

N° 10 / JUNIO 2021



# BOUNIA

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

**Sobrellevando los inconvenientes que impone la pandemia,  
la Universidad sigue cumpliendo su misión a distancia  
y la emergencia abre otras posibilidades  
que nos permiten valorar los modos de comunicación virtual.**

**Llegamos al N° 10 de la revista, donde incluimos  
un índice general de contenidos y un índice de autores  
para facilitar la consulta de tantos materiales publicados.**

**Esta edición se nutre especialmente con los aportes  
de estudiantes de Artes y Pensamiento Latinoamericano,  
la nueva licenciatura de nuestro Departamento de Folklore:  
a la par de profes, graduados e invitados al ruedo,  
acogemos la savia joven de la generación que sigue.**

*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**







Martín Miguel de Güemes  
sobre una pintura de  
Juan José Olivieri

## PERSPECTIVAS

LA ENFERMEDAD ES EL SISTEMA León Pomer	4
PARA TODES: EL LENGUAJE INCLUSIVO Laura Besada	8
INDICE GENERAL DE CONTENIDOS	11
INDICE DE AUTORES	18
HORACIO GONZALEZ (1944-2021)	22

## INVESTIGACIÓN

VOCES DE LA TRADICIÓN ORAL EN CANAL FEIJÓO Hugo González	23
ORÍGENES DE LA GASTRONOMÍA REGIONAL María Eugenia Ibarra	26

## HISTORIA

AÑO GÜEMESIANO . Hugo Chumbita	29
ENRIQUE MANSON (1942-2021) Ana T. Lorenzo	31
RASGOS DE LA TOPONIMIA AMERICANA. Laura Espinosa	33

## CULTURAS

HUELLAS DE SANAVIRONES Y COMECHINGONES Valentina Cravero	35
LENGUA MAPUZUNGUN EN CHUBUT. Gloria N. Chico Paz	38

## ARTES VISUALES

'ALIAS GARDELITO': TANGO Y LUNFARDO EN EL CINE ARGENTINO María Laura Eberhardt	40
<i>video:</i> Alias Gardelito de Lautaro Murúa	
SUEÑOS VESTIDOS muestra de Graciela Henríquez catálogo de Graciela Dragoski	44

## MÚSICA Y DANZAS

EN TORNO AL MESTIZAJE MUSICAL Adrián Barrera	47
<i>video:</i> Chicha Dust, 'Como un ave'	48
<i>video:</i> entrevista a Víctor Casahuamán	49
CERÁMICA SONORA, DE LOS ANDES A LAS SIERRAS PAMPEANAS Melisa Santilli Bara	50
<i>video:</i> Museo comechingón	51
<i>video:</i> Proyecto Waylla Kepa	52
<i>video:</i> Las vasijas silbadoras de agua	53

## TANGO

FRANCISCO CANARO COMO PIONERO DEL CINE. Fernando Del Priore	55
<i>video:</i> film 'Con la música en el alma'	57
<i>video:</i> Escenas en color de 'Cuesta abajo' con Carlos Gardel	59

NOSOTROS	60
----------	----

# LA ENFERMEDAD ES EL SISTEMA

León Pomer



*Angelus Novus*, de Paul Klee

*“La pandemia continúa expandiéndose y sus cimbronazos exponen el salvajismo de la estructura del poder mundial. Un capitalismo que maximiza ganancias en todos los órdenes de la vida social, devora todo lo que encuentra y destroza el andamiaje democrático que durante mucho tiempo ha ocultado su angurria insaciable. En la penumbra de este derrumbe se vislumbra a la bestia que agoniza mientras mata a sangre y fuego” (Peralta Ramos, 2021).*

La bestia, sacudida por tenebrosos espasmos, hoy excreta agónicos aullidos e imprime su signo mortuorio al entero planeta. Cuando joven y vigorosa, rebosante de infatuación y preñada de áureas ambiciones, se lanzó a conquistar el mundo, pretextando

“civilizar”. El capitalismo comenzó por esclavizar y destruir a los que, sin conocer, reputó de sub humanos: no le importaron las catástrofes humanas que producía. Su historia puede ser leída desde diferentes ángulos. El extraordinario desarrollo de las fuerzas

productivas es uno de ellos; el deslumbramiento que propagan oculta los mares de sangre que derramó y continúa derramando: el salvajismo es la sombra tenebrosa que siempre lo acompaña. Quiso ocultar, justificar, disimular; utilizó el “andamiaje democrático” que hoy ya no soporta ni le sirve. Su etapa neoliberal, en plena descomposición, arrasó con orgullos e ilusiones y sembró frustraciones y angustias.

Un grande y singular pensador, Walter Benjamin, reflejó la gigantesca tragedia vivida por la humanidad modelada por el capitalismo, valiéndose de una pintura del suizo germanizado Paul Klee. Las palabras que entonces escribió se hicieron célebres: *“hay un cuadro de Klee que se titula Angelus Novus. Se ve en él un ángel al parecer en el momento de alejarse de algo sobre lo cual clava la mirada. Tiene los ojos desencajados, la boca abierta y las alas tendidas. El ángel de la historia debe tener ese aspecto. Su cara está vuelta hacia el pasado. Allí, donde vemos una cadena de acontecimientos, él ve una catástrofe única que acumula sin cesar ruina sobre ruina y se las arroja a sus pies. El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo despedazado. Pero una tormenta desciende del Paraíso y se arremolina en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede plegarlas [...] Tal tempestad es lo que llamamos progreso”* (Benjamin, 2010: tesis IX).

La palabra “progreso”, engañadora y falaz, fue asociada al capitalismo: sirvió para ocultar los escombros humanos que acumuló detrás de sus pasos. A propósito, Alemania acaba de pedir perdón a Namibia por el genocidio, hasta ahora no mentado, que cometió entre 1904 y 1908, cuando ese país era colonia suya. Como reparación, le donará mil cien millones de euros, a pagar en cómodas cuotas anuales... durante 30 años.

Escuchemos ahora a un personaje relevante durante un período relativamente reciente en los Estados Unidos. Resumo un texto publicado por el filósofo italiano Franco Berardi (2020:32). Es una lista de horrores, limitada

pero expresiva, sobre todo por quién es el autor, que Berardi reproduce y yo a Berardi. Veamos:

- Imperio azteca: la conquista española redujo la población de 25 millones a 1 -millón;
- en Norteamérica, el 90% de la población indígena murió en los primeros 5 años de haber entrado en contacto con los invasores europeos. A esta mortandad hay que agregar los cientos de miles muertos en el siglo XIX;
- en la India, entre 1857 y 1867, “se sospecha” que los británicos mataron cerca de un millón de civiles, en la rebelión que se produjo a partir de 1857;
- la introducción forzada del opio en China, a cargo de los británicos, ocasionó millones de víctimas, sin contar las bajas chinas durante la Primera y Segunda Guerra del opio;
- en el Congo, propiedad personal del rey de Bélgica, Leopoldo II, fueron asesinadas entre 10 y 15 millones de personas de 1890 a 1910;
- en Vietnam fueron muertos entre 1 y 3 millones de personas entre 1955 y 1975;
- agréguese millones de asesinados en el mundo musulmán, y en Indonesia, donde entre 1835 y 1840, los holandeses mataron cerca de 300.000 civiles;
- en Argelia, entre 1830 y 1845, los franceses liquidaron casi la mitad de la población;
- los italianos, para no ser menos, entre 1927 y 1934 exterminaron entre 80.000 y 500.000 internados en campos de concentración;
- sumemos, en los días actuales, las víctimas de Libia, Irak, Afganistán, Yemen, Palestina y varios etcéteras, en África, en Asia y en nuestra mal llamada América Latina.

Los números que el lector acaba de leer fueron originariamente publicados en un texto de Zbigniew Brzezinski (2016), fuente seguramente insólita, pero insospechable. No son números exhaustivos, ni mucho menos. La conquista española mató millones de nativos que no figuran en la lista. Entre ellos, los sacrificados en la minería de la plata, en el célebre Potosí. Y por qué no agregar las víctimas de las dos guerras mundiales. A los millones asesinados por el nazismo, deben sumarse 26 millones de vidas sacrificadas solo en Rusia durante la invasión alemana.

Vayamos ahora a nuestro presente, al capitalismo que enferma, arruina vidas y las abrevia. Los mitos de la felicidad y del crecimiento económico ilimitado crearon las condiciones para la multiplicación de ciertos males: encubrieron los efectos perversos del fundamentalismo de mercado, responsable *de la* soledad, la angustia y la depresión de una vida sin sentido que el individualismo hedonista agrava en lugar de paliar. El llamado trastorno bipolar es un cuadro antes conocido como 'psicosis maníaco depresiva', que se ha expandido enormemente en los últimos 20 años. El "ataque de pánico" se difundió en tiempos más recientes; el marketing de los laboratorios farmacéuticos lo hizo popular. En 1895, Freud lo llamó neurosis de angustia, caracterizada por la hipertensión arterial súbita, la taquicardia y la dificultad respiratoria, disnea, mareos, sudoración y vómitos o náuseas.

En los niños, el Trastorno por Déficit de Atención e Hiperactividad (TDAH), está a la orden del día. El déficit de atención, la hiperactividad e impulsividad son características de la infancia: fueron elevadas a la categoría de trastorno neurobiológico, un desorden del cerebro. Los neurólogos afirman que es fundamental realizar un diagnóstico temprano para evaluar si tales síntomas se presentan con una intensidad y frecuencia superior a la normal y si interfieren en los ámbitos de la vida escolar, familiar y social. Aquí la pregunta: ¿cuál es la medida de la normalidad y quién la establece? El prestigioso neurólogo Fred Baughman denunció ante el Congreso de los Estados Unidos y presentó una demanda de fraude al consumidor en el Estado de California por el falso diagnóstico de TDAH. Niños completamente normales fueron diagnosticados con ficticios desequilibrios químicos cerebrales, y la subsecuente orden médica de tomar drogas. El diagnóstico induce a medicalizar comportamientos que simplemente se separan de la norma, sin ser propiamente trastornos psíquicos. La neurona está de moda: es tema de mención cotidiana.

La sociedad enferma contagia a las personas. La crisis de opiáceos y de fármacos legales que padecen los Estados Unidos mató 400 000 personas entre 1990 y el 2019; hay un consumo masivo de ansiolíticos, analgésicos, antidepresivos, alcohol y oxicodona. El dolor humano hace la fortuna de una industria orientada a aprovecharlo y a la evasión efímera del individuo desolado. El universo capitalista vive epidemias silenciosas, fabuloso negocio, medicalizado a la medida de las ganancias de los grandes laboratorios. La industria farmacológica provee de novedades que son recetadas por médicos desaprensivos, ignorantes o cómplices de la conjura.

El sufrimiento no se refleja en imágenes de resonancias magnéticas, lo humano no se reduce a los términos de un cerebro ni a las conexiones neuronales. Hay detrás una sociedad, caldo de cultivo de males y negocios de enorme envergadura. Oliver James, en *The Selfish Capitalist*, sugiere que hay razones convincentes para suponer que las economías del mercado son causa principal de los altos niveles de enfermedades mentales. Según datos de un estudio confiable realizado en 2004 por la Organización Mundial de la Salud, el nivel promedio de enfermedades mentales en los países de habla inglesa afectan a un 23 % de la población, contra 11,5 % de los países europeos continentales. Advirtiendo además que las enfermedades mentales se han incrementado en el Reino Unido desde la introducción del neoliberalismo de la señora Thatcher, James concluye: *"Esto no puede tener relación alguna con los genes"*.

Como consecuencia del mal llamado subdesarrollo, sufrimos un genocidio por goteo, con muertos por deficiencias sanitarias y atención selectiva de la salud, por suicidios, por inseguridad laboral, por comer mal y salteado. Si sumásemos todas las víctimas que produce anualmente el subdesarrollo, veríamos que no es exagerado hablar de un genocidio silencioso.

El dolor social y el individual/emocional son consustanciales al proceso (des)civilizatorio



del capitalismo, que recrudece conforme los individuos sufren la insatisfacción que les genera esta forma de organización de la sociedad. A su vez, estas dolencias se erigen en dispositivos de control social sobre los cuerpos, las conciencias, la mente y la intimidad.

La vulnerabilidad de los individuos se ahonda con la crisis pandémica a medida que se amplían las posibilidades de caer en las garras del desempleo, la pobreza extrema y la fatiga ante el encierro. Esto se acrecienta en sociedades “subdesarrolladas” donde la violencia criminal y la inseguridad pública hundien a las personas en el miedo, en la inmovilidad física, mental y emocional, en la dolencia crónica. La depresión se erige como la verdadera pandemia de las sociedades contemporáneas. El individuo se exige a sí mismo y se siente impotente si no es capaz de cumplir con las expectativas autoimpuestas. En un cálculo conservador, se estima que la

depresión enferma a 300 millones de seres humanos en el mundo. El padecimiento que conlleva frustra la vida familiar, escolar y laboral: es la gran causa de los 800 000 suicidios que ocurren mundialmente cada año, y que afectan particularmente a la población joven de entre 15 y 29 años.

Quienes manejan el capitalismo digital saben que el gran campo de batalla y de apropiación de los individuos está en la mente y en las emociones. La orfandad ideológica amplía los márgenes para la manipulación de sus conciencias, al tiempo que contribuye a encubrir las causas últimas de los males. El social-conformismo se apropia de la vida cotidiana de los individuos, y la crueldad social continúa haciendo víctimas, que tienden a “normalizar” su dolor y sufrimiento. En cuanto al ángel de Paul Klee, le han cortado las alas. Yace inerme, abandonado en un galpón semi derruido.



Final del último acto de un drama, de Paul Klee

## Bibliografía

Benjamin, Walter, *Ensayos escogidos. Tesis de filosofía de la historia*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2010.

Berardi, Franco, *La Segunda Venida*, Buenos Aires, Caja Negra Editora, 2020.

Brzezinski, Zbigniew, “Toward a Global Realignment”, en *The American Interest*, junio de 2016.

James, Oliver, *The Selfish Capitalist; origins of affluenza*, Vermilion, 2008.

Peralta Ramos, Mónica, “Monopolios y control social”, en revista digital *El Cohete a la Luna*, 23/5/2021. ■

# Para todes: el lenguaje inclusivo



## Laura Besada

estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano

La lengua es el medio a través del cual aprehendemos la realidad; mediante relaciones que establecemos con otras personas vamos adquiriendo los diversos procedimientos comunicativos que nos ayudan a incorporarnos a una sociedad, a regular nuestra conducta y nuestro pensamiento. El lenguaje influye en nuestra concepción del mundo, no solo permite comunicarnos sino que adquirimos valores, prejuicios, estereotipos e ideologías. Se trata de un producto social, que refleja y expresa la experiencia de una sociedad determinada, a la vez que transmite –y al transmitir refuerza– los estereotipos marcados socialmente.

Las relaciones asimétricas, las jerarquías que se dan entre los sexos, se muestran en la lengua y ésta induce que tales relaciones se mantengan o se

transformen. Actualmente hay una conciencia cada vez más pujante de que la existencia de las mujeres y de otras identidades debe ser nombrada con el reconocimiento y la valoración de su papel en la vida privada y pública.

El lenguaje es una adquisición cultural, por lo tanto modificable a voluntad de las personas. Irrumpe entonces en escena el lenguaje inclusivo, el uso de “todes” entre jóvenes y adolescentes y en el discurso público de activistas feministas y LGBTTI, se va colando en ámbitos académicos, se discuten fórmulas apropiadas para avanzar con un lenguaje no sexista que reemplace el genérico masculino que históricamente invisibilizó a las mujeres y a otras identidades de género. Se discute en pasillos y aulas desafiando a la Real Academia Española que no



acepta la “x”, ni el @, ni mucho menos la “e”. Sin embargo, en algunas casas de estudio se va incorporando su uso en actividades de pre y posgrado, en pruebas escritas y otras producciones.

El “todas y todos” empezó a saldar el uso sexista del lenguaje, y la discusión se amplía con la llegada del “todes”. El “todes” –y “todis”, porque en algunos países se usa la “i”– viene a dar cuenta, en relación a la diversidad sexual, de un proceso de comprensión de las identidades emergentes, personas que rompen con lo binario hombre-mujer.

Necesitamos estos cambios en el lenguaje, dado que la lengua es un instrumento amplio, flexible, vivo y en continuo movimiento, que se puede adaptar perfectamente a nuestros deseos de comunicar. Mensajes más precisos y más justos reflejarán una realidad más equitativa.

Ya sea como una herramienta de lucha, para romper con cánones machistas, terminar con la discriminación o instalar una nueva versión de la lengua, el lenguaje inclusivo ganó terreno, inunda las redes sociales y es utilizado hasta por nuestro presidente. Trascendió a una minoría para convertirse en un símbolo cultural, político y de libertad.

Los efectos que producen en la lengua el sexismo (asignación de valores, capacidades y roles diferentes a personas en función de su sexo) y el androcentrismo (visión del mundo que considera que lo realizado por el género humano lo han realizado los hombres) se pueden caracterizar como:

a) el silencio sobre la existencia de las mujeres y otras, la invisibilidad, la exclusión, que resulta al utilizar el gramatical masculino como genérico (“los alumnos”, “los ciudadanos”, “los jueces”, etc) o la palabra “hombre” para englobar a los seres humanos.

b) la expresión de desprecio, considerando a otras como subalternes, sujetos de segunda categoría, subordinados o dependientes de los varones; el menosprecio hacia las mujeres se manifiesta por ejemplo en los duales aparentes, palabras con significado distinto según estén en femenino o masculino: zorro/zorra, un cualquiera/una cualquiera, hombre de la calle/mujer de la calle, fulano/fulana).

## Bibliografía

Alario, Carmen, Mercedes Bengoecheas, Eulalia Lledó y Ana Vargas, *Nombra. En femenino y en masculino*, Serie Lenguaje n° 1, Madrid, 1995.

Carbajal, Mariana, “Con acento en la e”, *Página 12*, 2020, en. <https://www.pagina12.com.ar/136058-con-acento-en-la-e>

Emakunde/Instituto Vasco de la Mujer, *El lenguaje, más que palabras. Propuestas para un uso no sexista el lenguaje*, Bilbao, 1988.

Instituto Asturiano de la Mujer. “Cuida tu lenguaje, lo dice todo”, en *Mujeres en red*, 2001, <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1300>

Korol, Claudia (comp.), *Feminismos populares. Pedagogías y políticas*, Parte II, Textos generados. Espacios escolares y relaciones de géneros, Buenos Aires, Ed. Chimbote, 2016.

El hecho de que a algunos les resulten extraños términos como ingeniera o ministra, no se debe a que sean incorrectas, sino a la práctica inexistencia hasta la época actual de mujeres que ocupasen esos cargos.

Los obstáculos u objeciones que se plantean nunca se sostienen en argumentos estrictamente lingüísticos. Es curioso que la RAE no acepte la inclusión del femenino ni en el caso en el que hay mayoría de mujeres en un grupo, si observamos las palabras nuevas que decide incluir cada año, como toballa, muciérgalo, almóndiga, mientras se pronuncia en contra de “los alumnos y las alumnas”.

La lengua tiene un valor simbólico, lo que no se nombra no existe o se le está dando carácter excepcional. Las mujeres constituyen más del 50% de la sociedad, El feminismo trajo el cuestionamiento de muchas actitudes, prácticas sociales e ideas que estaban muy instaladas. Empezamos a darnos cuenta de las violencias más gruesas, el acoso callejero, el aborto clandestino, las violaciones, los femicidios, el salario desigual aun realizando la misma tarea, etc., pero el lenguaje inclusivo parece generar más resistencia. ¿Por qué, si logramos tantos avances en la concientización de la desigualdad, nos cuesta reflejarlo en el habla?

En un sistema en el que las mujeres y otras todavía tenemos que demostrar que somos capaces de hacer las mismas tareas que los varones, el lenguaje no escapa a ello. Estamos viviendo una modificación en nuestras prácticas, modos de vivir, de ser y de entendernos. Es importante practicar el lenguaje inclusivo como una decisión política.

Agregar un “las” o reemplazar una “o” por una “x” o por una “e” provoca un momento de reflexión, es atrevernos a cuestionar el lenguaje y dejar de entenderlo como algo neutral que no puede ser modificado. Pienso en la tradición del lenguaje materno transmitido de madres a hijes, cuando en este caso se da a la inversa: son nuestros hijes y alumnos quienes nos llevan por el camino de aprender un lenguaje. Sin duda llevará tiempo, debates, práctica y paciencia, pero es una lucha por mayor inclusión que ya no se detiene.

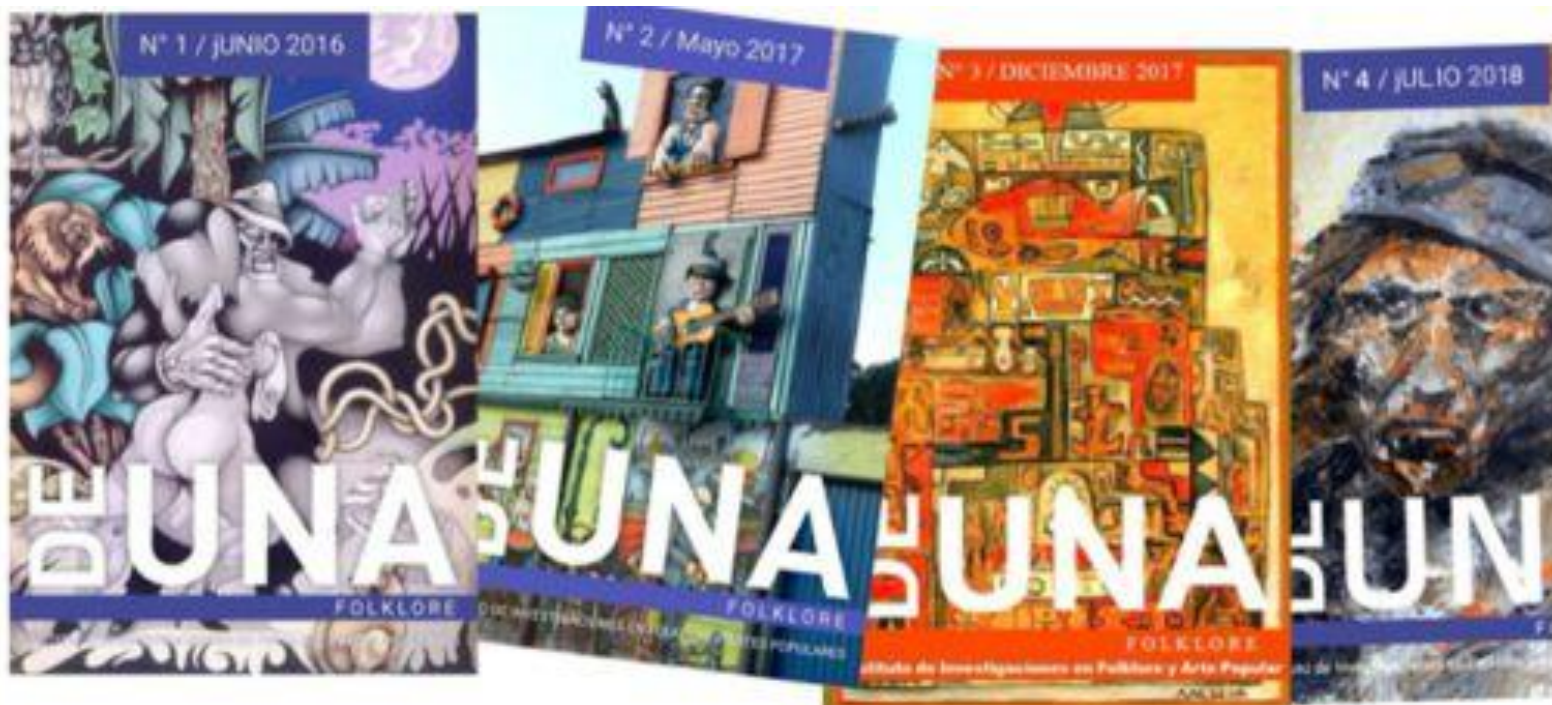
Ministerio de las Mujeres, Generos y Diversidad, “(Re) Nombrar. Guía para una comunicación con perspectiva de género”, .2020.

Moretti, Julia, “La RAE y el rechazo al lenguaje inclusivo”, revista *Letras*, n° 7, La Plata, 2018.  
<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/73312>

Entrevista a Julia Andrade, vocera del Centro de Estudiantes del Mariano Acosta, 23/9/2020,  
[https://docs.google.com/document/d/1x-3-7RHq\\_KKJcO4VCrqqDcC75k8PPYH\\_QjHs2FcW3nU/edit?usp=drivesdk](https://docs.google.com/document/d/1x-3-7RHq_KKJcO4VCrqqDcC75k8PPYH_QjHs2FcW3nU/edit?usp=drivesdk) ■



# Índice general de contenidos



## Sección PERSPECTIVAS

**N° 1 – FÚTBOL: POLÍTICA Y FOLKLORE.** Héctor Ariel Olmos  
MARTA BLACHE (1933-2016)

¿FOLKLORE O ANTROPOLOGIA? CHARLA CON MAURO DOBRUSKIN. Karina Bonifatti  
ALGUNOS ASPECTOS DEL PROBLEMA REGIONALISMO Y EXPRESION. Edgar Morisoli

**N° 2 – EL LUGAR DEL FOLKLORE.** M. Florencia Kusch  
OMAR GASPARINI, artista nacional y popular. Alberto Sorzio  
LA ESCUELA Y EL ARTE POPULAR. J. Ricardo Nervi  
DECLARACIÓN DE LA INDEPENDENCIA CULTURAL DE NUESTRA AMÉRICA

**N° 3 – VIEJOS Y NUEVOS ACADEMICISMOS.** Alberto Sorzio  
LOS HECHOS FOLKLÓRICOS DE FUENTE INDIGENA. Ismael Moya  
Novedades editoriales: *Atlas Histórico de América Latina y el Caribe*  
*Cronología histórico-cultural de América Latina y el mundo*  
video: "Vidala de Santiago (Maldonado)" por Fierrocruz

**N° 4 – HACIA UNA REVOLUCIÓN EPISTEMOLÓGICA:** ciencias sociales y saber ancestral.  
Adolfo Colombres  
ANOTACIONES PARA UNA ESTÉTICA DE LO AMERICANO. Rodolfo Kusch  
video: *Hombre bebiendo luz*, documental de Jorge Falcone, 2012  
Novedades editoriales: Hugo Biagini, *La Reforma Universitaria y Nuestra América*  
José Casas y otros, *Huaco, la tierra que yo más amo*

**N° 5 – FOLKLORE: ESTUDIOS, CONGRESOS E INSTITUCIONES**  
DISCURSO EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE 1960. Augusto R.  
Cortazar  
ACERCA DEL FOLKLORE Y EL CANTO NATIVO. Buenaventura Luna  
QUIÉN ERA BUENAVENTURA LUNA. Carlos Semorile



**N° 6 – POLÍTICAS CULTURALES Y FEDERALISMO.** La cultura como eje de un proyecto de nación. José Luis Castiñeira de Dios  
ARTE, MEMORIA Y POLÍTICA. Pablo R. Bonaparte  
MUJERES EN EL EXILIO. Claudia P. Baracich  
Doctorado honoris causa a Taty Almeida (fotos Rafael L. Gindin)  
Novedad editorial: *Poética de lo sagrado*, de Adolfo Colombres

**N° 7 – DESPEDIDA A RICARDO SANTILLÁN GÜEMES (1947-2019).** Héctor A. Olmos  
LA CULTURA COMO FORMA INTEGRAL DE VIDA. Ricardo Santillán Güemes  
DEPARTAMENTO DE FOLKLORE  
DeUNA en el Congreso de Folklore y Tango 2019

**N° 8 – HUMANIDAD Y PESTE.** José Alberto de la Fuente  
LAS MÁSCARAS. Adolfo Colombres  
NUEVA CARRERA: Licenciatura en Artes y Pensamiento Latinoamericano

**N° 9 – PANDEMIA MUNDIAL Y SOLIDARIDAD SOCIAL.** Jorge Rachid  
LEOPOLDO MARECHAL en su cincuentenario  
Evo Morales, doctorado honoris causa de la UNA

**N° 10 – LA ENFERMEDAD ES EL SISTEMA.** León Pomer  
PARA TODES: EL LENGUAJE INCLUSIVO. Laura Besada  
Índice general de contenidos  
Índice de autores  
Horacio González (1944-2021)

## **Sección INVESTIGACIÓN**

**N° 1 – VESTUARIO EN TIEMPOS DE ROSAS.** Diseño, moldería y accesorios. Ángel Claudio Isla  
CONGRESOS DE FOLKLORE. ATF-UNA  
Proyecto: SOBRE EL HABLA Y LA CULTURA POPULAR. Cátedra de Hugo Chumbita  
PRESENCIA DEL GAUCHITO GIL. Susana Noemí Gómez  
Proyecto MEMORIAS DEL TERRITORIO. Folklore y arqueología en la localidad de Colonia Dora. María Florencia Kusch

**N° 2 – MÁSCARAS POPULARES MEXICANAS** en el Estado de Guerrero. Graciela Dragoski  
Avances del Proyecto MEMORIAS DEL TERRITORIO. Evita Morales, Teresa Norzagaray, Patricia Blum  
APORTES AFRICANOS Y AFROLUNFARDISMOS en el habla popular argentina. Amankay Villanueva  
LÉXICO USUAL EN EL COLECTIVO LGBT. Silvana V. Semillán

**N° 3 – TEORÍA DEL BANDOLERISMO SOCIAL.** Hugo Chumbita  
TECNOLOGISMOS EN EL HABLA POPULAR. Camila A. Candeias  
Novedad editorial: J. Tasat y otros, *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*

**N° 4 – GAUCHAJE Y BANDOLERISMO EN EL SIGLO XIX.** Hugo Chumbita  
BOLIVIA: GEOPOLÍTICA E INDIGENISMO CAMPESINO. Bruno Fornillo  
Programa COLMENAS

**N° 5 – LOS BANDOLEROS NEOGAUCHOS DEL SIGLO XX.** Hugo Chumbita  
NOTICIAS DE SALAVINA, EN QUICHUA. María Emilia Jacquet  
*video:* Salavina Tukuypaq

**N° 6 – BANDOLERISMO, CULTURA POPULAR Y DESORDEN JURÍDICO.** Hugo Chumbita  
EL JUEGO DE BOCHAS COMO FOLKLORE. María Laura Eberhardt  
Avances del PROGRAMA COLMENAS

**N° 7 – PLATERÍA MAPUCE.** Cintia Oliverio, Patricia Blum, Claudia Baracich  
LA SANTITA DE FLORENCIO VARELA, Cecilia Segura y Adrián Weissberg  
COLMENAS II. Proyectos

**N° 8 – MIS TRABAJOS CON ISABEL ARETZ.** Raúl Mario Silva  
*video:* ISABEL LA CRIOLLA  
POLÍTICA Y FICCIÓN: LECTURAS DEL MARTÍN FIERRO. Martín J. Hanna  
ANATILDE IDOYAGA MOLINA (1950-2020)

**N° 9 – LO SAGRADO EN EL CARNAVAL PORTEÑO.** Romina Grisel Giménez  
PORTUÑOL, LINGUA DE FRONTEIRA. Hellen Laillia Ferreira  
EL PODER DE LOS ANCESTROS. Adolfo Colombres  
*De la dominación consentida*, libro de León Pomer

**N° 10 – VOCES DE LA TRADICIÓN ORAL EN CANAL FEIJÓO.** Hugo González  
ORÍGENES DE LA GASTRONOMÍA REGIONAL. María Eugenia Ibarra

## **Sección HISTORIA**

**N° 1 – INDEPENDENCIA EN SUD AMÉRICA.** Adolfo Colombres. Enrique Manson  
INDEPENDENCIA Y PROCESO CIVILIZATORIO EN NUESTRA AMÉRICA. Adolfo Colombres  
Novedad editorial: *Quién es Artigas. Viajando tras sus pasos*, de Eduardo Nocera

**N° 2 – UN DÍA DE LA SOBERANÍA.** Enrique J. Manson  
Novedad editorial: *Bosquejo de Historia Argentina*, de Hugo Chumbita  
ORÍGENES DEL PENSAMIENTO SUDAMERICANO. Luciano Pablo Grasso  
EL SECRETO DE LOS YAPEYUANOS. Hugo Chumbita  
*video:* MESTIZO. San Martín y la identidad americana. NuestrAmérica profunda

**N° 3 – LOS CAUDILLOS POPULARES EN LA ARGENTINA.** José María Rosa  
EL DESARROLLO DEL PENSAMIENTO SUDAMERICANO 1856-1891. Luciano Pablo Grasso  
MANUEL UGARTE, PIONERO DE LA UNIÓN SUDAMERICANA. Horacio Mosquera  
Novedad editorial: León Pomer, *Herencias tóxicas*

**N° 4 – PENSAMIENTO SUDAMERICANO EN EL SIGLO XX.** Luciano P. Grasso  
ARTE Y CULTURA EN LA ÉPOCA DE ROSAS. Daiana Brandán  
Novedades editoriales: José Hernández, *Los 33 orientales*  
Nicolás Dip, *Libros y alpargatas*  
Julián Dércoli, *La política universitaria del primer peronismo*  
AA VV, *La CGT de los Argentinos*

**N° 5 – LA SEPARACIÓN DE LA BANDA ORIENTAL Y LA HISTORIOGRAFÍA URUGUAYA.**  
Guillermo Vázquez Franco  
Novedades editoriales: Enrique Manson, *La democracia de baja intensidad*  
Alfredo Ferraresi y Norberto Galasso, *Historia de los trabajadores argentinos (1857-2018)*

**N° 6 – PERIODISMO DE COMBATE: CARRIEGO CONTRA MITRE.** Karina Bonifati  
LA TRADICIÓN TAMBIÉN SE RENUEVA. Luciano Pablo Grasso  
SANTOS VEGA EN LA VISIÓN OCHENTISTA DE RAFAEL OBLIGADO. Fátima M. Caracoch  
EL TRIUNFO DE SANTOS VEGA. Alberto Sorzio  
Novedades editoriales: *El manuscrito de Joaquina*, Hugo Chumbita y Diego Herrera Vegas  
*En obra. Teatro en movimiento*, Mónica Landolfi  
*Mestizo*, Victor Hugo Torres

**N° 7 – GUAYAMA.** Hugo Chumbita (prólogo al libro de Juan Carlos Muñoz)  
CARLOS MACHADO (1937-2019)  
Solidaridad con los pueblos de Chile y Bolivia

**N° 8** – EL CABILDO ABIERTO DE MAYO José María Rosa  
MUJERES INVISIBILIZADAS. Graciela Cabrera Ravazzani  
LUCHADORAS POR LA PATRIA. Natalia Noemí S. Soto  
Novedad editorial: *Terra brasiliensis*, de Eduardo Palermo. LATIDOS DE UNA REGIÓN  
HISTÓRICA, Eduardo Nocera

**N° 9** – SAN MARTÍN Y BELGRANO EN LA ENCRUCIJADA DEL AÑO XIX. Alfredo Montenegro  
LA BATALLA DE PUNTA QUEBRACHO. Fabián Lavallén Ranea  
*video*: Marcha de Punta Quebracho  
*Facundo Quiroga. De la leyenda a la historia*, libro de Ramón Torres Molina

**N° 10** – AÑO GÜEMESIANO. Hugo Chumbita  
ENEIQUE MANSON (1942-2021). Ana T. Lorenzo  
RASGOS DE LA TOPONIMIA AMERICANA. Laura Espinosa

## **Sección CULTURAS**

**N.º 1** – Novedad editorial: *Tehuelches. Danza con fotos 1863-1963*, de Osvaldo L. Mondelo  
DEVOLUCION DE RESTOS INDÍGENAS. RESTITUCIÓN DE UN JEFE SELKNAM. Ricardo  
Acebal  
DEVOLUCION DE LOS RESTOS INDÍGENAS. AL RESCATE DE SAM SLICK

**N° 2** – ¿IDENTIDAD NACIONAL O PLURINACIONAL? La cuestión indígena en el marco  
internacional. Daniel Ricardo Fernández  
LOS AFROPARAGUAYOS KAMBA-CUÁ o ARTIGAS-CUÉ. Gloria Scappini  
*Video*: LA COMUNIDAD KAMBA-CUA Y SU FESTIVAL  
CRÓNICAS RANDEAS. Roxana Amarilla  
EL DÍA DE CASIMIRO BIGUÁ. Víctor Tomaselli

**N° 3** – EL GUARANÍ EN EL PARAGUAY. Bartomeu Melià  
FESTIVIDADES EN LA RIOJA: EL TINKUNACO Y LA CHAYA. Ángel Bustamante, Martín  
Calderón, Roxana Diego, Natalia Brest, Alicia Hornes y Fernanda Nieva  
*Video*: Chaya de Chilecito, documental, 2007

**N° 4** – LAS CARTAS DE CALFUCURÁ. Walter Cazenave  
CARLOS MARTÍNEZ SARASOLA (1949-2018)

**N° 5** – UN BOTÓN DE NÁCAR CHILENO. Ricardo L. Acebal  
*video*: El botón de nácar, de Patricio Guzmán  
APROXIMACIÓN A LA FIESTA DE LA BOLIVIANIDAD EN EL CENTRO PORTEÑO. LA  
MIRADA DE RODOLFO KUSCH. Claudia Baracich  
*video*: Comunidad boliviana en Argentina  
Novedad editorial: Pablo R. Bonaparte, VISTIENDO AL EMPERADOR DESNUDO

**N° 6** – MAPUCHES EN LOS TOLDOS: Diáspora y asentamiento de la tribu de Coliqueo. Aldana  
Méndez  
AUTOBIOGRAFÍA de Antonino Coliqueo  
LA EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL Y EL SUMAQ KAWSAY. José Alfredo Díaz Ramos

**N° 7** – LOS MISTERIOS DEL CERRO COLORADO. Atahualpa Yupanqui  
CERRO COLORADO HOY: CANTA EL SILENCIO. Ricardo Luis Acebal  
ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR (1930-2019)  
SERÁS LO QUE DEBES SER. Rodolfo Oscar Negri

**N° 8** – EL INDIGENISMO DE MANUEL BELGRANO. Hugo Chumbita  
VIAJAR A LOS RANQUELES  
*video*: OTRA EXCURSIÓN A LOS INDIOS RANQUELES



LA LEYENDA DE LA MALDONADA. Daniel Yarmolinski  
*video*: LA MALDONADA

**N° 9** – MANTA DE LUZ. EL PONCHO PEHUENCHE DE SAN MARTÍN. Roxana Amarilla  
RECORDANDO A LILIANA ANTIMAN. Cintia Oliverio, Patricia Blum, Claudia Baracich  
NVQUI, PATRIMONIO CULTURAL QUOM. María Belén Sperati  
*video*: Visitando a César  
EDGAR MORISOLI (1930-2020)  
*video*: La confinera, por Lalo Molina

**N° 10** – HUELLAS DE SANAVIRONES Y COMECHINGONES. Valentina Cravero  
LENGUA MAOUZUNGUN EN CHUBUT. Gloria N. Chico Paz

## Sección ARTES VISUALES

**N° 4** – GUARANÍ: CINE + IDENTIDAD. Ricardo Acebal  
*video*: 'Guaraní', tráiler  
EL PERIODISMO FRENTE A LOS MEDIOS AUDIOVISUALES. Reportaje a DANIEL OTERO,  
por Karina Bonifatti  
*video*: G. 'Un crimen oficial', trailer

**N° 5** – LA ASOMBROSA FUNDACIÓN DE BUENOS AIRES DE OSKI, BIRRI Y LEÓN  
FERRARI. Rafael L. Gindin  
*video*: 'La primera fundación de Buenos Aires' de Fernando Birri  
LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (1ª PARTE). José Massaroli  
LA GUERRA DEL PARAGUAY, EN LA MEMORIA Y EL ARTE. Graciela Dragoski y Haydeé B.  
Palazzolo  
*video*: 'Cabalgata hacia Aquiles', de Cristian Mallea

**N° 6** – EL MUNDO PERONISTA SEGÚN DANIEL SANTORO. Entrevista por Karina Bonifatti y  
Hugo Chumbita  
LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (2ª parte). José Massaroli  
TIERRA RANQUEL, ARTE INDÍGENA. Roxana Amarilla

**N° 7** – EL ARTIGAS DE IVAN ESPECHE GIL, Eduardo Nocera  
LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (3a parte), José Massaroli

**N° 8** – PINTORCITOS DE LA QUEBRADA  
*video*: 'CHUCALEZNA', de Jorge Prelorán  
EL ETERNAUTA REVISITADO

**N° 9** – LEONARDO FAVIO POR GALASSO  
FERNANDO PINO SOLANAS (1938-2020)  
*video*: 'Bandidos rurales', por Musicalmundo

**N° 10** – 'ALIAS GARDELITO': TANGO Y LUNFARDO EN EL CINE ARGENTINO. María Laura  
Eberhardt.  
*video*: film 'Alias Gardelito' de Lautaro Murúa (1961)  
SUEÑOS VESTIDOS, muestra de Graciela Henríquez, catálogo de Graciela Drahoski

## Sección MÚSICA Y DANZAS

**N° 1** – TINKU: DEL RITUAL A LA ESCENA. Sonia Judith Vázquez  
QUÉ ES LA CHACARERA LARGA. Andrés Chazarreta Ruiz  
*Video*: Ariel Carlino, en charango  
*Video*: Ballet Folklórico de la UNA

**N° 2** – LA GUARACHA, hija de Santiago del Estero. Walter Barrios

*Video:* Koli Arce y el Quinteto Imperial en la Fiesta de Mailín  
Ballet Folklórico de la UNA en Filosofía y Letras-UBA

**N° 3 – EL PALA-PALA.** Andrés Chazarreta Ruiz  
DEL COLOR DE LA CHACARERA AL COLOR DE LA RAZÓN. Silvia Valiente  
*Video:* Horacio Banegas en el Festival de Jesús María, 2016  
Novedad editorial: Ercilia Moreno Chá, *“Aquí me pongo a cantar...”*.  
Fierrocruz en *Folklore y Arte Popular por la Identidad (FAPI)* 2017

**N° 4 – ADIÓS AL MAESTRO ELÍAS (1932-2018).** Graciela Cabrera  
*video:* palabras de Miguel Angel Elías, profesor emérito  
CORSINI, BLOMBERG-MACIEL Y EL “CANCIONERO FEDERAL”. Raúl Bertuzzi  
*video:* La pulpera de Santa Lucía, en la voz de Ignacio Corsini

**N° 5 – CIEN AÑOS DEL GRAN BAILARÍN.** Juan Cruz Guillén  
*audio video:* Santiago Ayala conversando con Ricardo Acebal  
CANCIONERO FEDERAL EN EL FILM ‘JUAN MANUEL DE ROSAS’. Ariel Prieto  
*video:* film ‘Juan Manuel de Rosas’ de Manuel Antín  
Novedad editorial: Rubén Evangelista, *Historia del cancionero folklórico contemporáneo de La Pampa*  
*video:* ‘Zamba del río robado’  
*video:* Ariel Carlino, ‘A Milagro Sala’

**N° 6 – CONVERSANDO CON VITILLO ÁBALOS.** Entrevista por Hugo Chumbita  
*video:* Vitillo y Elvira bailan la chacarera  
*video:* ‘Muerte de Tupac Amaru’, de Víctor Heredia  
Novedad editorial: *La vida de Silvio Rodríguez a través de sus canciones*, de Horacio Mosquera

**N° 7 – RITMOS DEL ALTO PARANÁ: TRADICIÓN Y NUEVAS PROPUESTAS.** Juan Gastón Mayol  
CUÉNTAME QUÉ JOROPO BAILAS. Sonia J. Vázquez  
PAMPEANÍAS DE SUMA PAZ  
DON VITILLO ÁBALOS (1922-2019)

**N° 8 – MALAMBO: FACUNDO Y EL FESTIVAL DE LABORDE**  
*video:* GUERRERO DE NORTE Y SUR  
IN MEMORIAM JOSÉ MANUEL MORENO. Teresa B. Barreto

**N° 9 – ADIÓS AL PAI JULIÁN ZINI (1940-2020).** Ricardo Acebal y Milcíades Aguilar  
*video:* Julián Zini y Neike Chamigo  
JAIME TORRES Y EL TANTANAKUY. Ricardo Acebal  
*video:* Día del charanguista  
*video:* Copleras y payadores  
RAMONA GALARZA (1940-2020)  
‘Ramonita’, chamamé de Bosco Ortega

**N° 10 – EN TORNO AL MESTIZAJE MUSICAL.** Adrián Barrera  
*video:* Chicha Dust interpreta ‘Como un ave’  
*video:* entrevista a Víctor Casahuamán  
CERÁMICA SONORA, DE LOS ANDES A LAS SIERRAS PAMPEANAS. Melisa Santilli Bara  
*video:* Museo Comechingón  
*video:* Proyecto Waylla Kepa  
*video:* Las vasijas silbadoras de agua

## **Sección TANGO**

**N° 1 – CONGRESO DE TANGO 2016.** ATF-UNA

LA VERTIENTE AFRO Y EL TANGO. DIÁLOGO CON FABIO SAMBARTOLOMEO. Cátedra de Adrián Weissberg y Claudio Monti

*video*: Oscar del Priore: historiando en tango canción

**N° 2 – TANGO ARGENTINO: retórica de la paradoja sobre el cuerpo de baile. Matías Castelli**  
EL CONGRESO DE FOLKLORE 2017 incluye al TANGO

*video*: reporte de Unisur por el Congreso de Tango Argentino 2016

Homenaje a la centenaria Cumparsita. *Video*: canta Hugo del Carril

El once de *No soy Tango*

**N° 3 – “MI NOCHE TRISTE” Y EL INVENTO DEL TANGO CANCIÓN. Oscar Conde**

*video*: Grabación de Gardel, 1917

Bandoneón, pintura de Aníbal Cedrón (1948-2017)

**N° 4 – PRÓCERES ESCULPIDOS EN EL ABASTO**  
RASTROS Y TESTIMONIO DE ENRIQUE P. MARONI

*video*: Hipólito Yrigoyen, por Ignacio Corsini

*video*: La descamisada, por Nelly Omar

**N° 5 – BLOMBERG POR CEDRÓN. Jorge Fondebrider**

GARDEL EN CINE. Walter Piazza

*video*: Gardel canta ‘Silencio’ en el film ‘Melodía de arrabal’

Gardel por H. Sabat

**N° 6 – LA MATRIZ SOCIAL DEL TANGO. Daniel Yarmolinski**

Novedad editorial: *Tangos*, de Enrique González Tuñón, anotado por Oscar Conde

*No soy tango* va por el N° 13

**N° 7 – EL TANGO COMO REFLEJO SOCIAL, Juan José Hernández Arregui**

¿SABE USTED QUIÉN ES LUIS ZANZ? Oscar Conde

**N° 8 – TANGOLOGÍA: FILOSOFAR EL PAÍS A TRAVÉS DEL TANGO. Audrin Bermúdez Zea**

ANÍBAL TROILO Y SUS ARREGLADORES. Fernando Del Priore

**N° 9 – LAS MUJERES EN EL TANGO DANZA, DE AYER A HOY. María Laura Eberhardt**

*video*: Festival Internacional de Tango Queer

GRABANDO: LA TÍPICA GRECO LLEGA AL DISCO. Fernando Del Priore

**N° 10 – FRANCISCO CANARO COMO PIONERO DEL TANGO. Fernando Del Priore**

*video*: film ‘Con la música en el alma’ (1951)

*video*: Escenas en color de ‘Cuesta abajo’ con Carlos Gardel



# Índice de autores

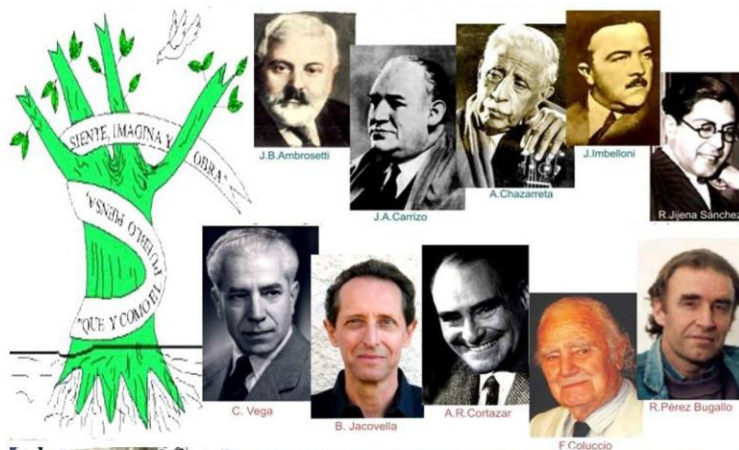
(números de la revista donde escribe, canta, toca o se lo trata)

**ÁBALOS Víctor M, Vitillo:** 6, 7  
**ACEBAL Ricardo:** 1, 4, 5, 7, 9  
**AGUILAR Milcíades:** 9  
**AMARILLA Roxana:** 2, 6, 9  
**ANTÍN Manuel:** 5  
**ARCE Koli:** 2  
**ARTEAGA Facundo:** 8  
**AYALA Santiago:** 5:  
**ARETZ Isabel:** 8  
**Ballet Folklórico de la UNA:** 1, 2  
**BANEGAS Horacio:** 3  
**BARACICH Claudia P:** 5, 6, 7, 9  
**BARRERA Adrián:** 10  
**BARRETO Teresa B:** 8  
**BARRIOS Walter:** 2  
**BERMÚDEZ ZEA Audrin:** 8  
**BERTUZZI Raúl:** 4  
**BESADA Laura:** 10  
**BIAGINI Hugo:** 4  
**BIRRI Fernando:** 5  
**BLACHE Marta:** 1  
**BLOMBERG Héctor Pedro:** 5  
**BLUM Patricia:** 2, 7, 9  
**BONAPARTE Pablo R:** 5, 6  
**BONIFATTI Karina:** 1, 4, 6  
**BRANDAN Daiana:** 4  
**BRAVO HANSEN Pilar:** 7  
**BREST Natalia:** 3  
**BUSTAMANTE Ángel:** 3  
**CABRERA RAVAZZANI Graciela:** 4, 8  
**CALDERÓN Martín:** 3  
**CANDEIAS Camila A:** 3  
**CARACOCH Fátima M:** 6  
**CARLINO Ariel:** 1, 5  
**CÂSÂS José:** 4  
**CASTELLI Matías:** 2  
**CASTIÑEIRA DE DIOS José Luis:** 6  
**CAZENAVE Walter:** 4  
**CEDRÓN Aníbal:** 3  
**CEDRÓN Taía:** 5  
**COLIQUEO Antonino:** 6  
**COLOBRES Adolfo:** 1, 4, 6, 8, 9



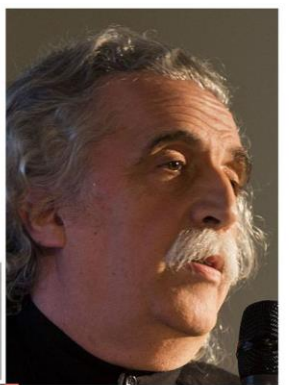
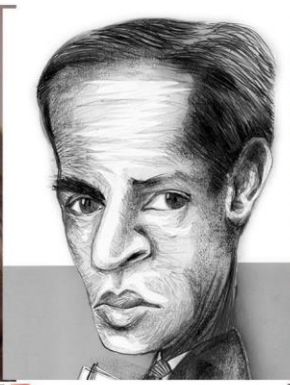


**CONDE Oscar: 3, 6, 7**  
**CORSINI Ignacio: 4**  
**CORTAZAR Augusto Raúl: 5**  
**CRAVERO Valentina: 10**  
**CUYUL DIEU Ricardo: 7**  
**CHAZARRETA RUIZ Andrés: 1, 3**  
**CHICO PAZ Gloria N: 10**  
**CHUMBITA Hugo: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10**  
**DE LA FUENTE José Alberto: 8**  
**DEL CARRIL Hugo: 2**  
**DEL PRIORE Fernando: 8, 9, 10**  
**DEL PRIORE Oscar: 1**  
**DÉRCOLI Julián: 4**  
**DÍAZ RAMOS José Alfredo: 6**  
**DIEGO Roxana: 3**  
**DIP Nicolás: 4**  
**DRAGOSKI Graciela; 2, 5, 10**  
**DUBROSKIN Mauro: 1**  
**EBERHARDT María Laura: 6, 9, 10**  
**ELÍAS Miguel Ángel: 4**  
**ESPECHE GIL Iván: 7**  
**ESPINOSA Laura:**  
**EVANGELISTA Rubén: 5**  
**FALCONE Jorge: 4**  
**FAV IOI Leonardo: 9**  
**FERNÁNDEZ Daniel Ricardo: 2**  
**FERNÁNDEZ RETAMAR Roberto: 7**  
**FERRARESI Alfredo: 5**  
**FERRARI León; 5**  
**FERREIRA Laillia: 9**  
**Fierrocruz: 3**  
**FONDEBRIDER Jorge: 5**  
**FORNILLO Bruno: 4**  
**GALARZA Ramona: 9**  
**GALASSO Norberto: 5, 9**  
**GARCÍA Miguel Ángel: 4**  
**GARDEL Carlos: 3, 5**  
**GASPARINI Omar: 2**  
**GIMÉNEZ Romina Grisel: 9**  
**GINDIN Rafael L: 5, 6**  
**GÓMEZ Susana Noemí: 1**  
**GONZÁLEZ Hugo: 10**  
**GONZALEZ TUÑÓN Enriaue: 6**





**GRASSO Luciano Pablo: 2, 3, 4, 6**  
**GUILLÉN Juan Cruz: 5**  
**GUZMÁN Patricio: 5**  
**HANNA Martín J: 8**  
**HENRÍQUEZ Graciela: 10**  
**HEREDIA Víctor: 6**  
**HERNÁNDEZ José: 4**  
**HERNÁNDEZ ARREGUI Juan José: 7**  
**HERRERA VEGAS Diego: 6**  
**HORNES Alicia: 3**  
**IBARRA María Eugenia: 10**  
**IDOYAGA MOLINA Anatalde: 8**  
**ISLA Ángel Claudio: 1:**  
**JACQUET María Emilia: 5**  
**KUSCH María Florencia: 1, 2**  
**KUSCH Rodolfo: 4**  
**LANDOLFI Mónica: 6**  
**LORENZO Ana T: 10**  
**LAVALLEN RANEA Fabián: 9**  
**LUNA Buenaventura: 5**  
**MACIEL Enrique: 5**  
**MACHADO Carlos: 7**  
**MALLEA Cristián: 5**  
**MANSON Enrique J: 1, 2, 10**  
**MARECHAL Leopoldo: 9**  
**MARONI Enrique P: 4**  
**MARTÍNEZ SARASOLA Carlos: 4**  
**MASSAROLI José: 5, 6, 7**  
**MAYOL Juan Gastón: 7**  
**MELIA Bartomeu: 3**  
**MÉNDEZ Aldana: 6**  
**MIÑO Gloria: 7**  
**MOLINA Lalo: 9**  
**MONDELO Osvaldo L: 1**  
**MORALES Evita: 2**  
**MORENO José Manuel: 8**  
**MORENO CHÁ Ercilia: 3**  
**MORISOLI Edgar: 1, 9**  
**MUÑOZ Juan Carlos: 7**  
**MONDELO Osvaldo L: 1**  
**MONTENEGRO Alfredo: 9**  
**MOSQUERA Horacio: 3, 6**  
**MOYA Ismael: 3**  
**Musicalmundo: 9**  
**NEGRI Rodolfo Oscar: 7**  
**Neike Chamigo: 9**  
**NERVI J Ricardo: 2**  
**NIEVA Fernanda: 3**  
**NOCERA Eduardo: 1, 7, 8**





**NORZAGARAY Teresa: 2**  
**OESTERHELD Germán: 8**  
**OLIVERIO Cintia: 7, 9**  
**OLMOS Héctor Ariel: 1, 7**  
**OMAR Nelly: 4**  
**ORTEGA Bosco: 9**  
**OSKI; 5**  
**OTERO Daniel; 5**  
**PALAZZOLO Haydeé B: 5**  
**PALERMO Eduardo: 8**  
**PAZ Suma: 7**  
**PIAZZA Walter: 5**  
**POMER León: 3, 9, 10**  
**PRELORÁN Jorge: 8**  
**PRIETO Ariel: 5**  
**RACHID Jorge: 9**  
**RODRÍGUEZ Silvio: 6**  
**ROSA José María: 3, 8**  
**SABAT Hdermenegildo: 5**  
**SANBARTOLOMEO Fabio: 1**  
**SANTILLÁN GÜEMES Ricardo: 7**  
**SANTILLI BARA Melisa: 10**  
**SANTORO Daniel: 6**  
**SCAPINI Gloria: 2**  
**SEGURA Cecilia: 7**  
**SEMILLÁN Silvana V: 2**  
**SEMORILE Carlos: 5**  
**SILVA Raúl Mario: 8**  
**SOLANAS Fernando Pino: 9**  
**SORZIO Alberto: 2, 3, 6**  
**SOTO Natalia Noemí S: 8**  
**SPERATI María Belén: 9**  
**TASAT José: 3**  
**TOMASELLI Víctor: 2**  
**TORRES Jaime: 9**  
**TORRES Víctor Hugo: 6**  
**TORRES MOLINA Ramón: 9**  
**VALENTE Silvia: 3**  
**VÁZQUEZ Sonia Judith: 1, 7**  
**VÁZQUEZ FRANCO Guillermo: 5**  
**VILLANUEVA Amankay: 2**  
**WEISSBERG Adrián: 7**  
**YERMOLINSKI Daniel: 6, 8**  
**YUPANQUI Atahualpa: 7**  
**ZANZ Luis, 7**  
**ZINI Julián: 9**



## HORACIO GONZALEZ (1944-2021)



Al cierre de esta edición nos llega la triste noticia de la ida de Horacio González, escritor, sociólogo, militante de la cultura, ex director de la Biblioteca Nacional, protagonista de su tiempo y autor de una caudalosa obra de ensayos que no se olvidarán. Fue también un docente brillante, inspirador de vocaciones por el conocimiento de la literatura nacional y universal como un modo de enriquecer nuestro paso por la vida.





## VOCES DE LA TRADICIÓN ORAL EN CANAL FEIJÓO

**Hugo González**

estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano

*“En la esencia folklórica está el olvido, la desaparición de la singularidad del autor formal, accidente puramente técnico y provisional de la expresión”*  
Bernardo Canal Feijóo (1937)

La tradición oral folklórica nos permite aprender más sobre las distintas sociedades, por los temas que abordan y por cómo lo hacen, qué elementos figuran, y también cómo se relacionan con su historia a través de la memoria colectiva. También es un recurso interesante para analizar el mestizaje cultural en nuestro país. Al no limitarse a la palabra escrita y desaparecer la figura de autor formal, podemos aproximarnos a conocer cómo era ese espíritu colectivo y anónimo.

Podemos pensar la tradición oral como una nube de voces, donde confluyen para dar forma a algo que es mayor que los individuos que hablan, que es afectada por ellos y cambia y se transforma con ellos.

Tomamos tres leyendas del folklore argentino, de las muchas que el profesor e investigador Bernardo Canal Feijóo (1897-1983) analiza en su obra, que muestran cómo el mestizaje se refleja en estos elementos de la cultura popular.

### *“Palito de hinojo... cuerito de piojo”*

Un Rey encuentra a un Piojo en el palacio y le encomienda a una Negra que lo críe. El Piojo crece y crece, hasta que el Rey lo manda a “carnear” y estaquear el cuero con palos de hinojo, y dicta que quien adivine de qué es el cuero podrá casarse con su Hija. Entre los intentos fallidos de los príncipes, quien supera la prueba es un personaje llamado el



Tonto, quien dice “*palito de hinojo... ¡cuerito de piojo!*”. El tonto se casa con la Hija del Rey y se muda al palacio con su Madre.

En el análisis que realiza Canal Feijóo (1969) de esta historia, la conecta con los rituales de iniciación africanos de paso a la adultez, a través de distintos puntos clave: la decisión al encontrar un piojo y criarlo, vinculado a la infancia, y también que sea una negra la responsable; después, el carnear al piojo y sacarle el cuero para estaquearlo, que sería el rito de circuncisión. Es verdad que el piojo en ese punto muere, pero en los rituales africanos también se incluye una etapa de ausencia, “*una muerte virtual*” la llama el autor, en la que el iniciado se aleja a la selva y debe cumplir un desafío. También tenemos un desafío en esta historia y un victorioso que no es uno de los príncipes –ya iniciados– sino el tonto, el personaje que llega con un saber nuevo.

Lo interesante de la leyenda, además de los puntos en común con un ritual africano, es el hecho de que existan en la tradición local historias con estas raíces. La versión proviene de La Rioja, donde no hubo propiamente comunidades negras como en otros lugares –Brasil, por ejemplo–, pero sí muchos negros y negras mezclados entre las familias criollas, y a través de su voz esos rituales pasan a ser parte del folklore local.

“*Lo que allá, en el seno de la comunidad negra había sido rito, en el seno de la comunidad criolla se volvía un simple relato, literatura ya*”, menciona Canal Feijóo sobre el cambio que se produce cuando el centro de lo que era un ritual africano pasa a ser algo tan criollo como un carneo.

### “*La hija de un rey que nunca había reído*”

En este cuento aparece nuevamente a un Rey que promete la mano de su hija a quien cumpla un desafío. Nace de la preocupación por que ella nunca había reído, ni siquiera sonreído: Quien pudiera hacerla reír a la niña, se casaría con ella. Un día, un Mozo montado en un “caballo de palo”, llevando atada detrás una laucha con una gran carga sobre su lomo, pasa por el camino frente a la ventana de la triste niña. Al llegar a un arroyo y querer cruzarlo, la laucha se asusta, rompe la sogá y huye. Esto hace reír a la niña y el Rey manda a llamar al Mozo para cumplir con su palabra y darle la mano de su hija.

El argumento de este relato recuerda los cuentos clásicos que tanto se reproducen y reversionan de la dama en apuros, donde el caballero debe realizar una gran hazaña (en las leyendas medievales, matar a un dragón) para ganar su mano. Canal Feijóo (1969) lo pone, además, en contraposición con el poema “Sonatina” de Rubén Darío, publicado en el diario *La Nación* en 1895.

En ese poema encontramos a una princesa triste, “*que ha perdido la risa, que ha perdido el color*”, a la que los lujos y sus pretendientes no logran hacer feliz. En el fragmento final se presenta al héroe de la historia:

“*¡Calla, calla, princesa –dice el hada madrina–,*

*en caballo con alas, hacia acá se encamina,  
en el cinto la espada y en la mano el azor,  
el feliz caballero que te adora sin verte,  
y que llega de lejos, vencedor de la Muerte,  
a encenderte los labios con su beso de amor!*”

Qué lejos está un caballo con alas del caballo de palo del Mozo, que no llega vencedor de la Muerte, sino con una laucha atada a una sogá caminando detrás. El poema rinde homenaje a una tradición lejana, temporal y geográficamente. Publicado en el diario de alcance nacional, nos lleva al terreno de la palabra escrita, donde prima la individualidad (la presencia del autor) y lo conciso, que no se transforma como en la tradición oral.

Canal Feijóo dice que el cuento podría ser tomado como la respuesta del folklore a ese poema. Basta pensar en la elección particular que se hace del héroe, que podría haber tenido su versión local en un gaucho a caballo con su facón, pero omite esta opción para distanciarse más, y el resultado es una versión grotesca, una parodia.

Así vemos cómo, en las influencias que se pueden detectar en la tradición oral hay cambios de acuerdo al contexto, que se dan gracias a la flexibilidad del boca a boca. Como dice el autor: “*Ningún trasplante se obra impunemente, y menos de un mundo a otro (del Viejo al Nuevo), de una época a otra época (del pasado al presente), de un plano cultural a otro (del culto al folklórico).*”

### “*La guerra del Sapo con el Tigre*”

Las fábulas protagonizadas por animales con características humanas son una parte muy importante de la tradición oral argentina. En ésta se narra una guerra entre un Tigre y un Sapo. Cada uno acude con su ejército, el Tigre con los animales más grandes y poderosos, y el Sapo con avispas de distinto tipo y otros insectos. Hay un tercer personaje, que es el Zorro, sobrino del Tigre, a quien éste nombra como asistente por su astucia. Cuando llega el enfrentamiento, el Zorro desaparece y el enjambre del Sapo tapa a las tropas del Tigre. El mismo Tigre, desesperado, pide ayuda al Zorro, que aparece escondido en los arbustos y le dice que se meta al agua. El Tigre salta a una laguna para escapar, y descubre al salir que no queda rastro de su ejército.

Las fábulas folklóricas cuentan “un caso”, una situación sin moraleja. La fábula con el Zorro abre una historia que promete futuros casos, construyendo una especie de saga del Zorro, representación zoomórfica del pícaro criollo. En la acumulación de casos que se cuentan sin un orden determinado, esta saga crece, como crece la tradición oral con las voces de quienes narran.

Las fábulas existen en muchos países del mundo y se diferencian principalmente por los animales que las protagonizan. Por ejemplo, en situaciones similares, la astucia que aquí se atribuye al zorro, en África se atribuye al conejo.

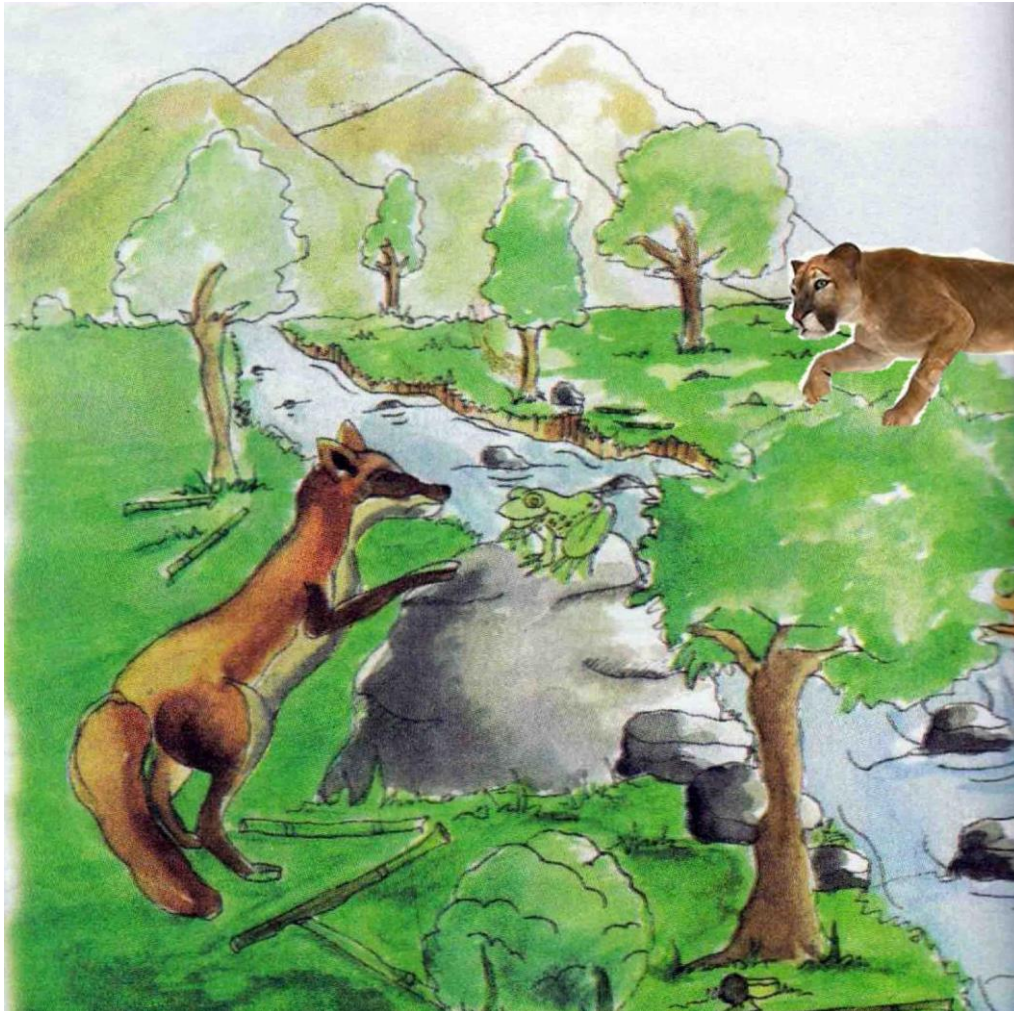
En nuestras fábulas, los animales son siempre reconocidos como aborígenes americanos, lo que para Canal Feijóo

(1951) refuerza la sospecha del origen totémico del género. Y destaca la importancia de esto en países con antecedentes migratorios como el nuestro, porque implicaría que el pueblo prefiere expresarse, al menos a un nivel subconsciente, con el lenguaje de sus raíces etno-geográficas más profundas.

### Una reflexión final

En la selección de estas tres leyendas nos interesa la

posibilidad de observar tres aspectos. En primer lugar, el de las individualidades que, aunque a veces invisibilizadas, están presentes en el todo del folklore. En segundo lugar, el contexto, que nos recuerda que este folklore no es solo una evocación de orígenes, sino también de presentes. Y por último, las voces en las que se imprime la supervivencia de las raíces de la tierra que habitamos. Voces que se mezclan, con muchas otras, en la gran nube que es la tradición oral en Argentina.



### Bibliografía

Canal Feijóo, Bernardo, *Burla, credo, culpa en la creación anónima: sociología, etnología y psicología en el folklore*, Buenos Aires, Nova, 1951.

Canal Feijóo, Bernardo, *La leyenda anónima argentina*, Buenos Aires, Paidós, 1969.

Gravano, Ariel, "Bernardo Canal Feijóo (primera parte)", revista *Folklore*, N° 301, febrero de 1980.

Gravano, Ariel, "Bernardo Canal Feijóo (última parte)", revista *Folklore*, N° 302, marzo de 1980. ■





# ORÍGENES DE LA GASTRONOMÍA REGIONAL

**María Eugenia Ibarra**

estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano

La gastronomía o cocina regional constituye una importante expresión cultural, que a su vez refleja entramados sociales más allá de la simple cocción o agregación de ingredientes específicos a una preparación. La doctora Padilla, en una ponencia sobre el principio y fundamento etnográfico de las cocinas regionales, pone énfasis sobre este asunto, diciendo que la organización y funcionamiento de la rueda económica de un país o región en cuanto a sus alimentos impacta y moldea la forma de producirlos, y el proceso que atraviesa hasta llegar a las manos de la persona que se encargue de cocinarlos habla del

*“patrimonio intangible de las sociedades y las comunidades”.*

En nuestra región podemos ver el proceso de mestizaje cultural que ocurre con alimentos que eran de uso cotidiano antes de la conquista y luego se incorporan aquellos que se trajeron en los barcos, lo cual permite dimensionar los aspectos a tener en cuenta para pensar la conformación de lo que consideramos como platos típicos o tradicionales, en fin, regionales argentinos.

A fin de hacer un recorte de los contenidos de nuestra gastronomía regional, apelamos a una frase popular asociada a las tradiciones del Noroeste



argentino, asentada en la música de proyección folklórica por los renombrados Hermanos Abalos: “*empanadas, locro y vino, todos los domingos*”.

Ciñéndonos pues a un rastreo histórico sobre la empanada y el locro, esenciales del paladar argentino, encontramos en las fuentes de diarios y revistas de difusión masiva abundantes notas sobre gastronomía y tradición en fechas cercanas a la actualidad, e incluso durante la pandemia, con motivo de las fechas patrias.



## La empanada

Sobre este plato, antes que nada, quisiera remarcar su larga procedencia: hablamos de una comida presente en muchas culturas, en sus variadas formas, tipos de masa, ingredientes que conforman el relleno, y hasta el modo de cocción. De esta forma, encontramos gran dificultad para encontrar el origen preciso, cosa que sucede recurrentemente con las preparaciones consideradas típicas. En las regiones donde se ha tomado la idea de encerrar un relleno en una lamina de masa para luego ponerlo a cocinar o freír, se diferencian y contrastan los gustos y preferencias, además de la adaptación y la unión de los ingredientes que es posible cultivar o conseguir en cada área.

Es de destacar en esta receta, en todas sus versiones, que se trata de un alimento accesible y fácil de comer; en sus diversas formas se observa que llega a los sectores populares, por su gran difusión en espacios de gran concentración de gente, donde las personas encargadas de su comercialización y quienes las consumen encuentran facilidad para transportarlas, y además se pueden comer en cualquier horario y lugar.

Para nombrar algunos ejemplos, en Arabia existe la famosa *fatay* o *sfija*, también presente en la cocina judía con el nombre de *lajmayin*, de forma triangular, en principio elaborada con masa fermentada similar al pan. El uso de esta masa lo vemos también en zonas de Turquía o Grecia, con sus también muy conocidos *kebab* del primero, y *giro* del segundo. Es posible que, a partir de las conquistas arábigas y el fuerte impacto cultural que tuvieron en España, haya llegado a América esta receta milenaria.

A lo largo de todo nuestro continente vemos nuevos

formatos y rellenos, como en Ecuador, donde la masa está hecha de maíz blanco, o en Bolivia, donde los rellenos contienen queso en su mayoría, o las empanadas colombianas, que llevan arroz con pollo y se realizan en su mayoría fritas, entre muchas otras variantes.

En la Argentina, hallamos una particular forma de preparar nuestras tradicionales empanadas, con marcadas variaciones en distintas zonas.

La empanada salteña tiene como característica el uso de papa hervida en su relleno, ingrediente muy utilizado en esta región y de gran predominio entre los cultivos anteriores a la colonización española. Además contienen huevo, morrón rojo, comino, pimentón y cebolla de verdeo, complementando la carne, que es componente por excelencia del relleno en la mayor parte de nuestro país.

La empanada tucumana se distingue en especial por el uso del matambre como carne para rellenar, y además por la particular fusión de sabores que ofrecen las pasas de uva o incluso la ciruela.

Yendo hacia el Noreste argentino, identificamos una gran presencia del pescado de río en la preparación de las empanadas, donde el surubí y el dorado, o también el pacú, son la atracción característica de la cocina regional.

Aunque el agregado de carne vacuna evidentemente proviene de Europa a partir de la conquista, constatamos que a nivel culinario se han conservado aquellos ingredientes cultivados en estas tierras previamente por los pueblos originarios.



## El locro

Al analizar el recorrido histórico de este caldo de verduras, donde predominan el maíz blanco, la papa y el zapallo, encontramos fundamentalmente la cultura de los pueblos americanos, ya que estos ingredientes, desconocidos para los europeos, estaban entre los principales cultivos de la región.

En tiempos precoloniales e incluso preincaicos, existía el llamado *lukru*, de proveniencia quechua, al que se fueron incorporando nuevos ingredientes. Una de sus recetas habituales, por ejemplo, contiene dos kilos y medio de papas, medio repollo o un manojo de nabos, tres cucharadas de manteca de cerdo y una cucharadita y media de sal, todo para ser cocido lentamente en ocho litros de agua.

Con el paso del tiempo se hizo sentir la influencia de los conquistadores españoles, y así como ocurrió con

la empanada y sus transformaciones según la zona, este guisado comenzó a tener carne de variados animales. Tengamos en cuenta, que los barcos transportando ganado bovino llegaron al “nuevo mundo” aproximadamente desde mediados del siglo XVI.

Resulta interesante la mirada que aporta el antropólogo Norberto Pablo Cirio a la cuestión social y popular de nuestra gastronomía, con sus estudios sobre la población africana y la gran influencia que tenemos de ella en Argentina. El autor afirma que esta cantidad de personas, traídas en carácter de esclavos, a a hora de alimentarse adoptaron ciertas costumbres que visiblemente perduran hasta la actualidad. Comentando acerca del típico asado argentino y el origen de la característica presencia en él de las achuras, explica que la población esclava tomaba para alimentarse aquello que las familias a las que servían dejaban de lado, y así se fue popularizando la cocción y el consumo de las vísceras en este particular festín que nos diferencia de otras regiones.

Considero que ocurre una situación similar con el locro, validado también en otras experiencias de la cultura y la cocina europea. Una olla con caldo de gran contenido calórico ha sido una solución frente a las necesidades de alimento de las clases bajas, y de allí el probable agregado de sobras de los platos de los amos. Así, el locro vino a ocupar el lugar de una comida popular que, por su gran aporte nutritivo, cubre el hambre y se amolda al contexto en que se vive.



## Reflexiones finales

En nuestras búsquedas sobre el tema hemos comprobado que, en la serie de platos típicos o tradicionales que se suele enumerar como representativos de nuestro país, hay mucha más presencia criolla, es decir con influencia hispánica, que aborigen. Incluso en el ámbito particular de la gastronomía, no deja de estar presente el fenómeno general de la evolución de las manifestaciones culturales, que supone cambios en lo que viene del pasado.

En tal sentido, observamos discursos un tanto esencialistas sobre la cultura argentina, como reivindicando una identidad fija, frente a cierto desinterés de las nuevas generaciones por adoptar con el mismo fervor costumbres que tiempo atrás eran fundamentales, algo que es considerado un quiebre doloroso por algunos sectores arraigados en esas premisas.

Creo que las generaciones actuales estamos siendo parte de un cambio de paradigma un tanto complejo, y no queremos mirar hacia otro lado frente a la dominación de los sectores de poder y las influencias externas, que calan en lo más hondo de nuestros sentidos. Entiendo que hay una manera más creativa de proponer las reivindicaciones de lo propio, y es partir de la invitación a conocer e informarnos, para contagiar nuestras ganas de probar aquello que parece que ha quedado olvidado.

## Bibliografía

Padilla Dieste, Cristina, “Las cocinas regionales. Principio y fundamento etnográfico”, Universidad de Guadalajara, ponencia al VII Congreso Internacional de Sociología Rural, Quito, 20-24/11/2006.

<https://www.historiacocina.com/historia/articulos/empanada.htm>

<https://www.historiacocina.com/historia/articulos/locro.htm>

[https://www.clarin.com/gourmet/origen-locro-come-25-mayo\\_0\\_GGfYVeYIW.html](https://www.clarin.com/gourmet/origen-locro-come-25-mayo_0_GGfYVeYIW.html)

<https://www.historiacocina.com/monograficos/vacas.htm>

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/empanadas-locro-y-vino-nid193607/>

<https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/el-mapa-definitivo-empanadas-argentinas-sus-14-nid2175466>

<https://www.diariopopular.com.ar/cinco-tipos-empanadas-cada-rincon-del-pais-n369296>



# AÑO GÜEMESIANO

## Hugo Chumbita



La conmemoración actual del Bicentenario de la muerte de Miguel Martín de Güemes representa la culminación de un largo camino. En un comienzo, Mitre y la historiografía liberal lo maltrataron. Si bien le reconocían algunos méritos, lo trataron como a un personaje caudillesco, asimilándolo a los jefes federales que se levantaron contra el proyecto centralista unitario. Sin embargo, uno de los primeros en reivindicarlo fue Vélez Sarsfield, quien polemizó al respecto con Mitre, viéndolo como un defensor de los intereses del interior y de la autonomía de su provincia, a la que Buenos Aires pretendía someter. Ese conflicto atravesó prácticamente todo el siglo XIX con las guerras civiles, y podríamos decir que no se ha resuelto del todo hasta hoy.

No obstante aquella inicial desconfianza o rechazo, poco a poco la historiografía tradicional aceptó la versión que rescata a Güemes no sólo como un luchador de las fuerzas patriotas en el norte, sino también como un líder de su pueblo, un conductor que dejó por cierto una huella indeleble en la memoria colectiva. No se podía ignorar su relación con San Martín, quien comprendió la necesidad de un liderazgo como el de él entre los gauchos para emprender la guerra de guerrillas, que fue la práctica distintiva de la campaña de Güemes en la causa de la independencia.

Esto tiene que ver también con la intervención de los sectores populares en la guerra de la independencia. El sector ilustrado de la sociedad ocupó las posiciones dirigentes, pero en los ejércitos, en la movilización de los pueblos, hubo una participación de todas las clases, y ese fue el sostén, la clave del triunfo. Allí está una explicación que generalmente la versión mitrista ha relegado, al presentar la historia centrada en las elites.

Güemes provenía de la clase alta de la colonia, aunque es un dato significativo de la tradición oral que en sus ancestros peruanos existía el mestizaje con descendientes de los incas. Es interesante la comunidad que estableció con los gauchos, y que incluso él y San Martín hayan rescatado el término de “gauchos” para referirse a los miembros de las guerrillas patriotas, los “Infernales”, valorando un concepto que hasta entonces era casi un insulto para los prejuicios de la pretendida aristocracia de la



época. Esa forma de denominar al conjunto de la población campesina, fruto del cruce de criollos e indios, es ya el germen de una cultura regional que va a tener su proyección en la música folklórica y la poesía. Hasta hoy Güemes es celebrado con el cancionero que tiene un antiguo fondo popular.

Él reivindicó a los gauchos, los convirtió en la vanguardia de la lucha contra los realistas, y dictó en su favor medidas de gobierno que le generaron la oposición de la oligarquía salteña. Por un lado las exacciones, contribuciones obligatorias a los grandes propietarios, y además el “Fuero gaucho”, con el que eximía del pago de arriendo a los soldados que en su trabajo eran inquilinos de los grandes propietarios, cuyas familias seguían en esas tierras mientras ellos estaban peleando por la patria. Esas cuestiones muestran el fenómeno de la lucha de clases que está presente también dentro de la revolución de la independencia.

El territorio de Salta en esos tiempos que abarcaba parte de lo que hoy es Bolivia, hasta Tarija. La población de indios y mestizos provenía de una mezcla de culturas en la época colonial, y eran de alguna manera los continuadores de las rebeldías autóctonas de los americanos contra el dominio español. En el conflicto político hay también un conflicto social y étnico entre culturas que chocan y se entremezclan.

Es notable la forma en que Güemes se rebeló contra el mal manejo de la campaña del norte por

parte del ejército que conducía José Rondeau. Su insubordinación lo marginó y se le negó ayuda de parte del Directorio centralista. Su esfuerzo se basó en los recursos propios, y se convirtió de hecho en un gobernante federal. Llegó al gobierno de Salta elegido por su gente, y enfrentó los dictados de Buenos Aires sobre la designación de autoridades y la táctica de la guerra en el frente norteño. Planteado el enfrentamiento con la oligarquía salteña, llegaron a hacer un movimiento para deponerlo, la llamada “revolución del comercio”, cuyo nombre explica muy bien quiénes eran los impulsores. Pero él contaba con la solidaridad de la mayoría social, que le permitió retomar tranquilamente el poder después de la sublevación.

Otro gesto destacable es su apoyo al proyecto de Manuel Belgrano de establecer una monarquía incaica. Ello muestra esa sensibilidad americanista e incluso indigenista, podríamos decir, que comparte con Belgrano y con San Martín. Aquella propuesta era una forma de rescatar la tradición de la gran civilización andina de la que los patriotas revolucionarios se consideraban herederos, y era además un proyecto político que tendía a la unidad de los países emancipados de Sudamérica. Güemes, desde la gobernación de Salta, adhirió entusiastamente a esa iniciativa y lo manifestó en una elocuente proclama a su pueblo. Otro aspecto que merece nuestro reconocimiento y trasunta la actualidad de su pensamiento y su obra. ■

## ENRIQUE MANSON (1942-2021)



### Ana T. Lorenzo

**A**cabamos de perder a un gran docente e historiador comprometido con la causa nacional.

Con su partida se va una parte de nosotros, los que compartimos varios momentos de su militancia: en la Agrupación Peronista Docente (1969-1973); en el equipo de Estudios Sociales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires (1973-1975); en la Dirección Nacional de Educación de Adultos (1973-1975); en el grupo que colaboró con José María Rosa en los tomos IX y X de *Historia Argentina* (1976-1977); en la Comisión Organizadora del *Primer Congreso Nacional de Cultura y Educación del Justicialismo* realizado en abril de 1983 en el Hotel Bauen, presidido por



Oswaldo Guglielmino y promovido por la *Comisión de Cultura, Educación, Ciencia y Tecnología del PJ* conducida por José María Castiñeira de Dios, cuando debíamos rehacernos de los horrores vividos durante la dictadura.

Luego nos llegaron sus libros, sus numerosos artículos y múltiples charlas tan llenos de sabiduría y también de humor --ese humor ácido y preciso que lo caracterizaba--, recuperando la historia de la patria para ayudarnos a entender el presente. Allí están los textos principales de que es autor: *José María Rosa, el historiador del pueblo; Argentina en el mundo del siglo XX; Proceso a los argentinos; Tras su manto de neblinas; Fermín Chávez y su tiempo; Te la hago corta...*

Fue fundamental la continuación de la *Historia Argentina* que había quedado inconclusa después del fallecimiento de José María Rosa. Un equipo coordinado por Fermín Chávez e integrado por Enrique, Juan Carlos Cantoni y Jorge Sulé escribió los tomos XIV a XVII y, luego Fermín Chávez y Enrique completaron los tomos XVIII a XXI que abarcan hasta el 2000. Así quedó completada la monumental obra como un homenaje a su iniciador.

Fue profesor en el Instituto Nacional Superior del Profesorado "Joaquín V. González"; en la Universidad de Buenos Aires y en las de Luján, Lomas de Zamora y José C. Paz; coordinador de la Red de Institutos de Formación Docente del Noroeste del Gran Buenos Aires; miembro del Instituto de Revisionismo Histórico 'Manuel Dorrego', y en sus últimos años profesor de Historia Regional Argentina en el Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes.

Entre los numerosos mensajes de despedida que circularon desde los ámbitos donde Enrique dejó su impronta, el compañero Oswaldo Jauretche apuntó que "*es nuestra generación la que se está diezmando*". Es cierto. Por eso, hay que dejar testimonio de lo que hicimos y dejamos de hacer por esta patria que ha sido nuestra razón de vivir.

Enrique Manson cumplió con creces esa misión. Su ausencia no será tal si logramos difundir su legado y sus aportes. ■



# RASGOS DE LA TOPONIMIA AMERICANA

Laura Espinosa

estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano

El continente sudamericano tiene su propia historia cultural y social, siempre acechada por la imposición extranjera que trajo tantas modificaciones, pero aun así, se mantienen rasgos autóctonos que lo identifican. Una de las vertientes más importantes es la toponimia, que nos permite observar en los nombres de algunas ciudades la mezcla y también la conservación de las culturas originarias. En nuestra toponimia, en general inciden los siguientes factores: 1) la influencia geográfica; 2) las lenguas autóctonas precolombinas; 3) la herencia europea; 4) valores patrióticos; 5) valores religiosos.

Los conquistadores españoles en sus viajes realizaban mapas de América y asignaban diferentes nombres a accidentes naturales y antrópicos de los territorios recorridos, haciendo referencia a santos, reyes o autoridades, pero no todas esas denominaciones perduraron, y algunas fueron cambiadas o supervivieron nombres más acordes a la cultura local.

Ciertos nombres de ciudades han tenido una evolución, con diversos significados. Bogotá, capital de Colombia, recibió varias denominaciones a lo largo de su historia: se llamó antes Santafé de Bogotá (siglo XVIII-1991), Villa de la Santafé (s. XVI-s. XVIII), Nuestra Señora de la Esperanza (s. XVI) y Bacatá (s. XV). Bacatá significa "al final de los campos", pues es una palabra proveniente de la lengua muisca, combinación de *bac* o *uac*, *ca* y *tá*, que significa "exterior", "recinto" y "campo (s) de cultivo", respectivamente (Wikipedia, Bacatá); se advierte la

herencia europea y católica en sus antiguas designaciones, aunque ya en el año 2000 quedó Bogotá, derivado de Bacatá, como nombre definitivo de la ciudad.

Muchas ciudades mexicanas aún mantienen el lenguaje de los aztecas y otras comunidades aborígenes. Algunas denominaciones corresponden a su ubicación, por ejemplo, *Purépechas*, *Mayas*, *Huastecos*, mientras que los nombres *nahuas* se encuentran en todo el territorio. El significado de *México* sería "ombligo de la Luna" *mexitli* (*metztli*): luna; *xictli*: ombligo, y *co*: lugar, en lengua náhuatl (*Etimologías.dechile.net*). Los originarios fundaron esta ciudad en el lago Texcoco, "Lago de la Luna".

La toponimia aborígen recorren la región mexicana hasta Nicaragua, en el territorio que ocupaba el imperio azteca. La geografía y la riqueza de su tierra influyó en los nombres de las ciudades, que eran utilizados por ellos para orientarse espacialmente según el relieve, suelo, flora, fauna, etc. (Chesnokova, 2011); de esta forma encontramos ciudades con nombres como Aztlán que significa "lugar de las garzas" o lugares que mantienen mitos o leyendas como *Yimca*, que es el "duende que cuida las plantas".

El uso de metáforas era muy común en la región latinoamericana, y así sobreviven en la memoria colectiva los casos de la "Ciudad del museo del Mar Caribe" en Trinidad (Cuba), "Ciudad Perdida de los Incas" en Machu Pichu (Perú), "la Atenas Sudamericana" en Bogotá (Colombia), "La perla del Caribe" en isla Margarita (Venezuela), "Ciudad Jardín" en Maracay (Venezuela),



“Ciudad de la eterna primavera” en Medellín (Colombia), que también se aplica en Chile a la ciudad de Arica y a Cuernavaca en México.

Algunos topónimos tienen una mezcla europea y autóctona, como San Francisco de Quito, la capital de Ecuador. En una región donde gravitan numerosas lenguas indígenas, *awa*, *chachi*, *tsáchila*, *shuar-ahuar*, *huao*, *cofán*, *siona-secoya*, *quechua* (Encalada, 2002), es una muestra del peso de una cultura europea católica. Quito sería “*qui*”, hacer y “*to*”, tierra, es decir, “*hacer tierra*”; aunque hay información que desacredita esta acepción y toma fuerza la hipótesis de que fue una localidad fundada por “*cayapas*”, y por lo tanto señala que *Quitú* se debería traducir como “tierra del centro” o “de la mitad” que proviene de *queetala*, mitad/centro y “*tu*”, tierra (Espinosa y otro, 2019).

El influjo de la religión, creando un valor simbólico de heroísmo y poder, se advierte asimismo en los títulos de ciudades como Santiago de León de Caracas, Santiago de Chile, Ciudad de la Santísima Trinidad Puerto de Nuestra

Señora Santa María de los Buenos Aires o la “Muy noble y leal ciudad de Nuestra Señora Santa María de Asunción”.

También hay apelativos patrióticos y designaciones geográficas por su parecido con el viejo continente. Un ejemplo es Córdoba, ciudad que en Colombia se llama así por el general José María Córdoba (1799-1829), mártir de la independencia, y encontramos otras en Argentina, Chile, México y Perú que se bautizaron así en homenaje a la ciudad española de Córdoba. Cartagena de Indias, en Colombia, se refiere a la ciudad de Cartagena de la península, con el aditamento de su locación indiana para diferenciarla.

Partiendo de la definición de identidad según la Real Academia Española, “conjunto de rasgos propios de un individuo o de una colectividad que los caracterizan frente a los demás”, podemos ver en la toponimia americana y en cada uno de nuestros países el reflejo de su historia, geografía e ideología social o lingüística, donde resalta como un rasgo distintivo la mayor o menor vigencia de las lenguas originarias del continente.



### **Bibliografía** (páginas web consultadas 15/9/2020)

Chesnokova, Olga (2011), “Toponimia latinoamericana: un enfoque semiótico. forma y función”, en <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=219/21925446001>

Encalada Vásquez, Oswaldo (2002), “Lengua e identidad cultural: toponimia y cultura popular”, *Artesanías de América*, N° 55. CIDAP. Universidad de Texas, en <http://documentacion.cidap.gob.ec:8080/handle/cidap/1473>

Espinosa Apolo, Manuel Agustín (2019), “El onomástico ‘quito’. etimología y significado histórico-cultural”, Universidad Andina Simón Bolívar, Sede Ecuador, Quito, en <http://hdl.handle.net/10644/6718>

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., en <https://dle.rae.es>

Wikipedia, Bacatá, <https://es.wikipedia.org/wiki/Bacat%C3%A1>>

Etimologías.dechile.net:

[http://etimologias.dechile.net/?Me.xico#:~:text=La%20palabra%20M%C3%A9xico%20significa%20%20%20mbligo,%20y%20co%20\(lugar\).](http://etimologias.dechile.net/?Me.xico#:~:text=La%20palabra%20M%C3%A9xico%20significa%20%20%20mbligo,%20y%20co%20(lugar).)

Chesnokova, Olga y Bobyleva Elena. (2018), “Perfil semiótico de la toponimia chilena”, revista *Espacios*. Vol. 39, N° 21, en <https://www.revistaespacios.com/a18v39n21/a18v39n21p06.pdf> ■

# HUELLAS DE SANAVIRONES Y COMECHINGONES

**Valentina Cravero**

estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano

Se trata de pueblos que habitaron territorios de las actuales provincias argentinas de San Luis y Santiago del Estero y tuvieron mayor arraigo en el que hoy corresponde a la provincia de Córdoba. Si bien faltan registros oficiales al respecto, existen descendientes de la población originaria, se mantienen supervivencias de sus lenguas y aún se pueden encontrar diversos vestigios materiales, como pinturas rupestres, pircas, y los morteros tallados en piedras cercanas a los ríos, cuencos hechos en roca viva donde solían triturar alimentos y preparar tintes naturales [también los silbatos de cerámica; ver nota "Cerámica sonora, desde los Andes a las sierras cordobesas" en este mismo número de la revista].

## Sanavirones

Los sanavirones (o salavirones) originalmente ocuparon tierras de Salavina (Santiago del Estero), de donde se desplazaron por dos factores, superpoblación y sequías, llegando así a las sierras cordobesas, territorio tradicional comechingón. Eran sedentarios y vivían de la agricultura, cultivando terreno húmedo sierra adentro y utilizando un sistema de riego mediante acequias. Sus cultivos principales eran maní, zapallo, poroto, maíz; junto a la recolección

de chañar y algarroba. A estas actividades sumaban la cría de llamas para obtener lana y la caza de animales silvestres con arco y flecha.



En cuanto a su lengua, la información es escasa, ya que se considera extinguida, como refiere Antonio Tovar: *"Esta lengua extinguida, sin que tengamos muchos datos sobre ella, presenta problemas difíciles. Quizá era pariente del origen del comechingón, quizá hay que relacionarla con el diaguita, o con el vilela. Se*



hablaba, según datos del padre Bárcena, en una parte de la región arqueológica Chaco-santiagueña, hasta el río Salado, por los sanavirones e indama, que eran bilingües, pues hablaban en quechua con los misioneros” (Catálogo de las Lenguas de América del Sur).

Una cita del padre Bárcena explica que “ninguno de nosotros la entiende ni es menester, porque los sanavirones e indamas son poca gente y tan hábil, que todos han aprendido la lengua del Cuzco, como todos los indios que sirven a Santiago y a San Miguel, Córdoba, y Salta y la mayor parte de los indios de Esteco, y por medio de esta lengua que todos aprendimos, casi todos antes de venir a estas tierras, se ha hecho todo el fruto en bautismos, confesiones, sermones de doctrina cristiana que se ha hecho y hace en todas las ciudades desta provincia”.

## Comechingones

Originarios de la provincia de Córdoba, principalmente de la zona de Traslasierra, su nombre significa “hombre de las cuevas”. Actualmente se pueden observar las cuevas, viviendas originales, muy cercanas a los ríos, junto a morteros tallados en las piedras. Se caracterizaban por ser sedentarios, cazadores y recolectores de chauchas de algarrobo, frutos de chañar, piquillín, molle y coco de palmera caranday. Cultivaban papa, zapallo, poroto, quinua y maíz. Tenían sus propias tierras de cultivo, caza y pesca, que estaban divididas por una pared bajita hecha de piedra, llamada “pirca”, o por cercos de espinillos, algunos de los cuales permanecen hasta la actualidad. Criaban llamas y alpacas, de las cuales obtenían lana para tejidos. Trabajaron la cerámica con figuras geométricas simples. Moldearon la piedra para confeccionar hachas, puntas de flecha y raspadores para curtir las pieles. Sobresalieron en las pinturas rupestres, y el Cerro Colorado es el gran escenario de sus pictografías.



De su lengua originaria se pueden establecer pocas palabras, algunas dudosas y otras equivocadas. Antonio Tovar afirma: “Igualmente extinguido, este idioma no ha dejado restos que den esperanza de una solución al problema de clasificarlo. Henia y camiare se citan como sus dialectos del norte y del sur, respectivamente. Es posible se relacionara con el sanavirón, o según otros ha de ser agrupado junto al diaguita. Canals Frau lo relaciona con el huarpe. Pueden haber sido dialectos afines el michilingue (valle de Conlara) e indamá o indamu. Como variedades del comechingón se citan main, yuya, mundema, cama, umba”.

Durante la colonización hispánica, la lengua originaria comienza a mezclarse con el quechua y el español, y se va perdiendo, aunque quedaron registradas algunas palabras, que incluso se utilizan hasta la actualidad en la provincia de Córdoba.

## Supervivencias

Aunque no hay mucho registro bibliográfico respecto a estas culturas que convivieron en el territorio de lo que hoy es la provincia de Córdoba, quienes lo habitan siguen manteniendo vivas palabras de ambas lenguas, e incluso se cree que la tonada cordobesa tiene su origen en el habla comechingón.

En la escuela primaria se enseñan los principales ríos provinciales con su nombre de origen y en español, como se puede ver en la página web del gobierno de Córdoba: “Los ríos más destacados nacen en las sierras Grande y de Comechingones, siendo de norte a sur los siguientes: río Suquía (o Primero), río Xanaes (o Segundo), río Calamuchita (o Tercero), río Chocancharava (o Cuarto) y río Popopis (o Quinto), que nace en las sierras de San Luis y recorre la provincia en dirección oeste-este”.

Otro ejemplo se da en la ciudad de Cosquín, conocida a nivel nacional e internacional por su Festival de Folklore, que lleva 60 años desde su primera edición y den el cual se han consagrado grandes artistas de nuestra música popular. Esta ciudad cuenta con el Ballet Camín, un conjunto oficial de danza que se encarga de abrir todos los años las ediciones del festival, Camín es una palabra comechingón que significa Jefe. Se dice que el cacique que habitaba este territorio se llamaba Cosquín, lo que habría dado origen al nombre de la ciudad.

Puedo agregar un testimonio personal, pues teniendo tres años mis padres dejaron mi ciudad natal Ceres (Santa Fe) para radicarse en las sierras cordobesas. Mi madre, ceramista, hilandera y tejedora, desplegó su arte siguiendo las técnicas precolombinas, y su primer local comercial se llamó *Mampa*, palabra sanavirona cuyo significado es “acequia”. En la actualidad, la casa familiar y el taller

de mi madre llevan ese mismo nombre, algo que nos identifica con el lugar aunque no seamos nativos de ahí.

Los ejemplos podrían seguir con nombres de departamentos provinciales, ciudades, ríos, montañas

e instituciones. En Córdoba los rastros de la lengua de los habitantes originarios siguen vivos por todas partes, quizás sin ser totalmente conscientes quienes los pronuncian a diario.



## Bibliografía

Ibarra Grasso, Dick Edgar, *Argentina Indígena*, Buenos Aires, Tea, 1967.

<https://pueblosoriginarios.com/lenguas/comechingona.html>

<https://www.lifeder.com/sanavirones/>

<https://earielrodriguez.jimdofree.com/la-voz-de-ariel/notas/quienes-fueron-los-comechingones/>

<https://mael226.wordpress.com/2014/04/26/los-comechingones-y-sanavirones-de-cordoba/>

[https://www.cba.gov.ar/provincia/aspectos-generales/recursos-](https://www.cba.gov.ar/provincia/aspectos-generales/recursos-hidricos/#:~:text=Los%20r%C3%ADos%20m%C3%A1s%20destacados%20nacn,la%20provincia%20en%20direcci%C3%B3n%20oeste)

[hidricos/#:~:text=Los%20r%C3%ADos%20m%C3%A1s%20destacados%20nacn,la%20provincia%20en%20direcci%C3%B3n%20oeste](https://www.cba.gov.ar/provincia/aspectos-generales/recursos-hidricos/#:~:text=Los%20r%C3%ADos%20m%C3%A1s%20destacados%20nacn,la%20provincia%20en%20direcci%C3%B3n%20oeste)





## LENGUA MAPUZUNGUN EN CHUBUT

**Gloria Nahara Chico Paz**

**estudiante de la carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano**

El territorio que ocupaban los mapuche desde antes de la llegada de los españoles era, por el lado de *Ngulumapu* (Chile), desde el río Maule hasta la isla de Chiloé, y del lado de *Puelmapu* (Argentina), desde el río Salado hasta el río Chubut. El idioma del pueblo mapuche es conocido por varios nombres: *mapuzungun*, *mapuchezungun*, *chezungun*.

En contacto con otras lenguas, pudieron generarse fenómenos de *transferencia* o *préstamo* de vocablos, *cambio de códigos*, al emplear en el habla fragmentos de otra procedencia, o *calcos*, es decir traducciones de palabras o expresiones. El mapuzungun tuvo esos contactos antes de la llegada de los colonizadores, en particular con el *quechua*, recibiendo transferencias, y con otras lenguas patagónicas como el *gününa yajuch*, *aonek'en*, y *teushen*, con préstamos en ambos sentidos. Y finalmente, el contacto con el idioma español, que provocó préstamos y cambios de códigos.

Lo que hoy conocemos como provincia de Chubut estaba habitada por los mapuche, aunque también se

encontraban los pueblos *gününa küne*, *aonik'enk* y *teushen*. Actualmente aún existen en Chubut comunidades autodenominadas *mapuche-tehuelche*, que incluyen a los descendientes de los cuatro pueblos que habitaban el territorio. La mayoría de ellas están nucleadas en la zona cordillerana y en la meseta. El valle y la costa atlántica tienen gran presencia de descendientes de galeses, aunque también de los provenientes de pueblos originarios.

Estas comunidades autóctonas intentan mantener el *ser mapuche*, mediante ceremonias, técnicas y el idioma. Es común que las lenguas originarias de Latinoamérica sufran una transición desde el monolingüismo indígena, pasando por un bilingüismo y finalmente la muerte de la lengua vernácula. El manejo del mapuzungun es variado; por un lado están quienes son bilingües coordinados (manejan castellano y mapuzungun por igual) y por otro, los bilingües no coordinados (solo hablan castellano, pero entienden algunas palabras en mapuzungun). Hay zonas donde el mapuzungun ha desaparecido, otras

donde se dan los casos de bilingüismo, y otras donde sigue vigente con la misma vitalidad que en sus orígenes.

La retracción del idioma tuvo diversos motivos: en un principio había vergüenza étnica, como si ser mapuche significara ser inferior; también influyeron los cambios políticos y económicos, pues el pueblo mapuche perdió su independencia, lo que provocó una desarticulación étnica; entre el final del siglo XIX y principio del XX se prohibió la lengua, ya que la sociedad argentina de entonces apuntaba a erradicar las culturas vernáculas; con el tiempo la escolarización y la urbanización terminaron de desplazar el idioma casi por completo.

El uso del mapuzungun quedó reducido a pocos ámbitos, generalmente eventos públicos o rituales. Los grupos y organizaciones que persiguen una reivindicación étnica suelen utilizar préstamos lingüísticos del mapuzungun a diario en sus discursos en español, como por ejemplo *peñi* (hermano), *choike* (avestruz), o *nuestro kimun* (nuestro pensamiento),

Como otros idiomas prehispánicos, el mapuzungun era ágrafo. Se escribió por primera vez en 1606, por el jesuita Luis de Valdivia. Desde entonces se utilizaron diferentes grafías para transmitirlo de manera escrita, y fue recién en 1986 que se realizó un “Encuentro para la Unificación del Alfabeto Mapuche”, de donde salieron dos alfabetos, el *unificado* y el *ranguileo*.

Las comunidades originarias de la provincia de Chubut se enfrentan a una apropiación de sus tierras ancestrales, en el comienzo por el gobierno argentino y el galés y en la actualidad por poderosos capitales

extranjeros. A esto se le suma el pensamiento racista y mezquinamente nacionalista de quienes opinan que “el mapuche es chileno”, negándole zquino a los reclamos por defender su cultura.

Existe en estos tiempos un movimiento de revitalización del idioma, por parte de los jóvenes que intentan aprenderlo, algunos llegando a lograr un nivel de comunicación fluida, otros con un dominio menor pero que les permite expresarse en situaciones sencillas. Una de las acciones que realizan los participantes de este movimiento es utilizar la forma escrita, generalmente con cambios de código, en mensajes de texto o en diferentes redes sociales para comunicarse entre ellos. También podemos encontrar el mapuzungun escrito en murales y panfletos.

Finalmente vemos la presencia del idioma más allá de las comunidades, en función del turismo y la vida urbana, en nombres y leyendas de diferentes locales gastronómicos, comerciales, empresas de transporte, y también en los nombres de niños, bandas musicales, compañías de danza, etc., a menudo con errores de significado y/o escritura.

Los jóvenes encontraron en el mapuzungun una forma de expresar sus luchas, de defender su cosmovisión y sobre todo su territorio. El pueblo mapuche frenó el avance del inca y resistió al español; fueron los gobiernos argentino y chileno los que terminaron por desplazarlos, pero no por completo. El mapuzungun es un idioma que se resiste a ser olvidado, a pesar de que ese pareciera ser el destino de las lenguas vernáculas.



## Bibliografía

- Cañumil, Tulio Fernando, *Estudio del idioma mapuche: Mapucezugun Ñi Gvnezuam*. Florencio Varela, Xalkan, 2011.
- Díaz Fernández, Antonio E., *La lengua mapuche en Chubut*, Rawson, Ministerio de Educación de la provincia de Chubut, 2017.
- Gundermann, Hans, Jaqueline Canihuan, Alejandro Clavería, César Faúndez, *El mapuzugun, una lengua en retroceso*, Concepción, Atenea, 2011.
- Maggiore, Ernesto D., *Consideraciones y reflexiones acerca de la historia de los pueblos Mapuche y Tehuelche. Ensayo histórico*, Trelew, Remitente Patagonia, 2015. ■





## ‘ALIAS GARDELITO’: tango y lunfardo en el cine argentino

María Laura Eberhardt

¿Qué es lo que resulta tan cercano, real y conmovedor en “Alias Gardelito”? Me lo pregunté a poco de haber comenzado a mirar este film argentino dirigido por Lautaro Murúa: un drama social con guión de Augusto Roa Bastos y Solly, sobre un libro de Bernardo Kordon, que vio la luz en Buenos Aires en 1961. Producido en blanco y negro, protagonizado por Alberto Argibay y Walter Vidarte, fue una obra impactante, premiada con el Cóndor de Plata a la mejor película en 1962.



Vrer film completo: <https://www.youtube.com/watch?v=vFwa9pErI8k>

## Algunos aspectos relevantes de la película

El film cuenta la historia de Toribio Torres, alias Gardelito (Alberto Argibay), ladrón de poca monta que, viviendo en un entorno de miseria, sueña con cantar tangos como su máximo ídolo, Carlos Gardel. Zigzagueando entre el ambiente del barrio y el del delito, Gardelito se verá finalmente arrastrado por el segundo, llevando su vida a un desastre definitivo.

Esta película forma parte de la renovación de los años '60, el denominado Nuevo Cine Argentino, "*fruto de un período en el que cobra forma la modernidad cinematográfica, y las obras permiten un acercamiento a la realidad de aquel tiempo*" (Maranghello, 2005:164). Los críticos de la moda del cine de "director-autor", al que consideraban una "*copia falsa de modelos europeos*", veían en cambio el auténtico cine nacional en experiencias testimoniales como 'Los inundados', 'Shunko' o 'Alias Gardelito'.

Si bien este Nuevo Cine "*sintió las influencias europeas*", el mérito del director de 'Alias Gardelito', el chileno nacionalizado argentino Lautaro Murúa, fue haber sido "*quien mejor entendió que a la renovación europea había que asimilarla, antes que copiarla*" (ob. cit.: 167). En opinión de Maranghello, esta película resulta clave "*para comprender el viraje temático producido por aquellos años. Tiempos en que empiezan a denunciarse las carencias de la sociedad y una realidad escamoteada por el cine de estudios*". Por cierto, en la obra de este director "*predominó la crítica social*", articulando "*una reflexión política*" (ob. cit.: 166).

Con 'Alias Gardelito', podemos ubicar a Lautaro Murúa en la generación de jóvenes cineastas que intuye la modernidad en el cine argentino. El director "*se encarga de poner en escena la desilusión ante aquél proyecto (de progreso socioeconómico) y el retrato del sujeto argentino alienado*" (España y Manetti, 1999: 276).

En cuanto al uso de recursos técnico-estéticos, en esta realización puede verse algo del "cine de cámara", con pocos personajes y escenarios reducidos (Maranghello, 2005:166). También conocida como "cámara desencadenada", en esta técnica la cámara se mueve, se acerca, entra a jugar como un actor más de la película. Se trata de "*un nuevo orden en el que la escasez de personajes, escenarios y tramas narrativas da a los elementos visuales la mayor significación posible*" (Padilla, 2020). Su economía de medios consigue jugar con las precariedades para diseñar una obra sorprendentemente austera y precisa en lo que quiere contar. Construye una realidad palpable para contarnos el destino trágico e inevitable que depara al protagonista su mundo de pobreza. Hay escenas domésticas y conversaciones cotidianas que nos hacen viajar por la vida de un hombre marginado cuyos sueños de salvación se le escabullen entre las manos, al igual que el dinero en sus bolsillos. El arte viene del control de la cámara, con movimientos complejos que pueden pasar casi desapercibidos, y la profundidad que se logra potencia la emoción y el dramatismo.

Otro aspecto es la influencia del neorrealismo italiano. Esta corriente "*demuestra que es posible realizar cine sin la intervención de los grandes estudios*" y "*sin el respaldo de un poderoso aparato industrial detrás*". Su primer impulsor, el director italiano Rossellini, puso en evidencia que "*es factible hacer cine sacando la cámara a las calles, recorriendo una Italia aún en ruinas*", y "*es indudable que el Nuevo Cine Latinoamericano recibió una fuerte herencia del neorrealismo*" (Guzmán, 2009: 1).

Ciertamente, 'Alias Gardelito' aplica el sentido de "bajar a la calle". Puede decirse que es una pieza de "cine social", que persigue "*su ideal, que es el dictado por la realidad social humana y contemporánea*" (Agel, 1960: 22). Un cine que profundiza su análisis del hombre dentro de la sociedad actual. A esta película también le cabe el decir de Zavattini: "*ahí están los otros, los otros... los otros que son importantes, que son la soca más importante... los hombres que me rodean, ¿qué hacen ellos, cómo viven, les va bien, sufren, y por qué no les va bien?*" (en ob. cit.).

El film de Murúa pone en acto el espíritu del neorrealismo, de que "*todo lo que sucede alrededor nuestro, a veces la cosa más banal que vemos en la calle, tiene una significación humana y social, dramática, que evoca grandes problemas*" (Agel, 1960: 22). Esta obra "*ofrece la significación de los acontecimientos y los dramas colectivos de su tiempo*". Hace un culto del instante presente, ya que "*hay todo un universo en un minuto real de sufrimiento humano*". Se trata de un relato que involucra un plano moral, que implica "*una técnica de fidelidad a lo real*" (ob. cit.).

En efecto, en la película de Murúa se observa un "*respeto hacia la realidad*" y a "*la duración real*", contrario al montaje que "*falsea el tiempo y la duración*" (ob. cit.). Ello emerge con toda crudeza en los últimos minutos de la película: la secuencia final, de tan solo 180 segundos de duración, se hace sin embargo eterna, al mostrar en detalle la agonía de Toribio que se arrastra sobre los desechos de un basural. La imagen trae a la memoria una escena anterior. En la que el marido de su madre le recrimina haberlo rescatado en vano de un basural, y vuelve a escucharse el mismo canto de ranas que sonaba al principio del film. Estos símbolos completan el círculo vicioso de un drama del que el protagonista no ha podido salir y del que nadie ha podido salvarlo.

Extrapolando las palabras de Agel sobre el neorrealismo, podemos afirmar que la película reclama así "*la solidaridad del público, porque estos personajes no hallan al interior de la trama la solución de sus problemas. El público debe sentir la responsabilidad y el deber de encontrarle una solución concreta al problema que ha ocasionado ese hecho, cuyo protagonista permanece más allá*" (ob. cit.: 23).

Este cine es profundamente realista, "*nos hace creer espontáneamente que todo lo que sucede en la pantalla ha sido realmente registrado en el mundo sin prefabricación*" (ob. cit.).



## Tango y lunfardo, construyendo un clima de época

Retomando la pregunta inicial sobre esta obra que logra llegar al corazón del espectador, generando empatía y compasión por el personaje, creo que hay algo más que los aspectos técnico estéticos. El condimento que dibuja fielmente el ambiente del arrabal o la marginalidad porteña es, en primer lugar, el empleo, en diversas formas, del tango.

El tango es aludido desde el título de la película, que imprime por sobrenombre Gardelito al personaje principal, en directa referencia al “morocho del Abasto”. El destino trágico del personaje se condice con los fracasos y derrotas pintadas en las letras tangueras. El tango se hace presente en el escenario donde transcurre la historia: las calles, plazas, estaciones, milongas y bares de Buenos Aires, y aparece expresamente como canto, música y baile. Se ve un bandoneón y un violín en una tanguería, en la cual numerosas parejas bailan tango de salón al compás de “Calla pajarito” (de Enrique Rodríguez). También en una disquería se escucha de fondo al zorzal criollo cantando “Por una cabeza”, se muestran colgados sus discos, y de pronto una voz pide colaborar con la “Comisión Carlitos Gardel” comprando un bono contribución. Incluso se escucha “A media luz” en el momento en que una dama invita con voz sensual a Toribio a bailarlo y éste acepta de inmediato.

Otro recurso que da realidad al film es el vocabulario utilizado por los personajes principales, plagado de lunfardismos. Aquí cabe señalar la importancia de este rasgo de argentinismo. El lunfardo es el léxico o vocabulario (palabras y locuciones) originado en los grandes conglomerados urbanos del Río de la Plata, principalmente en Buenos Aires –aunque también en Rosario y Montevideo– surgido a fines del siglo XIX y principios del XX a partir de la inmigración masiva europea, que llegaba principalmente de Italia y España, cuyo aporte se sumó a los prelunfardismos traídos por personas venidas de la campaña, de las provincias y de los pueblos originarios. El gran peso que los préstamos de otras lenguas tuvieron en sus inicios –del francés, inglés, alemán, idish, portugués de Portugal y de Brasil, lenguas africanas y aborígenes– lo distinguió de otros *argots*.

Extendido a todo el país, con ayuda del sainete y del tango canción, y una vez mermada la corriente inmigratoria, el lunfardo continuaría enriqueciéndose a partir de diversos procesos de formación de palabras (derivación y composición), modificaciones fonológicas, procedimientos semánticos (modificación de significados) y juegos idiomáticos, que lo mantuvieron vivo y vigente. Los constantes aportes de otros léxicos especializados –del fútbol, turf, automovilismo, política, psicoanálisis, etc.– y en particular del vocabulario juvenil, también contribuyen a su ampliación.

Si bien en un principio el lunfardo fue catalogado como una jerga del delito, por deformación profesional de sus primeros estudiosos –que eran policías–, porque su nombre derivado del vocablo “lombardo” significa “ladrón”, y porque era hablado por las clases populares –en las cuales también había delincuentes, aunque no solamente–, fue más

tarde reconocido como repertorio léxico popular, creado por el “vulgo”, que incluso logró permear las capas medias y altas de la sociedad. No constituye por tanto un tecnolecto o jerga (vocabulario cerrado usado en un ámbito específico), ya que contiene gran cantidad de palabras que hacen a la vida cotidiana y que, además, son comprensibles para todos los hablantes de la comunidad lingüística, más allá de que elijan o no emplearlo. Con lo cual, lejos de reducirse a un vocabulario carcelario, sus alcances se extienden hasta abarcar las más diversas situaciones de la vida diaria, y sobre todo la de los grupos marginales porteños.

En ‘Alias Gardelito’, el lunfardo es utilizado por los protagonistas, principalmente con sentido lúdico, irónico, para mostrar una pertenencia social, para entablar un lazo de confianza con el interlocutor –y con los espectadores–, para construir una realidad que se opone a la creada por la lengua oficial (un “antilinguaje”). Es decir, más allá de su uso específico en el diálogo, su empleo en boca de Gardelito y del jefe de la banda evidencia su idiosincrasia, sus orígenes, su entorno, sus valores y su cultura.

Como ejemplo extraemos las siguientes frases que condimentan los diálogos: “cuando íbamos a las estaciones a *cazar giles* o *minitas boleadas* que llegaban de provincia” (minuto 6:05), “a la gente le gusta que la *engrupan*” (9:41), “traer la *mercadería bajo las narices* de la *cana*” (11:08), “ahora aprenderá a no ser *gil*” (11:11), “hay que seguir *pataleando*” (11:19), “*avivate pibe!* La *guita*” (13:29), “y la *poli* te va a buscar” (13:57), “claro, no me había *avivado* bastante todavía” (15:45), “*seguís siendo un ciruja*” (19:54), “vos siempre viviste solo, *pibe*” (1:15:31). El lunfardo es aquí un recurso clave para pintar el cuadro de marginalidad del protagonista en la dura Buenos Aires.

### A modo de cierre

La relación entre el lunfardo y el tango, dos componentes específicos de la ambientación porteña del film, tiene larga data y dio lugar a un mutuo afianzamiento, perdurable, aunque con altibajos. Desde la segunda década del siglo XX, parte importante de las letras de tango comenzaron a incorporar el lunfardo “para cargarse de expresividad”, y recíprocamente, “gracias a la popularidad del tango, el lunfardo ha perdurado” (Conde, 2013: 1, 8).

Por un lado, el lunfardo imprime en la letra del tango su sello único y propio como vocabulario de las clases populares, dando cuenta de su vida y de la sociedad. Por el otro, vehiculizado por el tango canción –y este por los medios emergentes como el teatro, la radio, el cine, la televisión–, el lunfardo “irrumpe en la vida cotidiana del hombre rioplatense” (ob. cit.), extendiéndose luego a toda la Argentina.

Curiosamente, dicha simbiosis fue interrumpida en el período 1943-1949, a partir de las medidas adoptadas por el gobierno *de facto* que prohibían la difusión de lunfardismos (entre otros términos) por considerar que deformaban la lengua castellana. Algo similar sucedió con la protección/censura en el cine, sobre todo bajo el peronismo (Di Núbila, 1960: 45-47). Diversos textos, grabados o en vivo, debieron ser modificados, en ocasiones por entero, para reemplazar tales términos. Numerosos títulos y letras de tango fueron reescritas, perdiendo sus vocablos lunfardos y, con ello, su calidad poética. Hasta que en 1949 el presidente

Perón, en ocasión de recibir a una delegación de la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAIC), dio señales – tácitas– de levantar tal prohibición, al menos en el tango, a partir de lo cual la censura comenzó a disiparse lentamente (Conde, 2011 b).

Desde las últimas décadas del siglo XX, y sin desaparecer de las letras del tango actual, el lunfardo –histórico y contemporáneo– llegó también a otros géneros de la canción

popular, como el rock nacional y la cumbia villera (Conde, 2011 a). Lo cierto es que tango y lunfardo, lunfardo y tango, se acoplaron en el cine argentino, como ‘Alias Gardelito’ lo demuestra, a la hora de retratar la vida en los márgenes de Buenos Aires. Una marginalidad tan potente que termina por borrar la delgada línea entre lo legal y lo ilegal, la salvación y la pobreza, el éxito y la delincuencia, y que, en un abrir y cerrar de ojos, puede hundir definitivamente a quienes viven en ella.



## Bibliografía

Agel, H., “Historia de las doctrinas estéticas”, en Antonio Pasquali, *Información Audiovisual; Antología de Textos*, Facultad de Humanidades y Educación, Caracas, 1960.

Conde, Oscar, “El lunfardo en la letra de tango: un vínculo perdurable”, ponencia a las Jornadas *Pensar, escuchar y representar el tango*, Centre de Recherches sur les Arts et le Langage, Alianza Francesa de Buenos Aires, 7 de abril de 2013.

Conde, Oscar, “El lunfardo en los medios y en la música contemporánea”, en *Lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2011 a.

Conde, Oscar, “La censura al lunfardo”, en *Lunfardo*. Buenos Aires, Taurus, 2011 b.

Di Núbila, Domingo, *Historia del cine argentino*, Buenos Aires, Cruz de Malta, 1960.

España, C. y Manetti, R., “El cine argentino, una estética especular: del origen a los esquemas”, en José E. Burucúa (dir.), *Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política*, Buenos Aires, Sudamericana, 1999.

Guzmán, Emilia. Aportes del neorrealismo italiano al nuevo cine argentino: análisis de "Pizza, birra, faso", "Mundo grúa" y "La ciénaga", 2009, <http://redi.ufasta.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/150>

Maranghello, César, *Breve historia del cine argentino*. Barcelona, Laertes, 2005.

Padilla del Valle, B., “Cine de cámara: que quede entre nosotros”, 2020, en

<https://www.revistamercurio.es/2020/04/29/cine-de-camara-que-queda-entre-nosotros/>

Polverino, Leonardo, *Manual del director de cine*, Buenos Aires, Ediciones Libertador, 2007. ■





## **SUEÑOS VESTIDOS**

### **muestra de Graciela Henríquez**

### **catálogo de Graciela Dragoski**

Muestra presentada en diciembre 2020/enero 2021 en el Museo Evita con auspicio de la Cátedra Libre de Arte, Historia y Sociedad, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

La indumentaria es uno de los lenguajes creados por nuestra sociedad. Reflexionar en torno a ella conlleva un discurso sobre el cuerpo, puesto que la vestimenta, junto con el peinado, la pintura facial y corporal, así como los adornos y máscaras, se constituyen en una segunda piel. El vestido es una forma de construir identidades, del cuerpo que lo porta y de las circunstancias sociales e históricas que lo rodean, identidad siempre de carácter dinámico que se manifiesta en constante mutación.



La misma vestimenta se puede constituir en objeto estético, despojado de toda otra función práctica. Tal el caso de los vestidos-esculturas de Graciela Henríquez, en los que conjura lo “real” con lo fantástico y a la vez pone en acto una intensa carga simbólica. La circunstancia de exponerse en el Museo Evita incorpora otros significados. Es que la magnificencia de la obra de Henríquez es el resultado del fértil encuentro de su fantasía, su fina sensibilidad, la excelencia técnica y la emotividad que trasunta el homenaje a Evita.

Sus grandiosos personajes, por su sola presencia, confieren al ámbito donde se exhiben atributos de carácter hierofánico. La sacralidad, entonces, impregna nuestro espacio y lo instituye como lugar de culto.

La muestra ‘Sueños vestidos’ evoca y reactualiza el culto a Evita, encarnándose aquí en escultóricos personajes de talla antropológica y apariencia fantasmal, elaborados con todo tipo de telas y texturas, metales, pedrería, y plumas como las que Evita lucía en sus atractivos tocados.



En cada obra Henríquez elige contraponer materiales que por un lado encarnan el lujo y el esplendor, con los más humildes que, como la virulana, utilizada simbólicamente, nos remite al duro mundo del trabajo. En el contexto de la obra, la lana de acero se transforma en un elemento valioso, en pie de igualdad con el resto de los suntuosos materiales.



En la acción de contrastar lo áspero con lo suave y terso –plumas, telas y joyas– como recurso expresivo, ideológico y simbólico, la autora reactualiza las heroicas luchas del pueblo argentino, encabezadas por Evita aún después de su muerte. ■





## EN TORNO AL MESTIZAJE MUSICAL

### Adrián Barrera

estudiante de la Licenciatura de Artes y Pensamiento Latinoamericano

Las delimitaciones que se hacen para clasificar la música popular devienen de la musicología tradicional y de los aportes de autores como Franco Fabbri (1982) y Rubén López Cano (2004). En principio, ambos basan su trabajo en la explicación del fenómeno de género, en la corriente del pensamiento cognitivista en tanto posicionan a las músicas como objetos disociables o convergentes; aunque López Cano critica a Fabbri sobre su metodología, y éste mantiene coincidencias con la idea de taxonomías musicales de Philip Tagg (Fabbri, 2006).

Las reglas propuestas por Fabbri en el estudio musicológico para delimitar el campo genérico, tienen en vista el carácter social de las músicas, diferenciándolas por cualidades técnico-formales, semióticas, conductuales, sociales e ideológicas, y por último económicas y jurídicas (Guerrero, 2002). La postura de López Cano, también preocupado por la categorización genérica, utiliza el concepto de prototipo para asignar a una música más de un género. Su formulación se opone a la idea de fusión o mezcla como resolución del problema, y contrapone otro concepto para pensar las distintas expresiones musicales populares: *“El mestizaje es así lo contrario a la idea de mezcla o más aún, de fusión, tentación pseudouniversalista que intenta reparar las fallas, las fisuras y rajaduras, resolviéndolas en la integración, en la reabsorción de lo múltiple en lo uno”*.

Nuestra idea no es desmenuzar las teorías influyentes en cuanto a las categorizaciones, y tampoco cómo se fueron renovando algunas ideas de estos autores para aproximarse a una realidad cultural más difícil de esquematizar en cuanto diversidad en unidad; sino más bien observar ciertas limitaciones y alcances que presenta esta problemática, al direccionar el análisis hacia lugares un tanto conformistas, quizás convenientes a los modelos metropolitanos (Aharonián, 2000: cap. XI).

Pongamos a modo de ejemplo una banda de Arizona (EE UU) llamada “Chicha Dust”, que interpreta la canción “Como un ave” del autor peruano Víctor





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

Esta música, comúnmente denominada cumbia peruana o *chicha*, presenta rasgos indígenas en el claro pentafonismo de la melodía. El propio autor, en una entrevista televisada (Mantilla, 2019) da cuenta de esto –véase minuto 05:56 hasta 06:30– y de sus orígenes en vivencias musicales folklóricas compartidas con sus tíos. –véase minuto 02:27 hasta 03:26:



<https://www.youtube.com/watch?v=l3UBNLXIDTo>

Ante la versión de Chicha Dust, es interesante plantearse cuestiones como ¿qué es lo que se escucha? ¿un huayno con algo más? ¿un rock de tipo experimental con presencia de una chicha? El tema daría para que se quede pensando un rato aquel empedernido por clasificarla en una estantería. Quizás aquí está la cuestión.

La emisora de radio peruana “Nueva Q” publicó en su plataforma virtual la versión de la banda estadounidense, cuando tuvo su auge de mayor difusión, caracterizándola como una agrupación que hace fusiones, y añadió la opinión de un cibernauta que le da transcendencia al caso para la nacionalidad peruana: *“Esta música chicha bien peruana con esencia de huayno, rock sicodélico y guaracha, es ‘made in Perú’. Para que vean que los gringos sí tienen oídos finos para la buena música, y esto ya llegó hasta Europa. Qué bien por la música peruana”* (Radio Nueva Q, 2016). Cabe aclarar un error en la nota, pues la canción no es de Chacalón, cantante que formó parte de la banda Grupo Celeste, sino de Casahuaman, fundador del grupo y compositor de distintas canciones del mismo.

Retomando las preguntas, ¿qué podemos decir acerca de lo que escuchamos? ¿nos atenemos a la idea de fusión, la estabilización que pretende una

consolidación homogénea de los componentes? Se volvería un camino difuso quizás, y no daría cuenta de cómo pensar la música alternativamente desde Latinoamérica. Porque en la versión en vivo de la banda también existen cuestiones extra musicales que operan y son parte del proceso de transculturización, propio del mestizaje musical: la estética escénica, la performance musical de la banda, la instrumentación, etc. Tal vez en un comienzo pareciera que vamos a escuchar música vinculada al rock, pero luego resultan llamativos giros melódicos que pueden ser asociados a un huayno, y en algunos momentos, movimientos sincronizados de algunos integrantes de la banda al ritmo del compás, como en las típicas agrupaciones de cumbia.

Estos elementos que parecen ser “apropiados”, o quizás parte de una intencionalidad en la performance, ¿desde dónde nos situamos para pensarlo? *“Tanto el mestizaje como la transculturación, aparecen como la contracara de las hegemonías raciales y culturales que encierran un designio universalista. Aparecen como una respuesta frente a un debate intercultural que les connota aspectos negativos y resultan herramientas epistemológicas e historiográficas significativas para comprender la especificidad de la música de Latinoamérica”* (Eckmeyer y otros, 2015).

Al abordar la temática de géneros musicales, centrando en la música popular, encontramos que los intentos de estandarización presentan dificultades a la hora de definir el género como tal, y más aún al caracterizar determinadas composiciones o interpretaciones. Otras posibles herramientas conceptuales deberían considerar los procesos históricos dinamizantes que atraviesan las músicas, y no tratarlas como en compendios acabados.

Como conclusión, sería sugerente una visión que pueda dar cuenta de las cuestiones soslayadas y estancadas en las concepciones de mezcla o fusión al enfocar las conformaciones artísticas de nuestro continente. Sin negar los distintos elementos, más o menos heterogéneos, que aparecen en interacción en las expresiones artísticas, y en particular las musicales, resulta necesario poner la lupa en el contexto, en los términos recurrentes y comunes que determinan los rasgos estéticos, dejando de lado las clasificaciones, para pensar en un mestizaje constitutivo, un proceso constante del que somos parte.

## Fuentes

Acosta, Leonardo, “El acervo popular latinoamericano”, en *Musicología en Latinoamérica*, La Habana, Ed. Arte y Literatura, 1984.

Aharonián, Coriún, *Conversaciones sobre música, cultura e identidad*, Montevideo, Ediciones Tacuabé, 2000.

Cano, Rubén. “Favor de no tocar el género: géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual”, *Voces e imágenes en la etnomusicología actual*, Actas del VII Congreso de la SibE, Ministerio de Cultura, Madrid, 2004, en [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)

Eckmeyer, M., M. Maggio, E. Marraccini y C. Trebuq, “Haciendo del problema la solución. Los conceptos de mestizaje y transculturación y su aplicación al estudio histórico de la música latinoamericana”, *X Jornadas Nacionales de investigación en Arte en Argentina y América Latina*, Facultad de Bellas Artes, UNLP, 2015, en <https://core.ac.uk/download/pdf/301075459.pdf>

Fabbri, Franco, “Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?”, *VII Congreso IASPM-AL, Música popular: cuerpo y escena en la América Latina*, La Habana, 2006, en [http://www.francofabbri.net/files/Testi\\_per\\_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf](http://www.francofabbri.net/files/Testi_per_Studenti/TiposCategoriasGeneros.pdf)

Guerrero, Juliana, “El género musical en la música popular: algunos problemas para su caracterización”, *TRANS-Revista Transcultural de Música/Transcultural Music Review 16*, Sociedad de Etnomusicología, Barcelona, 2012, en <http://redi.ufasta.edu.ar:8080/xmlui/handle/123456789/150> .

Mantilla, Sandra, entrevista a Victor Casahuamán, 2/10/2019.

Radio Nueva Q, “Banda de EE UU toca 'como un ave' de Chacalón”, 21/7/2016, en <https://radionuevaq.pe/enterate/musica/banda-estados-unidos-version-como-un-ave-chacalon-10654>

Rodríguez, Edgardo, “La determinación del género en música popular”, UNLP, en [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39767/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/39767/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)



# CERÁMICA SONORA, de los Andes a las sierras pampeanas

**Melisa Santilli Bara**

estudiante de la Licenciatura de Artes y Pensamiento Latinoamericano



Procesión con antaras en cerámica

Mucho antes de la época colonial se confeccionaban objetos sonoros con las técnicas ancestrales de alfarería, utilizados como instrumentos musicales, que han sido hallados en varias regiones, desde los Andes ecuatoriales y el “ombbligo andino” de antiguas civilizaciones hasta nuestras sierras cordobesas.

Hoy sabemos que el sistema sonoro andino corresponde a 13 tonos, similar al ya conocido en Occidente. Tenemos como registro material las construcciones en cerámica que nos permiten, luego de miles de años, conocer las culturas que nos antecedieron oyendo sus sonidos y viendo sus representaciones.

## Sierras pampeanas: silbato comechingón, pucuy



Los llamados comechingones elaboraron silbatos de confección rudimentaria, de los cuales se han hallado algunos pocos ejemplares, con la ayuda de los pobladores, ya que no existe aún una política de investigación al respecto. Con el aporte del Museo Comechingón de Mina Clavero, Córdoba, se los ha replicado para conocerlos y saber cómo sonaban.

Tienen diversos tamaños, y sus formas suelen ser

similares, tubulares o globulares; eran modelados usando un dedo (puede ser el índice) al interior de una bolita de arcilla, para provocar la concavidad y modelar el espesor, hasta conseguir la apertura deseada para el ingreso del aire. Algunos tienen un segundo orificio para lograr una nota más, y los hay con más orificios. Se intuye que, entre otros usos, pudieron emplearse para realizar llamados a distancia y ofrendas sonoras.



Video “Sonidos de América”, Museo Comechingón  
<https://www.youtube.com/watch?v=0H9Q-MRGP1A>

También se han hallado en dicha zona objetos de cerámica denominados “pucuy”, de entre 10 y 15 centímetros de diámetro, de concavidad “circular aplastada”, con un orificio de soplo alargado y un segundo orificio para otra nota. En ciertos casos les colocaban agua

para obtener variaciones en el sonido.

Según fuentes que consultamos, “*es uno de los únicos instrumentos de viento de soplo transversal y digitación con deslizamiento de dedo en el mundo*” (sitio web Kaypacha).

## Andes centrales, culturas Caral, Nasca, Moche: aerófonos, antaras, flautas de pan, sonajas



En la región central de los Andes, donde se desarrollaron culturas milenarias, las investigaciones realizadas desde hace por lo menos cien años elaboraron varios conceptos

para caracterizar la diversidad de aerófonos hallados, en sus múltiples confecciones de forma y sonidos, tonos y conjuntos orquestales.



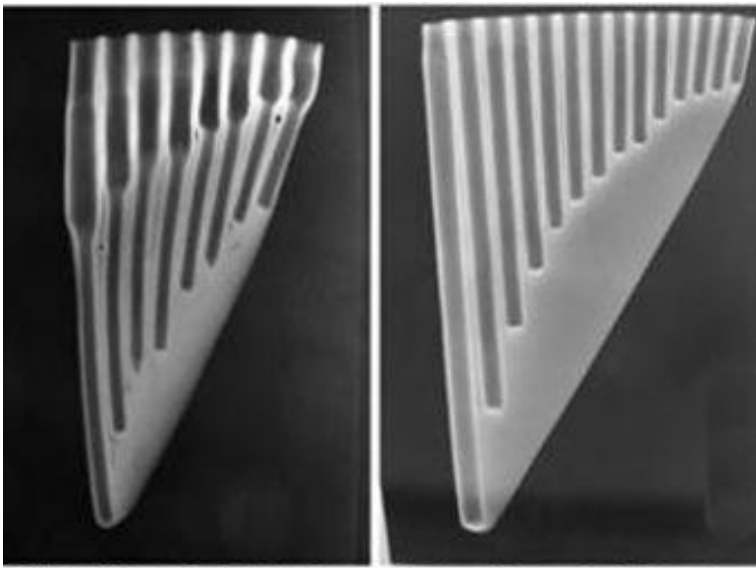
**Sonidos.** Con estos objetos se logra una multiplicidad de sonidos característicos: *sonidos disonantes*, producidos a través de un patrón micro-intervalico; sonidos *de pulsación o batimento*, especie de caos, de sorpresa, según alturas y habilidades del soplador, para lo cual se construyen pares de tubos con longitudes desiguales en largo o diámetro, y sonidos *bipolares*, utilizando dos tubos unidos o por la complementariedad con otro instrumento (Gérard, 2009).

**Formas.** Tubos simples o complejos, pifilkas, cornetas, flautas (de pan, traversas, queñas), silbatos (simples, complejos, dobles), antaras (de una sola hilera para combinarse en arka/ira o de doble hilera para ser tocada por un solo soplador, teniendo igualmente completa la escala); se han hallado algunas de hasta 120 centímetros. “*La antara es la denominación qechua de la flauta de pan, el siku aymara o la sampoña española [...] La antara es un elemento vivo de la tierra, es la voz de la tierra*” (Mansilla, 2011). Este instrumento permite reproducir prácticamente cualquier sonido de la naturaleza; los músicos al morir eran enterrados con su antara quebrada.

**Sistema.** “*El reconocimiento de la octava, la existencia de la escala hiperbólica de trece tonos y la llamada “séptima andina”*” (Chacón, 2016), son resultados de las investigaciones acerca de su *sistema* musical. Se entiende que en muchas ocasiones los instrumentos eran fabricados para ser soplados en combinación con otros tubos y tonos, conformando una unidad sonora, a través de un sistema de afinación conocido por los alfareros. Ello da cuenta de la existencia de ensambles orquestales andinos.

Para pensar la escala musical de las antara moche, Chacón elabora la herramienta de análisis “*Diavagrama de antara*” a fin de representar la dimensión y altura tonal de cada tubo, de los tubos en un conjunto, entendiendo los intervalos, escalas y bipolaridades.

En el Valle de Supe (Barranca, actual Perú), lugar de la cultura Caral, con 5 mil años de antigüedad, la arqueóloga Ruth Yadis Solis halló 32 flautas enterradas juntas en la plaza central.



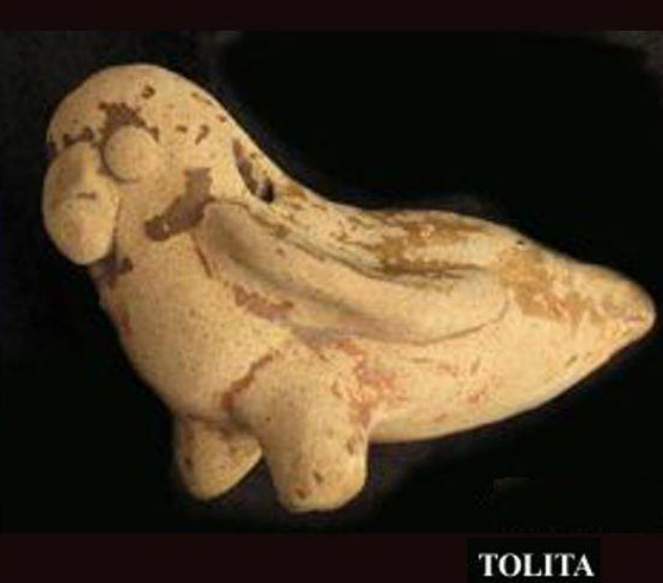
El proyecto interdisciplinario Waylla Kepa de investigación científica y experimentación artística, se propuso elaborar material sobre el patrón o sistema de afinación de las *antaras* de la cultura Nasca, tubos sonoros realizados en arcilla local imitando las anteriores *flautas de pan* líticas. En ese sistema de afinación o escala reconocen 13 tonos, un tono más que en la conocida escala occidental. La información se logra gracias al registro de sonidos, fotografías, audiovisuales, grabaciones de frecuencias, que les permiten estudiar las antaras y reconocer su patrón de afinación. A partir de sus observaciones concluyen que aquellos pueblos “*conocían el sistema diatónico cromático similar al europeo, utilizándolo de manera diferente.*” (Mansilla, 2018).

Una cerámica de tipo escultórico hallada en Nasca representa una procesión o desfile con antaras, lo cual demuestra que tocaban en “*tropa o conjuntos orquestales*”. Algunas fuentes mencionan que estas orquestas nascas llegaban a tener 32 miembros para la interpretación de los 13 tonos. Por otro lado, se observa una significación en sus respectivos decorados, que es el mismo al tratarse de antaras de la misma cantidad de tubos.



Video “Saberes. Proyecto Wuaylla Kepa: las antaras Nasca”  
<https://www.youtube.com/watch?v=rR-IBByD7Xc>

## Andes ecuatoriales: aerófonos, botellas silbadoras, silbato doble



En esta región se han hallado los siguientes instrumentos:

*Silbato monofónico*, de la cultura Tolita (costa de Colombia y Ecuador), del cual se desprenden otros silbatos de diferentes formas y sonidos.

*Silbato doble*. De la cultura Bahía (Ecuador), construido con dos tubos y un silbato monofónico.

*Botella silbato (de agua)*, de la cultura Chorrera (Ecuador), vasija de gran tamaño, silbato mediano/grande, con una segunda caja de resonancia por encima, siendo parte de la

decoración realista de un ave; en otros casos los silbatos se encuentran dentro de una cabeza del “personaje”, donde se aloja el silbato más pequeño, un espacio de acústica para el aire y unos agujeros estratégicos para que salga, generando varias sonoridades.

*Botella silbato*, con caja de resonancia del silbato (cultura Jama Coaque), vasija mediana con gran silbato (mediano/grande) realizado con una caja de resonancia con varios agujeros, lo que permite varios sonidos.



Video documental sobre las vasijas silbadoras de agua

[https://www.youtube.com/watch?v=wMUVn\\_5KJgE](https://www.youtube.com/watch?v=wMUVn_5KJgE)

La decoración de los objetos con animales y símbolos invita a vincular los sonidos con los “espíritus/esencias” de los animales representados. A través de sus ornamen-

taciones se puede deducir que la mayoría de estas piezas posee una función ritual, cosmogónica-sintiente, ceremonial.



Las investigaciones realizadas en el proyecto “Sonidos de América” por la Reserva Arqueológica del Museo de Pumapungo, del Ministerio de Cultura y Patrimonio del Ecuador en la ciudad de Cuenca, permiten contar hoy con material audiovisual para conocer formas y sonidos, además de los usos y la relación con ritos, de acuerdo a los lugares en que fueron recolectados durante décadas por

arqueólogos/as y huaqueros/as de la región.

La replicación de los instrumentos originales facilitó analizar la morfología del sistema acústico y su funcionalidad, conservando los “*secretos acústicos que éstos instrumentos tienen*”, para que las réplicas sonaran “*tal cual como fueron hechos en la época precolombina*” (Esteban Valdivia, 2014).



Quedaría mucho por ampliar incorporando otras culturas. como por ejemplo la de los aymara (ayarachis de Chuquisaca), creadores también del mundo que hoy conocemos e identificamos dentro de lo andino y lo suramericano.

Se trata de releer lo recopilado, en el largo camino de *ir*

*atrás para ir adelante*. Vivir el tiempo como los aymara, con el pasado de frente para pisar con coherencia el presente, mejorando lo que vemos con la incertidumbre de un futuro aún no vivido. Volver a oír los sonidos de la tierra, de esta tierra, como caminando para atrás y mirando adelante en medio de una *tarkeada* de sonidos.

## Bibliografía

Gérard, Arnaud (2009), “Sonidos «ondulantes» en silbatos dobles arqueológicos: ¿Una estética ancestral reiterativa?”, Universidad Autónoma Tomás Frías, en *Revista Española de Antropología Americana*, Vol. 39, N° 1, 125-144.

Kaipacha, sitio web: [www.kaipacha.com.ar/instrumentos/pucuy.htm](http://www.kaipacha.com.ar/instrumentos/pucuy.htm)

Valencia Chacón, Américo, “La música Moche: fundamentos, cosmovisión y dualidad” (2015) y “La música Nasca: fundamentos, permanencia y cambio” (2016), Centro de Investigación y Desarrollo de la Música Peruana, en *Reseña* por Ricardo López Alcas, V. 1, N° 2, Lima, diciembre 2017.

Vásquez, Chalena y Dimitri Manga, “T’uruchani. Hacer con barro”, Centro de Música y Danza,

<http://textos.pucp.edu.pe/pdf/1466.pdf>

## Otras fuentes audiovisuales

video “Sonidos de América”, Museo Comechingón, <https://www.youtube.com/watch?v=0H9Q-MRGP1A>

video “Saberes”, Proyecto Waylla Kepa: antaras Nasca, <https://www.youtube.com/watch?v=rR-IBByD7Xc>

video “Objetos sonoros del Antiguo Perú”, Museo Nacional de Antropología, Arqueología e Historia del Perú, entrevista a Milano Trejo (antaras, vasijas silbadoras, flautas de pan), <https://www.youtube.com/watch?v=u7P17iXkS8Q>

video “Sonidos de América”, Carlos Mansilla (antaras Nasca), <https://www.youtube.com/watch?v=6WDH4-PefGA>

video “Sonidos de América”, Vasijas silbadoras de agua de la época prehispánica (cultura Chorrera) [https://www.youtube.com/watch?v=wMUVn\\_5KJgE](https://www.youtube.com/watch?v=wMUVn_5KJgE)

video: Documental ‘Reviviendo los sonidos ancestrales de Pumapungo’

[https://www.youtube.com/watch?v=9ajIiHGywKA&feature=emb\\_title](https://www.youtube.com/watch?v=9ajIiHGywKA&feature=emb_title) ■



## FRANCISCO CANARO COMO PIONERO DEL CINE

### Fernando Del Priore

**E**n la historia del tango, el nombre de Francisco Canaro no puede faltar en ninguna reseña. Fue primer cartel por muchos años y logró mantenerse vigente en una larga trayectoria, hasta su deceso el 14 de diciembre de 1964.

Había llegado al mundo el 26 de noviembre de 1888, en San José de Mayo, pueblo de la Banda Oriental del Uruguay, y fue apodado "Pirincho" por una amiga de la familia que ayudaba en el parto y al verlo exclamó "¡parece un pirincho!". Diez años más tarde, don Francisco Canaro padre emigró a la Argentina en busca de mejores horizontes, y llevó a su esposa Rafaela Gatto y los hijos a Buenos Aires.

Las cosas no fueron fáciles para los Canaro, tuvieron que soportar miseria y enfermedades, saliendo adelante como se podía. Lo detalla muy bien Pirincho en su libro *Mis memorias: "sin recursos, sin trabajo y sin conocer a nadie, debimos sortear un verdadero vía crucis, pues en esos primeros tiempos contábamos únicamente con la discreta ayuda de un pariente lejano, llamado Bonomi, que estaba instalado en la calle Matheu, entre las de San Juan y Comercio, con un negocio de cantina. Mi padre además de "camposantero", tenía práctica y conocimientos en el oficio de albañil, y tras empeñosa búsqueda, poco a poco, logró empezar a trabajar, un día sí y dos no. En esa época estaba muy escaso el trabajo en construcciones, pero, aun pasando algunas necesidades, porque éramos muchos de familia y la mayoría pequeños como dije antes, logramos ir tirando con ayuda de la providencia"*.

Él, como sus hermanos, trabajó también para ayudar a la familia y lo hizo en varias ocupaciones, vendedor de diarios, lustrabotas, pintor y albañil. Aprendió a tocar la guitarra, el mandolín, y su instrumento preferido, el violín, con uno que él mismo se construyó con la ayuda de un amigo lustrador de muebles, "el tuerto Barbosa". Comenzó su actividad en la música amenizando bailes en los barrios, en un trío que integró con Martín Arrevillaga en mandolín y Rodolfo Duclós en guitarra.

Su carrera musical fue siempre ascendente, culminando con la formación de su gran orquesta y una prolífica obra de compositor. También es destacable su labor en defensa de los derechos autorales de los músicos, y su aporte al género singular de las comedias musicales tangueras, en el teatro y en el cine. Porque además, fue un precursor de nuestra industria cinematográfica.

Su primera experiencia fueron los famosos cortos dirigidos por Eduardo Morera en 1930, llamados "Encuadre de canciones", que se anticipaban a los videoclips e inauguraron la producción del cine sonoro en la Argentina.

Cuenta en sus memorias que *"influenciado por Eduardo Morera, que tenía gran entusiasmo por la dirección de las películas cinematográficas, nos reunimos un día con Carlos Gardel, José Vázquez, Vigo y Eduardo Morera con el propósito de planear la formación de una sociedad para la producción de películas de cortometraje, con la base esencial de la actuación de Carlos Gardel y de mi orquesta."*



*No discutimos mucho, quedando formalizado el convenio, y de inmediato comenzamos a filmar una serie de películas, en unas cantando Gardel acompañado de sus guitarristas y otras que acompañé yo con mi orquesta. [...] Las filmaciones las hacíamos en los Estudios de don Federico Valle, situados en la calle Gavilán [según Morera las filmaciones se hicieron en la calle México 832]. Llegamos a confeccionar varias películas, que alcanzaron un resonante éxito. En esos tiempos el cine sonoro estaba en pañales".*

En 1934 fundó con Jaime Yankelevich y Juan Cossio la productora cinematográfica "Río de la Plata", que realizó once filmes con directores de la talla de Eduardo Morera, Claudio Martínez Payva, Manuel Romero, Lucas Demare, Antonio Momplet y Luis Bayon Herrera.

La primera producción que abordaron, dirigida por Eduardo Morera con un sencillo argumento, fue "Ídolos de la radio", donde las estrellas fueron las figuras de la radiotelefonía del momento, como Ignacio Corsini, Ada Falcón, Tita Merello, Olinda Bozán y Tito Lusiardo. Se estrenó el 24 de octubre de 1934 en el cine Monumental y tuvo una aceptación que se puede considerar exitosa.

La segunda película, dirigida también por Morera, se llamó "Por buen camino", una cabalgata del deporte argentino, para la cual Canaro compuso "Paso al deporte", marcha deportiva y "El que a hierro mata", tango que cantó Roberto Maida. No tuvo mayor suerte, pasando discretamente por las salas de Buenos Aires.

La tercera producción, estrenada en 1936, fue "Ya tiene comisario el pueblo", originalmente una celebrada obra teatral que llevaron al cine con la dirección de Morera y Claudio Martínez Payva, este último autor del argumento. El elenco contaba con Paquito Busto, Agustín Irusta, Roberto Fugazot, Elisardo Santalla, Aída Luz, Antonio Delgado, y Canaro compuso varias obras para este film con Lucio Demare. Pero recordaba que *"desgraciadamente no obtuvo el éxito que la obra alcanzara en el teatro, tal vez por tratarse de un argumento ya muy trillado y demasiado conocido para el público"*.

La cuarta apuesta de la productora fue "La muchacha del circo", con argumento y dirección de Manuel Romero. Los socios Yankelevich y Cossio, al ver que las películas anteriores no satisfacían las expectativas, le pidieron a Canaro que les dejara hacer a ellos, y el costo de esta producción resultó muy superior al de las otras, Romero cobró mucho más de lo que solía pagar Canaro por la dirección, se montó un circo con elefantes, tigres, caballos, leones, payasos, etc., e integraron el elenco Luis Arata, Irma Córdoba y León Zárate, con la música a cargo de Alberto Soifer. Pero con todo ese despliegue no lograron mejores resultados, por lo que Yankelevich y Cossio decidieron retirarse, "dejándole el muerto" a Canaro.

Disuelta la sociedad, Canaro quiso dejar también la actividad, y acudió al dueño de Argentina Sono Film, Ángel Mentasti, para ofrecerle el estudio. Mentasti no quería comprar las instalaciones, sino trabajar con Canaro, pero al poco tiempo murió y se frustró esa posibilidad.

Entonces Manuel Romero, que trabajaba para la empresa Lumiton, apareció proponiéndole que fuera su socio capitalista y él se encargaría de la realización de las

películas. Canaro aceptó, pero Romero se echó atrás, tal vez porque aquello le sirvió para renegociar su contrato con Lumiton.



Tras estas decepciones, a nuestro hombre no le quedo más camino que seguir solo, buscando el éxito cinematográfico tan ansiado, y se decidió a realizar la quinta producción de su empresa. Fue "Dos amigos y un amor", con dirección de Lucas Demare, quien en ese momento no tenía más antecedentes que haber compaginado películas en España. Actuaban Pepe Iglesias "el Zorro", Juan Carlos Thorry y Santiago Gómez Cou, entre otros, y Canaro contribuyó componiendo dos tangos, "Cuando el corazón", cantado por Roberto Maida, y "Hay que aclarar", interpretado por Pepe Iglesias. El estreno se realizó el 8 de febrero de 1938 en el Gran Cine Teatro Broadway, según dijo Canaro "logrando muy halagüeño éxito".

La siguiente realización fue "Cantando llegó el amor", una comedia musical con Perlita Mux, Agustín Irusta y el debut cinematográfico de Fanny Navarro. Otra película que pasó sin pena ni gloria.

Para la séptima obra de la productora Río de la Plata, "24 horas en libertad", volvieron a convocar a Pepe Iglesias, completando el reparto Niní Gambier, Miguel Gómez Bao, Oscar Villa, Enrique Roldán y Carlos Enríquez. También convocaron a Niní Marshall, para realizar su famoso personaje "Catita", pero sucedió que al finalizar la elaboración del argumento su participación era corta y de poca importancia, de modo que prefirieron dejarla para otro film en el cual se pudiera lucir más.

La dirección estuvo a cargo del joven Demare, de quien decía Canaro en sus memorias: *"Me cabe a mí la íntima satisfacción de haber descubierto a Lucas Demare como director, y de no haberme equivocado al confiarle la jefatura técnica y artística de mis dos películas, a pesar de los vaticinios que en su contra me formulaban asiduos 'amigos' allegados a mis estudios; y aunque las películas dirigidas por él no lograron el éxito que era de esperar, yo tuve una grata compensación y hasta un consuelo en haber sacado y estimulado para la cinematografía argentina uno de sus mejores y más inteligentes directores"*

La octava producción de esta serie fue "El entierro de Carlos Gardel", un cortometraje dirigido por Eduardo Morera que documentaba el cortejo fúnebre desde el Luna Park hasta el cementerio de la Chacarita.

Luego llegó "Turbión", un rotundo fracaso económico para Canaro, quien comentó que el director de este film, Antonio Momplet, *"resultó ser un catalán aventurero y embaucador, que sabía contar fantasiosamente el argumento de una película que luego no era capaz de realizar, porque le faltaban los peregrinos cálculos"*.

En 1946 Canaro se animó a emprender otra película, la décima, dirigida por Manuel Romero y coproducida con Luis Sandrini: "El diablo andaba en los choclos", con la

actuación de Sandrini, Silvana Roth, Alita Román y Manuel Urriola. Se filmó en los estudios de la Río de la Plata y de EFA (Establecimientos Filmadores Argentinos), y mientras se rodaba la compañía Interamericana, de Juan Gutman, hizo una oferta para comprar la película por cinco años. Por insistencia de Sandrini, Canaro accedió, y como hubo que gastar más de lo calculado, con el dinero de aquella venta se cubrieron los costos de realización. Esta cinta fue un éxito rotundo, y al caducar el convenio, Canaro lo renovó por otros cinco años obteniendo una suculenta ganancia.

El último emprendimiento fue en 1950, en coproducción con Efa, llevando al cine una brillante comedia musical presentada en el Teatro Casino, "Con la música en el alma", con libreto de Manzi, de Bassi y Bruno, y música de Canaro, interpretando los tangos "Reliquias porteñas" y "Pájaro azul", en la que se incluían notables piezas y bailes de raíz folklórica. El mismo Canaro participó como actor principal en el teatro, y luego en la pantalla, en un papel escrito a su medida, acompañado por el niño Andrés Poggio. "Toscanito", Marga Landova, Tito Lusiardo, Ramón Garay y Olga Casares Pearson. La adaptación cinematográfica la hizo Carlos A. Petit, y la dirección se encomendó a Luis Bayón Herrera. El film fue estrenado el 10 de enero de 1951 en el Gran Cine Normandie.



Sobre su actuación, Canaro dijo "creo haberme desempeñado con la mayor eficiencia escénica, a juzgar por las críticas de los diarios y los aplausos con que noche a noche me estimulaba el numeroso auditorio que asistía al

Casino", aunque según recordaba años después su hija en un reportaje televisivo, ese rol actoral no fue tan bueno. El lector podrá juzgar por sí mismo, viendo el rescate de la versión cinematográfica, que no ha perdido su atractivo.



<https://www.youtube.com/watch?v=cm0VYvAbPyM>



Después, Canaro aceptó la propuesta de Adolfo Wilson, de la Cinematográfica Terra, de tomar el rol de productor de la Río de la Plata y hacerse cargo de los gastos pero no de las deudas, dejándole un treinta por ciento de las ganancias.

De esta manera concluyó su labor como productor de cine. Había ganado y perdido mucho dinero, endeudándose de modo que tuvo que poner en garantía todos sus bienes —excepto la casa particular— para saldar los compromisos contraídos con los bancos, centralizados en el Banco

Español del Río de la Plata. Al fin, en un año y medio de economías y mucho trabajo, logró pagar adelantándose en seis meses al plazo convenido.

Este repaso por los éxitos y fracasos de uno de los grandes cultores del tango abocado a la producción de películas, puede cerrarse con su propia queja, que quizás nos da la dimensión de sus mayores ambiciones incumplidas: "*¡Y pensar que tengo fama de ser un hombre de suerte! En la cinematografía jamás la tuve*". ■



# TANGO

† 24 de Junio de 1935

**CARLOS  
GARDEL**

**ALFREDO  
LE PERA**



<https://www.youtube.com/watch?v=dMLHubkJO2c>



# UNA

## FOLKLORE

### UNIVERSIDAD NACIONAL DE LAS ARTES

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

### DEPARTAMENTO DE FOLKLORE

Decano Lic. Víctor Giusto  
Secretario Académico Prof. Jorge García  
Secretario Administrativo Abog. Gustavo O. Valle  
Secretaria de Desarrollo y Vinculación Institucional Prof. Nancy Diez  
Director de Extensión y Bienestar Estudiantil Lic. Ignacio González Cano  
Coordinadora de Bienestar Estudiantil Lic. Lucía Conde  
Director del Instituto de Investigaciones Dr. Hugo Chumbita

### SEDES DEL DEPARTAMENTO DE FOLKLORE

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

e-mail: folklore.privada@una.edu.ar

El Departamento de Folklore desarrolla la Licenciatura en Folklore con especialidades en Culturas tradicionales, Instrumentos criollos, Danzas folklóricas y Tango, carreras de pregrado, cursos de posgrado y talleres de extensión a la comunidad. Organiza anualmente los Congresos universitarios nacionales e internacionales de Folklore y Tango, y las jornadas de Folklore y Arte Popular por la Identidad: en la foto, el decano Víctor Giusto y la presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo Estela de Carlotto.



### IIFAP

El Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares "Alicia Kussrow", dependiente del Departamento de Folklore de la Universidad Nacional de las Artes (UNA), es un espacio concebido para que los docentes, egresados, no docentes y estudiantes de la Licenciatura en Folklore desarrollen tareas de investigación relacionadas con la cultura y las artes populares.

Tiene por funciones la promoción y desarrollo de la investigación; la creación y sostenimiento de fondos bibliográficos y audiovisuales; el asesoramiento a proyectos de investigación; la formación de investigadores; la colaboración con la docencia de grado y posgrado; la colaboración en tareas de extensión y de transferencia de conocimientos a la comunidad. Brinda asesoramiento para la realización de tesis de Licenciatura y colabora en las Jornadas y Congresos que promueve nuestra casa de estudios.

Actualmente es director del Instituto el Dr. Hugo Chumbita

Tel (5411) 4866-1675 int. 118



Orquesta criolla del Departamento de Folklore.UNA