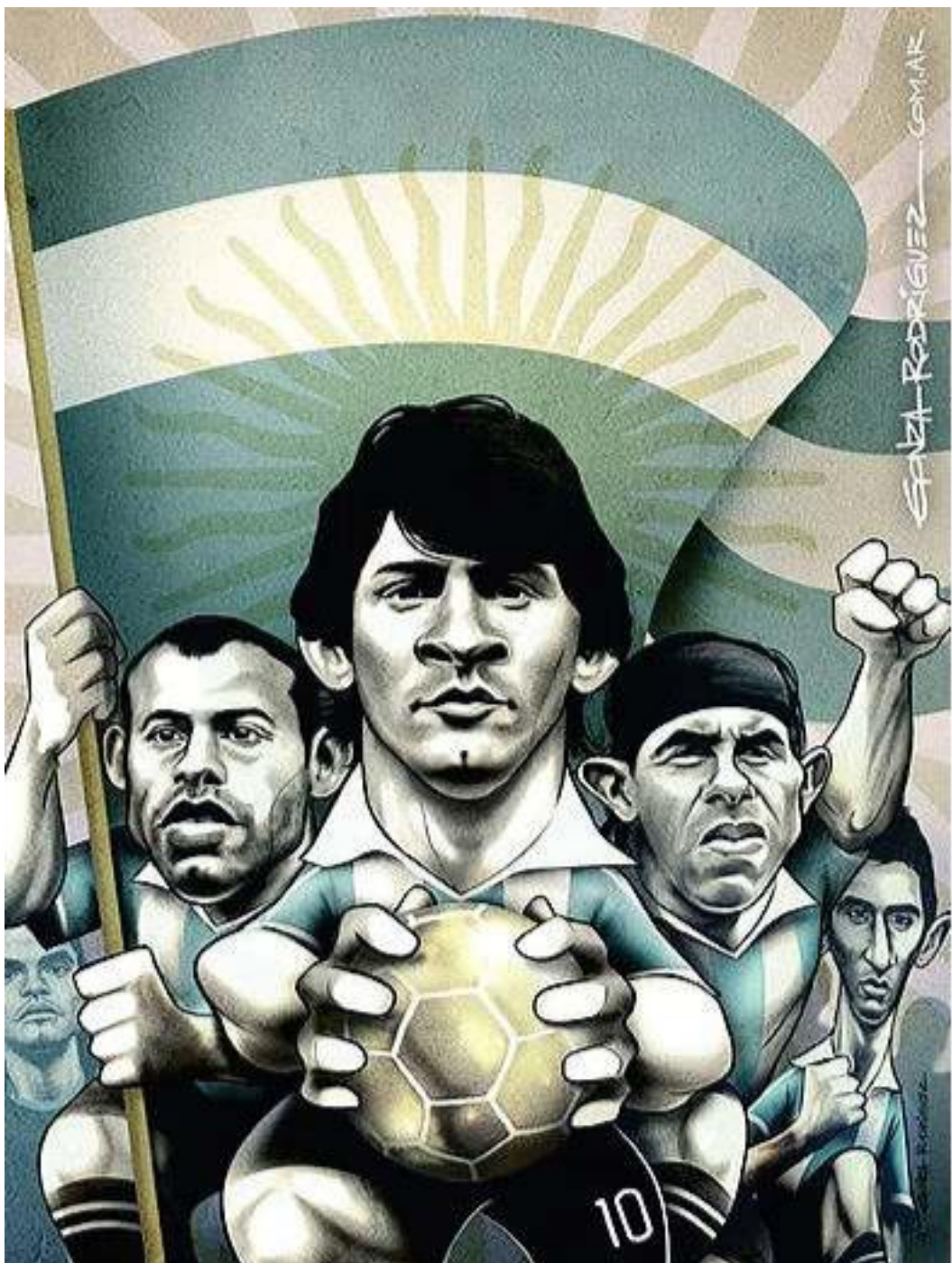
La problemática político-económica en torno a “Fútbol para Todos” es una muestra elocuente del peso del negocio. Un acierto del gobierno kirchnerista fue liberar las transmisiones de los partidos para que se pudieran ver gratuitamente, cuando hasta entonces sólo accedían quienes pagaban el abono a algún cableoperador o acudían a un bar que lo tuviera. A pesar de toda la presión mediática, no se puede convencer a nadie de que es mejor pagar que ver gratis los encuentros. Claro que también se trató entonces de una jugada en la disputa política con el principal monopolio opositor, quitándole una importante fuente de ingresos y generando un amplio espacio de difusión de la obra de gobierno –espacio que le retaceaban los medios dominantes.

Los tironeos por el control de la Asociación del Fútbol Argentino entrecruzan a políticos, sindicalistas, empresarios, figuras del espectáculo y otros personajes de dudosa calaña. No es más que el complemento de lo que ocurre a nivel global con la FIFA y la

Conmebol, los organismos global y continental actualmente derruidos por la evidencia de hondos procesos de corrupción.

Como si faltara algún ingrediente, el Papa Francisco no pierde oportunidad de manifestar su amor –no es exagerado usar esta palabra– por San Lorenzo de Almagro, un cuadro al que el folklore porteño apodó profusamente como “santo”, “cuervo”, “gauchos de Boedo”, “forzosos de Almagro”, “carasucias”, “matadores”, etc. Fue el primero de los grandes en ir al descenso, motivando la épica de su hinchada en la campaña que lo devolvió a primera división; perdido su estadio en el barrio de Boedo por presiones de la dictadura militar, hoy lucha arduamente por regresar al origen. La simpatía por este equipo muestra un rasgo de humanidad del Sumo Pontífice; que, por otra parte, la dirigencia del club ha aprovechado con sagacidad para promocionarlo internacionalmente y colocarse en situación expectante para los negocios derivados.

Es que lo mejor y lo peor de un país se refleja en el fútbol. Es parte del horizonte simbólico de nuestras sociedades. Une y separa. Como todo fundamentalismo, el fanatismo encefalece. Pero el amor por el juego posibilita sociabilidad, diálogo, comunicación. ¿Es folklore? Sin duda es identificación.



A close-up portrait of Mauro Dobruskin, a middle-aged man with short, graying hair, looking slightly to the left with a subtle smile. He is wearing a dark suit jacket over a light-colored shirt. The background is softly blurred, showing what appears to be a window with light-colored curtains.

PERSPECTIVAS

¿FOLKLORE O ANTROPOLOGÍA?

Charla con **MAURO DOBRUSKIN**,
profesor de Folklore en la carrera de
Antropología (Filosofía y Letras, UBA)

Karina Bonifatti

-¿Por qué no existe actualmente en la UBA una carrera de Folklore?

-La carrera de Folklore en la UBA se inaugura durante el segundo gobierno de Perón, creo, impulsada por una serie de intelectuales, entre ellos Augusto Raúl Cortazar, con la idea de que el gobierno peronista tiene que apropiarse del discurso criollista, que en general había estado en manos de la oligarquía bonaerense y de los sectores conservadores. Cortazar organiza un gran Congreso Internacional de Folklore, y se convierte en el primer director de la carrera de Folklore en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Otro evento trascendente es la creación del Instituto Nacional de la Tradición, también impulsado por Cortazar y por Juan Alfonso Carrizo. Y otro, muy importante, la creación del Fondo Nacional de las Artes, poniendo a la cabeza al propio Carrizo, con la idea de promoción de las artes populares. Después esto desaparece con la "Libertadora" en 1955: la carrera de Folklore se convierte en carrera de Antropología y lo expulsan de la Facultad a Cortazar; el Instituto de la Tradición se convierte en Instituto Nacional de Antropología; y en el Fondo Nacional de las Artes no sé a quién pusieron, pero se dedica a promocionar las artes populares.

-Y Folklore pasa a ser una cátedra de la carrera de Antropología.

-Folklore General se llama nuestra materia. Una anécdota muy interesante para comparar es ver lo que pasó en Italia. Un folklorista italiano, Luigi Lombardi Satriano, marxista, que sigue la perspectiva de Gramsci, cuenta en un libro que existía una Licenciatura en Folklore, creo que en la Universidad de Bologna, y cuando llega la intervención norteamericana en la Segunda Guerra Mundial, vuela la carrera de Folklore y se convierte en Antropología, en el año 1947 o 1948, por ahí.

-¿Por qué el folklore entra en descrédito?

-Porque lo asocian al nazi-fascismo. Tanto el nazismo alemán como el fascismo italiano utilizaron instrumentos, metodologías y tradiciones que el folklore había elaborado, para fortalecer el "espíritu nacional". Y no solo en la música, que es lo más difundido en Argentina; porque en Europa, España, Italia, Alemania, lo más difundido del folklore es la narrativa. Prácticamente desaparecen los estudios de Folklore, desaparecen las carreras, esto queda muy reducido. Hacia fines de los años '50 y en los '60, en Estados Unidos fundamentalmente, hay un resurgimiento, pero con otras características: un folklore étnico, que ya no tiene la pretensión de aunar países, naciones, pueblos, sino que trata, investiga fenómenos parciales, fragmentarios: grupos étnicos, grupos etarios. Otro tipo de estudios, fuertemente vinculados con la identidad de grupos.

-Eso suena a investigación de mercado.

-Los norteamericanos tienen una línea de investigación más pragmática, empírica, pero no de mercado. Hay trabajos muy interesantes, por ejemplo de los mexicanos en Estados Unidos, sobre los presos, en general abordan poblaciones segregadas.

-¿Buscando problemas para operar desde nuevas políticas públicas?

-Puede ser, aunque no están planteados así. En Estados Unidos el fenómeno de la inmigración es algo muy fuerte, la integración de distintos grupos étnicos es algo que ahí a ellos los impacta.

-¿Cómo es el programa de Folklore que dan en la carrera de Antropología?

-La cátedra se reorganiza en 1984. Llega Martha Blache, que había sido alumna de Cortazar y se formó luego en Estados Unidos, y trae las nuevas corrientes desarrolladas allí. Trabajamos los múltiples fenómenos identitarios y de comunicación. Lo último ahora se denomina *Folk Communication*: ver los procesos en los que el folklore discurre, ya no en el tradicional cara a cara, sino en sociedades ultra-mediatizadas donde discurre a través de la prensa, la televisión, los medios. Uno de los ejes centrales en este momento, en folklore, es el de estos procesos de identidad a través de lo multimedial.

-¿Cómo se desarrollan esas formas de identidad?

-La constitución de identidad es un fenómeno complejo, vinculado a los fenómenos de la posmodernidad, por la fractura de las macro-identidades religiosas o nacionales. Entonces tenés micro-identidades a nivel de adolescentes, de jóvenes, de la cultura del rock o la cultura de Internet. Fenómenos particulares, micro, muy intensos. Porque la sociedad de consumo crea mecanismos de esta clase. Entonces hay nuevas búsquedas, nuevas formas de relacionarse.



-¿Y cómo es la recepción de estos materiales?

-Tengo la impresión de que los estudiantes tienen una buena recepción de estas propuestas. Pero hay que decir que Folklore es una cátedra perseguida, denostada.

-¿Denostada dentro de la carrera de Antropología?

-Sí, por profesores de otras cátedras. Creo que no llegaron a percibir que la cátedra había cambiado el viejo modelo del folklore tradicional, y la acusaron de "culturalista". Al recuperarse la democracia, llegaron muchos docentes que habían sido excluidos de la Facultad, que venían con la idea de reinstalar el marxismo y el pensamiento dialéctico, y la materia de Folklore no entraba en el parámetro. Creo que desconfiaban de ese carácter "nacionalista" que podía tener.

-¿Hoy esto ha cambiado?

-Hoy la materia está muy actualizada. Trabajamos desde la historia de los estudios del folklore, cuyo origen aparece en regiones de Europa en las que el Estado nacional tenía dificultades para instalarse. Los estudiosos recopilaban la cultura popular y la ponían a disposición de las clases dominantes, para instalar la idea de una unidad nacional, basada en límites geográficos y también culturales. Los intelectuales del Romanticismo buscaban en el pueblo lo que no encontraban en su clase dirigente. Y por otro lado, el término *folklore* surge de la famosa carta del inglés William Thoms, proponiendo denominar así a las canciones, cuentos, saberes que corrían riesgo de perderse frente a la industria, la modernidad, el desarrollo. Después todo esto se amalgama, porque finalmente toda nación necesita una expresión que la represente, que la identifique.

-Pero dijiste que se debilitaban las macro-identidades.

-Hace años se viene diciendo que la nación está en proceso de debilitamiento, y sin embargo, todo el tiempo surgen conflictos nacionales. Hoy tenemos en España y en Europa toda clase de conflictos nacionales. Es decir que el sentimiento nacional sigue existiendo soterradamente, y surge cuando nadie lo espera. Es interesante que los liberales, nuestro tipo de liberales, no tengan una visión nacional. No la tienen, pero pueden impostarla. En general, los sectores más conservadores sí la tienen; los vinculados al campo la han tenido. Lo que pasa es que en la disputa con el peronismo la perdieron, se la quitaron.



A close-up, sepia-toned portrait of an elderly woman with short, wavy hair. She is looking slightly to the right of the camera with a gentle expression. The background is dark and out of focus.

PERSPECTIVAS

**MARTHA
BLACHE
(1933-2016)**

Mauro Dobruskin

PERSPECTIVAS

Licenciada en Folklore en la UBA, doctorada en la Indiana University de Estados Unidos, profesora e investigadora en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y en el Instituto Nacional de Antropología (1973-1993), directora desde 1986 de la Revista de Investigaciones Folclóricas, autora de numerosos libros y trabajos en torno a la narrativa oral, el folklore rural y urbano y diversos aspectos teóricos de su disciplina.



Su colega Mauro Dobruskin la recuerda así:

Martha Blache revolucionó los estudios sobre el folklore en Argentina y, así como Augusto R. Cortazar introdujo en la Argentina a Malinowski, Martha aportó la reflexión de los autores norteamericanos, la lingüística y la semiótica. Reintrodujo el estudio del folklore en el contexto de surgimiento de los estados nacionales, y más recientemente de las microidentidades. También el estudio de la actuación y la performance con Richard Bauman, el análisis estructural del cuento folklórico con Propp y Levi-Strauss, la perspectiva gramsciana y marxista con Lombardi Satriani, Pierce y Goffman.

En fin, ella por su lado, con una sed de conocimiento infinito, nos arrastraba por lecturas eclécticas; todavía recuerdo el último seminario interno de cátedra que hicimos leyendo *Las palabras y las cosas* de Michel Foucault. Lamentablemente la acabamos de perder hace pocos días.

Martha era un personaje muy especial. En Filosofía y Letras era desvalorizada, supuestamente por adscribir a la fenomenología, y entre los folkloristas tradicionales, por sus ideas de avanzada. Sin embargo, no era posible encasillarla; por un lado, tenía conciencia de la potencia simbólica de la disciplina, y por otro, comprendía que si ésta no se paraba sobre bases científicas firmes, el Folklore corría el riesgo de ser pura ideología.



PERSPECTIVAS

Algunos aspectos del problema
**REGIONALISMO
Y EXPRESIÓN**

Edgar Morisoli

PERSPECTIVAS

(publicado en revista *Huerquén* Nº 3 y 4, agosto-diciembre 1960)

*“Pienso que no se puede esperar nada de vosotros
si el rincón de polvo que holláis no es más dulce
a vuestro labio que cualquier otro rincón del mundo,
o de todos los mundos”*
Henry D. Thoreau

I.

Entendemos que la individualidad de una cultura implica la armonía, la adecuación profunda y funcional, orgánica, entre la realidad –un entorno espacio-tiempo determinado– y los medios que el hombre crea y utiliza para aprehenderla, expresarla y trascenderla: para asumir, en suma, conciencia de esa realidad. Medios cuya diversidad abarca desde las técnicas a las artes, incluyendo todas las disciplinas puras y aplicadas del pensamiento, al par de las viejas "ciencias de las manos" de las artesanías y los oficios, sin olvidar, empero, las vías de transfiguración o interpretación simbólica de la misma realidad, como las religiones, las mitologías o la leyenda. Medios que posibilitan, por lo tanto, desde la percepción dinámica hasta la alegoría mística; desde los que permiten acotar tal realidad en desarrollo y perspectiva histórica, a los que la reflejan en la más íntima y misteriosa comunión del .hombre y su paisaje, la funden en el crisol mágico de la fantasía, o finalmente la fijan en signos absolutos, en ritos que pretenden resistir a los tiempos.

Pero esa armonía, ese nivel de funcionalidad entre los medios y la realidad dada, su interacción eficaz, son evidentemente "situaciones de equilibrio" en el espíritu de los pueblos, que éstos logran únicamente cuando el cuerpo social ha asimilado, y elaborado en profundidad, ciertos poderosos elementos que en determinadas épocas alteran –enriqueciendo casi siempre– un "status" preexistente en lo económico-social, lo étnico, lo educacional, etc. Ese estadio que entendemos de madurez para la cultura no puede cuajar (aunque ya actúen, en el subálveo, todos los fermentos) durante los tránsitos creadores que significan, por ejemplo, la asimilación de una fuerte corriente inmigratoria, el choque cruento de dos civilizaciones o el salto histórico a otra forma de sociedad más evolucionada. No puede cuajar entonces, sino cuando la nueva situación está ya conformada, cuando los gritos del iluminado o el fragor de la lucha se han vuelto libertad activa, lúcido quehacer, palabra.

Creo que en la evolución de nuestra cultura (y sin olvidar que estos procesos, por su misma naturaleza, no quedan delimitados por cortes netos sino que se prolongan y prefiguran, en su sucesión, por mutuas imbricaciones) podemos señalar al menos tres etapas, claramente discernibles, en que logrado ese estado de equilibrio que cataliza las fuerzas creadoras, pudimos alcanzar un perfil cultural definido, un estilo visible de sentimiento del mundo.

En primer lugar la etapa prehispánica, esa brumosa Indoargentina que recién estamos descubriendo y reconstruyendo pacientemente, sobre los mutilados despojos que dejaron el tiempo y la fanática ignorancia de los conquistadores, y que nos brinda una amalgama única de cotidianeidad y magia con la que modeló su alfarería, creó sus dioses, copió de cerros y montes su tejeduría simbólica, acrisoló la palabra hasta hacerla leyenda, canción, conjuro.

Luego se dio, con un inconfundible tono propio, la etapa mestiza, la Argentina criolla y pre-inmigratoria. Consumado el arrasamiento de las culturas indígenas, fijado el mestizaje de fecundas consecuencias y largo eco, se tuvo una nueva unidad, sintetizada en la figura portentosa del gaucho, y en la que latían, sin embargo, hondas semillas de agitación y crisis dejadas por el bárbaro tránsito entre dos etapas (1). Ésta, empero, medida en términos de arte –el mejor termómetro de las culturas– dio en literatura las figuras universales de José Hernández y Domingo F. Sarmiento; en la artesanía los rigurosos primores de la plata y el cuero, en cuya génesis confluyeron las mejores tradiciones españolas e indígenas; en la investigación científica, en fin, un bullir de acuciantes vocaciones donde se perfilaron nuestros tremendos autodidactas.

Y por fin esta Argentina de hoy, cuando los nietos y los bisnietos del gringo ya han mezclado sus sangres hasta remontar las raíces de la patria, y el viejo silencio criollo, amasado con la pasión y la memoria de la tierra, tiene una nueva dimensión de esperanza; esta etapa en que superados –salvo casos, algunos muy particulares, de comunidades aisladas– los conflictos iniciales de la "condición del extranjero en América", marchamos hacia la concreción de un tipo argentino confluyente y nacional.

Pues bien, esta introducción algo extensa nos lleva a precisar lo siguiente: en las tres etapas señaladas nuestra cultura ha estado signada, raigalmente, por una característica regional. Si en la primera, la pre-hispánica, lo aseverado resulta en cierto modo obvio, ya que se trataba de grupos étnicos, social e históricamente distantes (a excepción del racimo de pueblos unificados bajo el poder del Cuzco), en las dos siguientes el matiz regional se manifiesta como una propiedad saliente de nuestro arte, como un acento típico de evolución, como una inevitable consecuencia de nuestra realidad física y temporal. Porque nuestro país –*"nuestra circunscripta tierra argentina"*, como le recordaba Alejandro Korn, entre admonición y cariñoso llamado, a Saúl Taborda, cuando el hondo pensador cordobés se desasía de ella hacia las nieblas metafísicas de sus últimos años–, esta inmensa realidad patria articula su extensión sobre innegables diferenciaciones regionales: de paisaje y costumbres, de tradiciones y ritmos actuales, de homogeneidad humana o supervivencia activa de ciertos "enclaves" o nódulos culturales de etapas anteriores. Características todas que no se pueden ignorar en un análisis objetivo del problema, o en el contacto-base de una auténtica actitud creadora en las artes. Escorzos, tonos regionales que no fragmentan ni contradicen, sino que en su conjunto sustentan la firme voluntad de llegar a definir el rostro nacional que los sintetice, en un proceso acaso similar al que Unamuno propiciaba para los regionalismos (mucho más agudos: de nivel idiomático-étnicos) de su España: *"un juntarse de células de tensísima membrana, a través de la cual actúe una fecunda ósmosis y exósmosis de su rico contenido"*.

Nuestro regionalismo cultural es una realidad, un hecho cierto perfectamente ponderable en sus manifestaciones: el arte, las costumbres, los acervos lexicográficos, etc. Un hecho tan indiscutible en su evidencia como el que los gauchescos, con Hernández a la cabeza en categoría universal, son poetas de una región dada: la pampa húmeda, la llanura bonaerense y sursantafecina. Tan notorio como el condicionamiento telúrico-regional de la sensibilidad que nutre nuestros modernos movimientos líricos, los que desde quince años a esta parte han trasladado y mantienen honrosamente en el interior el meridiano de la poesía argentina. Sin embargo, este hecho ha sido discutido y negado en forma tenaz, ocultado sistemáticamente, por los círculos que detentan el monopolio y usufructo de los medios de difusión cultural (revistas, editoriales, crítica bibliográfica), los cuales –huelga decirlo– tienen su sede en Buenos Aires, como tantos males argentinos.

Pero antes de analizar las motivaciones y consecuencias de esta situación: el culpable escamoteo que va desde los hechos a su versión más aceptada, volvamos a la descripción del fenómeno regionalista y tratemos de indagar sus determinantes.

Evidentemente nuestro mapa artístico-cultural no coincide, sino en muy pocos puntos, con nuestro mapa político: grupos de provincias, por razones diversas, reconocen un acento común y hasta un sentimiento regional más ancho o diverso que los límites provinciales, dentro del cual éstos se vuelven a lo sumo contorno del pago. Tarea riesgosa es delinear este mapa, y no creemos poseer la autoridad necesaria para ello, pero algunos rasgos pueden trazarse sin mayores dudas: creemos por ejemplo que las nuevas provincias patagónicas, La Pampa y el extremo sur de Buenos Aires se conectan en un común estilo de vida y de destino: las cenizas aún calientes del Mapú que las abarcaba, y la irrupción sangrienta de las tropas nacionales (tres siglos en América no habrían modificado aún la ferocidad ni la mentalidad de los encomenderos, en la medida que sus intereses se mantenían) son causas de comunión tan fuertes como el paralelo esfuerzo por transformar el Desierto, o el profundo estremecimiento ante la vastedad de estos confines, su melancólico embrujo. Así también el grupo de provincias norteñas que fueran porción austral del Incario encuentran múltiples vías de identificación y coincidencia, como por su parte el Litoral aglutina un perfil común a lo largo de los inmensos ríos, sobre subyacentes y oscuros ecos de la fantasía guaranítica, como los actualizan en la iconografía mitológica de Gambartes. Entidades regionales, entonces, dentro de las cuales los provincialismos son sólo matices, sin dejar de reconocer casos en que una provincia, o aún una parte de la misma, reclama por especiales razones categoría propia de región, y da de ello testimonio insustituible (por ejemplo, la Puna: véase la diferencia que va desde una voz que nos da su presencia, su corporidad, como la simple y dolida palabra de Zerpa; hasta aquellas voces, muy

altas incluso, muy próximas, que no pasan de darnos su imagen, el rechazo de una desolación impenetrable).

Acaso este mapa de nuestro regionalismo cultural tenga clara relación con la hipótesis de la "distancia tonal" entre las ciudades argentinas –las viejas capitales de provincia, las primeras ciudades de las corrientes colonizadoras–, que expone B. Canal Feijóo en su *Teoría de la ciudad argentina*. Esencialmente sostiene el ensayista santiagueño que las ciudades fueron fundadas en el preciso límite de los "cambios de tonada", aceptando que éstas representan la impronta fonética de las desaparecidas lenguas indígenas sobre el castellano de los conquistadores.

¡Las tonadas! Aún vivas, aún actuantes, en sí y en sus inferencias psicológicas, son uno de los auxiliares más ciertos para la delimitación del difícil mapa que buscamos.

Y están muy adentro del hombre. En su boca, que es su eternidad. Por eso se habla, y con razón, de "poetas con tonada", y qué airosamente han llevado este nombre Manuel J. Castilla u Horacio Rava, Camino o Agüero. Por reconocerla número cardinal de identidad regional, los poetas la cantan y la defienden, como en ese llamado de Félix Luna a los riojanos (en el poema que abre *La última montonera*) para que no abduquen de "la tonada esdrújula".

Si rastro de las perdidas lenguas indias, si compás fonético de sus ánimas, como sugiere Canal Feijóo, la tonada (tan marcada en algunas provincias, existente sin embargo en casi todas, como lo perciben de inmediato los forasteros aún en aquellas que dicen no poseerla), se intensifica en sus epicentros, para buscar en la periferia zonas de transición y modulaciones fronterizas, al igual que los límites de nuestro mentado mapa que poco sabe de paralelos, meridianos y otras líneas políticas, mientras se detiene, y con razón, en tal río, cual cerro o aquella Travesía.

II.

Es que en puridad, sucesivos y diversos mapas regionales se esfuman y reemplazan, parcialmente superpuestos, parcialmente desplazados, pero influyéndose y modificándose con la complejidad biológica propia de los fenómenos culturales. Así podemos decir, y es válido en cierto nivel, que el área quichua, el área guaraní o el área araucano-tehuelche subsisten como ecos temático-lexicográficos en la expresión de las regiones correspondientes, a despecho del mestizaje en las primeras y la eliminación en la última del elemento indígena. También resulta vigente, en un plano más indirecto, lo que podríamos llamar la "civilización del algarrobo" que, como elemento centralizador de recursos, actividades y creencias, identifica rasgos remotos cuyas resonancias temáticas son palpables.

El algarrobo –"el árbol" en tantas provincias–, al igual que el guanaco, dieron una tónica de unión, sobre diferencias tribales y lingüísticas, en la primera etapa, y hoy devienen símbolos vivos de la creación artística, elementos del lenguaje lírico.

Pero esto no es más que el reflejo directo, las ondas de refracción simple de la tipicidad regional sobre su expresión cultural. No hay duda que si nos limitamos a ponderar en este nivel, unas pocas regiones –aquellas en que el rastro indígena es tan fuerte que implica una presencia idiomática activa y no una arqueología nostálgica: áreas quichua y guaraní, por ejemplo–, unas pocas regiones, digo, alcanzarían presencia propia.

Pero quedarse en dicho nivel significaría retacear lamentablemente nuestra perspectiva, arriesgarnos a dar partida de autenticidad a un regionalismo turístico y espúreo, y dejar de lado ciertas expresiones artísticas que, acaso menos directas en el reflejo temático de un paisaje, lo llevan en cambio en el caracú de su estilo, en profundos rasgos de su sensibilidad.

Porque los riesgos, las deformaciones frecuentes que acechan al regionalismo como actitud estética son múltiples y graves: pintoresquismo, ese intrascendente revolear de ponchitos de colores que escamotea las urgentes preguntas de los pueblos, la problemática eterna del hombre; aldeísmo, un lastimoso limitarse de horizontes, que no resulta compensado por el buceo, que lo jerarquizaría de significación universal. Pero es cierto también que tan, o más graves, son las fallas por las que se desbarrancan los círculos porteños aludidos anteriormente, los que de espaldas al Interior que los nutre pretenden dar valor y gravitación a su cosmopolitismo incoloro (esto no impide que la verdadera voz de Buenos Aires, y la del "Buenos Aires, Cosmópolis" de Darío, sea la de una auténtica región argentina, desde Carriego a Mario Jorge de Lallis, desde el primer Borges a Portugal). Testimonio palpable de lo que decimos está en *Poesía argentina del siglo XX*, de Juan C. Ghiano, y en los trabajos de Julio Noé y César Fernández Moreno de la *Historia de la Literatura Argentina* que recientemente publicara Peuser bajo la dirección de Arrieta.

Se nos preguntará: ¿por qué la ejemplificación del fenómeno regionalista, en cuanto a literatura, recae con preferencia en la poesía lírica? Es que naturalmente así ha de ser, en cuanto la lírica es caja de resonancia de los más profundos acordes de hombre y paisaje. Por eso resulta irrisoria la negativa contumaz de críticos como los citados a reconocer estatura, y aún existencia misma, a los movimientos artísticos del Interior. Y la consecuencia cierta es la falta de representatividad, la falacia de obras como las comentadas que, desgraciadamente –tanto por Fondo de Cultura Económica cuanto por Peuser– pretendieron dar un balance actual, amplio y veraz de nuestra literatura, en un plano de trascendencia americana. ¿Pero qué objetividad asiste a un trabajo como el de Ghiano, en que grupos de la importancia continental de "La Carpa", con quince largos años de continuidad creadora y nombres como los de Manuel Castilla, Raúl Galán, Aráoz Anzoátegui, Ardiles Gray, L. Demitrópulos o Dávalos, es ignorado como tal, en sus bien delimitados propósitos estéticos, en sus testimonios colectivos, ni tampoco reconocido en la filiación fraterna que subraya la obra individual de sus integrantes? ¿Se ha percibido, acaso, que el lenguaje sacramental



y egofánico de Ramponi, al margen de su temática, es emanación estilista, forma de la majestad cordillerana; o que esa culminación del matiz, esa delicadísima mecánica de la sugerencia que identifica nuestros mejores poetas litorales (Juan L. Ortiz, Beatriz Vallejos, Martínez Howard, Ana Teresa Fabani) es el estilo mismo del agua, el rastro de sus ríos en lo más central de una estética?

Del mismo modo, en la prosa coloquial, "charlada" de Fray Mocho o Payró están nítidos –por debajo de cualquier tema– los rasgos de un determinado y regional estilo de vida provinciano; en la prosa de Sarmiento (y en esto es clara su diferencia con un escritor "regionalista de tema" únicamente como Joaquín V. González), la piedra ancestral, el castigado desierto sanjuanino y el tufo del Zonda forman el ritmo de sus períodos, la estructura misma de su expresión.

A despecho del dictamen de nuestros Grandes Mandarinés de la crítica, las voces señeras de nuestro Canto proclaman, en la sucesión de los días, el entronque regional de su actitud creadora, y en esa coincidencia se saludan:

*"En la Villa de María del Río Seco
y al pie del Cerro del Romero nací;
y esto es cuanto diré de mí
pues lo demás no es sino el eco
del canto natal que traigo aquí"* (2).

Años y escuelas después, en comarca diversa pero fraterna y en busca de una misma Argentina entrañable, otra voz le contesta:

*"Yo soy de aquí,
de este solar henchido como un vientre
donde el hombre apacienta el eterno secreto de las cosas"* (3).

(1) Véase, por ejemplo, el capítulo "Las Travesías" de *El Chacho, último caudillo de la montonera de los Llanos*, en el que Sarmiento rastrea, en el despojo y la destrucción del regadío indígena de los contrafuertes andinos –magnífico reflejo cultural del Incario– una de las causas remotas pero gravitantes luego en el sentimiento de la insurrección montonera riojana.

(2) Leopoldo Lugones, *Romances del Río Seco*.

(3) Raúl Galán, *Carne de tierra*.

Ilustraciones de Raquel Pumilla y Dini Calderón



INVESTIGACIÓN

Reseña del Atuendo Argentino



Diseño, moldería y accesorios

**VESTUARIO
EN TIEMPOS
DE ROSAS**

Ángel Claudio Isla

Los Federales

Isla



Mis aportes al estudio de la indumentaria tradicional se basan en aquello que pintores argentinos y extranjeros han plasmado en sus obras litográficas, acuarelas y óleos, temas relacionados con paisajes, usos y costumbres de nuestra tierra allá en los albores de la patria. Abordaremos aquí la época federal, de 1829 a 1852 –un período muy rico en cuanto al vestuario y elementos accesorios, como sombreros, peinetas, zapatos y chales–, presentando la moldería, de modo que pueda servir al estudiante, docente o modista para elaborar un vestuario adecuado.

En el año 1998, mientras cursaba la carrera de Caracterizador Teatral en el Teatro Colón de la Ciudad de Buenos Aires, mi maestra de Diseño de Vestuario, la profesora Adriana Straiger, me sugirió que, siendo del área de Folklore, presentara mis diseños basándome en la iconografía costumbrista realizada por autores argentinos y extranjeros de los siglos XVIII y XIX. A partir de esa idea, desarrollé el proyecto de llevar a figurín las imágenes de atuendo tradicional que presentan particularidades en su diseño, basándome en modelos originales o réplicas exactas que he visto y fotografiado personalmente, así como también en pinturas existentes en el Museo Nacional de Bellas Artes, el Museo Histórico Nacional, el Museo Histórico Nacional del Traje, el Museo de Arte Hispanoamericano Fernández Blanco, el Museo de Arte Español Enrique Larreta, el Museo de la Ciudad de Buenos Aires, el Museo de Motivos Argentinos José Hernández, el Museo Histórico de la Ciudad de Tucumán, el Museo Histórico de la Ciudad de Córdoba, etc.

Doce años de trabajo e investigación me permitieron conocer este mundo del atuendo tradicional, aún no del todo descubierto, ya que hay todavía mucha información dispersa en museos y bibliotecas de las provincias. En 2010 publiqué mi libro *Reseña del atuendo argentino. Los federales*, corregido en su totalidad y prologado por un maestro especialista en la materia, Héctor Aricó, a quien admiro y respeto desde siempre. Están en proceso mis dos estudios siguientes, sobre vestuario del gaucho y la paisana, “Gauchos y estancieros”, y sobre la vestimenta del negro, desde la esclavitud hasta los días de libertad y guerras, “Cosa de negros”.

Esta tarea es una aproximación a temas en los que puedo aportar la experiencia de haberlos estudiado con estricta disciplina en base a los registros y documentos históricos.

Vestimenta de una dama porteña



Tomamos aquí como modelo una litografía de Carlos Morel, "Paseo por una calle de Buenos Aires", coloreada por el autor, que data de 1840.

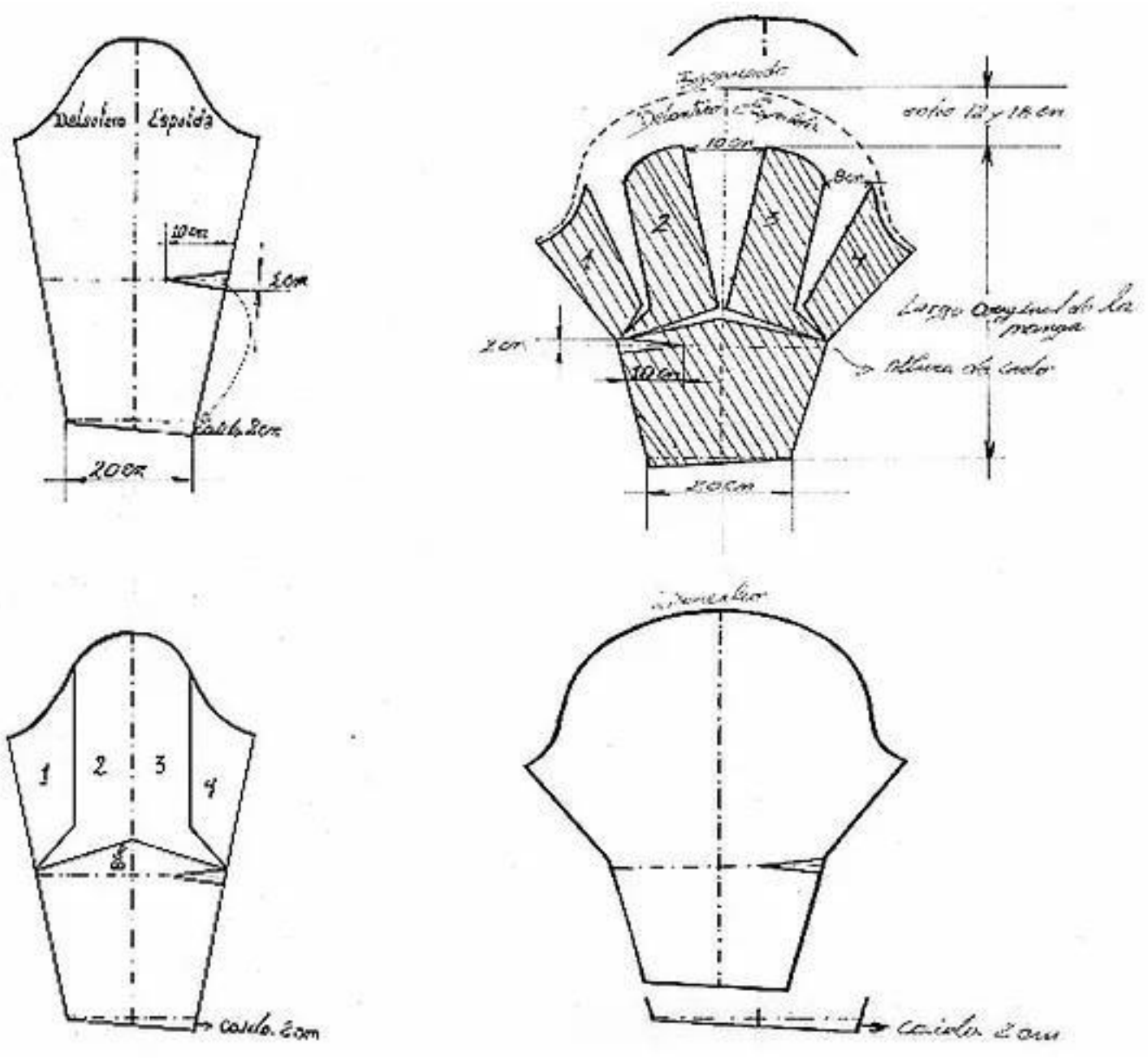
En la copia que fue expuesta en una muestra en el Palais de Glace en 1999, se ve que la dama posee un adorno de color rojo en el peinado; como no puedo asegurar si es un tocado de terciopelo o una rosa natural (en reproducciones de revistas o libros aparecen diversos tocados y adornos florales), omitiremos tal accesorio.

La dama luce un peinado a dos bandas, armando torzadas laterales a partir del nudo del psiquis, todo perfumado y alisado con "aceite antiguo", idéntico a la moda estilo clásico inglesa, usada una década anterior especialmente en la zona rural; colgantes de perlas, y el maquillaje compuesto por una base color natural, sombra color marrón pálido sin iluminador, rubor en el bajo pómulo del mismo tono de la sombra y labial rosa viejo.



En los hombros, mantón de cachemira inglesa de color azul Britain, bordado con motivos florales en seda blanca y marfil, flecos de algodón negro de unos 8 cm de largo. El mantón tiene como mínimo 2 m de largo por 1 m de ancho, y se usaba generalmente como abrigo.

El vestido es de una sola pieza, confeccionado en tafetán de seda amarillo mostaza, estampado con rayas rojas y blancas (moda inglesa 1820), entallado en bajo busto y cintura, largo hasta los tobillos; escote redondo amplio y bajo con terminaciones de puntilla blanca y cinta roja, complementado con un broche de plata filigranada en el centro; manga jamón cerrada a lo largo de todo el antebrazo, con una hilera de por lo menos doce botones forrados con la misma tela del vestido, terminación de puntilla. Falda fruncida y amplia pero por encima de los tobillos, varias enaguas le dan volumen; zapatillas de gamuza negra, atadas con cintas de falletina también negras, de unos 80 cm de largo.



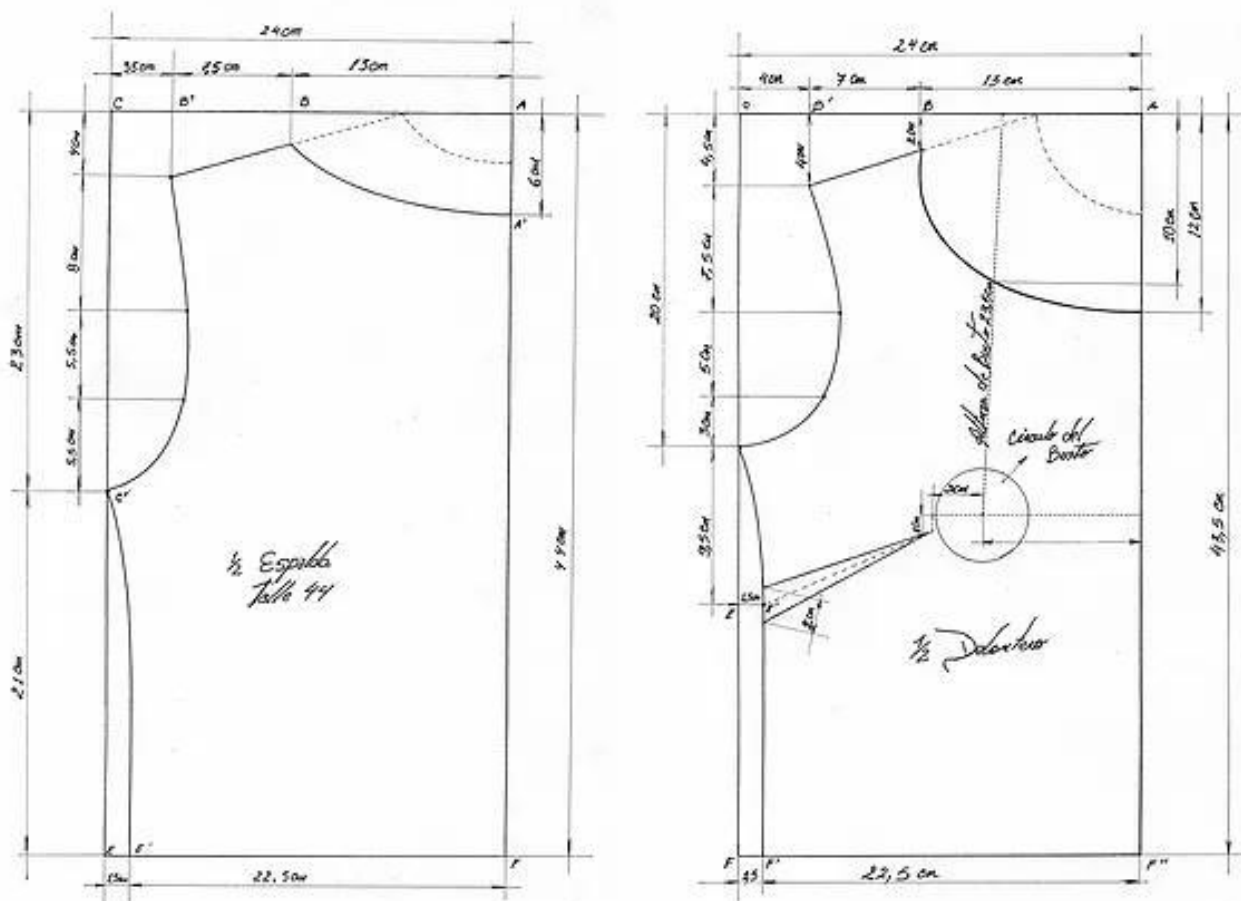
Moldería

El arte de la moldería se ha desarrollado a lo largo de varios siglos. Juntamente con la costura y manualidades como el bordado, se han utilizado moldes para confeccionar prendas, comenzando por guantes y medias, pasando por camisas, pantalones, faldas, blusas, y terminando por capas y sobretodos.

Desde niñas, las mujeres se familiarizaban con estas artes, pues era fundamental para la subsistencia familiar, como así también para la formación de la futura ama de casa. Los trabajos eran el orgullo y el sello de la familia entre quienes tejían, bordaban o cortaban telas para la Corte o la alta sociedad allá por el 1500. Algunas familias se especializaban en bordados para faldas o chaquetas y apliques, otras en confección de blusas o ropa interior, prendas que por supuesto tenían su moldería específica para cada necesidad o pedido. Eran un tesoro heredado por generaciones.

Con el desarrollo industrial y la producción en serie de las prendas de vestir, este arte comenzó a decaer, pero aun así no desapareció por completo y se fue transmitiendo a través del tiempo hasta los días de nuestras abuelas. También en algunos casos, en familias con una posición económica holgada, se contrataba a la maestra de corte y confección para conocer los secretos de la moldería y la costura.

Diseñar, dibujar, cortar y coser son los primeros pasos o materias troncales de la alta costura, que se aprende hoy en modernos establecimientos con tecnología de avanzada –como los programas de computación para diseño de indumentaria deportiva, por dar un ejemplo–, aunque la técnica y la creatividad puestas al servicio de la moda son tan antiguas como las telas mismas.



Bibliografía

- Angelini, José María, *Historia gráfica de la moda, 3000 A. C. hasta 1940*, Buenos Aires, 1978.
- Aricó, Héctor, *Atuendo tradicional argentino*, Buenos Aires, Escolar, 2002.
- Asociación Editorial Quiero Saber, *El arte del maquillaje*, Buenos Aires, 1994, tomo I.
- Assunção, Fernando, *Pilchas criollas*, Buenos Aires, Emecé, 1991.
- Del Carril, Bonifacio, *El gaucho*, Buenos Aires, Emecé, 1993.
- Durzo, Daniel; Angelini, José María; Mosteiro, Eugenia; Sanzo, Andy, *El maquillaje escénico*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2004.
- Gray, John, *El mundo del cabello*, Londres, Macmillan Press, 1997.
- Gudiño Kieffer, Eduardo, *El peinetón*, Buenos Aires, Gaglianone, 1986.
- Historia visual de la Argentina, tomos I, II, III*, de 1700 a 1860.
- La fotografía en la historia argentina*, edición 60 aniversario de *Clarín*, Buenos Aires, 2005.
- La moda en el siglo XIX*, Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla, Conserjería de Cultura de la Junta de Andalucía, Sevilla, 2008.
- Luna, Félix, *Historia integral de la Argentina*, Buenos Aires, Planeta, 1997, tomos I, II, III y IV.
- Payró, Julio E., *23 pintores de la Argentina 1810-1900*, Buenos Aires, Eudeba, 1978.
- Porrera de Raura, María, *Tratado práctico de corte y confección*, Buenos Aires, L. Beggia, 1913.
- Pradére, Juan A., *Juan Manuel de Rosas, su iconografía*, Buenos Aires, Mendeky e hijo, 1914.
- Racinet, Albert, *European Costume* (traducido por Peggy Vance), Collins and Brown, 1909.
- Pintura Argentina, Precursores I y II*, en Revista *Proyecto cultural arte para todos*, Buenos Aires, Banco Velox, 2001.
- Saulquin, Susana, *Historia de la moda argentina, del miriñaque al diseño de autor*, Buenos Aires, Emecé, 2006.
- Sauvageot, C.; Menard, R., *Vestidos y peinados en las civilizaciones antiguas*, Buenos Aires, Cuadrata, 2007.
- Tamallo de Gibelli, Sara, *Curso de corte y confección*, Buenos Aires, Cuántica, 1977.
- Van Den Beukel, D., Van Roojen, P., *Fashion Design 1800-1940*, Amsterdam, Pepinpress, 2000.
- Von Boehn, Fischel, *Modes and Manners of the XIX Century*, IV, Berlin, Retschner, 1933, tomo IV.
- Wilcox, R. Turner, *La moda en el vestir 1789-1942*, Buenos Aires, Centurión, 1946, tomo II.

INVESTIGACIÓN



CONGRESO LATINOAMERICANO DE FOLKLORE

XX° DEL MERCOSUR y V° DE UNASUR
4 al 7 de octubre de 2016

Estos encuentros comenzaron con la realización de las 1as Jornadas Nacionales de Folklore, en noviembre de 1991, organizadas por una comisión del ex Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore (dependiente del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, transferido posteriormente al IUNA, hoy UNA, donde se constituyó en el Área Transdepartamental de Folklore). Desde entonces se realizan anualmente, reuniendo a investigadores de nuestro país y del exterior, así como a profesionales y artistas participantes, con una programación que ha concitado el interés de todos los estamentos de nuestra comunidad universitaria.

Desde 1995 comenzó a reunirse, simultáneamente con las Jornadas Nacionales, el Congreso Latinoamericano de Folklore del MERCOSUR, y a partir de 2012 se amplió la convocatoria a los países de la UNASUR.

Desde las primeras ediciones, estos encuentros académicos contaron con el auspicio de ministerios, direcciones y organismos nacionales, provinciales y municipales competentes en materia de Cultura y de Educación.

La Comisión Honoraria de las Jornadas Nacionales y del Congreso Latinoamericano de Folklore fue integrada, a lo largo de su historia, por destacados referentes de esta disciplina como Martha Blache (Argentina), Manuel Danneman (Chile), Olga Fernández Latour (Argentina), Juan José García Miranda (Perú), Isabel Aretz (Argentina), Fernando O. Assunção (Uruguay), Paulo de Carvalho Neto (Brasil), Félix Coluccio (Argentina) y María Esther Sant'Anna (Brasil).

Se constituyó así un fructífero espacio de comunicación, reflexión y debate en torno al estudio sistemático del folklore, sus aspectos teóricos, conceptuales y metodológicos, y sus manifestaciones y proyecciones artísticas en la Argentina y en los países de nuestro ámbito cultural.

La edición periódica de los textos de FOLKLORE LATINOAMERICANO, con las ponencias y resúmenes de las intervenciones, proporciona materiales de utilidad para la docencia y la investigación y es otra forma de facilitar la transferencia de nuestros aportes a la sociedad.

Informes, inscripción, entrega de resúmenes y trabajos:

Correo: folklore.congreso@una.edu.ar



INVESTIGACIÓN



**Proyecto: SOBRE
EL HABLA Y LA
CULTURA POPULAR**

Cátedra de Hugo Chumbita



Una lengua, como la cultura en la que vive y se desarrolla, varía a lo largo del tiempo, está en constante mudanza, evoluciona, se expande o se contrae, se contamina y se enriquece según los usos y las necesidades de expresión de las personas y grupos.

El habla popular sería el modo que adquiere la lengua en la generalidad de los miembros de cualquier sociedad en una época determinada. Las nociones de habla o de cultura popular suelen referirse a las masas “plebeyas” o a las clases trabajadoras “subalternas”, por oposición a la clase “alta” y los sectores “cultos” o “ilustrados”. Cabe aclarar que en esta propuesta nos referimos a lo popular como un concepto amplio, que abarca diversos estratos sociales y contiene a la mayoría de la población.

A partir del enfoque estructuralista de la lingüística fundado en la enseñanza de Saussure, diversos ensayos comúnmente considerados con el rótulo de *posestructuralistas* contribuyeron a poner el acento en el estudio diacrónico de las lenguas, observando la dimensión de cambio del lenguaje a través del tiempo. Asimismo, la sociología del lenguaje y los trabajos de etnolingüística han mostrado la estrecha relación de las formas y variantes de la lengua con el complejo proceso de evolución de la cultura de cada pueblo.

En nuestro país se ha desarrollado una extensa discusión acerca de la configuración de un idioma o dialecto propio de los argentinos, cuyas sugerencias son de gran interés para el asunto que abordamos. Si bien no pretendemos resolver todas las cuestiones planteadas a lo largo de tales debates, partimos de la impresión de que nuestra habla tiene particularidades inconfundibles.

Ante todo, hay que advertir que en la época colonial la lengua castellana se sobreimpuso a lenguas autóctonas que dejaron su huella en el léxico, en la gramática y en los acentos o “tonadas” regionales. Posteriormente, la incidencia de la inmigración europea, y en especial la italiana, fue mucho más fuerte que en otras áreas hispanohablantes; y actualmente existe una fuerte corriente inmigratoria de países americanos vecinos.

En épocas más recientes, dado el creciente contacto de culturas diferentes en el mundo contemporáneo, es evidente que tiende a intensificarse el fenómeno de incorporación o intercambio de elementos idiomáticos “foráneos” en el lenguaje habitual, y en particular la influencia del lenguaje de la informática que revoluciona los medios de comunicación personal.

Además, en la nuestra como en cualquier sociedad, existen subculturas de grupos étnicos, etarios o locales en las que el habla adquiere un léxico y modos diferenciados de expresión, que pueden ser modos de autoidentificación grupal.

Por otra parte, la escritura y el arte de la poesía cantada mantienen con el habla una relación de influencias mutuas. Aunque no hay una frontera rígida, podemos advertir que los autores extraen del lenguaje cotidiano nuevas palabras o giros expresivos, y a la vez se difunden en el habla términos, frases y acentos elaborados o depurados en las composiciones poético-musicales.

El trabajo exploratorio de investigación que nos proponemos realizar apunta a reunir información sobre varias influencias, supervivencias, adaptaciones y modalidades en el

habla popular, en base a lo cual se podrán formular hipótesis acerca de la evolución histórica y las particularidades de la lengua hablada en la Argentina, así como el carácter sintomático que revisten respecto al desarrollo de nuestra sociedad y la cultura popular.

El campo a explorar comprende diversos aspectos del habla actual en el ámbito geográfico de la ciudad de Buenos Aires y el conurbano bonaerense, para detectar vocablos y formulaciones expresivas cuya procedencia puede atribuirse a:

- 1) el quichua y otras lenguas autóctonas americanas;
- 2) el habla popular actual en España o de otros países hispanoamericanos;
- 3) el inglés y otras lenguas de origen europeo;
- 4) el lunfardo porteño;
- 5) la jerga de los ambientes juveniles suburbanos;
- 6) el lenguaje de la informática y la comunicación digital.

Otros capítulos de trabajo consistirán en observar las influencias recíprocas entre el habla y las composiciones poético-musicales que han alcanzado especial arraigo en nuestro medio:

- 7) el habla popular y las letras de tango;
- 8) el habla popular y el cancionero folklórico del interior;
- 9) el habla popular y el rock nacional;
- 10) el habla popular y la cumbia villera.

El método a emplear en cada capítulo es la identificación de palabras y giros que exceden la gramática y los vocablos castellanos clásicos, teniendo como referencia los diccionarios de la lengua castellana. Los datos se extraerán de la propia experiencia del observador, de la consulta con informantes calificados y otras fuentes personales, orales o escritas.

El proyecto se plantea como tarea de la cátedra de Historia Regional Argentina, con la participación de los alumnos inscriptos en los cursos regulares del año 2016.

Bibliografía

- Abeille, Lucien, *El idioma nacional de los argentinos* [1900], Biblioteca Nacional-Colihue, 2005.
- Alfón, Fernando, *La querrela de la lengua en Argentina (1828-1928)*, tesis doctoral, La Plata, 2011 [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20882/Documento_completo_.pdf].
- Arlt, Roberto "El idioma de los argentinos", diario *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de enero 1930.
- Borges, Jorge Luis, *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires [1928] Alianza Ed., 1998.
- Capdevila, Arturo, *Babel y el castellano* (prólogo de Miguel de Unamuno), Buenos Aires, Losada, 1940.
- Gobello, José, *Nuevo Diccionario Lunfardo*, Buenos Aires, 1990.
- Gobello, José y Marcelo H. Oliveri, *Diccionario del habla de Buenos Aires*, 2006.
- Mafud, Julio, *Psicología de la viveza criolla*, Buenos Aires, Americalee, 1965.
- Mafud, Julio, *Sociología del tango*, Buenos Aires, 1966.
- Ortiz Oderigo, Néstor, *Diccionario de Africanismos en el castellano del Río de la Plata*, Eduntref, 2007.
- Quesada, Ernesto, *La evolución del idioma nacional*. Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1923.
- Zimmermann, Héctor, *Tres mil historias de frases y palabras que decimos a cada rato*, Buenos Aires, Aguilar, 1999.



INVESTIGACIÓN

PRESENCIA DEL GAUCHITO GIL

Susana Noemí Gómez



Entre los llamados santos populares, en las últimas décadas, ha tomado notoria relevancia el culto al Gauchito Gil. La historia de Antonio Mamerto Gil Núñez repite el arquetipo de estos personajes de vida trágica, signada por injusticias sociales y persecuciones que culminan con la muerte y, prácticamente en forma inmediata, comienzan a manifestar su perfil milagroso para con aquellos que se conducen de su deceso, les hacen ofrendas y velan rogando por su alma, entre otras prácticas rituales.

Los “gauchos milagrosos” (Coluccio, 1995) o “bandoleros santificados” habrían sido personas que expusieron su vida para defender a los pobres: *“son personas reales que merecieron admiración como ‘justos’, de los que se cree que robaban a los ricos para ayudar a los pobres, y que murieron de manera trágica a manos de la autoridad”* (Chumbita, 2000: 215).

Las prácticas rituales o representaciones específicas utilizadas para manifestar el culto popular se vinculan con un mundo posible dentro de universos narrativos que se asemejan al universo real. La creencia se retroalimenta a través de narraciones escritas y orales, incluso investigaciones publicadas por diversos autores. La historia que se narra de “Curuzú” Gil puede considerarse como un “cuento” en los términos de Ariel Sotomayor (citado por Palleiro, 2008: 223), como un relato donde se entrecruzan hechos históricos, anclados en un tiempo y espacio reales, creando una nueva razón con elementos vinculados a la historia de un grupo social.

En las narraciones de los devotos se puede observar un conjunto de referencias que se registran como reincidentes, marcas en el sentido de identidad, que determinan el tema en cuestión. Se presentan en forma muy difícil de corroborar, como si fueran verdades absolutas: *“Mire señora... lo que le pedí al Gauchito... era imposible que ocurriera, pero el*



Gauchito lo logró... creer o reventar” (Guido, de Entre Ríos).

La intencionalidad del discurso tiene que ver con su inserción en un grupo social, con la realidad de su contexto, con la fe, con la ejemplaridad. En toda creencia hay un sustento que versa en lo “imaginal”, en el sentido que explica Schwarz: *“El imaginal asegura el pasaje reversible entre lo sensible y lo inteligible, los reúne y relaciona en una unidad creacional. Sin estas formas imaginables ni las formas inteligibles ni aun las sensibles podrían ser cognoscibles”* (Schwarz, 2008: 59).

Se trata de una simbolización, y ese proceso da lugar a la institucionalización, se produce una convención social que acepta y da como válida la creencia en el Gaucho Gil:

“Ya sé que la imagen de la estampita fue inventada, fue creación de un promesero, no hay fotos en aquella época... pero igual confío y le rezo” (Ramona, de Corrientes). Las prácticas que se manifiestan están constituidas simbólicamente y se realizan porque otros lo hicieron antes. El comunicar, el dar a conocer las bondades del “santito”, relacionando la producción del conocimiento y su extensión social, legitima la creencia y conforma un lazo social. Los elementos empleados para construir el relato son aspectos constitutivos de la identidad de un grupo, apropiándose símbolos de la religión oficial.

Cuando el Gauchito entró a la iglesia

Cada 8 de enero parte de la ciudad de Mercedes, provincia de Corrientes, una peregrinación al santuario del Gauchito Gil, donde año a año crece la presencia de miles de promeseros.

El 8 de enero de 2011 por la mañana se celebró una misa en la Parroquia de Nuestra Señora de la Merced, en Mercedes, provincia de Corrientes. A los pies del altar se apoyaron varias imágenes del gauchito, llevadas por los promeseros. Durante el sermón, el padre Adis dejó en claro que la Cruz de Gil (Curuzú Gil) no es como la de Cristo, y agregó: *“hay que tener cuidado, ya que no se ha comprobado que haya existido este gaucho, ni se sabe si era bueno o malo”*.

Al finalizar la misa, en la puerta de la Iglesia, un sacerdote entregaba volantes y repetía con énfasis: *“la devoción a la Cruz Gil debe centrarse en la Cruz de Nuestro Señor Jesucristo, y no en el difunto”*.



En la calzada se encontraba una gran cantidad de jinetes de agrupaciones gauchas que venían desde varias localidades de la provincia, comentando orgullosos estar ataviados *“con las mejores pilchas que tenemos”*. Así comenzó la multitudinaria procesión de 8 kilómetros hasta el santuario.

El santuario y las promesas

El momento culminante de la celebración fue la llegada de la cabalgata al santuario. A medida que se amontonaba la gente se escuchaban los gritos: *“¡Qué viva el Gaucho!”* y a continuación un *“¡Viva!”* de todos alzando los puños cerrados.

El acceso al santuario está rodeado de puestos a lo largo de pasillos, en los que ofrecen a la venta variedad de artículos, imágenes de yeso, vidrio, plástico y madera inspiradas en el Gauchito Gil, también de San La Muerte y de la Virgen de Itatí, además de recuerdos de todo tipo, vinchas, remeras, zapatillas, colgantes, pulseras, relojes, cd de música, encendedores, banderas de todos los tamaños, cintitas, velas, estampitas, etc.

Los pedidos que hacen al santo comprenden desde el cuidado de la salud, por trabajo o estudios, por la compra de una casa o de un auto, hasta soluciones para el amor contrariado. Los promeseros que obtuvieron el favor solicitado al Gauchito deben regresar y cumplir con él, porque de lo contrario *“puede enojarse”*.

Otro espacio para cumplir

Los devotos acuden al santuario o bien al cementerio que se encuentra a 3 kilómetros del mismo. *“La consagración está fuertemente ligada al lugar y las circunstancias crueles o injustas en que los mataron. Se expresa en la tumba del difunto y en el sitio donde murió”* (Chumbita, 2000: 215).

De los testimonios orales de quienes entrevistamos resulta que en realidad no importa dónde están sus restos, acerca de lo cual subsisten dudas: tanto sea en el santuario –el lugar donde “lo degollaron”– o en la tumba del cementerio, lo importante es visitarlo y cumplir con él: *“Nosotros, cuando venimos a cumplir con el Gauchito vamos a los dos lugares. Pero acá, en la tumba, hay más tranquilidad y nos quedamos un ratito más. No se junta tanta gente, a veces rezamos, y también nos tomamos un matecito acompañando al Gauchito”* (Carmen, de Caballito, ciudad de Buenos Aires).



Energía simbólica y praxis social

En las narraciones orales y otras manifestaciones de los devotos de los santos populares, es difícil evaluar el grado de conciencia con que se reelaboran elementos contextuales en la construcción del relato. Se encuentran núcleos redundantes,

conservadores y tradicionalistas respecto a las normas religiosas oficiales, así como elementos cercanos al universo de experiencias propias en situaciones concretas.

En la actualidad se observan tatuajes que se realizan personas de diversas edades, los cuales manifiestan el cumplimiento de promesas por los favores concedidos, o simplemente para protegerse: *“el Gaucho atemoriza a los chorros, lo ven y parece que le tienen miedo o respeto, no se... pero cambian su actitud... Yo me lo hice por otro motivo... para agradecer, pero me doy cuenta que suben al auto, ven su imagen y acobarda, yo me siento protegido sobre todo en estos momentos de mucha violencia y poca seguridad”* (Juan, taxista de Avellaneda). *“¡El Gauchito es un grande! Está siempre conmigo y me siento seguro”* (vendedor de diarios en avenida Mitre, Avellaneda).

A la imagen del Gaucho tatuada en alguna parte del cuerpo, que puede estar a la vista o no, se le reconoce una potencia activa, la capacidad para obrar o producir un efecto de protección. Opera como canal de expresión personal y a la vez de comunicación social.

Es así que este culto, una de las numerosas devociones de la religiosidad popular correntina, ya ha excedido largamente su origen local. El Gauchito no necesita del reconocimiento de la Iglesia oficial para ser venerado como un *“santito que cumple con todo lo que se le pide”*. Su imagen con la cruz, semejando una especie de Cristo criollo, se extiende en nuestra cultura popular a lo ancho y a lo largo de toda la Argentina.



Bibliografía

- Coluccio, Félix, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1986.
- Chumbita, Hugo, *Jinetes rebeldes. Historia del bandolerismo social en la Argentina*, Buenos Aires, Vergara, 2000.
- Palleiro, María Inés (compiladora), *Yo creo, vos ¿sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 2008.
- Schwarz, Fernando, *Mitos, ritos, símbolos. Antropología de lo sagrado*, Buenos Aires, Biblos, 2008.



INVESTIGACIÓN

Proyecto
**MEMORIAS DEL
TERRITORIO**

Folklore y arqueología
en la localidad de
Colonia Dora

María Florencia Kusch

Equipo de investigación:

Claudia Patricia Baracich, Silvina Lafalce, Sonia J. Vázquez, Andres Chazarreta Ruiz, Claudia Myrian Arévalo, Alberto F. Rodríguez Cetran.

Resumen

La idea central de la presente propuesta es abordar el estudio de la narrativa popular actual de la localidad de Colonia Dora (Santiago del Estero), a partir de un enfoque interdisciplinario que integre los métodos de la arqueología y el manejo de la historia oral como fuente de conocimiento. Se trata de investigar el sistema de creencias vinculado a las aves fantásticas cuya vigencia aún se percibe y atraviesa el tiempo histórico proyectándose en la iconografía arqueológica de la región.

Antecedentes

Los antecedentes de investigación referidos a la región de Colonia Dora se centran fundamentalmente en la arqueología y en la historia del lugar. Van a ser los hermanos Wagner (Émile R. y Wagner, Duncan, 1934) los primeros que aporten testimonios acerca de la riqueza arqueológica y folklórica de la región. En la misma tesitura se ubican las investigaciones de Reichlen (Reichlen, Henry, 1940), quien recorre ampliamente la región identificando varias ocupaciones arqueológicas en el lugar.

Por otra parte hay que destacar que en los aportes de la última década hay una clara tendencia a abordar el estudio del pasado en el marco de los procesos identitarios locales (Taboada, 2013). Es decir, se admite que el estudio del registro arqueológico compromete interrogantes que trascienden el objeto de estudio propio de esta especialidad. y que el pasado prehistórico y el presente histórico no son compartimentos estancos, sino que ambas categorías son atravesadas por la tradición y por la memoria de los pueblos.

Aún hoy, la narrativa andina exhibe múltiples ejemplos sobre el complejo entramado simbólico que se da entre el accionar humano, el territorio, el imaginario mítico y su representación. No dudamos en considerar que hay situaciones de continuidad en las que la iconografía prehispánica y los discursos míticos actuales se cruzan sosteniendo visiones de la vida comunitaria semejantes.

Por otra parte, las evidencias etnográficas demuestran que el mito se instala en el territorio mediante formaciones discursivas y signos visuales que le dan un orden al espacio. Aún hoy, la narrativa andina exhibe múltiples ejemplos sobre el complejo entramado simbólico que se da entre el accionar humano, el territorio, el imaginario mítico y su representación. No dudamos en considerar que hay situaciones de continuidad en las que la iconografía prehispánica y los discursos míticos actuales se cruzan sosteniendo visiones de la vida comunitaria semejantes. *“La cultura santiagueña de Suntichuyoc elaboró un estilo propio muy característico. El tema central es la figura de un ave estilizada. Se ha querido relacionar esta figura con algunas leyendas del folklore santiagueño”* (González, 1983).

Como en el pasado, los mitos y las leyendas siguen siendo –para muchos pueblos americanos– representaciones espaciales fundantes significativas y transformadoras. Temas como el del anfibio, o el de las aves estilizadas de la cerámica tardía, trascienden los límites de la provincia planteando la posible existencia de amplios circuitos de intercambio, donde estas imágenes habrían actuado como referentes identitarios y territoriales.

En síntesis, a la diversidad y variabilidad de las expresiones culturales pasadas y presentes se suma el potencial informativo que deja entrever el complejo repertorio iconográfico que define cada repertorio local. Lo cierto es que todo este amplio patrimonio cultural está constituido por manifestaciones que dan cuenta de la forma de vida de los grupos humanos que habitaron la provincia desde tiempos prehispánicos. Cada uno de estos objetos son parte de una historia contada desde las imágenes, desde las formas y desde los paisajes construidos por aquellas comunidades, y la mirada del espectador los potencia

cuando los resignifica en el presente. El objeto arqueológico es el presente del pasado, es cultura material que se reactiva permanentemente en las definiciones identitarias contemporáneas y en la construcción de la memoria social.

Marco teórico

En el marco de las recientes propuestas historiográficas la historia oral ha tomado particular relevancia en correspondencia con lo que hoy se denomina estudios subalternos. El historiador colombiano Mauricio Archila Neira habla de acercarse a las voces del pasado silenciadas por poderes pretéritos y presentes (Neira, 2005). Este y otros testimonios coinciden en considerar que la historia oral abre un amplio abanico de posibilidades a la hora de captar los alcances espaciales y temporales de los temas que identifican a una comunidad en el tiempo y en el espacio.

Con respecto al estudio del pasado, la línea de investigación que venimos desarrollando integra las propuestas de la Arqueología del Paisaje, aplicando un conjunto de herramientas teórico-metodológicas inherentes a tales enfoques (Bourdieu, 1977; Criado Boado, 1993; Nielsen, 1995; Rapoport, 1990; Sanders, 1990; Tilley, 1994 y 1996; etc.). Se trata además de lograr mayor especificidad en el conocimiento de los procesos de cambio que dieron cuerpo a una instancia decisiva en la historia cultural de la región pero desde un concepto de paisaje que involucra los múltiples espacios que construye cada grupo humano para vivir en relación con los otros y con el pasado. Desde esta perspectiva, la íntima conexión del espacio con lo social, con la formación de las biografías, con la acción, eventos, poder, contextos y subjetividades, se materializa o concreta su especificidad e impacta en el mundo desde una dimensión subjetiva que se materializa en los objetos, se reproduce en el espacio social y se proyecta en leyendas, cuentos y prácticas sociales del presente. Los espacios cotidianos, los espacios de circulación potencial, son espacios contruidos desde las acciones (Tilley, 1995). Y en esta conceptualización del espacio es fundamental la noción de tiempo. Los paisajes están racionalmente contruidos como conjuntos de relaciones espacio-temporales. Así el espacio no es más que la representación del tiempo. En este sentido, interrogar al registro arqueológico acerca del espacio y la naturaleza de la interacción implica también interrogar a los objetos en los que se materializan los acontecimientos pasados.

En lo que hace al estudio de las representaciones en arqueología, recurrimos a los tres niveles de análisis planteados por Panofsky (preiconográfico, iconográfico e iconológico), Hocquenghem (estudio de la iconografía mochica) y Kusch, 1991.

Objetivos generales de la investigación

El objetivo central del proyecto es abordar el estudio de ciertos temas pertenecientes a la narrativa popular actual de localidad de Colonia Dora (Santiago del Estero), a partir de un enfoque interdisciplinario que integre los métodos de la arqueología y el manejo de la historia oral como fuente de conocimiento. Se trata de investigar el sistema de creencias vinculado a las aves fantásticas cuya vigencia aún se percibe en los relatos de los pobladores actuales de la región.

Objetivos específicos

- Relevamiento y registro de los testimonios orales vinculados a la temática que nos ocupa.
- Relevamiento y mapeo de los sitios arqueológicos del lugar determinando dimensiones, atribución cultural, cronología y características de los restos arqueológicos.
- Identificación de los materiales arqueológicos portadores de iconografía ornomórfica y sistematización de los mismos según sus características formales, técnicas y decorativas.
- Evaluación comparativa de las evidencias obtenidas (tradición oral y arqueología) a lo largo del proceso de investigación en el territorio.

-Identificar la trayectoria espacial y temporal de los iconos más emblemáticos a nivel regional, o macro regional y evaluar su comportamiento territorial en los procesos de integración o de diversificación estilística.

Hipótesis

La historia oral se nutre de acontecimientos recuperados por la memoria colectiva, aporta interpretaciones acerca del pasado y propone nuevos actores sociales capaces de producir conocimientos históricos. Al igual que en el pasado, ciertas especies de la fauna local y en especial las aves forman parte de un imaginario fantástico aún vigente en los testimonios orales de los habitantes de la región que nos ocupa.

Lo particular, lo subjetivo y la experiencia directa en el territorio, visualizada en los testimonios orales, permite alcanzar una mejor comprensión acerca de la continuidad de ciertos temas a lo largo de la historia local.

Los sistemas simbólicos representados en los objetos arqueológicos cumplieron una doble función en la sociedad, fueron activamente manipulados a escala regional o macroregional para operar como referentes de situaciones de territorialidad, de integración o de diferenciación sociocultural explícita y también tuvieron un valor de uso religioso y cúlctico para cada integrante de la comunidad.

Metodología

-Análisis bibliográfico.

-Observación participante, entrevistas abiertas.

-Prospecciones arqueológicas y ubicación contextual de espacios cotidianos, de tránsito y espacios públicos, paisajes naturales, instalaciones y de hitos, cartografía y aerofotointerpretación.

-Análisis de las representaciones artísticas, selección del repertorio temático, composición, distribución espacial y estructura del diseño, principios de representación. Aproximación al estudio de la geografía sagrada, reconocimiento de los espacios vinculados al sistema de creencias, cualidades simbólicas, continuidad semántica.

Bibliografía

Ambrosetti, Juan B., *Supersticiones y leyendas en la Argentina*, 1917.

Aiziczon de Franco, Celia, *Mito, fiesta, rito*, UNT, 2004.

Colombres, Adolfo, *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*, Ed. del Sol, 1984.

Coluccio, Félix, *Fiestas y celebraciones en la República Argentina*, Plus Ultra, 1992-1995.

Coluccio, Félix, Susana B. Coluccio, *Diccionario Folklórico Argentino*, Plus Ultra, 1994, tomos I y II.

Di Lullo, Orestes, *"Viejos Pueblos"*, Santiago del Estero, Jorge Rossi Casa Editorial, 1954.

González, Alberto Rex, *Nota sobre religión y culto en el Noroeste Argentino*, Museo de Berlin, 1983.

Hocquenghem, Anne, *Iconografía Mochica*, Ed. Pontificia Universidad Católica del Perú, 1989.

Kusch, F., *Forma, diseño y figuración en la cerámica pintada y grabada de La Aguada*, Fecic, 1991.

Neira, M. *Voces subalternas e Historia oral*, Encuentro Internacional de Historia Oral, Bogotá, 2005.

Panofsky, E., *El significado de las artes visuales*, Madrid, 1979.

Reichlen, Henry, "Recherches Archéologiques dans la Province de Santiago del Estero (Rép. Argentine)", *Journal de la Société des Américanistes* LXV, París, 1940.

Taboada, C., "Repensando la arqueología de Santiago del Estero. Construcción y análisis de una problemática", *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología*, XXXVI, Buenos Aires, 2011.

Tilley, C., *A Phenomenology of Landscape: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg, 1994.

Wagner, Émile R., Wagner, Duncan L., *La Civilización Chaco-Santiagoueña y sus correlaciones con las del Viejo y Nuevo Mundo*, Buenos Aires, Compañía Impresora Argentina, 1934.

HISTORIA

Eduardo Nocera

Quién es Artigas

Viajando tras sus pasos



TOMO I

Entre Buenos Aires y Montevideo

Prólogo
Hugo Chumbita



EDICIONES

del Bicentenario
Excmo. Sr. Dr. Arturo Jauretche

COLECCIÓN PATRIA GRANDE - DIRECTOR María Rosa

COLECCIÓN PATRIA GRANDE - DIRECTOR María Rosa

Prólogo de Hugo Chumbita

Quién es Artigas, pregunta, rememora, explica y discute el autor de este libro, dialogando con sus innumerables interlocutores, en viaje tras las huellas que dejó el hombre por los territorios del sur de América. Quién es el que levantó a los pueblos de esta parte del continente para combatir por la causa de la emancipación, el primero de los caudillos del federalismo, defensor de los derechos de igualdad de todos, temible capitán de las montoneras de gauchos y de indios, enemigo de los poderes imperiales de su tiempo, el disidente que impugnó la centralización del gobierno portuario y los privilegios de la elite, la piedra del escándalo en la lucha por la organización, el indoblegable gran derrotado que nunca quiso volver del penoso destierro que le impusieron.

Las diversas facetas que presenta esta figura inquietante motivaron reproches y homenajes, olvidos y rescates, condenas y reivindicaciones, sin perder el signo polémico. El Directorio de 1814 puso precio a su cabeza tachándolo de “bandido” y “anarquista”; Sarmiento dijo que era “un salteador” al mando del alzamiento de las “indiadas”; Mitre le llamó “caudillo del vandalaje”, y Vicente F. López lo acusó de “barbarizar la guerra”. Los pobladores del litoral y del interior lo veneraron, lo siguieron en masa en sus cruzadas. En Uruguay, la consagración oficial, no sin agrias polémicas, se concretó recién hacia fines del siglo XIX, y el sentido de su procerato sigue siendo disputado por un abanico de visiones ideológicas, desde quienes celebran su revolución agraria y popular hasta quienes prefieren ver en él al típico estanciero patriarcal y conservador. En la Argentina, la tradición oligárquica quiso borrarlo de la memoria pública, no obstante los ensayos que lo reconocieron como reformador republicano y los estudios revisionistas que lo reclaman como patriota argentino.

Mi acercamiento al tema, gracias a un libro sugerente de Carlos Maggi, fue una indagación sobre la juventud aventurera de Artigas, que parecía dar razón a las diatribas de los adversarios en cuanto a su prehistoria “fuera de la ley”, aunque mi interpretación es que ponía en evidencia el origen de su caudillaje y su solidaridad con los pobres del campo, incluidos los grupos indígenas: mi artículo “El bandido Artigas”, rechazado por una revista de historiografía académica, se publicó en 1997 en *Todo es Historia* (luego fue un capítulo de *Jinetes rebeldes*) y, dado que enmarcaba el asunto en la teoría del bandolero social, fue tenido en cuenta por Eric Hobsbawm al reeditar su texto clásico *Bandidos*, aludiendo a la significativa trayectoria de Artigas que lo llevó de sus andanzas legendarias del contrabando en la frontera a la epopeya nacional como conductor revolucionario.

Pensando en las distintas caracterizaciones que ha merecido o padecido don José Artigas, y sin mengua por cierto de los títulos de Protector, fundador y libertador, creo que el rasgo constante en su vida fue la rebeldía: ante el régimen opresor de la colonia y las convenciones de familia, ante las injusticias sociales y los prejuicios racistas, ante las transacciones y las conveniencias del poder, la intransigencia en sus convicciones truncó su carrera pero nos legó un testimonio imperecedero.

Con Eduardo Nocera, estudioso y devoto militante artiguista, compartimos en las tareas de docencia la preocupación por entender el pasado como clave del presente. Esta obra suya es más y es menos que un libro de historia; es un recorrido laborioso, obsesivo, en pos del conocimiento de una época, una saga y un mundo, a través de la extensa geografía física y humana en la que podemos encontrar las señales de una identidad personal y colectiva: Artigas y nosotros.

HISTORIA



**INDEPENDENCIA Y
PROCESO
CIVILIZATORIO EN
NUESTRA AMÉRICA**

Adolfo Colombes

La negación de Europa proclamada en los tiempos de la independencia por la clase criolla blanca dominante en América no fue una negación de la europeidad: la dialéctica fue entonces entre los europeos de Europa y los europeos del “exilio” en América. Los primeros se vanagloriaban ante los nativos de ser españoles de pura cepa, no teñidos por mestizajes de sangre, mientras que los criollos querían ser americanos, pero sin cortar el vínculo cultural y civilizatorio (por lo que poco les cuesta hoy a sus descendientes reconocerse como occidentales, aunque más no sea de segunda). Americanos, sí, pero distintos de las masas indígenas y negras, a las que siguieron dominando, y de sus variados mestizajes aún no blanqueados social y culturalmente.

Al concluir el siglo XIX, había triunfado ya en esas clases dominantes y en sus intelectuales la idea de uncir América al destino de Occidente, abandonando el proyecto de abrir camino a una civilización propia. Se negaba así la identidad del país profundo, al que el sistema educativo alienaba en lo simbólico, imponiéndole un orden de valores ajeno.

Por lo general, los antropólogos y filósofos han eludido, salvo excepciones, la cuestión civilizatoria. Prefieren hablar de "cultura latinoamericana" y ocuparse de un grupo humano en particular, sin ver que la mayor parte de sus problemas se origina en una imposición que les niega la identidad, el derecho a desarrollar un modelo de vida y probar su eficacia en un medio determinado.

Bonfil Batalla, refiriéndose a los indígenas, señalaba que el concepto de civilización permite trascender las particularidades concretas de cada cultura para ver en el conjunto de todas ellas un proyecto distinto, así como entender la continuidad milenaria de su civilización. Decía también que los préstamos y las transformaciones habían cambiado el rostro de esas culturas, pero la matriz civilizatoria permanecía. Nada, a su criterio, impide construir desde ella un proyecto alternativo, que nos permita mirar a la civilización occidental desde la perspectiva de nuestra civilización original, en vez de seguir mirando a Nuestra América con ojos europeos y procurar mimetizarnos con su modelo. Ya Martí había advertido que el mismo golpe que paralizó al indio paralizó a América, y mientras éste no echase a andar de nuevo, tampoco América andaría bien.

Samuel Huntington señala a América Latina (antes la había llamado “Iberoamérica”) como una de las nueve civilizaciones que en el siglo XXI se disputarán el escenario del mundo. Resulta irónico que desde el centro imperial de Harvard nos reconozcan una condición de civilización emergente que los intelectuales de la región aún vacilan en asumir.



La idea de América Latina –que aquí, siguiendo a Martí, llamamos Nuestra América, para diferenciarla de la otra– fue consolidándose a lo largo del siglo que pasó, pero la lenta construcción de este sujeto colectivo no ha logrado hasta ahora instalar la cuestión en el plano civilizatorio. Porque hablamos de una civilización que no podrá ser sin un proyecto civilizatorio, sin una construcción diferente a la occidental y una voluntad explícita de alejarse de los modelos ajenos. Porque es en el marco de un proyecto civilizatorio donde adquieren sentido y se potencian las formas propias de estructurar la realidad, de acceder al conocimiento del mundo y elaborar las redes simbólicas. Resulta inconducente hablar de Nuestra América en términos que no propongan una alternativa, un modelo opuesto a otros, por más que en su composición intervenga una multitud de elementos de origen europeo, como las lenguas mayoritarias de la región, para citar tan sólo un aspecto nada secundario.

Asumir el problema civilizatorio implica también a combatir del modo más radical las formas de discriminación cultural y social que no pudimos enterrar en el siglo XX. Cuanto más simétricas sean las relaciones entre las matrices culturales, mayor será el florecimiento de la civilización que propugnamos. No hablamos sólo de coexistencia pacífica, de respeto mutuo, sino de un activo intercambio de experiencias creativas entre dichas matrices, pues es esto lo que producirá los frutos: no serán frutos híbridos, sino inscritos en el proceso cultural de una matriz específica, de sujetos colectivos con carácter histórico que deben ser legitimados como unidades políticas con cierta autonomía. Decía el joven Alberdi que un pueblo no alcanza el estado de civilización montándose al proyecto de otro pueblo, sino tomando conciencia de su identidad y su especificidad cultural.

América tiene una historia milenaria, donde no faltaron procesos civilizatorios que asombraron al mundo, ni voluntad política de proyectar a nuestros pueblos como entidades diferentes, sin que ello implicara cerrarse a otros aportes, y en especial a los de Europa, que mucho contribuyeron a definir aquí nuevas matrices simbólicas. Hoy éstas se hallan en serio peligro, pues entramos en el nuevo milenio sin un proyecto capaz de asegurar, frente a la invasión globalizadora, la continuidad de nuestros procesos histórico-culturales.

Nuestra propuesta civilizatoria no puede basarse en una idealización nacionalista del pasado indígena y de otras formaciones sociales que también integran la América profunda, pero deberá tomar especialmente en cuenta dichas matrices, incorporando al acervo común lo mejor de su patrimonio cultural.

La tarea de filósofos, antropólogos y otros científicos sociales es pensar el mundo desde aquí, preocupándose por la validez universal de nuestro pensamiento. Hasta ahora, más que filosofar nos ha preocupado coincidir, por la vía de una imitación sumisa, con lo que llamamos filosofía universal; más que pensar, estudiar y repetir con algunas tímidas glosas lo que en Europa se considera filosofía.


En 1953, Leopoldo Zea escribió que América no había hecho aún su propia historia, sino que pretendía vivir la historia de la cultura europea. Si esto era cierto entonces, creo que ya estamos elaborando, aunque con serios obstáculos, la historia de nuestras culturas. Nos falta, en este comienzo del nuevo siglo, dar los pasos decisivos que nos definirán como una civilización diferente y consciente de sí. Creo que será la última oportunidad, pues la avalancha globalizadora no nos dará otra. La filosofía ha empezado a mover los labios, pero llega en un tiempo en que la sociedad de consumo tiende a abolir el pensamiento profundo. En este aspecto se puede decir que vamos hacia atrás, hacia la peor barbarie, pues se está acabando no sólo con la diversidad cultural y la soberanía alimentaria de los pueblos, sino con el mismo planeta.

Evo Morales presentó en 2008 ante la asamblea de las Naciones Unidas un documento titulado “Los 10 mandamientos para salvar al planeta, la humanidad y la vida”, basado tanto en la filosofía indígena ancestral como en las cifras alarmantes que revelan las fuentes de dicho organismo internacional. En reconocimiento de nuestros avances en el proyecto humano, Gianni Vattimo declaró: *“No sólo creo que los socialismos latinoamericanos tienen un futuro. Creo que ellos son el futuro, hasta del posible socialismo europeo”*.

Buena parte de los pensadores americanos, de distinto signo ideológico, están de acuerdo en afirmar la comunidad de destino de nuestros pueblos, probada a lo largo de una historia y formalizada hoy por la UNASUR, la CELAC y el ALBA Cultural, entre otros esfuerzos de integración como el MERCOSUR y la Comunidad Andina de Naciones.

Nuestra América está ante una opción de hierro: o emerge como una verdadera civilización, consciente de su particularidad y valor universal, y sobre todo armada de un proyecto propio, o queda convertida en un Occidente de segunda mano, despreciado por su falta de originalidad y su servilismo intelectual y político. Nuestra civilización emergente no es una utopía irrealizable, sino el único camino para asumir nuestra diferencia en términos de un proyecto que nos asegure un lugar digno en el nuevo milenio.

Siguiendo el camino que tomaron otros conjuntos de pueblos unidos por factores históricos, implica un esfuerzo por apuntalar los procesos generadores de alteridad, desarrollar los aspectos específicos de nuestras culturas y promover su universalización. Una auténtica independencia, que adopte ante todo la mirada desde abajo, desde esos “pobres de la tierra” a los que cantaran los versos de Martí. La opción por Occidente, al contrario, corre aparejada a un creciente aplanamiento de lo propio, a una banalización de los símbolos y de todo nuestro imaginario social, para suplantarlos por los subproductos culturales de una modernidad consumista, que se ha vaciado ya de contenidos éticos y filosóficos.



HISTORIA



Independencia en Sud América

reflexiones
de Adolfo Colombes
y de Enrique Manson



Llama la atención que el Congreso de Tucumán de 1816 abandonara el concepto de Provincias Unidas del Río de la Plata, refrendado un año antes por el Congreso de Oriente convocado por Artigas en la actual Concepción del Uruguay. El Acta de la Independencia se refiere al territorio que denominó “Provincias Unidas en Sud América”.

Ello suponía quitar la mirada del puerto de Buenos Aires, donde se consolidaba el poder económico inglés y la ingerencia política de ésta y otras potencias extranjeras, para abrazar la civilización andina, una tradición cultural de seis mil años que había impregnado, además del Alto Perú –representado allí por varios congresales–, a las provincias del Noroeste y la mayor parte de Cuyo.

Se llegó incluso a proponer la coronación de un Inca en una monarquía constitucional, y se señaló como candidato a Juan Bautista Tupac Amaru, hermano de José Gabriel Condorcanqui, descuartizado en el Cusco por los españoles en castigo a su rebelión; como se sabe, aquel acontecimiento había sido uno de los principales detonantes del movimiento emancipador de la región. Este plan de Belgrano había sido ya pensado por Francisco de Miranda, y contaba con la aprobación de San Martín, Güemes y numerosos diputados de las provincias del interior: se quería que los pueblos originarios hicieran suya esa independencia, y asimismo evitar las tendencias anárquicas que durante décadas habrían de sangrar al país; aunque el plan tropezó con la oposición sobre todo de los diputados porteños.

Lo que el Congreso de Tucumán declaró es su voluntad de abrirse al proceso civilizatorio andino, y así a la América del Sur, esa patria grande por la que abogó también el Congreso de Oriente, invitando a constituir una confederación de los Pueblos Libres.

En 1816, prácticamente la mitad del territorio de la América del Sur pertenecía a grupos indígenas aún no sometidos, por lo que se puede decir que a ellos no les faltaba la independencia que buscaron los criollos. Muchos pueblos originarios apoyaron la causa de la emancipación, sin escatimar su sangre, pero lo que hicieron los dirigentes de las nacientes repúblicas fue despojarlos de las tierras que habían logrado retener durante la colonia, incluso con matanzas que permiten hablar de la continuidad del genocidio, con métodos tanto o más cruentos.

Las clases dirigentes volvieron la espalda a su propia historia. Esa larga etapa ha comenzado a quedar atrás, como lo advierte el creciente descontento de los pueblos, el discurso de muchos movimientos políticos y las experiencias de los gobiernos progresistas de la región. Pero la contraofensiva desde la otra América vuelve a poner en jaque tales avances.

El entusiasmo que despertó en nuestros países la celebración del Bicentenario, dos siglos de la iniciación del proceso que los llevara a su relativa independencia actual, parece hoy un tanto excesivo. Dejando de lado alardes patrioterros, es la oportunidad de una conmemoración crítica, que mida los logros y retrocesos en la ineludible marcha hacia la plena emancipación. En la Argentina, en julio de 2016, más que festejar, tendríamos que pedir perdón a quienes dieron su vida luchando por la independencia. ■



Este año en que conmemoramos el aniversario de la independencia, tuve ocasión de volver a Tucumán, donde pasé parte de mi adolescencia. Esta vez, ¿cómo no hacerlo? cumplí con la clásica visita a la residencia de doña Francisca Bazán de Laguna, la Casa Histórica (guay de caer en el vulgar “Casita de Tucumán” que nos enseñaban la maestra y la revista *Billiken* y que, aún hoy, utiliza sorprendentemente el doctor Google). Fue allí que me puse a reflexionar sobre la fecha de aquel 9 de julio de doscientos años atrás.

¿Nació la patria el 9 de julio? Podríamos elegir otras fechas, entre ellas, desde luego, el 25 de mayo. Pero ¿por qué no la de las primeras huellas humanas que se encontraron en Santa Cruz con una antigüedad de 14.000 años? O tal vez 1515, cuando, “ayunó Juan Díaz [de Solís] y los indios comieron”, como dijera Borges. ¿Por qué no 1602, cuando Martín del Barco Centenera bautizó en su poema “Argentina” a la tierra que la ambición de Gaboto y el mal manejo de las distancias según los nativos llevaron a suponer que estaba tapizada de plata?

El 11 de junio de 1835, Juan Manuel de Rosas decretó que: “*En lo sucesivo el 9 de Julio será reputado como festivo de ambos preceptos, del mismo modo que el 25 de Mayo; y se celebrará en aquél misa solemne con Te-Deum en acción de gracias al ser Supremo*”. Al fin y al cabo, en 1810 “*fernandeábamos*” lealtad al rey cautivo, pero en 1816 se dijo con todas las letras que éramos una nación libre e independiente del rey, lo que se completó pocos días después con el imprescindible “*y de toda otra nación extranjera*”, que algunos argentinos todavía no han comprendido bien.

El decreto del Restaurador conmemoraba el momento en que el Congreso reunido en San Miguel de Tucumán proclamó que era “*voluntad unánime e indubitable de estas Provincias romper los violentos vínculos que los ligaban a los reyes de España, recuperar los derechos de que fueron despojados, e investirse del alto carácter de una nación libre e independiente del rey Fernando séptimo, sus sucesores y metrópoli*”.

Se hablaba de “estas provincias” –aunque las litorales desconocían al Congreso, y aparentemente habían declarado la misma independencia un año antes en Arroyo de la China. Pero “estas provincias” no eran sólo las reunidas en la Casa de doña Francisca, ni sólo las convocadas en 1815 junto al río Uruguay. Eran, y así lo dice el acta respectiva, “*las Provincias Unidas en Sud América*”. Porque eso queríamos ser: sudamericanos, los nacidos en Corrientes, como el Protector que dio la independencia al Perú, los Directores peruano y uruguayo (diríamos hoy) que gobernaron Buenos Aires, el venezolano creador de la República Bolívar (hoy Bolivia), o los descendientes de los primeros pobladores como Juan Bautista Condorcanqui, soñado por Belgrano como legítimo heredero del gobierno en estas tierras.

Cuando el imperialismo británico, asociado a minorías nativas de visión municipal y mercantilista, terminó con el sueño continental de Bolívar y San Martín, la porción mayor del viejo Virreinato se identificó con el nombre que, por error de cálculo de Gaboto y por el estro de Martín del Barco Centenera, era llamada Argentina.

En el momento del Congreso de Tucumán, se recordará que no eran tiempos fáciles. La revolución había debido enfrentar la resistencia de una burocracia colonial que no estaba dispuesta a perder su poder, y para la cual, como decía Belgrano en sus memorias, *“interesaba poco o nada, ya sea Borbón, Napoleón u otro cualquiera, si la América era colonia de la España”*. Para colmo, cuando Bonaparte se vio obligado a liberar a Fernando VII, éste no tuvo la habilidad de tratar de entenderse con sus súbditos americanos, sino que los combatió con mayor saña.

Todo el continente vivía, en consecuencia, una guerra que en julio de 1816 se estaba perdiendo en México, en Venezuela, en Chile, y que sólo conservaba como bastión liberado el sur del continente. Ya no era hora de medias tintas, y por eso San Martín, que preparaba en Cuyo el Ejército de los Andes, en carta a Godoy Cruz instaba a los congresales a dejar atrás las vacilaciones. *“¡Hasta cuando esperamos declarar la independencia! ¿No le parece a Ud. Una cosa bien ridícula, acuñar moneda, tener el pabellón y cucarda nacional, y por último hacer la guerra al Soberano de quien en el día se cree dependemos? [...] Los enemigos, y con mucha razón, nos tratan de insurgentes, pues nos declaramos vasallos”*. Belgrano, Güemes, el ejemplo de los federales del litoral y la Banda Oriental, todo impulsaba a decidirse. Y así se hizo.

Dos siglos después, seguimos teniendo la tarea por delante. En 2005 los gobiernos sudamericanos proclamaron el rechazo a un plan que buscaba diluir nuestra identidad en aras del libre comercio. Vivimos otra etapa de esta larga lucha. ¿No habrá quien pretenda anular la proclama de 1816 por algún decreto de necesidad y urgencia? ■



CULTURAS

TEHUELCHES

DANZA CON FOTOS

DANCE WITH PHOTOGRAPHS



TEHUELCHES

Danza con fotos
1863-1963

de Osvaldo L. Mondelo

(Buenos Aires, Akian, 2012)

Osvaldo L. Mondelo

with an introduction by
Abel Alexander

Este trabajo de investigación histórica-fotográfica, centrado en las imágenes de los indígenas de la Patagonia, recorre un siglo de evolución en la vida de aquellos pueblos. En base a una extensa recopilación en archivos y colecciones públicas y privadas de nuestro país y del exterior, se presentan más de trescientas fotografías, ubicadas en su tiempo y lugar, ordenadas en capítulos temáticos que van dando cuenta de una historia conmovedora.

Los retratos de diversos miembros de esta población reflejan un itinerario en el cual, en contacto con la “civilización blanca”, padecieron la usurpación de la tierra, el flagelo del alcohol, la agresión a su cultura, la confusión de su identidad, la pérdida de libertad. También la integración, siempre conflictiva, en la sociedad campesina emergente en aquellos territorios.

Al registro fotográfico se agrega una selección de crónicas de viajeros, recortes de publicaciones periodísticas de la época y el testimonio de gobernantes, misioneros, exploradores, militares, científicos, periodistas y fotógrafos, que contribuyen a contextualizar el proceso histórico. El autor anota que *“la mirada del fotógrafo no fue inocente, respondió siempre a una estética y a una ideología. Intentamos en esta iconografía aproximarnos a las distintas percepciones que tuvieron los que estaban detrás de las cámaras”*.

Osvaldo Mondelo, nacido y residente en la provincia de Santa Cruz, egresado de Periodismo y Comunicación Social en la Universidad de La Plata, con estudios de posgrado en Quito y en Buenos Aires, se ha desempeñado en la docencia universitaria y en medios radiofónicos. Entre otros trabajos, colaboró con el reconocido investigador Rodolfo Casamiquela en *Del mito a la realidad: evolución iconográfica del pueblo tehuelche meridional*, una obra publicada por Fundación Antorchas en 1991 que es el principal antecedente del presente libro.



(izq.) Tehuelches llevados en 1878 desde Punta Arenas hasta Hamburgo y Dresden para ser exhibidos en circos de un empresario alemán (original en el Museo Etnográfico de Estocolmo).

(der.) Mujeres tehuelches con sus hijos en Paso Ibáñez (hoy Comandante. Luis Piedrabuena, Santa Cruz): fotografía tomada en 1893 por una expedición de Clemente Onelli.

"A pesar de que muchas de las fotografías aludidas son escenas armadas por los mismos fotógrafos, a pesar de que se trate solo de un recorte de la realidad, estas imágenes transmitidas a través del tiempo nos proporcionan en la actualidad un conjunto de informaciones claves sobre este pueblo injustamente olvidado. Hoy podemos apreciar, gracias al objetivo de aquellas antiguas cámaras, el dilatado hábitat de este noble pueblo, los toldos de pieles, sus mantas de guanaco, las altas cabalgaduras de sus mujeres, el traslado de sus campamentos, sus miradas perdidas y mil detalles más [...] un fragmento de la historia de este pueblo chewel che "gente bravía", perdidos para siempre en los misterios de la estepa patagónica que, sin embargo y por la magia de la fotografía, sus figuras continúan presentes entre nosotros".

Abel Alexander, presidente de la Sociedad Iberoamericana de Historia de la Fotografía



Ginebra
Bols
Su color ambar pálido
comprueba su vejez

TOME una copita diaria
para su salud.

Concesionarios
Moss y Cia. Ltda.

Hasta los viejos indios conocían
las excelentes cualidades de la
GINEBRA "BOLS"



(izq.) Retrato del nativo patagón Juan Caballero, en Punta Arenas, 1860 (Comisión Científica del Pacífico del Reino de España).

(der., arriba) Aviso comercial, reproducido en el libro de Santiago Cuasnicú Santa Cruz, somera historia de su conquista por la civilización, 1935.

(der., abajo) El jinete Maciel Ibáñez, domando un potro en la comunidad tehuelche Camusu Aike, provincia de Santa Cruz (datos de Rodolfo Casamiquela).

CULTURAS



Devolución de
restos indígenas:
**RESTITUCIÓN DE
UN JEFE SELKNAM**

Ricardo L. Acebal

Restituirán a Tierra del Fuego los restos de Seriot, líder selknam

En el Museo de La Plata, la ONG Guías logró que se impidiera el acceso de público al sitio donde están los restos de nuestros paisanos indios. Esta organización está gestionando que paulatinamente se devuelvan esos esqueletos (en algunos casos sólo los cráneos) a los sitios donde las comunidades a las que pertenecían los hubieran enterrado.

Seriot era un líder del pueblo selknam que, enfurecido por la desaparición de su esposa –de quien se sabe fue enviada a la isla Dawson, donde encontró la muerte junto con otros 3.000 prisioneros–, se rebeló contra los terratenientes que avanzaban sobre los territorios de su pueblo. Seriot o “Capello”, llamado así por los salesianos por el sombrero que usaba, fue fusilado y sus restos enviados al Museo de la ciudad de La Plata.

En 1999 los medios periodísticos informaron que había muerto el último ona o selknam, pero eso no era cierto, era una información errónea, una señal más de la falta de información e interés por los pueblos originarios. No desaparecieron, no se extinguieron y hoy viven en Tolhuin, manteniendo sus costumbres, sus rituales, e integrándose a través de la educación con los demás pobladores de esa localidad para que conozcan su cultura ancestral. Hay registros arqueológicos que dan cuenta de que los selknam vivieron en territorio fueguino desde hace más de 11.000 años.

Seriot y otros tres selknam serán restituidos por las autoridades del Museo de La Plata a una comitiva encabezada por Rubén Maldonado, quien explicó a Télam: *"viajaré acompañado de otros representantes de mi pueblo a recuperar a mis hermanos, que dejarán de ser un objeto, un trofeo, pues ellos son nuestra historia viva"*. Posteriormente se trasladarán desde Aeroparque a Río Grande, y una caravana acompañará los restos hasta la comunidad, donde se está construyendo una bóveda especial para cobijar esos restos. *"Será una bóveda cuadrada, de 4 por 6 metros, en cuyas paredes estará escrita la historia de Seriot"*, detalló. Maldonado es el líder de la Comunidad Rafaela Ishton, que logró en 1995 que el Estado reconozca que los selknam no están extinguidos, como dictaminó la antropóloga estadounidense Anne Chapman, y además consiguió la restitución de 45.000 hectáreas ancestrales. Maldonado fue elegido presidente de la comunidad y actualmente es el representante de su pueblo ante el Estado Nacional, como miembro de la mesa del Consejo de Participación Indígena del INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas).

"Seriot era un selknam que fue a Buenos Aires y durante esa estadía los blancos robaron a su mujer e hijo; al volver le dijeron que su mujer se había ido con otro indígena, aunque luego supo la verdad y se volvió rebelde" relató Maldonado. Seriot quería vengarse, juntó un grupo de 30 hombres y con armas de los blancos se dirigió a Haberton; pero la Prefectura, alertada de esto, lo rodeó y fusiló, tras lo cual sus restos fueron enviados al Museo platense. *"Los antiguos eran gente que no tenía maldad, gente buena, eran cazadores-recolectores; y en 1890 cuando el hombre blanco ocupó sus tierras trabajaron en las estancias de éstos como amansadores, esquiladores, entre otras labores"*, explicó.

También recordó que algunos terratenientes, para apoderarse de los territorios indígenas, contrataban a cazadores de indios, como el famoso Alexander McClelland,

apodado "Chancho Colorado", quien cobraba dos libras esterlinas por cada hombre y tres libras por cada mujer que "cazaba" y entregaba a los terratenientes.

Maldonado destacó que actualmente se trabaja en las escuelas para difundir la historia y cultura de su pueblo, incluso con talleres de cestería a la usanza selknam.

El antropólogo Fernando Pepe, presidente de la organización Guías, que acompaña el reclamo de los selknam desde 2010, expresó: *"nosotros celebramos que luego de casi seis años de reclamos se logre esta reparación"; "es un paso muy importante para las comunidades y para el Museo, al dejar de lado las diferencias históricas y avanzar en los puntos en común, en este caso reconocer que los pueblos originarios también son sujetos de derecho, derechos que se deben respetar para todas las culturas. La ciencia gana desde lo ético"*.

Publicado en la página web **IDENTIDAD CULTURAL**

Fuente: Télam, marzo de 2016



CULTURAS



Devolución de
restos indígenas:
**AL RESCATE DE
SAM SLICK**

Representantes de la comunidad tehuelche de Gaiman pidieron a las autoridades del Museo de La Plata que restituyan los restos de Sam Slick, hijo del cacique Casimiro Biguá, quien a fines del siglo XIX fue fusilado, luego desenterrado y trasladado hasta esa institución con fines "científicos".

Los restos de Sam Slick están en el Museo, cuyo catálogo los identifica como "*Esqueleto N° 1837. Sam Slick. Indio Tehuelche (masculino). Asesinado en la colonia de Rawson, Chubut. Desenterrado por el doctor F. P. Moreno 1876-1877*".

En la reunión (5 de abril de 2016) participaron integrantes de la Comunidad Mapuche Tehuelche Ceferino Namuncurá-Valentín Sayhueque, que se encontraron con la directora del Museo, Silvia Ametrano, y el presidente de la ONG Guías, antropólogo Fernando Pepe.

El mismo pedido fue presentado ante el Instituto Nacional de Asuntos Indígenas (INAI).

Sam Slick y su padre Casimiro Biguá: fotografía tomada en 1864 en Buenos Aires, adonde habían habido llegado acompañados por el capitán Luis Piedrabuena para entrevistarse con el presidente Mitre (Osvaldo Mondelo, Tehuelches).



LOS MUERTOS Y LOS ENTIERROS

De acuerdo a todos los testigos, los indígenas tenían sumo cuidado en no abandonar a sus muertos en el campo de batalla, no importa cuán peligrosa fuera la tarea de rescatarlos. Los *chenques* [sepulturas indígenas patagónicas, túmulos cubiertos con piedras de forma elíptica o circular de 4 x 3 m aproximadamente, en los cuales se podía enterrar uno o varios cadáveres y usarse por varias generaciones] a veces contenían objetos de valor que los hacían codiciables para algunos, entre ellos grupos indígenas enemigos, que además, desenterrando los cuerpos, ejercían una especie de venganza post-mortem.

Difícilmente –también según los testigos– un criollo se animara a profanar una tumba, fuera de quien fuera. Así lo cuentan, entre otros, el perito Moreno o el francés Armaignac. Pero en la época en que sucede la "campana al desierto", los hombres de las ciencias naturales –argentinos o no– no tenían ningún prurito en desenterrar cadáveres de indios, aún de los que habían sido sus amigos hasta el momento de su muerte (La Vaux, y el mismo Moreno, por ejemplo). Sus huesos se llevaron a los museos de aquí o de Europa.

Hasta hoy, los indígenas ocultan el lugar donde se hallan los *chenques* considerados propios, no así aquellas tumbas que creen de otros grupos (ref. oral en Reserva Chaliá, 2009; y Pérez de Micou (ed.), *Imágenes desde un alero*, 2009: 89, nota 12).

Silvia García, "Cultura fronteriza en guerra", en *Folklore Latinoamericano*, tomo XV, UNA-ATF, 2014.



MÚSICA Y DANZAS

**TINKU:
DEL RITUAL A
LA ESCENA**

Sonia Judith Vázquez



“Yo nací acá, mis padres son bolivianos, yo conocí el tinku a los 35 años, hace casi ya 20 años que bailo tinku, y encontré mi ser, encontré mis raíces en el tinku. Porque, si bien yo nací en esta tierra que amo, nunca me consideraron que soy de acá, siempre me trataron de boliviano o hijo de boliviano, y tampoco soy de allá, porque no nací allá... pero en el tinku encontré mis raíces. Yo soy esto que bailo”.

“Yo bailo tinku hace 25 años, soy de Potosí, Bolivia. De donde es originario el tinku, donde nuestros hermanos han bailado, desde antes, han luchado contra los españoles cuando vinieron a invadirnos, por eso los potosinos llevamos la dignidad de ser potosinos y llevar este vestuario que dice tinku, encuentro”.

Testimonios recogidos en la fiesta de la Virgen de Copacabana, en Villa Celina, La Matanza, 2015

Entre “exóticos” y coloridos atuendos, podemos oír estas voces en el conurbano bonaerense o en pleno microcentro porteño. Es lo que nos cuentan los bailarines de tinku.

La voz *tinku* remite a las lenguas quechua y aymara, y puede traducirse como “encuentro”, “unión”, “equilibrio”, “convergencia”, aunque también “choque” o “ataque”. Desde épocas prehispánicas, este vocablo define el ritual andino que persiste hasta la actualidad, en lo que hoy se llama Potosí, en la región Macha, donde las comunidades tradicionales conforman una de las Autonomías indígenas originario campesinas (AIOC).

Los ayllu tradicionales entran en combate como parte de este ritual, en el cual sus participantes protagonizan una pelea a pedradas y puñetazos, como opuestos complementarios. En principio era una pelea a muerte, en una dinámica según la cual la muerte daría vida, fecundidad, reproducción y buenos augurios para la producción agrícola, ya que el tinku inicia la época de siembra, y el ayllu vencedor tomaba el mando y el poder durante un año. En un proceso de síntesis cultural y religiosa, este ritual persiste en el marco de festividades religiosas de orden católico como la del Señor de la Cruz o la Virgen del Rosario de Aymaya, y en el nuevo contexto los encuentros son controlados y arbitrados para evitar que la violencia tenga consecuencias letales.

La danza tinku surgió en Bolivia en el marco de los carnavales de Oruro, como proyección artística del antiguo ritual. Fue bailada por primera vez en 1981 por la fraternidad Tolq’as, y se la denomina tinku urbano o tinku folklórico, para distinguirla de la celebración originaria. A nuestro país llega a través de celebraciones organizadas por la colectividad boliviana como la Fiesta de la Virgen de Copacabana, Urkupiña o entradas folklóricas.

En trabajos anteriores (Vázquez, 2015) intentamos demostrar que la danza tinku es producto de la emergencia social, con una fuerte impronta del movimiento indigenista/katarista que se dio en territorio boliviano en las décadas de 1960/1970. Más allá de la vestimenta y música tradicionales recreadas para esta danza, podemos percibir, en su génesis y en la corporalidad de sus ejecutantes, un discurso dancístico; es decir, un fenómeno semiótico complejo que da lugar para la resignificación de identidades y memorias mediante el lenguaje del cuerpo en movimiento (Palleiro, 2008).

Como ocurre con toda danza de proyección, abundantes discusiones y controversias problematizan su legitimidad en consonancia con el ritual prehispánico y la posible “desvirtualización” de su sentido original. Buscamos correnos de esa discusión para descubrir nuevas lecturas, acentuando lo positivo de la proyección en escena.

La danza y la cuestión indígena

La popularización de la danza tinku, tanto en territorio boliviano como en otros ámbitos, contribuyó a la instalación de la problemática indígena en el espacio latinoamericano, evidenciado una ideología emancipadora. Dada su clara raíz aborígen, es oportuno recordar que, para Briones (1998), la aboriginalidad representa una forma específica de etnicidad, que remite a la preexistencia de los indígenas a los estados coloniales y republicanos. La palabra “aborígen”, según Wilmsen (1989), quien recupera su etimología de *ab origine*, se postula para definir a todos aquellos pueblos del mundo que han sido categorizados como “los que estaban antes”. A este sentido horizontal,

Briones le suma un sentido longitudinal que contempla las particularidades de cada pueblo, sus procesos de transformación e incorporación, distinguiendo los diversos contextos en los que se ha ido moldeando.

A partir de estos meta-conceptos, y desde nuestra propia perspectiva en la Argentina, podemos aportar diversos argumentos. Cuando preguntamos al público presente en cada festividad acerca de la danza tinku, gran parte de los espectadores declararon que lo “exótico” llamó su atención hacia la danza, lo cual les llevó a interesarse y a conocer el ritual prehispánico. De esta forma se incorpora la noción de ayllu y se distinguen los personajes con sus jerarquías de mando que se imbrican en la cosmovisión aymara. Consideramos estos aspectos como reconocimiento, visibilización y apropiación simbólica de la expresión artística, en el sentido horizontal de la aboriginalidad.

En un sentido longitudinal, en el testimonio de los intérpretes de la danza que citamos antes, podemos reconocer autoadscripciones de quienes se sienten participando de las memorias ancestrales de su pueblo. La danza implica poner en acto tradiciones prehispánicas, reconfiguradas y adaptadas al nuevo contexto urbano, en línea de continuidad con el pasado. La actuación en danza se enmarca ahora, para sus ejecutantes, en una faceta de militancia anticolonialista.

Como menciona Bengoa (2009), los indígenas han viajado a las ciudades con sus culturas, y esto los llevó a reinterpretar viejos esquemas culturales comunitarios en nuevos contextos multiculturales. Esto es básico para comprender el fenómeno étnico moderno. El marco son las ciudades bolivianas y también las de otros países como el nuestro, donde se hace necesario un relato que explique las tradiciones ancestrales. En las comunidades locales, el sujeto vivía la cultura, no era necesario representarla. Es por esto que la reinterpretación urbana vuelve al “campo” y allí se reinstala, se reconstruye y se rediseña. Estas identidades de “ida y regreso” son para Bengoa las expresiones más importantes de la segunda emergencia indígena, con el punto de irrupción de la experiencia boliviana, vinculada al ejercicio de los poderes locales en manos de indígenas.

La necesidad de los sujetos indígenas de integrarse al ritmo de las ciudades hace que muchas veces la dimensión cultural sea soslayada, para evitar la estigmatización y las relaciones de alteridad. Pero en las representaciones artísticas, la reivindicación de la figura del indígena estimula el orgullo por sentirse parte de esa cultura. Si en la ceremonia ritual del tinku los cuerpos son empujados a la pelea (Laurentiis, 2011), en los contextos urbanos los cuerpos son empujados a la danza. De este modo, el lenguaje de las urbes otorga nuevas significaciones a lo sagrado.

Pensamos que no es que “la danza nos habla de un pueblo”, sino que el pueblo habla, “nos dice bailando”. La realidad y la problemática de distintos pueblos se traduce, se reproduce y se “actúa” desde la danza, poniendo en evidencia un discurso contrahegemónico que atraviesa la región latinoamericana.



En conclusión

Las performances artísticas como la danza tinku constituyen expresiones privilegiadas de identidad, vinculadas con la necesidad humana de modelar el espacio con el cuerpo (Sachs, 1944, en Palleiro, 2008). Esta dimensión se relaciona con el diseño de políticas culturales y con la negociación de espacios de poder para la producción artística, que adquieren matices diferenciales en cada contexto sociohistórico.

La expresión artística del tinku refleja la cosmovisión de las comunidades originarias, promueve autoadcripciones y resignificaciones identitarias en sujetos urbanos, expresando demandas que se enmarcan en la eclosión de un movimiento indigenista en alza desde las décadas de 1980 y 1990.

El tinku urbano, reconfigurando el ritual prehispánico, es para sus intérpretes el espacio hierático que revitaliza la pertenencia étnica, el vínculo con la tierra y por ende la relación con los recursos de la naturaleza, la continuidad de las divisiones hacia el interior de cada grupo, y la persistencia de las figuras políticas y religiosas de la cosmovisión andina, ahora también en las ciudades. Es emblema de un proceso de reivindicación, de etnogénesis de las comunidades originarias que, a través de la danza, se muestran al mundo.

Bibliografía

Bengoa, José, “¿Una segunda etapa de la emergencia indígena en América Latina?”, *Cuadernos de Antropología Social*, N° 29, UBA, 2009.

Briones, Claudia, “La aboriginalidad como forma de organizar las diferencias”, en *La alteridad del Cuarto Mundo. Una deconstrucción antropológica de la diferencia*, Buenos Aires, Ed. del Sol, 1988.
Campos Iglesias, Celestino, *Música, danzas e instrumentos folklóricos de Bolivia*, La Paz, CIMA, 2005.

Laurentiis, M. de, “Apuntes para una investigación política del tinku. Etnografía del ciclo ritual de la Virgen del Rosario de Aymaya, norte de Potosí”, XXV Reunión anual de Etnología, 2011.

Palleiro, María Inés, *Formas del discurso*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2008.

Riviere, Gilles, “Camino de los muertos, camino de los vivos. Las figuras del chamanismo en las comunidades aymaras del Altiplano boliviano” (<http://antropologia-online.blogspot.com.ar/2007/10/camino-de-los-muertos-camino-de-los.html/sthash.VvKGTkd3.dpuf>).

Robin Azevedo, V., Salazar-Soler, C., *El regreso de lo indígena. Retos, problemas y perspectivas*, Lima, IFEA/CBC/Ambassade de France, 2009.

Vázquez, Sonia J., “La danza tinku en Buenos Aires: representaciones de la aboriginalidad en las danzas latinoamericanistas”, *Actas de las II Jornadas de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*, IDAES-UNSAM (<http://noticias.unsam.edu.ar/wp-content/uploads/2015/12/GT-013.pdf>).





MÚSICA Y DANZAS

QUÉ ES LA CHACARERA LARGA

Andrés Chazarreta Ruiz



Ante todo debemos realizar una serie de consideraciones para definir lo que implica esta denominación de “chacarera larga”. Los primeros registros de chacarera consignan chacareras con tres vueltas y tres mudanzas (zapateo y zarandeo), lo que totaliza 58 compases si la vuelta es de 6, o 64 si es de 8. En realidad hay indicios de que las chacareras podrían haber sido aún más largas en una continuidad de copla-interludio (coreográficamente mudanza y vuelta), pero no hay documentación fehaciente para afirmarlo.

Con el tiempo, a partir de la incorporación del disco en nuestro país (principios del siglo veinte) y, ante la necesidad de que las grabaciones para el disco de pasta tengan una duración aproximada de 3 minutos, podemos visualizar dos transformaciones notables:

- 1) la chacarera queda constituida con dos mudanzas y dos vueltas; y
- 2) se establece un tempo más rápido.

Esto tiene relación no solamente con la duración del disco de pasta en ese momento, sino, posteriormente, con la estética y exigencias de las productoras discográficas. A modo de ejemplo puedo citar la experiencia personal de haber escuchado por el conjunto de Los Hermanos Juárez la chacarera "Flor de ceibo", grabada en estudio, y esta misma chacarera grabada en forma casera en el patio de la casa de Higinio Juárez, por los mismos intérpretes, siendo esta última mucho más pausada y cadenciosa.

Con el tiempo, con la popularización de las piezas grabadas, esta estructura formal con dos vueltas y dos mudanzas es apropiada por el pueblo y se institucionaliza, conociéndose hoy como la estructura formal de la chacarera simple, o simplemente chacarera.

A la forma, ahora arcaica, de la chacarera de tres vueltas, se la confunde con la denominación de chacarera larga, lo que surge de un criterio de conceptualización desacertado.

Por qué un criterio desacertado de conceptualización

Para abordar este tema vamos a analizar la conformación de la forma musical.

La estructura de la chacarera simple actual está compuesta por una introducción y cuatro períodos (denominamos con letras estos períodos), separados por interludios de la siguiente forma: Introducción – A – interludio – A – interludio – A – A; este último puede ser también un motivo distinto, en cuyo caso le denominaríamos con otra letra. Si nos referimos a una chacarera de tres vueltas, se repite una vez más el interludio y el tema A.

La chacarera doble y también la larga constan de igual estructura, su diferencia estriba en la composición de la frase A.

En la chacarera simple A (audio1) consta de a (pregunta, audio 2), 4 c. – a1 (respuesta, audio 3), 4 c., total 8 c.

A (audio 1)

a (audio 2)

a₁ (audio 3)



audio 1 y los siguientes 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, en <https://www.youtube.com/watch?v1Fdrz9A8r4A>

En la chacarera doble A (audio 4) se compone de: a (pregunta – audio 5), 4 c. – a 1 (respuesta – audio 6), 4 c. – a2 (reafirmación de la respuesta – audio 7) 4 c. – Total 12 c.

A(audio 4)

a₂ (audio 5)

a₂ (audio 6)

a₃ (audio 7)



Finalmente en la chacarera larga de Gómez Carrillo podemos descomponer el A (audio 8) en: a (pregunta – audio 9), 4 c. – a1 (respuesta – audio 10), 4 c. – a 2 (reafirmación de la respuesta – audio 11) 4 c. y a4 (nueva reafirmación de la respuesta) 4 c. – Total 16 c.

A (audio 8)

The musical score is divided into four segments, each enclosed in a blue border:

- a₁ (audio 9):** A vocal melody line with a bass line accompaniment. It consists of 4 measures.
- a₂ (audio 10):** A piano accompaniment for the first part of the response, consisting of 4 measures.
- a₃ (audio 11):** A piano accompaniment for the second part of the response, consisting of 4 measures.
- a₄ (audio 12):** A piano accompaniment for the final part of the response, consisting of 4 measures.

De la coreografía

Cabe aclarar que vamos a realizar una interpretación de las anotaciones coreográficas registradas por Gómez Carrillo, atendiendo los criterios de la evolución de la notación, con la descomposición en recorridos reconocibles y repetibles para el planteo de una coreografía claramente determinada.

Transcribimos en forma textual los apuntes publicados por Gómez Carrillo (en cursiva): como podemos ver, la asume como chacarera doble, siendo éste el único registro conocido con esta métrica.

CHACARERAI SUNI (Doble) *(Mi chacarera larga)* *Tomada de Asdrúbal Encalada en Santiago*

Esta chacarera es de Salavina (departamento de Santiago del Estero) y, como su nombre lo indica, es más larga que las chacareras comunes y aún que la clásica chacarera doble, pues tiene cuatro compases más que esta última en las partes que corresponden a la entrada y a los zapateos o mudanzas. Se baila en la misma forma que la chacarera doble, alargando un poco las mudanzas y las vueltas que caen en la parte larga.

INDICACIONES DE LAS DIVERSAS PARTES QUE CONSTA LA CHACARERA-DOBLE

1. *Entrada con castañas, saludándose en el mismo sitio.*
2. *Vuelta entera en el mismo lugar que ocupan las parejas.*
3. *Vuelta redonda para volver al mismo sitio.*
4. *Primer zapateo.*
5. *Vuelta entera en el mismo lugar que ocupan las parejas.*
6. *Vuelta redonda para volver al mismo sitio.*
7. *Segundo zapateo.*
8. *Véase N° 2.*
9. *Véase N° 3.*
10. *Tercer zapateo.*
11. *Véase N° 2.*
12. *Media vuelta para ocupar el lugar opuesto al inicial.*
13. *Vuelta entera en el mismo sitio, para terminar con un saludo.*

Sistematización que proponemos a partir de la interpretación de estas notas

1. En los primeros registros de chacarera, Chazarreta y Gómez Carrillo incorporan indicaciones coreográficas en la partitura, indicando el momento del inicio de la figura. Le llamaban entrada a la chacarera a los compases iniciales, luego de la introducción; este bloque que en la chacarera simple consta de 8 compases, en la doble de 12 (8 más el giro) y en ésta de 16 (12 más el giro), con el pasar del tiempo y la evolución de la notación y descripciones coreográficas en recorridos claros, determinados y repetibles, quedan como avance y retroceso en la chacarera simple; avance y retroceso - avance y retroceso perfilado o rombo en la chacarera doble. En este caso Gómez Carrillo nos habla de saludos en el mismo sitio, lo que, conforme al criterio en las anteriores, podríamos interpretar como: avance y retroceso 4 c.– avance y retroceso perfilado o rombo 4 c. – avance y retroceso 4c., estableciendo una alternancia para no repetir figuras.
2. Giro. 4 c.
3. Vuelta. 8 c.

4. Zapateo y zarandeo. 12 c.

5. Giro. 4 c.

6. Zapateo y zarandeo. 12 c.

7. Giro. 4 c.

8. Zapateo y zarandeo. 12 c.

9. Giro. 4 c.

10. Aquí la marca como media vuelta en 12 compases, de tal forma y, siguiendo el criterio anteriormente tomado en comparación a la chacarera doble, podríamos interpretar como: media vuelta 4 c. – avance y retroceso perfilado o rombo 4 c. – avance y retroceso 4c.

11. Giro final. 4 c.



<https://www.youtube.com/watch?v=g3rMLjydWyo>

En este audio, denominado “Chacarera suni”, se encuentra la versión completa para piano publicada por Gómez Carrillo, interpretada por sintonizador de la computadora desde la partitura.

Bibliografía

Gómez Carrillo, Manuel, *Danzas y cantos regionales del norte argentino*, recopilados y armonizados por encargo de la Universidad Nacional de Tucumán, 2° Álbum, Buenos Aires, Ricordi Americana, 1923.

Chazarreta Ruiz, Andrés, *Andrés A. Chazarreta. Su tiempo, su obra coreográfica*, Escuela para la Innovación Educativa, Universidad Nacional de Santiago del Estero, Edición originalmente gráfica y comunicación visual, Santiago del Estero, 2011.

Chazarreta, Andrés A., *Primer álbum musical santiagueño para piano*, Buenos Aires, Ortelli, 1916.

MÚSICA Y DANZAS

video: ARIEL CARLINO EN CHARANGO

“La humilde” de Atahualpa Yupanqui



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

video: BALLET FOLKLORICO DE LA UNA

dirigido por Rubén Suares



<https://www.youtube.com/watch?v=wpPmMtxlT1g>

CONGRESO UNIVERSITARIO INTERNACIONAL DE TANGO ARGENTINO

14 al 17 de junio de 2016

Los Congresos de Tango son una iniciativa de nuestra Área de Folklore de la UNA, con el auspicio y colaboración de la Dirección Nacional de Artes del Ministerio de Cultura de la Nación, la Academia Nacional del Tango y el Sindicato de Luz y Fuerza de la Ciudad de Buenos Aires.

Se trata de reunir el arte, la investigación y la difusión de un género musical y poético que es parte de la identidad de nuestro país y lo distingue en el mundo, convocando a estudiosos argentinos, sudamericanos y extranjeros, así como a destacados artistas y profesionales de la especialidad, con un amplio criterio de pluralidad y libertad académica.

El Primer Congreso Internacional de Tango Argentino se realizó en agosto de 2013, con la participación de profesores e investigadores de nuestra casa de estudios, del CONICET, de las universidades de Buenos Aires y de Lanús, la Universität Mozarteum de Salzburgo, la Universidad de California, la de New York, el Instituto de Musicología "Carlos Vega", la Academia Nacional del Tango, la Academia Porteña del Lunfardo, entre otras instituciones y agrupaciones que aportaron diversos enfoques de la temática del tango, compartiendo el encuentro con algunos de sus más reconocidos exponentes artísticos: Atilio Stampone, Lidia Borda, Horacio Ferrer, Nelly Vázquez, Andrés Linetsky, Cristian Zárate, Eduardo Walczak, Juan Carlos Copes y María Nieves, Los Reyes del Tango, José Colángelo, Graciela González, Elina Roldán, Silvia Toscano, Rodolfo Dinzel, Gloria Barraud y Eduardo Arquimbau, Leo Calvelli, Raúl Garelo. Contamos asimismo con las contribuciones de miembros de nuestra Universidad como José Luis Castiñeira de Dios, Leo Cuello, Rubén Suárez, Claudio Morgado, Víctor Simón.

El próximo Congreso Universitario Internacional de Tango Argentino previsto para el mes de junio contará también con la presencia de maestros, investigadores y especialistas que disertarán sobre los ejes temáticos propuestos:

- 1) Tango argentino y expresiones artísticas,
- 2) Tango argentino y educación,
- 3) Tango argentino y salud,
- 4) Tango argentino e industrias culturales,
- 5) Tango argentino y políticas culturales, y
- 6) Tango argentino y artes plásticas.

Como los Congresos latinoamericanos de folklore y las Jornadas nacionales de folklore que convoca anualmente el ATF-UNA, este encuentro se inscribe en una política académica que contempla el crecimiento de nuestra casa de estudios mediante el compromiso de docentes, egresados y alumnos en la producción de conocimientos y el perfeccionamiento artístico, promoviendo un intercambio abierto a todos los ámbitos de la sociedad que comparten la vocación o el interés por nuestra cultura



TANGO

**LA VERTIENTE
AFRO Y EL TANGO**
Diálogo con **FABIO
SAMBARTOLOMEO**

Cátedra de **ADRIÁN WEISSBERG**
y **CLAUDIO MONTI**



Fabio Sambartolomeo

Entrevista por Alejandro Triunveri, Alejandro C. Cervantes, María Candelaria César, Nahuel Mourelle Peña y Rocío Coria

FS: He sido docente investigador de culturas afro en la UBA, el IUNA y otras universidades del exterior. Hace unos diez años, creé lo que empezó siendo un proyecto de musicología, que trataba de evidenciar la presencia afro en los distintos géneros de la música popular latinoamericana. Este proyecto se llamó "Sonidos, ecos y resonancias del océano" y fue el primer espacio académico de culturas afro en el país. Trabajo como profesor de música en jardín de infantes con un proyecto afro también. Últimamente voy de gira con el Ministerio de Educación de la Nación, dando capacitación docente en comunidades indígenas del norte.

-¿Cuál es tu experiencia con el tango?

FS: Bueno, yo estoy formado en la Escuela de Música Popular de Avellaneda, que fue la primera escuela oficial de tango de Latinoamérica. Lo tuve de maestro a Aníbal Arias, por ejemplo; mi experiencia con el tango básicamente es académica. En mi trayecto como docente de culturas afro, siempre me han preguntado acerca de la presencia afro en el tango. Este era un tema bastante conflictivo, porque las opiniones estaban muy divididas.

Ustedes saben que acá en Argentina siempre se ha tenido mucha resistencia para aceptar la cultura afro como parte de nuestra identidad nacional, aunque hoy día ya está bastante trabajada y fundamentada.

-¿Cómo sería la historia de los negros en la Argentina?

FS: La presencia africana en América existe desde los comienzos de la colonia. En el Archivo General de la Nación figura en el año 1806 una entrada de cerca de 30.000 africanos al puerto de Buenos Aires para ser distribuidos. Fueron gente secuestrada en su lugar de origen, que eran distribuidos en distintos puntos de las Provincias Unidas del Río de la Plata. O sea que ya desde el siglo XVII tenemos una presencia afro importante en el país. En los últimos años hubo una migración importante de senegaleses, gente de Guinea; es bastante común ver africanos hoy en día en las calles de Buenos Aires y de todo el país. Hasta donde sé, hay una comunidad afrodescendiente en Berisso que data de la época de la colonia, otra en la zona de la Boca, otra en Santa Fe. En el último censo nacional fue incluida la pregunta acerca de la autoconciencia afrodescendiente, porque hoy se sabe que es un alto porcentaje del país.

Lo primero que se pierde con los mestizajes es el color de la piel, entonces hay muchos casos de gente afrodescendiente que ni siquiera se reconoce. Muchos casos de famosos, por ejemplo el peluquero Roberto Giordano o la Mona Giménez, son afrodescendientes, se piensa que Juan Manuel de Rosas lo era. Una persona que tiene pelo mota, por más que sea rubia, es afrodescendiente.

-Hay muchas cosas "argentinas" que son de mezcla africana, ¿no?

FS: Este es un país que siempre, políticamente, se reconoció como blanco y europeo. A tal punto que el padre de la musicología argentina Carlos Vega negaba de modo rotundo toda presencia africana en nuestra cultura nacional. Por eso se habla de que hay un proceso de invisibilización y negación de las culturas negras. Pero a pesar de esta realidad, nosotros trabajamos ahora para visibilizar la cultura y naturalizar la experiencia. Nuestro castellano argentino está plagado de africanismos: la palabra "quilombo" es de origen bantú, "tango" es de origen bantú, las palabras mucama, malambo, milonga, mondongo, y así. En el *Diccionario de africanismos* de Ortiz Oderigo, de la Editorial de la Universidad de Tres de Febrero, se pone en evidencia la cantidad de palabras que nosotros usamos todos los días que son de matriz africana.

También en nuestras tradiciones, como por ejemplo el mate, es algo introducido por la población negra; en nuestras músicas, por ejemplo en la chacarera, la métrica cruzada es africana, porque no hay ninguna cultura originaria de América ni de Europa que tenga métrica cruzada. Lo mismo en la cosmología del bombo legüero, la combinación de madera y parche es un africanismo. Y concretamente en el tango, se habla que tiene un triple origen, pero claramente hay una ruta africana en el nombre. Porque la palabra tango, dicen varios investigadores como Cardozo, Pablo Cirio y Ortiz Oderigo, viene de Xangó, que es un orixá, un arquetipo o deidad antropomorfa de origen yoruba.

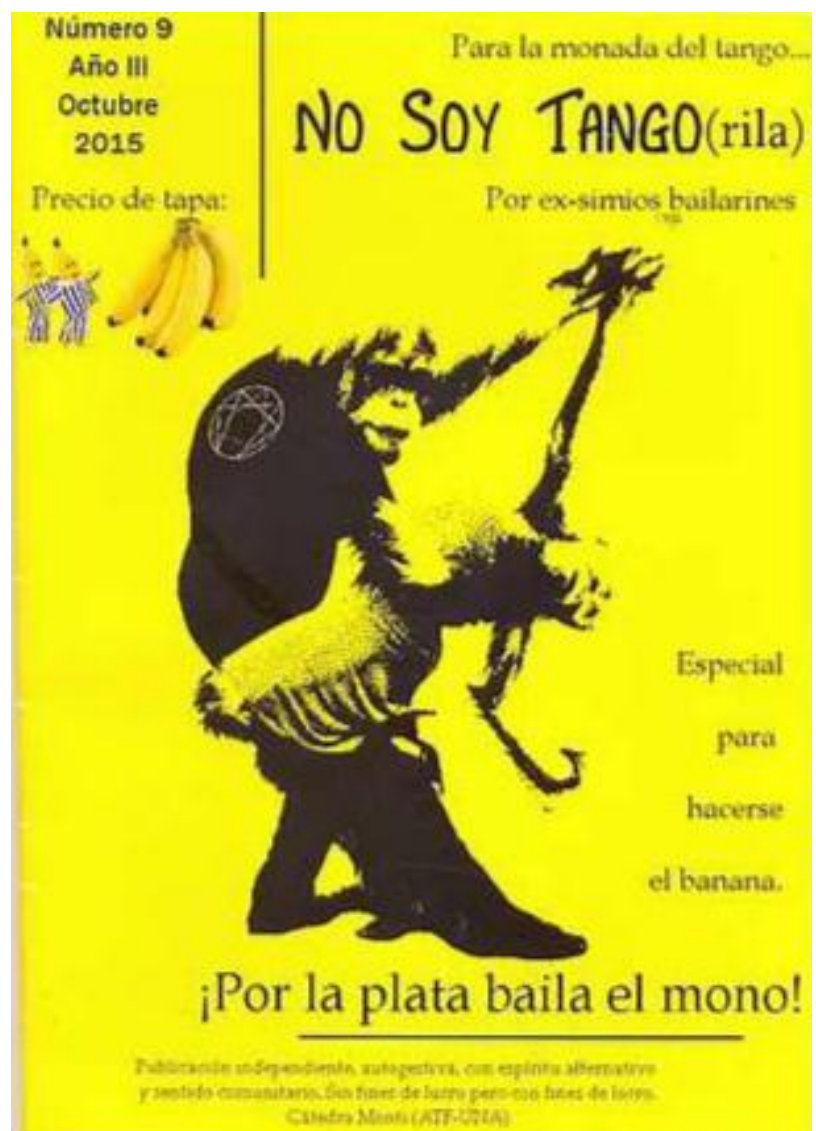
-Acerca del origen rítmico del tango, según De Caro, el libro de Cáceres Tango Negro dice que es hijo de la milonga que viene del milongón, que era el candombe lento.

FS: Sí, exactamente. De estos ritmos africanos surge todo el tango de la vieja guardia, anterior a la orquesta de De Caro, la rítmica de todos esos tangos son derivaciones de la célula rítmica afro, que es: semicorchea, corchea, semicorchea, corchea, corchea.

-¿El tango-danza vendría de la habanera?

FS: La habanera es una danza afro cubana que se hizo popular en Europa. Acá lo que se tomó es la habanera de salón que bailaban las clases oligarcas de Europa. Pero después esos muchachos se iban a los tambos y bailaban calenda, chicha y bambula, y al juntarse esas dos cosas de alguna manera dio origen al tango. Pero, por ejemplo, si vos te fijás en los tangos de la vieja guardia, y sobre todo en las milongas, son danzas que se bailan más a tierra, el tango no es que viene de la habanera, lo que pasa es que se mestizó. Todos los géneros de la música popular de América están atravesados rítmicamente por la matriz africana. Podés hacer un mapa musicológico que vaya de la tradición africana antigua hasta la cumbia, el reggaetón, el hip-hop.

**Extracto de NO SOY TANGO N° 9, octubre 2015
(publicación de estudiantes del ATF-UNA)**



TANGO

video: OSCAR DEL PRIORE

sobre el origen del tango canción



<https://www.youtube.com/watch?v=2LzCqITYVZA>

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

Rectora
Prof. Sandra D. Torlucci
Vicerrectora
Prof. Diana L. Piazza

ÁREA TRANSDEPARTAMENTAL DE FOLKLORE

Director: Lic. Víctor Giusto
Secretaria Académica: Prof. M. Karina Ortega
Secretario Administrativo: Abog. Gustavo O. Valle
Secretario de Desarrollo y Vinculación Institucional:
Lic. Andrés Chazarreta Ruiz
Prosecretaria de Extensión: Prof. Nancy Diez
Director del Instituto de Investigaciones:
Dr. Hugo Chumbita
Coordinación de Bienestar Estudiantil y Graduados:
Lic. Clarisa Lingua
Diseño *DeUNA*: Agustina Torres

Sede principal: Sánchez de Loria 443, Ciudad de Buenos Aires. Tel (5411) 4866-1675
Anexo: Rodríguez Peña 262, Ciudad de Buenos Aires. Tel (5411) 4371-6788