

N° 8 / MAYO 2020

A photograph of two men in traditional folk costumes performing in a field of purple flowers. The man on the left is playing a large, circular, multi-colored instrument, possibly a tambora or a similar drum. The man on the right is playing a large, round, wooden drum. Both are wearing white shirts and dark pants, with traditional headbands. The background is a dense field of purple flowers.

FOLKLORE

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

La presente edición nos encuentra en emergencia,
afrontando la incertidumbre sin cejar en estas labores:
cuando se amplía el feraz camino de nuestra casa de estudios,
un mensaje de Chile nos trae desazón y esperanza
y otras colaboraciones rescatan memorias de
trabajadores de la cultura como Isabel Aretz, Jorge Prelorán
y Gustavo Cirigliano, que siguen viviendo en sus obras;
celebramos la fecha de mayo recordando la historia patria,
el protagonismo de insignes mujeres
y la discutida mirada de Mansilla al solar ranquel;
resuenan aquí los ecos de malambedores de ayer y hoy,
también de los filósofos de la tradición y del tango,
mientras esperamos que esta rara crisis del mundo
permita a nuestros pueblos avizorar y, ojalá, corregir su destino.

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**





Músicos mapuches en la Patagonia, del documental "Isabel la criolla" de Marcel Czombos

PERSPECTIVAS

- HUMANIDAD Y PESTE**
José Alberto de la Fuente **4**
- LAS MÁSCARAS**
Adolfo Colombres **6**
- NUEVA CARRERA:**
Licenciatura en Artes y
Pensamiento Latinoamericano **9**

INVESTIGACIÓN

- MIS TRABAJOS
CON ISABEL ARETZ**
Raúl Mario Silva
video: Isabel la criolla **10**
- POLÍTICA Y FICCIÓN:
LECTURAS DEL
MARTÍN FIERRO**
Martín J. Hanna **15**
- ANATILDE IDOYAGA
MOLINA (1950-2020)** **19**

HISTORIA

- EL CABILDO ABIERTO
DE MAYO**
José María Rosa **20**
- MUJERES INVISIBILIZADAS**
Graciela Cabrera Ravazzani **22**
- LUCHADORAS POR
LA PATRIA**
Natalia Noemí S. Soto **23**
- Eduardo Palermo, *Terra
brasiliensis*: LATIDOS DE
UNA REGIÓN HISTÓRICA**
Eduardo Nocera **26**

CULTURAS

- EL INDIGENISMO DE
MANUEL BELGRANO**
Hugo Chumbita **28**
- VIAJAR A LOS RANQUELES**
*video: OTRA EXCURSIÓN A
LOS INDIOS RANQUELES* **30**
- LA LEYENDA DE LA
MALDONADA**
Daniel Yarmolinski
video: LA MALDONADA **33**

ARTES VISUALES

- PINTORCITOS DE LA
QUEBRADA**
video: Chucalezna, de J.Prelorán **34**
- EL ETERNAUTA
REVISITADO** **36**

MÚSICA Y DANZAS

- MALAMBO: FACUNDO Y
EL FESTIVAL DE LABORDE**
video: Guerrero de norte y sur **38**

- IN MEMORIAM
JOSÉ MANUEL MORENO**
Teresa B. Barreto **40**

TANGO

- TANGOLOGÍA: FILOSOFAR EL
PAÍS A TRAVÉS DEL TANGO**
Audrin Bermúdez Zea **42**
- ANÍBAL TROILO Y SUS
ARREGLADORES**
Fernando Del Priore **45**



HUMANIDAD Y PESTE

José Alberto de la Fuente

(desde Santiago de Chile)

Tratando de hacer un balance y de ordeñar algunas ideas, navegando por este inconmensurable océano de recados y fragmentos; cartas, recomendaciones, artículos y libros que tratan de ir al origen de la vertiginosa expansión de una molécula invisible y de proponer soluciones; poemas, canciones, recetas, insultos y rayados en los muros de la ciudad; médicos y enfermeras exhaustas; memes y otros códigos afónicos, basura estelar y creencias convertidas en mitos; reyes desnudos destronados; confesiones de angustia; megallones de whatapps circulando tras el sueño de quienes no quieren ser elegidos por los virus; incertidumbres sobre los pedazos de porvenir flameando en las huilas de la bandera chilena, bombardeada y quemada en el mástil del Palacio de Gobierno cuando el sátrapa de Pinochet, nombrado por Allende en el cargo de comandante en jefe del Ejército, traicionó obedeciendo la orden del imperio y ejecutó el golpe de estado; preguntas sobre el azar y las evidencias sobre el cómo y el por qué en esta dispersión por escapar de la muerte, casi nada o muy poco le queda por hacer a las palabras que antaño eran celebridad de la academia universitaria, reconocimiento de la bondad humana, humor alternativo a la estupidez, aplauso, rezongo o esperanza que agoniza en la eterna espera sentada en la cuneta de la historia. Pero la pregunta clave para mí, es ¿qué será de los amigos que no he podido ver ni escuchar, de los indigentes silenciados por el huracán de la peste, de los millones de ausentes igual que yo?

Y como siempre, son los pobres los más sufridos...y los ricos los más asustados. No hay peor pesadilla para ellos —en tiempos de cuarentena y en los de vacas flacas— que el hecho de que no les funcionen algunos de sus muros divisorios como “mercado libre”, “sociedad abierta”, “monopolio”, “lucro”, “propiedad privada, no entrar”; los satisfechos saben que el contagio puede penetrar por las hendidias sin abrir las puertas de sus palacios... Los efectos de la desigualdad fabrican enfermedades para famélicos y opulentos, miedos ancestrales, odios funestos. Si no fuera por el trabajo de los asalariados, de los profesores, de la imaginación de los niños, del personal médico, de los rutinarios de las oficinas, de los acomodadores de automóviles, de los menesterosos y marginales, de miles de pequeños emprendedores que trabajan con sus manos y de los celadores de las cárceles, no existirían en el mundo de hoy, doscientos supermillonarios dueños del ochenta por ciento de la riqueza, sustraída y organizada por el ingenio matemático-financiero de los cerebros camaleónicos de esos opulentos que sustituyeron el oro por el capital financiero. A pesar de sus ángeles custodios, he visto palidecer los rostros de los gimnastas en las bolsas de comercio...

Se desmorona abruptamente el castillo de naipes del neoliberalismo, la máxima ambición de meter y juntar todo el dinero y el poder de los poderosos en un solo bolsillo. La realidad percibida a pedazos, una retahíla de anónimos en “situación de calle”, clamando, culpándose o

celebrando atónitos el colapso de lo que he definido como capitaloceno, el período de la evolución más desgraciado y perverso para los seres vivos (el hombre mediatizado por alcancías tintineantes y fagocitado por la educación mercantil), la naturaleza y el conjunto de la humanidad, donde la dignidad y la fraternidad se ponen en juego como en la imaginaria ciudad de Orán, en la novela *La Peste* de Camus.

[...]

En Chile, meses antes del contagio por este bicho raro, rotulado Covid-19, el 18 de octubre de 2019, se produjo una *rebelión social* que los medios oficiales rebautizaron de “estallido social”, eufemismo que niega y silencia la actitud rebelde que implica lucha, barricada, resistencia, conciencia y disposición de un pueblo que va despertando en su camino de liberación. Un pueblo que ha crecido en paciencia y sabiduría, resistiendo a la dictadura del neoliberalismo desde Pinochet hasta Piñera; este último, hoy en día, convertido en la burda imitación de Donald Trump (“el sarcástico”), ambos disfrazados de payasos comunicacionales para mantener la atención de sus electores. El desvarío se experimenta en la desigualdad social y en el terror bacteriológico. Desconcertados, delirantes, enfrentados a una respuesta inusual de la naturaleza, confundidos entre los suspiros y los sueños, disgregados en partículas invisibles y volátiles, borrados de los obituarios por la acción de los anticuerpos, turbados, desmayados y finalmente recuperados. Todo separado de la rutina doméstica regulada por la máquina antropológica de la “libre circulación de mercancías”, destinadas a las mayorías que tienen un acceso limitado a los bienes ofrecidos en la feria neoliberal ¿éxito, fracaso del liberalismo, excrecencia de un virus que escapó de algún laboratorio, análisis crítico para reencauzar el debate por un socialismo que restituya sus valores por la vía del Ecomunitarismo? Aquí comienza el ensayo de nuestra solución. Ya está pensado, ahora tenemos que aplicar el regalo deontológico del profesor Sirio López, el Ecomunitarismo, y desde el respeto mutuo y consensuado en la diferencia, recomenzar a convivir regidos por el principio del decrecimiento, en la práctica de una economía redistributiva con renta básica universal. Recién entonces aprenderemos que la frugalidad nos hará ecoeficientes y que el consumismo es un depredador. Los campesinos volverán a trabajar en una agricultura regenerativa de la naturaleza que conserve la biodiversidad, evite el despilfarro de alimentos, restituya las identidades de los pueblos en sus culturas y valide

todas las iniciativas de la ecología profunda. Y sobre todo, restituir la educación pública gratuita y de calidad, laica, pluralista, inclusiva, abierta a las ciencias y a las humanidades.

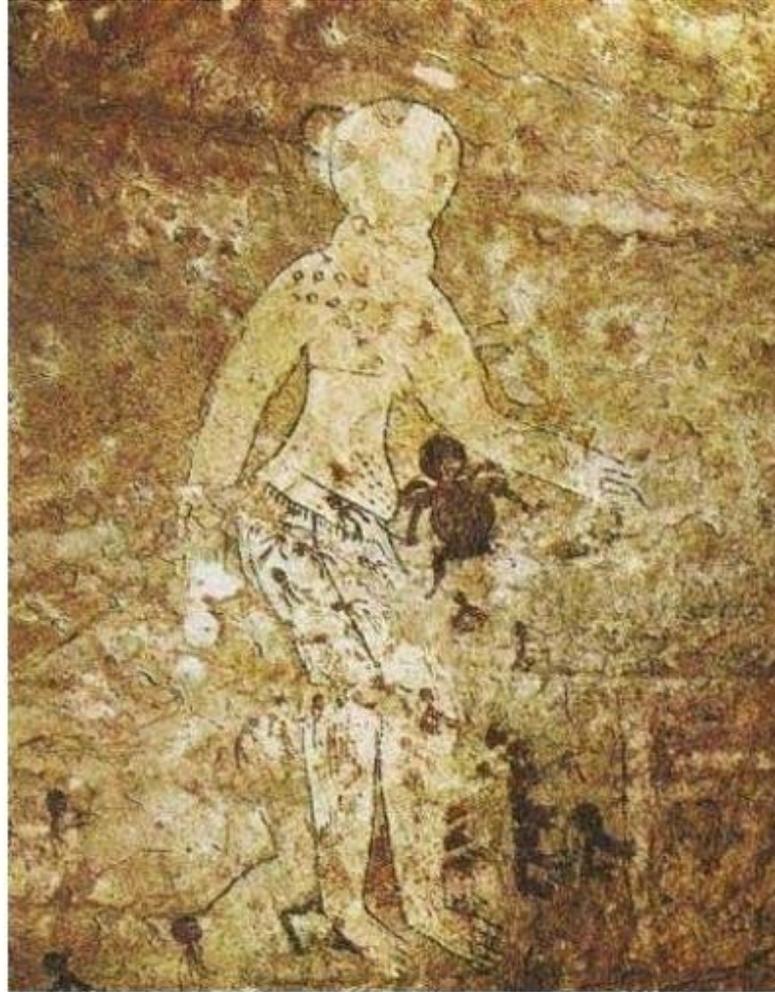
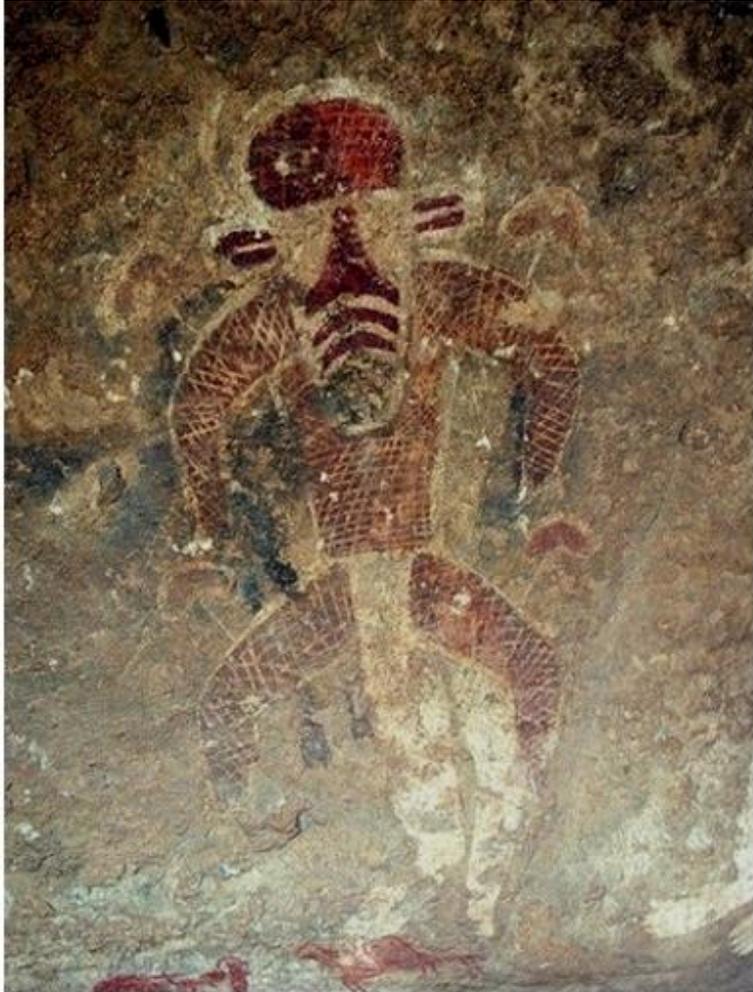
En 1992, un señor de apellido Fukuyama, politólogo, fundador del “Proyecto por el Nuevo Siglo Americano”, fracasado en su mensaje salvífico, publicó en tiempos de Clinton *El fin de la historia y el último hombre*. Además de no decir nada nuevo para reivindicar a los pueblos dentro del capitalismo, confirmó que Estados Unidos ya era la realización de una sociedad sin clases y que el turno de lo que vendría sería para la biología (desarrollo ecológico, salud, rectificaciones en las categorías biopolíticas, ideología verde, etc.). Si fuera así, la pandemia, sea biológica o artificial, le cede su turno al de la biología, la cual debería asumir su tarea sin soslayar la implementación de nuevos modelos de convivencia, junto al advenimiento de cruciales fenómenos sociales. El resultado, tras el velo de una eficiente publicidad y propaganda que metamorfosea la realidad, ha sido alienar al ciudadano norteamericano convenciéndolo de las bondades del armamentismo individual, a la droga, a la falta de un sistema público de salud, a la carestía de la vivienda, a la segregación, a las masacres urbanas y a las intervenciones criminales de su ejército fuera de sus fronteras; soslaya las expresiones de solidaridad y le vende al mundo la falsa imagen de ser el país más democrático y rico que existe, siendo que en la actualidad es el más endeudado de todos.

Al atardecer nos asomamos a la ventana y vemos la ciudad abandonada, solitaria, recogida en el mutismo de una iglesia funeraria. En dos horas más comienza a regir el toque de queda. De pronto, se divisan cóndores y pumas —en otras regiones aves, elefantes, culebras, etc.— que se desplazan de los faldeos cordilleranos, de bosques y ensenadas, y entran a los patios de las casas. Esos pumas o leones chilenos abandonan su destierro para hablarnos y decirnos que basta de seguir discriminándolos, de negarles su existencia; con su presencia nos advierten que ellos están ejerciendo el derecho a romper las puertas encadenadas de los zoológicos, a recuperar su modo de interactuar y a liberar a los demás animales en diálogo con los humanos. El intenso palpitar de la vida no humana, nos dice: “no tengan miedo, nada terrible les ocurrirá”. Mientras tanto, el desasosiego y el temor están en silencio...

(Escrito en la fecha acordada para el plebiscito del 26 de abril. La pandemia obligó a cambiar la fecha para el mes de octubre de 2020. En este plebiscito, el pueblo chileno debía pronunciarse por aprobar o rechazar la vigencia de la Constitución heredada de la dictadura. El imperio y la mayoría de los sectores de derecha están por el rechazo; es decir, mantener vigente la Constitución de la dictadura, tratando de evitar que se haga el plebiscito y plantean que el presupuesto del acto electoral se destine a los damnificados por el coronavirus. La derecha no quiere Asamblea Constituyente electa por el pueblo libre y soberano) ■

LAS MÁSCARAS

Adolfo Colombres



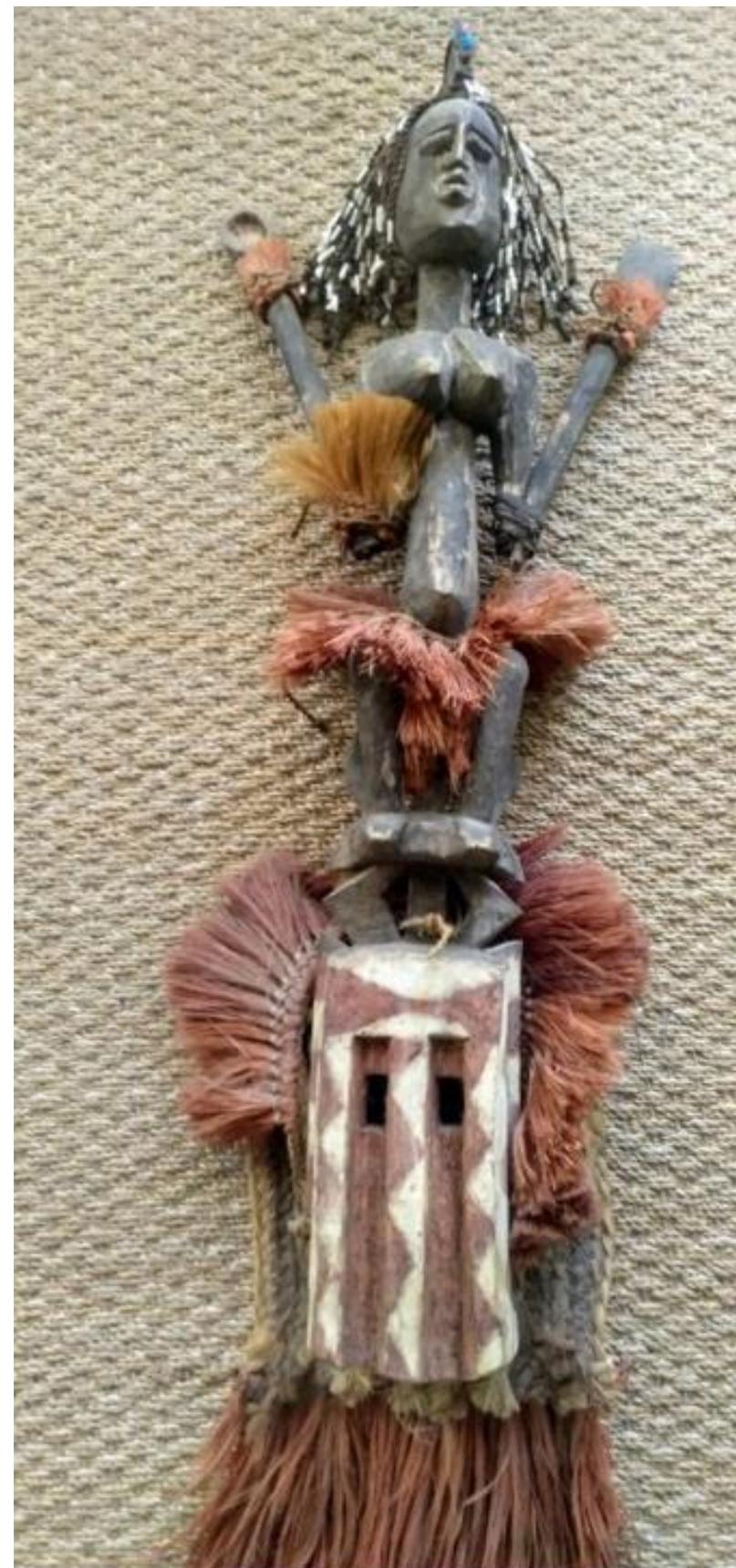
pinturas rupestres en la meseta de Tassili

Este texto forma parte del libro *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*, publicado en Argentina (Ediciones del Sol), México, Cuba y Venezuela, en el cual el autor busca esclarecer y ensamblar las múltiples piezas de un complejo mosaico. Antes de tratar los fundamentos de la Estética en la concepción occidental del arte, se abordan los sistemas simbólicos desde un punto de vista universal, mediante cuatro ejes conceptuales: el Mito, el Rito, los Fetiches y el Cuerpo; “Las máscaras” es un capítulo de esta Primera Parte.

La máscara libera a la persona de su propia identidad. En la cultura bantú, la máscara es siempre un *Muntu* (la categoría de lo humano), que se divide en dos fases: el Muntu vivo (*muzima*) y el Muntu muerto (*muzimu*). Comienza siendo una talla realizada por un artista dentro del canon de la cultura, y tras potenciarla con ceremonias pasa al danzante, quien la escenificará en el ritual. La forma de la talla define la pertenencia a una u otra esfera, y ningún danzante puede representar en momentos

sucesivos a un vivo y un muerto. Las máscaras de los vivos se reducen por lo general al entretenimiento, mientras que las de los muertos se involucran con lo sagrado. Ya que un *muzimu* carece de cuerpo, tampoco puede tener rostro. Por eso la máscara que lo representa trasciende la realidad, es un no-rostro de un determinado ancestro, al que el rito de nombramiento lo identifica con ella. Lo que caracteriza a estas máscaras de muertos es el color blanco con que se las pinta, relacionado con los difuntos, y

la figura de un animal cualquiera, que es interpretada como un no humano y se desvincula de las costumbres de dicho animal. Así, la máscara de un antílope no representa aquí a un antílope, sino al espíritu del mismo, o a las fuerzas no humanas que intervienen en el ritual, las que a menudo se confrontan con lo humano, cuando los vivos quieren impedir el regreso de los muertos a una fiesta, como un modo de asegurarse de que el rito cumpla su objetivo.



Se trata de un arte en movimiento, pues la acción, la unidad de máscara y danzante, logra generar poderes extrahumanos, que se expresan mediante la voz transfigurada del danzante. Y es este poder transformador lo que introduce a la máscara en el ámbito de lo estético, pues al atribuirle una eficacia la convierte en hermosa, sustrayéndola del reino de *ubusa*, que es la nada, el gran vacío. El arte por el arte allí no existe. Los asistentes al ritual saben que detrás de cada máscara hay un hombre que danza y remeda voces que estremecen, pero esto en los hechos poco significa. Son las máscaras *muzimu* las que traen a la celebración el espíritu fuerte de los ancestros sacralizados. Los animales tallados como máscaras parecieran estar más cerca que el hombre de lo suprasensible, esos poderes invisibles que la humanidad viva no logra manejar, como los bosques oscuros, las grandes sabanas y el mar infinito. Ante ellos, la máscara se presenta como una fuerza mediadora, como un ser sobrenatural que abre las puertas de lo invisible y lo controla.

Mas para acceder a lo real desnudo, desenmascarado, hay que reconocer también la desnudez propia de la máscara, tomar en cuenta el hecho de que ella exige asimismo que se la considere como real, no como una mera representación, pues entramos aquí en la dialéctica entre lo esencial y la apariencia, entendida esta última como simulacro.

Cabe decir que las máscaras existían antes de que el hombre aprendiese a cultivar la tierra, como lo muestran las pinturas rupestres de Tassili, en el Sahara argelino, donde ya se ven personajes enmascarados. Por la alta expresividad que puede alcanzar, la máscara constituye un espacio privilegiado del arte, aunque se talle normalmente en función ritual, para representar a un espíritu o personaje mítico. A través de ella se establece la unión entre el arte y el mito, entre el objeto y el sujeto que lo porta, al que transfigura. Asociada a su soporte humano, puede equipararse a una escultura en movimiento, aunque abrir un juicio puramente estético sobre ella implica, de hecho, sacarla del espacio de la representación y convertirla en presencia pura.

Claro que esta lectura no tiene por qué impedir otras que permitan apreciar en qué medida su fuerza expresiva potencia el ritual. La indagación en las culturas nos dice que las máscaras pueden ser ambas cosas, según el momento, la función y la mirada que se les dirija. O sea, detrás de una máscara puede haber una persona que, por medio de ella, representa a un personaje, pero también puede no haber nadie, ser solo una abstracción, en cuyo caso jugará el papel de enmascarar el vacío, haciéndonos creer que hay algo detrás. Es decir, simula una disimulación, sugiere una profundidad, y esto le sirve para disimularse a sí misma como superficie, tornándose de algún modo invisible. Si desde el punto de vista ritual

resulta de fundamental importancia saber a qué personaje mítico representa la máscara y no quién la porta (esto último puede ser fatal para el rito), y desde el campo de las artes de la representación cobra especial relieve saber quién la porta, o sea, el artista que produce el espectáculo, desde el punto de mira estrictamente plástico no importan la persona ni el personaje, sino esa superficie que tiende a esconderse a sí misma como objeto poseedor de una forma de alto valor estético y un sentido que puede escindirse de los que corresponden al personaje representado y al artista que lo representa.

La máscara, en el rito, tiene la función deliberada de suprimir la identidad de quien la porta, ya que la identidad del cuerpo se manifiesta fundamentalmente por la cara. Cubrir el rostro es borrar la identidad, pero no como quien juega a no ser nadie durante un tiempo, sino como paso previo a la asunción de otra identidad, por lo común vinculada al orden sagrado. El trance, los alucinógenos, las bebidas alcohólicas o el poder de la sugestión colectiva llevarán a menudo al individuo a olvidarse por completo de sí mismo y ser, durante un tiempo, el dios o personaje mítico que la máscara indica. Refiriéndose a las máscaras *dogon*, Marcel Griaule señalaba que los danzantes son poseídos por el espíritu de la máscara, a fin de que puedan así cumplir su rol, que es asegurar la relación entre los vivos y los muertos. O sea, borra su propio rostro para asumir otro, por lo común rígido y estereotipado, pues la máscara no puede expresar más que un gesto. Lo estático de esta imagen suele ser contrarrestado con el dinamismo de la danza y los movimientos del cuerpo y las extremidades. También con la voz, la que se imposta —asordinándola, ampliándola y dándole otras resonancias artificiales— para tornar más verosímil al personaje que se encarna, o simplemente para no ser reconocido, como en el caso de las máscaras carnavalescas. Claro que hay también máscaras mudas, como las del África Occidental.

En los ritos funerarios de los dogon, las máscaras representan a los muertos, constituyendo el soporte de su fuerza vital, pero quienes habitan en dicho dominio no pueden conversar con los vivos, sino tan solo expresarse en la danza, con ciertos gestos corporales pautados y gritos especiales. También pueden expresar la fuerza vital, como en el caso de los *dan* de Costa de Marfil, simbolizada en los labios, hacia los que las líneas convergen para apuntalar el soplo o aliento, también relacionado con el poder generador de la palabra.

En las máscaras africanas no hay sitio para la risa, pues nada tienen que ver con el espíritu festivo que anima a las máscaras de Europa y la América mestiza. Tampoco se proponen, salvo excepciones, despertar terror. Lo que predomina en ellas es una amarga ironía, una expresión

de hondo contenido dramático y gran efecto estético, por más que dichos gestos no aludan a estados emocionales precisos. Su abstracción, la síntesis de lo humano que parecen perseguir, no se logra por una apelación a la geometría, sino con ojos carentes de mirada, por lo común huecos, que parecen arrastrarnos a los trasfondos más oscuros del alma. Construcciones como estas hicieron decir a André Malraux que la máscara africana no es la fijación de una expresión humana, sino una aparición.

Hay veces que las máscaras no borran la cara de las personas para imprimirlas un rostro de gesto estereotipado, sino que le imprimen una apariencia perturbadora, que se traduce en una ausencia de cara y una distancia radical. La identidad abandona entonces todo rasgo facial para cifrarse en elementos diversos, como tejidos, cueros, plumas y otras materias. La fuerza expresiva no está aquí cifrada en gesto alguno, y ni siquiera en ese ligero horror que llega a producir una fría abstracción, sino en la ausencia misma de expresión facial, la que en la fuerza del ritual se torna estremecedora. Porque si la máscara, al igual que la cara a la que reemplaza, es un espejo del alma, que da cuenta de los vendavales que la sacuden y sus intenciones, la ausencia de máscara está indicando lo imprevisible del mal; o sea, que todo puede ocurrir.

Cabe señalar que tanto en el rito como en el teatro, la máscara no se reduce a su función representativa de un personaje o espíritu, sino que va más allá, condicionando el movimiento de todo el cuerpo en la danza o actuación. O sea, le impone el mandato de desplegarse de un modo coherente con lo que ella expresa o simboliza. Al faltar esto, su presencia nos arrastra hacia las turbulentas profundidades de la ausencia. En cuanto al poder de la ausencia, nada supera a la célebre 'Madre de las Máscaras' de los dogon, que alcanza diez metros de altura y representa a la serpiente fundadora de esta asombrosa cultura. Se personaliza en los rituales solo una vez cada sesenta años, por lo que muchos mueren sin conocerla, aunque se estremecen cada vez que se la nombra.

Son frecuentes los casos en los que al concluir un ritual el personaje se deshace de su máscara sin ser visto, para sustraerse de la carga negativa, nefasta, que ésta adquiere tras alcanzar el momento más intenso de la representación, y evitar así un daño personal. Se dice también al respecto que lo hace para escapar a la tentación de utilizar su fuerza simbólica para dominar a alguien; o sea, para usarla contra la sociedad.

La máscara no es más que un medio de desenmascararse, escribe Roger Bastide. ■



Licenciatura en Artes y Pensamiento Latinoamericano

Esta nueva carrera en el ámbito del Departamento de Folklore de la UNA, recientemente aprobada por las autoridades universitarias, responde a la necesidad de estudiar la vinculación de las artes con el pensamiento propio de nuestra América, en perspectiva histórica y considerando el actual contexto contemporáneo: comprender la formación social a partir de las civilizaciones y pueblos originarios, la invasión europea y las luchas frente al colonialismo y el neocolonialismo; la narrativa, la poética, música, danzas y artes escénicas, la imagen, desde la pintura a la fotografía, el cine y los medios virtuales, en tanto expresiones de una evolución cultural en persistente mestizaje; la búsqueda del conocimiento de la realidad del continente a través de la reflexión crítica poscolonial, los estudios de género y los debates de la antropología, la sociología, la economía y la ciencia política; la gestión en los sistemas educativos y las formas de producción y circulación de las realizaciones artísticas y culturales en relación con los procesos históricos nacionales, los movimientos populares y la concientización emancipatoria.

Se trata de una Licenciatura con cuatro años de duración, dirigida a capacitar a los egresados para diseñar y coordinar políticas, programas y proyectos en instituciones gubernamentales y no gubernamentales o privadas, trabajar en la investigación interdisciplinaria, en funciones de asesoramiento, organización de encuentros, repositorios del patrimonio y otras actividades del campo artístico-cultural.

Señalemos que esta iniciativa pudo concretarse gracias al empeño y compromiso de numerosos miembros de nuestra comunidad educativa, y la inscripción de estudiantes realizada confirma el interés que ha suscitado. Ante las circunstancias de la emergencia sanitaria, la esperada iniciación de los cursos se ha previsto para el segundo semestre del corriente año.

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



Mis trabajos con ISABEL ARETZ

Raúl Mario Silva

En el año 1990 conocí en Buenos Aires a Isabel Aretz y a su esposo Luis Felipe Ramón y Rivera, en una conferencia de ambos sobre la Etnomúsica en América que dictaron en la Facultad de Musicoterapia en la Universidad de El Salvador. Mi afinidad y admiración por estos maestros fue inmediata. Me acerqué a saludarlos y les manifesté el deseo de compartir con ellos mi tarea de campo en la Patagonia, al rescate de testimonios históricos culturales de los onas, tehuelches y mapuches. Me respondieron con agrado y me alentaron, ya que les alegraba encontrar alguien más joven dedicado a recuperar la etnomúsica de los pueblos originarios.

En 1997, Isabel regresó de Venezuela, después del fallecimiento de su esposo. Volvía sola, con sus pertenencias embarcadas en un container, muebles, cuadros, piano, premios, archivos de audio, fotografías, filmas, libros, productos de su extenso recorrido por los pueblos de nuestra América. Alquiló un departamento en la capital, y la ayudé entonces con sus necesidades y urgencias para rearmar su nueva vida, a los 88 años, en su querido país natal.

Recuperando su vitalidad, Isabel se interesó por mi tarea en la Patagonia; quería saber cuándo, dónde, cómo y para qué hice desde 1976 las investigaciones en las comunidades de los pueblos ona, tehuelche y mapuche, y conoció mis audiovisuales en diapositivas y films super 8, grabaciones testimoniales del canto, instrumentos autóctonos y cuadernos de campo, etc.



Cierto día, Isabel me dice: “mañana te espero para que empecemos a trabajar con mis archivos, necesito tu experiencia y tus sugerencias ¿qué te parece?” Feliz sorpresa, le agradecí su propuesta, y tuve que acomodar mis horarios, pues yo estaba dando clases de música en una escuela pública de la ciudad, trabajaba en el proyecto “Una mirada al pasado de la Patagonia Argentina” en Villa Lugano, y en seminarios sobre “Caminos Sonoros de Patagonia” para profesorados y universidades del interior y exterior del país.



Tuve que hacer un minucioso trabajo de restauración de audio y armado artesanal para completar los temas musicales. Luego de escuchar y aprobar lo restaurado, Isabel disfrutaba con alegría la recuperación de esos archivos de su fonoteca.

Era como un rompecabezas restaurar el audio y armar la pieza musical completa, conservando la estructura musical, la forma, tiempo, acento, ritmo y pulso genuino del sonido original. Empecé el mismo proceso con las filmaciones de sus viajes por Argentina, Chile, Bolivia y Perú en 1940-1942, de modo de limpiar las imágenes en blanco y negro y pegar el sonido para lograr la sincronización, atendiendo al tiempo musical y el acento de los temas junto al movimiento corporal de los cantantes y bailarines.

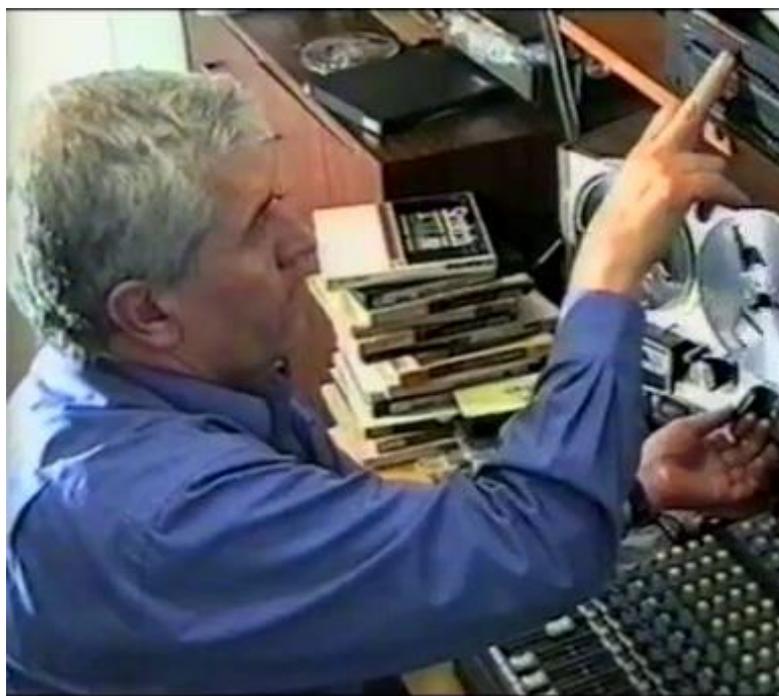


Primer día de trabajo: Isabel me esperó con una cantidad de cuadernos de su tarea de campo, cajas con discos de pasta, fotografías, rollos de grabaciones, materiales recogidos durante años en Argentina, Chile, Bolivia y Perú. Era un desafío inusitado para mí, por dónde empezar.

En su fonoteca había archivos en distintos formatos, en especial entrevistas a músicos, cantores, instrumentistas, bailes, danzas, coreografías, etc. Al visualizar tanto material, recurriendo a la memoria de Isabel, comprendí la urgencia impostergable de recuperar ese valioso acopio histórico-cultural.

Isabel había utilizado un enorme grabador en disco de pasta, en el cual al pasar la púa salía la viruta del surco y ella iba ovillando ese hilo para facilitar la grabación. El aparato se alimentaba con un equipo electrógeno, y un cableado de cuarenta metros para que no filtrara el ruido que producía. Había padecido muchas dificultades en lugares del campo, ventosos, a menudo afrontando la lluvia y el frío.

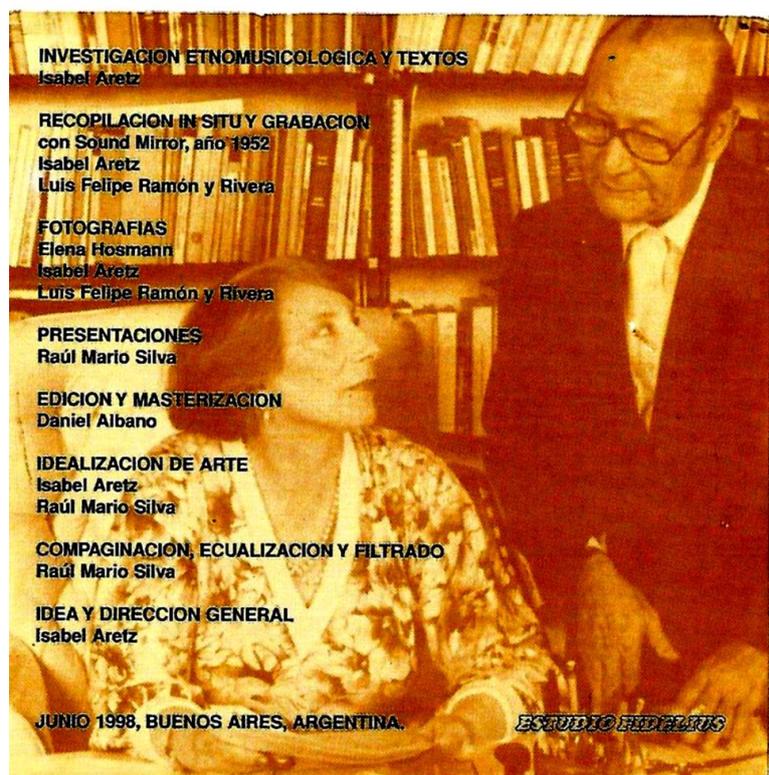
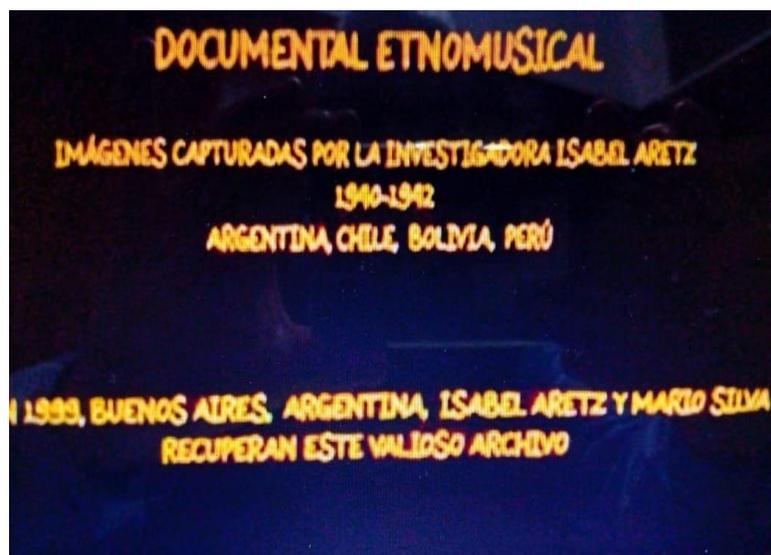
Escuchando los discos, comprobé que había fragmentos de expresiones musicales como huaynos, cuecas, etc., grabados en forma incompleta; el resto de la melodía estaba en pentagramas en el cuaderno de campo de Isabel. A veces eran inaudibles por las crepitaciones sonoras de la toma original y el ruido de la púa.



Isabel celebraba el reencuentro con los tesoros escondidos en sus antiguos archivos, recordando las anécdotas y el afecto de los paisanos que le concedían ser entrevistados. Con entusiasmo decidió publicar lo logrado, y así nació su primer y único cd, “Viaje por el Noroeste Argentino” de 1952, en el que tuve a cargo la presentación de los temas, compaginación, restauración, ecualización y filtrado del audio: un trabajo premiado por la UNESCO en 1998.



realización, compaginando las imágenes fílmicas, fotografías y el audio de la música; una obra que fue distinguida en el Congreso de las Américas de México, 2003.



En 2005, a los 96 años, Isabel falleció en Buenos Aires, dejándome un caudal inapreciable de materiales y una experiencia humana inolvidable.

En 2017 iniciamos el rodaje de una producción documental dirigida por el cineasta chaqueño Marcel Czombos, comunicador social y profesor de cine de destacable trayectoria en el registro y difusión de las expresiones de la cultura popular.

“Isabel, la criolla” evoca el viaje y la investigación de campo de Isabel por Argentina y Chile en 1940-1941, incluyendo archivos extraídos de “Voces de la tierra”, mientras realizamos el mismo recorrido por la región con el investigador chileno Claudio Mercado, explorando las manifestaciones de las comunidades autóctonas en la actualidad, y deteniéndonos en dos ceremonias clave: el Kamaruco Mapuche en Nahuelpan, Argentina, y el rito de los ‘chinos’ en Palmas de Alvarado, Chile.

De tal manera planteamos y tratamos de responder un interrogante: ¿se extinguió la música prehispánica?

En 1999 continuamos con la preparación del documental “Voces de la tierra” (1940-1942) con registros de mapuches, aymaras, incas y criollos de Argentina, Chile, Bolivia y Perú. En esta primera película testimonial de la etnomusicología y el folklore, también tuve a mi cargo la

Esta producción, acreedora de varios premios nacionales e internacionales, se estrenó en 2018 en canales de televisión de la Argentina y numerosos países latinoamericanos.

Isabel Aretz se caracterizó por su empeño pionero, venciendo todas las dificultades para llegar hasta los pueblos originarios, conocer sus tradiciones musicales y sistematizar sus investigaciones en la Etnomusicología y la Folklorología de nuestra América.



Fue una mujer incansable, valiente, fervorosa y luchadora en la labor de rescatar el potencial de los valores culturales de América. Esta tierra bendita de la Argentina que la vio nacer, no debe olvidarla y la abraza para siempre. ■

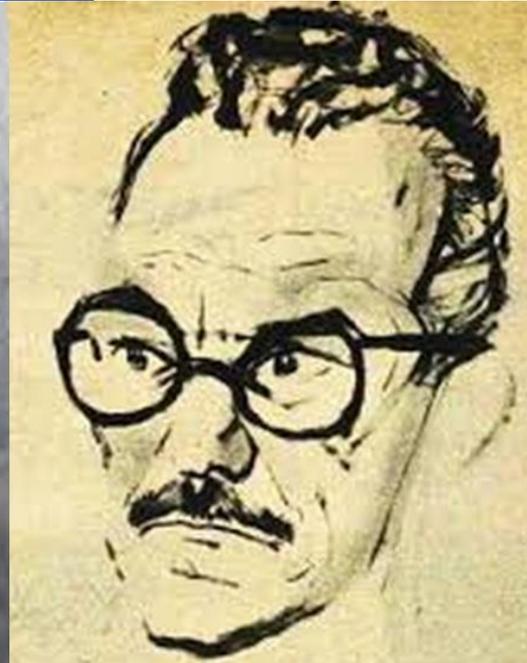
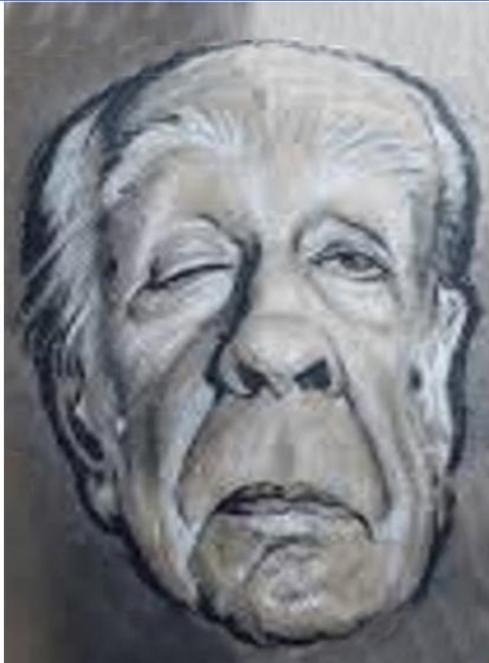
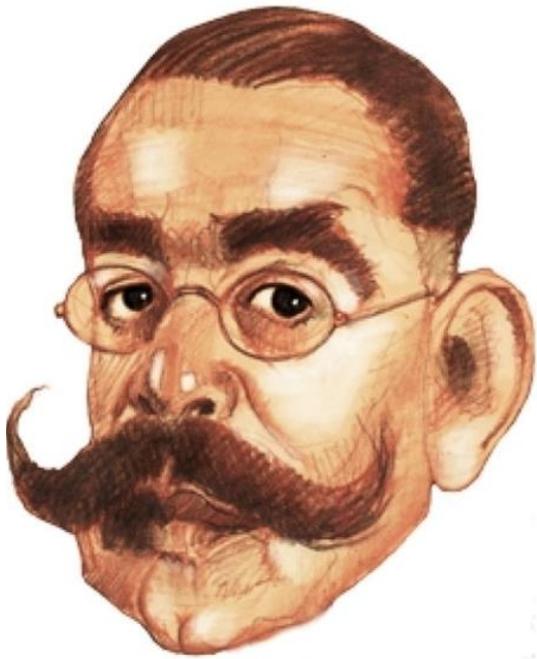


En su derrotero transitó por casi todos los caminos y pueblos americanos, rescatando en forma sonora, fílmica y fotográfica la memoria y el arte de los abuelos, jóvenes y niños de los pueblos originarios y criollos. Publicó 45 libros, grabaciones, filmaciones y más de 50 obras musicales académicas de su autoría. Nos dejó el legado de seguir sus enseñanzas, cómo investigar, ordenar, clasificar y expresar respetuosamente el folklore.

video: ISABEL LA CRIOLLA (tráiler)



<https://www.youtube.com/watch?v=yIQ3GmISLdA&t=33s>



POLÍTICA Y FICCIÓN: LECTURAS DEL MARTÍN FIERRO

Martín J. Hanna

“El poeta de la revolución es el pueblo; pero el pueblo concreto, de persona a persona”
Francisco Paco Urondo (¿Soy el Poeta de la Revolución?)

Intento traer a nuestro siglo el *Martín Fierro*, abordando algunos debates que se dieron en torno a esta obra en el siglo pasado. En el libro *Imperialismo y cultura*, escrito en 1957, Juan José de Hernández Arregui cuestiona la interpretación de Jorge Luis Borges en su obra *El Martín Fierro*, de 1953, que a su vez controvierte los juicios de Leopoldo Lugones en *El Payador* de 1916. La visión que tienen estos tres autores sobre la estética, la poética, la literatura—y su relación con la historia, el lenguaje, la tradición y la política— pueden contribuir a una lectura crítica sobre el asunto de nuestra identidad cultural, para arribar a una imagen de lo argentino y sus diversas tensiones. ¿Es el *Martín Fierro* una ficción? ¿Es una novela? ¿Es un poema? ¿Es el “Poema Nacional”? ¿Es el “Libro Nacional”? ¿Tiene valor sociológico e histórico, o es simplemente una ficción? Si es una ficción, ¿qué relación guarda con la política?

Los intelectuales, entre la realidad y la estética

Hernández Arregui, en *Imperialismo y cultura*, aborda un extenso análisis de la cultura y el rol de los intelectuales en un orden económico y geopolítico de dependencia, más precisamente en Argentina y Sud-América en la década del '30, la llamada década infame. El autor realiza una lectura de los principales grupos literarios que actuaron en la década del '20 en Buenos Aires, específicamente “Boedo” y “Florida”; y analiza las obras de varios intelectuales que arribarían posteriormente a la revista *Sur*, particularmente, se ocupa de Jorge Luis Borges, contrapuesto a otros escritores como Roberto Arlt o Raúl Scalabrini Ortiz.

Borges pasa de Florida a *Sur*. Scalabrini Ortiz proviene del mismo grupo, pero se vuelca plenamente a la actividad política, tomando partido por el yrigoyenismo, a la vez que inicia una exhaustiva investigación de la política económica en el Río de la Plata. Borges tiene un pasado similar, pues en 1928 participó de un comité que sostuvo la candidatura de Yrigoyen, y en 1934 prologó *El paso de los Libres*, poema de Jauretche sobre el levantamiento radical de diciembre de 1933.

En esta época, analiza el autor, la política económica se encontraba supeditada a ciertos compromisos bilaterales con el Reino Unido que restringían considerablemente la soberanía política del Estado. Así también, la crisis social se agrava y la clase trabajadora sufría sus efectos. El sistema político perdía credibilidad tras el escándalo del asesinato del senador Bordabehere en el Congreso. Existía un contexto de gran malestar social y el clima cultural consiguiente. Pese a ello, la política no ocupaba el centro de la escena para las capas medias, y los intelectuales —con ciertas excepciones— se alejan de ella. El radicalismo pierde su fuerza como partido hegemónico y se agrava la crisis de representación.

Los escritores e intelectuales que se incorporan a la revista *Sur* —fundada por Victoria Ocampo— mantienen cierta estética que les permite escindir su poética de la realidad y del malestar vivido en el país. Este grupo literario goza de un exclusivo acceso al arte europeo y sus obras se *aggiornan* a cierto canon literario que resulta extraño al contexto nacional. Hernández Arregui retrata esta situación al decir que en “*esa atmósfera creció nuestro sentimiento de inferioridad y la fama de nuestra tristeza. Lo extranjero envolvía a lo argentino por todas partes, como una película aisladora, en los cines, en los avisos comerciales, en los escaparates iluminados de los negocios*”. Pero existía algo más: “El

porteño descubre gradualmente que ha sido víctima de una falacia. Los supuestos en que habían crecido sus ilusiones eran idolatrías. La riqueza del país no era suya. Y en ese desencanto latía la sospecha de un dolo espiritual” (Hernández Arregui, 2005).

Borges, Lugones y el *Martín Fierro*

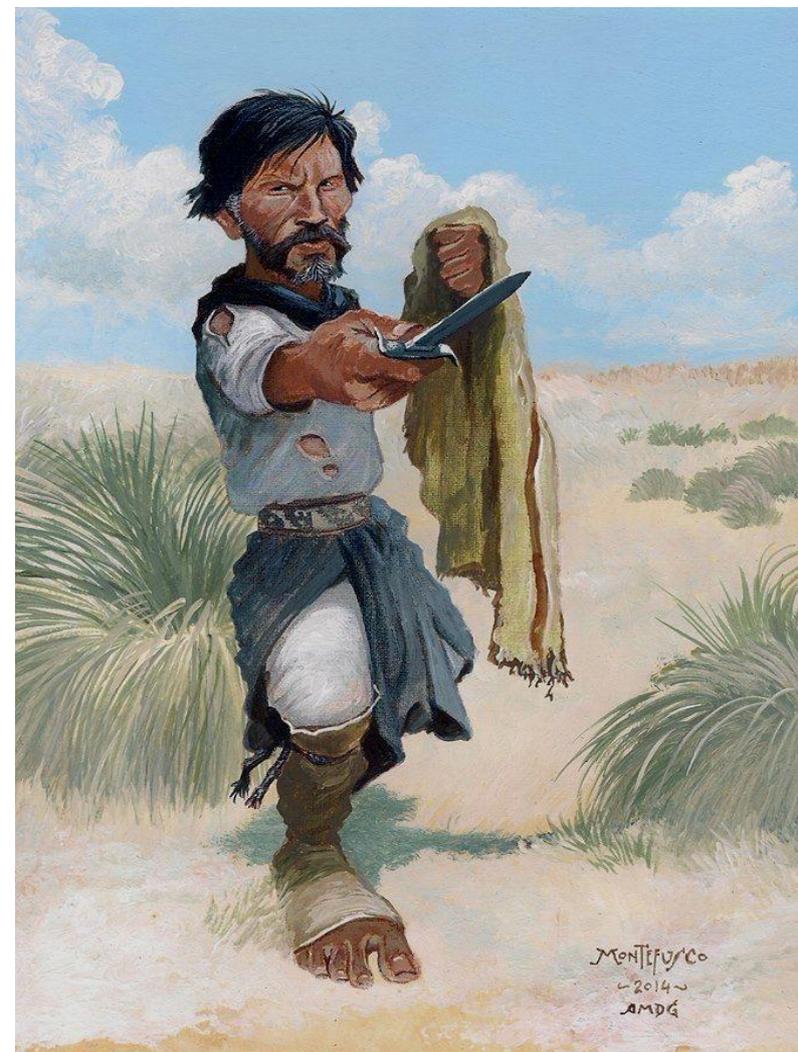
Borges es el escritor que representa este drama social en la literatura de la gran ciudad. En la década del '20 frecuenta la casa de Macedonio Fernández, donde discute en largas tertulias junto a jóvenes como Scalabrini Ortiz, Leopoldo Marechal y Roberto Arlt sobre metafísica y poética. Entre 1934 y 1935, luego de la muerte de Yrigoyen, abandona sus ideas políticas radicales; su escritura parte de este contexto, lo cual se expresa en su narrativa y en la función que ejercerá durante los años del peronismo y con posterioridad, cuando adopta un rol preponderante de influencia en el plano artístico y literario.

Con la colaboración de Margarita Guerrero edita *El Martín Fierro* en 1953, y posteriormente dictará conferencias sobre el tema casi replicando lo escrito, donde resalta su enorme capacidad de cita y memorización. A Hernández Arregui le preocupa que Borges ha desvalorizado el contenido social del poema. Sostiene que su interpretación le quita al *Martín Fierro* el significado histórico, y de esa forma queda reducido a una mera expresión estética. Así dirá que “*el propósito es despojar al arquetipo de toda connotación colectiva, de transformarle en un hecho humano accidental*”. Borges niega que el poema hernandiano simbolice el “alma nacional” y, por el contrario, lo entiende como una novela. Contra la interpretación que da Leopoldo Lugones en *El Payador*, pone en tela de juicio el título de “libro nacional” de los argentinos, desacreditando el carácter de “epopeya” que le asigna la crítica literaria: en definitiva rechaza una exégesis que identifica lo nacional con el actor que representa el *Martín Fierro*, el gaucho.

Para Lugones este sujeto histórico, fenecido en su existencia social, se mantiene como la expresión de una raza, una forma de continuidad del ser argentino: “*Nosotros somos por ahora este ser: el resumen formidable de las generaciones. La belleza prototípica que en nosotros llevamos, es la que esos innumerables antecesores percibieron; [...] cuando el prototipo de belleza revive, el ama de la raza palpita en cada uno de nosotros*”. Es decir, el arte del payador encierra una finalidad estética que Lugones, “*historiador de las multitudes sin apellido de la tierra americana*” (en palabras de Hernández Arregui), encontrará en el canto. Es por ello que en su obra incluye una recopilación realizada por Andrés Chazarreta que reivindica el folklore argentino como expresión de la cultura popular. Para Lugones el *Martín Fierro* se inscribe en esta tradición argentina, un poema y un canto que expresa el espíritu, la cultura y la conciencia histórica del pueblo. El juicio de Hernández Arregui es concordante, y por eso le cuestiona a Borges la operación de leer la obra como si fuera meramente un poema, en última instancia una novela.

En otro párrafo, Lugones dirá: “*Como todo poema épico, el nuestro expresa la vida heroica de la raza: su lucha por la libertad, contra las adversidades y la injusticia*”. El punto en cuestión es el carácter épico del poema. Borges cuestiona el arquetipo, el libro canónico, y dice que “*es razonable afirmar que el Martín Fierro es épico, sin que ello nos autorice a confundirlo con las epopeyas genuinas*”. El placer que brindaban las epopeyas a sus primeros oyentes “*era el que ahora dan las novelas: el placer de oír que a tal hombre le acontecieron tales cosas*.” Así, sentencia que la epopeya

“*fue una preforma de la novela*”. Y considera que, por el período en que aparece el *Martín Fierro*, más bien puede relacionarse con la novelística de Dostoievski, Dickens o Flaubert, autores europeos contemporáneos a Hernández que han escrito su obra entre los años 1836 y 1880. Para Borges el *Martín Fierro* no es un poema épico que signifique al gaucho como actor colectivo; lo que le importa son los efectos de su lectura en el presente, la lectura de un género narrativo.



El otro punto del debate es la implicancia filosófica de algunos pasajes que aluden a problemas como el mal, la desventura, el destino y el tiempo. Estos versos, que para Borges son propios de la metafísica, para Hernández Arregui dan cuenta de una forma expresiva que no es puramente filosófica, sino que encuentra su contorno en las relaciones sociales, tienen arraigo en las condiciones reales e históricas: “*los valores éticos admiten en efecto la consideración filosófica pura, pero esos valores son siempre sociales, y el tratamiento incluso metafísico de estos temas, varía con las circunstancias históricas, con las condiciones reales con que el hombre se enfrenta a la historia*” (Hernández Arregui, 2005, cap. V). Puede considerarse que estos versos de “La vuelta de Fierro” poseen anclaje en las vivencias del autor, en su actitud política frente a un momento histórico determinado, y retratan una forma de expresión del canto popular. Es decir, estos pasajes ilustran y recrean una tradición del pueblo, del gaucho, al expresarse por el canto en las payadas criollas.

Borges: entre la tradición y la gauchesca

Borges también dirá que la gauchesca es uno de los acontecimientos más singulares de la historia de la literatura. No se trata de una poesía hecha por gauchos, sino por “*personas educadas, señores de Buenos Aires o de Montevideo*”. Pese a

ello, la entiende como una manifestación cultural genuinamente popular. En ese sentido, se refiere al montevideano Bartolomé Hidalgo como “iniciador” del estilo, y al contexto en que surgió esta poesía, en el cual se desencadenaron “*guerras que unieron o desgarraron las regiones*”. Otros poetas “*han sido llamados precursores de Hernández*”: Hilario Ascasubi y Estanislao del Campo, ambos porteños; y finalmente considera que Antonio Lussich —escritor de la otra banda rioplatense— prefigura al autor del *Martín Fierro*.

Tras dirigir un reproche moral hacia el protagonista de la obra, Borges concluye: “*El pobre Martín Fierro no está en las confusas muertes que obró ni en los excesos de protesta y bravata que entorpecen la crónica de sus desdichas*”; por el contrario, considera que el personaje se encuentra “*en la entonación y en la respiración de los versos; en la inocencia que rememora modestas y perdidas felicidades y en el coraje que no ignora que el hombre ha nacido para sufrir*” (Borges, 1953).

En su conferencia “El escritor argentino y la tradición”, dictada en el Colegio Libre de Estudios Superiores en 1951, Borges analiza desde su experiencia directa lo que designa como “*un léxico muy general*” en los “*poetas populares del campo y del suburbio*”, y dice que lo ha observado no solo en los payadores de la campaña, sino que lo ha visto en los orilleros de Buenos Aires (Borges, *Discusión*, 2012). Ello le permite leer el *Martín Fierro* de cierta manera y mantener la tensión entre el letrado —el escritor argentino— y la cultura popular —el payador—. Es así que José Hernández deliberadamente diferenciaría el léxico utilizado en la payada entre el moreno y Fierro, para dar cuenta de la distinción que separa la gauchesca de la “*genuina poesía de los gauchos*.” Y dirá: “*El Martín Fierro está redactado en un español de entonación gauchesca y no nos deja olvidar durante mucho tiempo que es un gaucho el que canta*”, aunque hay un pasaje en el que “*no habla de temas vernáculos, sino de grandes temas abstractos*”.

En esta diferenciación considera que los poetas gauchescos deliberadamente cultivan un lenguaje popular, que los poetas populares no ensayan. Eso no quiere decir “*que el idioma de los poetas populares sea un español correcto*”, sino que “*si hay incorrecciones son obra de la ignorancia*”. Persiste la idea que venía sosteniendo desde su ensayo “La poesía gauchesca”, donde separa la cultura civil de los escritores de la gauchesca de la del “gauchaje” (Borges, 2012). Podríamos considerar estos decires como rastros de la “civilización o barbarie” que cruza la literatura y la historia argentina. A Borges le interesa mantener la tensión como un conflicto irresoluble, como dos elementos yuxtapuestos en la cultura y la literatura argentina. Así también la dualidad atraviesa al género, en oralidad y escritura: el gaucho expresa el canto del payador, y la poesía es un género producido por personas educadas de Buenos Aires y Montevideo.

Varios años después Borges sostendrá el mismo criterio de que el *Martín Fierro* no es el libro nacional y no le cabe el carácter canónico que le quiere atribuir Lugones. En el prólogo a su antología de relatos sobre el gaucho matrero, expresará preferir el *Facundo* de Sarmiento: “*En lo que respecta a nosotros, pienso que nuestra historia sería otra, y sería mejor, si hubiéramos elegido, a partir de este siglo, el Facundo y no el Martín Fierro*” (Borges, 1970). Esta declaración busca generar efectos discursivos. En aquel momento ya era el influyente escritor del siglo XX, el director de la Biblioteca Nacional. Infiere

que, en esta tensión entre oralidad y escritura, entre civilización y barbarie, si la balanza se hubiera inclinado hacia lo culto y hacia una élite cultural, hubiera sido otra la historia. Por supuesto, él nutre su ficción de esa tensión, que nunca se resuelve.

Y el Martín Fierro será un tema recurrente en su obra: en *Ficciones* (1944), “El fin”; en *El Aleph* (1949), “Biografía de Isidoro Cruz”; e incluso le dedicará una miscelánea, integrada a la obra *El hacedor* (1960). Podemos considerar, concordando con Ricardo Piglia, un especialista en el tema, que en Borges la tradición funciona como un contexto, es el trasfondo de la obra, de donde parte su escritura (Piglia, 2013).

En el Martín Fierro el contexto de la obra es la condición social del gaucho de la campaña, el sometimiento al régimen de la leva, su relación con la ley, los prejuicios hacia el extranjero, la construcción imaginaria de lo indígena y la frontera. En “La vuelta”, más precisamente en la payada de Fierro y el moreno, podemos encontrar los temas abstractos: el tiempo, el espacio, el mar, la noche. En estos pasajes aparece el canto del payador, que toca temas éticos, filosóficos, por ende universales, que exceden lo particular del gaucho. De allí la lectura que se podría hacer del Martín Fierro como una novela.

Para Borges se trata de una ficción: “la ficción de una extensa payada autobiográfica, llena de quejas y bravatas del todo ajenas a la medida tradicional de los payadores” (Borges, 1953). Esta sería la convención de que da cuenta la obra de Hernández. Borges discute con Lugones para instalar su relato. Para eso calla, no habla sobre las condiciones políticas del texto, aunque paradójicamente, esconder la política es también un acto de efecto político.

El Martín Fierro y la ficción: conclusiones

El *Martín Fierro* se hace eco de un momento histórico determinado y de un sujeto social específico. El gaucho participó y protagonizó las luchas políticas y militares del siglo XIX; pero más allá del reconocimiento que merecía, fue expulsado, desprovisto de recursos, desprotegido jurídicamente, perseguido durante una guerra de policía. Tal como señala Hernández Arregui, el *Martín Fierro* “es el documento histórico más importante del siglo XIX para comprender la formación de las clases sociales en la Argentina”.

Por otro lado, la ficción es una forma que le sirvió a Hernández para retratar la situación del gaucho de la campaña y para darle difusión; llegando, de esta manera, tanto al ámbito rural como urbano, a la población más humilde y a las capas de la intelectualidad de ese tiempo. A su vez, cabe

Bibliografía utilizada

- Jorge Luis Borges, *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Columba, 1953; *El Matrero*, Buenos Aires, Creaciones Gráficas, 1970; *Discusión*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012; *El Hacedor*, Buenos Aires, Debolsillo, 2016; *El otro, el mismo/ Para las seis cuerdas/ Elogio de la sombra*, Buenos Aires, Debolsillo, 2012; *Ficciones*, Buenos Aires, Debolsillo, 2011.
- José Luis Busaniche, *Historia Argentina*, Buenos Aires, Solar/Hachette, 1973.
- Fermín Chávez, *Historia y Antología de la Poesía Gauchesca*, Buenos Aires, Margus, 2004; *José Hernández, periodista, político y poeta*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1959.
- José Hernández, *El Martín Fierro*, Buenos Aires, Eudeba, 2007; *Vida del Chacho y otros escritos en prosa*, Buenos Aires, Biblioteca argentina fundamental, 1967.
- Juan José Hernández Arregui, *Imperialismo y cultura*, Buenos Aires, El Continente, 2005.
- Leumann, Borges, Martínez Estrada y otros (antología), *El Martín Fierro y su crítica*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1993.
- Ricardo Piglia, *Borges por Piglia*, Buenos Aires, La TV Pública, 2013; *Crítica y Ficción*, Buenos Aires, Debolsillo, 2014.
- Humberto Quiroga Lavié, *Memorias de Fierro*, Buenos Aires, Librería Histórica, 2003.
- Julio Schwartzman, *Letras gauchas*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2013. ■

afirmar que los acontecimientos políticos y sociales –tal como sostiene el autor de *Imperialismo y cultura*– permean la forma literaria. Existe una función social del escritor, y un rol político que el pensador adopta con plena consciencia. Y José Hernández no escapa a esto.

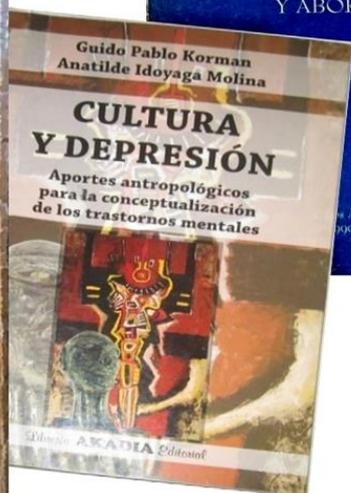
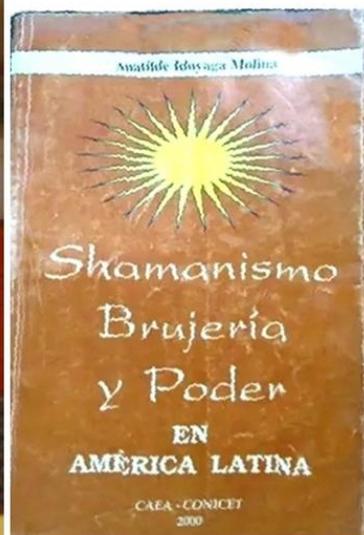
Borges, en *El Martín Fierro* de 1953 esconde la política, y a la vez el procedimiento mediante el cual se llega a esa opacidad; es un artificio de carácter político, en tanto se relaciona (se articula) con la política.

En las discusiones en torno al Martín Fierro, distintos puntos de vista concurren en clara tensión. No obstante, desde el aporte de estos autores podemos pensar la incidencia actual de estas lecturas en la identidad cultural y en la literatura argentina. El *Martín Fierro* sigue siendo un libro presente, que reactualiza su sentido conforme el paso del tiempo. Un sinnúmero de autores lo abordan de forma compleja y crítica, como lo hace el historiador Ezequiel Adamovsky en *El gaucho indómito. De Martín Fierro a Perón, el emblema imposible de una nación desgarrada*; el profesor Julio Schwartzman realiza una sinuosa interpretación de la gauchesca y el Martín Fierro en su ensayo *Letras gauchas*; Martín Kohan ha tratado el tema en diversos escritos y jornadas de reflexión, e incluso una ficción de Gabriela Cabezón Cámara, *Las aventuras de la China Iron*, incorpora en su relato al personaje mítico de Hernández: en un momento donde el movimiento de mujeres se erige con claras pretensiones de cambiar la realidad, la autora otorga un lugar protagónico en la gauchesca a quienes no lo tenían, las mujeres.

Habría que pensar la vigencia del Martín Fierro como una ficción donde podemos encontrar una política, que funciona a su vez como crítica social, como alternativa posible a una determinada realidad. Efectivamente, el Martín Fierro sigue produciendo efectos; sigue alterando la literatura, en un campo de disputa donde también juega la política. En definitiva, diría que –como entendió José Hernández– resulta primordial dar un lugar a aquellos que no lo tienen en el relato imperante.

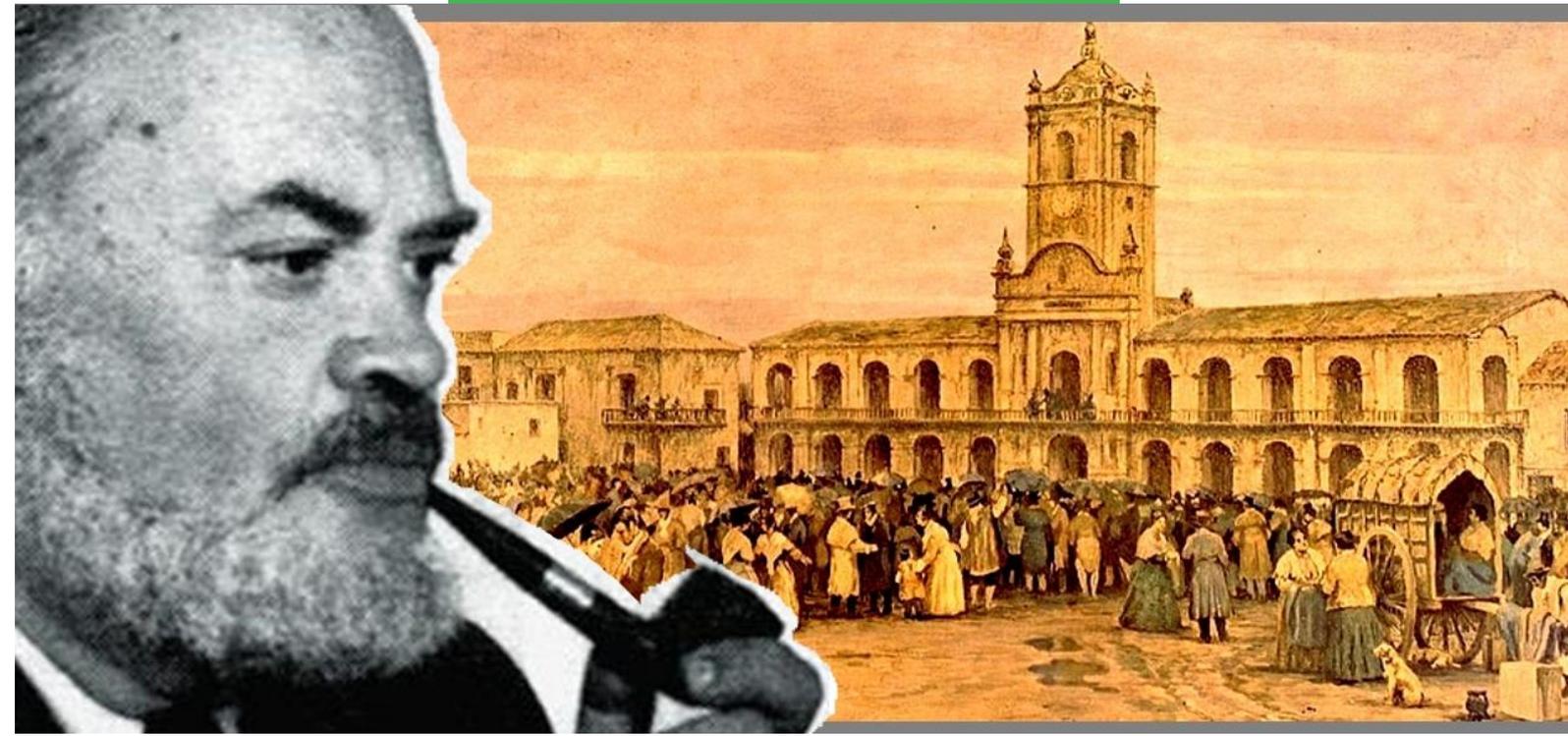
Creo que el desafío de interpretar la política dentro de la ficción puede abrir nuevos interrogantes, respecto a lo que actualmente entendemos por identidad nacional-cultural y otras identidades culturales. En última instancia, el Martín Fierro sigue significando el presente, y nos ayuda a pensarnos como un “nosotros”, como un pueblo que guarda tensiones propias en su identidad; y la literatura es siempre un modo de respuesta en este sentido.

ANATILDE IDOYAGA MOLINA (1950-2020)



Profesora titular de la cátedra de Población Aborigen Americana y Argentina en nuestra casa de estudios, directora del Centro Argentino de Etnología Americana (CAEA) en el ámbito del CONICET y directora de la Maestría y el Doctorado en Cultura y Sociedad por convenio entre la UNA y el CAEA, la doctora Anatilde Idoyaga mereció importantes distinciones por su extensa labor.

Además de sus libros, editó *Scripta Ethnologica y Mitologicas* y publicó innumerables trabajos en otras revistas internacionales, dedicándose principalmente a la antropología religiosa y la medicina de nuestros pueblos originarios.



EL CABILDO ABIERTO DE MAYO

José María Rosa

artículo publicado en el diario Mayoría, mayo de 1973

Cuatrocientas cincuenta esquilas distribuyó el Cabildo Ordinario entre funcionarios, jefes y oficiales militares, obispo, canónigos, curas párrocos, priores de las comunidades religiosas, "profesores" (que profesaban, no que enseñaban como suponen algunos, pues no había universidad) de derecho y medicina, alcaldes de barrio, comerciantes y propietarios. En fin "la parte principal y sana del vecindario" que resolvería la suerte del virreinato. El Virrey se quejará, después, de haberse incluido "*algunos hijos de familia, bolicheros y otras personas sin arraigo de vecindad*".

Para mantener el orden, el virrey dispuso que las tropas regladas —que le eran fieles— custodiasen las bocacalles de la plaza de la Victoria. Pero Patricios, en un acto verdaderamente revolucionario, se posesionó de las mismas con piquetes al mando de su mayor Eustoquio Díaz Vélez. No puede decirse con certeza el número de concurrentes, pues muchos se retiraron sin anotar el voto (como el fiscal de la Audiencia Caspe y Rodríguez). Los nombres de quienes votaron están en el acta y todos ellos pertenecen a la "clase principal", pese a la afirmación del virrey.

Es cierto que muchos invitados dejaron de concurrir, y por las causas más diversas: Pedro Díaz de Vivar devolvió su esquila diciendo que no iría "*porque llovía*" (en realidad apenas garuaba, pero tal vez fuese reumático); Benito González Rivadavia (comandante de carabineros y padre de Bernardino) por "*hallarse en cura radical de tres días a*

esta parte"; Gervasio Antonio de Posadas, notario eclesiástico y futuro Director Supremo de las Provincias Unidas, por encontrarse "*legítimamente ocupado en la redacción de unas escrituras*"; no se dio cuenta del momento histórico en que vivía.

Daba marco al congreso vecinal una "*multitud que en la plaza servía grandemente a los agentes revolucionarios* —dicen las Memorias de Tomás Guido— *que no estaba en el Cabildo por ser excesivamente joven e hijo de familia*". Para subir la escalera del Cabildo se necesitaba no depender de su progenitor. La cinta celeste y blanca comprada por French y Beruti en la bandola de Álvarez en la Recova Vieja, pertenece a la leyenda: es una confusión con el distintivo celeste y blanco de la Sociedad Patriótica, que solo empezaría a usarse en marzo de 1811; los "diarios" de gente de la época, sus "recuerdos" y "memorias", nos hablan de cintas exclusivamente blancas, a veces adornadas con un retrato de Fernando VII, usados el 21 y 22 por el "populacho" que se manifestaba tumultuosamente contra el virrey; el 25 se habla de distintivos colorados y azules (no celestes) que acompañaban a la cinta blanca, posiblemente por distinguir a los principales cuerpos de milicias. Marfany en sus eruditos trabajos sobre la Semana de Mayo, menciona alguna crónica que explica el "azul" como prenda de paz, el "colorado" por la muerte que se estaba dispuesto a dar o recibir. Pero convengamos que el color dominante de la Revolución fue el blanco. ¿Por qué? Es curioso que nadie,

que yo sepa, se haya dado cuenta que el blanco es el color Argentino (plata) en la heráldica.

La reunión fue en el largo y estrecho balcón del piso alto del Cabildo, protegido de la llovizna y el frío por algunos cortinados. En el extremo norte se había puesto una mesa donde presidían los capitulares (que no votaban). A continuación se sentaron el obispo y el escribano. Más allá, en dos hileras de bancos pedidas a los templos vecinos se enfrentaron los "principales" de un extremo al otro del balcón.

El debate sobre la "proposición a votar" es sobradamente conocido. El obispo Lué expuso la doctrina del centralismo borbónico: América pertenecía a España y debería gobernarse desde España, porque aún se mantenía Cádiz fuera de la invasión francesa: y si cayese Cádiz, cualquier peninsular emigrado tendría privilegio sobre los nativos de América. No reparaba el obispo que esa doctrina, no fundada precisamente en las Leyes del Reino, sino en prácticas centralistas de un siglo de Borbones, acababa de ser abandonada por la Junta de Sevilla, al fijar la igualdad de europeos y americanos en el Imperio español, y disponer expresamente que *"América no era colonia de España"* sino parte integrante de las Españas. Sus palabras fueron imprudentes e impolíticas, y así lo entendieron los mismos partidarios de la permanencia del virrey. Quiso corregirlas el fiscal Villota, pero se le adelantó Castelli. Dijo que el obispo encontraría en las leyes que había llevado al debate, y tenía delante suyo en un pupitre, la contestación a sus palabras: las Indias eran parte de las Españas y solo tenían con la península el vínculo de un común soberano. Ante la caída de la Junta que en Sevilla representaba al soberano, era incontestable su derecho de velar por su seguridad. Por lo tanto el asunto a debatir era *"si debe subrogarse otra autoridad a la del virrey"*. Tras un breve debate, pidió la palabra Villota. Con habilidad empezó diciendo que estaba de acuerdo con Castelli en que *"el Virreinato de Buenos Aires tiene derecho a complementar su gobierno"*. Debieron iluminarse las caras de quienes querían el reemplazo del virrey, al oír en boca de un ilustre partidario de éste, y además amigo personal, semejantes palabras. Pero Villota era un hábil abogado: si aceptaba la idea de Castelli sobre la cuestión de fondo, era para articular lo que en procedimientos se llama una excepción de incompetencia de jurisdicción que diera al traste con los propósitos revolucionarios.

Solo se ha conservado el recuerdo de sus palabras, porque no se tomó acta del debate. Debieron ser algo así: 'Tiene razón el doctor Castelli: el Virreinato tiene pleno derecho a decir que el Sr. Virrey ha cesado en el mando y disponer su reemplazo... Pero he dicho el Virreinato y ¿quiénes somos nosotros, vecinos de la ciudad de Buenos Aires para resolver algo que compete al Virreinato entero?... Nuestras resoluciones no pueden ir más allá de lo puramente local, ni trascender los límites del municipio. Esperemos, pues, la reunión de un Congreso General de los pueblos del Virreinato, y disolvamos en calma nuestra reunión municipal que nada puede, ni debe, hacer en la emergencia'.

Las palabras de Villota *"hicieron una impresión tremenda*

en la asamblea" dice López. La poca habilidad de haber diferido la revolución popular, que estaba ganada el 20, a una discusión de doctores donde los criollos podían ser batidos por la habilidad de los españoles, había traído ese resultado. ¿Que importaba la mayoría revolucionaria de la asamblea, si Villota les había ganado el debate? Posiblemente no habría ya tal mayoría, hecha conciencia en la "gente principal" el alegato del excelente abogado del virrey. Dentro de ocho o diez meses se reuniría un congreso de diputados de los pueblos cuya elección habría asegurado el virrey, y en un ambiente de argumentos especiosos se diferiría la resolución final a otro congreso de toda América, como lo había propuesto Cisneros en una proclama, y en esos momentos trabajaba en Potosí el asesor de su Intendencia Dr. Vicente Cañete. Mientras tanto la efervescencia popular de Buenos Aires se diluiría y no habría cambio de autoridades.

Acababan de enredarse los carlotinos en su propia trampa. Aquí debió ser cuando Belgrano, como dice en sus *Memorias*, quiso hacer señales desde el balcón para que los concurrentes a la plaza invadieran el Cabildo y acabaran con el congreso vecinal. Fue Passo quien salvó las cosas. Era un abogado conocido por sus hábiles recursos procesales, el hombre que en esos momentos se necesitaba. A la *chicana* de Villota contestó con lo primero que se le ocurrió. Años después diría que, arrojado convulsivamente por el desesperado Castelli al centro de la reunión (*¡Doctor Passo! ¡Sálvenos!*), empezó a hablar sin tener idea del argumento a desenvolver. Mientras lo pensaba, empezó con un largo elogio a Villota y a su argumento. Era cierto: los vecinos de Buenos Aires no eran todo el virreinato, y no tenían derecho a resolver nada que fuera de interés general, ni mandato de las otras ciudades para resolverlo. Pero... no siempre se necesita mandato expreso para gestar derechos ajenos. La caída de España era una situación que no admitía dilatoria... Y así como en el derecho romano se presume en casos de emergencia la voluntad de quien no puede expresarla, por ausente o menor de edad, se admite que otro vele por sus derechos sin poseer mandato expreso, de la misma manera debería procederse en las circunstancias. Es cierto que no se encontraba en el derecho público, pero por analogía podía aplicarse en el derecho común (es cierto: *no estaba escrito* en el derecho público: pero era —quizá Passo no lo supiera— el "derecho revolucionario" de asumir representación de todos).

Una salva de aplausos coronó las palabras de Passo, mientras en el exterior arreciaban los gritos de *¡abajo Cisneros!* Tan inesperada tesis desconcertó a los juristas y, según palabras de López, las lágrimas asomaron a los ojos de Villota.

Se pasó a votar, y el comicio se prolongó hasta media noche. Pese a la lluvia, que arreció fuertemente, bajo las arcadas del edificio y de ambas Recovas se festejaba tumultuosamente la caída del Virrey. Dice Mitre que en ese momento el reloj del Cabildo tocó *"la última hora de la dominación española en Buenos Aires"*; es una figura literaria, porque no había reloj en el Cabildo, se puso mucho después, y la dominación española se prolongaría tres días, hasta el viernes 25 de mayo. ■



MUJERES INVISIBILIZADAS

Graciela Cabrera Ravazzani

¿Cuánto conocemos acerca de la participación de la mujer en las luchas por liberar la patria de opresores externos e internos? La Historia escrita en general por varones, con algunas excepciones, ha relevado poco o casi nada el accionar de las mujeres en las diversas trincheras donde nos desempeñamos. La invisibilización, como forma de discriminación, contribuyó a cristalizar una sociedad patriarcal, y aunque en la actualidad, por imperio de nuestras luchas hemos conquistado ciertos derechos, la historiografía aún adolece de gran mezquindad a la hora de visibilizarnos. Como dice Cecilia Merchán, *“quienes escribieron la historia trataron que no se notara la lucha del pueblo en su conjunto, y mucho menos la lucha de las mujeres”*.

Si bien en los diferentes niveles de la enseñanza pública y los medios se rescatan y homenajean algunas figuras emblemáticas, como en el caso de Juana Azurduy, Evita o Estela de Carlotto, poco ha cambiado la estructura patriarcal de la sociedad, y así lo denota el incremento de feminicidios en nuestro país.

La mayoría de aquellas mujeres que sacrificaron su vida por la patria finalizaron sus días mendigando o en la pobreza, con algún reconocimiento *post mortem*, tal como ocurrió después de las guerras independentistas. Otras que en el siglo XX y XXI participaron en diversos combates fueron desaparecidas, encarceladas, torturadas, asesinadas. Muchas seguimos hoy bregando por nuestros derechos de género, y por los derechos de hombres y mujeres trabajadorxs –sin distinción de género– contra las injusticias que padece nuestro pueblo bajo los sistemas neoliberales.

Pero no ocupamos espacios en igualdad con los hombres en la mayoría de las organizaciones políticas, gremiales, laborales, académicas, etc. Hemos tenido que organizarnos nosotras mismas, para que la sociedad y nuestros representantes en los gobiernos entiendan que no puede haber una patria (o tal vez, podría decirse "matria") liberada y una Patria Grande unida, sin el rol fundamental que ocupó y ocupa la mujer en todas las batallas. ■



dibujo de César Carrizo

Natalia Noemí S. Soto

Extracto de un trabajo práctico en la Cátedra de Historia Regional Argentina

Desde antes de la Independencia, las mujeres sirvieron a la patria en diversas actividades, incluso en la milicia o el ejército. Ayudaban desde la ciudad o acompañando a las tropas en la campaña, como guerreras, enfermeras, cocineras, pulperas, cantineras y bomberas, y hasta infiltradas dentro el campo del enemigo. Entre muchas otras, se destacan:

MARTINA CÉSPEDES (1762-?)

Aparece en las crónicas de la defensa de Buenos Aires frente a la segunda invasión inglesa en 1807.

Con la complicidad con sus tres hijas, logró tomar prisioneros a doce soldados ingleses, tras hacerlos ingresar de a uno en su fonda, donde éstos habían acudido en busca de aguardiente.

Fue reconocida como defensora de la ciudad y recibió el grado de sargento mayor del ejército.



dibujo de Gato Nieva



MANUELA PEDRAZA (1780-?)

Conocida como “la tucumanesa” por ser oriunda de su provincia, se destacó en la Reconquista de Buenos Aires (1806) enfrentándose a los ingleses, y cuentan que vengó a su marido después de que cayera abatido por el fuego de los invasores.

Por su valerosa actuación fue reconocida con el grado de alférez, pero se recuerda que terminó sus días trastornada e indigente en las calles porteñas.



BARTOLINA SISA (1750/53-1782)

Fue una heroína indígena aimara que participó en el gran levantamiento de 1780/81 contra la explotación colonial, luchando al lado de su esposo Tupac Katari para poner fin a la opresión de su pueblo. Cuando Tupac Amaru fue ejecutado y sus fuerzas dispersadas en el Cusco, en el Alto Perú prosiguieron la lucha conduciendo el ejército rebelde que estableció un largo asedio a la ciudad de La Paz.

Al fin fueron derrotados y, lo mismo que su marido, capturada y asesinada brutalmente, al extremo de ser descuartizada el 5 de septiembre de 1782.



MARIQUITA SÁNCHEZ DE THOMPSON (1786-1868)

Fue una mujer perteneciente a una reputada familia de Buenos Aires, que un año antes de la primera invasión inglesa había logrado vencer las convenciones sociales de la época, al casarse con un primo contrariando el deseo de sus padres.

Se convirtió en una de las primeras mujeres políticamente activas a favor de la Revolución.



dibujo de Javier Armentano

JUANA AZURDUY (1780-1862)

Emblema de lucha, símbolo de entrega y patriotismo, fue una mujer que rompió con todos los estereotipos. Nacida en Chuquisaca, en su infancia quedó huérfana de padre y madre. Se unió al amor y a los ideales de Manuel Ascencio Padilla, reclutando soldados indígenas para las fuerzas patriotas. Participó en numerosos combates en la “Guerra de las republicuetas”, donde perdió a su marido y cuatro de sus cinco hijos. Cuando su esposo fue decapitado y expuesta su cabeza, Juana la recuperó y le dio cristiana sepultura. Por sus hazañas mereció el grado militar de teniente coronel, y el general Belgrano le obsequió un sable en reconocimiento a su bravura.

Vivió en Salta, donde fue protegida por Güemes, pero luego de la muerte de éste quedó desamparada. De regreso en su tierra, donde sus bienes habían sido confiscados, quedó en la miseria. Bolívar le otorgó una pensión, pero tiempo después dejaron de pagarla y murió en la pobreza.



MARÍA REMEDIOS DEL VALLE (1767-1847)

Conocida como “La Capitana”, ocultada en la historia oficial por su condición de negra, sin embargo fue reconocida por Belgrano y por Bolívar. Era una liberta que, junto a su madre, una hermana y una tía, integró el grupo de “las niñas de Ayohuma”, asistiendo a los heridos y luchando heroicamente en el Ejército del Norte, cuyos soldados la llamaron “Madre de la Patria”.

Se cuenta que combatió estando embarazada. En las expediciones al Alto Perú perdió a su marido y a dos de sus hijos. Sobrevivió a nueve heridas de bala y padeció ser condenada a once días de azotes. Mostraba con orgullo sus cicatrices de guerra en los brazos y las piernas.

En su vejez mendigaba en las iglesias de Buenos Aires, subsistiendo a la buena de Dios, comiendo sobras de los conventos, y fue rescatada de la miseria por Rosas, que la reivindicó, y ella adoptó su apellido: María Remedios Del Valle Rosas.



MARÍA MAGDALENA DAMASA GÜEMES (1787-1866)

Conocida como “Macacha”, acompañó resueltamente a su hermano, el general Güemes. Cosió uniformes para la tropa patriota, realizó arriesgadas tareas de espionaje y fue admirada y respetada por todos. Mereció el cariño de su gente debido a la generosidad con que ayudaba a los necesitados, quienes la llamaron “Mamita de los pobres”. Su red de informantes actuaba en Salta, Jujuy y Tarija: mujeres de la alta sociedad, campesinas y hasta minusválidas, que todo lo arriesgaron por la patria.



dibujo de Nora Patrich

JUANA MORO (1785-1874)

Como consecuencia de la terrible situación que atravesó la apodaron “la emparedada”. Esta mujer jujeña, vestida humildemente, se trasladaba a caballo espionando los recursos y los movimientos del enemigo. En una oportunidad fue apresada y obligada a cargar pesadas cadenas, pero no delató a los patriotas. Sufrió el castigo más grave cuando Pezuela invadió Jujuy y Salta, detenida y condenada por espionaje a morir tapiada en su propio hogar. Días más tarde una vecina, condolida de su terrible destino, horadó la pared, le proveyó agua y alimentos hasta que los realistas fueron expulsados, y así la rescataron.



dibujo de Itzel Bazerque Patrich

MARÍA LORETO SÁNCHEZ PEÓN (1777-1870)

Salteña de la alta sociedad, ante las sucesivas ocupaciones de la ciudad por parte los ejércitos realistas encabezó una red de mujeres espías al servicio de la guerrilla de Güemes. En las invasiones a las ciudades de Salta y Jujuy, entre 1814 y 1821, contribuyó a desgastar y frustrar los planes del enemigo, llevando y trayendo mensajes que ocultaba entre los árboles. Era un peligro para los realistas y la castigaron con cárcel y humillaciones. Murió en la pobreza.



dibujo de Itzel Bazerque Patrich

GERTRUDIS MEDEIROS (1780-?)

Conocida como “la Bella”, era salteña, viuda de un comandante patriota. Junto a sus pequeñas hijitas fue tomada prisionera por los realistas, parte de su casa convertida en cuartel y el resto demolida.

Cuando Belgrano triunfó en Salta, recuperó la libertad y se estableció en su hacienda rural; allí resistió el ataque de partidas enemigas, pero cayó nuevamente prisionera. Los pobladores la vieron amarrada a un algarrobo, hasta que la llevaron encadenada a Jujuy. Aun estando presa informaba sobre las posiciones del enemigo al general Güemes. Sentenciada a destierro en Potosí, pudo huir antes de ser trasladada y regresó a Salta. Sumida en la pobreza, Belgrano pidió para ella una pensión que nunca le otorgaron.



ROSA CAMPUSANO (1796-1851)

Nacida en Guayaquil, desde su juventud adhirió al proceso revolucionario de América. Al producirse la campaña al Perú liderada por José de San Martín, Rosita se hizo ardiente partidaria de los patriotas y fue amante del libertador, por lo cual la llamaron “la Protectora”.

Entre los servicios prestados a la causa, ella, al igual que Manuela Sáenz, la compañera de Simón Bolívar, permitieron conocer las intenciones y planes de los absolutistas. Ambas fueron premiadas por San Martín como ‘Caballeresas de la Orden del Sol’ en 1822.

Fuentes

<https://www.periodicovas.com/rosa-capusano-la-protectora/>

<http://www.lhistoria.com/biografias/bartolina-sisa>

<https://www.google.com.ar/amp/s/www.lanacion.com.ar/1916822-mujeres-de-la-patria-otra-manera-de-contar-la-historia-argentina/amp/1916822>

<http://www.lagazeta.com.ar/macacha.htm>

<http://www.telam.com.ar/notas/201607/153478-bicentenario-independencia-mujeres.html> ■



TERRA BRASILIENSIS: LATIDOS DE UNA REGIÓN HISTÓRICA

Eduardo Nocera

Eduardo R. Palermo, *Terra brasiliensis. La región histórica del norte uruguayo en la segunda mitad del siglo XIX, 1850-1900*, Porto Alegre, FCM, 2019.

La región histórica del norte uruguayo en el siglo XIX se extendía mucho más allá de los actuales estados nacionales del Mercosur, envolviendo parte de las provincias argentinas de Entre Ríos, Corrientes y Misiones, el sur de Paraguay, Rio Grande do Sul, norte del río Negro (la “Banda Norte” de la vieja Banda Oriental, objeto del primer libro del autor) y otras tierras linderas con Brasil. Ese vastísimo territorio albergaba elementos comunes en términos económicos, sociales, culturales e identitarios, que se habían definido desde el comienzo de la conquista española y de su disputa fronteriza con la conquista portuguesa.

Terra Brasiliensis –obra basada en la tesis de doctorado del autor– se refiere a esa región desde el punto de vista de un historiador uruguayo que habita, piensa y ama esa frontera. La rastrea hasta su origen, producto de la avanzada lusitana que la convirtió –tal como revelan documentos y mapas de la época que Palermo revisa y pone en valor– en una extensión cultural, económica y política de Rio Grande do Sul, lo cual demostraría la dependencia uruguaya del Brasil durante el período 1850-1900. Semejante grado de penetración se dio en correspondencia a las condiciones naturales, pero fundamentalmente –y este es el núcleo de la investigación de Palermo– por la propiedad de la tierra en manos de

hacendados riograndenses, los invasivos capitales brasileños, las relaciones laborales de esclavitud o semiesclavitud que en tuvieron lugar en esa área fronteriza, las caras ocultas y visibles del contrabando, las composiciones familiares a ambas bandas del río *Cuareim* (*Quaraí* en portugués), y el tráfico negrero subregional para abastecer la demanda de mano de obra esclava de los saladeros de Pelotas y de la cafeeicultura de São Paulo y Rio de Janeiro.

El Estado uruguayo debió intervenir en la segunda mitad del siglo XIX para uruguayizar ese territorio demográficamente brasileño, a partir de la fundación de las poblaciones fronterizas de San Eugenio del Cuareim (hoy Artigas) o Villa Ceballos (hoy Rivera). Esa acción estatal, observa Palermo, estableció instituciones políticas, sociales y culturales –la escuela pública– donde prevaleció lo uruguayo por sobre lo brasileño; pero se consiguió recién para 1907/8, años de la presidencia de Battle y Ordoñez y del primer censo uruguayo del siglo XX, inmediatamente posteriores a la clausura de la última revolución blanca de 1904 acaudillada por Aparicio Saravia, herido de muerte en Masoller –pueblo lindero con la brasileña Vila Albornoz y el llamado Rincón de Artigas, donde el *Jefe de los Orientales* invernaba ganado, espacio limítrofe hasta hoy silenciosamente disputado entre Uruguay y Brasil–. La

mayoría de las revoluciones orientales y riograndenses entre 1850 y 1900 –una de ellas la *Revolución* de las Lanzas, encabezada por Timoteo Aparicio– se produjeron en esa zona contigua donde abundaban los recursos humanos y económicos que requerían tales luchas: en el caso uruguayo, la guerra civil entre los blancos sublevados y los colorados gubernamentales.

Este tercer trabajo de Eduardo Palermo (luego de *Banda Norte, una historia de la frontera oriental, de indios, contrabandistas, misioneros y esclavos*, y *Tierra esclavizada, el norte uruguayo en la primera mitad del siglo XIX*) se compone de una introducción que presenta el marco metodológico del investigador, ocho capítulos y una conclusión centrada los cambios que se dan a finales de la Guerra de la Triple Alianza, en tiempos de la modernización rural y la lenta pero definitiva incorporación de la frontera norte al Estado nacional.

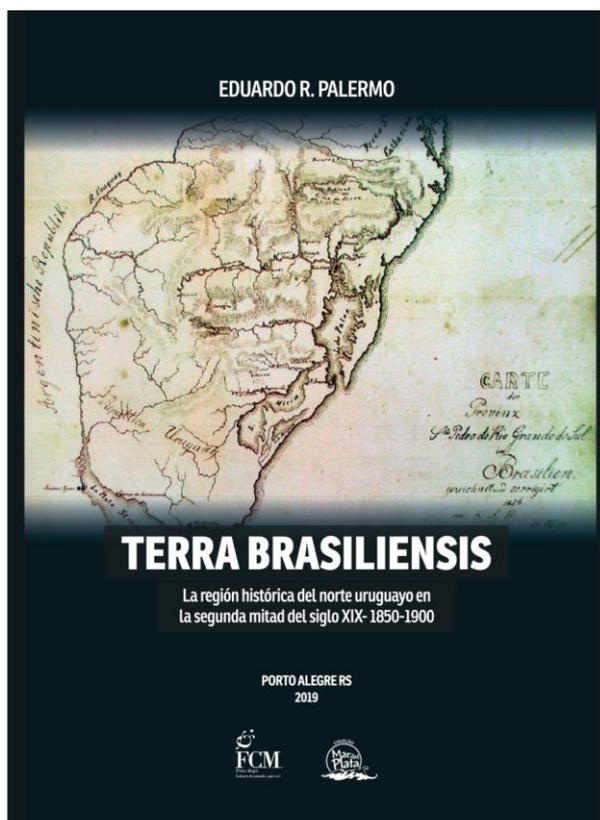
Ya desde el primer capítulo, Palermo nos hace entender por qué es necesario un abordaje regional de la historia del norte de su país, por fuera del compartimiento estanco de una historia meramente nacional; su objeto de estudio es un “territorio-región”, como lo denomina. En el segundo capítulo, enfatiza que eran luso-brasileños los principales propietarios de la mayoría de las tierras, ganados y esclavos en el norte uruguayo desde el acabóse del proyecto artiguista (en base a padrones censales y documentos de donación de tierras, escrituras e informes de las jefaturas políticas). En el tercer capítulo reflexiona sobre los sucesos políticos que se desencadenaron entre el Uruguay y el Imperio de Pedro II desde la alianza contra el binomio Rosas-Oribe, y repasa los tratados que definían las relaciones en una frontera en constante disputa. En el capítulo cuarto considera la situación de los saladeros orientales como principal rubro de la economía rural de la época, que entrará en declinación. En el quinto capítulo,

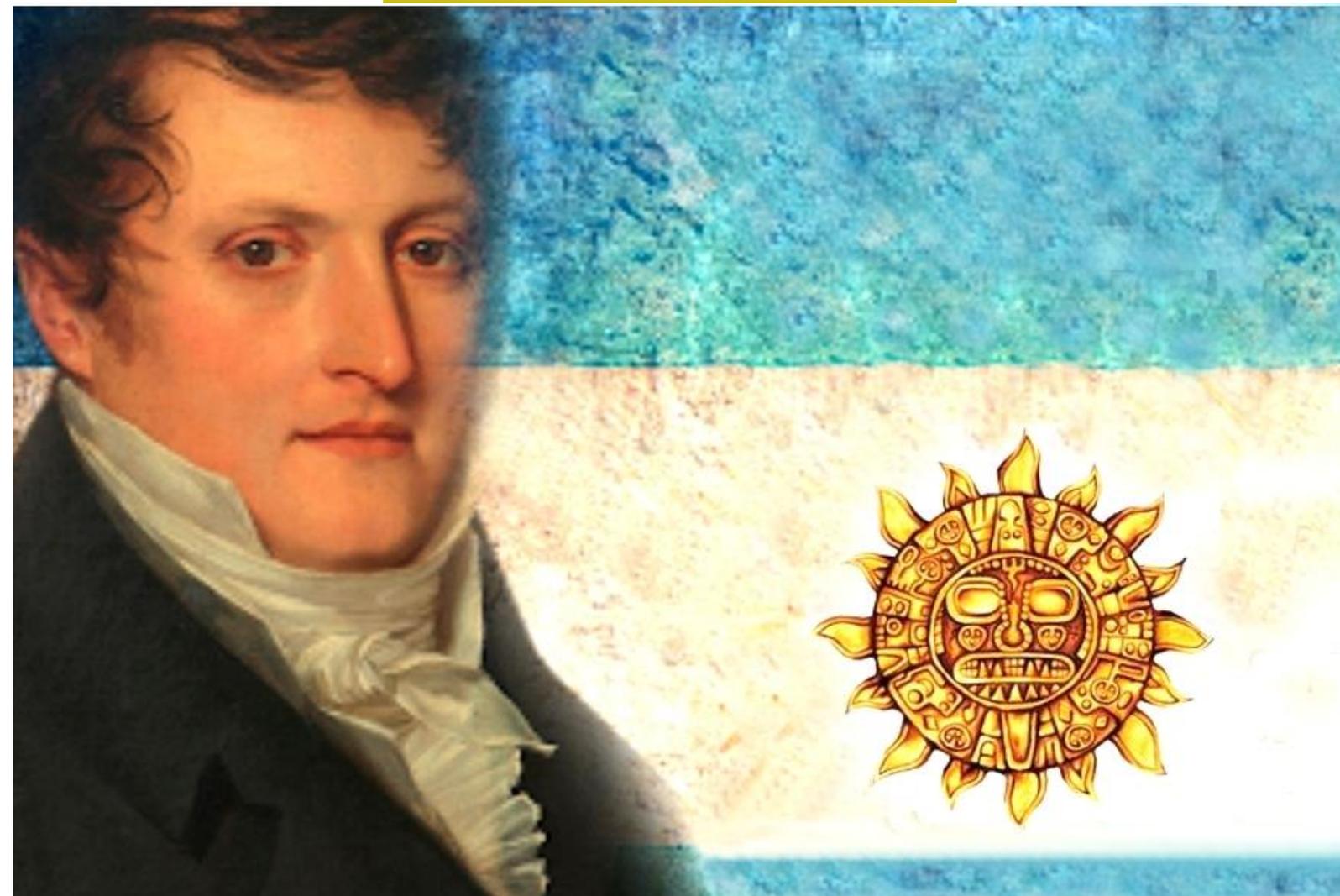
llamado sugestivamente “Banda norte: la ‘nueva África’”, analiza el efecto de los tratados firmados con Brasil en 1851 –impulsados en Río por el representante oriental Andrés Lamas– en relación a la mano de obra esclava, explora los contratos de peonaje registrados en Cerro Largo y los documentos jurídicos que legalizaron el ingreso de trabajadores esclavizados desde Río Grande al norte uruguayo cuando ya estaba abolida la esclavitud en Uruguay. El sexto capítulo examina los secuestros en la zona de afrodescendientes, esclavizados o libertos, para venderlos en Brasil y conducirlos a Río, São Paulo y Minas Gerais; las rutas del tráfico negrero, denunciadas ante la justicia, fueron objeto de disputa entre Brasil y Uruguay por las fugas y los pedidos de restitución de esclavos escapados de las *fazendas* que migraban hacia las provincias litoraleñas argentinas y el Paraguay. El séptimo capítulo, “Orientalización del norte fronterizo”, estudia la colonización de la zona con el trasfondo de la política de fusión entre caudillos de la campaña y doctores de Montevideo que se desarrolla entre 1855-1865, y analiza el Tratado de Permuta de 1857 por el cual se pensaba realizar un intercambio de territorios fronterizos con Brasil. El último capítulo discurre sobre el ininterrumpido desplazamiento de brasileños hacia aquellos departamentos fronterizos, sus matrimonios con mujeres orientales con la finalidad de asentarse en la tierra y aprovechar derechos hereditarios, y como respuesta estatal, da cuenta de una serie de políticas tendientes a nacionalizar la población a partir del uso del castellano y del avance de la reforma educativa de 1876.

Un libro escrito en el filo de dos países, en la conurbación de Rivera-Livramento, donde el autor reside inmerso en una cultura “misturada” y se habla *portuñol*, descubre en la indagación histórica regional los términos de confluencia de nuestro común destino sudamericano. ■



E. Palermo, doctor en Historia, director del Museo regional de Rivera, del Centro de Documentación del Río de la Plata y Brasil, y de la revista digital *Estudios Históricos* (www.estudioshistoricos.org)





EL INDIGENISMO DE MANUEL BELGRANO

Hugo Chumbita

Este Año Belgraniano es una oportunidad para revisar y conocer mejor las ideas y la obra de Manuel Belgrano, uno de cuyos aspectos más notables fue su solidaridad con los pueblos originarios y la admiración por la antigua civilización andina. Hijo de padre genovés, católico, instruido en España, influido por la Revolución Francesa, podría parecer extraña esa fidelidad a las raíces americanas, y sin embargo era un rasgo que identificó a la generación de los revolucionarios de la independencia.

El Reglamento misionero

En la expedición al Paraguay, atravesando el territorio misionero, Belgrano reclutó soldados guaraníes y concibió llevar la revolución a aquellos pueblos que, tras la expulsión de los jesuitas, bajo la administración de la burocracia realista se disgregaban en una penosa decadencia.

Con tal propósito dictó en Tacuarí el Reglamento para los Naturales de Misiones del 30 de diciembre de 1810, reconociéndoles plena libertad e igualdad. No era una promesa abstracta, sino que contemplaba un conjunto de medidas concretas: *“a todos los treinta pueblos y sus respectivas jurisdicciones les exceptúo de todo impuesto por el espacio de diez años”*; *“les habilito para todos los empleos civiles, políticos, militares y eclesiásticos”*; *“se les darán gratuitamente las propiedades de las suertes de tierra que se les señalen”* en el pueblo y en la campaña, suministrándoles instrumentos agrícolas y ganados. Regulaba la contratación de trabajadores a fin de evitar abusos, prohibía los azotes y castigos corporales con severísimas

penas a los infractores, y creaba un fondo con la venta y arriendo de las demás tierras –“después de acomodados los naturales”– para “el establecimiento de escuelas de primeras letras, artes y oficios”.

Aquel estatuto no se cumplió: año y medio después, los 261 guaraníes que llegaron a Buenos Aires como voluntarios del Regimiento de Granaderos se dirigían a San Martín, expresando “*el honor de conocerlo a Vuestra Señoría y saber que es nuestro paisano*”, y denunciaban que su región “*aún se mantiene en infelicidad por la larga distancia en que se halla, pues aunque nuestro Supremo Gobierno le ha dispensado su protección, nada se ha adelantado, siendo la causa que los gobernantes que aún existen en aquel destino mantienen las miras del sistema antiguo, ocultando o interpretando las nuevas regalías que se nos conceden*”. San Martín les hizo redactar y elevó al Triunvirato el petitorio (6 de mayo de 1813) que concluía apelando por “*que desaparezcan aquellos restos de nuestra opresión y conozca nuestro benigno gobierno que no somos del carácter que nos supone y sí verdaderos americanos, con sólo la diferencia de ser de otro idioma*”.

Las guerrillas indígenas

Marchando con el Ejército del Norte, Belgrano escribía que “*yo deseo tener muchos naturales en él*” (carta del 12 de febrero de 1812) y, en efecto, consiguió incorporar numerosos contingentes comandados por sus caciques. Se iniciaba la formidable movilización de las comunidades indígenas, que siguieron en pie de guerra durante más de una década hasta la liberación del Alto Perú.

Uno de los mejores jefes que Belgrano sumó a la lucha fue Baltasar Cárdenas, a quien Rivadavia puso como un ejemplo peligroso en las gestiones diplomáticas conciliatorias con el Reino de España, según el informe de 1815 de su interlocutor Gandásegui: “*Rivadavia estaba alarmado con la participación que los indios tomaban en el movimiento insurreccional, destacándose la personalidad del cacique Cárdenas*”.

Otro caudillo sobresaliente fue el coronel indio Víctor Camargo, cuyo notable genio y energía, el relato histórico de Mitre lo atribuía a que quizás “*por sus venas corría alguna sangre europea*”.

La monarquía incaica

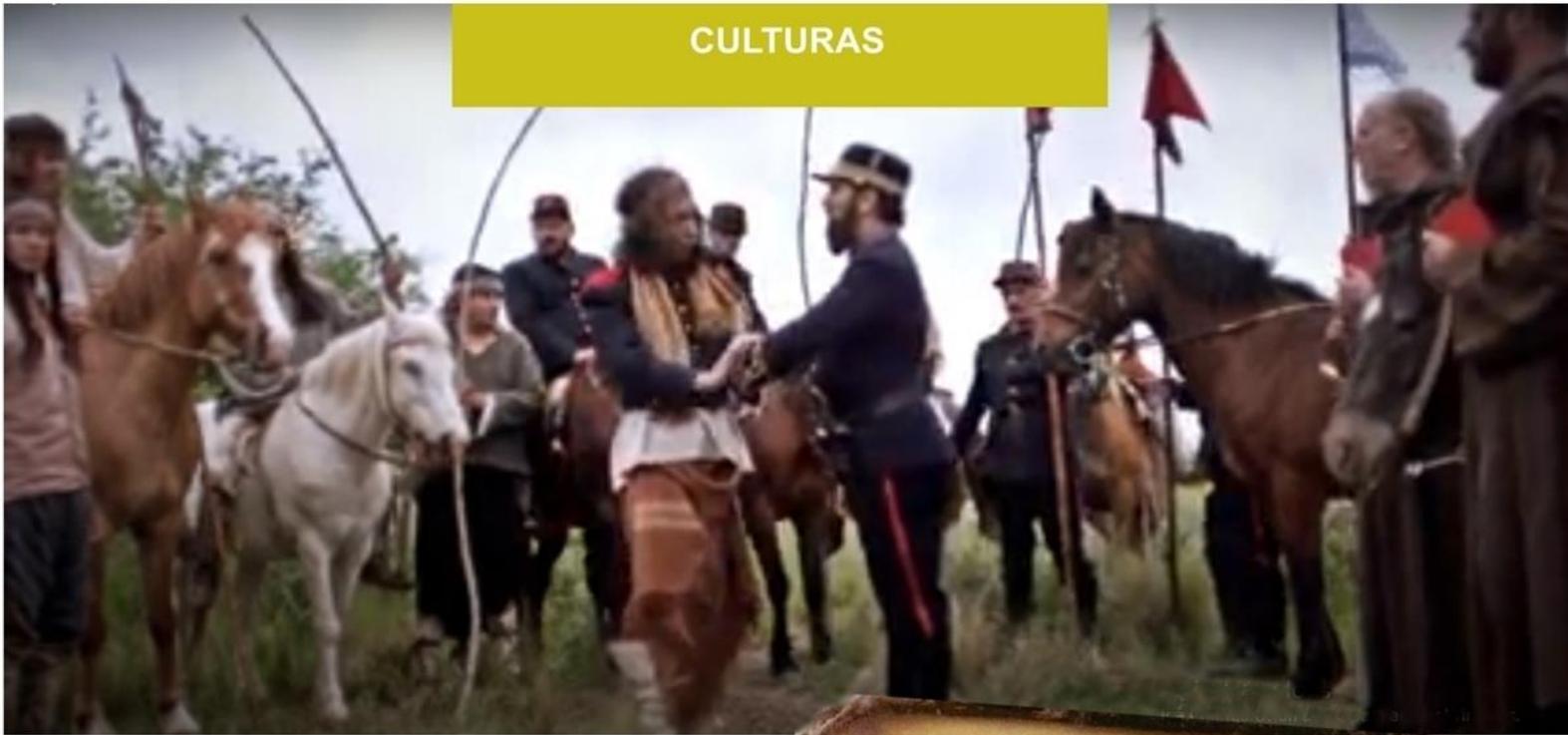
Cuando el Congreso de Tucumán proclamó en 1816 la independencia de “las Provincias Unidas en Sud América”, Belgrano propuso el plan de la monarquía incásica, con el elocuente apoyo de San Martín y de Güemes. No era una ocurrencia repentina: planteado desde 1790 por el Precursor Francisco de Miranda, seguramente se había difundido en las logias patriotas en Europa y América.

La soberanía de un inca, “atemperada” con un régimen representativo, sería la base para unir los países del continente sudamericano. Belgrano alegó la importancia de ganar a los indígenas, y con la capital en Cusco, levantar a las masas del Perú. El proyecto, aplaudido por la mayoría de congresales, fue impulsado por el catamarqueño Acevedo, el riojano Castro Barros y los altoperuanos Rivera, Sánchez de Loria y Pacheco de Melo, aunque al trasladarse la asamblea a Buenos Aires naufragó.

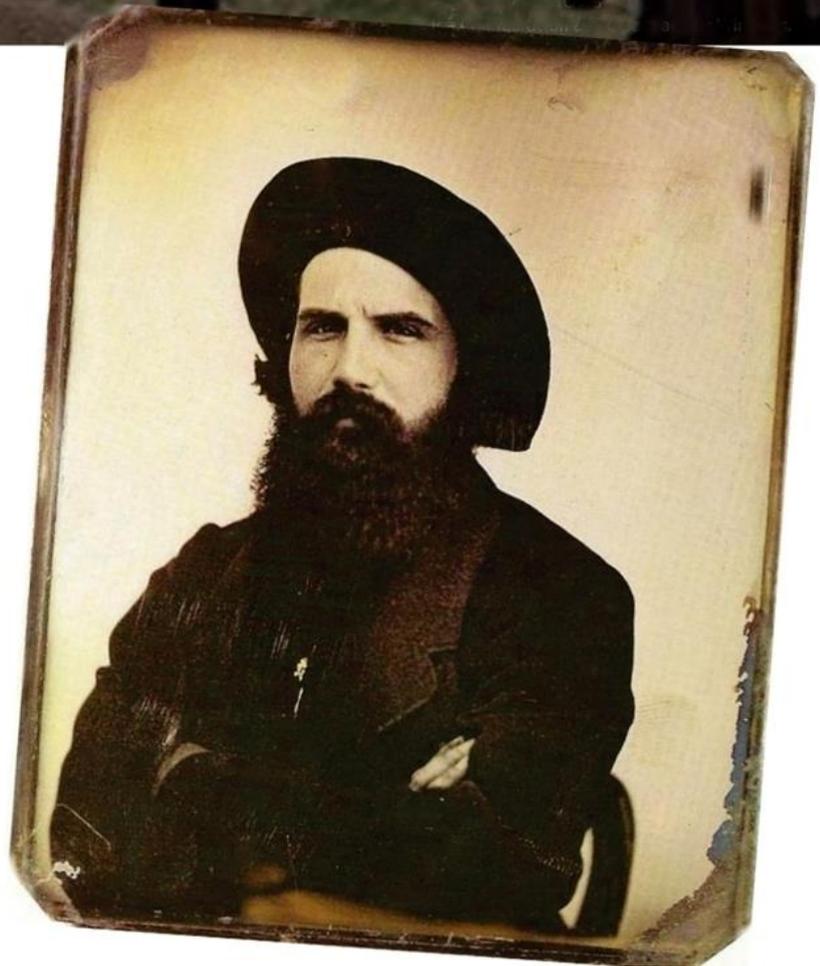
Belgrano lo defendió en un artículo de *El Censor* (19 de septiembre de 1816), sosteniendo que “*sólo la monarquía constitucional es la que conviene*”, y así, a la vuelta de los siglos, los incas “*vuelven a recuperar sus derechos legítimos al trono de la América del Sud; he dicho legítimos, porque los deben a la voluntad general de los pueblos. Sabido es que Manco Capac, fundador del gran imperio, no vino con armas a obligar a los naturales a que se sujetasen, y que éstos le rindieron obediencia por la persuasión y el convencimiento*”. Se podía optar por otra monarquía, pero sería injusto no elegir aquella “*que sólo hizo bienes*” y “*a la que se le quitó el cetro por nuestros antecesores con toda violencia*”.

Mitre, enemigo de las ideas indigenistas, explicó sin embargo cuánto inspiraron a los hombres de Mayo, pues “*los incas, especialmente, constituían entonces la mitología de la revolución*”. No era extraño, decía, que Belgrano participara de tales sentimientos, y señalaba la influencia de dos enciclopedistas franceses, los jesuitas Marmontel y Raynal, que ponían al Incario como modelo de civilización.

Sin negar esas y otras influencias intelectuales, hay que pensar que nuestros patriotas debían conocer y respetar sus propios ancestros, que eran los de la mayoría social de entonces. Belgrano, Castelli y Moreno, hijos de europeos por el lado paterno, por el lado materno descendían de Agueda, una de las mujeres guaraníes de Irala, y de la hija de ambos, Isabel, que vino desde Asunción a fundar Buenos Aires (sobre la ascendencia de María Josefa González Casero de Belgrano, María Josefa Villarino de Castelli y Ana María Valle de Moreno, ver la *Historia Genealógica* de Binayán Carmona, 1999, y *Familias argentinas*, de Herrera Vegas y Jáuregui Rueda, 2002). Aunque estos blasones cotizaban poco en “la gran aldea”, los revolucionarios de la primera hora eran conscientes de que la sociedad mestiza de la patria naciente tenía que rescatar y honrar sus raíces originarias. ■

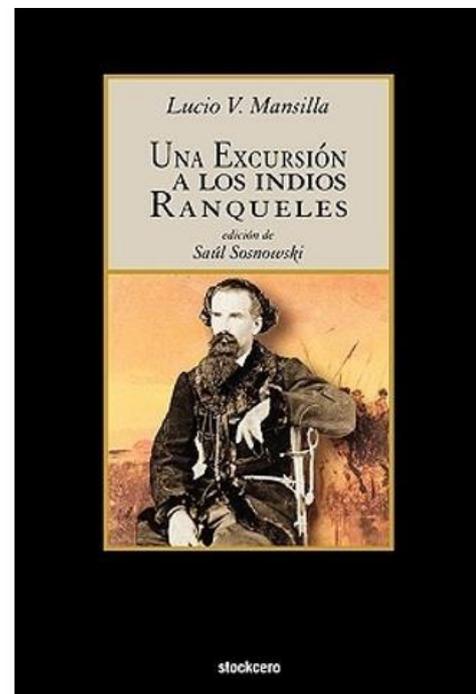
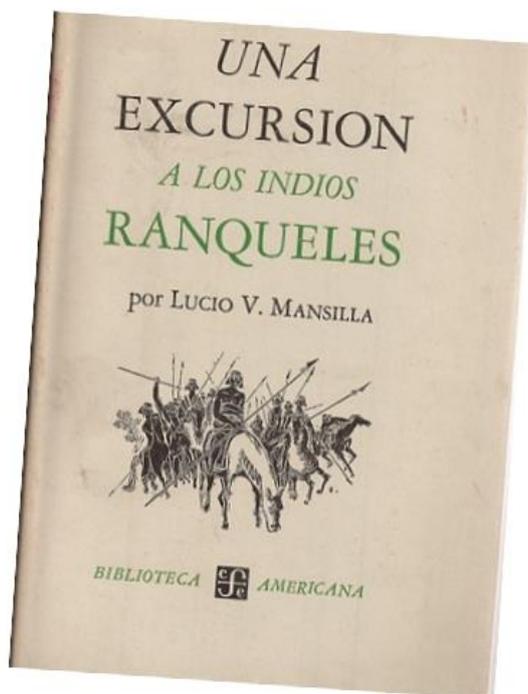
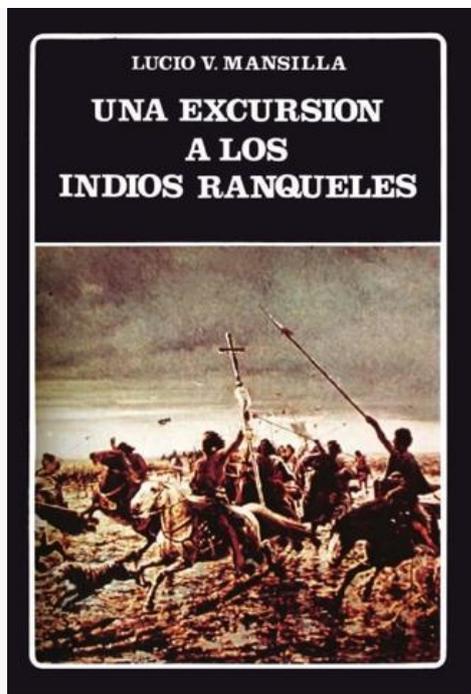


viajar a los ranqueles



En 2020 se cumple un siglo y medio de la famosa excursión del coronel Lucio V. Mansilla, atravesando la frontera de las pampas centrales hasta las tolderías del cacique Mariano Rosas. El mismo año 1870 se publicó por entregas el relato del viaje, en forma de cartas del autor, en el diario *La Tribuna* de Buenos Aires, y luego en el libro *Una excursión a los indios ranqueles*, que se convirtió en un clásico de la literatura argentina.

El interés perdurable de esta obra es la actitud de Mansilla, en busca de un arreglo pacífico con los indios, planteando la convivencia en vez de la guerra entre ambos modos de vida: entre una *civilización* y una *barbarie* no tan distantes, cuyos respectivos representantes en el caso de este encuentro eran, quizás no por azar, un sobrino y un ahijado de Rosas.



El acuerdo que buscaba Mansilla no pudo prosperar bajo el gobierno de Sarmiento, y una década después se consumó la política de exterminio de las tribus pampeanas. Cabe recordar que en 2001 los restos de Mariano Rosas fueron rescatados por sus descendientes y llevados a su solar natal de Leubucó desde el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, donde habían estado secuestrados como trofeo antropológico de la brutal “conquista del desierto”.



Mariano Rosas y su tumba actual en Leubucó

En torno a las memorias y significados de la expedición de Mansilla, en 2017 se presentó “Otra excursión a los indios ranqueles”, una serie televisiva de ocho capítulos realizada en coproducción por la Universidad Nacional de La Plata con las universidades de Río Cuarto, La Pampa y Córdoba, integrantes de la Red Nacional Audiovisual Universitaria (RENAU, creada en 2006).

Dirigida por el cineasta Jerónimo Carranza, la serie combina el formato de entrevistas documentales con la recreación fílmica de aquel trayecto y sus avatares, ilustrando diversos pasajes del libro, con el atractivo visual de los paisajes y una convincente ambientación; aunque resulta incongruente que los actores interpreten piezas musicales modernas, en vez de un repertorio consistente con la época de que se trata.



En cualquier caso, es un indicador de las posibilidades que ofrece la red interuniversitaria nacional –con más de 40 centros de producción audiovisual y otros tantos canales de televisión universitaria y señales asociadas– para producir y difundir materiales de interés cultural y educativo que, como en este ejemplo, se pueden ver también en *youtube*. ■

video: OTRA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES



<https://www.youtube.com/playlist?list=PLWbWi3rgBJCXZaR-ThlkgIOykejsKwb-2>



LA LEYENDA DE LA MALDONADA

Daniel Yarmolinski

Existe una antigua leyenda de la ciudad de Buenos Aires que nos habla de sus orígenes como tierra invadida y nos trae el eco lejano de una figura de mujer. Claro que esta leyenda es como una rareza olvidada, quizás por referirse al protagonismo de una mujer que se rebelaba ante un sistema injusto.

La historia recuerda el episodio como “la leyenda del arroyo Maldonado”, porque el nombre del arroyo que atraviesa la ciudad bajo la actual avenida Juan B. Justo tuvo su origen en la aventura de “la Maldonada”, según el relato de Ruy Díaz de Guzmán, el autor de la primera crónica sobre nuestro país: *Anales del descubrimiento y conquista del Río de la Plata*, una obra escrita en 1612 que tradicionalmente se menciona como *Argentina manuscrita*.

La Maldonada fue condenada por escapar del fuerte fundado por Pedro de Mendoza, en plena hambruna –consecuencia de los combates contra los habitantes originarios de estas tierras– y por haber convivido con ellos, los “salvajes” querandíes. Cuenta la leyenda que, en su huida del poblado, andando por la llanura se detuvo en una lomada donde había agua. Allí ayudó a parir a una “leona” (puma), y días después unos indios la encontraron junto a la puma y sus cachorritos, y la llevaron a su toldería. Por un tiempo nada se supo de esta mujer, hasta que un oficial

español la “rescató”, para volver a someterla hasta el día de su castigo. Sentenciada a la pena de muerte, la condujeron hasta el arroyo y la ataron a un árbol, donde la alternativa era morir de hambre y sed o ser despedazada por los animales del campo.

A los tres días –narra Ruy Díaz de Guzmán– unos soldados retornaron al lugar y la hallaron, extenuada pero viva; a sus pies, dormitando, una enorme leona con dos cachorros que jugueteaban. Y dice el historiador: “*Desatada la mujer por los soldados la llevaron consigo, quedando la leona dando muy fieros bramidos, mostrando sentimientos y soledad de su bienhechora y haciendo ver, por otra parte, su real ánimo y gratitud y la humanidad que no tuvieron los hombres*”.

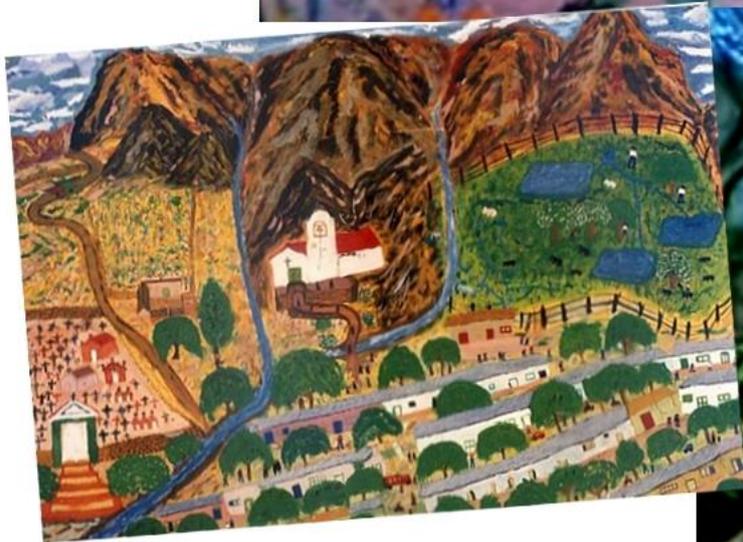
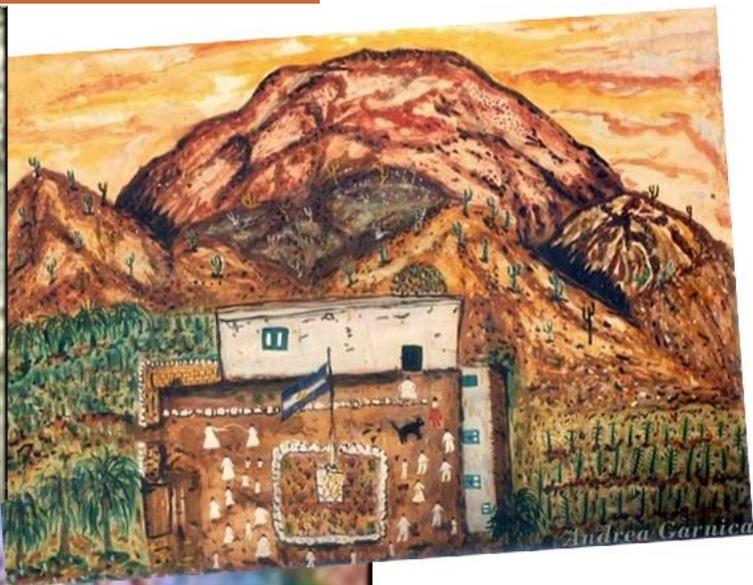
La Maldonada fue traída de vuelta y no recibió más castigo, tal vez porque reproducía el mito bíblico de Daniel –echado a los leones y salvado por Dios– o porque los menos creyentes pensaron que en otro abandono volvería conduciendo la manada.

En la leyenda, ella rechaza el régimen de muerte, hambre y de miseria impuesto por el *ego conqueror* del frustrado fundador en Buenos Aires, una sucursal en la extensa geografía de la conquista. Podemos entender que la Maldonada simboliza así el primer desafío de género al orden colonial de encubrimiento del Otro. ■

video: *La Maldonada*



<https://www.youtube.com/watch?v=ZPPzi7BIWv8>



PINTORCITOS DE LA QUEBRADA

El corto documental 'Chucalezna' de Jorge Prelorán (1933-2009), prolífico y genial precursor de la filmografía etnográfica en nuestro país, es una pequeña obra maestra, que muestra pinturas de los niños jujeños retratando su entorno natural y mágico en cierto rincón del territorio quebradeño.



Jorge Prelorán, en la Quebrada de Humahuaca



Ricardo Luis Acebal, profesor de Medios Audiovisuales en nuestro Departamento de Folklore, lo recomienda oportunamente en sus clases y en su portal de la web 'Identidad Cultural'; y el adjunto en la cátedra Rafael Lino Gindin, también fotógrafo y cineasta, trajo a colación con ese motivo algunos conceptos del reconocido plástico, retratista y docente Héctor José Cartier (1907-1997) a propósito de los niños pintores:

"El niño accede a la realidad del mundo con la totalidad de su mundo. Es la forma natural de ser en el mundo de las cosas, romper su opacidad y existir en ellas como siendo las cosas mismas. Su percepción es expresiva, no técnico-geométrica. El niño no expresa al mundo tal cual lo conoce –posición intelectualista–, sino tal cual lo ve y lo vive. Su actitud es naturalmente vital, existencial, sin fijaciones intelectuales. Se obedece sintiendo desde todo su ser en movimiento, comprometido. De ahí la dimensión de sentido y su espontánea expresividad creativa: no está parcelado ni parcela. Lo que designa es el designado: no hay dicotomías; de ahí su auténtica y vital fuerza expresiva".

Otro profesor de nuestra casa, Alberto Sorzio, aportó un sustancioso comentario al respecto: *"La experiencia 'Chucalezna' siempre me pareció maravillosa, y es un referente ineludible en mi cátedra de Folklore y Arte Argentino, para explicar la importancia del espacio simbólico y el fenómeno de la bidimensión, presente en todo el arte de la antigüedad. O como suelo decir: cuando el arte no se llamaba 'arte'. [...] Se relaciona a una cosmovisión teocéntrica del universo que abarca a todas las culturas de la antigüedad y por supuesto a todas las culturas ancestrales de América".*

Pero Sorzio formula una interesante objeción al modo en que Cartier describía la actitud del niño, al decir que no expresa al mundo tal cual lo conoce, sino tal cual lo ve. *"Es exactamente lo contrario: pinta lo que sabe, no lo que ve. Eso refuerza el carácter vivencial del espacio, y por ende simbólico".* Y remata el texto del que entresacamos estos párrafos, al explicar su propio criterio en la docencia de arte, discutiendo con quienes creen poder mejorar o superar la imaginación o sensibilidad del niño "enseñándole como se hacen las cosas".

El film Chucalezna –nombre de la localidad, que proviene de una flor autóctona–, realizado en 1968 en el marco de un programa coordinado por Augusto Raúl Cortazar, contó con el asesoramiento musical de Leda Valladares. Se rodó la escuela rural donde funcionó el taller fundado en 1959 por el profesor Jorge Mendoza, cuyos cuadros en gran parte se conservan en el Museo Municipal de Bellas Artes de San Salvador de Jujuy.

Para quienes no vieron aún este documento de Prelorán, sólo cabe agregar: véanlo. ■



<https://www.youtube.com/watch?v=qJu6ikZdsYk>



Desde la Agrupación Oesterheld, Martín García nos alerta acerca de la presentación en la web de la historieta 'El Eternauta' de Héctor Germán Oesterheld, en una versión elaborada con espléndidas ilustraciones expresionistas de Alberto Breccia. El sitio InfoVeloz reproduce la edición comentada por Guillermo Saccomanno y Carlos Trillo (ver la historia de las historietas de Massaroli que publicamos en *DeUNA* números 6 y 7).

Aparecida en 1969 –recordemos, año de la rebelión popular del Cordobazo–, en esta versión resaltan algunas alusiones a la realidad política del país y del continente sudamericano, en aquella época de dictaduras y flagrantes atropellos imperialistas. Comenzó a publicarse en la revista *Gente*, donde las discordias con la dirección de la editorial obligaron a Oesterheld a abreviar su desarrollo y precipitar el final.

Hubo diversos ensayos trasponiendo la historieta a videos y recreando escenas de la misma, y varios proyectos fílmicos que no se concretaron. Ahora se anuncia una serie de Netflix dirigida por el cineasta argentino Bruno Stagnaro, con la participación como consultor de Martín Mórtola Oesterheld, nieto del guionista. La mortífera invasión extraterrestre del argumento, que pudo entenderse como una metáfora del neocolonialismo, podría verse hoy como el vaticinio de la peste que azota al mundo.

DESFERMEND A BRECCIA "EL ETERNAUTA"



ESCRIBO LO DE SIEMPRE, UN GUION DE HISTORIETAS, UNA AVENTURA EN EL PACÍFICO SUR, TESOROS ENCONTRADOS Y PERDIDOS ENTRE ALGAS Y CORALES Y HOMBRES Duros, Y UNA AMISTAD HASTA LA MUERTE, Y UNA MUCHACHITA DE OJOS COLOR PARA SIEMPRE.



A photograph of a man with a full beard and a wide-brimmed hat, looking towards the left. In the background, a festival is taking place at night, with a large stage and lights. The text 'MALAMBO: FACUNDO Y EL FESTIVAL DE LABORDE' is overlaid on the bottom half of the image in a white, hand-drawn font.

MALAMBO: FACUNDO Y EL FESTIVAL DE LABORDE

Facundo Arteaga, joven profesor de Danzas Nativas, licenciado, magister y doctorado en Cultura y Sociedad, es titular de la cátedra de Zapateo Argentino en nuestro Departamento de Folklore. Ha sido el protagonista de un film documental para el que lo comprometieron los realizadores Mauricio Halek y Germán Touza, con la idea de retratar su vida cotidiana en los pagos pampeanos de donde es oriundo, su labor docente en Buenos Aires, y en especial su notable participación en el Festival que se desarrolla en la localidad cordobesa de Laborde, aspirando al ansiado título de Campeón Nacional de Malambo.

Este interesante trabajo registra las imágenes de esa fiesta criolla de gran atractivo popular, que año a año reúne a bailarines de todas las provincias y países vecinos. Allí se exhiben los estilos propios de cada región en el exigente arte del zapateo, en el cual Facundo se luce como un eximio cultor.



La película 'Guerrero de norte y sur' se puede ver completa en la web:
<https://www.youtube.com/watch?v=zalnpWKRHn4&feature=youtu.be>



<https://www.youtube.com/watch?v=POL7kXXqXxU>



IN MEMORIAM
JOSÉ MANUEL MORENO
(1923-2020)

Teresa B. Barreto

Referente de los bailes tradicionales y del malambo, José Manuel Moreno nació en la ciudad de Salta el 19 de marzo de 1923. Poseedor de natural aptitud para la danza, de personalidad inquieta e indagadora, en contacto desde niño con artistas locales fue modelando su formación de intérprete. En Buenos Aires, decidido a profundizar estudios de la cultura nativa, ingresa a la Escuela Nacional de Danzas, es abanderado de la cuarta promoción y obtiene el título de Profesor de Danzas Folklóricas Argentinas. Siendo estudiante, integra el Conjunto Folklórico de la institución supervisado por Antonio R. Barceló, el primer director de aquella Escuela creada en 1948 que hoy, tras varias transformaciones, es el Departamento de Folklore de la UNA.

Destacado intérprete en solos de malambo o en contrapunto y en bailes de pareja solista, retuvo el modo llano y rico de las expresiones populares, y sus zambas y refalosas eran siempre recordadas por los colegas. De habilidad

para el zapateo, eligió el estilo de la llanura para expresarse, con despliegue de floreos y escobilleos, de sutiles sonoridades y matices, en un conjunto de rasgos propios con los que conquistó el lugar de exponente del malambo sureño tradicional. Estas mudanzas sureras de Moreno se plasmaron en una versión discográfica, en dúo con Ariel Ramírez en piano: una propuesta original para la época (1957).

Participó en numerosas representaciones escénicas. Fue figura de la Compañía de Folklore dirigida por Ariel Ramírez en ciclos y giras en el país y el exterior; bailarín principal de la escena coreográfica 'Malambo' en la ópera costumbrista 'El matrero' de Felipe Boero y Yamandú Rodríguez, puesta en varias temporadas en el Teatro Colón de Buenos Aires.

En paralelo a las actuaciones artísticas, Moreno ejerció la docencia por más de 40 años. Profesor titular en las cátedras de Danzas folklóricas y de Zapateo del Profesorado de Danzas Nativas y Folklore de la Escuela Nacional de Danzas, luego del Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, finalizó su labor docente con el desempeño de la vicerrectoría. Asimismo fue profesor de danzas en el Club Gimnasia y Esgrima de Buenos Aires y en el ex Club Mutual y Deportivo YPF.

Llevó a cabo una sobresaliente actuación como jurado en el Festival Nacional del Malambo de Laborde, Córdoba. Durante 30 años continuos aportó su saber de experto, con lineamientos definidos para la elección del 'Campeón nacional de malambo' y contribuyó a que desde 1966 éste sea uno de los certámenes de danza folklórica más importante del país.

De apostura formal, de carácter serio, así como cordial y ameno, su extensa trayectoria y larga vida hicieron posible que fuera vastamente conocido, respetado en su palabra por innumerables bailarines y malambistas colegas. Distinguido Profesor Emérito del Area Transdepartamental de Folklore, fue y es considerado una personalidad representativa de las expresiones coreográficas argentinas.

El 11 de febrero de 2020 despedimos al profesor José Manuel Moreno con sincero afecto y agradecimiento. ■



Gustavo Cirigliano

'Tangología': filosofar el país a través del tango

Audrin Bermúdez Zea



En los múltiples caminos que me ha permitido vislumbrar el estudio del tango, me he encontrado con el libro *Tangología* del filósofo y pedagogo Gustavo F. J. Cirigliano, en el cual busca explicar su relación con nuestra sociedad y con la argentinidad misma. Esta inquietud se pone en evidencia en toda la obra de Cirigliano, y no es exagerado afirmar que

es el substrato edificante del legado que dejó para la posteridad: un análisis riguroso de la Argentina como proyecto viviente de país, una mirada crítica sobre la historia recorrida, una inquieta esperanza anclada en la educación como camino de catarsis y de construcción de un futuro con lugar suficiente para todos los argentinos.

Yendo al objeto de este artículo, un planteo primario sería ¿por qué es nuestro el tango? ¿a quién le pertenece? Vieja es la disputa entre uruguayos y argentinos sobre su origen y las raíces de pertenencia de esta melodía que navega sin tregua las aguas del Plata. Pero es de ellos y es nuestro; es de todos. Así lo entendieron ambos países hermanos, y en conjunto lograron persuadir al mundo, rememorando la seducción lograda por el tango desde la época de su mayor gloria en Europa. Lo ratificó la Unesco al declararlo patrimonio cultural intangible de la humanidad, lo que entraña que es de todos y todas quienes se conmueven con sus letras y se mecen en sus acordes, con sus pasos marcando el 2 x 4.

Dijo en su momento la Unesco que el tango *"personifica y alienta tanto la diversidad cultural como el diálogo"*, y no podría ser de otra manera cuando su génesis es un entramado dialéctico entre los habitantes fortuitos de los márgenes del Plata, los criollos lugareños, los descendientes de esclavos, los inmigrantes europeos, todos ellos, que en un destino accidentado de convivencia parieron una melodía que los emancipara del dolor y les diera un asidero para sobrevivir y continuar.

Cirigliano se detiene en el tango y lo que representa para el argentino y para los porteños como una indagación obligatoria de su identidad, y busca en él significantes afines a su vida y sus múltiples expresiones. Es allí donde abre paso a una reflexión sobre la Argentina como proyecto vigente de país. *"El tango, fenómeno múltiple. Es música, baile, poesía, interpretación social, esquema filosófico, testimonio histórico, documento antropológico, canción y canto, instrumento musical, orquesta, presencia en el cine, en el teatro, es moda y antigüedad. Y mucho más"*. Es decir, el tango es todo, es palco y espectáculo, contenido y receptáculo de la realidad argentina, es dolor que se padece y que se exorciza, una forma de poner un diálogo que se canta y se danza. Es una forma dialéctica de explicar el mundo y su realidad.

Más allá de una mirada musical y dancística del fenómeno tanguero, Cirigliano decide consultarlo para meditar la historia, los dolores y las esperanzas de su patria. *"Cuando uno escucha tangos medita – aunque no lo sepa reconocer– sobre su relación con el país. Porque en verdad uno no escucha tangos. Hace otra cosa. Intenta encontrar posibles y necesitados vínculos: descubrir cómo está el país y cómo está uno ante él; qué ha de pasar y cuando; y cuál será el final previsible de la relación"*. La particular mirada de este estudioso entreteje su reflexión sobre la matriz de la poesía tanguera apuntando al centro de su drama: el fracaso y el engaño de la mujer.

Cirigliano interroga sobre el porqué de la figura femenina tratada desde el ángulo peyorativo en las letras de tango, y se niega a dar por hecho que esa sea una mirada general de la sociedad respecto a la mujer, máxime cuando las tragedias románticas que relatan los tangos no son comunes a todos. No todos han sufrido la traición a manos de una fémica, no todos han mordido la tierra del fracaso, no todos han hecho del desengaño el alimento perenne del rencor. Indaga entonces si no será este escenario trágico, narrado por el tango como anécdota particular, una metáfora encubierta de una tragedia social: *"¿No será entonces que la letra del tango expresa más bien una circunstancia que trasciende lo individual, no será un hecho social, una situación colectiva que todos reconocen y que está apuntando a una realidad oculta más profunda u substancial, más allá de la simple referencia anecdótica?"* Y este interrogante, a modo de columna, sostiene su estudio filosófico del tango como diálogo con la realidad que subsume al país. Si ese drama amoroso íntimo, individual y profundo, individualizado en un varón y su infame compañera, es la sangre que irriga las venas de todos los sufrientes, ¿cuál es esa mujer que se acepta como figura pérfida? No podría ser otra que la mujer patria, la mujer tierra, la Argentina misma.



Ahora bien, esa mujer que traiciona y nutre el dolor contenido en el tango, no es una figura atemporal, sino que corresponde a un periodo cronológico, es la que quiso presentarse ante el mundo como la prometida perfecta, la mujer soñada y alcanzada, la mujer idílica, la tierra que mana leche y miel, la Argentina ansiada por los miles de ilusos inmigrantes que llegaron a ella con la esperanza de beber de sus misiones y concebir sus frutos y, víctimas del desencanto, quedaron anclados en ella, presos del desencanto.

Esa mujer es la Argentina vendida al mundo con la lírica seductora del proyecto del '80, la que supo embelesar a quienes se dejaron conquistar por el arrullo de su voz, cayendo indefensos, para despertar después en medio del espectáculo que les descubriera la inexistencia de todo lo soñado; esos que tan sólo pueden transmitir, valiéndose de la voz de sus descendientes, la turbia historia de sufrimiento que vivieron y que se vuelve angustiada melodía, lastimera profecía y advertencia en cada letra de tango. *“¿Quién es la mujer del tango? ¿Quién es esa persona maligna que siempre engaña eterna, infiel y traicionera (que ‘del engaño hace un sentir’, ‘mujer pa’ ser falluta’, la lista sería interminable)? Y además, ¿cuál es su traición?... la ‘mujer’ es su propio país, la Argentina, o como el precisaba, la Argentina del Proyecto del 80, del país circular en torno de Buenos Aires, del país de los ganados y las misiones, del país europeizado. Es un fenómeno de ‘desplazamiento’. La traición es el incumplimiento de las promesas que movieron a los inmigrantes a venir a ese país dentro de aquel proyecto. Los que se vieron forzados a quedar en la ciudad de Buenos Aires, porque no alcanzaron ‘la tierra prometida’, se sintieron engañados, defraudados, traicionados. Así lo vivieron. Y lo expresan en forma vedada, de rodeo. Porque el tango es obra de los hijos de los inmigrantes, y los hijos de aquellos fracasados urbanos a su vez se identifican con sus padres y les prestan su voz, los testimonian”.*

La analogía entre la mujer del tango y la Argentina sería un relato propio que nos cuenta ante el mundo, no para vergüenza, más bien a título de revelación del carácter profundo del sufrimiento, la necesidad de compasión y la esperanza de que sus narradores rompan esa historia con los ojos puestos en una reconstrucción. *“El tango visto como símbolo dramático de una argentina patética... Patético es lo que inspira piedad o mueve a compasión, lo conmovedor, lo que suscita tristeza y aún lo*

lamentable” dice el autor, pero sus dichos no encierran acusación, convocan a otra actitud y siembran ansias de un mejor porvenir.

Cuando en esta profunda *Tangología* el lector está a punto de sucumbir en la desesperanza, cierra Cirigliano su meticuloso estudio entregando a los descendientes de esa Argentina castigada mil veces la tarea de sacarla de su oprobio, de reconstruirla, de mirar con conciencia la historia vivida, los pecados mil veces purgados; para soñar nuevamente con la idílica tierra prometida, pero ya no vendida con artificios engañosos, pues el velo ha caído, ya no hay engaño ni desencanto, hay desafío y misión. Así lo manifiesta el autor y su voz abandona los límites de lo académico para ser una proclama que nos demanda: *“A lo que muere sólo lo supera lo que nace. Sólo un nuevo proyecto, una nueva idea de país podría superar o aliviar ese final al parecer irremediable. En algún recoveco de lo que muere hay una semilla. Es necesario que el proyecto vigente muera para que crezca uno nuevo. Siempre algo debe morir. El destino o proyecto no es ser semilla que se pudre y muere, sino árbol que nace”.*

Con este cierre que convoca e incita, el libro completa una original visión sobre el tango y sus raíces, sobre su objeto y razón de existencia, en diálogo con la realidad, como la anamnesis de su estado actual y lo que puede develarnos; porque, citando nuevamente su voz magistral, el autor dice: *“Descifremos el futuro en los tangos. Son profecía y oráculo”.*

Fuentes sobre la obra de Cirigliano

<https://www.coursehero.com/file/40445165/info-ciriglianodocx/>

<http://nomeolvidesorg.com.ar/archivo/?p=4036>

[http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Author/Home?autor=Cirigliano%2C%20Gustavo.](http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Author/Home?autor=Cirigliano%2C%20Gustavo)

<http://www.solesdigital.com.ar/sociedad/gustavo-cirigliano.html>

<https://www.elesqui.com/correoyopinion/2012/12/3/fallecio-gustavo-cirigliano-92182.html>

https://www.bbc.com/mundo/america_latina/2009/09/090930_1232_tango_patrimonio_gtg

<http://www.jesusdelamisericordiamaria.org/index.php/dr-gustavo-f-cirigliano> ■

TANGO



ANÍBAL TROILO Y SUS ARREGLADORES

Fernando Del Priore

Aníbal Troilo, 'Pichuco', es sin lugar a dudas una de las figuras más grandes que dio el tango. Como lo fue Carlos Gardel para el canto, Troilo lo fue para la música, un referente obligado para quienes quieran tocar bien el tango. Además de formar una de las mejores, más populares y prestigiosas orquestas, supo elegir a los arregladores adecuados para transmitir el sentimiento troileano.

Hay que resaltar la importancia del arreglo en cualquier pieza musical, que es la forma con que se la embellece. Un buen arreglador aporta su creatividad, su inspiración y su gusto, siempre con la premisa de respetar la obra.

Horacio Salgán utilizó el concepto del eco para explicar cómo debe ser un buen arreglo: si uno dice "hola", el eco nunca podría responder "cómo le va"; si la melodía es de una determinada manera, luego de pasar por el arreglo tiene que mantener su espíritu original.

Troilo buscó rodearse de inspirados y capacitados arregladores, obteniendo lo mejor de cada uno de ellos para lograr la genial sonoridad de su orquesta. "Él supo elegir" dijo acertadamente Raúl Garelo.



Haciendo una breve reseña, veamos quiénes fueron los notables músicos del tango que escogió Pichuco para algunos registros discográficos; aclarando que, aunque no es una lista completa, incluye a los catorce principales arregladores de sus mejores interpretaciones.

Héctor María Artola

(Malena)

Astor Piazzolla

(Inspiración, La cantina, Lo que vendrá)

Argentino Galván

(selección de tangos de De Caro, Recuerdos de bohemia)

Ismael Spitalnik

(Orlando Goñi, Ojos negros, San Pedro y San Pablo)

Emilio Balcarce

(La bordona, El último organito)

Roberto Pansera

(B.B., El irresistible)

Oscar de la Fuente

(Intermezzo)

Julián Plaza

(Danzarín, Y a mí qué, Pichuqueando)

Eduardo Rovira

(Yo tengo un pecado nuevo)

Alberto Caracciolo

(Tierrita)

Horacio Salgán

(Milonguita)

Carlos García

(Racconto)

Armando Pontier

(Mensaje, Tango del colectivo)

Raúl Garelo

(Los mareados, Ché Buenos Aires, Mañanitas de Montmartre) ■

