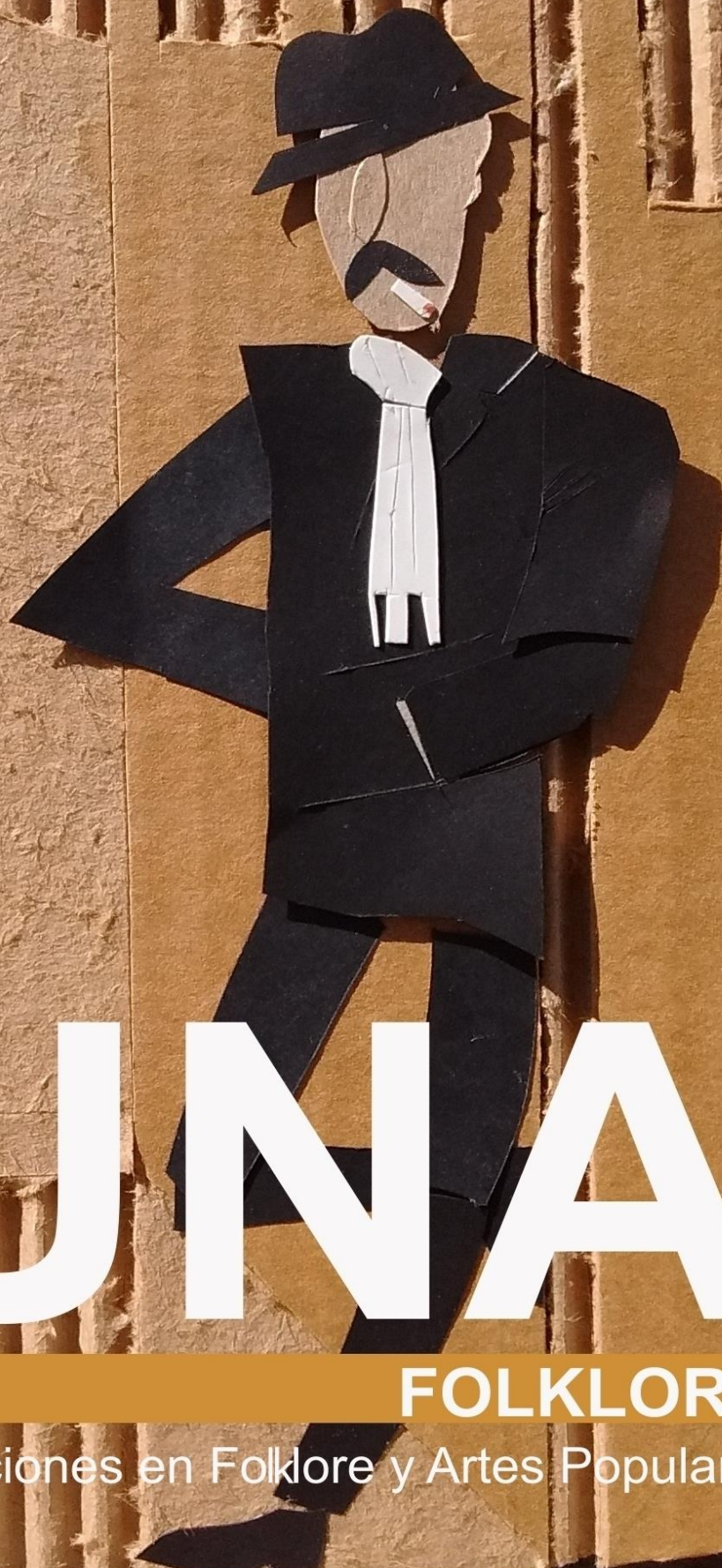


N° 7 / NOVIEMBRE 2019



BOUNIA

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

**Nuestro ámbito de estudios crece
como Departamento de Folklore de la UNA,
y crece también la esperanza
de mejores vientos para el país y la universidad.
En esta entrega de la revista
despedimos a los maestros que nos dejan
rescatando su bagaje de saberes y haceres,
y presentamos a nuevos trabajadores del arte.
Asuma de varias maneras el contrapunto
entre la herencia cultural que permanece
y creaciones que siguen surgiendo del espíritu colectivo
en una amalgama en la que nos reconocemos:
estas páginas virtuales quieren ser su reflejo.**

DeUNA Folklore

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

Oscar Conde

Alberto Sorzio

Asesora editorial:

Karina Bonifatti

**Editor responsable: Instituto de Investigaciones
en Folklore y Artes Populares "Alicia Kussrow"
Sánchez de Loria 443, Ciudad de Buenos Aires
ISSN 2683-8370**





'El compadrito'
Dibujo con tijera de
Mariano Melidone

PERSPECTIVAS

DEPARTAMENTO DE FOLKLORE	4
<i>DeUNA</i> en el CONGRESO DE FOLKLORE Y TANGO 2019	4
DESPEDIDA A RICARDO SANTILLÁN GÜEMES. Héctor Ariel Olmos	5
LA CULTURA COMO FORMA INTEGRAL DE VIDA Ricardo Santillán Güemes	7

INVESTIGACIÓN

PLATERÍA MAPUCE Cintia Oliverio, Patricia Blum, Claudia Baracich	10
LA SANTITA DE FLORENCIO VARELA Cecilia Segura y Adrián Weissberg	13
COLMENAS II. Proyectos	15

HISTORIA

GUAYAMA Hugo Chumbita	16
CARLOS MACHADO (1937-2019) Solidaridad con los pueblos hermanos de Chile y Bolivia	18
	19

CULTURAS

LOS MISTERIOS DEL CERRO COLORADO. Atahualpa Yupanqui	20
--	----

CERRO COLORADO HOY: CANTA EL SILENCIO Ricardo Luis Acebal	24
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR (1930-2019)	27
SERÁS LO QUE DEBES SER Rodolfo Oscar Negri	29

ARTES VISUALES

EL ARTIGAS DE IVAN ESPECHE GIL Entrevista por Eduardo Nocera	31
LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (3ª Parte) José Massaroli	35

MÚSICA Y DANZAS

RITMOS DEL ALTO PARANÁ: TRADICIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS Juan Gastón Mayol	44
CUÉNTAME QUÉ JOROPO BAILAS Sonia Judith Vázquez	47
PAMPEANÍAS DE SUMA PAZ Mensaje a los jóvenes	54
DON VITILLO ÁBALOS (1922-2019) <i>video:</i> Chakay Manta	56

TANGO

EL TANGO COMO REFLEJO SOCIAL Juan José Hernández Arregui	57
¿SABE USTED QUIÉN ES LUIS ZORZ? Oscar Conde	61

DEPARTAMENTO DE FOLKLORE



Por resolución del Consejo Superior de la Universidad Nacional de las Artes, nuestra área de estudios ha sido elevada a la categoría de Departamento

DeUNA en el Congreso de Folklore y Tango 2019



Nos presentamos en el Congreso Latinoamericano de Folklore y Congreso Universitario Internacional de Tango Argentino 2019, con una mesa integrada por el director-decano Víctor Giusto, la directora del Área Transdepartamental de Crítica de Arte Marita Soto y, del equipo de producción de la revista, Hugo Chumbita, Alberto Sorzio y Karina Bonifatti, comentando la experiencia de tres años de trabajo y difusión acerca del objeto de nuestra casa de estudios, el arte y la cultura popular.



despedida a Ricardo Santillán Güemes

Héctor A. Olmos



El 7 de julio murió Ricardo Santillán Güemes. Antropólogo, investigador, fue –sigue siendo– un pensador original: construyó conceptos claves desde su experiencia vital en la elaboración y gestión de políticas culturales, que lo convierten en un referente fundamental en estas áreas.

Sus textos son bibliografía obligada en distintas instancias de formación en Gestión y Políticas Culturales, en varias materias de nuestras carreras en el Departamento de Folklore, donde además fue el primer director del entonces reabierto Instituto de

Investigaciones Folklóricas y condujo asignaturas del Seminario de Equivalencias Universitarias (SEU).

Parafraseando a Antonio Machado, podría decir que con Ricardo Santillán Güemes hemos andado muchos caminos y abierto nuevas veredas en el campo de la gestión y la reflexión sobre la cultura, arrancando de la definición que en un texto suyo acompaña esta edición de *DeUNA*.

Sería muy largo describir su trayectoria. Por eso me referiré sólo a algunos aspectos que compartimos. Nos reunió Hugo Caruso en la Universidad de Belgrano para organizar las Primeras

Jornadas sobre las Culturas Regionales Argentinas, en plena dictadura militar, a comienzos de los '80. Desde entonces potenciamos nuestro compromiso insobornable con las culturas y las luchas populares e iniciamos un recorrido que concluyó el 7 de julio, quizás el peor invierno argentino en lo que va del siglo XXI.

Cursos, seminarios, talleres de capacitación, nos llevaron por toda la geografía nacional, México, Brasil, etc. Gestionamos políticas culturales en la Ciudad y la Provincia de Buenos Aires. Escribimos varios libros en forma conjunta, *Educación en Cultura: ensayos para una acción integrada*, *Culturar: las formas del desarrollo*, *El gestor cultural. Ideas y experiencias para su capacitación*, *Capacitar en Cultura*.

Conformamos un dúo casi perfecto, complementando conocimientos, estilos docentes, sentido del humor, a punto tal que a menudo se confundían y/o intercambiaban nuestros nombres. En una larga entrevista que nos hicieron para la radio de la Universidad de Cuyo, llegamos a autobautizarnos *Fresco y Batata* como símbolo de esa complementación; nos reíamos de nosotros mismos apelando a las referencias populares, nos divertíamos trabajando juntos, tomándonos el pelo, bromeando, aplicando la máxima jauretcheana de que *"nada importante se puede conseguir con la tristeza"*.

En esto entran también nuestros afectos. Fue mi testigo de casamiento, viajamos, celebrando fiestas, encuentros, ritos, con Graciela y Patricia, nuestras mujeres: corpacharnos en Humahuaca en ocasión de los últimos Tantanakuy, en Calilegua; disfrutamos la alegría de cada uno con los logros de sus cuatro hijos y mis dos hijas.



Es autor de libros fundamentales para la reflexión: *Cultura, creación del pueblo; Imaginario del Diablo*; y acaba de salir –póstumamente– *Valorizar lo propio, potenciar lo común*, que escribió con Diego Benhabib.

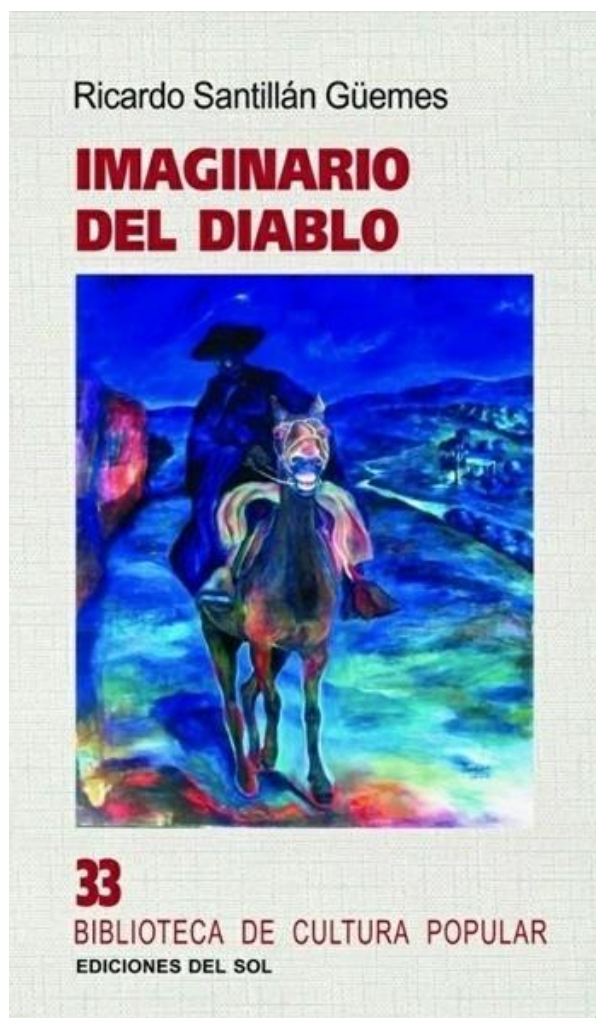
Asimismo, fue co-creador y co-director de la revista *Cultura Casa del Hombre* y Ediciones del Jaguar y la Máquina. Fue, sin duda, el mejor director que tuvo la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de la Ciudad de Buenos Aires, innovador con Antropología Cultural en el Conservatorio Nacional –donde creamos la cátedra de “Formación Etnodramática”.

Amante de la música –casi un melómano– supo animar guitarreadas cantando con su voz áspera ritmos folklóricos, algunos propios, dotados de humor y poesía.

De su intensa carrera docente dan testimonio las muestras de cariño y dolor que expresan quienes transitaban las aulas con él.

Estaba en fecunda actividad con sus clases, planeábamos acciones para mejorar las políticas culturales, estaba lleno de proyectos, escribiendo, a punto de publicar. Se fue pleno.

Seguirá en sus textos, en sus discípulos, en los estudiantes que vendrán. En quienes honramos su memoria. ■



LA CULTURA COMO FORMA INTEGRAL DE VIDA

**Ricardo
Santillán
Güemes**

(1947-2019)

*“Las palabras primordiales
no significan cosas,
sino que indican relaciones”.*
Martin Buber



La antropología dejó en claro que “todo lo hecho por el hombre es cultura”, lo que, indudablemente, es correcto. Pero en este caso, el peligro que se corre es caer en una oposición “mecánica” a la citada noción restringida y elitista de cultura, para la cual, como ya se dijo, “la cultura es (solo) una parte”. De optar por la concepción antropológica en “crudo”, lo que se gana en amplitud se pierde en operatividad, que es justamente lo que estamos buscando: soportes teóricos y metodológicos que ayuden a explorar y pensar la vasta realidad en función de intervenir creativa y democráticamente en ella.

Leopoldo Marechal decía que “de todo laberinto se sale por lo alto”. Y lo recuerdo porque, a mi entender, en la resolución de la aparente contradicción entre “todo es cultura” / “cultura es una parte” (ciertas artes, ciencias, letras, espectáculos), en la “trascendencia” (elevación) o superación de los

“contrarios”, está la clave para abrir y articular política y creativamente algunos de los modelos que estamos presentando.

En función de lo dicho es conveniente dar cuenta de los principales componentes a considerar cuando se encara la cultura desde una perspectiva amplia o, como dicen algunos, socioantropológica. En otros textos (1) figuran algunos aportes al respecto. En ellos tomo como punto de partida al hombre (varón / mujer) en comunidad (la comunidad) o, dicho de otra manera, al *humano en relación*. Porque es evidente que éste aislado carece de sentido, y que fueron sus capacidades para entablar y resolver infinidad de relaciones tangibles e intangibles lo que posibilitó su supervivencia en el planeta.

Es por ese motivo, y ante la imposibilidad de dar cuenta del sinnúmero de *relaciones* que aparecen, que se torna necesario agruparlas alrededor de

algunas que pueden considerarse como fundantes porque conforman la plataforma, el molde, *la matriz*, a partir de la cual una comunidad gesta una determinada forma de vida. A saber:

a) Las relaciones que la comunidad entabla con la naturaleza, con el entorno natural en el cual se asienta. Me refiero a ese conjunto de relaciones que tienen como eje la instalación humana y la participación en un nicho ecológico del cual la comunidad saca el sustento a través del trabajo. En este "bloque" de relaciones se asientan y despliegan los procesos adaptativos que, a su vez, combinan elementos culturales varios, pero fundamentalmente tecno-económicos y organizativos. Los medios de producción.

b) Las relaciones que los hombres de una comunidad, al organizarse, establecen entre sí. Relaciones de producción y humanas en general, estructura social, poder, sistemas de participación y parentesco, despliegue del ciclo vital, rituales de todo tipo, fiestas, códigos comunicacionales y configuraciones simbólico-expresivas varias.

c) Las relaciones que una comunidad mantiene con otras comunidades. Encuentros y desencuentros. Guerra, paz, intercambios varios.

d) Las relaciones que la comunidad establece con lo que ella vive y califica como "trascendente". Con todo aquello que es sentido y expresado como desbordante respecto de lo humano y que fue denominado de las más diversas maneras: lo sagrado, lo sobrenatural, el misterio, lo indeterminado, lo incognoscible, lo numinoso, etc. Según los casos, habrá una afirmación o una negación de esta relación, pero lo que se torna representativo, a la hora de hacer diagnósticos por ejemplo, es el mero hecho de tenerla en cuenta sin ontologizarla e intentando comprenderla desde el código del "otro".

A lo largo de sus experiencias colectivas e históricas, los distintos grupos humanos irán gestando *maneras propias y en parte recurrentes* de resolver de forma integral estas relaciones y de construir un *sistema o dominio relacional* que los *identificará* y, por lo tanto, los diferenciará de otros grupos.

Pero antes de seguir es propicio aclarar que hay un quinto grupo de relaciones a tener muy en cuenta, aunque esté ligado predominantemente a la historia de la cultura occidental. Me refiero a las relaciones que cada miembro de una comunidad, en tanto persona, mantiene consigo mismo (con su cuerpo, su mundo interno) y con la totalidad (naturaleza, comunidad, otras comunidades, lo "trascendente"). Esto permite observar, también, las diversas formas de realización social.

Al mismo tiempo cabe precisar que cuando digo "resolver" las relaciones estoy incluyendo tanto los

aspectos tangibles como intangibles de la resolución y, por lo tanto, incorporando lo *intersubjetivo* (la interioridad) con toda su complejidad. El "cómo" un grupo las encara y soluciona, tanto desde lo físico (elementos y procesos materiales) como desde lo emocional (sentimientos, motivaciones, valores) y mental (principios y propósitos que fundamentan su hacer). En síntesis se tiene en cuenta el *cómo* se tiende a: percibir, sentir, intuir, pensar, significar, valorar, imaginar, expresar, concretar, comunicar y organizar (construir) las relaciones. Y, esto, no sólo respecto de cada relación sino también de la totalidad de las mismas.

Teniendo en cuenta lo expuesto hasta el momento, y tratando de actualizar aspectos de la acepción original del término (ligado a *cultus* = cultivado y a *colo* = habitar), proponemos entender por cultura, en una primera instancia, el cultivo (cuidado, atención, despliegue) de:

-Una forma integral de vida creada histórica y socialmente por una comunidad a partir de su particular manera de resolver –desde lo físico, emocional y mental– las relaciones que mantiene con la naturaleza, consigo misma, con otras comunidades y con lo que considera "trascendente", con el propósito de dar continuidad, plenitud y sentido a la totalidad de su existencia (2).

Entendida de esta manera, la cultura no aparece como un fin en sí misma sino como el *medio* creado por los hombres en comunidad para entablar, con voz propia, su diálogo con el universo.

El medio a través del cual cada pueblo, cada grupo humano, se mancomuna sobre la base de sentimientos, lenguajes, conocimientos, valores y prácticas afines, transmitidas y recreadas de generación en generación, y en función de materializar determinados principios y propósitos que, al actualizarse históricamente, identifican y aglutinan al grupo en torno a horizontes simbólicos comunes y estrategias de vida compartidas.

Desde esta perspectiva general, la cultura puede considerarse, al mismo tiempo, como:

-un modo de habitar o de estar siendo en el mundo;

-una forma de operar significativamente en un determinado dominio relacional;

-un estilo de vida, entendiéndolo, en este caso, por estilo: la predisposición o tendencia social a resolver las relaciones con el medio natural y humano a partir de la valoración y puesta en práctica de ciertas estrategias, facultades, actitudes, aptitudes, habilidades y formas de significar, y no de otras (3).

En todos los casos lo que se debe remarcar es lo sistémico porque, como bien dice Rodolfo Kusch (4), "el concepto de cultura comprende una totalidad", una *Gestalt* (5) en la cual se da, agrego, una

interacción recíproca entre: estructura, sentido, configuración y proceso.

Por supuesto que esta manera de observar la cultura se torna problemática cuando, en un mismo espacio social e histórico, y tal como sucede en la actualidad, interactúan y se confrontan proyectos de vida globales y locales, actores sociales (gobiernos, grandes corporaciones transnacionales, grupos, sectores, clases, etnias) que "encarnan" distintos tipos de intereses y proyectos de mundo. Al operar cotidianamente en un mismo escenario, dichos actores (globales o locales) se manifiestan como verdaderas *fuerzas culturales* que se interpenetran, se afirman, se niegan, buscando concretar hegemonías, posicionamientos, alianzas y encuentros de distinto tipo.

Al señalar estos aspectos quiero ratificar algo que, por más obvio que parezca, no puede dejarse de lado el hecho de que hoy en día es prácticamente imposible encontrar, a nivel planetario, formas de vida (culturas) "puras" al estilo del *ñande reko / tekoha* de los guaraníes a principios del siglo XVI. Sólo encontramos heterogeneidad, complejidad, conflictividad y cambios cada vez más drásticos, vertiginosos y violentos. Un entrecruzamiento de *tiempos culturales en fricción* (6).

Es evidente que al historizar, al tratar de describir y comprender esta dinámica y conflictividad social (y hoy multinacional), adquiere relevancia la actualización de esa importante "herramienta" que Guillermo Bonfil Batalla (7) denominó "control cultural", así como aquellas conceptualizaciones y prácticas que, como las presentadas por Pierre Bourdieu, Antonio Gramsci, Adolfo Colombres, Néstor García Canclini, Daniel Mato, Manuel Antonio Garretón, Renato Ortiz, Germán Rey y muchos otros, han facilitado la comprensión de las complejas relaciones que se dieron, y se siguen dando, entre *culturas hegemónicas y culturas subalternas*, en un nivel, y entre *procesos de globalización y procesos de resistencia o apropiación creativa*, por otro.

Notas

(1) Ver Santillán Güemes, R., *Cultura, creación del pueblo*, Buenos Aires, Guadalupe, 1985; Santillán Güemes, Ricardo, "El campo de la cultura" en Olmos, Héctor A. y Santillán Güemes, R., *Educación en Cultura*, Buenos Aires, CICCUS, 2000; y "Educación y cultura", Conferencia Iberoamericana de Ministros de Cultura, Ciudad de Panamá, 5 y 6 de septiembre de 2000, en: <http://www.oei.es/santillan.htm>

(2) Una primera versión de esta definición fue desarrollada por un equipo de antropólogos formado por, además del que suscribe, Mariano Garreta, Graciela Palmeiro, Daniel López, Eugenio Carutti y Carlos Martínez Sarasola; ver: Carutti, E. y otros, *El concepto de cultura*, Salta, Facultad de Humanidades, UNAS, 1975. Ver también Santillán Güemes, R., 1985, ob. cit.; y Garreta, Mariano y Bellelli, Cristina, *La trama cultural. Textos de antropología y arqueología*, Buenos Aires, Ediciones Caligraf, 1999; en este libro M. Garreta expone su propia versión de la definición en cuestión.

(3) Un buen ejemplo, al respecto, es la idea de *ñande reko* de los guaraníes (que incluye el *tekoha*). Ver Santillán Güemes, R., 2000, ob. cit. Dicha noción guaraní podría asimilarse a la idea de cultura como "arte de vivir" planteada por José Nun en la revista *BePé*, Año I, Nº 1, Buenos Aires, Comisión Nacional Protectora de Bibliotecas Populares.

(4) Kusch, Rodolfo, *Geocultura del hombre americano*, Buenos Aires, Ediciones García Cambeyro, 1976, p. 114.

(5) Ver Perls, Fritz, *El enfoque gestáltico*, Chile, Editorial Cuatro Vientos, 1976.

(6) Ver Sala, Arturo, "La antropología y los derechos humanos", en Eroles, C., Gagnetten, M. M. y Sala, A., *Antropología, Cultura Popular y Derechos Humanos*, Buenos Aires, Espacio Editorial, 2004. Otro valioso aporte en este sentido es el que hace Waldo Ansaldi: "*El tiempo es olvido y es memoria, pero no sólo por esto es mixto*", en Colombres, A. (comp.), *América Latina: el desafío del tercer milenio*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1993. Ansaldi habla de "*la necesidad de tomar en cuenta la conflictiva dinámica y la metamorfofósica coexistencia de historicidades y, por ende, de pluralidad de identidades, que organizan dicha relación. Tenemos tiempos diferentes, a veces sucesivos y casi siempre superpuestos: autóctono o precolombino, colonial, mercantil, capitalista industrial y el "posmoderno" de la nueva reestructuración capitalista. Esto no debe interpretarse como existencia de tiempos viejos y tiempos nuevos, sino, en realidad, como una permanente, continua recreación interactiva que da cuenta de una vasta universalidad o pluralidad de culturas*" (subrayados nuestros).

(7) Bonfil Batalla, Guillermo, "Lo propio y lo ajeno. Una aproximación al problema del control cultural", en Colombres, Adolfo (comp.), *La cultura popular*, México, La red de Jonás Premia Editores, 1982. ■





PLATERÍA MAPUCE

Inicios y desarrollo. Continuidad actual. Artesanos y usuarios *

(proyectos del programa COLMENAS 2018-2019)

Coordinación: **Cintia Oliverio, Patricia Blum y Claudia Baracich**

Equipos de investigación: **Denisse Lafon y Sofía Miranda;**
Deolinda Cemborain, Susana Heck y Enrique Ubertone

* Utilizamos, por recomendación de los entrevistados, el modo de escritura de su lengua *Mapudungun* denominado Sistema Ranguileo, en el cual la letra "c" seguida de una vocal se pronuncia como "ch".

Para desarrollar esta investigación se comenzó con la indagación bibliográfica y la búsqueda de información en páginas de Facebook, de universidades y museos, visitas a museos que exhibían platería mapuce y visitas a ferias para contactar artesanos de origen mapuce, así como consultas en escuelas de artesanías.

En un primer momento pensamos trabajar con una comunidad del sur del país (Epuén), por lo que se comenzó a buscar información digitalmente y uno de los alumnos del equipo viajó a la zona e hizo algunas averiguaciones.

Luego, a raíz de una investigación previa, surgió como contacto un artesano soguero y platero, Néstor, quien ofreció contactarnos con un platero originario de la localidad de Los Toldos. Se concertó con este artesano una entrevista, de la que participaron algunos integrantes del grupo; para ello todo el equipo había preparado una guía de preguntas, con una orientación académica que se fue modificando a lo largo del relato del artesano.

Se vio la necesidad de organizar una segunda entrevista, y aceptamos la invitación del artesano a la ceremonia del *WeXipantu* de 2018 (inicio de nuevo ciclo o

año) en la localidad de Los Toldos. Así se generó el recorte territorial definitivo de trabajo.

En la preparación del viaje a Los Toldos (averiguación de costos, medios de transporte, alojamientos, rutas, etc.) y en la realización del mismo se incorporó la docente Cintia Oliverio en el proyecto.

Problemáticas del campo

En el transcurso del trabajo en territorio surgieron una serie de dificultades que debimos resolver en el momento, acerca de la coordinación de horarios para aprovechar al máximo la estadía, el abrigo del frío, las diferentes comidas según las necesidades de cada integrante de nuestro equipo, la provisión de baterías en los dispositivos de registro y la distribución de tareas para el registro en el campo.

Otras actividades en territorio

Luego de la ceremonia del *WeXipantu* de 2018 realizamos otras actividades:

- Visita a la Feria "Caminos y Sabores" donde expusieron las teleras de Los Toldos.
- Participación en el Congreso de Latinoamericano

Folklore y Congreso Universitario Internacional de Tango Argentino del año 2018.


- Participación en la ceremonia Rebrote y *Etuzuam* (presentación de los niños nacidos en el año) en la localidad de Los Toldos.
- Participación en la presentación del "Festival Mapuche" en la Casa de la Provincia de Buenos Aires.
- Participación en el "Festival Mapuche" y en un Taller de Platería en Los Toldos.
- Participación de la Ceremonia del *WeXipantu* del año 2019, en Los Toldos.

Sistematización de los datos recogidos en territorio y comparación con la bibliografía analizada

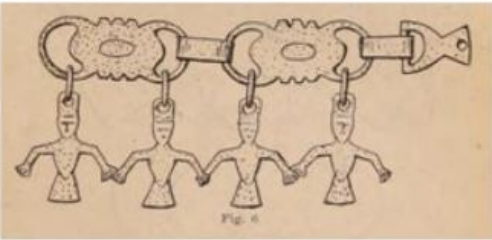

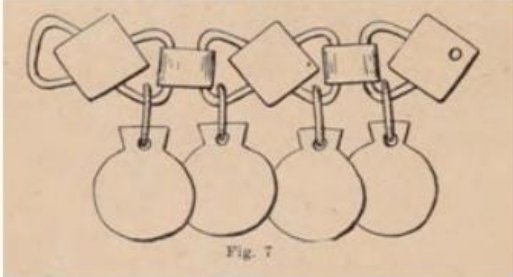

En esta etapa se realizó la elaboración de cuadros, confeccionando una ficha por pieza donde se compara lo descrito por cada autor de la bibliografía consultada y lo relatado por los actores sociales en territorio, más los registros fotográficos de cada pieza de platería femenina (dejando para otra investigación la platería masculina y la ecuestre).

Modelos de ficha:

Pieza:	Trailonko
Descripción:	<i>Trari</i> : atar/ <i>lonko</i> : cabeza (Cintillo que ciñe la cabeza a la altura de la frente)

Antecedentes bibliográficos:	Observaciones en Campo:
<p>Según Omar Castro Gatica Profesor-Investigador de la Pontificia Universidad Católica de Chile, sede Temuco. (entrevista a : Eduardo Gaminao, platero mapuche de la Rcj. de Cautín, Chile, año 1977)</p> <p>Materiales: Monedas chilenas (años: 1925/1935 de níquel y plata) y monedas de cobre y bronce.</p> <p>Técnica: Lamina la moneda a golpes. Cada parte se confecciona por separado y luego se unen preparando una fina cinta de plata (como papel) colocada entre las partes a soldar.</p> <p>Descripción: cintillo de plata que ciñe la cabeza a la altura de la frente, confeccionado a base de una cadena plana de plata de la que penden figuras humanas -hombre, mujer- cruces.</p> <p>Tiene broches circulares en ambos extremos que están como grabados en relieve a modo de valva marina. Tiene un largo de entre 60 y 70 cm.</p> <p>La cadena o cuerpo central del <i>trailonkotien</i> dos tipos de eslabones: uno vertical que conforma un elemento peso de trescientos gramos aprox.</p> <p>Varía el número de pendientes: entre 20 y 50 colgajos. La cadena o cuerpo central del <i>trailonkotien</i> dos tipos de eslabones: uno vertical que conforma un elemento decorativo.</p> <p>Presenta diversas formas y aporta a la joya su personalidad estética. El otro tipo de eslabón es horizontal, sencillo, que cumple la función de nexa entre los eslabones verticales.</p>	<p>Mujeres preparadas para ceremonia</p>  <p>"Y en la platería, que también se ha recuperado el más importante es este <i>xarilongo</i> que es esta vincha de plata que tiene 40 moneditas colgando, <i>meñi Mari pilpil, 40 pilpil</i>, 4 es el número sagrado de América por eso la joya tiene múltiplo de 4, 40 pilpil completan el <i>xarilongo</i>." (Hugo)</p>

Comentario de Gatica: los joyeros mapuches poseen una rara habilidad para crear y recrear formas artísticas en plata, lo cual se comprueba en la gran variedad de <i>trailonkos</i> , otros objetos que confeccionan aún hoy día conservando materiales, técnicas y diseños que asombran por su gran belleza y calidad.	Piezas actuales en mujeres fotografiadas en 2018 en Los Toldos.
<p>Para H. Claude Joseph,</p> <p>"<i>Trailonco2: trari</i>-atar, lonco-cabeza" <i>Trailonco</i>".</p> <p>Materiales: en la antigüedad se tejían con fibras vegetales y se adornaban con hojas, flores y plumas.</p> <p>Cadenas planas de plata de las cuales penden discos del mismo metal. (Los modernos tienen monedas de 20 centavos colgadas a un pequeño anillo o agujereadas, en lugar de los discos antiguos).</p> <p>Aparecen los principios de repetición y alternación. Los eslabones pares (sencillos, delgados y aplanados, cumplen papel de unión) de los impares (grandes y macizos, elegantes) son diferentes.</p> <p>Miden de 60 a 70 cm y pesan 300 gs.</p> 	 

<p>Cantidad de colgantes van de 20 a 50 (los más comunes de 24, 30, 36 y 40) . Cantidad de colgantes van de 20 a 50 (los más comunes de 24, 30, 36 y 40).</p>	
<p>1º variedad trailonko (Fig. 6): eslabones de forma ovalada (8), con decoraciones, tienen aberturas de donde cuelgan los discos. Los personajes que cuelgan son "pun-pun" (hombres barbudos de medio cuerpo). Poco vista.</p> 	<p>Presencia antropomorfa en otros objetos:</p> 
<p>2º variedad (fig 7): eslabón decorativo en forma de 8, lleva soldada en el centro una placa romboidal de vértices salientes. Penden discos de los extremos con un lóbulo de suspensión angulosa.</p> 	<p>El trailonko es de plata y va en la cabeza de la mujer (Lucía)</p> 

Durante el transcurso de la investigación se presentaron varios informes de avance al Programa Colmenas, organizando el trabajo en diferentes etapas que tuvieron espacio en publicaciones anteriores en esta revista. Estamos elaborando el informe final y un video corto documental, "Entrevista a la lonko Liliana", para la presentación definitiva.

Bibliografía

- Aldunate, Carlos y Reccius, Walter, *Platería Araucana*, Museo Chileno de Arte Precolombino, 1983.
- Alvarado Pérez, Margarita; Mege Rosso, Pedro y Baez Allende, Christian, *Mapuche. Fotografías Siglos XIX y XX. Construcción y montaje de un imaginario*, Santiago de Chile, Pehuén, 2001.
- Barros, J. M., "Platería mapuche", diario *El Mercurio*, Santiago de Chile, 11-11-2006.
- Castro Gatica, Omar, entrevista a Eduardo Gaminao, platero mapuche de la provincia de Cautín, Chile, 1977.
- Claude Joseph, H., "La platería araucana", *Anales de la Universidad de Chile*, 2da serie, 1er trimestre de 1928, Año VI, Santiago, Ballcells & Co.
- Flores Chávez, Jaime, "La ocupación de la Araucanía y la pérdida de la platería en manos mapuches. Finales del siglo XIX y primeras décadas del XX", *Revista de Indias*, Vol. LXXIII, Nº 259, Universidad de La Frontera, Chile, 2013.
- Miranda V., Carla, "La platería mapuche. Tradición y técnica", Catálogo Colecciones del Museo Histórico Nacional, Chile, 2014.
- Rinque, Silvia, *Platería mapuche. Arte emblemático de una nación que vive*, Buenos Aires, Artemisa, 2012.
- Tobio, Oscar, *Territorios de incertidumbre: apuntes para una geografía social*, Universidad Nacional de General San Martín, USAM Edita, Argentina, 2011. ■



LA SANTITA DE FLORENCIO VARELA

Cecilia Segura y Adrián Weissberg

Resumen del informe de investigación (programa Colmenas 2018-2019)

En la ciudad de Florencio Varela, en el conurbano bonaerense, existe la devoción popular a una niña conocida como “Adrianita, la santita de Varela”. Estas canonizaciones populares son realizadas por la gente sin la intervención de la Iglesia Católica (Chertudi y Newbery, 1978). En estos ejemplos, los/as devotos/as, que se admiten católicos, reconocen a los santos populares como intermediarios ante el Dios de los cristianos, y les rinden culto de la misma manera que a cualquier otro/a santo/a reconocido por la Iglesia como institución.

Historia de vida de Adriana Taddey

Los familiares directos de Adrianita han fallecido, por lo cual, para reconstruir su historia de vida consultamos un video que grabó su madre, Antonia Turecky, para el 28° aniversario del fallecimiento de la niña, cuya reedición se publicó en 2012 en *youtube* (1); y un escrito que publicó su hermana Liliana en 2009, coincidiendo con el 40° aniversario de la muerte, compartido en un blog de Internet (2).

Adriana Taddey nació el 4 de noviembre de 1957 en la ciudad de Florencio Varela, y se caracterizó por ser una bebé precoz, que a los dos meses tenía la dentadura completa y a los seis meses caminó. Creció con un profundo espíritu religioso. A los tres años, la pequeña acusó una molestia abdominal y terminó internada en una clínica cercana a su casa, donde por mala praxis médica quedó cuadripléjica.

Por este motivo, su familia decidió trasladarla a un hospital en capital, donde estuvo internada 56 días. Durante ese tiempo, Adrianita tuvo visiones con la Virgen. Según relata la madre, una mañana su hija le comenta

que la noche anterior había recibido la visita de una señora muy linda, buena, con vestido largo, que era la Virgen. Después de esto, la pequeña tuvo otros encuentros con la Virgen.

Mientras estuvo internada comenzaron a llamarla “la santita”, porque cada vez que empeoraba el estado de salud de alguno/a de los/as otros/as niños/as internados junto a ella en el hospital, Adrianita le indicaba a su madre que le acerque una medallita de la Virgen Milagrosa a ese niño/a, y gracias a esto los/as pequeños/as pacientes comenzaban a mejorar.

Además de los encuentros con la Virgen durante la internación, algunos años más tarde lo tuvo con Jesús. Una noche, antes de dormirse, mientras sostenía un crucifijo, le menciona a su madre que le daba mucha pena que Jesús estuviera en la cruz, e intenta despegarlo de allí. Días después le comenta que ya no estaba más triste, porque Jesús había bajado de la cruz y había hablado con ella.

El 4 de mayo de 1968, a las cuatro de la madrugada, como consecuencia de una vacuna en mal estado, Adrianita falleció; tenía 11 años. Según testigos presenciales y notas periodísticas que dan cuenta del fenómeno, a esa hora, en el cielo de Florencio Varela se formó un corazón atravesado por una flecha, que fue considerado por su familia como una señal de Dios.

Su espacio devocional

En el cementerio municipal de Florencio Varela, se encuentra su espacio devocional; allí todos los días se acercan sus devotos/as a dejarle exvotos (Barbieri, 2007): flores, mensajes –cartas, tarjetas–, medallitas, monedas,

artesanías, placas de agradecimiento; van en cumplimiento de una promesa, para prenderle una vela, o simplemente para persignarse y tocar una foto enlozada de Adrianita, que se encuentra pegada en una de las paredes del frente de la bóveda donde descansan sus restos.

La fachada de la bóveda se encuentra cubierta en su totalidad por placas de agradecimiento colocadas por los/as devotos/as. Entre los mensajes más reiterados podemos mencionar: “*gracias Adrianita por el o los milagros realizados*”, “*por los favores recibidos/concedidos*”, “*por la salud*”, “*por cumplir*”, “*por el trabajo*”, “*por escuchar*”, “*por el pedido cumplido*”.

Todos los devotos/as y los vendedores de los puestos de flores o placas que consultamos coinciden en destacar los poderes milagrosos de Adrianita y la gran cantidad de personas que se acercan diariamente a este espacio devocional.

La devoción en Internet

En la web, encontramos una página de Adrianita Taddey, que da cuenta de su historia de vida y tiene una sección para que la gente deje su testimonio, pedido, agradecimiento, etc. También hay portales periodísticos y blogs con notas o testimonios sobre el caso. La expansión de la devoción en el espacio virtual llega hasta las redes sociales: Facebook y Twitter. Según la información recogida, estas cuentas en las redes sociales fueron abiertas tanto para la difusión de la devoción como para la recopilación de material sobre sus milagros –a partir de los testimonios publicados allí por sus devotos y devotas– y de esta manera recolectar material necesario para los trámites de pedido de la canonización de la niña.

Partiendo del análisis de estos mensajes podemos establecer algunas características de la devoción. Primero, que la misma trasciende el círculo inicial de familiares y amigos, para extenderse al resto de la población de Florencio Varela y llegar a otras provincias, como Santa Fe, Corrientes, Mendoza, e incluso a otros países, como es el caso de un mensaje de La Paz,

Bolivia.

En segundo lugar, analizamos el contenido de los mensajes publicados y hallamos un alto porcentaje de pedidos por salud, por trabajo, por amor, por unión, por estudio o por ayuda en general. En cuanto a los mensajes de agradecimiento, observamos que hacen mención al milagro concedido, a la ayuda brindada y a la protección que les brinda.

En tercer lugar, observamos el rol de intermediaria que según sus devotos y devotas ocupa Adrianita, pues hacen alusión a la mediación de la niña santa por su cercanía al Dios de los católicos.

En cuanto a las promesas que se realizan, en varias de las publicaciones analizadas encontramos comentarios sobre las mismas; por ejemplo, ir a visitar su tumba, llevarle flores o dejarle una placa.

Para concluir, destacaremos que la santita de Varela es un caso entre otras manifestaciones de devoción popular a una niña santa (Faletti, 2008), cuyas expresiones continúan vigentes, en crecimiento y expansión, sostenidas por sus devotos y devotas en forma tradicional y a través de las nuevas redes de comunicación social.

Fuentes de Internet:

(1) <https://www.youtube.com/user/adrianataddey/featured> (2012, consultado el 2-8-2019).

(2) <http://blogsdelagente.com/adrianitataddeysusmilagros/historia/> (2009, consultado el 27-8-2015).

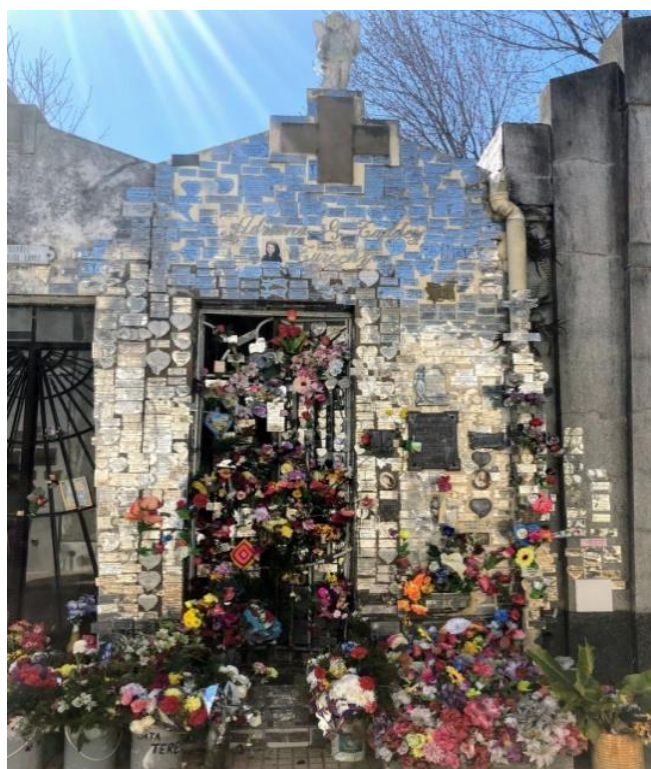
Bibliografía citada:

Barbieri, Sergio, *Exvotos argentinos, un arte popular*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2007.

Chertudi, Susana & Newbery, Sara J., *La Difunta Correa*, Buenos Aires, Editorial Huemul, 1978.

Faletti, Marcos A., “Niñas santas latinoamericanas.

Devoción en torno a jóvenes fallecidas en olor de santidad”, en *Folklore Latinoamericano X*, Buenos Aires, Instituto Nacional del Arte, Área Transdepartamental de Folklore, 2008. ■



Programa **COLMENAS II:** Proyectos

En el marco del Programa COLMENAS que coordina nuestro Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares, dirigido a promover la formación de estudiantes y graduados con la guía de docentes investigadores, se han puesto en marcha los siguientes proyectos aprobados en la segunda convocatoria 2019-2020.

FOLKLORE E INMIGRACIÓN: LAS MUJERES INMIGRANTES GALLEGAS EN BUENOS AIRES Y EL CANTO COMO EXPRESIÓN DE GALLEGUIDAD.

Estudio desde la perspectiva de género sobre el canto tradicional gallego femenino, su reconfiguración y proyección, en el contexto del proceso inmigratorio en la Argentina desde 1950 hasta la actualidad.

Directora investigadora: María del Pilar E. Bravo Hansen

IDENTIDAD TERRITORIAL DEL IBERÁ LA CONTINUIDAD DE LA ICONOGRAFÍA PRECOLONIAL EN LAS ARTESANÍAS

Indagación desde el campo del Folklore sobre la continuidad de la iconografía precolonial en las artesanías realizadas en los Esteros del Iberá y su papel en la constitución de la identidad territorial en la actualidad.

Directoras: Patricia Blum, Cintia Oliverio, Claudia Baracich

Investigadores: Camila Beatriz Manero, Tisiana Diaz

IDENTIDAD TERRITORIAL DEL IBERÁ CEMENTERIOS DE COLORES

Estudio de las manifestaciones de religiosidad popular en los Esteros del Iberá en torno a los cementerios y el culto a los muertos, y su papel en la constitución de la identidad territorial actual.

Directoras: Claudia Baracich, Cintia Oliverio, Patricia Blum

Investigadoras: Andrea Laura Ávila, María Emilia Jacquet, Luciana Soledad Pérez

IDENTIDAD TERRITORIAL DEL IBERÁ MANIFESTACIONES DE LA MEDICINA TRADICIONAL

Una mirada reflexiva desde el campo del Folklore sobre la medicina tradicional vigente en los Esteros del Iberá y su papel en la constitución de la identidad territorial en la actualidad.

Directoras: Claudia Baracich, Patricia Blum, Cintia Oliverio

Investigadoras: Luisa Adriana Maldonado, Nahara Chico Paz

LA(S) DISIDENCIA(S) EN EL FOLKLORE: IDENTIDAD(ES) EN TRANSHUMANCIA. APORTES PARA LA DECONSTRUCCIÓN DEL PATRIARCADO

Observación y análisis de la situación actual de las identidades disidentes en el folklore y las estructuras binarias que se legitiman desde las culturas tradicionales-populares.

Directora: Cintia Oliverio

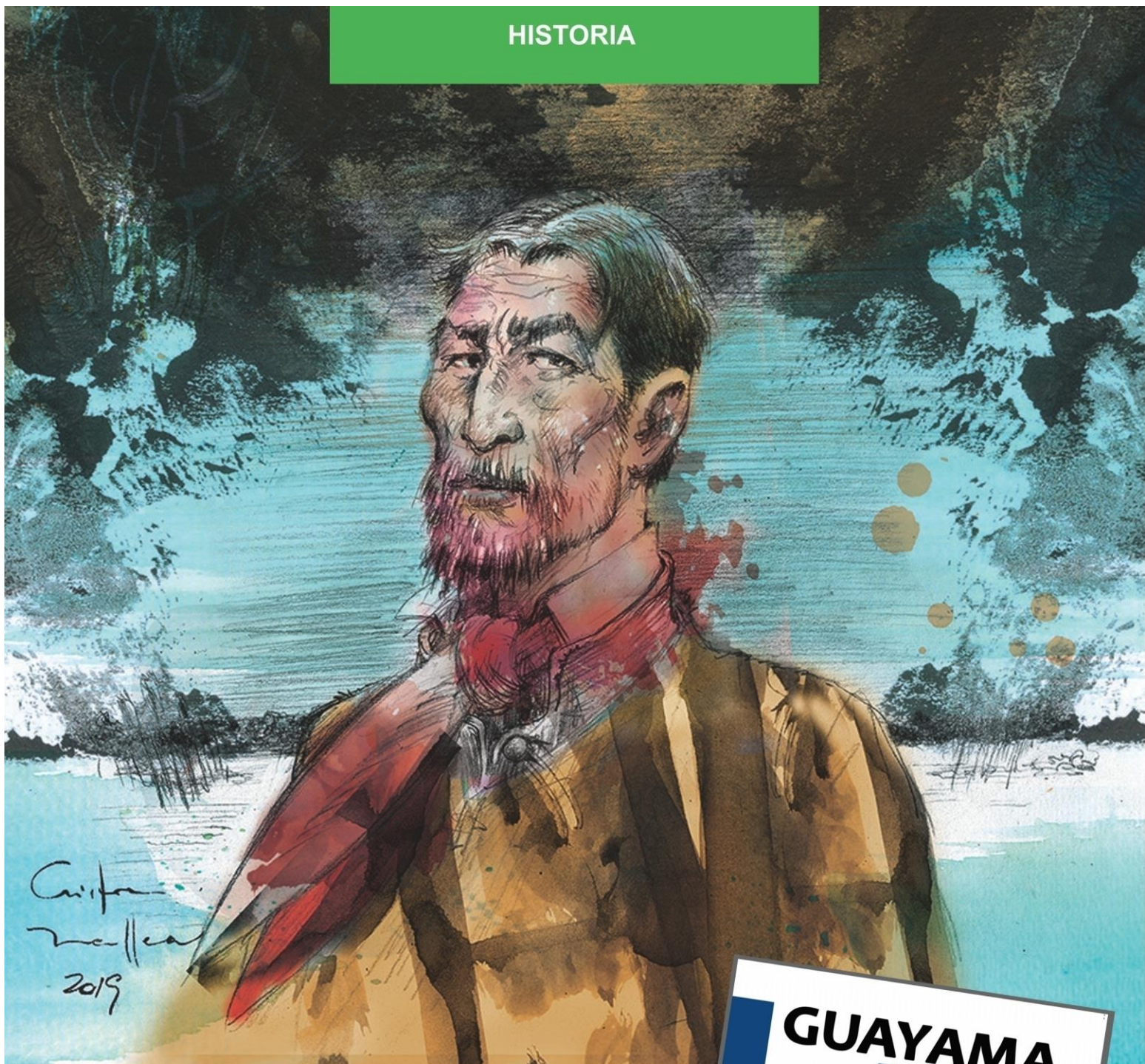
Investigadores: Ricardo Cuyul Dieu, Gloria Miño, Rocío Almada

LA DEVOCIÓN A LA SANTITA DE VARELA Y LOS NUEVOS ESCENARIOS VIRTUALES DE DEVOCIÓN POPULAR

Relevamiento de las publicaciones de los devotos de la niña santa de Florencio Varela en las redes sociales y análisis acerca de los nuevos espacios de circulación de la información en Internet.

Director: Adrián Weissberg

Investigadora: Cecilia Segura ■



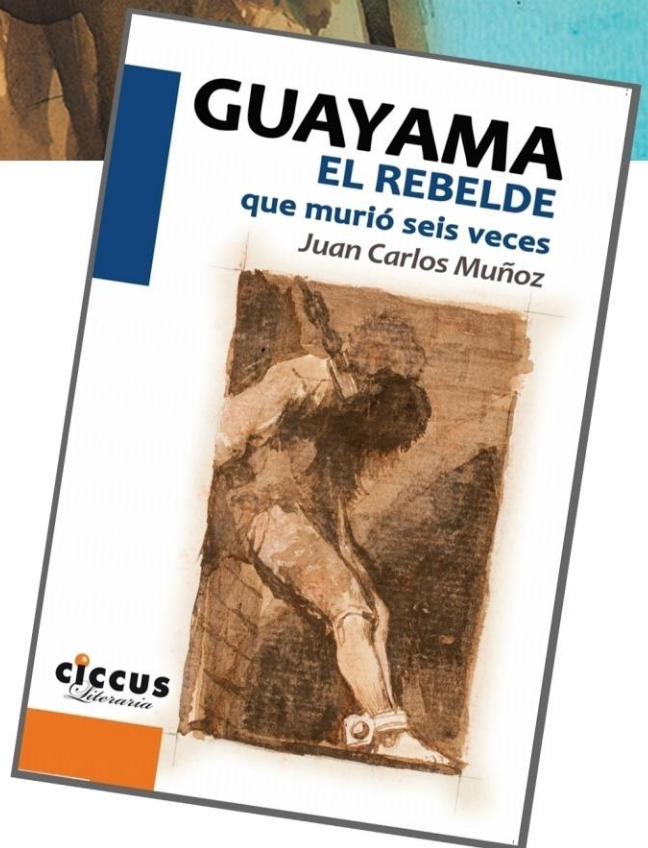
Guayama

Hugo Chumbita

(prólogo al libro de Juan Carlos Muñoz)

El rastro legendario de Guayama no podía dejar de perdurar en nuestra literatura, tanto en los textos de carácter político e historiográfico como en los estudios del acervo cultural tradicional, y especialmente en el tributo de la poesía popular y las recreaciones novelísticas. Su fascinante estampa gauchesca, teñida por la contraposición de odios y veneraciones, aún resiste el olvido.

En las *Obras* de Sarmiento, entre sus embates periodísticos contra los rebeldes de las travesías, se destaca el empeño en denostar al “lagunero de San Juan”. Sin embargo, ciertos testimonios insertos en esas páginas admiten otras lecturas.



En piezas de correspondencia relacionadas con la campaña de “La Unión Americana” para detener la maldecida guerra al Paraguay, Guayama expone su propio papel revolucionario, denuncia la inconsecuencia de los represores y reclama por acuerdos suscriptos en nombre del gobierno. Resalta asimismo en una carta de Felipe Varela su respeto y aprecio por el “teniente coronel Santos Guayama”, a quien encarga cierta misión y le dice “*cuento con usted para nuestros trabajos como verdadero hijo de la patria*”.

El mismo Sarmiento caracterizó los primeros alzamientos en que intervino Guayama como “*un movimiento campesino indígena*” de la región del noroeste: “*no sólo los Llanos y los Pueblos de La Rioja, sino los laguneros de Guanacache, los habitantes de Mogna y Valle Fértil, y todos los habitantes de San Juan diseminados en el desierto*”, que venían sufriendo el despojo de las tierras y el agua por “la rapacidad de los conquistadores” desde los tiempos coloniales (*El Chacho, último caudillo de la montonera de los Llanos*, 1868). Los descendientes de los aborígenes, en parte mestizados y culturalmente acriollados, eran los gauchos que encontraban en las luchas federales su reivindicación, la promesa de reparar los atropellos de los grandes propietarios que hicieron fortuna a su costa. Más allá de la intención descalificatoria, en los escritos sarmientinos asoman las claves del rol de Guayama como líder y vengador de los pueblos de ancestro huarpe.

Varias publicaciones de las Juntas de Historia de las provincias cuyanas hicieron el recuento de las andanzas del jefe montonero, basadas en archivos locales, donde desde el punto de vista oficial se lo pinta como a un bárbaro foragido; aunque otros escritos, y sobre todo la *Historia de San Juan* (1992) de Horacio Videla, son una guía ilustrativa para enmarcar ese trayecto en los intrincados conflictos políticos de la época.

Apoyándose en referencias más o menos legendarias, Juana Quiroga de Yaquin publicó en 1971 un relato novelado, *Vida de Santos Guayama*, en el cual, remedando el habla paisana e intercalando ciertas composiciones en verso, recogidas al parecer de la tradición oral o musical, reflejaba la celebración popular de su figura.

En la revista *Todo es Historia*, un artículo de Eugenio Carte había recapitulado “Las varias muertes de Santos Guayama” (1969); y Félix Luna, a quien el personaje había inspirado uno de sus cuentos de *La última montonera* (1955), me alentó a escribir sobre él la crónica que se publicó en 1998 en la misma revista. Las diversas fuentes disponibles permitían situarlo en la historia de las rebeliones federales y a la vez en el contexto del bandolerismo social de nuestro país,

asunto de mi libro *Jinetes rebeldes* (2000). En efecto, Guayama era un emergente de la comunidad de ascendencia huarpe de las Lagunas de Guanacache, a quien la persecución de las autoridades empujó a los avatares de salteador rural, solidarizándose y hallando cobijo entre su gente, y luego se convirtió en caudillo de la insurrección federal, formando parte de los ejércitos montoneros, hasta que la derrota del movimiento le forzó a volver a una condición marginal de bandolero. Entonces, en la última etapa, no tiene más alternativa para sobrevivir que mezclarse en las contiendas de facciones de la clase propietaria, que valoraban su indiscutible ascendiente sobre la población campesina. Esta es la trampa en la que caería, traicionado por los detentadores del poder, y finalmente vengado por sus viejos compañeros.

La trascendencia del personaje en la religiosidad popular, que no aparecía en el momento de mi primera aproximación al tema, fue una revelación de Rolando Concatti, quien exploró el asunto al elaborar su novela histórica *El tiempo diablo del Santo Guayama* (2003). La represión oficial se extendió después de su muerte para borrarlo de la memoria colectiva, pero los paisanos la eludían venerándolo de manera subrepticia en las manifestaciones del culto a San Roque. Como en el pasado colonial, cuando los indios mantenían la devoción a sus dioses bajo el manto de los íconos cristianos, los pobres del campo santificaron a su modo a Guayama.

A partir de las investigaciones etnohistóricas que realizó Diego Escolar en el antiguo hábitat de los huarpes (*Los dones étnicos de la Nación*, 2007), es posible entender mejor el trasfondo de las rebeliones campesinas y las guerras civiles que conmocionaron la región de Cuyo en la década de 1860. Es notable que los conflictos y litigios por las tierras y los medios de vida de los laguneros se suceden y agravan a lo largo del siglo, y están latentes en la época de los alzamientos del Chacho Peñaloza y luego de Felipe Varela y la Revolución de los Colorados, cuando Guayama, a la vanguardia de las huestes federales, conduce las lanzas del famoso Batallón Laguneros.

Siglo y medio después, Juan Carlos Muñoz le dedica al tremendo final de la saga de Guayama esta estupenda narración, recreando la subjetividad de los actores del drama histórico, como sólo podía hacerlo quien posee la vivencia de la geografía natural y social que fue escenario de aquellos episodios. Desde Jáchal, al pie de los Andes, donde el escritor, recogiendo las huellas de antiguas batallas, también es testigo y vocero de los pobladores de hoy, que todavía deben seguir bregando por defender los dones del agua y la tierra en su pago natal. ■

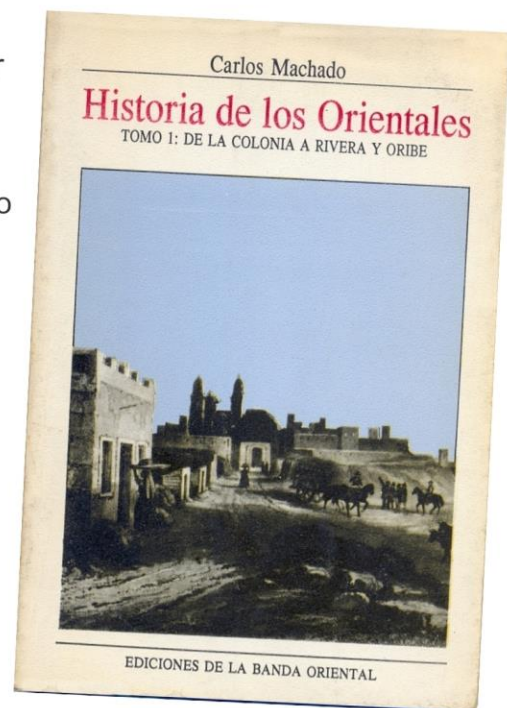
Carlos Machado

(1937-2019)



Carlos Machado, historiador, periodista, docente, oriental montevideano por nacimiento y formación, exiliado y luego radicado en Buenos Aires, donde terminó su fecunda existencia en junio de este año, por su trajinar entre las dos orillas podría decirse que era rioplatense, aunque sobre todo merece ser reconocido como un intelectual de la patria grande sudamericana. Militante socialista en su juventud, siguió vinculado a la Fundación Vivian Trías y a la izquierda nacional uruguaya, comprometido en la inmensa tarea de redescubrir el pasado para entender el presente y el futuro de los pueblos de nuestro continente.

Su obra no será olvidada. La *Historia de los orientales* (1973), su libro más difundido, que fuera prohibido por la dictadura en Uruguay, es una síntesis admirable de la cual se ha dicho que “combatió la visión de Sarmiento y Mitre, denunció a Venancio Flores y su papel de títere represor en la Guerra del Paraguay, y ubicó a Artigas en su profunda dimensión de caudillo y estadista”. Otros textos suyos no menos significativos fueron *Las clases sociales en América Latina* (1969), la selección y comentario de documentos *Estados Unidos y América Latina, de 1811 a nuestros días*, los Cuadernos de Crisis *La Patria Grande, de Bolívar a Perón* (1974) y *Artigas, general de los independientes* (1975); y entre sus últimos empeños, en colaboración con Naguy Marcilla, la monumental *Cronología histórico-cultural de América Latina y el mundo - siglo XX* (2017), hermoso testimonio de su pasión por la historia, la política, las ideas y el arte, que es como decir la vida. ■



Solidaridad con los pueblos hermanos de Chile y Bolivia



Desde el Movimiento de Mujeres Indígenas por el Buen Vivir de Argentina, conformado por mujeres indígenas de las 36 Naciones

Expresamos nuestra solidaridad con el pueblo chileno y con las Naciones Indígenas que allí habitan. Repudiamos de manera categórica la salvaje cacería que están llevando adelante los carabineros, muchos de ellos bajo los efectos de estupefacientes, generando una dictadura que se propone eliminar a los pueblos en vez de escuchar sus reclamos. Queremos así mismo llamar a todo el pueblo argentino y a todas las Naciones indoamericanas a un boicot económico contra las propiedades y Compañías pertenecientes a Sebastián Piñera, y a los empresarios que se benefician de su política neoliberal.

Hacemos un llamado a no consumir en las tiendas de Falabella, perteneciente a Piñera, como así también LATAM, Cencosud y Embotelladora Andina, y así mismo a hacer circular esta información.

BOICOT ECONÓMICO A PIÑERA Y SUS SOCIOS!

CULTURAS

LOS MISTERIOS DEL CERRO COLORADO

Atahualpa Yupanqui

(fragmento de *El canto del viento*, 1965)

Seguramente, cuando Lugones, en sus magníficos "Poemas solariegos", hizo referencia a las "grutas pintadas del Cerro Colorado", no imaginó jamás la repercusión que su cita habría de tener en el enjambre de estudiantes y estudiosos de arqueología, folklore y etnología, apasionados buscadores del ayer artístico de las colectividades.

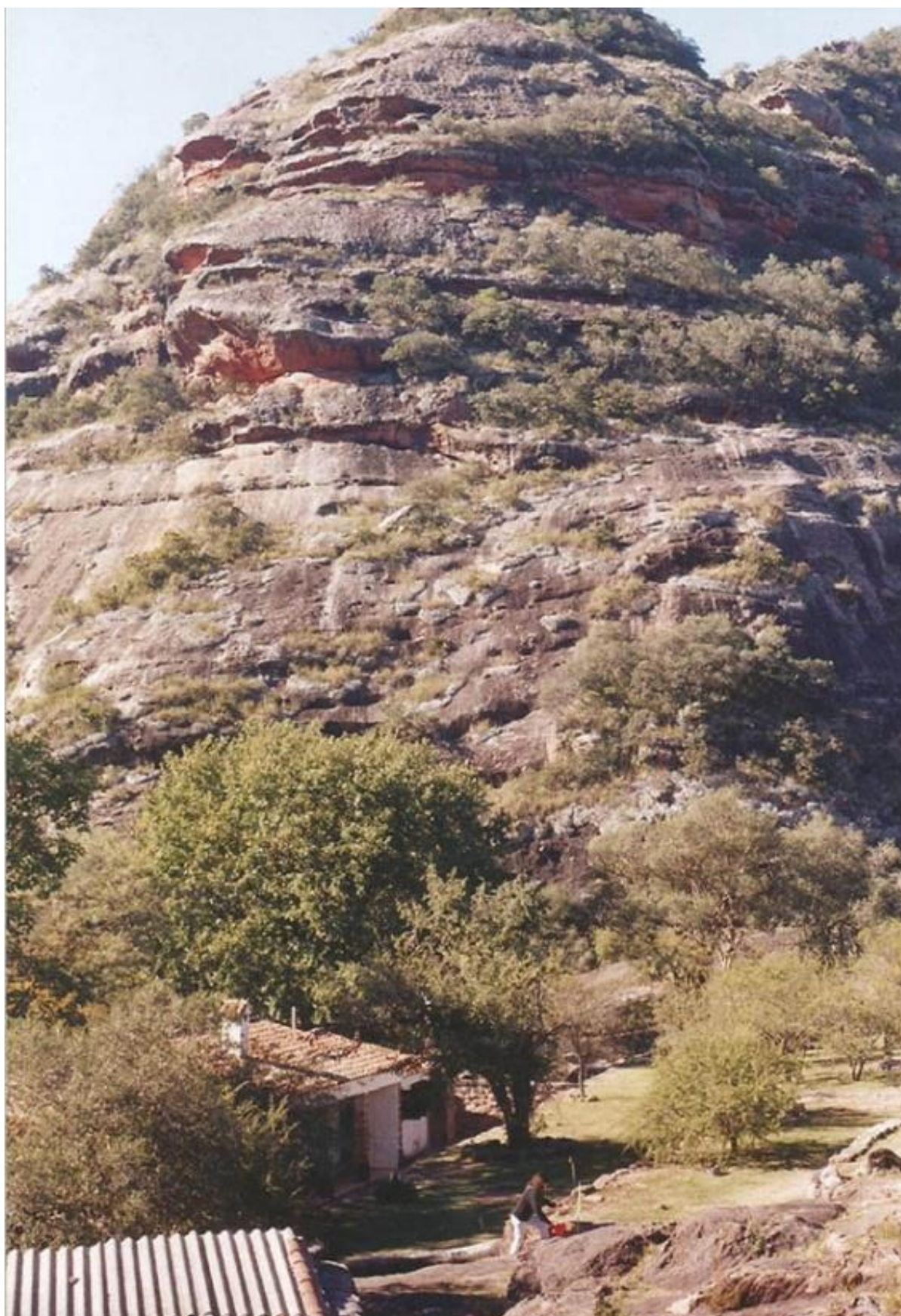
Nuestra Córdoba, en el corazón geográfico del ayer argentino, presenta yacimientos arqueológicos ya famosos en el mundo. Nuestra gente, Imbelloni, Aníbal Montes, Lozano, Márquez Miranda, Rex González, han trabajado tenazmente en los distintos Inti-huasi cordobeses. En Ongamira, en Pampa de Olaen, en Achala, en Cuchi Corral y en Cerro Colorado, este último frontera de los departamentos Río Seco-Tulumba-Sobremonte. Nuestros aguerridos investigadores han hurgado todas las piedras, toscas y areniscas hasta dejar al descubierto todos los signos de la cultura indígena, la labor de los artistas sanavirones y comechingones, la influencia de Tihuanacu y Cuzco en los cultos del enterratorio en huacas y tinajones, los ritos del viaje y de la muerte, y las diversas manifestaciones del entendimiento sobre la medicina, la siembra, la lucha en la selva, etc.



Casi sin ayuda oficial en la mayoría de los casos, costeando de su propio peculio las excursiones, excavaciones, traslados, etc., "hurgadores" de cerros han probado la importancia de los yacimientos arqueológicos y etnográficos de Cerro Colorado. Así fue que se produjo, hace treinta años, la llegada de los señores Gatner desde Londres. Estos ingleses estuvieron meses enteros entre chañares, picachos y vertientes, anotando, copiando, oteando constelaciones en las noches. Fue de ello el primer libro importante, nutrido, sobre Cerro Colorado. ¡Pero se llevaron el Sol de Inti-Huasi, descujado de la mole pétrea, y ahora se exhibe en un museo de Londres!

El sabio Pedersen lleva años ya, viajando por el mundo, de la isla de Pascua hasta los Pirineos. Estuvo, como todo inquieto, meditando en las cuevas de Altamira, copiando los viejos petroglifos de Transilvania, y en las grutas azules de Starazagora, cerca de la Macedonia búlgara, donde los Balcanes custodian maravillas arqueológicas. Pues, este

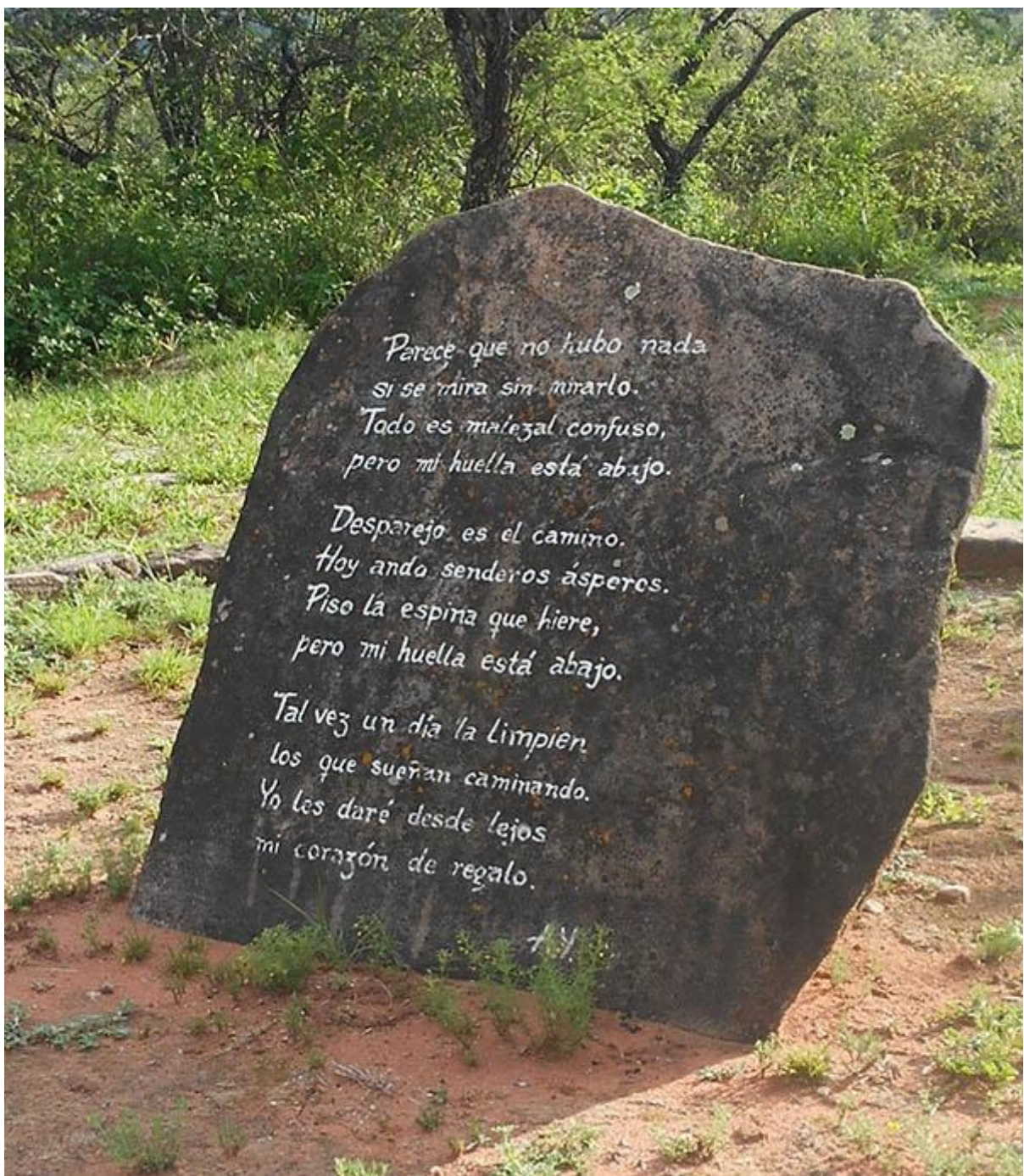
investigador Pedersen, todos los años, desde hace más de quince, camina los angostos vallecitos de Cerro Colorado, y lleva estudiados más de cuatrocientos dibujos indígenas en la región, determinando la edad, la condición de los pueblos indianos que los produjeron, comparándolos con otras culturas de América, Europa y Oceanía, haciendo, en fin, una enorme labor de esclarecimiento y análisis. Lástima que tan valorable obra, que abarca seis grandes tomos, tendrá que publicarse en danés, porque no alcanzó a tocar la sensibilidad de nuestros editores. ¡Claro! Son obras demasiado caras sobre asuntos "ya viejos".



Casa-museo que habitó don Atahualpa en Cerro Colorado

Mientras tanto, Cerro Colorado, desde el 15 de marzo de 1957, es monumento nacional. Son centinelas de sus reliquias etnográficas todos los vecinos, que suman ciento cincuenta en la legua cuadrada. No faltan "turistas" que borroneen piedras, o hurten flechas, o estropeen senderos. Pero esto se comprende. Hay todavía gente que no ha aprendido a oír la voz de todos los dioses que le transitan por la sangre a nuestra América deslumbrante y misteriosa. Cuando se sube a las cuestas del Veladero, del Cerro Mesa, del Colorado, del Cerro de las Cañas o del Cerro de los Pumas, se va hacia los sitios exactos de los mangruios comechingones. Ahí se descubrieron tumbas, algunas momias. Allí se hallan puntas de flechas, pequeños huaicos en el granito. Y a lo largo de esta cadena de sierras, centenares de cuevas con dibujos en rojo-negro, en rojo-blanco, con tinturas indelebles. Figuras de caciques, de guerreros. Escenas de luchas con pumas. Llamas, multitud de llamas "enfloradas, de andar suave", como decía Zerpa [1], pintadas con belleza y precisión por los artistas aborígenes.

[1] Se refiere al poeta abrapampeño Domingo Zerpa (1909-1999), citando un verso de su libro *Puya Puyas. Poemas de la Puna Jujeña* (1ª edición 1932). ■



CERRO COLORADO HOY: CANTA EL SILENCIO

Ricardo Luis Acebal

En Cerro Colorado cantan las piedras en su *Río de los Tártagos*, cantan centenares de pájaros de todo plumaje, cantan con tonada "cerrocoloradense" los sapos y ranas cuando crecen los arroyos a consecuencia de las lluvias, cantan los árboles del monte nativo, que en esta zona del norte provincial (a pocos kilómetros de la línea demarcatoria que separa a las provincias de Córdoba y Santiago del Estero) resisten la epidemia sojera protegidos como "parque".

Todo canta en Cerro Colorado, hasta el silencio.

Los recuerdos de don Argañaraz

Don Sixto Roberto Argañaraz se instaló en lo que todavía no era el pueblo de Cerro Colorado, convirtiéndose casi en su fundador al levantar, en lo alto de una loma y en un claro del monte, su almacén de ramos generales.

Fue el padre de **Hugo Argañaraz**, que en diciembre de 2018 cumplió sus primeros ochenta años y continuó hasta hace poco atendiendo el almacén heredado de don Sixto. Aún hoy, con iglesia, escuela, autoridades comunales y destacamento de policía, las calles de este pago, que comenzara a hacer famoso Atahualpa Yupanqui con su "Chacarera de las piedras", no tienen nombre y sus casas tampoco tienen numeración.

"Cuando mis hermanos y yo –recuerda Hugo Argañaraz– por ahí le cuestionábamos a mi tata que viviéramos en un lugar tan alejado, él nos contestaba: *`si los antiguos indios de aquí, que eran muy inteligentes, eligieron este lugar para vivir y pintaron en las cuevas del Colorado y otros cerros, es porque sabían que este era el mejor lugar para habitar`*. Cuando se cavaron las

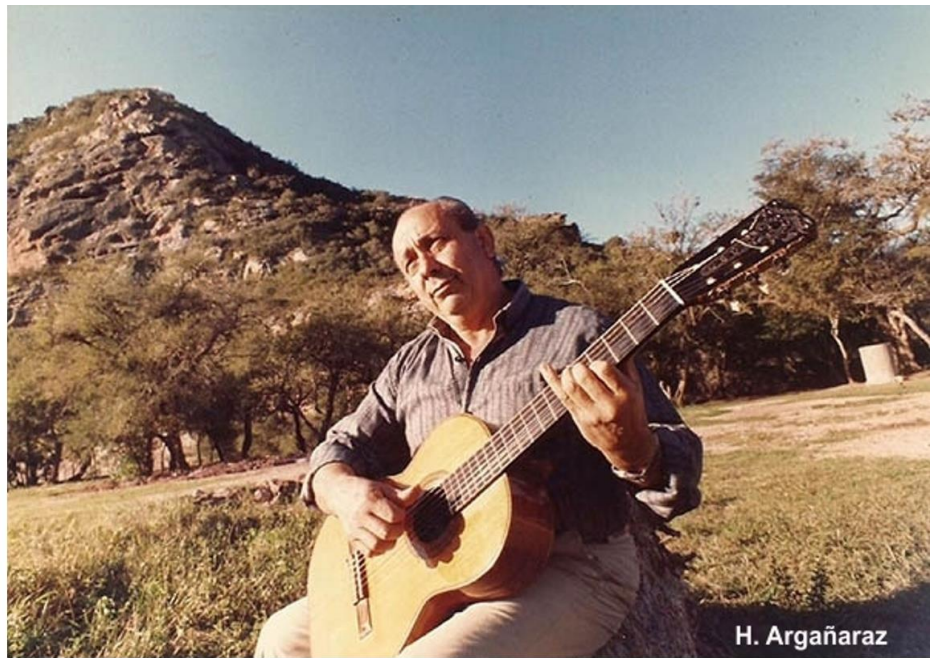
zanjas para hacer los cimientos del almacén, encontraron los restos de dos comechingones que habían sido enterrados aquí. Mi tata guardó esos huesos mucho tiempo, pero a pesar de que en la ciudad de Córdoba supieron de ese hallazgo, nunca nadie se interesó por valorarlos como lo que representaban y no sé qué fue de ellos. Ahora [estamos en enero de 2019], en la calle que corre frente al almacén, al excavar el mes pasado para hacer una obra pública encontraron 25 esqueletos indios. Evidentemente este lugar era lo que llamaríamos un cementerio comechingón. Pusieron los restos en bolsas de nailon y ahí siguen estando, en alguna casa de aquí, quizá en la municipalidad".

"Don Atahualpa vino a vivir por aquí cuando estaba prohibido por el gobierno de Perón. Mi tata le hizo lugar en una piecita que estaba pegada al almacén. A mis nueve o diez años por ahí me invitaba a acompañarlo en sus caminatas por el monte. ¡Vamos Huguito! me decía y algunas veces llegábamos hasta un sitio al que él llamaba El silencio. Llevaba su guitarra y en algún momento nos sentábamos a la sombra de algún algarrobo y entonaba sus canciones, mirándome de reojo a ver qué cara ponía. Ahora pienso que yo estaba siendo testigo privilegiado del estreno de zambas, gatos y chacareras que acababa de componer y quizá después fueron famosas en todo el mundo".

"En ese tiempo estaba en el Partido Comunista, y al no tener trabajo como artista solía andar escaso de plata. Mi tata le fiaba alimentos y `vicios` y también le tiraba a veces unos pesos. Anotaba en hojas como de contabilidad las deudas. Fíjese, aquí tengo algunas de esas anotaciones: 1943 A. C. Yupanqui: 0,70 cigarras y 0,10 fósforos, total \$ 0,80; 2 naranjines 0,60; **\$ 2,50 de truco**".



R. L. Acebal



H. Argañaraz

Aquí don Hugo se detiene y explica: "Lo que pasa es que don Ata era bastante perdedor en las truequeadas que hacía con otros paisanos con los que se trenzaba en el almacén. Mi tata entonces le tiraba un salvavidas y anotaba en la hoja de las deudas".

"Otra de las cosas que recuerdo es el poema que don Ata escribió cuando en 1957 el interventor en Córdoba, un comodoro de la Fuerza Aérea, presidió en Cerro Colorado un

acto del que participaron cerca de cuatro mil personas, una enormidad para ese entonces".

Y a continuación recitó de memoria por lo menos la mitad del extenso poema —que por lo que conozco es inédito—, en el que cuenta cómo aquel año se preparó y se celebró la declaración de Cerro Colorado como reserva y monumento nacional.

*Estaba el Cerro tranquilo
cada cual en su trabajo
cuando llegaron de abajo
tres demócratas eternos,
emisarios del gobierno,
la lengua como badajo.
Reunir a la paisanada
traían como misión
para hacer una función
de asados y de empanadas,
y así tomar posesión
de toda gruta pintada.
Se buscó primeramente
la sombra de Argañaraz,
pero dada la humedad
y del mucho genterío
en los talas junto al río
se vido más ampliedad.
Para sacar el yuyal
con hachas, palas y picos,
trajeron muchos milicos
de los tres departamentos,
y a los pobres, al momento
les humeaban los hocicos.
Lo que antes fue matorral
quedó mesmo que un salón,
regadito y parejón,
y medio atrás del ramaje
un baño pal mujeraje
con forma de corazón.
Cuatro vacas regalaron,
también varias cabrillonas;
en mesas, tablas y lonas
se fueron acomodando
las carnes que iban cortando
para la gran comilona.
Todo el mundo sin dormir,
las mujeres en la masa,
otras cortando la grasa,
los hombres en la cueriada,
porque así son las gauchadas
del que tiene suerte escasa.*

*Se mejoraron los vados,
leña seca se acarreamba,
otros los postes pintaban
con colores argentinos,
que al verlos desde el camino
la sangre nos relinchaba.
Que no despacharan vino
se pidió a los alcohólicos,
porque es muy triste aparcerero
para el criollo de estos laos
que quede tan mal parao
delante de forasteros.
Cada cual desde su casa
arrimó lo que tuviera,
una chata, una escalera,
una piedra pal arroyo
y hasta Layo dio los pollos
que había pillao campo afuera.
Justo Allende mandó plata,
y atajándose el resuello
cien pesos de don Argüello
dentraron para la fiesta,
en una ocasión como ésta
sólo caben actos bellos.
Llegó el sábado del 15
con un sol primaveral,
la brigada policial
con pantalones planchados
y al tope del Colorado
la Bandera Nacional.
Por ahí dijo el changuerío
ahí viene el Gobernador;
un señor y otro señor
se apilaron junto al río,
y parecía el genio
avispa sobre una flor.
Briches blancos, saco negro
ostentaba el principal,
y pa no quedar tan mal
le arrimaron un tobiano,
y era uno solo, paisanos,
el de arriba y el bagual.*

*Qué modo de llegar gente,
personas de toda laya
p'ande mire y p'ande vaya,
altos, gordos y petizos
criollos, gringos y mestizos,
sacos lisos y de rayas.
Seiscientos kilos de carne,
sin contar cabras y humitas,
se almorzó la comandita
en lo que dura un suspiro,
cayendo en el mismo tiro
más de mil empanaditas.
Después vinieron las danzas,
la cerveza y el bidú,
y un caldo de caracú
que vino de Santa Elena
y entre el llorar de las queñas
se iba muriendo la luz.
Montando fletes ajenos
se repartió la mozada,
florecieron las quebradas
y sobre algunas penquitas
se vieron las hilachitas
de enaguas almidonadas.
El discurso es viejo daño
que no se puede curar,
al hombre le place hablar
aunque no diga gran cosa,
por eso siempre es virtuosa
la condición de callar.
Se habló del genio del indio
y el arte sanavirón,
de la justa obligación
de investigar el mensaje
de aquel llamado salvaje
que habitara esta región.
Aquí están los descendientes
de aquella familia indiana,
sin flechas ni cerbatanas
ni plumas en la cabeza,
soportando la tristeza
de un pasado sin mañana.*

*Mestizos con laya criolla,
sin riego pa' su chacral
todo es puro pedregal
donde se gasta la vida
y la sangre de esa herida
se la traga el arenal.
Aquí no existe doctor;
el que se enferma no cura,
la escuela es una lejura
y aquel que quiera rezar
sólo se ha de consolar
llorando en la noche oscura.
Parece como un destino
llevar las penas grabadas,
como esas grutas pintadas
que guarda el Cerro olvidado,
hasta que llegue el olvido
y ya no nos quede nada.
De eso nada se acordaron
los doctores que han hablao,
sólo del tiempo pasao
de historias y arqueología,
pero puede que algún día
se yape el lazo cortao.
Para qué seguir con quejas
si no ha llegado el invierno,
al final nada es eterno,
pero al mirarlos comer
nos pudimos convencer
que traga mucho el gobierno.*

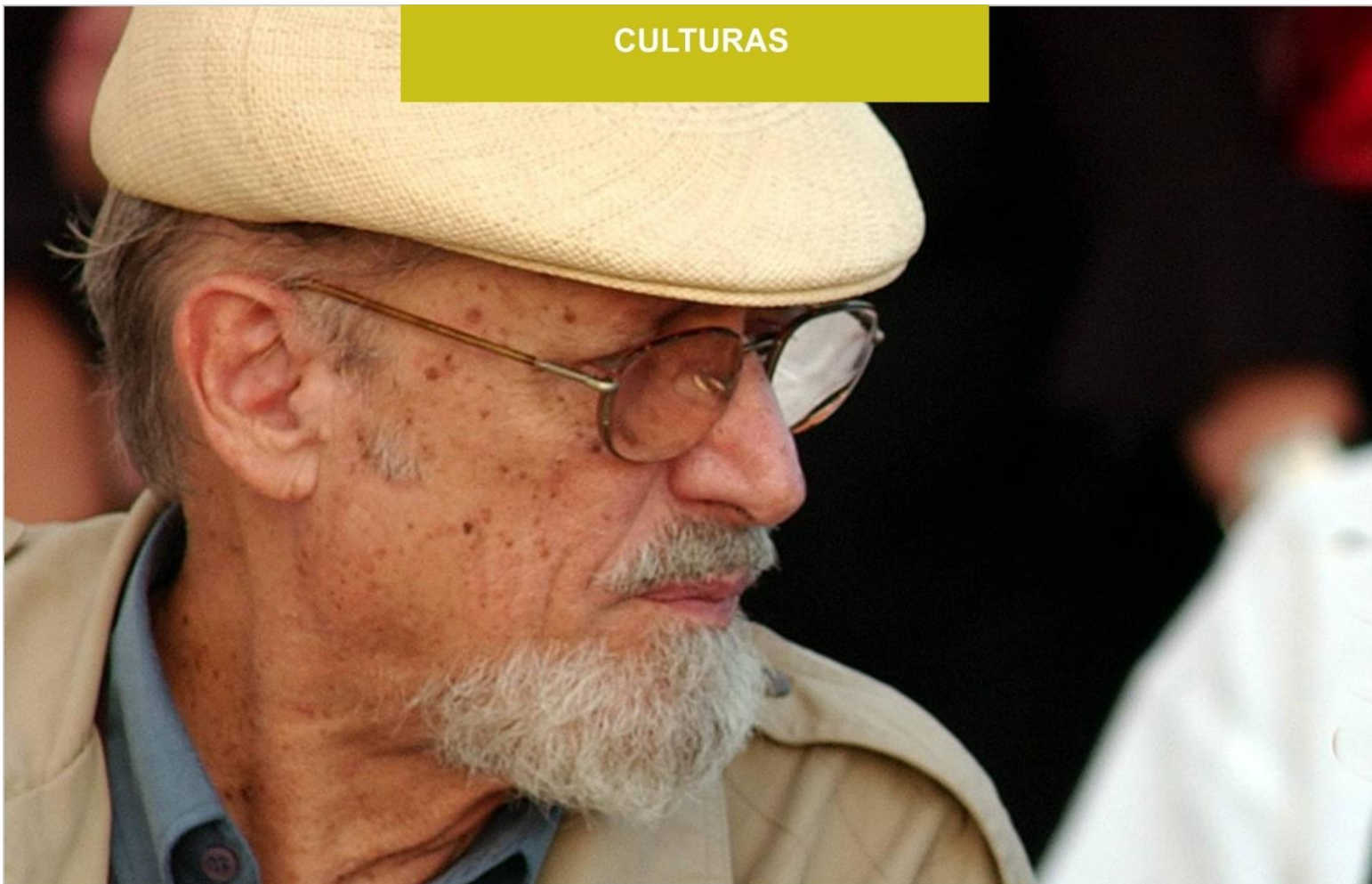
“No hay pago como mi pago ¡viva el Cerro Colorado!” termina diciendo la letra de la “Chacarera de las piedras” que escribió Yupanqui, con la música de Pablo del Cerro, seudónimo de su esposa, Antonieta Paula Pepin-Fitzpatrick de Chavero.

Recuerda Hugo Argañaraz que "en una oportunidad estaba don Ata cantándola en el Churqui, rodeado de una regular cantidad de paisanos que escuchaban en respetuoso silencio a quien ya había trascendido en todo el país como cantor y guitarrista; y al concluir, entre los aplausos se escuchó la altisonante voz de un habitante de Caminiaga que, al parecer ‘inspirado’ por las bebidas alcohólicas desgranó una serie de argumentos casi insultantes contra Cerro Colorado, haciendo una defensa casi fanática de su pueblo natal. Mientras duraba la perorata y ante el estupor general, don Ata escuchaba sin la más mínima nerviosidad, y cuando finalizó, sin elevar su voz más de lo necesario para que escucharan todos, le dijo al discursero ofreciéndole su guitarra: tome paisano, cántele a su pago. No solo desarmó al gritón con ese gesto, sino que recibió una ovación de la paisanada y el caminiaguista se tomó las de Villadiego”.



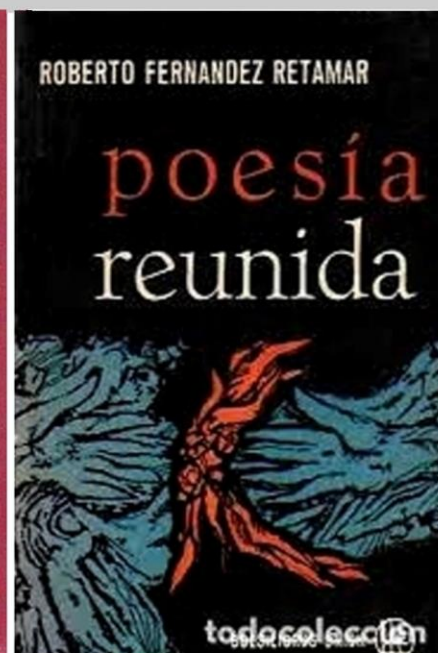
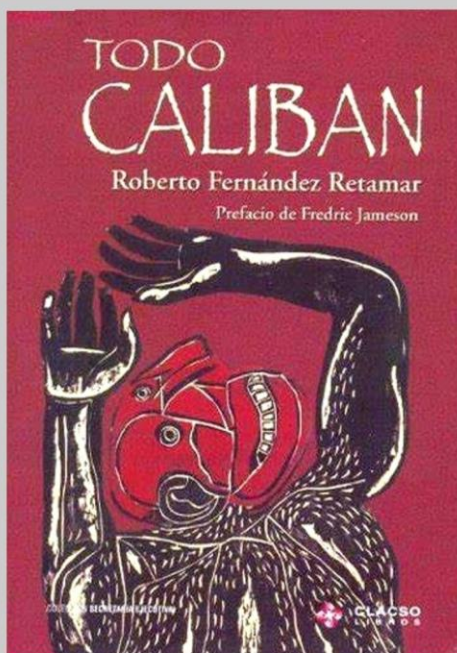
Yupanqui llegó a Cerro Colorado después de una etapa viajera en Francia y por otros países de Europa, que concluyó en 1951, y comenzó a construir su casa en aquel rincón cordobés, donde se radicó con su esposa y el hijo de ambos, "el collita". Fue un tiempo que algunos de sus biógrafos caracterizan como de silencio o reflexión, en un ámbito que invita a la meditación, y también propicio para alejarse de las persecuciones que le había acarreado su militancia política; hasta que en 1953 se publicó su renuncia al Partido Comunista, lo cual le abrió las puertas de la radiofonía y le permitió lograr el pleno reconocimiento que merecía. ■





Roberto Fernández Retamar (1930-2019)

Figura principal de la cultura en el continente americano, el poeta, escritor y docente Fernández Retamar fue un intelectual militante de la Revolución Cubana. Doctorado en ciencias filológicas, profesor en la Universidad de La Habana y otras importantes instituciones, dejó su impronta en la Casa de las Américas, un centro cultural de labor señera que presidió y del que dirigió su magnífica revista; también fundador del Centro de Estudios Martianos, mereció diversos premios internacionales y fue autor de numerosos ensayos acerca de la producción poética, literaria, filosófica e historiográfica de nuestra América.

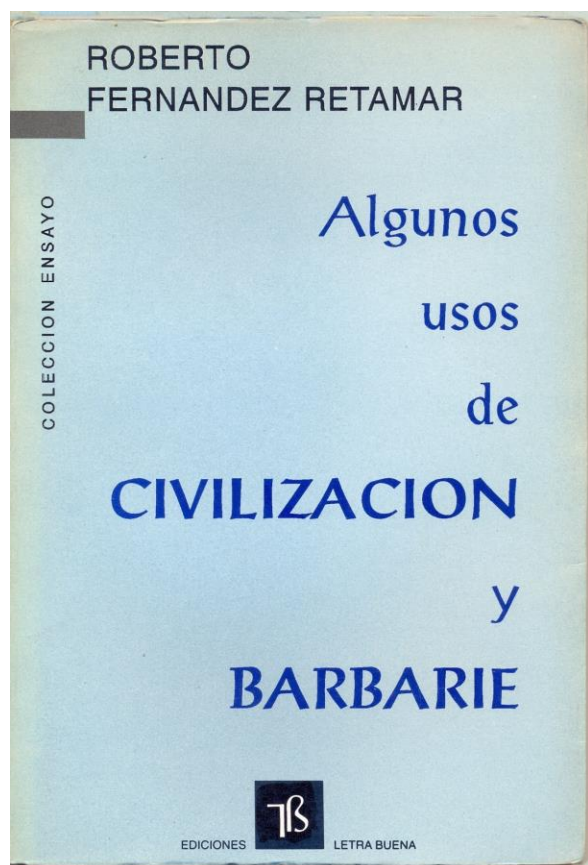


De uno de sus trabajos más penetrantes, *Algunos usos de civilización y barbarie* (Buenos Aires, 1989), recuperamos aquí los siguientes fragmentos, verdadera lección de su ejemplar lucidez crítica.

CLARIFICAR LAS DENOMINACIONES

En el caso de nuestra América, los nombres sucesivos que ella ha ido recibiendo, en un proceso que al parecer aún no ha concluido, revelan no sólo indecisión en cuanto al nombre, sino también un ensanchamiento del área geográfica e histórica que le corresponde. Bien puede decirse, pues, que se trata de un concepto en expansión (1). Su mayor antecedente concreto hay que buscarlo en el magno proyecto de Bolívar, quien al convocar desde Lima, el 7 de diciembre de 1824, al congreso que se celebraría en Panamá dos años después, reitera su confianza en que *"las repúblicas americanas, antes colonias españolas, tengan una base fundamental"*. Cuando, en la segunda mitad del siglo XIX, surja y se difunda la denominación "América Latina", ella abarcará no sólo a "las repúblicas americanas, antes colonias españolas", sino también a otras como Brasil y Haití. Por último, su contenido es aún mayor cuando José Martí escribe en 1884: *"Pueblo, y no pueblos, decimos de intento, por no parecemos que hay más que uno del Bravo a la Patagonia"*. Y aunque el propio Martí usara ocasionalmente, entre otras, la expresión "América Latina", prefirió sobre todo la denominación "nuestra América", la cual permite no quedar presos de las trampas etimológicas. La "América Latina" (más allá de lo que en un principio se quiso que esta expresión significara, es decir, tomada *ahora* como sinónimo de "nuestra América") incluye no sólo pueblos de relativa filiación latina, sino también otros, como los de las Antillas de lengua inglesa y holandesa, más bien alejados de tal filiación; y, por supuesto, los grandes enclaves indígenas. En este sentido amplio emplearemos la expresión.

(1) Arturo Ardao ha realizado aportes valiosos a la historia de ese concepto: cf. "La idea de Latinoamérica", *Marcha*, noviembre de 1965; "La idea de la Magna Colombia, de Miranda a Hostos", *Araisa. Anuario del Centro de Estudios Latinoamericanos "Rómulo Gallegos"*, Caracas, 1975; y en especial *Génesis de la idea y el nombre de América Latina*, Caracas, 1980.



EXORDIO

"Sombra terrible de Sarmiento: voy a evocarte". Si los tiempos estuvieran para esas zarandajas, me animaría a comenzar estos apuntes así, glosando las palabras con que, hace más de ciento treinta años, Domingo Faustino Sarmiento iniciara su libro *Civilización y barbarie* (1845). Pero, en realidad, no es con él con quien estas líneas dialogan de preferencia, aunque haya sido imposible no hacerlo en alguna medida, sino con quienes, a estas alturas, siguen manteniendo aún, sépanlo o no, la tesis central de aquel libro. Tampoco me preocupan fundamentalmente quienes reiteran tal dislate a partir de posiciones reaccionarias, lo que es congruente, sino sobre todo quienes lo hacen creyendo de ese modo ser fieles a las ideas revolucionarias que profesan: con lo que incurren en un gravísimo error, y por supuesto contradicen lamentablemente dichas ideas. [...]

Podría creerse, y nosotros mismos lo creímos un tiempo, que Sarmiento no hacía sino manifestarse como un pensador y ejecutor (feroz, es cierto) de una necesaria burguesía argentina, la cual estaba obligada a mantener contra las sobrevivencias preburguesas en su país una lucha que tendría entonces un carácter progresista. Esto es cierto, pero sólo muy parcialmente: al extremo de que con mayor razón puede decirse que es falso. Tal criterio parece avalado por observaciones suyas como ésta de una carta personal a Mitre: *"Tengo odio a la barbarie popular. La chusma y el pueblo gaucho nos es hostil. Mientras haya un chiripá, no habrá ciudadanos"*. Pero Sarmiento y Mitre no sólo extinguieron el chiripá: extinguieron igualmente al portador del chiripá, el gaucho, cuyo asesinato —así como el del indio, desde luego— fue copiosamente aplaudido y auspiciado por aquellos hombres, en su teoría y, sobre todo, en su práctica como gobernantes: práctica que sólo puede ser llamada, en este orden, etnocida. Sarmiento y Mitre proceden al exterminio de buena parte de un pueblo, *el suyo*, para suplantarlo, mediante la inmigración, por otro, sucursal de las metrópolis. Ello da un indudable carácter original a su proyecto. Pues si bien la historia conoce no pocos casos de suplantación de una comunidad por otra en un mismo territorio —de lo que son ejemplos relativamente recientes los que Darcy Ribeiro llama "pueblos trasplantados", como los Estados Unidos, Australia, África del Sur o Israel—, y si tales empresas van acompañadas por lo regular de terribles etnocidios, esos crímenes suelen cometerse contra comunidades distintas de las de quienes los ejecutan, mientras que gentes como Sarmiento y Mitre proponen y realizan el etnocidio no sólo de los aborígenes, sino también de una parte apreciable de su propia protoetnia, de raíz hispanoindígena, para sustituirla por otra comunidad, que hacen venir de Europa en oleadas inmigratorias. Su original proyecto, infrecuente en la historia, puede ser llamado, por tanto, un autoetnocidio parcial.

Hombre tan inteligente como Sarmiento no podía dejar de advertirlo. Por eso confesaba: *"Seamos francos, no obstante que esta invasión universal de Europa sobre nosotros es perjudicial y ruinosa para el país, es útil para la civilización y el comercio"*. Poco hay que añadir a esta confesión brutal, cuando se conoce el sentido verdadero de las palabras: la conclusión lógica de su política era "perjudicial y ruinosa para el país", su país, pero en cambio "útil para la civilización y el comercio": es decir, *para los intereses del capitalismo europeo*. "No para América, sino para Europa", si retomamos términos ya citados. ■



Serás lo que debes ser

Rodolfo Oscar Negri

La generación de una cultura dependiente de los centros de poder ata a nuestra clase media, o por lo menos a un sector importante de la misma, a las costumbres, modos, formas de hablar, etc. de las sociedades más avanzadas. Creen ser lo que no son. Perder la propia identidad. No reconocer sus propios intereses. Mostrar estilos de vidas glamorosos e incentivar lo que se denomina el efecto “imitación”. No sólo en lo que hace a modos de consumo, sino también a maneras de hablar, a expresiones o adhesiones a diferentes posturas políticas. Incluso renegando de las políticas que los han favorecido y han posibilitado su ascenso en el escalón social hacia una vida mejor.

Además, fragmentar, generar divisiones. Pensar que unos son más que otros. Sea por el color de la piel, por la educación, por religión o por el origen. Discriminando o generando discriminadores.

El centro de avanzada son los medios de difusión monopólicos –verdaderos arietes de deformación cultural y confusión– que juegan un rol fundamental en el bombardeo mediático a la población, generando sumisión y repetición de discursos vacíos y negadores de una realidad tangible.

Desgraciadamente este es un efecto que tiende a multiplicarse, llegando incluso a las capas bajas de nuestra población que “olvidan” sus raíces, su realidad y hasta sus propios intereses.

De aquellos gauchos (era un término despectivo para nuestros ilustrados), a los después “cabecitas negras” (migración interna), a los hoy “bolitas” o “paraguas” (inmigración).

Normalmente es el color de la piel (y por supuesto la capacidad económica), el signo preferido. Los insultos más usados para los chicos pobres son “negro”, “villero” y “desnutrido”.

El antropólogo Alejandro Grimson –autor del libro *Bolivianos en Buenos Aires, relatos de la diferencia y la igualdad*– no sólo no se sorprende por el hecho, sino que agrega: “*Es igual que cuando criticamos a ‘los argentinos’, como si nosotros no lo fuéramos. Si en una villa preguntás ‘¿dónde empieza la villa?’, te dicen que en la otra cuadra: ‘Acá hay asfalto: la villa empieza donde no hay asfalto’. O donde no hay luz. Pero siempre es allá, es de los otros*”, dice Grimson.

El gesto se convierte en un arma de doble filo. “*Despreciás a tu par, imaginando que podés escapar del lugar de discriminado tomando el rol del discriminador. Claro que es una salida imaginaria, porque si vos aceptás el juego de la discriminación, también alguien puede venir a discriminarte a vos*”, explica Grimson.

¿Cuáles son las usinas desde donde se incentivan estas actitudes? Desde muchos medios de comunicación. No todos. Pero algunos de manera más intensa y persistente. Incluso los más “populares”.

Discriminación y mentira. Dos caras de la misma moneda. ¿Dónde está la mentira? En instalar la idea de que los argentinos somos diferentes al resto de los latinoamericanos: nosotros somos “europeos”, no indígenas. Que no descendemos –como metafóricamente se dice– de los indios, sino de un barco europeo.

Un estudio realizado por el Servicio de Huellas Digitales Genéticas de la Universidad de Buenos Aires, a partir del análisis de casos en once provincias afirma que “sin saberlo y tallado en el ADN, los argentinos portan un mensaje de sus antepasados. Y en el 56% de los casos el que lo legó dejó escrito simplemente un sólo dato: su origen amerindio. De la población actual, el 44% descende sobre todo de ancestros europeos, pero el resto –la mayoría– tiene un linaje parcial o totalmente indígena”.

“Lo que queda al descubierto es que no somos tan europeos como creemos ser”, dice Daniel Corach, director del Servicio, profesor en la cátedra de Genética y Biología Molecular de la Facultad de Farmacia y Bioquímica de la UBA e investigador del Conicet.

Ese instalado “orgullo” de sentirnos una parte de Europa en América latina disimula (mal) un pensamiento racista. Sentimos que lo indígena nos es ajeno. En el mejor de los casos lo abordamos con una mirada antropológica (“descendemos” a su cultura y sus problemas, como objeto de estudio y curiosidad) o con un redescubrimiento cool en objetos de diseño. En el peor de los casos, ejercemos la discriminación en sus más variadas formas: por ejemplo, ser “cabecita negra” es una credencial que cierra las discos de moda y facilita el maltrato policial. En definitiva, nos cuesta reconocer lo indígena como parte de nuestra propia identidad. El estudio genético de la UBA socava ese prejuicio, lo deja sin sustento. “Ellos” son “nosotros”.

Que discriminen las clases altas, dominantes y beneficiarios de la concentración de la riqueza, parece lógico. Lo que no es lógico es que muchos discriminadores, como discriminados, son los que reciben la menor tajada en el reparto del ingreso. Son a los que –también– les falta trabajo, educación, justicia y salud.

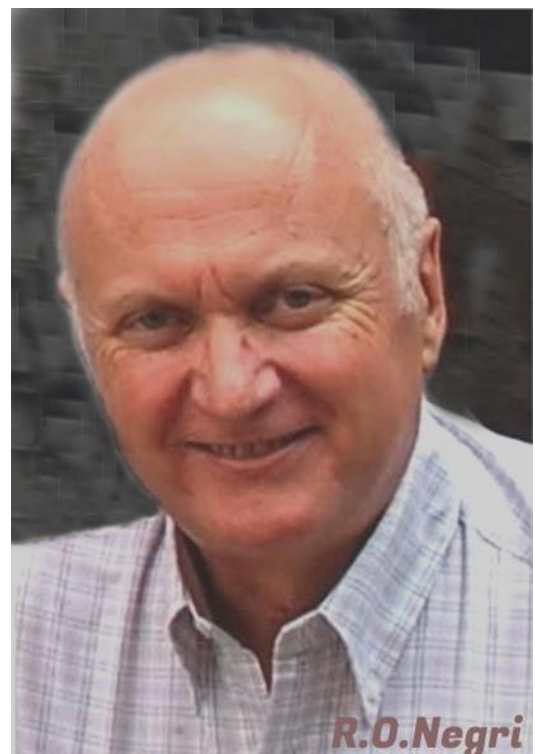
¿Por dónde pasa la solución? En este sentido, así como Maquiavelo frente a la mutación –la celeridad de las transformaciones que presenciaba en los comienzos del siglo XVI, cuya magnitud daba cuenta de los inicios de la Edad Moderna– apeló a la propia historia romana en sus escritos sobre *Los Discursos de Tito Livio*, como base para diseñar alternativas hacia el futuro, nosotros debemos apelar a las grandes tradiciones populares de América Latina. Debemos volver al nacimiento de nuestras nacionalidades y así podremos llegar a sorprendernos con las ideas, las propuestas, los principios y los valores que encontraremos.

Hay un maravilloso texto que habla puntualmente sobre esto en los albores de nuestra Patria latinoamericana: “Tengamos presente que

nuestro pueblo no es el europeo ni el americano del norte... La mayor parte del indígena se ha aniquilado, el europeo se ha mezclado con el americano y con el africano y este se ha mezclado con el indio y con el europeo. Nacidos todos del seno de una misma madre, nuestros padres, diferentes en origen y sangre, son extranjeros, y todos difieren visiblemente en la epidermis; esta desemejanza trae un reato de la mayor trascendencia... Para sacar de este caos nuestra naciente República, todas nuestras facultades morales no serán bastantes si no fundimos la masa del pueblo en un todo... Unidad, unidad, unidad debe ser nuestra divisa. La sangre de nuestros ciudadanos es diferente, mezclémosla para unirla” (Simón Bolívar, discurso de Angostura, 1819).

Son explícitas las expresiones en este aspecto de Artigas, Belgrano o San Martín. Ese es el camino, que asumamos que todos somos lo mismo: parte de una nación en formación. Claro que con diferencias, pero con el convencimiento de que todos necesitamos educación, trabajo, justicia, dignidad, salud, etc. etc. etc. De que todos merecemos una vida mejor. Que para eso tenemos que volver a los valores, a los principios que sostuvieron los que forjaron nuestra nacionalidad. Que se instale en nosotros la idea de que juntos podemos hacer grandes cosas, y fragmentados seremos siempre una nación por hacerse. A mitad de camino.

Ojalá que nos hagamos conscientes de esta necesidad. Que no olvidemos quienes somos, de dónde venimos y por qué estamos donde estamos, porque si no, parafraseando al general San Martín, “no seremos nada”. ■





EL ARTIGAS DE IVÁN ESPECHE GIL

entrevista por
Eduardo Nocera



Iván Espeche Gil llega a la sala del segundo piso donde nos encontramos, luciendo un sombrero redondo y portando una espada en su funda. Es el actor argentino que protagoniza la miniserie sobre José Artigas, el caudillo del Río de la Plata, que Canal Encuentro y la TV Pública

estrenaron en octubre y que la señal cultural continuará programando hasta su lanzamiento por TV Ciudad Montevideo.

–*Artigas vivió por y para. Hay una gran diferencia entre componer a un auténtico conductor de pueblos que buscan su libertad y a un ser ficcional* –dice, como examinando su interpretación–. *Con Artigas la vara está mucho más alta; uno tiene que hacerlo lo mejor posible por uno, pero también por respeto a la gesta del artiguismo.*

Ficha breve

La miniserie es una realización de la productora Tres Mares, financiada por el INCAA y Canal Encuentro. Fue dirigida por Mauricio Minotti, co-escrita por Minotti y Ezequiel Cazzola, fotografiada por Diego Seppi y producida por María Eugenia Ferrer. Iván Espeche Gil encarna a Artigas durante el período de fundación del federalismo rioplatense y la guerra con los realistas, y Fernando Madanes lo interpreta ya anciano, en su asilo paraguayo. El actor estadounidense Donald Boyle es el cronista Roberts que lleva la narración. Y el actor uruguayo José Luis Pereyra Figueroa se pone en la piel de Ansina, el compañero de Artigas.

Es por esa gesta de los Pueblos Libres que “Artigas” es una bienvenida rareza para empezar a ponernos al día con las producciones nacionales sobre el federalismo revolucionario y su mentor. No pasa muy seguido que un relato histórico sea al mismo tiempo didáctico. “Artigas”, en cuatro capítulos de 40 minutos: “El señor que resplandece” (aludiendo a una definición del historiador uruguayo Gonzalo Abella); “El dulce grito de la libertad”; “El país de los artigueños” (como los denominaba el doctor Francia en Paraguay); y “El supremo parricidio” (correlación con el papel que le cupo a Francisco Ramírez en el desenlace del ciclo artiguista), cuenta la historia como

si fuera un sueño de nuestra memoria colectiva (de ahí la insistencia del humo atravesando escenarios de batallas fantasmagóricas), utilizando como soporte documental un encadenamiento de mapas del itinerario de Artigas, desde Las Piedras hasta Candelaria, para ilustrar la continuidad de la acción propuesta por un narrador en off.

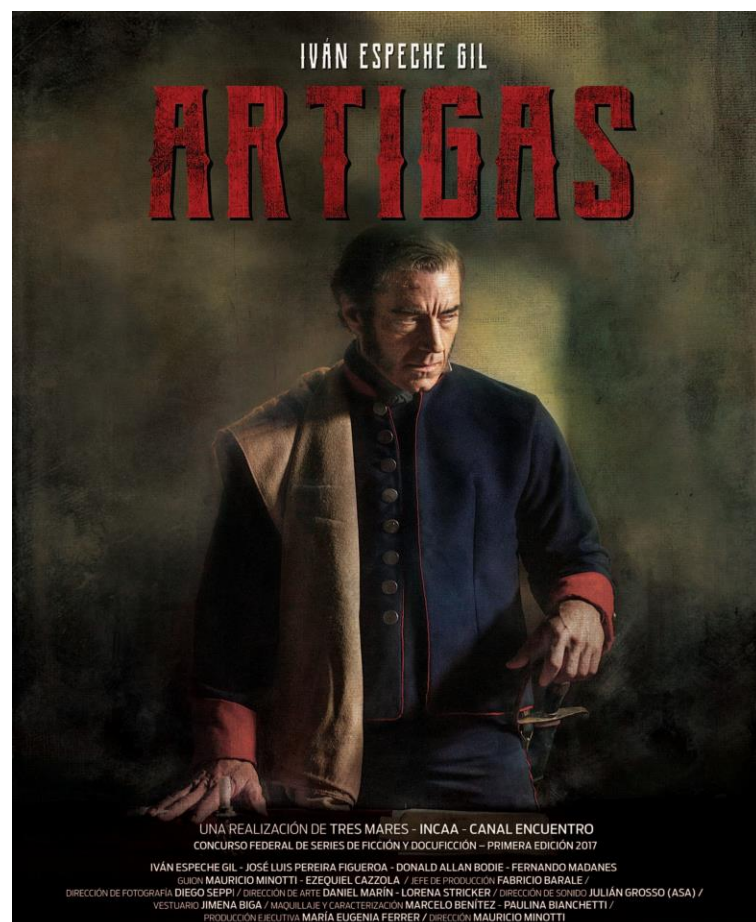
El eje del relato es la pesquisa de John Roberts (clara referencia a los célebres hermanos Robertson), un ex espía y comerciante escocés que, haciendo negocios y recaudando información para el *Foreign Office*, quedará deslumbrado por la figura carismática del Jefe de los orientales; en consecuencia, veinte años después de la derrota militar del líder de *los Pueblos* en armas (“la revolución dentro de la revolución”, como subraya la miniserie), acosado por las fuerzas del entrerriano Pancho Ramírez y las divisiones de Buenos Aires proveídas por Sarratea (las cláusulas secretas de los Tratados del Pilar, a las que la miniserie remite en sus minutos finales) que lo empujaron a un obligado asilo en la selva del Paraguay, Roberts entrevista a enemigos, familiares y colaboradores del padre de la Liga Federal; así conversa con el general San Martín y el sacerdote Dámaso Larrañaga, el secretario Miguel Barreiro, su hermana Martina Artigas, hasta sentarse ante el caudillo santafesino Estanislao López o frente el mismísimo virrey Elío: he ahí el recurso argumental que hilvana la acción, donde cada personaje muestra su idiosincrasia.

Además, Roberts se interna en la villa de Curuguaty, detrás de la huella paraguaya de Artigas, para encontrarse por última vez con él y *vis a vis* dilucidar las razones de su lucha por el igualitarismo social, por la unidad nacional contra las políticas centralistas y contra el avasallamiento de la Provincia Oriental por el Imperio portugués.

–En nuestra región rioplatense y en nuestro litoral, Artigas fue el primero en querer aplicar el sufragio universal y popular –prosigue Espeche, ahora enfocado en la trascendencia de la empresa artiguista–. Los criollos, los indios del campo, los negros fugados de la esclavitud, eran su familia, sus compatriotas, y a quienes en realidad él seguía porque compartía su identidad y sus sueños de soberanía; no es que lo seguían a él, sino que Artigas era un emergente de ellos. Quise interpretar a Artigas para poder tender puentes, para pensarnos los latinoamericanos como residentes de una ‘Patria grande’, para traer a Artigas de vuelta al presente. Porque como decía él en 1815, ‘nadies es más que nadies’, nadie es más que nadie, una frase eterna y actual, histórica y necesaria, en la cual creo absolutamente.

La grabación de la miniserie se extendió durante cuatro semanas en las ciudades de Córdoba, Gualaguaychú, Buenos Aires, Tacuarembó, Salto y Montevideo, con participación de un centenar de actores oriundos de provincias argentinas y departamentos uruguayos. Lo que pretende esta nota no es la crítica de la producción audiovisual, sino referir la conversación con un actor protagónico, cómo construyó su Artigas, que puede ser reconocido por algunas características externas, alto, de

enormes ojos cristalinos y claros, voz grave y dramática, que toca la guitarra y canta durante los fogones políticos en una suma de guiños artiguistas para expertos. Un Artigas hombre, en definitiva el de Espeche Gil, más que el *Protector de los Pueblos Libres* articulando su *Sistema*, es decir, la confederación artiguense. En este caso con la ventaja de la similitud de su rostro con la versión clásica, tal como se imagina en la Argentina y en el Uruguay la cara y la compostura de José Gervasio Artigas a partir de la recreación decimonónica del pintor Juan Manuel Blanes. Un Artigas cercano, que tiene miedos, dudas e iras profundas, y un arco emocional que convulsiona su espíritu durante la década de compromiso con la democracia gaucha: este Artigas que pregunta, cuestiona, filosofa, y hasta por momentos lo ronda la idea de la derrota.



El actor detrás de Artigas

Iván Espeche Gil está a punto de cumplir 49 años, la edad de Artigas en el crucial 1813. Director, locutor y cantor, de sus treinta años de trayectoria en obras de teatro off, teatro infantil y comedias musicales, además de sus personificaciones de “el Mudo” Carlos Gardel y del escultor francés Auguste Rodin, destacamos sus actuaciones en “La señorita de Tacna” y “Parque Lezama” (teatro); “Juan y Eva” y “Yo soy así... Tita de Buenos Aires” (cine); y “Cibersix” y “La casa del mar” (televisión). Políglota consumado, habla castellano, inglés, italiano, portugués y alemán. Ha obtenido, entre otros reconocimientos, la Beca Fulbright y el ACE al mejor actor latino en Nueva York por su labor en las tragedias de Shakespeare. Como cantante de tango, realizó giras por Europa, India y Estados Unidos.

Proviene de una familia tradicional de Catamarca, de dilatado recorrido en funciones diplomáticas. Es sobrino de Juan Carlos Espeche Gil, autor del mítico libro *Federación o muerte, ¿orientales o uruguayos?*, donde escribió que “*el Proyecto Nacional Artiguista y de sus Pueblos Libres Federales, está confirmado por las declaraciones del Jefe, su conducta y la sangre de sus paisanos. Jamás soñó el general Artigas con una ‘República Uruguaya’, ni con la desmembración de Entre Ríos, Cuyo o Córdoba para convertirlas en ‘naciones’ ajenas a la Nación*”.

Con trazo firme, el tío Espeche Gil también fue un dibujante que resolvía sus obras con una sola línea, sin levantar el brazo. Sus Artigas son imágenes que hablan. Y el singular Artigas de su sobrino Iván también es como el dibujo de un trazo, de recorrido propio; y nos encontramos con él precisamente en la sala de videoconferencias del Comité Intergubernamental Coordinador de los Países de la Cuenca del Plata (CIC), para una emisión de radio-tv digital “De Fogón en Fogón”.



EN: Reviendo la miniserie, pensaba en la idea de unificación regional que pueden producir estos materiales, que yo veo como “reparaciones”. ¿“Artigas” podría ser una apuesta en tal sentido?

IEG: *Te diría que la serie tiene un nivel de factura que ojalá haga que la gente reflexione, se emocione y conmocione. A mí Artigas me transformó mi propia versión de la región, me dio la posibilidad de repensar muchas cosas de la integración, lo argentino, lo uruguayo y lo rioplatense, te diría que hasta el Mercosur. Lo que produce el artiguismo es muy fuerte. Yo transité la región litoral y rioplatense como una patria común. En el mal llamado interior hay una gran proximidad entre la orientalidad y las identidades provinciales litoraleñas. Creo que entendí el regionalismo de ese hombre que pretendió consolidar un espacio geofísico que conforme un Estado-nación indivisible. Para los uruguayos es su prócer nacional, y en el caso nuestro es un prócer uruguayo, cuando en realidad en el origen de la Revolución ambas orillas del Plata planteaban una sola patria. Comprendí el valor que les daba a los Pueblos. Cada región debe autogobernarse. Es lógico. La autonomía de los pueblos. Elegir. Lo comunitario. En ese sentido, el triunfo de Artigas es rotundo. Prevalece y permanece, y va a seguir dándonos luz. Iluminando un posible camino. Es la llave para encontrarnos con nosotros mismos.*

EN: Por lo que estaríamos ante la recuperación del

artiguismo como un movimiento emancipatorio, transitando el bicentenario de su apogeo y su caída.

IEG: *A Artigas podemos rescatarlo hoy para construir un mejor futuro. El Artigas de bronce está, el humano no. Artigas es coraje. Hasta que hay un momento en que acepta que su sueño de libertad es un imposible. Acepta que perdió. Acepta la traición. Sin las traiciones otra hubiera sido la historia. El acepta eso. No da el brazo a torcer pero lo acepta, y a mí me interesaba que se viera eso. Su fragilidad. Su capacidad de lucha contra viento y marea, ir a capa y espada en pos de sus ideales, ese seguir adelante y desechar cualquier otra opción, todo eso me parece admirable, maravilloso. Yo lo tomo como ejemplo para cualquier generación. Entiendo que pude conectar con Artigas, que pude recibir ese “permiso” para interpretarlo.*

EN: Al interpretarlo, ¿sentiste la intransigencia de Artigas como una virtud?

IEG: *(Se emociona) Me conmueve la coherencia, la consecuencia y la constancia en el hombre que fue Artigas. Absolutamente considero que su intransigencia fue su gran virtud, pero también su idealismo, el pujar por el establecimiento de su doctrina, su Sistema, la creación de la Unión de los Pueblos Libres; en definitiva, es lo mejor de él y también es su talón de Aquiles. Esa coherencia hasta sus últimos días. Coherencia ejemplar para*



IEG: Desde lo físico, además de buscar el parecido o el acento y tocar ciertas cuerdas con el debido uso del lenguaje, decidí tomar clases de equitación, porque necesitaba que mi Artigas fuera creíble. Leí mucho, sobre todo biografías. Por ser hijo de un diplomático, pude identificarme con su asilo en Paraguay, con esa sensación de tal vez sentirse un desterrado. Realmente me preparé lo mejor que pude, viendo documentales y buscando entender sus dichos desde una coherencia y un mensaje que había en sus palabras. Ahí es donde más me encontré con él, mucho más en sus palabras que en el dejarme crecer las patillas o teñirme el pelo. Lo más importante era la conexión con el alma de Artigas, era generar esa empatía como actor. Artigas para un actor tiene todos los condimentos. Fue un honor interpretar a alguien tan importante para nuestra historia. Todas las escenas fueron muy conmovedoras. Todo el equipo de filmación estuvo hombro con hombro con el objetivo de compartir con el público este personaje trascendental para la historia de los argentinos y de los uruguayos. Artigas te lleva a la acción solidaria. El artiguismo te deja una enseñanza, un legado, una persistencia.

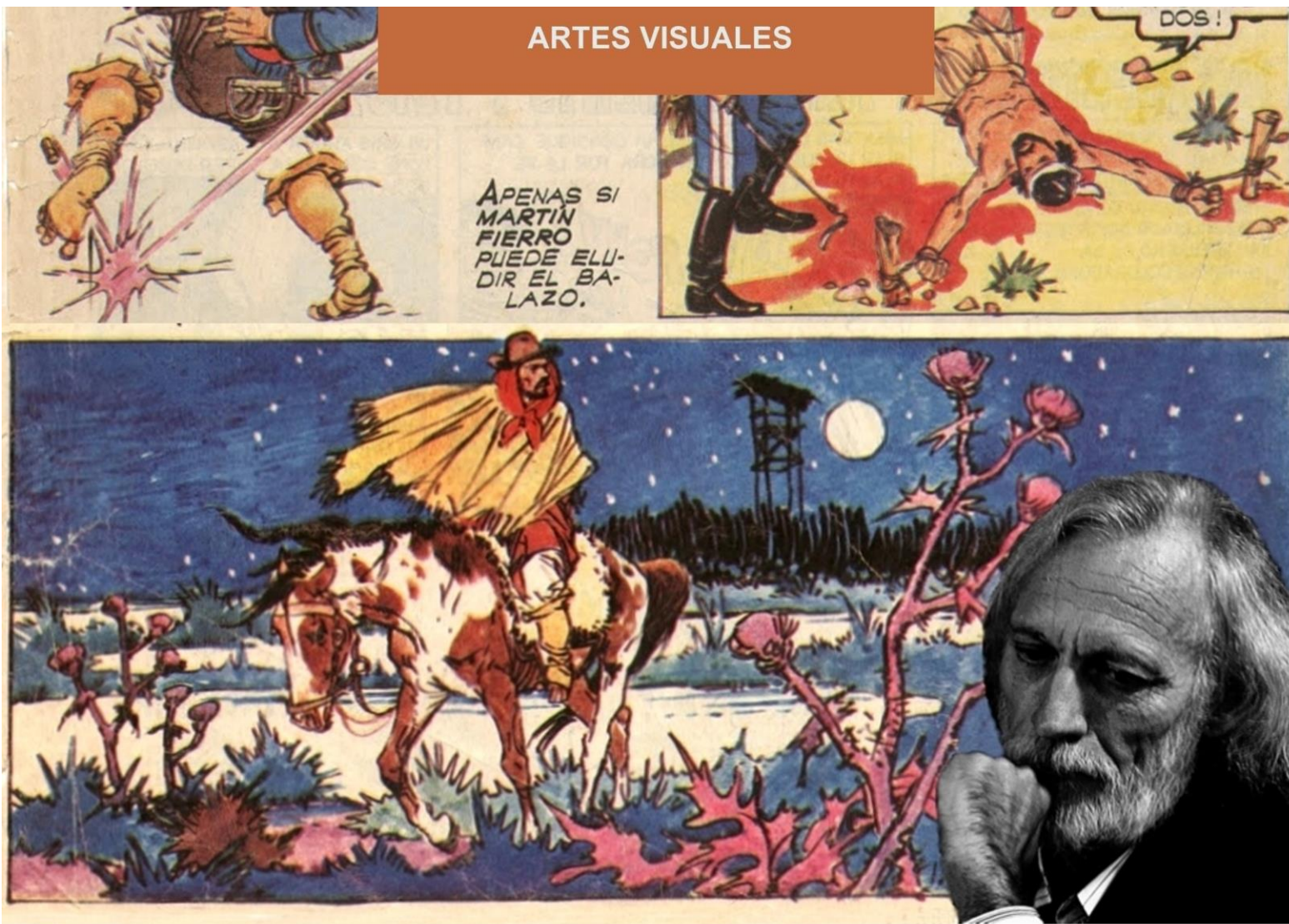
cualquier líder, para cualquier gobernante. Conocerlo fue un hito en mi vida y en mi carrera. Tengo respeto y amor por Artigas. En el Artigas humano es donde yo me anclé para interpretarlo. (Pausa) Acá Artigas es un tapado y en hora buena ve la luz. Todavía no puedo creer que a los tipos de mi generación no nos hayan enseñado Artigas en las clases de Historia del secundario.

EN: ¿Cómo trabajaste lo físico y lo intelectual en aras de representar a Artigas?

EN: Este material, por cierto, se confeccionó de forma federal.

IEG: La productora es federal porque tiene base en Córdoba y Santa Fe. Y el personaje es federal, vaya si es federal. Quiero formar parte de esa transformación hacia una Argentina más hermanada, saludable, cooperativa, federal. Me importa que este material nos haga repensar toda la historia para atrás, pero sobre todo la historia que viene. ■





LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (3a. Parte)

José Massaroli

El auge en tiempos democráticos

Con el regreso a la vida democrática a fines de 1983, se produce un auge de la cultura nacional en todos los terrenos, incluyendo el “destape” que inundó los quioscos y librerías con argumentos más audaces, dibujos más explícitos y mucha pornografía. En el campo de la historieta histórica, algunos nos sentimos llamados a contar temas nuestros, y así fue como el diario *La Voz*, entre 1983 y 1985 nos cedió espacio en sus páginas para publicar diariamente una adaptación libre de la novela *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez; y a continuación, las vidas de Manuel Dorrego, Facundo Quiroga y el Chacho Peñaloza. Abreviar en las obras de Enrique Pavón Pereyra, Manuel Gálvez, Fermín Chávez, Norberto Galasso y otros historiadores del campo popular, nos permitió a la vez que escribir los guiones, ir descubriendo “la otra historia” que los libros escolares nunca nos habían contado.

Ediciones de la Urraca, que desde 1978 venía publicando con gran éxito la revista *Humor Registrado*, en 1984 da a luz *Fierro*, dirigida por Juan Sasturain. Desde su primer número incluye historias unitarias sobre la guerra de las Malvinas, con guiones de Ricardo Barreiro y varios dibujantes, y la serie “La Argentina en pedazos”, con adaptaciones de cumbres de la literatura argentina presentadas por Ricardo Piglia con distintos dibujantes; la primera de ellas, *El Matadero*, ilustrada por Enrique Breccia.

Otros trabajos que aparecieron en esos años referían vidas y hechos de religiosos en la revista *Pan y Trabajo*, con guiones de G. Felgueras y dibujos de Alberto Caliva, Diego Navarro, Ramón Gil y Gaspar González. Y además:

–1984: “Carbajo, Ganzúa y Cía.” con guión de Julio Álvarez Cao y dibujos de Gerardo Canelo, en la editorial Columba;

–1985: Aparece la revista tucumana *Pucará*, que

aborda la historia argentina y latinoamericana en varias historietas, entre las que se destaca “Malvinera” (continuada en una segunda época de la revista, en 1990), escrita por Arturo Arroyo y dibujada por Jorge Soria;

-1986: “Historia argentina en acción”, publicada por la revista *Billiken*, de Editorial Atlántida, ilustrada a color por Alberto Salinas;

-1986: “Bairoletto”, guión de Otto Miller y dibujos de Juan Dalfiume, en *Fierro* N° 20.

-1986: “Mate Cosido”, guión de Sergio Almendro y dibujos de Peiró, en *Fierro* N° 27.

-En la revista *Comiqueando* aparece “El Caballero

Rojo”, con guiones de Toni Torres y dibujos de Mariano Navarro, quien luego proseguirá su carrera en revistas y libros recopilatorios. Algunas de las aventuras del personaje se entrelazan con la historia argentina;

-1987: “Evaristo”, serie sobre un duro pero honesto policía de los '60, por Carlos Sampayo y Solano López en la revista *Fierro*;

-1989: *Tigre Hotel*, libro de Pablo Zweig, rescata en la ficción la historia de un famoso sitio de encuentro de la oligarquía local.



Caída de las grandes editoriales

En 1988, Leopoldo Durañona, de visita desde Estados Unidos, donde residía, declara: “Hoy la historieta argentina no existe. Los grandes dibujantes se han ido” (Cáceres, 2012: 119) y menciona también el condicionamiento que torturaba a muchos creadores a la hora de elegir qué historia contar: “La Guerra del Paraguay sólo puede interesar aquí, pero Los Ángeles Caídos me los llevé a los EE UU y los vendí a la Warren” (Cáceres, 2012: 115).

En 1991, Breccia comentaba: “acá, un muchacho que tiene condiciones tiene que pensar que tiene que

emigrar, tiene que tratar de vender sus trabajos en Europa [...] tiene que dibujar a la manera de los europeos, al gusto de ellos. Tiene que usar temáticas que no son nuestras para recién poder sobrevivir, apenas” (Rebrote, 2004: 10).

La década del '90 trajo el derrumbamiento de las ilusiones que había alentado el alfonsinismo, con una crisis económica que llevó a la entrega adelantada del gobierno al presidente electo. Menem se dedicó con ahinco a desgazar la economía del país y entregar a los capitales foráneos todo lo posible. Muchas industrias desaparecieron, y entre ellas, la de la historieta: las grandes editoriales Columba y

Record no pudieron resistir la caída en la ventas, las subas en los costos y el cambio de hábitos de un público absorbido por la ola de superhéroes norteamericanos, encabezados por el *Batman* reciclado por Frank Miller. En pocos años, los *comics* estadounidenses, los *mangas* japoneses y las revistas españolas reemplazaban en los quioscos a *D'Artagnan*, *Skorpio*, *El Tony*, *Nippur*, *Magnum*, *Fierro*, etc. De pronto ya no existía una historieta nacional. Los dibujantes que lograron subsistir, lo hicieron dedicándose de lleno a trabajar para el exterior, y muchos dejaron de dibujar.

Por un tiempo, el guionista Carlos Trillo, siguiendo el ejemplo de Record, republicó buena parte del material que producía para Europa con varios dibujantes, en la revista *Puertitas*. Entre ellas, las historietas de tema histórico, no ya argentino sino latinoamericano, "Fulu" y "Simón", ambas con dibujos de Eduardo Risso. No duró mucho tiempo este emprendimiento, que de todas maneras no respondía al gusto local sino al francés o italiano, tal como ocurría antes con la editorial Record. Hablando sobre uno de sus trabajos con más raigambre en nuestra historia y literatura, Trillo constataba: "*Ulises Boedo es la única historieta que no pude vender al*

mercado europeo... ¿Por qué? Porque no es para ellos, no la entienden, no tiene nada que ver más que con nosotros" (Ávila, 2008: 17).

Europa venía al rescate de nuestros temas, pero desde su óptica, claro. En 1992, con motivo de los 500 años del llamado Descubrimiento de América, la editorial Planeta-Agostini publica una lujosa colección de libros, *Relatos del Nuevo Mundo*, en la que participan varios dibujantes y guionistas argentinos: Alberto Breccia y Carlos Albiac ilustran "El Dorado", Enrique Breccia y Cristóbal Aguilar desarrollan "El descubrimiento del Pacífico, de mar a mar". También Lito Fernández se hace cargo de uno de los libros. Son en total 25 volúmenes. En 1993, "El Gaucho", creada en Italia por Hugo Pratt (guiones) y Milo Manara (dibujos), se publica en la Argentina en la revista *Puertitas*, aportando una interesante y algo desfasada visión de las invasiones inglesas. Pratt también aportaría una aventura de su personaje Corto Maltés, quien ya había deambulado por Latinoamérica y el Caribe en episodios que publicara entre nosotros la revista *Skorpio* en la década del '70, y que ahora aparecía en la Buenos Aires de los años '20, entreverado con rufianes de la Zwi Migdal y ex bandoleros yanquis como Butch Cassidy.



Con algunas excepciones –como la colección *Félix Luna te cuenta la historia*, con dibujos de Rafael Segura sobre textos del conocido historiador, que la editorial Atlántida publicó en 1992–, todo parecía acabado, según sentenciaba Jorge Zaffino en 1996: "*Hoy no existe la historieta nacional*" (Cáceres, 2012: 123).

Años después, se llegaba a la misma conclusión al ver la película documental "Imaginadores", de Daniela Fiore, 2008, donde viejos y nuevos creadores añoraban el "paraíso perdido" de nuestra

historieta, lamentaban un presente oscuro y auguraban un futuro sin esperanzas.

La historieta renace y se multiplica

Fue entonces cuando el interior del país vino en rescate de nuestro Noveno Arte. Ocupando todo espacio disponible en diarios, revistas y *fanzines*, empezaron a surgir nuevos creadores que, sin la gran escuela de la edad de oro pero con el mismo entusiasmo de los grandes maestros, empezaron a contar historias que los tocaban de cerca, que tenían

Ya no reina sólo el pensamiento eurocéntrico que nos paralizaba y que ha primado hasta en los maestros del género, como se ve en la anécdota de uno de nuestros grandes guionistas ante un joven venezolano orgulloso de editar una revista destinada a difundir a los autores de estas tierras: "*Carlos Trillo... estuvo un buen rato observando la primera edición de Étnica mientras tomábamos un café... y me comenta: '¿Por qué no invertiste tu dinero en un viaje a una convención en Europa para hacer contactos con editores y mostrar tu trabajo por allá? Esto que tú hiciste es un lujo, que en Argentina sólo algunos se lo dan. ¿Tú eres millonario, me imagino?'*" (Rodríguez, 2011, editorial).

Llegamos así al año 2010, Bicentenario de la Revolución de Mayo. Como parte de los festejos, la Dirección de Industrias Culturales de la Secretaría de Cultura de la Nación edita un libro especial, *La Patria dibujada*, en el que colaboraron muchos de los mejores dibujantes y guionistas argentinos, contando los momentos más importantes de nuestra historia; al mismo tiempo, en la ciudad de Rosario, se inaugura una muestra en el Monumento a la Bandera, que a través del trabajo de artistas de todo el país mostraba el desarrollo de los 200 años de historia nacional. En el campo educativo, desde 2009 el artista y profesor César Carrizo y su grupo UNHIL desarrollan el programa "Socializar la historieta", con cursos de capacitación para docentes en Tucumán y otras provincias.

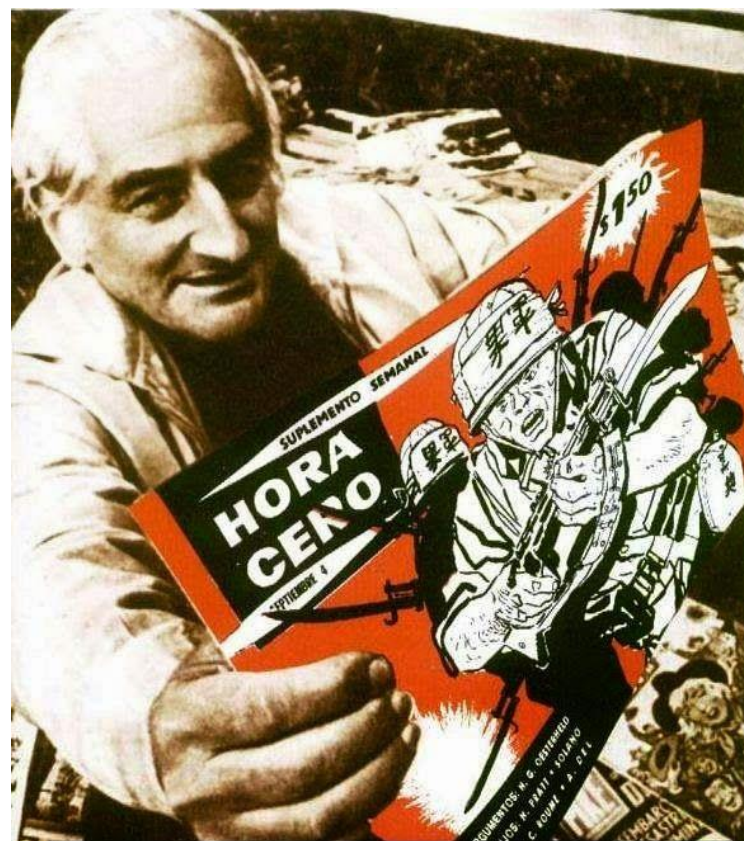
Vientos de cambio

A fines de la primera década del nuevo siglo, La Duendes, una editora formada en los '90 por varios artistas patagónicos, liderada en Comodoro Rivadavia por Alejandro Aguado –historietista, fotógrafo y docente, autor de varios libros sobre historia de la Patagonia–, comienza a través de Internet la difusión de las creaciones de autores argentinos y latinoamericanos. Desde 2010 editan libros compilando los trabajos que venían apareciendo en su blog "Historieta Patagónica"; en el campo histórico, el primero fue nuestro "¡Juan Moreira!", seguido por "Walicho", con guión y dibujos de Fer Gris sobre cuentos de W. H. Hudson; al año siguiente, una nueva historieta del Cabo Savino, escrita y dibujada por Casalla, "Episodios patagónicos" de Alejandro Aguado, y "A través de los Andes" de Mariano Antonelli.

En 2010 aparece un original libro de historietas sobre la participación femenina en las luchas de la independencia: *La Patria también es mujer*, publicado por Las Juanas Editoras. En 2011 se constituye "El Club de la Historieta en Internet", suplemento virtual creado por la agencia noticiosa oficial Telam, con la intención de proveer material nacional a los diarios del interior. Entre sus producciones se encuentra "Felipe Varela viene", dibujada por Lito Fernández

con guión de Mariano Buscaglia. Al cumplirse el 30° aniversario de la guerra de las Malvinas, en 2012 se publica el libro *Malvinas*, lujosamente editado por Fundación TAEDA, con guiones de Armando Fernández y dibujos de Alberto Caliva, Sergio Ibáñez y Castro Rodríguez.

La Biblioteca Nacional y la Comisión Nacional de Bibliotecas Populares (CONABIP) comenzaron a organizar en 2010 un concurso de historieta para autores noveles, siempre con gran número de participantes, donde no han faltado buenos trabajos de tema histórico y gauchesco. Los ganadores se compilaban en un volumen distribuido gratuitamente durante la entrega de premios y festejos del Día de la Historieta, el 4 de septiembre, en homenaje a la fecha de aparición de la revista *Hora Cero* y la historieta "El Eternauta".



En el transcurso del año 2012, La Duendes continúa transitando el sendero de los temas históricos, publicando *Cabo por siempre*, un nuevo libro con homenajes al Cabo Savino por varios guionistas y dibujantes, *El facón de Almanegra* con guiones de Oenlao y dibujos de varios artistas, entre ellos el colombiano Henry Díaz, y *Evocando historietas*, libro con notas y entrevistas realizadas a varios historietistas –algunos de ellos bastante olvidados por la "historia oficial", como Magallanes o Balbi– por el escritor Germán Cáceres entre 1988 y 1996. Otras novedades: *1812, La batalla de Tucumán*, con el auspicio de la municipalidad de Tucumán, realizada por la UNHIL, y *La Vuelta de Obligado*, tomo II de la trilogía *La Guerra del Paraná*, historieta que escribimos y dibujamos en equipo con Felipe Ávila y el estudio Géminis, publicada por Ediciones Fabro.



El facón de Almanegra

En 2013, abundantes publicaciones muestran un auge prometedor de la historieta histórica nacional. La Duendes lanza *Malvinas*, en homenaje a los que lucharon por la recuperación de las islas en 1982, a cargo de distintos autores; y *Tehuelches*, con guiones de Oenlao y varios artistas, dedicado a recuperar leyendas del sur argentino. También *La milonga de Orquídeo Maidana, 30 Años*, libro recopilatorio de nuestro personaje humorístico tanguero, creado en 1982 en la revista *Caras* y

Caretas y continuado en forma de tira en 1985 en el diario *La Voz*. "Tortas fritas de polenta", un trabajo del dibujante Fuchi Bayúgar, sobre textos del ex combatiente de Malvinas Ariel Martinelli, apareció completo (74 páginas) en la revista *Fierro* N° 78; a la vez, en Francia aparece el tercer tomo de Néstor Barron y Walther Taborda, *El cielo pertenece a los halcones*, serie sobre la guerra aérea en las Malvinas, todavía no publicada en nuestro país. *El origen del viento*, de Germán Pasti, Omar Hirsig y

Federico Rodríguez, aporta la versión en historietas de las leyendas de Tierra del Fuego. Por su parte, la colección *Aquí Mismo*, de Santa Fe, llega al tercer tomo, mientras Alejandro Aguado sigue publicando nuevos *“Episodios patagónicos”* en la revista *Noche Polar*. El blog *“Historieta Patagónica”* viene subiendo *“Martín Toro”*, nueva versión de este antiguo personaje por Morhain y Edgardo Bernoy, *“Santos Cruz”*, del múltiple artista uruguayo William Gezzio, y nuestro *“¡¡Facundo!!”*.

En 2015 aparece el libro especial de la revista pampeana *HB*, con la recopilación de las aventuras de Frontier Piche, un personaje de Martín Viñes que visita diversos temas gauchescos tradicionales y se encuentra con mitos históricos como Facundo Quiroga, Juan Moreira y Vairoleto. También La Duendes publica nuestro *¡¡El Chacho!!*

En 2016, La Duendes publica la segunda edición, ampliada, de *Homenaje a Malvinas*.

En 2017 Ediciones Fabro publica *Victoria en el Paraná. Después de Obligado*, tercera parte de la trilogía *La Guerra del Paraná*.

En 2018 aparece *Historias de Patagonia*, de La Duendes, con una selección de historietas relacionadas con el sur argentino.

Un vistazo al continente

De los países hermanos de Latinoamérica, donde la temática histórica también viene siendo cultivada con entusiasmo cada vez mayor, sólo mencionamos algunos buenos ejemplos que han llegado a nuestro conocimiento últimamente.

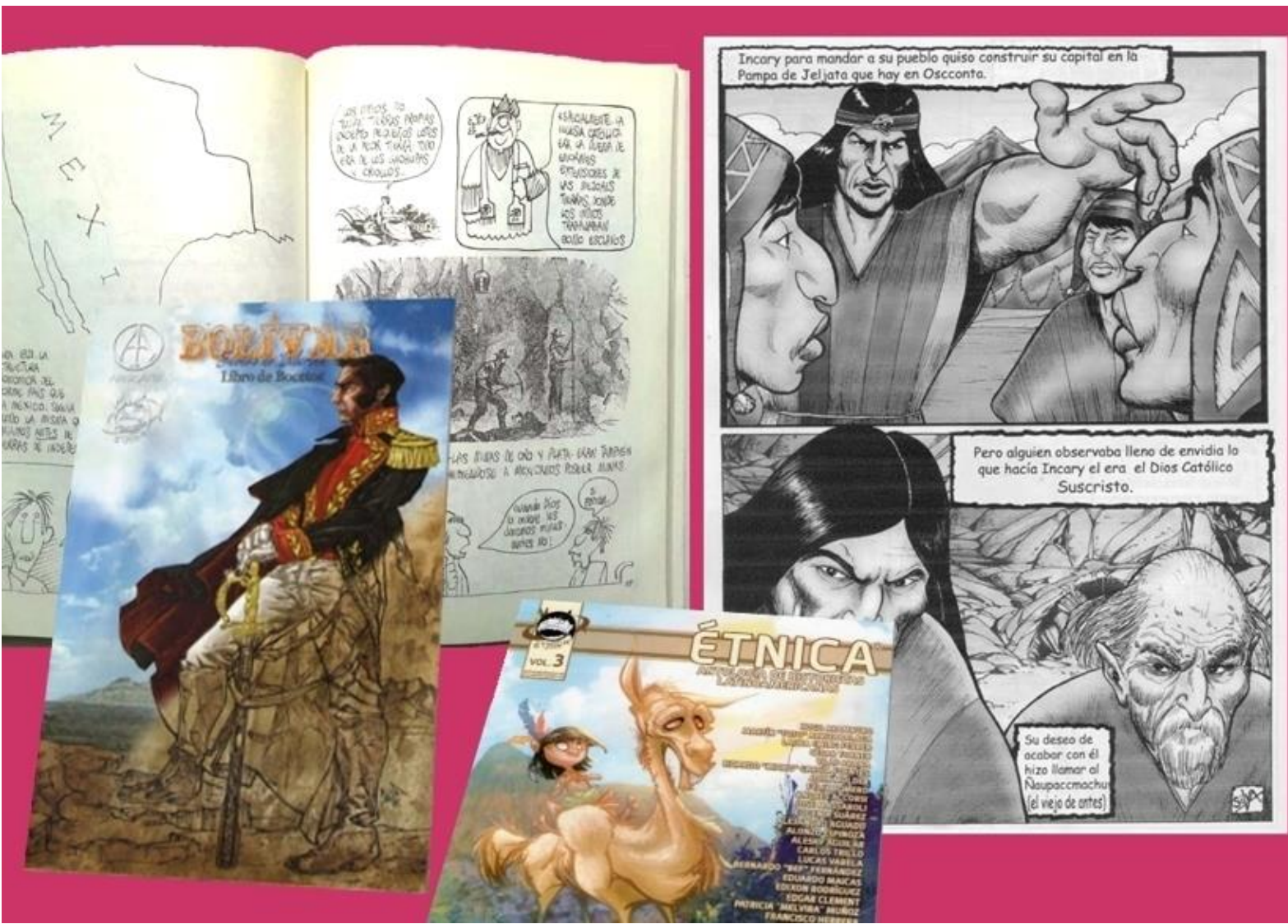
Bolivia: *“Super Cholita”*, heroína muy popular en lucha contra los enemigos del pueblo boliviano, creada por Rolando Valdez;

Chile: *1986: Recuerdos subversivos*, de Juan Vázquez, sobre la resistencia a la dictadura militar que derrocó a Salvador Allende, 2006;

Costa Rica: *Leyendas costarricenses*, de Oscar Sierra Quintero y Ronald Díaz, expone las antiguas historias de la tradición oral en forma de atractivas historietas. La Pluma Comic, 2011;

Cuba: *Elpidio Valdés*, una exitosa creación del animador Juan Padrón, que luego pasó al dibujo animado. Revista *Pionero*, 1970;

Ecuador: *Manuelita Sáenz y Simón Bolívar, una batalla de amor*, editado en Guayaquil, con el auspicio del Consulado del Perú; por Juan Carlos Silva (Perú), Mauricio Gil (Ecuador) y Nelson Zuluaga (Colombia);



México: *La interminable conquista de México*, entre tantas obras que ha producido Rius, maestro del humorismo político en su larga carrera;

Paraguay: *1811*, sobre la independencia paraguaya, escrito por Robin Wood y dibujado por Roberto Goiriz, publicado por el gobierno paraguayo, 2011;

Perú: *El origen de los Incas*, de Juan Carlos Silva y 44 artistas;

Uruguay: *Los últimos días del Graf Spee*, del guionista Rodolfo Santullo y el dibujante Matías Bergara, Estuario editora, 2008; *Cardal*, de Martín Betancor y Dante Ginevra, y *Bernardina hacia la tormenta*, publicados por El grupo Belerofonte, 2012;

Venezuela: Étnica Producciones ha publicado recientemente el libro *Bolívar, Sueños de Libertad*, de Edixon Rodríguez y Alesky Aguilar. En la revista *Étnica*, que aboga por una temática latinoamericanista y la unión de artistas de nuestros países en un proyecto común, publican argentinos, chilenos, mejicanos, peruanos, venezolanos, etc. En agosto de 2013 aparece *Campaña Admirable*, creación de José y Alberto Sierra Quintero para Ediciones Correo del Orinoco, con el auspicio del Ministerio del Poder Popular para la Comunicación y la Información del Gobierno Bolivariano.

Algunas conclusiones

La historieta nació en Estados Unidos, desde donde sus tiras llegaron a nuestros países inundando diarios y revistas, pero también constituyeron un ejemplo a seguir y del cual aprender para nuestros dibujantes. Con el tiempo, se fueron consolidando dos escuelas entre quienes se dedican a este Noveno Arte: la mayoría, deslumbrados por la calidad de los artistas norteamericanos o europeos, los imitaron, y si los más talentosos lograron crear un estilo propio, igualmente continuaban contando historias desde la óptica del creador extranjero, que parecía la única posible; por otra parte, una minoría, aprendiendo la técnica de grandes maestros como Alberto Breccia, Héctor Oesterheld, Hugo Pratt, José Luis Salinas y otros, se inclinaron por contar historias que tuvieran que ver con nuestra realidad. En lugar de ilustrar las aventuras de un detective neoyorquino o un previsible *cowboy*, mostraban a un aindiado policía porteño, como el Evaristo de Sampayo y Solano López, o gauchos como Savino o El Huinca. Un día, no hace mucho, escuchamos al gran Carlos Casalla decir lo que tomamos como un mandato: *“¡No quiero ser el último que dibuje gauchos!”*

Para llegar a los lectores, había que incorporar a nuestras historias la acción y el dinamismo que caracterizan a las buenas historietas foráneas. Tal vez por la educación que recibimos, en la que todo lo

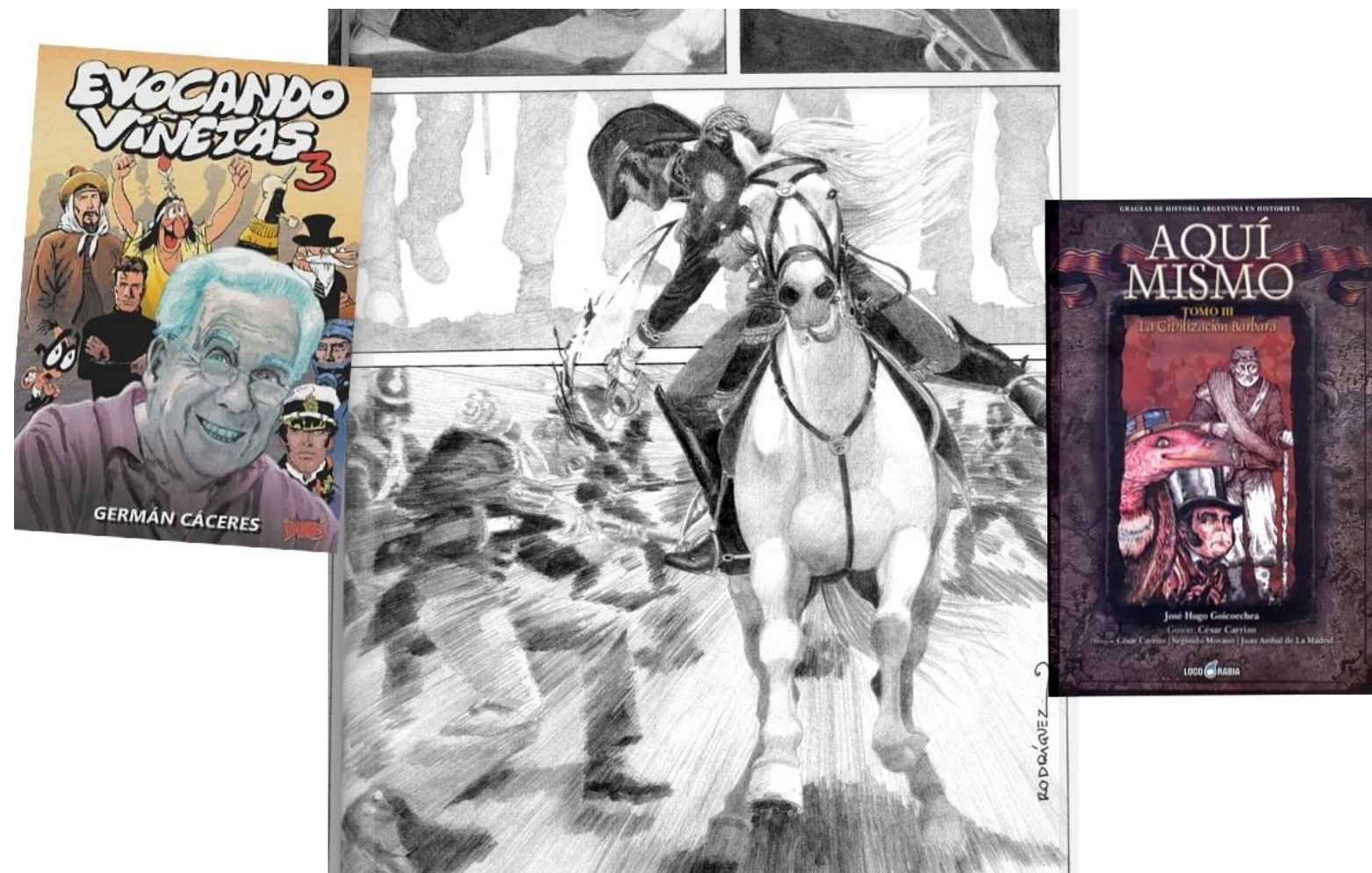
bueno se suponía venir de afuera, hasta los mejores guionistas y dibujantes se quedaban a mitad de camino en cuanto a crear héroes capaces de temerarias hazañas dignas de emular, ya que eso parecía quedar bien sólo en los del hemisferio norte. Esto era visible en las historietas gauchescas donde, como polo opuesto a los *cowboys* siempre vencedores, limpios, arrogantes y bien montados, se dibujaban gauchos andrajosos, sucios y cabalgando matungos patéticos, en pos de un realismo que ningún lector le pide a la historieta. De esa manera se fijaba una imagen "perdedora" del gaucho, estaqueado, perseguido, incapaz de cambiar su destino, contribuyendo a deprimir nuestra imagen como pueblo. Al mismo tiempo que se nos presentaban como modelos invulnerables superhéroes, intrépidos *marines*, mortíferas heroínas, despiadados agentes anglosajones, llenos de músculos, inteligencia y cada vez menos escrúpulos.

A la hora de cambiar esto, un ejemplo a tener en cuenta nos lo dio Hugo Pratt –un italiano que residió muchos años en la Argentina– con su personaje Corto Maltés, en varios episodios magníficos de ambientes históricos caribeños y latinoamericanos, revelando una temática fascinante y finalizando con la incursión por Buenos Aires, siempre en un marco de gran calidad narrativa, poética y fantástica.

El desafío que en su momento traté de plantear en mi Juan Moreira, al dibujarlo en clave "prattiana" –dibujo moderno, acción ágil y fluida, madurez en los guiones–, es contar nuestras historias con protagonistas admirables, "ganadores" pero no solitarios ni con fines puramente individualistas, sino, como decía Oesterheld, "héroes en grupo", al servicio de su comunidad. Bastante malos ejemplos les dan a nuestros hijos la realidad, los video-juegos y la televisión. Que los nuevos creadores reflejen en sus obras la visión "de acá", en lugar de trabajar pensando si les gustará a o no a los franceses, los italianos o los estadounidenses; lo importante es que les guste, lo entiendan, les llegue y les sirva a nuestros hermanos argentinos y latinoamericanos; que nos dejemos llevar por nuestra propia historia, como decía irónicamente Francisco Solano López: *“Y sí, no podemos con el genio, y corremos el riesgo de dejarnos llevar por los malos pensamientos de nuestra Memoria Colectiva, siempre tan mala consejera...!”* (50/30, 2007: 93).

Por último, otro desafío nos aguarda: crear héroes que trasciendan las fronteras de nuestros países. Si, como dijo el historiador J. Abelardo Ramos, la nuestra era *“la Nación sin historia”*, podemos hacer que sea, al menos, una *“Nación con historietas”*. Pensando en una Latinoamérica unida, en la Nación de repúblicas que soñaban los libertadores, en la que todos seamos compatriotas, en castellano y en

portugués, creando personajes o rescatando héroes olvidados en lucha contra los enemigos comunes del continente, decididos a conquistar la libertad y la independencia para todos: el mejor tesoro que hay que seguir buscando. Y en este terreno, la historieta tiene todavía mucho que aportar.



Fuentes consultadas

Ávila, Felipe, *Oesterheld y después. Herederos del Eternauta*, Buenos Aires, Ediciones Rebrote, 2008.

Ávila, Felipe, *Malvinas. Hombres de honor*, Catálogo de la muestra-homenaje auspiciada por el Banco Provincia de Buenos Aires, 2009.

Cáceres, Germán, *Evocando viñetas*, Comodoro Rivadavia, La Duendes, 2012.

50/30. 50 Años con El Eternauta, 30 Años sin Oesterheld, catálogo de la muestra realizada en 2007, coordinada por Mariano Chinelli y auspiciada por el Ministerio de Educación y la Presidencia de la Nación.

Revista *Rebrote* N°1, Buenos Aires, Ediciones Rebrote, 2004.

Revista *Superhumor* N° 3 (1980), y N° 7 (1981), Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

Rodríguez, Edixon, *Étnica, Antología de historietas latinoamericanas*, volumen 2, Maracay, Venezuela, Étnica Producciones, 2011.

Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record, 1980.

UNHIL, Unión de Historietistas e Ilustradores de Tucumán, *1806 Invasión. A 200 años de las invasiones inglesas*, Tucumán, Thalos, 2006. ■

RITMOS DEL ALTO PARANÁ: tradición y nuevas propuestas

Juan Gastón Mayol
guitarrista, arreglador y docente

En Misiones, provincia del noreste argentino que limita con Paraguay y Brasil, región de la triple frontera, se hablan los dialectos del *yopará* (mezcla de guaraní y español) y el *portuñol* (mezcla de portugués y español), y conviven colectividades de inmigrantes y descendientes de rusos, polacos, suecos, alemanes, chinos, franceses, árabes, checos, portugueses, Italianos, suizos, ucranianos, las comunidades aborígenes Mbyá y Caingúá y la reducción de San Ignacio Miní, una misión jesuítica fundada a comienzos del siglo XVII para evangelizar a los nativos guaraníes. En esta diversidad que constituye un *yopará cultural*, la música no podría ser una excepción, y existen estilos o ritmos que tienen orígenes o influencias en la mezcla de culturas y vertientes musicales.

Nos referimos aquí a algunos géneros musicales tradicionales en nuestra provincia, sin pretender profundizar sobre las raíces de los mismos, ni tampoco pensar que puedan “pertenecer” a una provincia. No son los únicos que podemos encontrar en Misiones, pero son los que la gente de esta zona eligió para bailar, cantar sus penas y alegrías, rezarles a sus santos y llorar a sus muertos.

Además, queremos llamar la atención sobre ciertas propuestas con que nuevos creadores incursionan en la fusión de aquellos estilos con el rock, el jazz, la música académica u otras variantes.

El chamamé

Esta es una manifestación cultural que comprende un estilo de música y danza, muy arraigado en la región NEA, Paraguay y el sur de Brasil. La danza es de pareja enlazada o abrazada, donde ambos bailarines se sujetan aproximando sus cuerpos para formar una unidad danzante, coreografía libre, y su instrumentación típica es con guitarra, guitarrón, acordeón, bandoneón y voz en el canto y en el infaltable recitado.

“ASÍ SE BAILA EL CHAMAMÉ”, por El Negro Palma
<https://www.youtube.com/watch?v=3Nb6JQonstQ>



La galopa

Pariente cercana de la polka paraguaya, su nombre deviene de galopar, por lo que se trata de un ritmo muy ágil. Su instrumentación típica es de guitarra, guitarrón, acordeón, bandoneón y voz. La danza es de pareja enlazada y coreografía libre.

“MISIONERITA”, por Fausto Rizzani, Alan Vera y Johnny Keller

<https://www.youtube.com/watch?v=mWwZ-V2sfS4>



El chotis

Su nombre deriva del término alemán *Schottisch* (escocés). Proveniente de España, este género musical lo podemos encontrar en México y la mayoría de los países sudamericanos. El chotis de la zona de Misiones, tiene como instrumentación típica el acordeón, bandoneón y guitarra. Su danza tiene una coreografía fija.

“EL CUMANDAI”, Conjunto de la Escuela Municipal de Bellas Artes “Carlos Morel”, Quilmes

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



El gualambao

Este ritmo fue creado por el músico, poeta y pintor Ramón Ayala, hace unos 50 años. Su instrumentación típica es la guitarra de doce cuerdas, cajón peruano, acordeón, bandoneón y voz.

“CANTO AL RÍO URUGUAY”, por Ramón Ayala

<https://www.youtube.com/watch?v=5L2SmvBrPYI&list=RDI15mHwOIbfE&index=3>



Partiendo de estos ejemplos, meramente ilustrativos, veamos a continuación algunos proyectos musicales que aprovechan las influencias tradicionales para fusionar y crear nuevas formas de expresión.



Yacaré Valija

Cuarteto de música del litoral (su nombre alude a un combatiente paraguayo de la Guerra del Chaco): propone una instrumentación diferente a la típica y también un abordaje musical que rompe con las estructuras establecidas, sin olvidar la tradición; en el ejemplo, su versión del gualambao de Ramón Ayala.

“VOLVER EN CUENTO”, por Yacaré Valija

<https://www.youtube.com/watch?v=X3vbcJk>

OSSw



Flor Bobadilla Oliva & Nacho Amil

Dúo de fusión de folklore argentino con jazz, en este caso con un sexteto de cuerdas, en el cual reinterpretan un canto mbya guaraní que lleva como nombre Ñanderu (dios principal de la mitología guaraní).

“ÑANDERU”, canto mbya guaraní, por Flor Bobadilla Oliva y Nacho Amil

<https://www.youtube.com/watch?v=Tj3MMW5dCLg>



Gervasio Malagrida

Músico y compositor que fusiona el rock con la música del litoral: su tema “El polaco Yanus”, es una de las primeras propuestas de fusión de rock con chotis.

“EL POLACO YANUS”, por Gervasio Malagrida

<https://www.youtube.com/watch?v=LBfL3Gmd2PI>



Iván Elizaincin

Compositor, guitarrista y cantante; en este ejemplo, una galopa de su autoría, escrita para orquesta sinfónica.

“SALTOS DEL MOCONA”, por la Orquesta del Parque del Conocimiento

<https://www.youtube.com/watch?v=PcYOIyIM4MQ>



Neto

Banda de rock que utiliza el yopará y el portuñol como eje; en esta interpretación encontramos palabras de estos dialectos. Brazu: abreviación de brazuca, que hace referencia a la persona de nacionalidad brasilera. Kurepa: en guaraní significa “cuero de chanco” y se utilizaba por los paraguayos como término despectivo hacia los argentinos luego de la guerra de la Triple Alianza. Paragua: término despectivo utilizado para los nacidos en Paraguay.

“BRAZUKUREPARAGUA”, por Neto

<https://www.youtube.com/watch?v=J2LQ276Ceel>



Néctar

Banda de rock de la triple frontera, que utiliza recursos del yopará y el portuñol, con una música que refleja el paisaje cultural de Misiones.

“YO NO SOY DE ACÁ”, por Néctar

https://www.youtube.com/watch?v=rnmA_orN6IM ■

Cuéntame qué joropo bailas

Sonia Judith Vázquez

El *joropo* se ha constituido como una de las expresiones artísticas más representativas de Venezuela. Este género dancístico y musical cuenta con distintas variantes regionales, con mayor presencia en los llanos venezolanos y los llanos colombianos.

En nuestro país hace su aparición tímidamente en “Sesiones de joropo” un lugar de encuentro organizado por músicos argentinos y colombianos residentes Buenos Aires, donde se practica a modo de ronda su música y baile. Si bien es una propuesta abierta a la comunidad, es un espacio pensado para músicos y principalmente acude la colectividad colombiana. Va por su decimoctava edición, y su segundo año consecutivo de prácticas. Los integrantes del grupo “Camoruco”, principales propulsores de estos encuentros, organizan además el Encuentro Internacional de Música Llanera en Buenos Aires que se realiza desde 2017, y brindan conciertos con el propósito de mostrar el joropo en sus distintas facetas, instrumentaciones y estilos. En este ámbito que relevamos, recientemente comenzamos a encontrarnos con venezolanos practicantes de joropo, una práctica que va creciendo junto a esta comunidad en Argentina.

Acerca del joropo como expresión folklórica

Los especialistas describen que en un primer momento el término *joropo* se utilizó como sinónimo del *fandango* de



origen andaluz o flamenco en su acepción de “baile”, “fiesta” o “parranda”; esa definición empieza a caer en desuso, y luego se utiliza el nombre sólo para la música y el baile. El fandango andaluz influye en las nuevas formas coreográficas de la región latinoamericana, y se convierte finalmente en el joropo como expresión dancística y musical. La voz joropo deriva de *jarabe* –del árabe *xärop*– que designa a la danza mexicana con la cual comparte la base del zapateado y la influencia del fandango.

Todo ello se relaciona con las corrientes migratorias que se cruzan en el continente americano. El fandango habría sido de origen africano, llevado por los esclavos a España y América, donde recibió influencias árabes e indígenas. En un proceso de zig-zag cultural, el fandango arraiga en Andalucía, apropiando nuevas características, y regresa a las Américas para incidir y dar forma a otras expresiones de música y danza.

Respecto de la estructura musical –cuyo estudio más exhaustivo no podemos abordar aquí–, la matriz se inscribe dentro de los compases 3/4 y 6/8, y de los diversos tipos de acentuación ejecutados por instrumentos musicales nacen las variantes. Desde el punto de vista agógico (ligeras modificaciones de tiempo, no escritas en la partitura, requeridas en la ejecución de una obra), se denominan tres grandes grupos, de lo más lento a lo más rápido: tonadas, pasajes y golpes (Tacha Niño, 1993). Como organología, los instrumentos melódicos son: arpa – bandola llanera – bandolín – guitarra – violín – requinto – guitarra –

sirrampla – hoja de limón; armónicos: cuatro – bajo – guitarra – bandolón; percusión: marcas – furruco – carraca – tambora, además del zapateo o cotizas (Tacha Niño incorpora el zapateado como instrumentación característica: cotizas es el calzado típico del llanero).

Sobre la descripción de la danza, utilizando los criterios de clasificación de Carlos Vega, podemos decir que la misma es de pareja enlazada y con pasajes de pareja tomada. Más allá de los diversos estilos y particularidades regionales, predominan los zapateos, alternados por los valseados o pasos de vals. La principal característica es la complejidad de los zapateados, que representan así el mayor virtuosismo de los ejecutantes en los diversos pasos y figuras en su forma enlazada.

Como variantes regionales encontramos joropo llanero u oriental, joropo central, joropo occidental o larense, joropo andino, joropo guayanés y joropo urbano (Salazar, 2014).

El joropo se baila en Venezuela desde la época colonial hasta la actualidad, considerado tradicionalmente como representativo de las clases populares.



Folklore, arte y antiimperialismo

Hablar de folklore trae aparejada muchas veces una concepción tradicionalista o cristalizada, que al hablar de bailes o danza se vuelve aún más arraigada. Dentro de los propósitos de este trabajo, es indispensable exponer el marco teórico desde el cual nos posicionamos para pensar las danzas folklóricas en el contexto actual. Ya a comienzos del siglo XX, los intelectuales cuestionaron el estado del Folklore como ciencia y su sentido, advirtiendo la necesidad de adecuarse a los cambios históricos, sociales y culturales producidos por el sistema capitalista como formación histórica, económica y social que se impone en el mundo. Al respecto, Gramsci propone dejar de lado lo “pintoresco” y en cambio atender al folklore como “concepción del mundo y de la vida”, implícita en gran medida, de determinados estratos de la sociedad, en contraposición con las concepciones del mundo “oficial”.

Lombardi Satriani (1975) retoma estos conceptos de Gramsci para definir al folklore como “*el testimonio de un rechazo cultural, de una respuesta negativa, de la resistencia de las clases subalternas al proceso de aculturación intentado por las clases dominantes*”. Repensado el folklore como un discurso actual y activo también en las representaciones más tradicionalistas, “*pensamos al Folklore como campo de investigación, que debe intensificar los rasgos distintivos locales y regionales, buscando establecer los nuevos sistemas de representación cultural que luchan por impugnar la injusticia social, la exclusión y la marginalidad, a la que muchas veces se condena a las minorías, reinterpretando los sentimientos de arraigo, desarraigo, apego, y considerando los nuevos tipos de desplazamiento territorial, el derecho cultural a migrar en la búsqueda de nuevas oportunidades, y el reconocimiento social y de igualdad*” (Pereira, Pontnau, Segura, Vázquez, 2010).

Entendemos al folklore, y en este caso al joropo, como un hecho estético-artístico, un producto social, enmarcado y situado en contextos históricos y regionales. Como consecuencia, puede constituirse como una expresión de identidad nacional. En el caso latinoamericano, las expresiones artísticas también se encuentran atravesadas por los problemas económicos, sociales y políticos de la región.

En relación a esta problemática, que converge en el sometimiento explotador común del imperialismo, Carpani (2011) denuncia que a través de sus personeros nativos, el imperialismo controla los principales resortes de nuestra cultura (nacional-latinoamericana) y ejerce sistemáticamente una acción disolvente frente a las manifestaciones artísticas auténticamente nacionales. El autor sitúa al arte como un poderoso factor unificador, en la medida que se nutre en el inconsciente colectivo, apelando y dando forma concreta a las raíces más profundas de la comunidad, para dar paso a la unificación política del continente. La reacción del arte hace visible las tensiones, negociaciones y adaptaciones en América latina.

El antiimperialismo es una dimensión central para el análisis de la historia latinoamericana. Podría definirse como una modalidad de la resistencia política y cultural que involucra aspectos diversos, entre los que cabe mencionar un tipo de discurso, una retórica, una

simbología, una serie de gestos dotados de rasgos específicos (Kozel, Grossi, Monori, 2015). No obstante, para comprenderlo es imprescindible posicionarnos en la historia de las ideas, a través de ciertos hitos relacionados con la permanente intromisión de los Estados Unidos en las relaciones internas de los países latinoamericanos. En el ejemplo estudiado, damos cuenta de cómo Venezuela, a través del gobierno chavista, manifestó un "giro a la izquierda", junto a los gobiernos más próximos a las ideas socialistas como Argentina, Bolivia, Brasil, Cuba, Ecuador, Uruguay y Nicaragua. A su vez, estas ideas antiimperialistas se constituyen como resonancias del proceso que a mediados del siglo XX formaron parte contextual en la Revolución Cubana, que también retomó el pensamiento latinoamericanista surgido hacia finales del Siglo XIX con José Martí como principal referente.

Es importante también exponer que la definición de antiimperialismo va mucho más allá de los discursos políticos, instalándose en los discursos sociales que reflejan también las expresiones estéticas y artísticas. De esta forma, surgen las primeras representaciones artísticas antiimperialistas. Diversos abordajes podemos encontrar en la literatura, las artes plásticas y el cine, pero pocos son los estudios que abordan la música y danza desde esta perspectiva.



Chávez, antiimperialismo y joropo

En Venezuela, el llamado *puntofijismo* –por el Pacto de Punto Fijo de 1958, un acuerdo de gobernabilidad democrática entre los partidos después del derrocamiento de Pérez Jiménez– tuvo en las últimas décadas del siglo XX una prolongada crisis. La llegada a la presidencia de Hugo Chávez Frías representó un quiebre de las políticas que venían implementándose. El eje en el cual articuló su discurso fue “lo popular” y “la autonomía nacional”. Él mismo definió su movimiento como revolucionario, anti

explotador y antiimperialista, afirmando que el reto de los revolucionarios en Venezuela y en América Latina reside en construir las opciones de transformación de la sociedad a partir de la propia historia, de las propias raíces, de la propia tradición cultural (Blanco Muñoz, 1998).

Así, un conjunto de hitos ligados a la “revitalización” del imaginario antiimperialista encuentra en Chávez un protagonista de significativa importancia (Kozel, 2015). Diversas políticas públicas implementadas fomentaron la lucha del pueblo venezolano en oposición a las políticas

opresoras imperialistas. La voluntad política de Chávez de reivindicar la cultura propia impactó también en el fortalecimiento de las expresiones artísticas folklóricas. El joropo –música y danza– constituyó un campo para pensar a la nación como *comunidad imaginada*, en términos de Anderson (1993), donde la nacionalidad, igual que el nacionalismo, son artefactos culturales de una clase particular.

Tanto el joropo venezolano (en sus diversas variantes regionales) como otras expresiones folklóricas, conformaron un eje de identificación y apropiación del discurso político por el pueblo. Chávez, figura de líder carismático, tomó esas expresiones (música y danza principalmente), poniéndolas en la escena de *performance discursiva*, inmersas en un contexto de luchas contrahegemónicas y desafíos al imperialismo norteamericano. Entre las fuentes de este trabajo se indican los *links* a los sitios donde se puede ver al comandante Chávez cantando joropos y otras formas del folklore regional.

La instauración de actividades como “El joropo le canta a Bolívar”, la promoción del Año del Joropo Venezolano, e

incluso la declaración en 2014 como Patrimonio Cultural de la Nación en la categoría de Bien de Interés Cultural, se inscriben en el marco de la política pública para fortalecer y divulgar este género folklórico que Chávez consideró clave para la construcción de la identidad nacional. “Chávez fue creador de una nueva cultura política, de un movimiento nacionalista, creador de polos de desarrollo autónomo independientes. Como buen llanero, fue amante del joropo, y lo cantaba a menudo; no solamente tuvo influencia en la difusión del joropo [...] sino la poesía llanera, [...] la de tantos poetas” (Salazar, 2014).

Claro que, desde Chávez hasta la actualidad, Venezuela ha caído en grandes conflictos sociales entre la oposición y el oficialismo –ahora de la mano del actual presidente Nicolás Maduro. Y tales conflictos, sumadas a las medidas económicas desplegadas y el desabastecimiento de productos de primera necesidad, provocaron una migración masiva de venezolanos a varios países de América Latina. En Argentina, las cifras de venezolanos radicados llegan a 120.000, ocupando el primer lugar de migrantes establecidos.



https://www.youtube.com/watch?v=FLCtXYXRQzM&feature=emb_rel_pause

Discursos desde aquí y desde allá

Luego del análisis conceptual introductorio y del estudio del contexto regional que caracterizó a Venezuela en la última década, nos propusimos buscar diversas fuentes de información. Por un lado, entrevistamos a informantes venezolanos, y por otro lado, realizamos cuestionarios aleatorios en foros de venezolanos en Buenos Aires. La

mayoría de ellos han llegado a la Argentina en los últimos dos años, aunque otros tienen hasta seis años de residencia en el país. Todos manifestaron conocer el joropo, describiéndolo como género musical, música o baile “típico” o “folklórico” de Venezuela, haciendo referencia en la mayoría de los casos a su variante llanera. Cuando preguntamos qué significa el joropo para usted,

hubo respuestas como: “*para mí es recordar lo sabroso que baila mi mamá*”; “*sentir orgullo de ser venezolano*”; “*eso que bailas en un casamiento a las 3 am cuando el parrando está bien chévere*”. Podemos ver en estos testimonios la vigencia de la práctica en Venezuela, el sentido de comunidad e identidad nacional, así como también la transmisión generacional.

Ante la pregunta: ¿baila joropo en Buenos Aires? sí o no, ¿por qué? todas las respuestas fueron negativas, y se aludió a que no existen lugares de práctica. Sin embargo, sabemos de la existencia de las “sesiones de joropo” que

mencionamos anteriormente.

Asimismo, efectuamos una pregunta de opinión sobre las composiciones que se refieren a Chávez y su paso por la presidencia venezolana. Una de nuestras fuentes de información es el trabajo discográfico “Por ahora y para siempre, homenaje a Hugo Chávez”, editado por Ministerio del Poder Popular para la Cultura del Gobierno Bolivariano, que presenta una serie de canciones populares interpretadas por músicos y cantantes de prestigio, entre las cuales seleccionamos como muestra la siguiente, con letra de Mario Díaz y música de Yustardi Laza.

Sigue la Revolución (joropo central)

*Cuando Hugo Chaves Frías
formó la genial idea
de entrar en dura pelea
contra la oligarquía,
despertó esta patria mía
y el cambio fue repentino
y se abrieron los caminos
para esta tierra bravía.
Viva la revolución,
viva la revolución,
que le duela a quien le duela
mandamos en Venezuela,
abajo la oposición.
Chávez sigue a la cabeza,
Chávez sigue a la cabeza
de esta revolución,
así que la oposición
o corre o se endereza.
La luz de sol brilla ahorita
con mayor intensidad
y la solidaridad
se muestra más exquisita,
el que no tenía casita
hoy posee un digno hogar;
y el que no podía estudiar
ahora se le facilita.
Viva la revolución,
que le duela a quien le duela.*

*Viva la revolución
es lo que se oye decir
y lo quiero repetir
porque esa es la solución,
poniéndole corazón
y permaneciendo unidos
logramos el cometido
para esta hermosa nación.
Viva la revolución,
que le duela a quien le duela,
Venezuela hoy se agranda
y todo el mundo lo sabe,
de no haber sido por Chávez
nos convierten en parranda.
Recibieron una tanda
los murciélagos chupones,
la revolución se impone,
ahora el pueblo es el que manda.
Viva la revolución,
viva la revolución,
que le duela a quien le duela
mandamos en Venezuela,
abajo la oposición.
Chávez sigue a la cabeza,
Chávez sigue a la cabeza
de esta revolución,
así que la oposición
o corre o se endereza.*

La adhesión de los músicos a la propuesta de este material discográfico, así como la entrevista al folklorólogo Rafael Salazar, dan cuenta del mérito que los venezolanos le adjudican a Chávez por la difusión de la música folklórica de Venezuela, además de la implementación de políticas públicas en beneficio de las clases más pobres.

“*Porque ahora hay un nuevo lenguaje político. Tú oyes incluso a la oposición hablar de inclusión, desarrollo endógeno y una cantidad de palabras que antes no se usaban, que alguien debería hacer ese estudio lingüístico*” [...] *La democracia participativa y protagónica, todo eso tiene que ver con Chávez. ¿Quién hablaba de protagónico antes? [...] Tú ves que la gente dice: yo estoy dignificado... tengo una vivienda digna... y cuando tú te pones a ver, son tantas las cosas que ese señor nos dejó, que lógicamente como buen llanero y amante de la cultura*

popular nos dejó eso: menos mal” (Salazar, 2014).

Pero las controversias sobre Chávez y el joropo se hicieron más fuertes al llegar a Buenos Aires. Al preguntar a distintos informantes por su opinión respecto de la letra del *joropo central* “Sigue la revolución”, la respuesta que obtuvimos fue de resistencia absoluta a asociar el nombre de Chávez a la expresión artística del joropo, en testimonios como “*es solamente folklore, sin política, eso no se mezcla, Chávez no tiene nada que ver*”. Un dato relevante para analizar esta percepción es que la migración en Buenos Aires tiene relación directa con las clases sociales venezolanas medias y altas. Salazar lo explica así: “*El joropo es un sentimiento nacional, aunque nuestra clase media pequeñoburguesa, por ignorancia, no por culpa de ellos sino de los medios de comunicación, se sienten distanciados de esa forma popular porque los rebaja a la condición de pueblo*”.



Algunas conclusiones

Pretendiendo entender las miradas contrapuestas en torno a la construcción narrativa de las expresiones artísticas y su incidencia en las identidades y memorias sociales en el ámbito latinoamericano, vemos en el joropo un caso controversial. Por un lado, encontramos testimonios de un pueblo “dignificado”, que se expresa a través del joropo, y que mantiene viva la práctica dancística en el seno de Venezuela, más allá de las políticas públicas de visibilización del género. Por otro lado, encontramos una comunidad migrante llegada a Buenos Aires, que refiere al joropo en el marco identitario y de las memorias sociales, pero que no lo practica.

Al respecto, Lacarrieu (1998) propone pensar, ante determinados modelos de los Estados y de las ciudades en crisis, que los habitantes pueden apelar a ‘usos instrumentales’ de la identidad, de la historia: ‘éramos esto’, en consecuencia reclamamos ‘ser lo que éramos’. Y este análisis puede ser aplicado tanto a los partidarios como a los opositores de las políticas públicas chavistas: ‘el joropo no es Chávez, éramos folklore y queremos ser folklore’, entendiendo a la expresión folklórica según las corrientes más tradicionalistas.

El discurso político partidario de las clases populares venezolanas encontró en el joropo una posibilidad de desplegar, a través de su “uso instrumental”, argumentos de carácter contrahegemónico y de construcción antiimperialista, constituyéndose a la vez en un campo de disputa social, cultural y artístico para pensar la nación. En

consecuencia, podemos dar cuenta del rol que ocupó el joropo y sus elementos artísticos-poéticos como eje de identificación y apropiación del discurso político en el pueblo venezolano; y que, más allá de los flujos migratorios de los últimos años, la tradición nacionalista del joropo se quedó en Venezuela.

Asimismo, encontramos recientemente diferentes prácticas identitarias que reivindican “lo venezolano” en Argentina; el joropo atraviesa ahora su construcción como emblema identitario de la “venezolanidad” en nuevas formas de expresión, que se dan en tres sectores: los grupos de música y danza, que desde diversas corporalidades están en la búsqueda de representación de lo venezolano, evocando sus memorias sociales en un nuevo territorio, cobran mayor visibilización en torno a festivales de colectividades y similares; la Iglesia Católica despliega estrategias para reunir a los fieles en torno a celebraciones como la Eucaristía en honor a la Virgen de la Chiquinquirá, conocida como “La Chinita de Maracaibo”, donde se da lugar a la música y la danza del joropo; y también, de la mano de la escuela y l@s docentes, con el propósito de inclusión, a la hora de abordar un espacio áulico multicultural con la presencia de hijos de venezolanos.

De esta forma podemos empezar a delinear un complejo entramado en torno a las prácticas artísticas y su uso estratégico en distintos espacios; podemos encontrar en su función diversos joropos, y por ende la importancia del análisis contextual en estas expresiones folklóricas y populares. Por eso pregunto: y tú, ¿qué joropo bailas?

Bibliografía y otras fuentes

Anderson, Benedict, 1993: “Introducción” y “El origen de la conciencia nacional”, en B. Anderson, *Comunidades imaginadas*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

Blanco Muñoz, Agustín, 1998: *Habla el Comandante Hugo Rafael Chávez Frías. Venezuela del 04F-92 al 06D-98*, Caracas, UCV-Fundación Cátedra Pío Tamayo.

Carpani, Ricardo, 2011: *Arte y revolución en América Latina*, Buenos Aires, Peña Lillo / Continente.

Gramsci, Antonio, “Observaciones sobre el folklore”, en *Cuadernos de la Cárcel posteriores a 1931*, en www.gramsci.org.ar.

Kozel, Andrés, Florencia Grossi, Delfina Moroni (coord.), 2015: *El imaginario antiimperialista en América Latina*, Buenos Aires, CCC / CLACSO.

Lacarrière, Mónica, 1998; “A Madonna... yo le hago un monumento. Los múltiples y diversos usos de la historia en la ciudad de México”, *Alteridades*, Vol. 8, N° 16, julio-diciembre 1998, Universidad Autónoma Metropolitana, México.

Lombardi Satriani, L. M., 1975: *Antropología Cultural. Análisis de la cultura subalterna*, Buenos Aires, Galerna.

Nicanoff, Sergio y Fernando Stratta, 2008: “La revolución bolivariana. Notas sobre la relación entre Estado y movimientos sociales”, en I Jornadas Internacionales de Problemas Latinoamericanos, Mar del Plata.

Pereira, Susana, María E. Pontnau, Sonia Vázquez y Cecilia Segura, 2010: “Aproximaciones para una actualización del concepto de folklore”, trabajo inédito, IIFAP, ATF-UNA.

Radio Alba Ciudad, “Así se celebró el evento ‘El Joropo le canta a Bolívar’ en diferentes estados del país”, <http://albaciudad.org/wp/index.php/2014/06/en-fotos-asi-se-celebro-el-evento-el-joropo-le-canta-a-bolivar-en-diferentes-estados-del-pais/>

Salazar, Rafael, 2014: “Los orígenes del joropo”, entrevista por Radio Alba Ciudad FM 96.3, Venezuela.

Tacha Niño, Isaac, 1993: “El Joropo”, en *Revista Colombiana del Folklor*, Vol. 3, N° 13, Bogotá.

TV Venezuela, “Chávez canta ‘Fiesta en Elorza’ con Cristóbal Jiménez, Reyna Lucero y Eneas Perdomo” https://www.youtube.com/watch?v=12_93-mrMLY&feature=youtu.be

TV Venezuela, “El Corrido de Maisanta”
<https://www.youtube.com/watch?v=3YNGqsSJSNQ>
<https://www.youtube.com/watch?v=303kupnELvA&feature=youtu.be>

Vivetelevision, “Presidente Chávez canta y baila al ritmo del joropo”
<https://www.youtube.com/watch?v=7g7pJD1CSc8&feature=youtu.be>

Wainer, Luis, 2015: “Posneoliberalismo y antiimperialismo en la primera etapa del proceso chavista”, en ob. cit. Kozel y otros, 2015. ■





pampeanías
de

SUMA
PAZ

En la Feria del Libro de Buenos Aires de 2019 se presentó *Pampeanías. Ratrear la identidad*, una colección de escritos, algunos inéditos, de Suma Paz, compilados por su hija Zulma Olmedo y el poeta Nahuel Santana.

Allí, entre muchos otros rasgos de su vida, se da cuenta de que Eglantine Sulma Enrico Fondevila (1939-2009), oriunda de Bombal, provincia de Santa Fe, tomó su nombre artístico

de un hermoso lugar de Colombia, Sumapaz, asociado con las fuerzas sagradas por los antiguos pobladores muiscas.

Considerada como la "madre del canto surero", ella reconoce a su vez el magisterio de "don Ata". Y del valioso legado de en sus más de cincuenta años de trayectoria artística, escogemos como muestra un texto dedicado a quienes han de seguir la huella.

Mensaje a los jóvenes

Hemos comenzado el camino hace muchísimo tiempo. Es un largo camino, difícil. Ya me lo había dicho el maestro al principio: "Va a ser áspero, Sumita ¿eh? Pero aguántesela".

Yo creo que la cosa comienza por encontrar que la juventud tenga un modelo, pero no un modelo en el sentido de parecerse a ese modelo. Sino un maestro.

Un maestro es algo más que un modelo. Un maestro es alguien que muestra el camino, porque ya lo ha recorrido y sabe por dónde se va y por dónde no se va.

Yo creo que tuve la suerte de encontrar a tiempo, sobre todo, a mi maestro; en mi juventud. Y ese fue Don Atahualpa, nada menos. Y él fue el que me hizo ver que cuando se comienza un camino, hay que tener un objetivo claro. O sea, en otros términos, qué querés hacer, adónde querés ir y por dónde querés ir. Por qué camino llegar a ese objetivo. Lo que les pasa a muchos chicos jóvenes es precisamente no tener el objetivo claro.

La mayoría de los jóvenes, cuando no tienen una guía cierta, les es fácil desviarse. En lo artístico, a lo mejor tienen los medios, o sea, la voz, el talento, los conocimientos de la música. Y no saben dónde poner esa potencialidad. De pronto estos chicos comienzan a poner el talento en cualquier cosa.

En cosas efímeras, modas, ondas que pasan, que pueden durar cinco o siete años, diez con suerte y después adiós. Nosotros hemos asistido a muchas de esas tandas de jóvenes que han pasado por el firmamento argentino y han desaparecido.

Y dentro de nuestro folklore, las provincianías que se traen, que son valiosas, a veces se pierden en las grandes ciudades como Buenos Aires. Gente que viene con mensaje: un mensaje puro, un mensaje honesto, un mensaje verdadero. Y de pronto encuentran que la ciudad les empieza a proponer lo que las chicas llaman "la hora de las transas". Empiezan con "las transas", aceptando condicionamientos y entonces comienzan a vestirse con una imagen falsa. ¿Cuánto tiempo puede ser mantenida una imagen falsa? No mucho tiempo.

Entonces, cuando esa imagen comienza a resquebrajarse, a agrietarse, el artista cae por peso propio. El público es intuitivo y nunca se equivoca. A lo mejor puede aplaudir cuando le hacen una gran intensa campaña publicitaria alrededor de un artista, pero no lo va a apoyar demasiado tiempo cuando empiece a ver las grietas y empiece a descubrir lo que hay detrás.

Yo creo que la autenticidad, la honestidad con lo que uno quiere hacer, y además el conocimiento, sobre todo el conocimiento, son la más firme defensa para lograr objetivos que se proponga un joven.

"Es por acá m'hijito, encarrílese por acá m'hijito, vaya por ese lado; ponga toda su potencialidad y su talento aquí, que vale la pena". ■

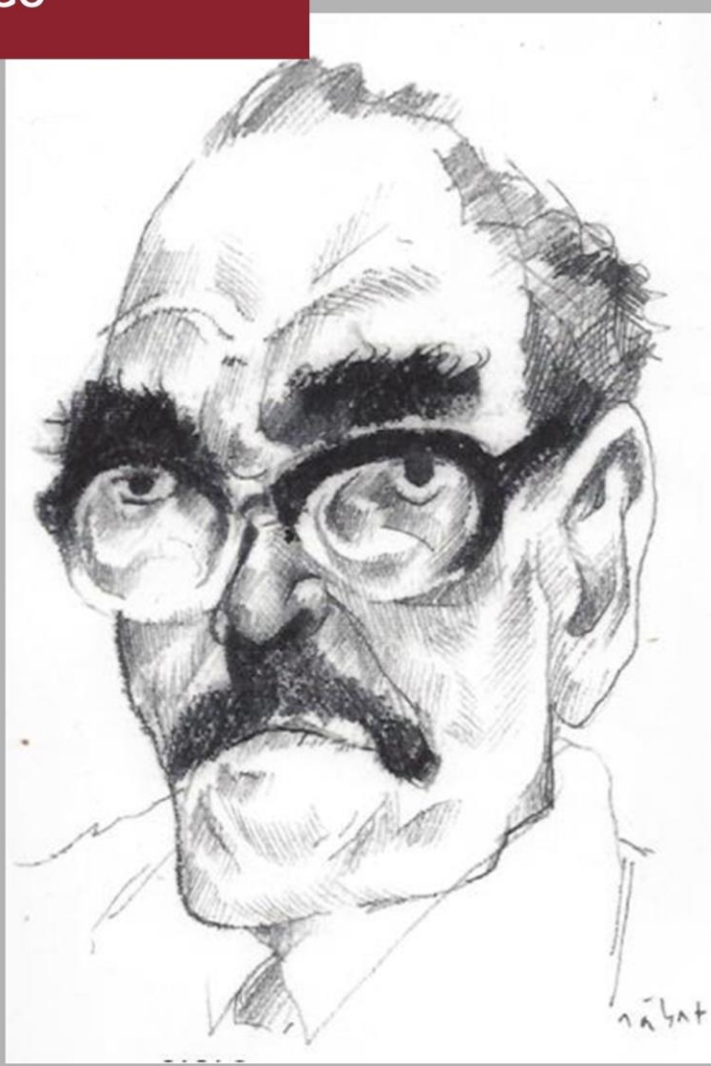
DON VITILLO ÁBALOS (1922-2019)

En octubre pasado recibimos con pena la noticia del fallecimiento de don Víctor *Vitillo* Ábalos. Todo lo que podríamos decir de su vida y sus artes está en el número anterior de nuestra revista, donde publicamos una extensa entrevista con él, hilvanando los recuerdos de su fructífero trayecto por este mundo. Nos queda ese testimonio, entre tantos otros de lo que supo decir, tocar, cantar y bailar.



Chakay manta, por los hermanos Abalos, 1976

<https://www.youtube.com/watch?v=U0r1OCHC3Ik>



EL TANGO COMO REFLEJO SOCIAL

Juan José Hernández Arregui

Extraemos este texto de un libro de Hernández Arregui, *Imperialismo y Cultura* (1957), ante el cual el mismo autor confesó posteriormente ciertos reparos por la “violencia polémica” que expresaban sus páginas. En efecto, se trata de un ensayo controversial, en el que comenzaba a plantear desde el peronismo las bases críticas del nacionalismo de izquierda; y en este capítulo, su áspera visión del tango es tan admirativa como implacable con la realidad social de la que provenía. Es, en cualquier caso, una provocación: a pensar y a discutir sin ambages la genealogía de la canción porteña.

Los viejos tangos pertenecen a otra espiritualidad. A un período concluido. Por eso están en decadencia sus temas. Las letras lunfardas son ya ininteligibles o artificiales, del mismo modo que el arrabal en que crecieron hoy se ha transformado en barrio, en parte orgánica de la ciudad, unido a ella por medios de transporte que han quebrado la separación de los aledaños sórdidos fomentadores de imágenes siniestras. Y con frecuencia bellas, cuando son

expresadas por buenos poetas populares. Como esta muestra perteneciente a Juan Carlos Lamadrid:

*“Tango, tango
aprendido a bailar en las veredas
cuando el barrio era de árboles
—nací en un barrio de magnolias y astros—
y los tríos, violín, guitarra y fueye,
gambeteaban el ritmo de los chotis
entre el vino carlón y los marianos”.*



O ésta de Carlos de la Púa:

*“Baile macho, debute y milonguero,
danza procaz, maleva y pretenciosa,
que llevas en el giro arrabalero,
la cadencia de origen candombero
como una cinta vieja y asquerosa.*

[...]

*El que te baile bien deber ser púa,
manyado entre la mersa de los guapos,
haber hecho un jotraba de ganzúa
y tener la sensación de la cafúa
el atávico influjo de los trapos”.*

El empobrecimiento del lunfardo, su existencia raquífica que lo toma tan convencional en los tangos posteriores a 1940 –que han sufrido además un simultáneo cambio rítmico y melódico– testimonia la modificación de aquellas relaciones sociales y culturales que le dieron origen a comienzos de este siglo junto a un proletariado de los contornos, aliado este fenómeno social a la resaca inmigrante, particularmente genovesa, y proclives ambos elementos humanos al delito por su no asimilación económica al mercado del trabajo. La desaparición gradual del lunfardo y de sus tipos propios, porteños o extranjeros, es el efecto de una ley sociológica determinable, y si algunos vocablos se conservan, es porque como productos colectivos, en algunos casos han enriquecido efectivamente el idioma. Hay algo de simbólico en esta versión de José Portogalo:

*“Braulio Ramírez –dijo– fue mayoral, carrero,
payador de boliche, bailarín de la oriya,
y yamado más tarde a cuarteles de invierno
miró pasar los trenes que se van al olvido
sentado en la placita del barrio, junto a un perro”.*

También Homero Manzi evoca la ciudad ida para siempre:

*“Un pedazo de barrio allá en Pompeya
durmiéndose al costado del terraplén.*

*Un farol balanceando en la barrera
y el misterio del adiós que siembra el tren”.*

La decadencia del tango se acentúa en las proximidades de 1936. Justamente cuando el país sale de la gran crisis mundial. El carácter no nacional –lo cual no quiere decir antinacional– del tango que fue la música más popular de Buenos Aires, no es ajeno al aislamiento de la ciudad capital del resto del país. El provinciano baila el tango pero ni se emociona ni abusa de él. Para el interior el tango es casi un producto de importación. La música nativa, en cambio, que ha penetrado no sin resistencias comerciales, se ha impuesto no sólo por la presencia de nuevos grupos humanos, el proletariado industrial de cercano origen rural, sino por su resonancia nacional que yacía adormecida en el hombre del puerto, sin relaciones con el país apenas entrevisto como totalidad. Nuestra música campesina ha sido asimilada en un proceso psicológico inconsciente que verifica un cambio en la conciencia del porteño frente al país.

El tango es un producto social. En él se afirma confusamente una diferenciación del hombre bajo de la ciudad que se siente perseguido en todas partes. En uno de sus polos es un sufrimiento y una resistencia frente al inmigrante que canta canzonetas. Refleja, en sus orígenes, la pérdida de la personalidad anterior vencida por la civilización europea entronizada y cuyo símbolo antipopular es el orden policial.

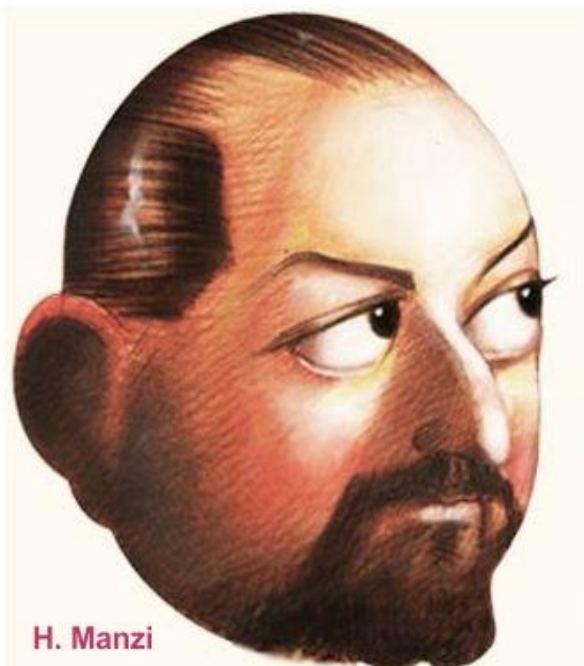
Se ha señalado también el carácter erótico del tango. Este contenido existe. El tango se baila en silencio, es sexo reconcentrado y agresivo. El hecho no puede extrañar ni debe ser exagerado. El origen de la música popular es el ritmo y no la melodía, y Freud piensa, que psicológicamente, a la música, fundamento del baile –y el tango es danza– inquieta y subyuga *“porque determina un goce irracional, el cumplimiento alucinatorio de la libido”*. Pero no debe olvidarse que aun las expresiones más oscuras de la vida instintiva están condicionadas por pautas sociales y culturales. En tal sentido, el tango reproduce en forma musical –y las letras sobre el tema lo atestiguan– ese proceso de racionalización de los instintos elementales que la Cultura organizada opera sobre los grupos marginales de la sociedad. Sexo y creciente opresión cultural bajo la forma de protesta difusa frente a la vida solitaria, en un medio degradado por la pobreza y la inseguridad social. El tango nace a fines del siglo pasado cuando la población extranjera supera a la nativa. Vivir entre extranjeros que no hablan o hablan poco abismados en sus propios problemas, crea una atmósfera poco propicia a la alegría y cierta conciencia rencorosa de ser extraño en el propio medio:

*“Cuando escucho 'O solé mío'...
'Senza mamma e senza amore'...
Siento un frío aquí en el cuore,
que me llena de ansiedad...
Será el alma de mi mamma,
que dejé cuando bambino.*

*Llora... llora 'O solé mío',
yo también quiero llorar”.*

El gaucho y el compadrito —en el caso de que en ambos coincida la misma raíz— son seres antinómicos, pues diversas circunstancias culturales los determinan. El compadrito es el ser intersticial de las áreas de la cultura en su zona más oscura de contacto —la urbana y la rural—, un tipo mixto, cuando más degenerativo, pero no un gaucho. Buenos Aires, a medida que crece, a partir de 1880, como toda gran ciudad, va incorporando a su núcleo en círculos concéntricos, espacios periféricos de miseria y de vicio. El gaucho y el compadre representan dos momentos distintos de la proletarización de las masas campesinas y urbanas.

*“Con un vaivén de carro iba Pizarra
perfil de corralón,
cruzando con su paso los ocasos
del barrio pobretón” (Homero Manzi).*



El gaucho es el nativo despojado de la tierra filiado a una cultura arcaica. El compadrito es el ser excéntrico del campo, o de la misma ciudad, que denuncia un desarraigo social en la caricatura de su personalidad. El compadrito es la urbanización de un mito, de cuyos antecedentes —el gaucho— sólo le queda la apariencia de libertad y coraje. El compadrito, aunque no lo sepa, es ya europeo, en el vestir, en el andar, en sus objetivos concretos y la mujer lo civiliza definitivamente haciéndolo rufián, categoría desconocida en el campo. Es el delincuente virtual producto del mercado del trabajo restringido. Un hecho social con visajes psicológicos. El compadrito no tiene significado fuera del que ocupa en la esfera intermedia del delito y la poesía culta que se inspira en él. Ni siquiera es un elemento conservador de tradiciones. Antes bien, es el desecho de tradiciones muertas. Es el terreno negativo sobre el cual se injerta la barbarie europea y la proscripción social. Es el tenorio acometido por la fábrica. Pero al mismo tiempo un residuo cultural nuevo. Una excrecencia de la ciudad europea. O la europeización del nativo en un momento dado, temporal, condenado al fracaso por la clase dominante.

*“Tango flaco tranqueando en la tarde.
Sin aliento al chirlozo cansao.*

*Fracasado en el último alarde
bajo el sol de la calle Callao.*

*Despuntando el alón del sombrero
ya ni silba la vieja canción,
pues no quedan amor ni viajeros
para el coche de su corazón” (Homero Manzi).*

La última protesta, en fin, frente a la proletarización sin horizontes. Es el sentimiento de menorvalía lo que lo torna agresivo, resistente a la socialización en un medio que le niega esa oportunidad. Planteada la lucha social en escala de oposición de clases, el compadrito desaparece —o está en vías de desaparición definitiva— mediante su incorporación al sindicato, en donde aprende lo que la sociedad le prohíbe saber: la conciencia de su miseria que es colectiva y no individual. El desarrollo de la clase obrera terminó con el compadre. Sus luchas no son “lujos de valientes”, como los llama Borges, sino competencia comercial por la mujer y al mismo tiempo conciencia exasperada del propio aplastamiento social. Este hombre mata o muere por rabia a la vida. Se trata, pues, de un mundo irremisible y sin belleza, inspirador de una poesía pútrida. El tango, en sus orígenes, es la música de los grupos sociales aislados económicamente de los cuales sale el compadrito. Martínez Estrada ha pretendido que el tango tiene un antecedente negro y lo imagina naciendo de la esclavitud en los tabacales. Su origen urbano desautoriza la tesis.

El elemento negro antimelódico, espontáneo y estridente, o bien, plañidero y religioso, no existe o está totalmente desfigurado por influencias múltiples y enrevesadas, españolas, paraguayas, italianas. El tango es el espectro triste del cosmopolitismo. Por eso carece de plena raigambre nacional. Es enteramente local, hijo de un momento de la redistribución de las antiguas capas sociales en desintegración y conversión en proletariado.

De allí que en el tango late la ciudad tanto como el disgusto por la vida. La “galleguita”, “la cabeza frapée del italiano”, la “francesita”, la “costurerita” alientan sus letras humanas.

*“Mezcla rara de Museta y de Mimi
con caricias de Rodolfo y de Schaunard”.*

Nunca el personaje es provinciano. Tampoco hay tangos provincianos. El porteño posterior a 1920 no siente al país. La mentalidad colonial de la clase conservadora le inyecta a cada porteño medio la idea del estanciero, del “niño bien que fuma tabaco inglés”, del “pisito que puso Maple”, de la “voiturette copera”, en una fantasía primaria donde la cultura agropecuaria se corporiza en la estampa con smoking de Gardel en París. Si el tango conserva su sugestión emocional, tal hecho no es inexplicable. Las clases altas aceptan estas cualidades porque en algún modo se reconocen en ellas, tanto por contemporaneidad con su expresión popular como por el hecho de que tocaba ese sentimiento de frustración espiritual propio de las clases en estado de consunción cultural. El tango, como producto colectivo, interpretó bien tanto la soledad de los de abajo como la de los de arriba. En todo arte popular auténtico —y

el tango pese a su ambiente reducido lo es— hay siempre un matiz nacional o local. Con frecuencia ambos elementos se presentan unidos.

Este sentimiento propio es particularmente perceptible en la música, la más abstracta, impersonal y genérica de las artes, y por eso mismo hundida en lo colectivo y próxima a las regiones irracionales de la vida cuya expresión es el baile. El músico norteamericano Aron Copland ha rastreado esta espiritualidad hasta en la interpretación técnica de una obra musical y relaciona los valores sociales dominantes en la sociedad norteamericana actual con el “sonido exaltado” de sus orquestas *“que tocan con un resplandor áureo que refleja bien su bienestar material”*.



Y este carácter social de arte entronca con la tradición tanto como con la sociedad contemporánea en que surge. Del mismo modo, en el tango, que nace no del bienestar de la sociedad, sino de la penuria social, el “sonido exaltado” de los cobres se convierte en el rezongo lastimero de los bandoneones. Discépolo, en “Cafetín de Buenos Aires”,

compendia esa tristeza:

*“En tu mezcla milagrosa
de sabihondos y suicidas
yo aprendí filosofía, dados,
timba y la poesía cruel
de no pensar más en mí”*.

En donde la soledad del hombre —que no es patrimonio de la hermandad gomosa de los literatos—, la inutilidad de la cultura frente a la muerte, se envuelve con palabras humildes en el vacío demoníaco de un existencialismo concreto, sumido en el “envolvente” de Jaspers, la “nada” de Sartre y en el dolor sustancial, más real que cualquier filosofía, que viene, como dice Colin Clark, *“de la despiadada impersonalidad de la gran ciudad moderna”*. Además, en el tango, hay una derrota popular que se refugia impotente en la fantasía del cuchillo, en el regazo materno o en la súplica a la mujer amada. Es la música lánguida de un pueblo humillado. Tulio Carella ha señalado que *“el orillero vivía en perpetuo sobresalto económico”*. En las épocas sucesivas los héroes de los tangos no varían su situación. Y tal condición explica al tango tanto como a sus tipos. En este orden, el compadrito es un infeliz en el doble sentido del término. El patotero, que sale de las clases acomodadas, no refleja una situación específicamente económica, pero sí la inferioridad cultural disimulada en palacios y palabras francesas que el dinero no anula.

En 1930 el tango se ensombrece. Los extranjeros que visitan Buenos Aires hablan de la tristeza de los argentinos. Es seguro que esa tristeza no era mayor que la de cualquier ciudad del mundo. La música popular norteamericana, francesa, de la época, entre millones de desocupados que vagan por las carreteras del mundo, abunda en el tema de la tristeza de las grandes ciudades: *“the big city blues”*. La literatura norteamericana recoge ese estado en Faulkner, Steinbeck, Waldo Frank. Chaplin la lleva al cine y Borzage produce “Fueros Humanos”. Una larga serie de películas similares la siguen. El porteño que vive en los tangos es triste porque el país no controla su destino. ■





¿SABE USTED QUIÉN ES LUIS ZORZ?

Oscar Conde

Hijo de inmigrantes italianos, Luis Zorz nació el 17 de julio de 1932 en el barrio porteño de Flores Sur. Sin embargo, casi toda su vida fue vecino de Villa Lugano. Allí también se instaló con su esposa, María Carmela Agati, cuando se casaron en 1961, y allí nacieron sus dos hijos: Claudia y Sergio. Hace casi una década vive en el barrio de Parque Patricios. Desde los doce años aprendió el oficio de letrista y, en forma paralela, el arte del fileteado. Este último de la mano de dos grandes maestros de estilos casi opuestos: Carlos Carboni y León Untroib, quienes también fueron sus grandes amigos.

Zorz desplegó su arte en distintos soportes: primero, en forma anónima, en carros, camiones y colectivos; luego, con sus dos firmas –la que utilizó en su juventud fue “Luisito”– trabajó sobre lajas, tablas, muebles, instrumentos musicales y, excepcionalmente, también sobre telas y calzado. Así, a lo largo de los años, produjo una gran cantidad de obra, que puede apreciarse en

lugares públicos, como el Café Tortoni, la Esquina Homero Manzi de San Juan y Boedo, los restaurantes Plaza Mayor y Campo dei Fiori (ambos, en la esquina de San José y Venezuela), el Museo de la Ciudad y la Academia Porteña del Lunfardo.



Existe además una obra de Zorz más bien anónima, que puede admirarse en lugares tan disímiles como las guitarras de León Gieco, los zapatos del bailarín Juancito Averna o las ilustraciones de la enciclopedia *Los Grandes del Tango*, editada en 180 fascículos a comienzos de los años '90. Asimismo, en distintos bares, esquinas y lugares emblemáticos de Buenos Aires es posible admirar alguna de las más de 200 placas recordatorias de artistas populares fileteadas por Zorz para recordar a figuras de la talla de Mercedes Simone, Sebastián Piana, Osvaldo Pugliese, Enrique Santos Discépolo y Leónidas Barletta, entre tantísimas otras. Solo en la calle Boedo hay más de cincuenta.



Entre otros importantes reconocimientos y premios, recibió la Orden del Tornillo (1973) de manos de Benito Quinquela Martín, la Orden del Plata (1982) del Ateneo Cultural de San Justo, la Orden del Porteño (1995) de la Asociación Gardeliana y la Orden del Pincel (2015) de la Asociación de Fileteadores. En 2007 fue designado miembro de la Cofradía de la Orden del Lengue. Por su parte, la Dirección General de Patrimonio de la ciudad le otorgó dos importantes distinciones: en 2005, el diploma de Artífice del Patrimonio de Buenos Aires y, en 2008, el diploma de Patrimonio vivo de la UNESCO. En 2011, la Legislatura de Ciudad Autónoma de Buenos Aires lo nombró Personalidad Destacada de la Cultura y, en 2016, la Academia Porteña del Lunfardo lo eligió Académico Honoris Causa. En abril de 2019 la Academia Nacional del Tango le entregó su máxima distinción, el Gobbi de Oro en la inauguración de una retrospectiva de toda su obra. En septiembre de este año otra muestra con algunas de sus obras se presentó en la Semana del Libro de Tango en el Centro Cultural de la Cooperación.

Su obra ha sido expuesta, tanto en muestras colectivas como individuales organizadas por la Agrupación Impulso, la agrupación luganense Gente de Artes y Letras, el Museo de la Ciudad, el museo Casa de Yrurtia, la Secretaría de Cultura de San Isidro, el Café Tortoni, el Banco de la Provincia de Buenos Aires, la Academia Porteña del Lunfardo, el Centro Galicia y muchas más. En julio y agosto de 2002, en esta misma Academia, se presentó la muestra "Luis Zorz fileteador".

Debe recordarse que el filete porteño, del que Zorz es el máximo representante vivo, ha sido declarado en 2015 Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO. ■

