

N° 11 / ABRIL 2023

A man wearing a brown hat and a patterned shirt is looking down at a vintage typewriter. The typewriter is a complex mechanical device with a keyboard and a carriage. The man's expression is focused as he examines the machine. The background is dark, making the typewriter and the man's face stand out.

WUJUNA

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

Tras un paréntesis forzoso que nos impusieron las complejas circunstancias de estos tiempos, continuamos la tarea de docencia y difusión que es el sentido persistente de la revista.

En el reciente trayecto hemos perdido a entrañables compañeros de trabajo que también aportaron a estas páginas, y en ellas va nuestra despedida.

Reorganizamos el equipo editor para seguir: en la presente entrega damos cuenta de los modos de vivir y expresar lo viejo y lo nuevo en el tejido incesante de la cultura y el arte popular.

DeUNA - Folklore

Director: Hugo Chumbita

Consejo Editorial

Víctor Giusto

Nancy Diez

Adolfo Colombres

Héctor Ariel Olmos

Ricardo Acebal

Alberto Sorzio

Oscar Conde

Claudia Baracich

Patricia Blum

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**





Mariano Godoy, bandoneonista,
compositor, creador de la bandónica

PERSPECTIVAS

MARÍA. FLORENCIA KUSCH (1949-2022)	4
SUSANA NOEMÍ GÓMEZ (1950-2023)	4
WALTER BARRIOS (1963-2023)	5
DIEGO ROMERO (1992-2020)	5
CHOQUEHUANCA en la UNA	5

INVESTIGACIÓN

INFLUENCIAS EN EL ARTE PAYADORIL en el contexto de la migración uruguaya hacia la Argentina 1969-2019 Schubert Flores, tesina de licenciatura	6
SOBRE LA BIBLIOTECA CRIOLLA DE LEHMANN-NITSCHKE. Claudio Martínez	12
Identidad territorial del Iberá: MANIFESTACIONES de la MEDICINA TRADICIONAL. Claudia Baracich, Patricia Blum, Cintia Oliverio	16

HISTORIA

LOS MILITARES ORIENTALES DEL MITRISMO 1861-1965. Lucas Codesido	21
novedades editoriales: <i>Artigas y el Congreso de Ábalos</i> , de Eduardo Nocera <i>Historia crítica de las corrientes ideológicas argentinas</i> , de Hugo Chumbita	26
VICENTE ZITO LEMA (1939-2022) Martín Smud	27

CULTURAS

EL BALL DE GITANES en la cultura popular vallesana, antes y durante la pandemia María Laura Eberhardt <i>video</i> : Gitanes de Sant Esteve	29
---	----

LOS JUEGOS Y SUS RESONANCIAS EN EL ÁMBITO COMUNITARIO

Magalí P. Fugini	34
------------------	----

ARTES VISUALES

EL LATIR DE LOS LLANOS: CINE Y CANTO POR EL CHACHO PEÑALOZA	36
<i>video</i> : trailer del film	37

IMÁGENES DE SAN MARTÍN: MUESTRA Y POLÉMICA EN EL CABILDO

<i>video</i> : Polémica por el origen de San Martín	40
---	----

MÚSICA Y DANZAS

FAPI: MESA DEL ESPACIO INTERRELIGIOSO PATRICK RICE Federico Escribal	41
<i>video</i> : Así pasó el FAPI 2022	42
Entrevista a FLORENCIA VIJNOVICH: peñas y danzas en la construcción del tejido social por Karina Bonifatti y Lolo Micucci	43

JORGE GORDILLO (1958-2020)	49
----------------------------	----

José Chacoma en festival y la Radio América Profunda	49
--	----

TANGO

MARIANO GODOY: EL BANDONEÓN Y LA INVENCION DE LA BANDÓLICA entrevista por Fernando Del Priore y Karina Bonifatti	50
<i>videos</i> de Mariano Godoy	

GRABANDO: LA TÍPICA GRECO LLEGA AL DISCO Fernando Del Priore	56
---	----

MARÍA FLORENCIA KUSCH (1949-2022)



Fue docente de las cátedras de Arte Prehispánico Americano y Argentino y Población Aborigen Americana y Argentina de nuestro Departamento de Folklore. También enseñó en el Departamento de Artes Visuales de la UNA y en la Facultad de Filosofía y Letras, así como en el Instituto de Formación Técnica Superior N° 28, que el gobierno de la Ciudad de Buenos Aires está intentando cerrar. La relación con alumnos y colegas la convirtió en compañera, consejera y amiga. Pero la mejor forma de honrarla es recordarla, principalmente, como una defensora de las causas justas, de los desposeídos, una militante comprometida con la justicia social y cultural de los pueblos.

Importante científica, discípula de Alberto Rex González, becada por el CONICET y por el Fondo Nacional de las Artes, no se detenía en sus hallazgos como arqueóloga, también trabajaba interdisciplinariamente con especialistas de la plástica, como en algunos estudios de estilo de cerámica en Aguada y Ciénaga. En el último tiempo deseaba viajar y continuar sus investigaciones en Santiago del Estero, sobre la cultura del Buho y buscando hallazgos de Turungún.

El claustro le quedaba chico. Sabía que el conocimiento encerrado es un conocimiento estéril, por lo que faltó respeto consciente y severamente a las fronteras entre academia y activismo. Trabajó en barrios populares la temática del territorio, cuestiones que expuso en congresos y conferencias, donde intentaba despabilar a los durmientes de la burocracia educativa.

Siempre guardaba tiempo para sus hijos y nietos, con los que además participaba en política, en el trabajo solidario en los barrios o repartiendo comida a la gente que vive en la calle. Sus ojos se iluminaban entre banderas y cantos, siempre sonriente cuando marchaba en el pueblo. El 6 de mayo de 2022 falleció, dejando su esencia apasionada en los corazones de los que la conocieron. ■



* * *

SUSANA NOEMÍ GÓMEZ (1950-2023)



Susana N. Gómez, lamentablemente fallecida en enero de este año, se desempeñaba como profesora titular de Folklore I a IV y Directora de Proyectos Especiales en nuestro Departamento de Folklore.

Se graduó en la Escuela Nacional de Danzas como Profesora de Danzas Nativas y Folklore, y posteriormente como Licenciada en Folklore en el Instituto Universitario Nacional del Arte. Durante su carrera ejerció la docencia en los niveles primario, secundario, terciario y universitario. Formó parte de equipos de gestión, desempeñándose como vicerrectora del Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, también como Secretaria Académica y posteriormente Directora del Área Transdepartamental de Folklore.

Tuvo una destacada labor en el fomento de la investigación en el campo de las artes populares y el folklore, así como también en la divulgación a través de publicaciones y participación en congresos. Impulsó la realización de proyectos comunitarios, propugnando la vinculación de las artes y el compromiso social.

Desde los diferentes roles que cumplió, fue dejando su huella en quienes estuvieron en contacto con su trabajo amoroso, su forma de ser, su paciencia y acompañamiento durante el proceso de enseñanza y aprendizaje.

Colegas, estudiantes, no docentes, graduados/as y compañeros de gestión la reconocen como forjadora de la historia de nuestra institución, presente en cada una de las luchas. Será recordada como una referente comprometida con la educación artística y el folklore. ■

WALTER BARRIOS (1963-2023)



Querido profesor de nuestro Departamento en las materias de Legislación, Folklore I a IV, Folklore y Arte Argentino y Metodología, apasionado cultor y estudioso de la cultura popular



MATRIA, un programa concebido "para escucharnos y reconocernos como pueblo de este continente", conducido por Casiana Torres, Walter Barrios y Héctor Olmos, con la producción de Edith Gallardo. Coproducción de Radio UNDAV (Universidad Nac. de Avellaneda) y Radio Nacional Folklórica 98.7.

20 ediciones realizadas en 2022

DIEGO ROMERO (1992-2020)



No docente del Departamento de Folklore, gran compañero, un luchador por la justicia social y las causas populares



Choquehuanca en la UNA



David Choquehuanca, vicepresidente del Estado Plurinacional de Bolivia, recibió el homenaje del Departamento de Folklore de la UNA con el título de *Personalidad destacada de las culturas populares y el pensamiento nuetroamericano*, en un acto realizado el 21 de junio de 2022 en nuestra casa de estudios.

Oriundo de una comunidad aimara, luchador del sindicalismo campesino junto a Juan Evo Morales, estudioso y promotor de los derechos indígenas, ha cumplido un rol eminente en la revolución de su país y se lo reconoce por su incansable labor en la revalorización, la integración y la dignidad de los pueblos de nuestra América



EN EL CONTEXTO DE LA MIGRACIÓN URUGUAYA HACIA LA ARGENTINA, 1969-2019

Schubert Flores Vassella

Extractos de tesina de Licenciatura en Folklore (Mención Culturas Tradicionales), 2022

A fines de la década de 1960 y comienzo de los '70 se radican en la Argentina numerosos payadores orientales: Juan Carlos Bares ("El Indio"), Carlos María Bares Barrientos ("El Pampa Barrientos"), Uberfil Concepción, José Silvio Curbelo, Gustavo Guichón, Waldemar Lagos y Walter Mosegui, entre otros. Esta emigración artística continúa en los decenios posteriores, integrándose al quehacer repentista que se desarrolla en el país receptor. El fenómeno se relaciona con la masiva salida de la población uruguaya motivada por la crisis económica, social y política que atravesaba la República Oriental del Uruguay. Pese a ser una expresión folklórica compartida desde larga data en torno al Río de la Plata, la oleada payadora uruguaya influye sobre los colegas argentinos, éstos sobre los pares orientales, y del encuentro surgen nuevos elementos.

Se trata de problematizar esta cuestión, analizarla con espíritu crítico desde una perspectiva folklórica antropológica y buscar consecuencias, respuestas y resultados. En principio, se definen términos y conceptos que hacen al tema investigado, enumerando antecedentes históricos que se remontan a la antigüedad, con especial atención al área rioplatense donde la disciplina aparece desde la época colonial. El estudio intercepta diversas áreas, folklore, cultura, migraciones, patrimonio, interculturalidad, en las que se registran disputas, tensiones y polémicas.

La migración uruguaya a fines de los años '60, con secuelas de persecuciones políticas, desocupación, censura artística, falta de libertades e instauración del régimen dictatorial, impulsa a la pléyade payadora a refugiarse en Argentina, donde cuenta con amistades, audiencia y ámbitos de trabajo, y la mayoría opta por actuar en el interior, sobre todo en la provincia de Buenos Aires, donde los ecos de la "Cruzada Gaucha" de mediados de los '50 y la penetración de las radios uruguayas había preparado el terreno. El entretejido resultante del encuentro, durante cinco décadas, de payadores de ambas orillas del Plata, muestra influencias mutuas e innovaciones.

Los orientales mejoran la poética de los versos empleados tanto en calidad como en contenido, con mayor compromiso social; imponen su estilo de milonga con ritmo más quebrado (galopeada, florida, candombera); reactivan la actividad, porque los payadores locales ejercían el oficio de manera secundaria, y los recién llegados tratan de vivir por y de la profesión; expanden el género a todos los puntos del país; y ofrecen grandes artistas –entre ellos José Curbelo– que dignifican la disciplina. En contraste, Uruguay ve decaer la actividad payadoril. Y a su vez, los payadores argentinos contribuyen a la profesionalización de los vecinos

arribados en cuanto a la presentación, atuendo, cumplimiento de horarios; y como sucede en toda mezcla o amalgama, los elementos combinados originan otras variantes. En este período de medio siglo, relacionado directa o indirectamente con el éxodo uruguayo hacia la Argentina, se observa la incorporación de la mujer al rubro payadoril, se gesta e institucionaliza el Día del Payador, se promueve la docencia repentista con la instalación de talleres que impulsa Emanuel Gabotto, y se da una inédita interacción de payadores jóvenes con expresiones raperas.



Delegación argentina a la Cruzada Gaucha, 1955

Etimología y definiciones acerca de la voz payador

Leopoldo Lugones (1874-1938) al comenzar su celebrado libro *El Payador*, formula la siguiente advertencia etimológica: “Las voces PAYADOR y PAYADA que significan, respectivamente, trovador y tensión, proceden de la lengua provenzal, como debía esperarse, al ser ella, por excelencia, la ‘lengua de los trovadores’”. A continuación enumera acepciones y formas en diversos idiomas, remontándose hasta la antigüedad griega, para concluir:

“Los trovadores solían llamarse a sí mismos PREYADORES: literalmente rogadores o rezadores de sus damas; y esta voz concurrió, sin duda, con fuerza predominante, a la formación del derivado activo de payada, payador. PREYADORES procedía del verbo provenzal PREYAR, que es el latino PRECARI, cuya fonética transitiva está en el italiano PREGARE, especialmente bajo el modo poético PRIEGO. Hubo también una forma PRAYAR que supone el derivado PRAYADOR, robustecido todavía por BALADA y PALHADA. Payador quiere decir, pues, trovador en los mejores sentidos” (Lugones, 1916: 10).

Cuatro décadas después, Marcelino Román (1908-1981), tras reconocer la erudición de Lugones que “examina las raíces griegas y latinas”, remite a Ricardo Rojas (1882-1957), otro erudito:

“Rojas, por su parte, se inclina a considerar a payador, como un derivado de la voz española payo [...] Payo es el nombre dado al campesino en Castilla; payés en Cataluña y las Islas Baleares. Rojas se remonta a la voz latina pagus, de donde viene pago, que es aldea, comarca y distrito rural, y de la cual proceden igualmente país, paisaje, paisano. En germanía, payo quería decir pastor. En la Argentina se usan los vocablos payuca, payuco y payucano para designar al campesino. Y como país encierra el significado de pintura del campo, y el payador andaba ‘de pago en pago’, para Rojas los payadores vienen a ser los poetas campesinos que recorrían la tierra natal cantando (o pintando en sus versos) las cosas del país. Y de pagueador-paguiador (el que cantaba de pago en pago), llega a payador, ‘creador y recreador de la patria en el arte’” (Román, 1957: 98).

Pero a Román le parece “mucho insistencia rastrear en las fuentes grecolatinas exclusivamente el origen de esta voz americana”, omitiendo “considerar las fuentes amerindias”, aunque estas tampoco “ofrecen una base absolutamente segura”:

“[Algunos] hacen derivar la palabra payador del quechua *paclla* (campesino), lo que viene otra vez a establecer relaciones con los vocablos *payo* y *payés* con que se designa al campesino en regiones españolas, y con los argentinismos *payuca*, *payuco*, *payucano*. En efecto, el payador surgió en el ambiente rural. Campesinos eran los antiguos payadores, desde los gauderios que vio Concolorcorvo en el siglo XVIII, hasta los gauchos que observaron Pablo Mantegazza, Alfredo Ebelot, José Hernández y otros en el transcurso de la segunda mitad [del siglo XIX]” (Román, 1957: 99).

De esta breve indagación resulta difícil establecer el origen exacto de la palabra payador. No obstante es posible precisar el concepto: define a un individuo de extracción rural –músico, cantor y poeta– que se trasladaba de pago en pago, ejerciendo su arte. También se le decía bardo, que significa “poeta heroico o lírico de cualquier época o país” (RAE, 2018).

En la actualidad, payador, repentista e improvisador son términos que en el ámbito rioplatense definen a la persona que canta o dice de improviso sobre diversos temas, mientras se acompaña (pulsas o toca) con la guitarra. La improvisación se efectúa, principalmente, en décimas octosilábicas al ritmo de milonga. El payador pues, aúna la triple condición de cantor, poeta y músico, condiciones que practica al unísono y al momento. Puede actuar en solitario, aunque por lo general desarrolla su rutina en contrapunto o desafío con otra persona. El contrincante procede de igual manera. También suele improvisar con más de un oponente, en redondillas. Tanto en Uruguay como en Argentina, a fines del siglo XIX se empieza a hablar de “arte payadoril”, “arte repentista” o “arte de la improvisación” para referirse a este género.

Antecedentes históricos

La modalidad improvisante está presente en casi todas las poblaciones del orbe, desde los “cantores árabes que animaban las travesías de las caravanas” a los “cantores cosacos (de la vieja Rusia)” o los “repentistas de los países escandinavos”, pasando por los “poetas improvisadores polinesios” y los “poetas-cantores del Continente Negro” (Román, 1957: 101). En Europa, esta tradición tiene gran antigüedad y es indudable que de allí pasó a América con la conquista española. La investigadora Moreno Chá se refiere a la presencia del fenómeno en las regiones del viejo continente más ligadas con Suramérica:

“se los denomina troveros en Andalucía, en la zona de Murcia y La Alpujarra, versadores o verseadores en las Islas Canarias, bertsolaris en el País Vasco, glosaeros en las Islas Baleares, regueifeiros en Galicia, poetas extemporáneos y cantastori en la región central y sur de Italia, cantor o cantor ao desafío en Portugal, etc.” (Moreno Chá, 2016: 38-39).

También forman parte del acervo cultural de la mayoría de los países americanos. Román cita a “los trovadores paraguayos”; “la poesía improvisada y cantada en Bolivia”; “el desafío entre cantores y cantoras en el Brasil”; “los payadores jíbaros de Puerto Rico”; “el canto a porfía en el solar dominicano”; “los payadores norteamericanos”; los “cantores y cantoras de Nicaragua”; “los cantadores de Colombia”; los “troveros repentistas del Perú”; etc.” (Román, 1957: 395).

Lo mismo expone Moreno Chá :

“conocidos en sus respectivas regiones con los nombres de (...) palladores o payadores en Chile, cantor o cantor ao desafío en el nordeste de Brasil y pajador o payador en el estado de Río Grande do Sul, trovadores en Cuba, México, Panamá, Colombia y Puerto Rico, decimeros o galeronistas en Venezuela”(Moreno Chá, 2016: 38-39).

Más allá del entorno rioplatense, en las demás provincias argentinas se registran expresiones payadoriles, bien que con menor protagonismo y/o variantes locales. Román dedica espacio a “la poesía payadoresca en las provincias del Tucumán”; a los “payadores de Santiago del Estero”; a los “cantores y cantoras de Catamarca”; al “payador de los valles riojanos”; a los “payadores de Córdoba”; a los “payadores, copleros y cantores de Salta”; a los “cantores y cantoras de la puna jujeña”; y a “los payadores cuyanos” (Román, 1957: 395). Por mi parte, aportó el nombre de Saúl Huenchul (1947) que nació en La Pampa –en Caleu Caleu, al sur– y puede sindicarse como payador patagónico, de estirpe y sangre mapuche.

En el Río de la Plata, los investigadores citados coinciden en que la primera descripción del personaje payadoril la hace Alonso Carrió de la Vandera (1715-1783) sobre lo que vio en 1771: este cronista español, conocido por Concolorcorvo, advierte su presencia en la Banda Oriental cuando narra el viaje en carreta de Montevideo a Lima en “El Lazarillo de ciegos caminantes”.

Banda Oriental era la faja de territorio al oriente de los ríos Uruguay y de la Plata –recortada por el avance portugués, y brasileño después– que tras la Revolución de 1810 fue la Provincia Oriental. Uruguay, como nombre de país, es cuestión del siglo XX. La “orientalidad” pervive en las costumbres y cultura de sus habitantes, los “orientales”, cuyo concepto implica una relación regional, en consonancia con el ideario federal e integrador de Artigas.

El viajero inglés Alejandro Gillespie da cuenta de la modalidad payadoril en la banda occidental en 1805-1806; quedan registrados dos payadores soldados: Simón Méndez, que pelea en las invasiones inglesas de 1806-1807 y acompaña a Belgrano y San Martín, y Joaquín Lencina, “Ansina”, que sirve con Artigas y le sobrevive en el Paraguay; y los viajeros-comerciantes ingleses John y W. P. Robertson comentan en 1815-1816 que los orientales poseen “el don de la improvisación” (Moreno Chá, 2016: 77-78).

Personalidad representativa de estos tiempos germinales en el Plata es Bartolomé Hidalgo (Montevideo, 1788 - Morón, 1824), pionero de la poesía gauchesca. En sus escritos hay referencias a los “payadores” y al “payador” (Moreno Chá,

2016:75-76). Cabe acotar que Uruguay celebra el Día Nacional del Payador el 24 de agosto, fecha de su natalicio.

Durante el resto del siglo XIX, son numerosas las menciones y descripciones al respecto. Empezando por José Santos Vega (¿1763-1828?), personaje de leyenda, analfabeto, cuya maestra fue la pampa (Quevedo y Quevedo, 2002: 476).

Importa señalar que en 1872-1879 José Hernández (1834-1886) da a conocer el *Martín Fierro*, considerada obra mayor de la literatura argentina, fruta integradora gestada en Brasil, Uruguay y Argentina. Este gaucho es un payador, como lo reconoce el autor. A él se refiere Lugones, y la pulpería gaucha es el escenario donde se ponen en práctica sus habilidades:

“Para el domingo, la pulpería aislada en la pampa como una barcaza en el mar, izaba en la punta de un largo palo, que era igualmente vigía para observar a los indios merodeadores, un guión, blanco si no había más que bebida, rojo si también vendía carne. Los gauchos llegaban con sus parejeros de carrera y sus gallos. Pronto disponían en el suelo aplanado, canchas para la taba. Otros concertaban sobre el mostrador, partidas de truco y de monte. Allí buscábase los valientes de fama “para tantearse el pulso” (...) Tratábase de certámenes improvisados por los trovadores errantes, o sea las payadas en que se lucían los payadores. El tema (...) era por lo común filosófico, y su desarrollo consistía en preguntas de concepto difícil que era menester contestar al punto, so pena de no menos inmediata derrota. El buen payador inventaba, además, el acompañamiento recital de sus canciones, y aquellos lances duraban a veces días enteros” (Lugones, 1916: 77).

En los finales decimonónicos tiene lugar un acontecimiento que jalona la historia común de los pueblos rioplatenses. El 23 de julio de 1884, en Montevideo se produce la famosa payada entre Juan de Nava (1856-1919) y el porteño Gabino Ezeiza (1858-1916). Por esta razón, Argentina celebra el Día Nacional del Payador en tal fecha. Así lo declara la Ley 24.120, sancionada por el Congreso de la Nación en 1992. En aquella oportunidad, Ezeiza improvisa versos en homenaje a la patriótica defensa de Paysandú en 1865: el general Leandro Gómez y otros luchadores fueron fusilados en la ciudad sacrificada por la triple alianza de Bartolomé Mitre, Venancio Flores y el emperador Pedro II, quienes necesitaban despejar el camino para conquistar el Paraguay de Solano López. La improvisación se transforma en la popular canción *Heroico Paysandú*, grabada pronto por Carlos Gardel.

Durante el siglo XX se intensifican los lazos de confraternidad. “A los dos lados del Plata, en una y otra banda del Río Uruguay, la institución de la payada tuvo singular prestigio, hubo gran número de payadores de parejo temple y la gesta payadoril acusó similares características” (Román, 1957: 96-197). Entre los más connotados payadores orientales con actuaciones y/o inserción en la vida argentina, del 900 en adelante y en orden cronológico, se destacan: Juan de Nava, Arturo de Nava (1876-1932), Juan Pedro López (1885-1945), Orlando Landívar, Florentino Callejas (1893-1942), Clodomiro Pérez (1899-1985), Arturo Santos (-1920, Buenos Aires), Pedro Medina (1900-1955), Pelegrino Torres (1900-1971), Luis Maidana (radicado en Buenos Aires). “Pachequito” Cayetano Daglio, referente argentino, es hijo del renombrado payador uruguayo Cayetano Daglio (1860-1924): otro hecho confirmatorio de los lazos de hermandad rioplatense.

“A menudo los troveros orientales, bandeando el Uruguay, han brindado en la tierra entrerriana su canto fraterno, o

atravesaban el Plata para medirse en Buenos Aires con los cantores argentinos de más fama, probando así que la suya tenía iguales fundamentos y dando a la vez en su canto, de raigambre criolla y popular, un aporte favorable al fortalecimiento de los vínculos que unen fraternalmente a estos pueblos. Así, entre otros, Juan Pedro López, el celebrado autor de 'La leyenda del mojón', relato en décimas que dio base a una película argentina. Este bardo oriental, uno de los más destacados, intervino en Buenos Aires en grandes torneos de payada y compitió con los trovadores argentinos de mayor nombradía" (Román, 1957: 197-198).



Jorge Gauna, Bares, Curbelo, Waldemar Lagos
1987

Los historiadores Román, Seibel, Moreno Chá, coinciden en que: la "época de oro" del arte payadoril transcurre entre 1890 y 1915; a partir de 1930 el fenómeno decae; y en 1955 se produce un acontecimiento que implica el renacer regional: en Montevideo y el interior uruguayo surge "La Gran Cruzada Gaucha" al aire libre, durante la Semana de Turismo (Semana Santa).

"Su objetivo era revitalizar la música y las danzas tradicionales, lo que paralelamente provocó un resurgimiento del canto del payador que se extendió a todo el territorio uruguayo, siempre en grandes espacios abiertos. El apoyo de Radio Solís [CX 44] de Montevideo fue determinante para la inserción de este movimiento en el interior del país, y también para la convocatoria a los payadores argentinos que se plegaron" (Moreno Chá, 2016: 116).

La actividad fue organizada por los productores Rosas Riolfo y Riverón, a partir de la idea del payador Conrado Gallego, para superar las prohibiciones derivadas de la epidemia de poliomielitis. Incluso Conrado sugirió la participación de los ocho payadores iniciales: Clodomiro Pérez (1899-1985), Luis Alberto Martínez (1906-1973), Héctor Umpierrez (1915-2009), Raúl Montañés (1916-1998), Aramis Arellano (1918-1998), el mismo Conrado Gallego (1922-¿?), Carlos Molina (1927-1998) y Victoriano Núñez.

En aquel abril, una delegación argentina "cruzó el charco": "Constantino Arias, Juan José García, Alfredo Santos Bustamante, Carlos Etchazarreta, Cayetano Daglio y Ángel Colovini" (Moreno Chá, 2016: 116). Según Román, las tenidas volvieron a entablarse en septiembre y octubre con oponentes de las dos orillas. Y en noviembre, una embajada uruguaya desembarcó en Buenos Aires: "Victoriano Núñez, Omar Vallejos, Carlos Rodríguez, Julio Gallego, Washington Montañés y Juan

Carlos Bares" (Román, 1957: 201). Durante varios días contrapuntearon con las mismas figuras que habían visitado la tierra de Artigas. En octubre de 1956 habría tenido lugar otra visita a la capital argentina (Moreno Chá, 2016).



La Cruzada Gaucha, en una ofrenda a Artigas. Montevideo 1955

Fue ostensible la influencia del movimiento uruguayo en la revitalización del repentismo argentino. Se incrementa el trasiego artístico entre ambas bandas. Es trascendente el papel de Carlos Molina, considerado el más importante payador de la región en la segunda mitad de la centuria pasada. Formidable poeta del verso, anarquista, preso en Argentina en 1967 por cantarle al Che Guevara. En 1989 paga con Marta Suint en Sidney, Australia, en la que se considera la "Primera payada del otro lado del mundo". Después del fulgor "cruzadeño", la actividad se sostiene por un tiempo hasta que es afectada por la crisis económica, social y política que aqueja al Uruguay en la década de 1960. La decadencia prosigue en 1973 con la implantación del régimen dictatorial que restringe la libertad de expresión. Entonces, muchos creadores del canto y la música popular marchan al exilio.

Payadores y raperos

Elemento novísimo, de plena actualidad, es el vínculo establecido entre las expresiones repentistas y las manifestaciones raperas, hermanadas en torno a la improvisación. En esta dirección, Emanuel Gabotto y Gabriel Tokar son dos incursores adelantados. El primero da cuenta, en nota periodística, que *"los improvisadores de todos los géneros nos relacionamos bastante. De hecho los raperos tienen muchos concursos y pocos encuentros, al revés del payador. Es una linda forma de retroalimentarnos y aprender juntos"* (La Tercera, 2013).

En comunicación personal, Gabotto ilustra cómo se gesta y evoluciona la relación con las expresiones raperas desde hace aproximadamente veinte años, correspondiendo a José Curbelo y Marta Suint las primeras aproximaciones: "Desde principios del 2000, Pato Galván quería juntarnos. José y Marta participaron del programa del Bahiano con raperos, David

[Tokar] y Luis [Genaro] en el programa de Andy, y yo fui jurado de *Esencial Jam*, todo relativamente en paralelo hace más de diez años. Luego me llaman de *Red Bull* –empresa que maneja las batallas de gallos, como le llaman los raperos a las competencias– para ser jurado y participar como artista invitado a varios espectáculos. Hasta que Mustafá Yoda me convoca para diagramar juntos el espectáculo *Payadores vs. Raperos*. Ya lo han visto más de un millón de personas y han ido cambiando sus protagonistas. Los clásicos seríamos Tata, Kódigo, Tokar y yo, Pharuk y Mustafa Yoda. Además ya juré más de 35 competencias”. Gabotto destaca que los raperos “tienen sumo respeto por nuestro arte. Nos abrieron muchas puertas. Por primera vez un rapero, Mustafá Yod, juró una competencia de payadores en Tecnópolis 2015. Él fue el primer campeón argentino en improvisación en rap en 1998” (Gabotto, entrevista en 2019).

En cuando a diferencias y similitudes, ambos rubros se caracterizan por la improvisación, en el rap más libremente. Los payadores son más estrictos en medida (décima), métrica (octosilábica) y rima (consonante). Los raperos hacen barras, los payadores décimas (lo más parecido a la décima serían ocho barras). Ambos usan la frase final como más importante, a la que los payadores llaman remate y los raperos línea de golpe. Los dos géneros usan encabalgamientos pero con distinto función: el payador corta la oración en una palabra completa para continuar en el verso siguiente; en el rap se puede cortar la palabra a la mitad. Los raperos tienen que tener fluidez porque cantan sobre pistas musicales; los payadores hacen algo parecido siguiendo el compás de la milonga. A los raperos le siguen los jóvenes, mientras que la audiencia de los payadores es más adulta (Gabotto, 2019).

Conclusiones

La integración rioplatense existente en esta variante folklórica se funda en antecedentes históricos que se remontan a la época colonial. La interacción se retroalimenta con actores destacados de uno y otro país, que nutren ciclos de mayor o menor brillantez.

Las expresiones payadoriles analizadas cumplen las pautas de dos marcos teóricos que juzgo complementarios. Desde la perspectiva conceptual de Augusto Raúl Cortazar, encuentro elementos folklórico-culturales pertenecientes al ámbito costumbrista, tradicional, con lenguaje y actuaciones que lo definen. Desde la óptica de Martha Blache, estas manifestaciones afectan el léxico y la conducta de los protagonistas, quienes generan, transmiten y asumen códigos, símbolos y patrones comportamentales. La dinámica de la actividad suscita acciones, interacciones, performances y retroalimentaciones con el público y el entorno social; genera un espacio comunicacional distinguible, propio e identificable.

La generación uruguaya emigrada reactivó el arte payadoril argentino, contribuyendo a la expansión geográfica del canto payador a toda la pampa húmeda y otras regiones. Queda expuesto el rol de las radios uruguayas, así como el papel introductor de Dolores y pueblos bonaerenses de la línea Buenos Aires-Mar del Plata. La provincia de Buenos Aires resultó el principal destino de radicación de los payadores inmigrantes.

En paralelo, hay tensiones y conflicto entre los sectores populares y los estamentos de poder (Estado, medios masivos de comunicación, educativos, clases altas) que ignoran el rubro

o lo menosprecian. El fenómeno fluye por canales alternativos, casi subterráneos, cobijado en la transmisión oral y la memoria silenciosa.

En el entramado resultante por el encuentro de payadores de ambos países del Plata, emergen matices y diferencias que hacen a la pluralidad y diversidad cultural, que enriquecen al género y sus protagonistas. Los influjos uruguayos aportan la milonga vivaz y textos con más enjundia poética y contenido social. Los orientales, más indisciplinados y desaliñados, adoptan conductas y costumbres profesionales que contribuyeron a mejorar sus presentaciones.



José Curbelo concita admiración y reconocimiento en todo el ámbito repentista. Difundió sus “noticias payadas” por Radio Nacional a toda la Argentina y países limítrofes. Resulta trascendente su papel en la difusión, crecimiento, profesionalización y dignificación de la disciplina. Sus 45 años de radicación producen dos generaciones de discípulos. La primera, los “hijos artísticos”, promedia los 40 años de edad: Emanuel Gabotto, Luis Genaro, Juan Lalanne, Cristian Méndez, David Tokar, entre otros. La segunda tanda orilla los veinte años: Manuel Hermosi, Aron Juárez, Luciano Lemes, Santiago Lemes, que se definen “nietos” artísticos.

Surgieron elementos novedosos, como la incorporación de la mujer payadora, con el protagonismo de Marta Suint; se crearon espacios docentes, actividad imprescindible para formar nuevos valores; y se comparten experiencias con el rap, género que también practica la improvisación.

El género payador, permeado por el proceso migratorio reciente y las formas de construcción o continuidad de nuestra identidad cultural, es una expresión de las filiaciones nacionales de Uruguay y Argentina, como surge de la labor de los referentes del género y la transmisión generacional de esta actividad artística.



Delegación rioplatense con la ministra de Cultura Teresa Parodi 2015

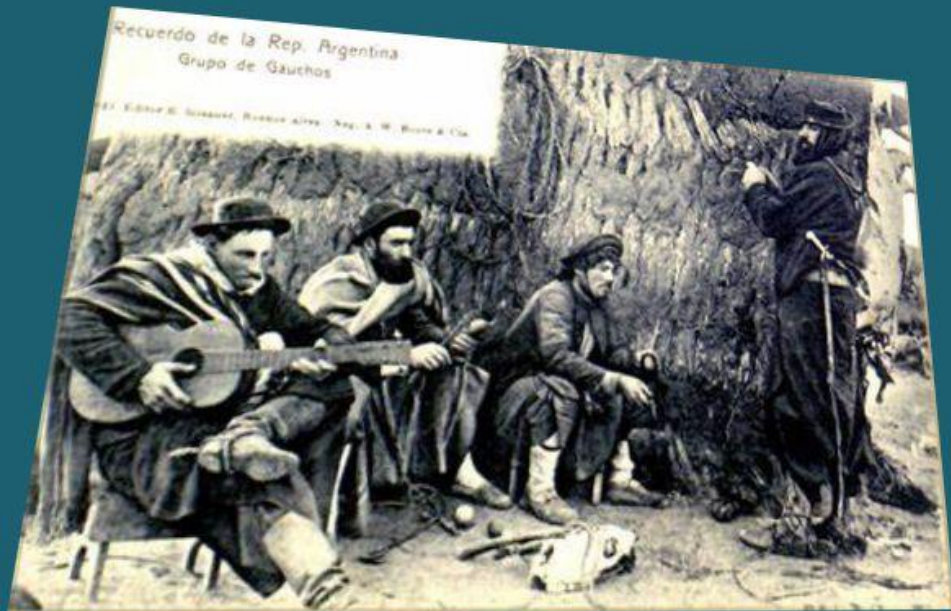
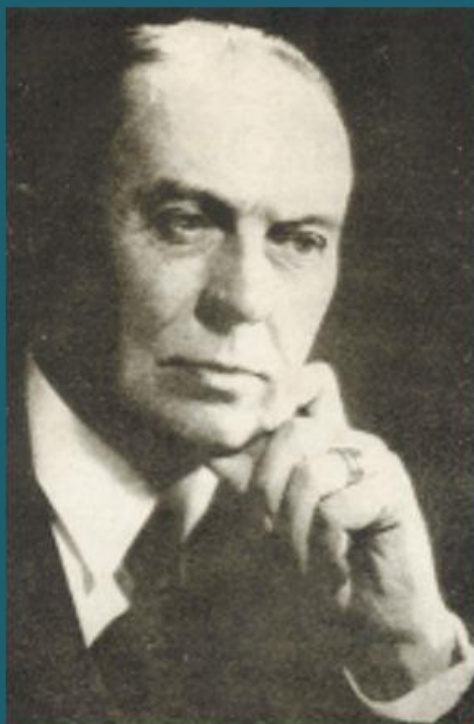


Marta Suint y José Curbelo, 2020

Fuentes bibliográficas

- ACTAS (2016), VII Jornadas de Investigación en Antropología Social Santiago Wallace, Instituto de Ciencias Antropológicas (ICA), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, en: http://jiassw.filo.uba.ar/sites/jiassw.filo.uba.ar/files/viiiijassw_actas
- BATALLÁN, Graciela y José Fernando GARCÍA (1992), "Antropología y participación. Contribución al debate metodológico", *PUBLICAR en Antropología y Ciencias Sociales*, año 1, N° 1, mayo.
- Bertsolaritzaren Datu-basea (s/d), Marta Suint, en: <https://bdb.bertsozale.eus/es/web/haitzondo/view/3155-marta-suint>
- BERREMAN, Gerald (1962), "Detrás de muchas máscaras: etnografía y manejo de las impresiones en un pueblo del Himalaya", *Society for Applied Anthropology*, Monograph N° 8.
- BLACHE, Martha y Juan A. Magariños de Morentín (1980), "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore", *Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas*, Buenos Aires.
- Blanco sobre Negro (2018), "Lanzaron el taller gratuito para formar payadores 'Santos Vega' 2018. Guitarra, Poesía e..." en: <http://www.infoblancosobrenegro.com/noticias/20053-lanzaron-el-taller-gratuito-para-formarpayadores-santos-vega-2018-guitarra-poesia-criolla-e-improvisacion>
- BRIGGS, Charles (1986) "Aprendiendo cómo preguntar. Un enfoque sociolingüístico del rol de la entrevista en las investigaciones en ciencias sociales", cap. III, Cambridge University Press.
- Buenos Aires Ciudad (2016), "Félix Luna, en vez de echar un discurso..." en: <https://www.buenosaires.gob.ar/noticias/payadores-el-primer-encuentro-depayadores-rioplatenses>
- COLUCCIO, Félix (1948), *Diccionario folklórico argentino*, El Ateneo, Buenos Aires.
- CORTAZAR, Augusto Raúl 1965, *Esquema del Folklore*. ([1959], Colección Esquemas (41), Buenos Aires, Columba.
- CROSA, Zuleika (2012), "Dinámicas identitarias y modelos de integración en el movimiento asociativo de uruguayos en Argentina", *Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural*, n° 23, enero/junio. Rosario.
- CURBELO, José Silvio (2019) *Sin ladearme*, Argentina, Lemu Montún Ediciones.
- DECRETO 2180 (1991), Día del Payador, en: www.gob.gba.gov.ar/legislacion/legislacion/91-2180.html
- DEVILLARD, María José, Adela Franze Mundano y Álvaro Pazos (2012), "Apuntes metodológicos sobre la conversación en el trabajo de campo", revista *Política y Sociedad*, Vol. 49, N° 2, Universidad Complutense, Madrid.
- DI SANTO, Víctor (1985), *El payador, su arte y su canto*, Buenos Aires.
- EMERSON, Robert, Fretz, Rachel y Shaw, Linda (1995), *Escribiendo notas de campo*, University of Chicago Press.
- HERNÁNDEZ, José (1953), *El gaucho Martín Fierro y la vuelta de Martín Fierro*, Buenos Aires, Sopena.
- IBERMÚSICAS (s/d), Emanuel Gabotto y David Tokar, en: <http://www.ibermusicas.org/es/catalogo/11668>
- La Tercera (2013), "El joven Emanuel Gabotto dictará un Taller de Payadores", en: <https://www.diariolatercera.com.ar/nota/5225-el-joven-emanuelgabotto-dictara-un-taller-de-payadores/>
- LUGONES, Leopoldo (1916), *El Payador*, Buenos Aires, Otero & Impresores.
- LUNA, Félix (2015), "Félix Luna inaugura el Congreso Rioplatense de Payadores", en: <https://www.youtube.com/watch?v=4IfIXIYWlyM>
- MACHADO, Carlos (1973), *Historia de los Orientales*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental.
- MAGRASSI, Guillermo, María B. Maya y Alejandro Frigerio (1982), *Cultura y civilización desde Sudamérica*, Bs. Aires, Búsqueda.
- MORENO CHÁ, Ercilia (2016), *Aquí me pongo a cantar... El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*, Bs. Aires, Dunken.
- QUEVEDO, Oscar del Carmen y Diego Damián Quevedo (2002), *La Poesía Gauchesca. Antología desde sus orígenes con iconografía gauchesca*, Buenos Aires, Quevedo Ediciones.
- RAE, Real Academia Española (2018), *Diccionario de la lengua española*, en: <https://dle.rae.es/>
- ROCKWELL, Elsie (1980), "Antropología y Educación. Problemas del concepto de cultura", Dpto. de Investigaciones Educativas, Centro de Investigación y Estudios Avanzados, Instituto Politécnico Nacional, México.
- ROCKWELL, Elsie (2009), *La experiencia etnográfica. Historia y cultura en los procesos educativos*, Buenos Aires, Paidós.
- ROJAS, Ricardo (1948), *Historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Losada.
- ROMÁN, Marcelino M. (1957), *Itinerario del payador*, Buenos Aires, Lautaro.
- SALGUEIRO, Ana María (1998): "Referentes para el estudio de la cotidianidad desde una perspectiva etnográfica", en *Saber docente y práctica educativa*, Barcelona, Octaedro.
- SEIBEL, Beatriz (comp.) (1991), *El cantar del payador*, Buenos Aires, Ed. del Sol. ■

SOBRE LA BIBLIOTECA CRIOLLA DE LEHMANN-NITSCHÉ



Claudio Martínez

Profesor de Lengua y Literatura, maestrando en FyL, UBA

Desde su fundación, el Museo Histórico de La Plata albergó una gran cantidad de científicos e investigadores extranjeros, provenientes en su mayoría de Europa. Esta apuesta del Museo respondía a la necesidad de reforzar, con especialistas en el área, los campos de investigación que carecían de recursos intelectuales formados en el país. Entre ellos pueden mencionarse personalidades como Santiago Roth, Carlos Spegazzini, Carlos Bruch, Fernando Lahille, Rodolfo Hauthal y Robert Lehmann-Nitsche (datos biográficos de Lehmann-Nitsche en Teruggi, 1997 y Cáceres Freyre, 1969).

Lehmann-Nitsche, archivista

Lehmann-Nitsche desarrolló una amplia labor profesional en el Museo, en el cual trabajó desde 1897 hasta 1930, año en el que regresó a Alemania por motivos personales. Durante su estancia en La Plata, Lehmann-Nitsche, médico y antropólogo de formación, se ocupó, entre otras tareas, de dirigir la hasta entonces vacante "Sección Antropología" del Museo. Su labor docente se desarrolló en las Facultades de Ciencias Naturales y Humanidades de la Universidad Nacional de La Plata y la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Las propuestas de Lehmann-Nitsche incluyeron no sólo una enorme cantidad de criterios taxonómicos y clasificatorios de objetos y restos de las poblaciones originarias argentinas, sino también una amplia cantidad de reflexiones metodológicas sobre disciplinas tan diversas como la antropología legal o la paleomedicina e incluso sobre problemáticas lingüísticas o artísticas, considerando

materiales literarios y musicológicos.

A lo largo del tiempo, el trabajo de Lehmann-Nitsche fue cobrando un fuerte matiz humanístico, lo que inclinó sus intereses fundamentalmente hacia el folklore y la literatura popular. Es en este punto que el autor comienza a interesarse por la recopilación y la producción de archivo para estos materiales. Durante esta época, Lehmann-Nitsche publica *Adivinanzas rioplatenses* (1911), un cuantioso volumen en el cual se recopilan 1.219 adivinanzas, sometidas a su vez a una clasificación en grupos y una interpretación crítica. Resulta fundamental detenerse en la observación sobre el criterio taxonómico utilizado por Lehmann-Nitsche. En la introducción de las *Adivinanzas* leemos:

"coleccioné las perfumadas flores de la poesía popular, como las hallé y como me fueron obsequiadas; luego traté de arreglarlas... según un "sistema natural", ideal de los botánicos; y ahora que se presentan al paciente lector como entre las flores de un herbario, espero que no se hayan secado o perdido su aroma campestre".

En este fragmento se condensa parte importante de los supuestos teórico-metodológicos del autor. A partir de la metáfora de la recolección de flores, alude al hecho de que los registros culturales pueden ser emparentados, en tanto objetos de la taxonomía, con los naturales. Esto permite agruparlos, clasificarlos y observarlos al modo de "los botánicos". La mención puede que no sea, sin más, casual. Lehmann-Nitsche pudo haber estado vinculado con uno de los referentes fundamentales de la taxonomía en las ciencias naturales, Carlos

Linneo. Su suegro, Jacob Dillenius, había construido una importante carrera como botánico, que le otorgó un puesto como profesor en Oxford. Su tarea fue tan destacable que logró llamar la atención de Linneo, quien le dedicó su *Botánica crítica* (1737). La vocación sistemática por la taxonomía encuentra en Lehmann-Nitsche un fervoroso continuador. No obstante, al tratarse de objetos culturales, la mención final parece expresar una preocupación particular. Si bien aquellos debían ser considerados al modo de los objetos naturales, esta tarea debía evitar que perdieran su “aroma campestre”, esto es, que la taxonomía terminara arrancándolos de los horizontes de sentido en los cuales habían surgido. Otro dato singular es que estas adivinanzas se encuentran dedicadas al pueblo argentino del año 2010, a quien Lehmann-Nitsche lanza la tarea de interpretación y valoración de estos materiales.

La etapa archivística centrada en los materiales populares continuó con un extenso trabajo monográfico en su *Santos Vega* (1917), que anotó profusamente y tradujo al alemán, y una recopilación de textos eróticos –que habían sido suprimidos de las *Adivinanzas*– titulada *Textos de las regiones del Plata en español popular y argot*, publicada en Leipzig en 1923 con el seudónimo Víctor Borde (traducida al español y publicada en 1981 con el título *Textos eróticos del Río de la Plata*).

Por último, es relevante señalar la

“relación [de Lehmann-Nitsche] con intelectuales argentinos como Ernesto Quesada quien, en una misiva urgente lo convoca para que viaje a Buenos Aires y opere políticamente en las elecciones de rector de la Universidad de Buenos Aires, o con Ricardo Rojas, quien por esos mismos años tiene en especial consideración sus investigaciones sobre lingüística aborígen cuando, temprana e innovadoramente, incluye una sección de lenguas indígenas en el Instituto de Filología Hispánica, en el cual el mismo Lehmann-Nitsche ejerce como director interino en 1926” (Chicote, 2010: 55).

Como veremos más adelante, Lehmann-Nitsche ocupará con estas publicaciones una posición muy particular en el ámbito intelectual de principios de siglo, que parece haber encontrado en la preocupación por lo popular un verdadero campo de batalla. No obstante, el punto que consideramos aquí no es una obra publicada, sino un archivo. Durante su estadía en La Plata, Lehmann-Nitsche recopiló una enorme cantidad de libros, folletos y revistas, datados entre 1880 y 1925, bajo el título de *Biblioteca Criolla* (ver análisis detallado del corpus en Fernández Latour de Botas, 1964; Prieto, 1988; Chicote, 2007 y 2010). Los donó en su mayoría al Instituto Iberoamericano de Berlín, aunque algunos permanecieron en el Museo de La Plata, y los bombardeos durante la Segunda Guerra trajeron aparejada la destrucción de muchos materiales.

La labor archivística de Robert Lehmann-Nitsche se presentó como una empresa fundamentalmente letrada. Su perspectiva, se considere antropológica o humanística, tuvo como metodología una catalogación que permitió agrupar las diferentes tensiones identitarias que tuvieron lugar en el Río de la Plata a comienzos del siglo XX. Su *Biblioteca Criolla* reabre la pregunta por el criterio del juicio crítico de Lehmann-Nitsche, que le permite redefinir como “criollo” el heterogéneo conjunto conformado por textos pertenecientes a la prensa periódica, actividades teatrales, registros de variedades lingüísticas y musicales, y obras literarias, entre otros escritos. Esta pregunta, en el marco de las relaciones de Lehmann-Nitsche con el Estado nacional, y su lugar de testigo de las diversas caras de la

modernización urbana en el Río de la Plata que atraviesan la variedad de su labor archivística, parecen ubicarlo en una tradición que se remonta, al menos, hasta figuras como Carlos de Sigüenza y Góngora y, en su condición de extranjero, también hasta el italiano Lorenzo Boturini. El análisis de la figura de Lehmann-Nitsche a la luz de estos archivistas, cuyas líneas problemáticas compartía, permitiría dar cuenta de ciertas líneas de continuidad en la construcción y definición de un archivo criollo americano. Al menos aquí nos proponemos indagar acerca de las particularidades de la *Biblioteca Criolla* en tanto archivo y de las continuidades y rupturas con respecto a sus predecesores.

La construcción de lo *criollo* en la Argentina moderna

La construcción del archivo emprendido por Lehmann-Nitsche es difícilmente escindible de las modificaciones que tienen lugar en las prácticas de lectura, difusión y socialización de los materiales culturales durante las décadas finales del siglo XIX e iniciales del XX. El libro como objeto cultural privilegiado comenzó a ceder su predominio ante la masificación de la prensa diaria, que ofreció una profusa oferta de perfiles editoriales como *La Nación*, *Crítica*, *Última Hora* o *La Razón*. Estas décadas fueron testigo también del auge de las revistas y los folletos, que por su orientación popular y en muchos casos reducidos costos, ampliaron decididamente el público lector. Prieto ha señalado que

“todo proyecto de levantar un mapa de lectura de la Argentina entre 1880 y 1910 supone necesariamente la incorporación y el reconocimiento de un nuevo lector surgido de las campañas de alfabetización con que el poder político buscó asegurar su estrategia de modernización. Este nuevo lector tendió a delimitar un espacio de cultura específica en el que el modelo tradicional de la cultura letrada continuó jugando un papel preponderante, aunque ya no exclusivo ni excluyente” (en Chicote, 2010: 495).

Durante estas décadas, los materiales que luego formarían parte de la *Biblioteca Criolla* ocuparon un papel decisivo en el debate por la identidad nacional. Desde su contenido, revistas, periódicos y folletos incorporaron no sólo las voces de los espacios más marginales de la ciudad, sino que también acercaron –y hasta difuminaron– los límites que tradicionalmente diferenciaban los mundos rurales y urbanos. Además, el aumento de la población inmigratoria, que modificaba la contextura de los centros urbanos del país en sus aspectos lingüísticos (Conde, 2011; Cara-Walker, 1987; Cancellier, 2017), culturales y hasta ideológicos (ver la tensión entre la búsqueda de identidad nacional, la inmigración y las políticas públicas en Di Tullio, 2003), encontraba en los folletos un espacio de representación, aunque muchas veces éste tomara la forma de la parodia o la ridiculización.

Todas estas incorporaciones se oponían fuertemente a la cultura legitimada desde los sectores letrados, que supieron ver en la creciente popularidad de aquellos un componente peligroso. Desde esta perspectiva, el “criollismo”, como posteriormente se lo denominó, fue un objeto de disputa entre los diferentes sectores que debatieron por la conservación o la ampliación de los límites de una identidad cultural. No obstante, la *Biblioteca Criolla* no se constituye solo con folletos, canciones y textos de circulación popular, sino que recoge incluso revistas orientadas a los sectores medios urbanos o ediciones de clásicos de la literatura universal. En este sentido, la construcción de lo

criollo por parte de Lehmann-Nitsche no se restringe al “criollismo” como estética o movimiento cultural, sino que parece implicar una noción más amplia. Chicote menciona como parte de este corpus ampliado la presencia de

“un álbum de fotografías que aparece en el Legado Lehmann-Nitsche, tomadas en las primeras décadas del siglo XX con el título de ‘Tipos criollos’, compuesto por retratos de hombres y mujeres, viviendas y escenas costumbristas pertenecientes a ámbitos urbanos y rurales. La galería de fotos testimonia, al igual que la variedad de folletos, un alcance inclusivo del término ‘criollo’ para designar lo propio de las clases populares nativas y extranjeras del Río de La Plata” (Chicote, 2010: 59).

La perspectiva de Lehmann-Nitsche parece implicar una postura conciliadora de la enorme pluralidad de sujetos sociales que, a finales del siglo XIX y principios del XX compartían espacios geográficos cada vez más plurales. La ciudad se poblaba no sólo con la inmigración europea sino también con una fuerte inmigración interna, proveniente de los sectores rurales. La resultante fue una política pública muy significativa que buscó, a través de la educación, homogeneizar una pluralidad que ya tomaba fisonomía propia. Este proyecto no logró su cometido, pero fue el principal impulsor de aquel nuevo público lector del que hablamos antes.

Lehmann-Nitsche presenta en la *Biblioteca Criolla* una gran heterogeneidad que da como resultado una configuración descentrada, que complejiza las tareas de catalogación. Los folletos

“están compaginados según un criterio de afinidad temática de los ejemplares sueltos. Así hay volúmenes que agrupan folletos relacionados con la literatura gauchesca (reelaboración de textos clásicos, coplas, versos, canciones), folletos con noticias policiales o relatos de crímenes o delitos; folletos de literatura “festiva” y cómica; cancioneros populares; folletos dedicados a la actualidad política nacional y extranjera, a temas históricos; publicaciones anarquistas, socialistas y anticlericales; piezas teatrales breves; novelas; manuales de urbanidad y comportamiento social, etc.” (Lisi & Morales-Saravia, 1986:42).

Resulta, para nuestros fines, muy importante señalar que la *Biblioteca Criolla* no contiene sólo materiales rioplatenses, sino que reúne folletos y publicaciones editadas en el interior del país, destacando en número las procedentes de Rosario. Más relevante resulta señalar la existencia de materiales de procedencia americana, fundamentalmente chilena, peruana, brasileña y boliviana, e incluso europea, aunque en menor medida. Desde este lugar, la categoría de *criollo* que subyace a la elaboración de la *Biblioteca* se complejiza aún más, en la medida en que contempla producciones culturales de muy diversa índole, aunque casi siempre de circulación popular. Cabe preguntarse, en este sentido, si existe previamente en los materiales una unidad que permita agruparlos o si es completamente el juicio de Lehmann-Nitsche el que los constituye en un archivo. Puede resultar relevante recordar que muchas de las colecciones de folletos de carácter popular impresos en el nuevo siglo incluyeron la palabra “biblioteca” en sus títulos. Este es el caso de la “Biblioteca gauchesca” (1898 a 1915) del asturiano Andrés Pérez o la “Biblioteca Criolla” (1900 a 1910) de los hermanos italianos Salvador y Vicente Matera (Buonocore, 1974). No obstante, estas colecciones rara vez cumplían con el programa que se proponían y es posible encontrar títulos de diversa índole que rompen con la propuesta

original, ¿Cuál es, entonces, el proyecto que subyace en la creación de un archivo criollo por parte de Lehmann-Nitsche?

Para empezar, es importante recordar que Lehmann-Nitsche posee un acceso privilegiado a materiales y objetos pertenecientes a la cultura popular gracias a su posición como académico en el marco de importantes instituciones educativas y científicas argentinas. Esta posición tiene como condición de posibilidad, como hemos visto, el proceso de conformación de estas instituciones, que aún estaba en vías de desarrollo. No es menos destacable el lugar que ocupan las redes intelectuales que se tejen en Buenos Aires a principios de siglo. Mencionamos antes la importancia de la figura de un intelectual como Ernesto Quesada, responsable de la fundación del Instituto Iberoamericano de Berlín, al que Lehmann-Nitsche donaría su archivo. No obstante, Quesada se presenta como un autor sumamente crítico del criollismo y, en general, de la literatura de carácter popular. ¿Puede pensarse, teniendo en cuenta estas afinidades, que el proyecto archivístico de Lehmann-Nitsche responde a una finalidad reivindicatoria del corpus que recoge? Las afinidades intelectuales del autor parecen alejarnos de esa solución, así como su perfil profesional, inclinado a la antropología y en particular a las preocupaciones taxonómicas, no deja de sugerir un proyecto más profesional que pasional.

Esta hipótesis parece sostenerse a partir de algunos elementos del archivo de autor del propio Lehmann-Nitsche. En septiembre de 1900, el artista e investigador Guido Boggiani le comunica a Lehmann-Nitsche el hallazgo de varias sepulturas de indios guayakíes:

“como Ud. bien puede imaginar, este descubrimiento es de los más importantes para la antropología de esta tribu casi completamente desconocida” señala, subrayando la importancia exclusiva de su hallazgo. Inmediatamente después procede a ofrecerle la venta de los cuerpos y a pedirle otros contactos a quienes tentar con esa “mercancía”, pues sabe *“que al Museo de La Plata y a los antropológicos europeos interesan sobremanera los esqueletos de guayakíes”* (en Mailhe, 2015: 24).

Los materiales antropológicos, como parece demostrar esta misiva, circulan entre los antropólogos como objetos de análisis valiosos por su novedad y su exotismo. Si tenemos en cuenta que la inmigración masiva tuvo lugar precisamente en el período en el que Lehmann-Nitsche se encuentra en la Argentina, no resulta imposible que esta *“renovación sustancial –étnica y lingüística– que modificó, con respecto a la población residente, su disposición general con niveles máximos en la cuenca del Plata, en particular en las ciudades portuarias de Buenos Aires y Montevideo”* (Cancellier, 2017, p. 162) haya provocado en Lehmann-Nitsche el impulso de constituirse un campo de investigación propio y original que le permitiera abrirse paso en el mundo académico, fundamentalmente en la antropología.

Podría afirmarse que, a diferencia de lo que ocurre con otros grandes archivistas que lo precedieron –como Sigüenza y Góngora (1692), Boturini (1746) o Eguiara y Eguren (1755)–, la tarea archivística de Lehmann-Nitsche no puede dissociarse ya, a finales del siglo XIX y principios del XX, del creciente nivel de profesionalización de sus prácticas. No obstante, como señala Chicote (2010), las investigaciones del autor vinculadas a las producciones culturales del ámbito popular urbano no contaron con interlocutores válidos en el campo académico argentino para su difusión, lo que en parte es fácilmente observable en la diferencia notable entre los objetos coleccionados en la

Biblioteca Criolla y las temáticas desarrolladas en la obra publicada por el autor en medios de circulación académica (Cáceres Freyre, 1969).

Conclusiones

Como hemos observado, la construcción de un archivo criollo por parte de Lehmann-Nitsche se encuentra motivada no sólo por diferentes necesidades y consideraciones individuales, sino que responde a su vez a usos y construcciones del archivo muy diversas. Es importante remarcar que

“los materiales populares tradicionales son objeto de recopilación y difusión fundamentalmente en el siglo XX. Se produce entonces una recepción relativamente generalizada, entendiéndose por relativamente generalizada el hecho de que se difunden en los diversos sectores de la vida social en los países de origen y, a veces, superando estos ámbitos” (Zanetti, 1987, p. 181).

La forma que adquiere el “archivo criollo” en el autor no es sólo la resultante de un conglomerado de estéticas, identidades y formas lingüísticas dispares que parecen resistir un criterio unificador. Esta afirmación implicaría una reducción completa del archivo a su materialidad, por lo que podríamos hablar de “colección”, en lugar de archivo, si quisiéramos referirnos estrictamente al corpus recolectado por Lehmann-Nitsche. Lo “criollo”, en una perspectiva más amplia, presente en la *Biblioteca Criolla*, parece estar más vinculado con las categorías disponibles para pensar las tensiones inherentes al interior de esa colección, íntimamente ligadas al proyecto identitario nacional que, como hemos visto, atravesaba por completo no sólo el sistema literario sino íntegramente la cultura en el Río de la Plata. Un nuevo concepto de lo criollo se estaba gestando y, a partir de la construcción de un nuevo *archivo criollo*, Lehmann-Nitsche se propuso atrapar su devenir.



Bibliografía

- Buonocore, D. (1974), *Libreros, editores e impresores de Buenos Aires*, Buenos Aires, Bowker.
- Boturini Benaducci, L. (1746), *Idea de una nueva historia general de la América septentrional. Fundada sobre material copioso de figuras, símbolos, caracteres, y jeroglíficos, cantares y manuscritos de autores indios, últimamente descubiertos*.
- Cáceres Freyre, J. (1969), *Robert Lehmann-Nitsche*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Antropología e Instituto Argentino-Germano.
- Cancellier, A. (2017), “Contaminaciones lingüísticas y tensiones discursivas en la literatura de la emigración en Argentina”, *Oltreoceano*, (13).
- Cara-Walker, A. (1987), “Cocoliche: The art of assimilation and dissimulation among Italians and Argentines”, *Latin American Research Review*, 22(3).
- Chicote, G. B. (2007), “La biblioteca criolla de Robert Lehmann-Nitsche: topografía de lectura de la Argentina de entresiglos”, en *Las dos orillas: actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Monterrey, México, 19-24 de julio 2004.
- Chicote, G. (2010), “Robert Lehmann-Nitsche: un viaje desde el centro a la periferia del conocimiento”, *Fronteras del folklore identidades y territorialidades*, 53.
- Conde, O. (2011), *Lunfardo. Un estudio sobre el habla popular de los argentinos*, Buenos Aires, Taurus.
- Di Tullio, Á. (2003), *Políticas lingüísticas e inmigración: el caso argentino*, Buenos Aires, Eudeba.
- Eguiara y Eguren, J. J. de (1986), *Bibliotheca Mexicana [1755]*.
- Fernández Latour de Botas, O., “Poesía popular impresa de la Colección Lehmann Nitsche I”, Cuadernos del INA, Buenos Aires.
- Lehmann-Nitsche, R., *Biblioteca criolla*, en <https://digital.iai.spk-berlin.de/viewer/collections/biblioteca-criolla-des-iai/>
- Lehmann-Nitsche, R. (1911), *Folklore Argentino I. Adivinanzas rioplatenses*, Buenos Aires, Coni Hnos.
- Lisi C. & Morales-Saravia J. (1986), “La biblioteca criolla del Fondo Lehmann-Nitsche en el Instituto Íbero-Americano de Berlín”, en *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, n°47.
- Mailhe, A. (2015), “¿Un Aleph de papel? Fragmentos de la vida intelectual en los epistolarios de José Ingenieros y de Robert Lehmann-Nitsche”, *Políticas de la memoria*, (15).
- Prieto, A. (1988), *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sigüenza y Góngora C. de (2018) *Alboroto y motín de los indios de México en mínimas multitudes [1692]*, Buenos Aires, Corregidor, ed. de Facundo Ruiz y Gina Del Piero.
- Soltmann, Claudio (2020), “Rodolfo Lenz y Robert Lehmann-Nitsche, una cooperación intelectual en los estudios sobre el lenguaje popular americano (1898-1912)”, *Boletín de Filología*, Tomo LV, n° 2,
- Teruggi, M. E. (1997), “Prohombres del Museo: Roberto Lehmann-Nitsche”. *Museo*, n° 10.
- Zanetti, Susana (1987), “La lectura en la literatura latinoamericana”, *Filología*, 2. ■



IDENTIDAD TERRITORIAL DEL IBERÁ: MANIFESTACIONES DE LA MEDICINA TRADICIONAL

Claudia Baracich, Patricia Blum. Cintia Oliverio

(Marco teórico de I proyecto de investigación sobre el tema)

El proyecto se enmarca en la temática de la medicina tradicional, a la que definimos como aquel sistema médico popular no integrado en la medicina oficial de la nación (biomedicina), caracterizado por un alto grado de conocimientos compartidos entre el público y los profesionales (Jiménez de Puparelli, 1984), en sus interrelaciones con la construcción de la identidad territorial en la región del Iberá. Algunas de estas prácticas son ancestrales y otras recientemente adquiridas.

Partimos de considerar que los conceptos de salud y enfermedad varían de un grupo humano a otro, por lo que es imprescindible abordarlos en el marco de referencia de cada cultura, desarrollada en un territorio específico y considerándolos partícipes de los procesos de construcción de identidad en las mismas. Acordamos con Lacour, que se refiere a la construcción social del territorio, es decir, que el espacio-lugar de soporte de las actividades económicas pasaría a ser “sustituido por la idea del espacio-territorio, cargado de vida y de cultura, como también de desarrollo potencial” (Lacour, 1985).

Medicina tradicional

El sistema médico tradicional conforma un cuadro heterogéneo, en continuo dinamismo, no una masa uniforme y siempre igual a sí misma (Vivante, 1959). “La complejidad de la medicina tradicional en la cultura Iberoña, como en otros sitios de la provincia de Corrientes, revela la herencia amerindia

responsable del sincretismo con elementos que se han ido introduciendo durante la conquista y se han extendido durante el período colonial al presente” (Pirondo, Michlig, Martin y Keller, 2018: 406).

Distintos autores (García, 1984; Newbery, 1978) coinciden en dividir a la medicina tradicional en dos grandes grupos: la medicina casera y aquella practicada por profesionales. Silvia García es quien expone con mayor claridad la distinción entre ambas: la primera, como el uso del saber tradicional respecto de hierbas medicinales para curar enfermedades de causas naturales y no rebeldes; y la segunda, como conocimientos exclusivos de los profesionales, quienes combinan el uso de elementos empíricos, mágicos y religiosos, poseen un don que excede lo empírico y utilizan la ayuda de algún santo (García, 1984).

Medicina casera

La mayor información relevada se relaciona con el grupo de la medicina casera, específicamente el tratamiento de diversas dolencias con plantas e hierbas medicinales:

“A grandes enfermedades, grandes remedios... Siempre hay un yuyo, una raíz, una flor que los pobladores recolectan y utilizan para aliviar dolores, lastimaduras, penas del alma o para realizar el payé necesario. Conocen perfectamente que parte de cada una sirve para cada mal. Además, a las hierbas y yuyos del lugar se suma el uso de plumas de gallina, tinta china y cinta de colores, fundamentalmente el rojo” (AAVV, 2017: 16).



La concepción de la enfermedad y las técnicas curativas que emplea la medicina tradicional reflejan el sistema de creencias compartido por todos los miembros de la comunidad (Magrassi y Radovich, 1986). En este sentido Pirono y otros concluyen su trabajo sugiriendo “mantener el acceso hacia la flora nativa por parte de las comunidades ancestrales con el fin de conservar la diversidad biológica y cultural presentes en la Reserva Natural Iberá”. Se “registró el uso de 90 plantas medicinales para tratar 171 afecciones, distribuidas en 12 sistemas corporales, determinando que el uso y los saberes vinculados a las plantas medicinales se mantienen activos, dependiendo en mayor medida y hacia el interior de las comunidades en estudio, de las cuales se han incluido diferentes plantas medicinales al ibereña” (Pirono y otros, 2018: 398-399).

El texto refiere a una zona fronteriza donde el conocimiento médico empírico, la religión y la magia están indisolublemente mezclados. El antecedente etnográfico de 1984 para zonas aledañas incorpora estos tres componentes en su título, lo que nos permite inferir su relevancia en la provincia. Dentro de esta categoría se engloban las plantas que:

“a) se utilizan con fines preventivos como amuletos personales, b) se colocan frente a las viviendas para disipar intenciones negativas que puedan traer enfermedades y perturbaciones emocionales en sus hogares, y c) se utilizan como humo aromático en fechas clave para sanar la vivienda” (Pirono y otros, 2018:406).

Otras fuentes aluden a la temática de prácticas preventivas como el uso de “paye”, amuletos y sortilegios (Perkins Hidalgo, 1960; 1964; “se debe mencionar al “mate” como procedimiento principal para la dosificación de una amplia gama de medicamentos preventivos, mientras que otras indicaciones son las infusiones de té con plantas medicinales” (Pirono y otros, 2018:408).

Recolección y relación con el territorio

La herbolaria medicinal es uno de los nexos del ibereño con su

medio circundante:

“Se observó entre las plantas silvestres una alta proporción de plantas medicinales de origen nativo, las cuales se recolectan en el área externa, manifestando la dependencia de las áreas silvestres que aún mantienen los habitantes en cuanto al campo de la salud (...) En relación a las plantas cultivadas, se observó la división en dos grupos proporcionales, en cuanto al número de especies según su origen nativo o exótico(...) cerca de la vivienda” (Pirono y otros, 2018:408).

Preparación de remedios

Acerca de los diversos preparados con estas plantas, los trabajos actuales son coincidentes con aquellos de épocas anteriores (García, 1984; Perkins Hidalgo, 1960; 1964).

“Entre las prescripciones, se destacó la infusión como forma principal de preparación, siendo preparada en forma de té o ‘mate’ (...) En segundo lugar, se mencionaron aquellas prescripciones que requieren tratar las enfermedades directamente sobre la parte del cuerpo mediante lavados, frotaciones y ungüentos. También se reconocieron otro tipo de prescripciones, como los macerados; la cataplasma; los quemadillos que se usan para los niños; las inhalaciones; los ‘buches’ (enjuagues bucales), y finalmente las gárgaras” (Pirono y otros, 2018)

Las dolencias

Tomamos la clasificación compartida por diversos autores (García, 1984; Jiménez de Puparelli, 1984) que distingue dos grupos, tomando como criterio clasificatorio la presencia o ausencia de intervenciones sobrenaturales. Estos grupos son: enfermedades naturales o de Dios, aquellas en las que no interviene ningún ser sobrenatural, sino que se dan naturalmente; y enfermedades sobrenaturales, brujería o enfermedades puestas, ya sea por acción intencional o involuntaria (Jiménez de Puparelli, 1984). En este último grupo encontramos profusas menciones en trabajos más antiguos (García, 1984; Perkins Hidalgo, 1960; 1964), pero ninguna referencia en las fuentes actuales.

Presenta vigencia en la zona una clasificación coexistente:

“la caracterización de las enfermedades como frías o calientes, según el exceso de calor o frío en alguna parte del cuerpo, implicando el uso de medicamentos de caracteres opuestos a las sintomatologías, como las plantas denominadas como calientes o frías a tratar las dolencias” (Pirondo y otros, 2018).

Este trabajo sobre herbolaria Ibereña clasifica a las dolencias según el aparato corporal en el que se manifiestan:

“En primer lugar, se destacó el aparato digestivo (0,70) como el sistema corporal más citado (...) dolores de cabeza, retorcijones de panza (dolor de estómago), vómitos, inflamaciones hepáticas e intestinales o malestar general. En segundo lugar, se distinguieron las enfermedades relacionadas con el sistema respiratorio (0,54), las cuales fueron mencionadas como ‘tos’, ‘gripas’ (influenza), ‘resfríos’ (resfriado) y ‘dolor de garganta’ (...) En tercer lugar, con frecuencia se mencionaron y describieron diferentes dolencias del cuerpo, huesos o cabeza, que fueron asignadas desde un punto de vista ético al sistema osteomuscular (0,50). Sin embargo, desde el punto de vista emic, reconocieron que estos trastornos o dolencias físicas se producen de manera reiterada por su estilo de vida y el entorno en el que viven (...) Finalmente, se destacaron un elevado número de enfermedades relacionadas con la piel (0,18), como picazón, hinchazón, lastimadura, herida, verruga, quemadura, picaduras” (Pirondo y otros, 2018: 406)

Los especialistas

Consideramos profesionales de la medicina tradicional a “ciertas personas a quienes la gente del lugar les reconoce el poseer capacidades especiales para resolver problemáticas vinculadas a las nociones de salud-enfermedad” (Colatarci, 1999: 141), reciben distintas denominaciones, diagnostican y tratan malestares. *“Este tipo de enfermedades (...) tienen múltiples orígenes y su diagnóstico y tratamiento se eligen dentro de contextos culturales y simbólicos específicos”* (Pirondo y otros, 2018: 408).

Encontramos referencias de su vigencia en la región: *“se reconocieron algunas personas encargadas de curar enfermedades a través de un secreto que solo tienen algunas personas de las comunidades de ambos sexos”* (Pirondo y otros, 2018: 408). La eficacia comprobada en forma empírica, a través de los sucesivos casos resueltos con éxito, es el principal factor que lleva al reconocimiento de las especialistas como tales por la población y otro de los elementos que sustentan la vigencia de la medicina tradicional en el lugar (Newbery, 1978).

Dentro del sistema médico tradicional hay dos grandes grupos de especialistas: los curanderos, quienes poseen un don, de nacimiento o adquirido a través de alguna circunstancia particular iniciática, para tratar todo tipo de dolencias; y los legos, quienes aprenden de otro profesional las formas de curar determinadas dolencias, así como su etiología y sintomatología (Colatarci, 1999; García, 1984; Jiménez de Puparelli, 1984). Es decir que estos grupos se distinguen entre sí por el modo en que se obtienen los conocimientos y la amplitud de los mismos.

En las fuentes consultadas (Acosta Felquer, 2011; Pellegrino y Peralta 2016; AA VV, 2017) detectamos referencias a especialistas de ambos grupos, así como a otros tipos específicos de especialistas:

“íntimamente ligada a la religiosidad se encuentra la práctica

del curanderismo para la sanación de distintas dolencias como “el ojeo, el fuego de San Antonio, el empacho, la pata de cabra, la culebrilla” etc, realizados por los curanderos que fusionan elementos cristianos (santos y rezos) con la noción de enfermedad correspondientes a las creencias guaraníes (objetos dañinos en el cuerpo)” (AA VV, 2017:15).

Debido al carácter sagrado de las prácticas terapéuticas, la transmisión de los conocimientos asociados se realiza en un contexto ritualizado, las oraciones son secretas y transmisibles sólo en momentos precisos. Asimismo, el don de emplearlas exitosamente se puede perder en caso de revelarlas fuera de ese contexto ritualizado (Idoyaga Molina, 2001).

“Este ritual es secreto y transmitido de generación en generación, fundamentalmente entre mujeres” (AA VV, 2017:15). Otro de los trabajos actuales sobre la zona reafirma esta cuestión:

“Se registró que son las mujeres las que están a cargo del cuidado de la salud, siendo ellas las que tienen un conocimiento más amplio referente a las plantas con sus usos asociados y formas de prescripción” (Pirondo y otros, 2018: 408).

Las prácticas médicas tradicionales

Entendemos por prácticas diagnósticas a las diferentes estrategias empleadas para detectar y/o confirmar la presencia de determinada dolencia en una persona. Son amplias e incluyen aspectos evidenciales y empíricos, junto a fenómenos intuitivos o videnciales (Magrassi y Radovich, 1986). Entendemos por prácticas terapéuticas a las distintas estrategias empleadas para restablecer la salud (Colatarci y Gómez, 2004). Estas prácticas están en consonancia con la etiología sobre las dolencias.

“La mayoría de estas curaciones, están impregnadas de elementos de las prácticas ancestrales chamánicas, que intentaron ser removidas durante el período de evangelización jesuita. Sin embargo, estos elementos se mantuvieron ocultos a través del tiempo con rituales de la liturgia católica para el área de estudio. Por ello, las prácticas curativas además de incluir plantas medicinales, continúan utilizando oraciones e invocaciones a diversas imágenes de santos o gauchillos locales, entre otros simbolismos, que contribuyen a dar fuerza a la curación. Así, los pequeños santuarios familiares en los que se encuentran varias imágenes y estampas sagradas, cintas con colores alegóricos, flores, velas, entre otros elementos, juegan un papel importante comportándose como el espacio sagrado en el que se colocan las plantas medicinales unos días antes de su aparición.” (Pirondo y otros, 2018 :412)

Una de las prácticas médicas tradicionales con mayor vigencia y difusión en todo el país y en la zona en particular, es la “cura de palabra”. Este tipo de terapia se funda en las creencias del Catolicismo, la vida de Cristo, de los Santos y los Testamentos, verdades sagradas cuyo poder actualiza (Idoyaga Molina, 2001), a través de fórmulas invariables en las que se alude a las mencionadas deidades y siempre se pronuncian a continuación del nombre del afectado, lo que permite que la práctica se realice tanto ante la presencia física del doliente como a la distancia, utilizando su nombre, ya que este es la “entidad clave” del proceso terapéutico.

Las oraciones siempre se complementan con otras acciones rituales, como la señal de la cruz, la repetición de las acciones un número determinado de veces, (generalmente tres) etc. El simbolismo presente en estas acciones fue analizado

exhaustivamente por diversos autores (Colatarci, 1999; Colatarci y Gómez, 2004; Nieva, 2000).

“La mayoría de las curaciones se realizan tres veces seguidas y el día viernes es el elegido para comenzar a “tratar” determinados ‘males’. El número 7 (siete) determina las medidas de cucharadas, semillas, tragos o veces al día en que hay que consumir la ‘medicina’ popular” (AAVV, 2017:16).

En medicina tradicional los diagnósticos son flexibles y sólo se confirman si la terapia es eficaz en el restablecimiento de la salud (Idoyaga Molina, 2002).

Tipos específicos de especialistas

A los dos grandes grupos de especialistas podemos agregar algunos que cumplen funciones especializadas. Dentro de éstos encontramos a quienes se ocupan exclusivamente de dolencias asociadas al ciclo reproductivo de las mujeres, específicamente durante el embarazo y el parto, cuyas prácticas son ejercidas exclusivamente por mujeres como las parteras, sobadoras manteadoras, que *“se diferencian de los otros profesionales tradicionales en que a ellas se acude en reconocimiento de su mayor experiencia o sabe empírico y no por un poder extra-natural”* (García, 1984 :257).

Para la región considerada encontramos referencias en García (1984) a las parteras, cuya tarea fundamental es asistir en el nacimiento, así como ocuparse del bienestar general de la madre y el niño, lo que incluía preparar infusiones y realizar acciones rituales para ayudar tanto al parto como al sobreparto, así como ocuparse de las tareas domésticas en los días posteriores al parto, ya que se trasladaba a la casa de la paciente unos días antes del parto hasta la caída del ombligo. Sin embargo, no encontramos referencias a este tipo de especialistas en la actualidad. Refuerzan la idea de su desaparición testimonios surgidos en trabajos sobre otras temáticas:

“hace más de quince años en la colonia no se registran nacimientos debido a que no se cuenta con el equipamiento necesario para atender a las parturientas. Por lo tanto la totalidad de la población nace en la localidad de Mercedes, lo que incide en la disminución de la población nativa de la colonia. Una joven entrevistada manifestó que esto no le parece bien porque “nadie nace acá pero todos morimos acá” (Acosta Felquener, 2011: 28).

Relaciones con la biomedicina

En la conformación de la sociedad actual la medicina tradicional forma parte del conglomerado de manifestaciones colectivas que expresan en modos propios necesidades y esperanzas sin respuesta adecuada desde el sistema oficial, impuesto por aquellos que detentan el poder dentro de esta sociedad.

Tomamos una investigación que revela los impactos producidos por la implementación de las políticas capitalistas neoliberales en el sudeste de los Esteros del Iberá, Corrientes, y las intervenciones de desarrollo rural realizadas en consecuencia en un período de diez años (2005-2015), con un abordaje de las relaciones de poder existentes en la Colonia Carlos Pellegrini (Acosta Felquer, 2011). En el mismo aparecen estas relaciones entre ambos sistemas médicos:

“se han identificado a partir del trabajo de campo realizado necesidades y debilidades en las condiciones socioeconómicas de la población rural de Colonia Carlos Pellegrini (...) hay un hospital con dos médicos pero el intendente contó que solamente hay un CAPS sin sala de internación donde atiende una médica y enfermeros (...) Además, ‘la gente consulta a Taindo, el huesero, el curandero del pueblo’” (poblador joven, enero 2015) (Acosta Felquer, 2011: 28-29).

Asimismo:

“Se reconoció que el ámbito doméstico se comporta como el contexto curativo por excelencia. Sin embargo, se observó que solo para ocasiones, en las que se prolongó el malestar, acudir al hospital en busca de curaciones alternativas o complementarias, o continuar con las indicaciones de su propia medicina en comunión con las indicaciones proporcionadas por el hospital” (Pirondo y otros, 2018: 408).

Consideraciones finales

Los especialistas de la medicina tradicional siguen ejerciendo sus prácticas basadas en conocimientos y tradiciones de profundo arraigo temporal, en razón de la eficacia que demuestran para curar determinadas dolencias en el ejercicio cotidiano de su actividad en la Colonia Carlos Pellegrini, aunque se han detectado variaciones respecto de la situación plasmada en trabajos anteriores hasta la década del 80.

En primer lugar, no encontramos referencias actuales a un tipo específico de especialistas: las parteras. Por otra parte, tampoco aparecen referencias al grupo de las enfermedades puestas o “daños”. Si bien hay menciones a legos y curanderos, las mayores referencias se ocupan de uno de los grandes grupos de la medicina tradicional: la medicina casera y, particularmente, aquel sector ligado a la utilización de plantas medicinales.

En tal sentido,

“este mantenimiento de las prácticas históricas de recolección y cultivos peridomésticos, estaría indicando procesos de resiliencia socioecológica que aseguran la autosuficiencia del herbolario local, junto con un profundo conocimiento ecológico tradicional presente entre los miembros de las comunidades, lo que no solo genera estrategias de acceso y mantenimiento de la diversidad de especies medicinales, sino que también es la garantía para dar continuidad en el tiempo al uso del recurso medicinal involucrado en problemas de salud en comunidades con escasos recursos económicos y acceso limitado a centros urbanos como las comunidades Ibereñas” (Pirondo y otros, 2018: 410).

Finalmente, un fragmento de la obra de Julián Zini *“¡Somos agua!”* alude a la memoria ancestral que sustenta estas prácticas:

“Ya es tiempo que aprendamos que no hay vida sin Agua y que el Agua es de todos; que no tiene fronteras, y todo ser viviente tiene derecho a ella. Es urgente cambiar este modelo de vida que sólo piensa en el Dinero y todo lo transforma en mercancía. Aún estamos a tiempo. Hay una ‘Memoria de la Sangre’ que aún tenemos, donde la gente guarda de sus antepasados, las Antiguas Normas recibidas de la Divinidad, las leyes del Cuidado de la Vida: la Procreación responsable, las leyes del Cultivo y de la Siembra, de la Recolección de los Frutos y del Yuyo-remedio, de la Caza y de la Pesca”.



Bibliografía

AA VV, *“La Naturaleza en palabras”*, Concurso de Monografías, Fundación YPF, Buenos Aires, 2017.

Acosta Felquer, María Abelina, *“Desarrollo territorial rural: modalidades de intervención y organizaciones sociales en el Sudeste de los Esteros del Iberá, provincia de Corrientes”*, UNNE, Corrientes, 2011

Colatarci, M. Azucena *“Reflexiones sobre la iniciación de los curanderos en el NOA”*, en: *Scripta Ethnológica*, Vol. XXI, CAEA-CONICET, Buenos Aires, 1999.

Colatarci, M. Azucena y Susana Gómez, *“Lega pero terapeuta: el aprendizaje de las técnicas para curar de palabra”*, en *Folklore Latinoamericano, Tomo VI*, Editorial Confolk, Buenos Aires, 2004.

García, Silvia, *“Conocimiento empírico, magia y religión en la medicina popular de los departamentos de Esquina y Goya (Corrientes)”*, en *Cultura tradicional del área del Paraná medio*, Bracht Editores, INA, Buenos Aires, 1984.

Idoyaga Molina, Anatilde, *“Lo sagrado en las terapias de las medicinas tradicionales del NOA y Cuyo”*, en *Scripta Ethnológica*, Vol. XXIII, CAEA-CONICET, Buenos Aires, 2001.

Idoyaga Molina, Anatilde, *“Culturas, enfermedades y Medicinas: Reflexiones sobre la atención de la salud en contextos interculturales de Argentina”*, Unidad de Desarrollo Institucional, ATF-IUNA, Buenos Aires, 2002.

Jiménez de Puparelli, Dora, *“Función de la medicina popular en la comunidad entrerriana y su relación con la medicina oficial”*, en *Cultura tradicional del área del Paraná medio*, Bracht Editores, INA, Buenos Aires, 1984.

Magrassi, Guillermo E. y Juan C. Radovich, *“Medicina popular”*, en *Mito, magia y tradición. Cuadernos de historia popular Argentina*, Tomo XII, CEAL, Buenos Aires, 1982-1986.

Newbery, Sara, *“Vigencia de las antiguas formas de curar en tres partidos de la Provincia de Buenos Aires: Ayacucho, Madariaga y Racuh”*, en *Formas culturales tradicionales en el área pampeana*, INA, Buenos Aires, 1978.

Nieva, Irma, *“El fundamento arquetípico de la cura de palabra en la medicina casera (Gran Buenos Aires)”*, en *Folklore Latinoamericano*, Tomo III, ATF- IUNA, Buenos Aires, 1999-2000.

Parras, Fray Pedro José, *“Diario y derrotero de sus viajes: 1749-1753. España-Río de la Plata-Córdoba-Paraguay”*, en *Revista de la Biblioteca Pública de Buenos Aires*, Tomo IV, 1882.

Pellegrino, Luis Ariel y Erica Silvana Peralta, *“Reflexionando acerca del paisaje cultural rural: desde un viaje de estudios a los Esteros de Iberá-Corrientes, en el marco de la Cátedra de Ambiente y Territorio en Argentina y el NEA”*, Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. Universidad Nacional del Nordeste. 2016

Pérez de Nucci, Armando, *La medicina tradicional del noroeste argentino*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1996.

Perkins Hidalgo, Guillermo, *“Costumbres y Supersticiones de Corrientes”*, en *Cuadernos del Instituto Nacional de la Tradición, vol 4*, Buenos Aires, 1964.

Pirondo, Analía, Andrea Michlig, Sandra Martín y Héctor Keller, *“Constitución y características de la herbolaria ibereña: estudio de caso etnobotánico en los humedales del Iberá (Corrientes, Argentina)”*, en *Boletín Latinoamericano y del Caribe de plantas medicinales y aromáticas*, Santiago de Chile, 2018

Vivante, Armando, *“Medicina folklórica”*, en *Folklore Argentino*, Imbelloni (comp.), Humanior, Buenos Aires, Biblioteca del Americanista Moderno, 1959. ■

LOS MILITARES ORIENTALES DEL MITRISMO (1861-1865)

Lucas Codesido

historiador y docente de la Universidad Nacional de La Matanza



Al intentar explicar la autodenominada “cruzada libertadora” conducida por Venancio Flores y la invasión al territorio uruguayo en 1863, el historiador José María Rosa mencionaba tres hipótesis discordantes que aparecían rivalizando entre sí, al exponer el rol que jugó el mitrismo en esa coyuntura.

La primera de esas conjeturas fue la defensa de Mitre desde las páginas del diario *La Nación Argentina*, que aseguraba que él y su grupo no tuvieron papel alguno en aquella invasión militar. Como prueba de ello, este medio periodístico publica en abril de 1865 una carta de Flores a Mitre, escrita el 16 de marzo de 1863, unas semanas antes de embarcarse para ir a sublevar el territorio uruguayo. Según los mitristas, el contenido de esa misiva probaría la oposición de Mitre a la invasión.

Una segunda hipótesis que menciona Rosa sobre la invasión de los colorados de Flores sostiene que éste habría obrado de acuerdo con Mitre. La afirmación se sustenta ante todo en la situación del propio Flores sirviendo como general del ejército argentino, al igual que los principales militares que lo acompañaron, como los coroneles Aguilar y Caravallo o el mayor Arroyo. Todos solicitaron su baja del ejército mitrista a principios de 1862 y con ello debieron hacer explícitos sus objetivos. Además, Flores y su séquito partieron desde Buenos Aires a plena luz del día en el buque de guerra *Caaguazú* de la armada argentina, puesto a su disposición por el ministro de Guerra y Marina Gelly y Obes, quien además los acompañó al momento de embarcar (Peña, 1965: 65).

Asimismo se menciona una carta del cura Ereño, escrita a Justo José de Urquiza (era su corresponsal) el 24 de abril de 1863: “*El intermedio para arreglar la invasión ha sido el señor Lezama (Juan Gregorio,*

comerciante). El día 15 tuvieron Mitre y Flores su última conferencia en la casa de dicho Lezama para que el 16 partiera Flores, como así tuvo lugar, habiendo recibido de manos de Lezama 6000 onzas de oro por pronta providencia y con ley abierta para librar contra la casa Lezama las cantidades que precisase” (Chávez, 1986: 99). Acotemos que Julio Victorica sostiene una versión similar: “Flores había sin duda reclamado y obtenido el cumplimiento de la promesa que se le hiciera de ser ayudado en su constante aspiración de apoderarse con su partido del gobierno de su país” (Victorica, [1906] 1986: 236).

Una tercera hipótesis que menciona Rosa indicaría que Flores y las autoridades del Imperio del Brasil habrían estado conspirando con los ministros de Mitre, a espaldas del propio Mitre. Esta interpretación fue difundida por José Mármol, para defender a Mitre ante las acusaciones publicadas en 1869 por Juan Carlos Gómez, un duro polemista que denunciaba la intromisión del mitrismo en el país vecino.

Según planteaba J. M. Rosa no quedaban dudas del protagonismo del mitrismo en la invasión de Flores, incluso aceptando la hipótesis de Mármol. Enterado o no Mitre, la complicidad del mitrismo era una realidad demasiado evidente e irrefutable.

La complicidad había sido denunciada antes por el presidente paraguayo Carlos Antonio López, cuando en 1862 advertía a sus aliados blancos uruguayos sobre la falta de sinceridad en las expresiones de neutralidad del presidente Mitre al referirse a la pugna entre blancos y colorados (Herrera, 1908: 399). Después de aquellas advertencias del presidente paraguayo, su par del Uruguay Francisco Berro decidió enviar a Buenos Aires una misión diplomática para entablar negociaciones con Rufino de Elizalde, ministro de Relaciones Exteriores, quien a partir de allí se habría comprometido a dar las órdenes pertinentes para evitar el posible plan revolucionario de los emigrados. Más tarde, cuando las sospechas se vuelven certezas y la invasión se concreta, Elizalde negará cualquier responsabilidad del gobierno: “no tiene nada que hacer el Gobierno Argentino con los hombres que hayan salido o puedan salir en lo sucesivo fuera de la República en la forma permitida. Si entre ellos hay algunos que van a buscar la incorporación del general Flores, solo al Gobierno Oriental le toca impedirlo” (Ruiz Moreno, 2008: 288).

Los acontecimientos que siguen indican que el 1° de junio de 1863 el buque de guerra oriental “Villa del Salto” se dirigió a la localidad de Fray Bentos por una denuncia sobre un vapor mercantil argentino, llamado también “Salto”, que estaría cargado con sables, municiones y monturas destinadas al ejército revolucionario colorado. Detenido aquel buque argentino y comprobada la veracidad de la denuncia y la existencia de un contrabando de guerra, el arsenal fue decomisado. A pesar de las pruebas de aquella complicidad el ministro Elizalde presenta una nota ante las autoridades orientales protestando por “la violencia contraria a todo derecho ejercida por el vapor de guerra oriental contra un paquete comercial argentino”, exigiendo a las autoridades uruguayas “inmediatas reparaciones, vindicar el ultraje, castigar el delito, acordar las indemnizaciones debidas”.

El ministro uruguayo se limitó a pasar a su colega Elizalde una copia del sumario donde el capitán del *Salto* confesaba que las armas y municiones habían sido embarcadas en Buenos Aires y pertenecían al gobierno argentino. Después de este incidente la credibilidad de la política de neutralidad quedaría dañada de modo irreversible.

Sin embargo, el presidente Mitre y su canciller Elizalde insistieron en exigir las “reparaciones” por parte del gobierno uruguayo. Al no obtener respuesta a estos reclamos, el 22 de junio de 1863 la Escuadra argentina se apoderó del buque de guerra oriental *General Artigas* que llevaba tropas para reforzar la resistencia del presidente Berro. Luego, la misma Escuadra bloqueó la entrada del río Uruguay con el objetivo de cortar las comunicaciones entre Montevideo y los puertos ubicados sobre esta vía fluvial.

Cuando el Uruguay fue cercado llegarían más contingentes con armas desde Buenos Aires para las fuerzas coloradas y se produciría el primer triunfo sobre los blancos sitiados en la batalla de Las Cañas el 25 de julio de 1863, señalando el principio del fin del gobierno de Berro y la posterior llegada al poder de Venancio Flores en febrero de 1865.



Venancio Flores

La trayectoria de los “procónsules” orientales

En la Argentina, luego de la batalla de Pavón de 1861, se realizaron las campañas de “pacificación” del interior del país. En la práctica fueron incursiones militares enviadas por el mitrismo a las provincias con el fin de desarmar los restos de la Confederación, aniquilando sus fuerzas de guerra. La misión estaba dirigida a generar las condiciones políticas para la reunión de los representantes provinciales en un congreso nacional que permitiese al movimiento liberal impulsado por el mitrismo materializar un gobierno nacional. En las fuerzas militares porteñas que invadieron las provincias se destacaban los jefes uruguayos, coroneles José Miguel Arredondo, Ambrosio Sandes, Venancio Flores, Ignacio Rivas, Pablo Irrazábal y el general Wenceslao Paunero, enviados por Mitre a operar sobre el interior con el fin de “*uniformar su política con la de Buenos Aires*”.

¿Quiénes eran estos oficiales? ¿Cuál fue su trayectoria anterior y qué características tuvo su participación en las fuerzas del mitrismo? ¿Eran mercenarios reclutados por el poder porteño, o militares al servicio de una causa que consideraban propia?

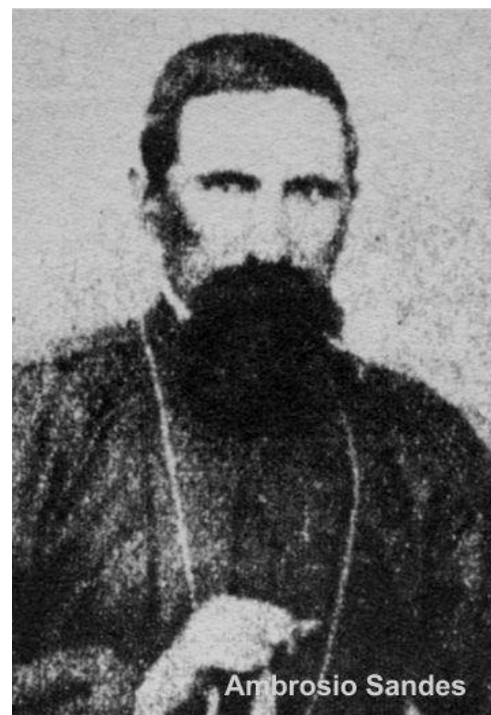
Para empezar a responder las cuestiones planteadas vamos a adoptar una mirada de largo plazo en el contexto de los conflictos anteriores en el Río de la Plata. Por ejemplo, la participación de la mayoría de esos jefes, en la reputada defensa de Montevideo durante el sitio de la ciudad, una resistencia gloriosa para los colorados de la “Nueva Troya” asediada, que nos lleva a rastrear lazos de camaradería, afinidades e intereses en el transcurso de aquella experiencia. Tal como señala Mario Etchechury, se deben contemplar diversos factores que confluyeron, entre otras diversas conexiones con las redes de emigrados europeos –sobre todo italianos–, y el fenómeno del legionarismo militar europeo, que estableció afinidades con los sectores liberales de las dos orillas del Río de la Plata desde la época del *Sitio de Montevideo* y en los años siguientes. En ese sentido es importante destacar la conformación de ejércitos que aparecían como fuerzas plurinacionales, forjadas en las alianzas político-militares que se fueron tejiendo en los conflictos rioplatenses (Etchechury, 2012: 287-318).

Oficiales orientales como Rivas o Arredondo habían conocido a Mitre cuando este era un oficial de artillería en el ejército uruguayo, durante la defensa de Montevideo sitiada por Oribe. Mitre se había iniciado militarmente en el Uruguay durante el periodo de la llamada Guerra Grande en el área del Río de la Plata entre 1839 y 1851. Los sitiadores eran del partido blanco de Manuel Oribe, aliados al rosismo y hostiles a los colorados, que eran liberales como los unitarios argentinos. En las fuerzas del partido colorado liderado por Fructuoso Rivera, además de Mitre combatieron Flores, Sandes, Rivas y Arredondo. Formados militarmente durante el sitio de Montevideo, luego de la caída de Rosas en 1852 pasaron a servir en las fuerzas de Buenos Aires.

Según su foja de servicios, Ignacio Rivas se inició como cadete en 1843 en la defensa de Montevideo, se incorporó a las fuerzas de Urquiza con el grado de sargento mayor durante la campaña de Caseros, y en septiembre de 1852 pasó a las de Buenos Aires. Arredondo tuvo un recorrido similar, en la defensa de Montevideo, en Caseros con Urquiza y luego en Buenos Aires contra Urquiza.



José Miguel Arredondo



Ambrosio Sandes



Ignacio Rivas



Wenceslao Paunero



Pablo Irrazábal

El más antiguo de los jefes uruguayos al servicio del mitrismo fue Wenceslao Paunero. Había nacido en Colonia del Sacramento, pero inició su carrera militar en Argentina, bajo el mando de José María Paz. Participó en la guerra contra el Brasil (1825-1828) y más tarde en las fuerzas de Lavalle que derrocaron a Manuel Dorrego. En 1830 fue parte de la campaña contra los federales en el interior y en la Liga Unitaria del general Paz. Cuando fue derrotado por los federales de Facundo Quiroga, se exilió en Bolivia junto con Lamadrid en 1831. Allí conoció a Mitre unos años después, cuando éste era un joven oficial exiliado del Uruguay. Ambos tomaron contacto con el presidente boliviano José Ballivian, Paunero formando parte de su círculo íntimo, luego de casarse con una hermana suya, y Mitre como asesor del gobierno boliviano, diseñando el futuro colegio militar de aquel país. Con la caída de Ballivian en 1847 el exilio encontraría nuevamente a Mitre y Paunero en Chile, donde convivieron con Sarmiento y Alberdi entre otros emigrados políticos. Desde Chile se embarcaron rumbo a Montevideo para sumarse a los preparativos de la batalla de Caseros.

Ambrosio Sandes fue un antiguo soldado de la Guerra Grande bajo las órdenes de Rivera y tuvo una trayectoria similar, pasando a servir en las fuerzas porteñas en septiembre de 1852 en el marco de una política de sobornos impulsada por los porteños que enfrentaron a Urquiza y decidieron separar a Buenos Aires del resto de la Confederación. Durante las campañas militares del mitrismo en el interior Sandes fue el más famoso de aquellos jefes debido al trato brutal que dio a los prisioneros de guerra. Las historias sobre su crueldad han quedado plasmadas en el folklore riojano y en algunos cantares populares (De La Fuente, 2007). Es conocida la escena en la que el Chacho Peñaloza, luego de firmar la paz en el tratado de La Banderita (1862) devuelve a los prisioneros esperando que los porteños hicieran lo mismo; no pudo ser porque Sandes y sus oficiales tenían por costumbre fusilar a todos los montoneros y no tenían nadie para realizar el canje. En otra ocasión, luego de la victoria de su ejército en Las Aguaditas en marzo de 1862, enfurecido por la muerte de un ayudante, Sandes hizo asesinar a siete oficiales tomados al enemigo (Ruiz Moreno, 2008: 216).

Las descripciones acerca de su figura coinciden en subrayar una imagen terrible, de un carácter silencioso que inspiraba terror, seguido por explosiones de violencia contra sus subordinados. En el *Diccionario Uruguayo de Biografías* (Amerindia, Montevideo, 1945, pp. 1159) hay una curiosa explicación de sus arrebatos: “*En descargo de la fama de Sandes, corresponde dejar constancia que probablemente se trataba de un tarado, de un neurótico con accesos intermitentes de enfurecimiento que se hallan constatados por todos sus cronistas y por todas las personas que le conocieron de cerca*”.

En los círculos mitristas su actuación despertaba admiración por la temeridad que desplegó en las campañas de San Juan, Mendoza y La Rioja. Sandes participó junto con Flores en la masacre de Cañada de Gómez a fines de 1861, destacándose entre los que asesinaron a cientos de soldados y jefes sorprendidos en una emboscada nocturna sobre el campamento y sin posibilidad de defenderse. En las campañas al interior se hizo conocido por la aplicación de la tortura conocida como el cepo colombiano, con el fin de obtener información sobre los movimientos del Chacho y otros jefes locales (Mercado Luna, 1974: 38). Sandes murió en septiembre de 1863 a raíz de una enfermedad que lo consumió en pocos días durante las campañas en Mendoza y San Luís.

En cuanto al principal jefe militar, Venancio Flores Barrios (1808-1868), distintos estudios historiográficos subrayan su participación en las campañas argentinas y ponen el acento en las polémicas acerca del mitrismo y su papel en los sucesos del país vecino y en los orígenes de la Triple Alianza que destruiría al Paraguay entre 1865 y 1870.

Sobre la participación de oficiales de diversas procedencias y nacionalidades en ambas orillas del Plata, en los últimos años los estudios se han enfocado en examinar esos vínculos construidos a partir de fraternidades políticas que involucraban a los colorados montevideanos, junto con las legiones extranjeras y los liberales

porteños. Esos lazos se habrían mantenido y reforzado después de la caída de Rosas y Oribe, se volvieron más visibles durante el sitio de Hilario Lagos al Estado de Buenos Aires (1852-1853), y también pueden encontrarse en el desarrollo de la Guerra del Paraguay.

La nacionalidad uruguaya o argentina no tendría demasiado peso explicativo en el contexto de esas relaciones y tampoco alcanza a dar cuenta de la complejidad de los fenómenos en cuestión. Pensamos que es necesario insistir en el estudio de las coaliciones y ejércitos teniendo en cuenta la naturaleza de las fuerzas enfrentadas. Más que estructuras nacionales, proto-nacionales o provinciales y sus respectivas identidades, lo que había era una serie de agentes con autonomía propia que se reacomodaban en sus alianzas: gobernadores, caudillos, grupos de emigrados que forman cuerpos militares y ofrecen sus servicios, movimientos formados por migraciones y nuevas reconfiguraciones (Etchechury, 2012: 317).

Guerra, política y nacionalidad

Según aseguraba Julio Victorica, antiguo funcionario del Ministerio de Relaciones exteriores de la Confederación Argentina (1852-1861), los orígenes de la Guerra del Paraguay se remontaban a las campañas del mitrismo en las provincias luego de Pavón. Alberdi también situaba el origen de aquel conflicto en las batallas en el interior de la Argentina. La guerra se trasladaría al Uruguay, cuando los colorados de Flores invaden el país, entre 1863 y 1865, derrocando a los blancos. El hilo conductor de estos procesos sería la relación entre el partido liberal porteño y las fuerzas coloradas. Victorica compara los partes militares del mitrismo con los de oficiales brasileños que anunciaban el fin de la guerra celebrando la muerte de López en 1870: “*Esos dos partes son como vaciados en el mismo molde que los dirigidos desde La Rioja por Sandez e Irrazabal (...) El coronel Leandro Gómez, en Paysandú, y el mariscal Francisco Solano López, en Aquidaban, murieron del mismo modo: la guerra de la alianza terminó como había empezado*” (Victoria, [1906] 1986: 253).

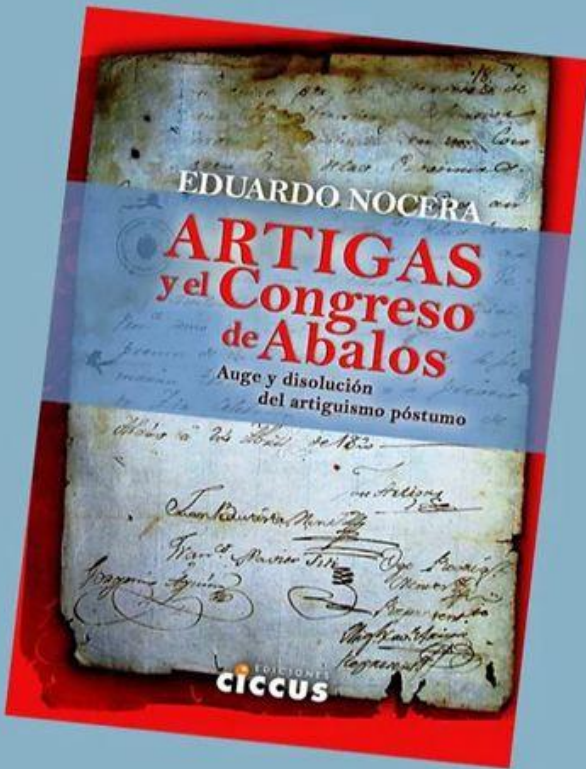
En la trayectoria de los jefes que actuaron al servicio del mitrismo encontramos las vinculaciones entre la guerra y la política en el Río de la Plata que se remontan a las décadas previas, con alianzas, intereses y afinidades ideológicas en el marco de diversas coyunturas. Teniendo en cuenta la debilidad de las estructuras políticas que aspiraban a consolidarse como estados nacionales, entendemos que la dimensión nacional o estatal puede resultar insuficiente para explicar las motivaciones o las causas de los procesos políticos y militares.

En Argentina, el gobierno de Mitre surgido después de Pavón intentará actuar en nombre de esa nueva referencia jurídico-política, el Estado nacional, que se construiría junto con la imposición de su autoridad en el territorio. En ese sentido, encontramos un Estado débilmente constituido y un gobierno que pretende configurar la “nacionalidad” con el apoyo de diversas redes y alianzas políticas. La prueba de fuego de la “nacionalidad” será la guerra de la Triple Alianza, donde habrá de ponerse en práctica la capacidad de acción del nuevo Estado nacional sobre su propio territorio. Una autoridad que en las provincias aún es percibida como algo ajeno, al ser desplegada por los porteños/mitristas y consagrarse a la tarea de extraer compulsivamente los recursos humanos y materiales de las provincias, en las que se habían impuesto gobiernos de sus aliados políticos para consolidar una autoridad de tipo nacional.

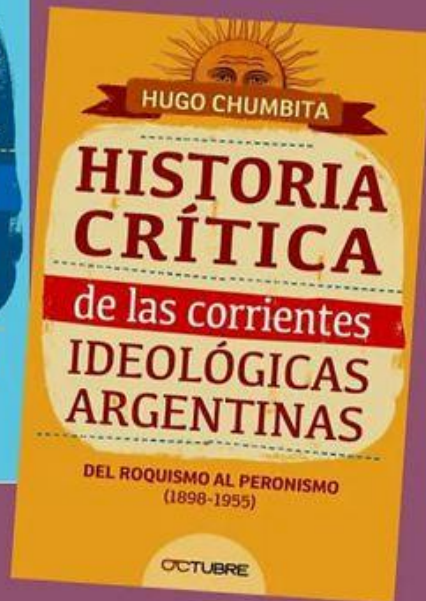
Bibliografía

- Chávez, Fermín, *Vida y muerte de López Jordán*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1986.
- Etchechury, Mario, “Regularizar la guerra, disciplinar la sociedad”, en Garavaglia, Juan Carlos, Pro Ruíz, Juan y Zimmermann, Eduardo, 2012.
- De la Fuente, Ariel, *Los hijos de Facundo*, Buenos Aires, Prometeo, 2007.
- Garavaglia, Juan Carlos; Pro Ruíz, Juan y Zimmermann, Eduardo, *Las fuerzas de guerra en la construcción del Estado. América Latina, Siglo XIX*, Rosario, Prohistoria, 2012.
- Herrera, Luis Alberto de, *La diplomacia oriental en el Paraguay*, Montevideo, Barreiro y Ramos, 1908.
- Mercado Luna, Ricardo, *Los coroneles de Mitre, Plus Ultra*, Buenos Aires, 1974.
- Peña, Milciades, *La era de Mitre, De Caseros a la Guerra de la Triple infamia*, Buenos Aires, Fichas, 1968.
- Rosa, José María, *La Guerra del Paraguay y las montoneras argentinas*, Buenos Aires, Hyspamérica, 1985.
- Ruiz Moreno, Isidoro, *Campañas militares argentinas*, Buenos Aires, Claridad, tomo 3, 2008.
- Victorica, Julio, *Urquiza y Mitre*, Buenos Aires, Hyspamérica, [1906] 1986. ■

Novedades editoriales

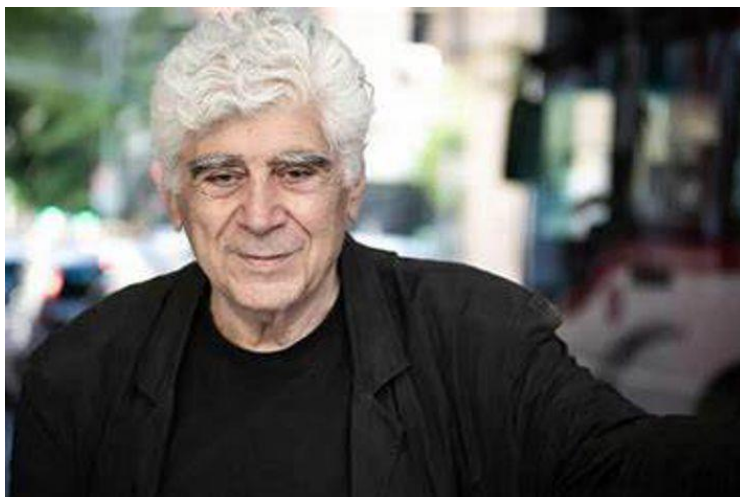


Eduardo Nocera desarrolla en este libro un exhaustivo estudio sobre el último Congreso artiguista y el pacto de Ábalos, concertados en abril de 1820 en un paraje de la provincia de Corrientes, que marcan el final de la extraordinaria campaña del Protector de los Pueblos Libres. Partiendo de un cuadro de antecedentes esenciales para entender aquel gran movimiento, con una rigurosa documentación, esta obra pregunta y responde convincentemente a las cuestiones nodales que plantea el ocaso del fundador del federalismo y su legado de resistencia y combate por lo que el autor denomina la Revolución de los Pueblos.



Estos dos tomos presentan una interpretación de la historia argentina y de los debates políticos que la recorren, distinguiendo las etapas en que se suceden las generaciones de sus protagonistas. El estudio comprende así las luchas por la conformación del Estado en el siglo XIX, en el que la revolución emancipadora abre paso a la contradicción entre federalismo y centralismo, y la primera mitad del siglo XX, cuando el apogeo del régimen oligárquico cede ante los movimientos democratizadores del radicalismo y el peronismo: un vasto panorama en el cual se caracterizan las diversas corrientes ideológicas que polarizan en nuestro país las variantes del nacionalismo y el liberalismo.

VICENTE ZITO LEMA (1939-2022)



Martín Smud

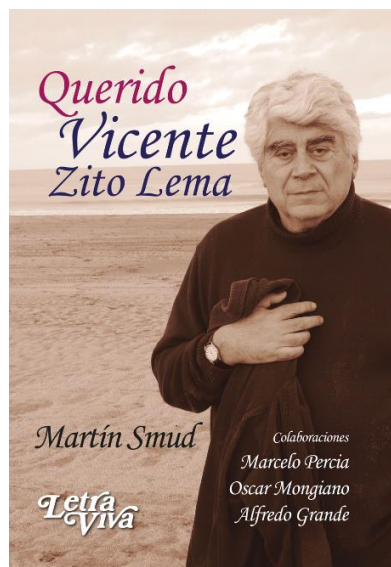
Psicoanalista, profesor de la Universidad Nacional de Avellaneda

Se vive temiendo la muerte propia y la muerte de los seres queridos. Se pueden contar con los dedos de las manos, son aquellos cuya pérdida te vacían la vida, no se van ellos sino que parecen llevarse un poco de nosotros también. Me gustaría para recordar a Vicente, siempre vivo, contar algunos fragmentos de charlas que hemos tenido y aparecen en un libro recién publicado, que él y su entrañable compañera Regine me estimularon a publicar (*Querido Vicente Zito Lema*, 2022).

“El leer y el escribir no es del orden de lo cotidiano sino de un orden sagrado. Siempre sentí esa responsabilidad con cada palabra que escribo”

“Una de las cosas que se dicen de mi obra es que toco temas terribles pero siempre desde un lugar dónde la poesía tiene que estar presente para que lo terrible se convierta en sagrado. Mi creencia es que la belleza es algo que existe, que no es sólo una categoría estética, siento que la belleza existe. Tengo una mirada política pero a esta altura de mi vida, mi mirada comprende la realidad, mi metodología de trabajo es la antropología teatral poética; parto siempre de un hecho de la realidad pero luego trato de trabajar ese hecho desde lo poético, desde la belleza que trasciende la realidad y le da un último sentido”

“Llévense lo que quieran pero no me quiten mi humanidad, lo bello y lo justo”



Martín: La vejez es la suerte común, la muerte que si bien no se sabe cuándo llegará se la huele dando vueltas la esquina, siempre nos cuestiona lo que se hizo de la vida y lo que se está haciendo. No es nada nuevo pero es una época que, para muchos, se escabulle, no habla claro. Nadie quiere escuchar, hoy no se puede hablar de los viejos, se le quita importancia a esta etapa de la vida sosteniendo de que nada puede ocurrir salvo el final.

Vicente: La muerte es una paradoja viva, la gran paradoja, las relaciones con los otros y la cuestión del mundo son las otras grandes paradojas. Pero la muerte es la señora paradoja por eso Fijman, un gran poeta, quería estar íntegro para que ella lo dejara estar a su lado, la muerte es la que nos exige lo bello, decía.

Pichón, antes de morir, quería hablar de su destino y quería seguir participando en el destino de los otros, que era su forma de seguir por siempre vivo, en una eternidad siempre vivo; jamás dejó de acompañar mi camino y mis reflexiones, es cómo si se hubiera colado a mi lado, en el resto de mi viaje que empezaba con el exilio que él me conminaba a comenzar en ese momento. No le importaba el cáncer y la proximidad de la muerte que acontecería unos meses después, ese encuentro fue único. La muerte podía acontecer y volvía ese tiempo único, necesitaba como el aire una idea de lo justo. Creo que en el tiempo de la vejez, se siente como en ningún otro momento, la necesidad de lo justo. La vejez es única, se habla de la adolescencia, de las cosas que pasan en la adultez pero de la vejez nada, te agarra un poco desprevenido porque a la necesidad de darle un final a la historia, tenés menos fuerzas, más padecimientos físicos y mentales. Por un lado, un deseo imperioso, de cerrar una historia, nadie puede dudar que el final rearma la historia, no es poco trascendente, siempre decimos que el camino es lo importante pero para el que vive, eso es el disfrutar pero la

muerte es un hecho cuya incertidumbre nos marca el destino, la muerte está siempre presente pero al tiempo nunca llega porque nadie puede pensar que la vida termina cuando termina nuestra vida.

Martín: Los actos frente a la muerte definen a una persona. Pero la mayoría de las veces somos llevados a la muerte por la violencia de la época, no creo que sea la mayoría los que pueden pensar acerca de su propia muerte.

Vicente: Los humanos tenemos la conciencia del fin y queremos que ese fin sea único, sin embargo lo que pasa muchas veces es inesperado, hablar cómo muere la gente es una manera de pensar la sociedad en que vivimos. Hoy se teme tanto a la muerte que se termina desnaturalizándola, hace ya mucho tiempo que estos son dos de los problemas principales de nuestra sociedad: la muerte desnaturalizada y la muerte violenta.

Martín: Hoy no se puede hablar de los viejos, se ha tachado el término viejo como discriminatorio, se habla de adultos mayores, muchos autores han sostenido que se le quita la decisión sobre su propia vida ayudado justamente por ese empantanamiento de las capacidades cognitivas que dificulta tomar las mejores decisiones. ¿Tan difícil es la vejez?

Vicente: Eso ya deja de ser una pregunta, jaja. Es una simulación de pregunta, es un comentario camuflado. El problema de la vejez es que también está en un hilo delgado, se estrechan las posibilidades, es un tiempo donde no se puede hacer tanto, un momento de tranquilidad, el cuerpo va más lento, el cerebro también y ahora me incluyo, pues si hablamos de vejez es para hablar de mi vejez y de mi muerte, somos azotados por los recuerdos, el pasado cobra vida y está acá nuevamente, por eso la demencia senil no me parece ninguna arbitrariedad de lo humano, no hay más lugar para el presente, ése energúmeno aquí y ahora que nos aspiró la vida y que por momentos, nos deja gozar sólo a cachos y a regañadientas lo que hemos hecho en la vida. Todo presente es el pasado. ¿Para qué el presente si ya nada va quedando de él? Este es el gran riesgo de la vejez, una vuelta a un narcisismo enloquecedor, por un lado y por otro, una época donde aparece con crudeza lo bueno y malo que se ha hecho en esta vida. Si seguimos por este camino, nadie seguirá leyendo estos textos, jaja. O al revés, será un libro que articula de una manera novedosa el tema de la vejez, pues nadie quiere saber demasiado del tema, es un poco insoportable, por muchos motivos: esta sociedad pragmática nos dice: cuando venga veremos. Y esta sociedad mortífera nos dice: para qué pensar un tema cuando hay tantas posibilidades de morirse antes de llegar a viejo. La vejez ocurre en pocas ocasiones y, muchas veces, a quienes les acontece tienen tanto miedo que no se detienen a hacer reflexiones acerca de su momento de vida.

Martín: Siempre cuando alguien muere, preguntamos la causa, y nos hay tantas causas, queremos saber si murió de viejo, de enfermedad, de accidente accidental o de accidente causado por la violencia del otro. ¿Qué otras causas nos llevan a la muerte! Pero queremos saber de qué murió. Eso dice mucho, de los que quedan, de nuestra sociedad, de nuestro duelo, de lo que tuvimos que vivir, de lo que tendremos que vivir.

Vicente: Pero ante tu clasificación siento la revulsión que me sigue cuando siento la injusticia. No busco la justicia por una cuestión de ideales humanos sino porque cuando la siento, me agarra una repulsión, un asco que me hace difícil respirar. Por eso escribo poesía. ¡Por qué tener que vivir la muerte como una escena de violencia! Por qué no podremos morir de muerte de viejo, de muerte natural, me lo pregunto. La muerte debería ser por enfermedad o por vejez, la muerte por violencia me altera. La Argentina es un campo inhóspito, hay y hubo muchísimos muertos por violencia. Y lo otro que me altera es que para los viejos no hay lugar. Recuerdo en la época de los noventa, los viejos tenían que salir a luchar para llegar a fin de mes y ahora con la nueva ley previsional pasa lo mismo. Muchos viejos se dejan morir o van a la Anses (2017) como pasó en Mar del Plata y se suicidan como acto político. Si la vida para el hombre no es natural, mucho menos se puede considerar de la muerte. Quizás podemos pensar que alguien agotó su tiempo de vida pero es un privilegio que pocos tienen. El capitalismo te expropia tu tiempo de vida, entonces ¿quién tiene ese tiempo para agotar? Te arrebatan el poco o mucho tiempo que te queda de vida. Casi toda muerte no deja de ser una muerte social y violenta en nuestra sociedad arremetida por la injusticia y la crueldad.

Martín: Entonces no queda la muerte por vejez, toda muerte es política y no deja de ser sino un privilegio de clase en una sociedad solamente preocupada por la plusvalía. Si el viejo/a (o su familia) tiene dinero seguramente podrá mantener la vida hasta la vejez pero seguramente no se trata solamente de dinero sino de vínculos, de relaciones familiares y emocionales. Nadie vive solamente atado al tubo de oxígeno que da el dinero pero también es cierto que el dinero compra muchas veces afecto.

Vicente: No deja de asombrarme haber llegado a esta edad. Me han puesto bombas, tengo balas en mis piernas, tengo tantos amigos muertos que durante mucho tiempo me daba culpa no estarlo. Sin embargo, ahora pienso que la muerte no es una sola, esa es la absoluta, siento que muero tantas veces, que morí tantas veces, cada vez que abrimos el diario, vemos una película, leemos un libro, cada poesía escrita estuvo motivada por alguna pequeña muerte. La muerte nos vuelve poetas. No podemos dejar a la muerte solamente empantanada con la política, me asfixia pensar así, la muerte es el acto poético, es el arte, somos artistas porque morimos, no es posible dejarnos enlodar en la mierda por el hecho de que la muerte juega con nosotros y nos quiere quitar nuestra humanidad. Eso jamás, llévense lo que quieran pero no me quiten mi humanidad, lo bello y lo justo, como sostenía Aristóteles. Estaré muerto cuando no sienta la tiranía de lo cruel y el descalabro de la injusticia y no quiera hacer algo, por poco que sea, para combatirlo. La vejez es otro combate, quizás un combate en el que se deba perder muchas cosas pero debemos elevar los principios para que no nos quiten la humanidad. ■

EL *BALL DE GITANES* EN LA CULTURA POPULAR VALLESANA: antes y durante la pandemia (2016-2021)



María Laura Eberhardt

En el presente trabajo nos abocamos a analizar el *Ball de Gitanes* como manifestación tradicional de la cultura popular del Vallès catalán (comarca natural de Cataluña, España). Identificamos sus elementos y damos cuenta de sus significados. Indagamos su devenir y los cambios y continuidades ocurridos en su transmisión en el contexto de la pandemia Covid19. Para ello, tomamos el caso de Santa María de Palautordera y comparamos sus formas de ejecución antes y durante dicha pandemia. De este modo pretendemos dar cuenta de las continuidades, pérdidas, cambios y adaptaciones realizadas para la conservación y transmisión de esta pieza del patrimonio cultural bajo las medidas de aislamiento social y distanciamiento preventivo vigentes desde 2020. Finalmente, reflexionamos respecto de la perspectiva de este *Ball de Gitanes* en términos de una actualización u oscilación en ciclos de vigencia-contracción-renovación.

El folklore como manifestación tradicional

Pérez Bugallo concibe al fenómeno folklórico como

el fruto palpable de determinados modos de conocimientos y formas de acción que en determinada situación histórica logran canalizarse y enriquecerse luego en variantes a través de generaciones que las viven consciente e intencionalmente como propios. La tradición es funcional cuando contiene una evidente articulación entre permanencia y variabilidad, entre identidad y diferencia, estructura y acontecimiento en torno a variables de tiempo, espacio, y organización social (Pérez Bugallo, 1965: 2).

Según Carvalho Neto (1956), un hecho folklórico es un fenómeno cultural que reúne al menos tres de las siguientes cinco características (a las que luego adiciona las últimas dos de menor relevancia): tradicional, espontáneo, del pueblo,

funcional, anónimo, superviviente, y colectivo. Las más importantes son las cuatro primeras, involucradas en el proceso de transmisión como enseñanza espontánea de un hecho cultural a un sujeto popular o pueblo y que cumple alguna función para sí y para su sociedad.

Aplicando esta definición a nuestro objeto de estudio, el *Ball de Gitanes* en el Vallès catalán, encontramos varias características apuntadas por Carvalho Neto, lo que nos permite calificar a esta manifestación de cultura popular como hecho folklórico. En primer lugar, el carácter de hecho cultural: el *Ball* es parte de las creaciones materiales e inmateriales de las comunidades del Vallès. También se hace evidente la transmisión del mismo como tradición, transferido por herencia social a través de canales informales. La reproducción anual en tiempos de carnaval da cuenta de un aprendizaje espontáneo (por copia o imitación, no institucionalizado ni sistemático). Es de origen anónimo, ya que no se evoca a ningún creador en

particular. A su vez, cumple una función recreativa y propiciatoria (como la prosperidad). Es también desarrollado por y en el pueblo (en una localidad de menor número de habitantes que una ciudad y en un entorno vinculado con actividades rurales), como un ritual plagado de significados en sí mismos, priorizando lo sensible y emotivo, y no como acción instrumental, concebida como un medio eficiente para la obtención de un fin racional y lógico externo. Finalmente, es protagonizado por una parte importante de la comunidad y dedicado al conjunto de la misma (colectivo).

Otro aporte de utilidad para dilucidar el carácter folklórico de una manifestación como ésta es el de Bruno Jacovella (1960: 27), para quien la definición clásica del folklore incluye tres elementos claves: 1) uno cultural, el patrimonio, objeto del *lore* o saber; 2) otro histórico, la tradición; y 3) otro sociológico, el pueblo o *folk*, todos presentes en el fenómeno aquí analizado. En particular, su noción de pueblo implica una comunidad, entendida como conexiones de espacio, de un “efectivo y corporal estar juntos”. Para el autor, no hay comunidades a lo lejos ni por relaciones mediatas. Se trata de comunidades pequeñas, algo aisladas y con un fuerte sentido de solidaridad de grupo.

A partir de esta definición podemos catalogar al *Ball de Gitanes* como folklore, ya que se trata de un objeto perteneciente al patrimonio cultural de un pueblo; tradicional, ya que sus orígenes se remontan a tiempo atrás (está documentado en Sant Celoni desde 1767; <https://www.lesgitanes.cat/histograveria.html>) y propio de una comunidad pequeña y rural, como la de los pueblos del Vallès catalán.

Por último, en la perspectiva de Aretz, los hechos folklóricos tienen un ambiente propio, el del pueblo nativo, un pueblo “*que vive lejos de las corrientes migratorias, y lejos de las ciudades cosmopolitas, que tienden a desplazarlo con los inventos mecánicos o industriales más aceptados*” (Aretz, 1952: 18-19).

Transmisión del hecho folklórico

Jacovella entiende por tradición la “transmisión directa y espontánea de bienes culturales en profundidad histórica”.

Quiere decir esto que cubre, sin la mediación de sistemas escolásticos ni textos escritos, robustecidos por la crítica e inventiva individuales, no solo la sociedad coetánea, como el rumor, el chisme o la moda, sino las sucesivas generaciones históricas, por lo menos tres, de modo que el mismo bien sea usado con igual intensidad y espontaneidad por el abuelo, el padre y el hijo en sus respectivas e íntegras existencias (Jacovella, 1960: 25).

Por su parte, Carvalho Neto (1956: 45) atribuye al hecho cultural folklórico la condición (no excluyente) de ser superviviente. En cuanto a la transmisión de la cultura, menciona la herencia social, lo contrario de la “herencia genética o racial” (ob. cit.: 22). La idea eje de ese proceso es el aprendizaje o “integración de un legado de experiencias” (ob. cit.: 30). La cultura es el objeto de aprendizaje. Este objeto se integra en el sujeto que aprende, quien en adelante cambia su comportamiento. Ahora bien, Carvalho Neto aclara que para que haya tradición folklórica debe transmitirse un hecho cultural que sea funcional, anónimo, espontáneo, popular, etc. (ob. cit.: 31). La forma en que debe transmitirse para ser considerado folklórico es la espontaneidad.

Otro aspecto de la transmisión del hecho folklórico tiene que ver con su carácter anónimo. Aunque la creación en sí puede no ser anónima, se vuelve anónima al tradicionalizarse (ob. cit.: 52). Un concepto similar sobre el proceso de creación individual y apropiación colectiva popular es el de “antipropiedad” de Canal Feijóo (1951).

Isabel Aretz diferencia lo popular de lo folklórico. Para ella, lo popular “*responde generalmente a una moda, y como tal, pasa, se sustituye*”, mientras que “*lo folklórico responde a una tradición, y como tal, pervive en su propio medio*” (Aretz, 1952: 20). Si una manifestación de cultura popular permanece vigente a través de las generaciones, da cuenta de su condición tradicional. La autora distingue entre el saber aprendido en la escuela y el “*saber oral tradicional o folklórico*”, siendo que “*el primero constituye la instrucción de las personas y se basa en conocimientos eruditos*”, mientras que “*el saber folklórico constituye la cultura empírica del pueblo y se transmite por vía oral de una generación a otra*” (ob. cit.: 21). Es decir, se aprende de boca y ejemplo de los padres, adultos, mayores a los que observa (copia, imitación).

En síntesis, el *Ball de Gitanes* puede verse entonces como un hecho cultural, cuya transmisión se realiza “por herencia social” (Carvalho Neto, 1956:21). Constituye una manifestación popular que se transmite en forma espontánea, “no-institucionalizada”, opuesta al proceso de enseñanza escolarizado.



Vigencia y recreación del folklore

Una de las preocupaciones de Jacovella, que aquí nos compete particularmente, es el llamado proceso de “caducidad del folklore” (1960: 42-43), que hace referencia a su posible extinción en el tiempo. En la vereda opuesta se ubica Vega, quien observa al folklore en términos dinámicos: “lo folklórico está renovándose siempre; por eso los hechos desaparecen y el folklore subsiste” (Vega, 1944:31). Desde una perspectiva cercana, Canal Feijóo considera que “no hay tradición sino tradiciones” y que “las tradiciones se hacen y algún día fenecen, para dar paso a otras” (1954: 112, citado en Gravano, s/f: 39).

En otras palabras, el folklore puede pensarse como “pasado-presente” (Fernández Latour de Botas, 1959:480). Y es que el folklore mantiene una “*condición de inasible, de imprevisible. Ha aparecido siempre como algo que está dejando de ser y que está convirtiéndose permanentemente en sí mismo, un ‘sí mismo’ que nadie sabe exactamente bajo qué formas ha de manifestarse pero sí que, para ser folklore, lo hará en el lugar al que acredita pertenencia y en el tiempo presente*” (ob. cit.: 487). Es esto mismo, suponemos en el presente trabajo, lo que está ocurriendo con la ejecución y transmisión del *Ball de Gitanes*: atravesar una etapa de transformación y adaptación a las nuevas

circunstancias restrictivas del medio.

La clave está, por tanto, en comenzar por identificar y establecer “el contenido esencial del mensaje folklórico” (Blache y Magariños de Morentin, 1980: 12). Ya que al folclore “se le exige reiteración y vigencia”, en toda ejecución folklórica vigente se debe poder “establecer cómo los individuos se vinculan con quienes les precedieron. Vale decir: si ese comportamiento de sus predecesores es homologable al del presente, en cuanto al efecto de identificación y diferenciación que produce en el grupo”. Esto es, “puede cambiar la apariencia externa de un hecho folklórico, pero si se comprueba que sigue cumpliendo la misma relación con el contexto, permite afirmar que se trata de un mismo fenómeno” (ob. cit.: 13).

Como refiere Pérez Bugallo, “todo hecho folklórico traduce explícita o implícitamente un acto de conciencia dinámica, una certeza de identidad en permanente cambio gradual cuyo sentido es necesario aprehender y explicitar” (1965:2). En la

perspectiva de Colombres, “la tradición bien entendida no es lo que no debe cambiar, sino el cauce dentro del cual se producirá el cambio, pero más por el desarrollo de sus propias fuerzas que por la imposición de otras” (Colombres, 2018:29).

El Ball de Gitanes en el Vallès catalán

Ball de Gitanes es una expresión catalana que significa baile de gitanas. Sin embargo, nada tiene que ver con la comunidad o etnia romaní o cingara. Se trata de una danza tradicional presente en Cataluña, especialmente en el Vallès y en algún sector de la Comunidad Valenciana, con dos modalidades: una es la que se baila durante las fiestas de Carnaval en la zona del Vallès, y la otra es la que se baila para el Corpus y las fiestas mayores en diferentes poblaciones de la Comunidad Valenciana y en la Cataluña Nueva, principalmente en las fiestas mayores del Campo de Tarragona y del Panadés.



<https://www.youtube.com/watch?v=W5STguV6HOK>

Aquí nos interesa la modalidad del Vallès, de cuya ejecución y transmisión en el periodo 2013-2021 contamos con registros fotográficos, audiovisuales y entrevistas. Es una danza popular de carácter campesino, que en el Vallès y algunas zonas del Maresme, el Garraf y Tarragona se baila durante el carnaval. Son danzas alegres puesto que celebran el final del invierno y la llegada de la primavera. Durante su ejecución, los bailarines y bailarinas saltan y se mueven de manera enérgica vestidos para la ocasión. Las mujeres llevan una blusa adornada con cintas, falda con volantes, mantón de manila y alpargatas con vetas de color. En las manos llevan castañuelas y sobre los hombros un mantón bordado que puede ser de manila. Los hombres visten camisa, pajarita, chaleco, faja, pantalones, alpargatas, sombrero, perneras adornadas con cascabeles y algunas veces americana, pañuelo o un lazo alrededor del cuello. En la zona existen numerosos grupos (*colles*) de baile, hermanados en la “Agrupació de Colles de Ball de Gitanes del Vallès” (<https://www.catalunya.com/agrupacio-de-colles-de-ball-de-gitanes-del-valles-20-16-1?language=es>).

El baile se hace en formación de grupos de parejas en fila, con castañuelas en las manos y cascabeles en los pies. Los protagonistas saltan y bailan al ritmo de la música, a menudo interpretada por una *cobla* (agrupación musical folclórica oriunda de Cataluña). El Capitán de caballo con sus bailarines y el Viejo y la Vieja presiden la comitiva. El grupo de música toca durante todo el pasacalle, los bailarines realizan algunas danzas en medio de la calle. Los diablillos provocan al público saltando, tirando harina, petardos y, sobre todo, haciendo alboroto. Al llegar a la plaza, el Capitán de caballo entra y pide permiso a las autoridades para ocuparla. Una vez concedido el permiso, ingresan el Viejo y la Vieja, personajes grotescos de la comparsa que presidirán el acto. El viejo hace un discurso carnavalesco y, para finalizar, algún gesto creativo estrambótico o ruidoso señala la entrada de los diablos.

Los grupos del *Ball de Gitanes* ingresan a la plaza con el galope de entrada. La música de la *cobla* es diversa, ya que no hay una melodía concreta. Tocan diferentes géneros, tales como el vals, la polca, el chotis, el galope de entrada, la jota, la contradanza,

la farandola (danza de origen provenzal que los bailarines ejecutan colocados en fila y agarrados de la mano), alguna pieza sorpresa, y se acaba la fiesta con el Galope de Salida.

Tienen diferentes personajes según la población, como por ejemplo el Capitán de caballo o los diablos, que actúan como personajes festivos que señalan el espacio ritual de la danza e interactúan con los bailarines. Los diablillos llevan máscara con cuernos, ropa roja y una faja negra de la que cuelgan cencerros que con su sonido invocan a los espíritus malignos. En Sant Esteve estos personajes son blancos. A su vez, se encargan de alborotar al público durante el pasacalle y de mantener el orden en la plaza, donde también hacen bromas sobre algún acontecimiento que haya tenido lugar durante el año

(https://articles.festamajor.biz/ball-de-gitanes?q=articles/ball_de_gitanes/index.html).



El Ball de Gitanes antes y durante la pandemia

En el nuevo contexto de la pandemia Covid19, en muchos lugares la ejecución se vio cancelada y solo en algunos pocos casos logró mantener cierta vigencia.

En numerosas poblaciones del Vallès el *Ball de Gitanes* fue suspendido, sobre todo durante 2021. Las restricciones preventivas vigentes hacia la fecha del carnaval (durante el invierno europeo) resultaban incompatibles con la realización del mismo, al menos en la forma hasta entonces conocida. Ciertamente, se prohibieron las reuniones sociales de más de seis personas, se hizo obligatorio el uso de la mascarilla en lugares públicos al aire libre o cerrados, hubo restricción de horarios para la apertura de comercios, se prohibieron numerosas actividades, se dispuso aforo para el ingreso a tiendas y lugares cerrados, se exigió mantener una distancia mínima de 1,5 metros entre las personas, se prohibió la apertura de lugares de ocio nocturno así como las celebraciones con baile, entre otras. Frente a ello, en la mayoría de los pueblos de la región, el *Ball de Gitanes* experimentó un momento de repliegue.

No obstante, hacia fines del año 2020, en Santa María de Palautordera surgió la iniciativa, motorizada por el director de la *colla* del *Ball*, de preparar un video montaje que mantuviera viva, a su modo, tan importante tradición. La propuesta fue apoyada por el Ayuntamiento y, en la fecha prevista, el producto final fue difundido por las redes

(<https://www.facebook.com/watch/?v=453754832647904>).

El reconocimiento, aprobación y apropiación del montaje por parte de los vecinos de Santa María de Palautordera le dio el baño de legitimidad popular que faltaba para adquirir su *status* folklórico y mantener, aunque en forma recreada o actualizada, su vigencia.

Comencemos por observar qué aspectos se vieron modificados en este nuevo formato respecto de su modo pre pandémico. Se trató de un video y no de una ejecución “en vivo”, siendo este el cambio más notable y radical que puede advertirse. La segunda diferencia que salta a la vista es su duración, de solo 5,40 minutos, que en nada puede compararse con la duración en época pre pandémica a lo largo de varias horas (entre cuatro y siete aproximadamente). En esa exigua duración se sintetizan, sin embargo, todos los hitos claves que permiten identificar a este *Ball*.



En tercer lugar, se observa como diferencia el uso de la “mascareta” (mascarilla o tapaboca), presente desde el primer personaje que aparece en escena, el capitán de caballo. Luego también se ve en el alcalde (a quien el capitán dirige su discurso), en los músicos, bailarines, viejo y vieja. Esta innovación representa una adaptación que hace tomar conciencia del contexto pandémico en el que se desarrolla: el por qué del video montaje en lugar de la representación en vivo.

Cuarto, la evidente ausencia de público, notable desde el acto inaugural. Dicha ausencia da un aspecto algo sombrío, incluso un poco triste en comparación con las antiguas plazas repletas de vecinos y de familias. También se observa una distancia física sostenida entre el capitán de caballo (que llega caminando, sin caballo) y el alcalde, que, según podemos deducir por el contexto, es de no menos de 1,5 metros.

En quinto lugar, aparece una novedad propia de las condiciones de aislamiento: el capitán de caballo incluye en su saludo de apertura al “distinguido público virtual”, saluda a las “dignísimas autoridades” y solo hay una presente, el alcalde,

probablemente a fin de reducir la reunión de gente al mínimo. Finalmente, el alcalde autoriza el ingreso a la plaza para el desarrollo del baile deseando a los participantes “una buena bailada virtual”.

Respecto de los músicos, en lugar de estar tocando en la plaza rodeados de público, se encuentran en un salón amplio, con una distancia reglamentaria entre ellos, y quienes no utilizan instrumentos de viento tienen puesta mascarata, al igual que el director. Lo que en la presencialidad se desarrollaba en forma colectiva, simultánea y con público en vivo, en el video aparece ejecutado en aislamiento y fragmentado en sus componentes, pero unido en la secuencia intercalada de imágenes del video.

Otra diferencia es respecto de los bailarines. Aquí solo aparecen seis parejas iniciales (pertenecientes a la misma burbuja) mientras que en la ejecución del *Ball* de 2016 en el mismo pueblo contamos 14 parejas. Además, en el video todos los bailarines usan la mascarata.

Al igual que ocurre con los músicos, los diablos aparecen solos y, en su caso, captados de a tres por la cámara. Sus escenas se intercalan entre las de danza y entre las de los músicos. Quienes conocen la versión pre pandémica, pueden entender que músicos, bailarines y diablos se entrecruzan en ciertos momentos en sus ejecuciones, en forma simultánea y coordinada. Dicho patrón se repite respecto de la actuación del viejo y la vieja, a quienes se los ve acercarse caminando solos y con mascarata.

Finalmente, se detectan algunas pérdidas: por ejemplo, que no hay referencia al baile de las cintas, o la falta de los novios, o del parto de la vieja. Probablemente ello tenga que ver con la necesidad de un montaje breve, para que sea visto por todos en forma completa y que pueda ser difundido en forma virtual por las redes sociales.

Por otro lado, entre las continuidades vemos una primera que resulta fundamental: la gran mayoría de los personajes característicos del *Ball de Gitanes* se hayan presentes en el video, todos ellos vestidos con sus atuendos tradicionales: el capitán de caballo, los músicos, los bailarines, los diablos, el viejo y la vieja. Los vecinos del pueblo, a quienes va dirigido el montaje, pueden unir las piezas en sus mentes y reconstruirlo fácilmente.

Otra continuidad es que, a excepción de la parte de los músicos, el montaje se realiza en espacios públicos del pueblo, al aire libre. La policía, avisada por el ayuntamiento de que se trata de un evento autorizado y en regla, permitió la filmación. Asimismo, fue transmitido en la fecha correspondiente al carnaval 2021, continuando la tradición.

El viejo y la vieja en su diálogo dan cuenta de la coyuntura y las vivencias propias de la cotidianidad del pueblo. El viejo hace referencia a lo “fatal” del comienzo del año, al “virus infernal”, a los negocios perdidos, a la mascarata, a internet, instagram, “tuister” y “facebook”, “mit” o meet. Aún así, la vieja trae un mensaje de vida (como en el parto), un renacer esperanzador: ¡más allá de todo, las *gitanes* vuelven a bailar! También de forma habitual, el video se cierra con un jubiloso grito de “¡Visca Palau!”, que significa ¡Viva Santa María de Palautordera!

Reflexiones finales

En síntesis, el *Ball de Gitanes* puede comprenderse como un fenómeno folklórico, propio de la cultura popular del Vallès catalán, que forma parte del acervo tradicional de sus pueblos.

Como fenómeno vigente, se enriquece al dejarse permeable por los cambios históricos que se producen en su ambiente a lo largo del tiempo, algunos más leves y progresivos, otros más radicales y repentinos como la irrupción de la pandemia Covid19.

En el caso específico del *Ball de Gitanes* de Santa María de Palautordera, esta tradición ha demostrado tener, aún en las adversas condiciones sanitarias y de circulación vigentes en los últimos tiempos, una “evidente articulación entre permanencia y variabilidad, entre identidad y diferencia, estructura y acontecimiento en torno a variables de tiempo, espacio y organización social” (Pérez Bugallo, 1965:2). Lejos de una posible extinción del hecho tradicional, advertimos que los esfuerzos adaptativos realizados a fin de mantener viva esta manifestación han dado sus frutos, ya que, si bien de un modo virtual, abreviado y diferido, todo el simbolismo contenido en sus personajes, bailes y representaciones han tenido cita en febrero de 2021, como cada día de carnaval de los años pre pandémicos.

Bibliografía

- Aretz, I. (1952) *El folkllore musical argentino*, Buenos Aires, Ricordi.
- Blache, M. y Magariños de Morentín, J. Á. (1980) “Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore”, *Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas*, Buenos Aires.
- Canal Feijoo, B. (1951) *Burla, credo, culpa en la creación anónima*. Buenos Aires, Nova.
- Carvalho Neto, P. de (1956) *Concepto de folkllore*, Montevideo, Livraria Monteiro Lobato.
- Colombres, A. (2018) Formas de tradicionalismo y comunitarismo, *Cuadernos de Folklore*, N°2. Bs Aires, Academia Nacional del Folklore.
- Fernández Latour de Botas, O. (1959) *Esquema de folkllore*, Buenos Aires, Columba, Colección Esquema N° 41.
- Gravano, A. (s/f), Bernardo Canal Feijoo, ‘El pueblo siempre dice cosas importantes’, en <http://revistafolklore.com.ar/wp-content/uploads/2018/04/Bernardo-Canal-Feijoo.pdf>. 3/10/2021.
- Jacovella, B. (1960) “Los conceptos fundamentales clásicos del folkllore”, *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires.
- Pérez Bugallo, R. (1965). “El folkllore. Una teoría de la práctica”, *Revista Sapiens*, N° 5, Chivilcoy, Buenos Aires.
- Vega, C. (1944) “La ciencia del folkllore”. en *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la Ciencia del folkllore*, Buenos Aires, Ricordi.

Fuentes audiovisuales

- Ball de Gitanes, Santa María de Palautordera, 2016, en https://drive.google.com/drive/folders/1hrghO4GygKSjC5BcXx_086iik-DhNu-H?usp=sharing
- El Ball de Gitanes de Sant Celoni (Cataluña), 2015, Patrimonio cultural inmaterial del Vallès, Antropóloga Marta Valdevieso Font, en <https://www.youtube.com/watch?v=8YJDXLbsgt0>
- Gitanes de Palautordera (Vallès) - Ballada 2020-2021, Mariano Pagès, en <https://www.facebook.com/watch/?v=453754832647904>.
- Gitanes de Sant Esteve (Cataluña), 2014, en <https://www.youtube.com/watch?v=W5STguV6H0k>

Entrevistas y testimonios

- Entrevista de Mariano Pagès a Rafael Folch Monclús, trabajador social y antropólogo, experto en cultura popular catalana, titular de la Direcció General de Cultura Popular i Associacionisme Cultural; [tema: los diablos, "diablots" o "colla de diables"].
- Entrevista de M. Pagès a Josep Maria Abril, historiador, en el Àrea de Cultura de l'Ajuntament de Sant Celoni; [tema: personajes del carnaval].
- Testimonio de M. Pagès respecto de su proyecto de montaje sobre el *Ball de Gitanes* en Santa María de Palautordera, agosto de 2021. ■

LOS JUEGOS Y SUS RESONANCIAS EN EL ÁMBITO COMUNITARIO



Jardín de los Niños, Rosario

Magalí Pilar Fugini

Johan Huizinga en su clásico libro *Homo ludens* realiza una afirmación contundente: “la cultura existe porque el hombre ha jugado” (2012). En su desarrollo argumenta cómo en esa capacidad lúdica puesta en acción la humanidad ha podido crear y recrear un sinfín de prácticas, objetos, instituciones y hasta modalidades vinculares que, según este autor, tienen su origen en el juego.

A lo largo de la historia, las propuestas lúdicas se han ido modificando según los contextos, aunque podemos decir que la humanidad, en todas sus manifestaciones culturales, ha jugado y continúa haciéndolo. Por otra parte, existen ciertas condiciones que habilitan a su acontecimiento, como ser la presencia de lo azaroso, la implicancia de la o las personas que participen, las reglas que lo habilitan, la espacialidad propicia para ello y la temporalidad extraordinaria. En estos dos últimos puntos quisiera detenerme por un momento. La instancia lúdica invoca un presente en el que tanto el tiempo como el espacio cobran otro sentido, o bien, otra forma de ser percibidos. Se instala un “como si” que invita al convite y que re-crea las lógicas cotidianas y rutinarias. Existe aquí un puente con lo teatral, en donde la presencia de ciertos aspectos lúdicos es condición necesaria para el desenvolvimiento de la interpretación.

Por otra parte, es interesante tener en consideración aquellos juegos que se desenvuelven en el ámbito social, en el ámbito comunitario, material que luego es retomado por las instituciones educativas, culturales y hasta deportivas. Podríamos pensar en las juegotecas y ludotecas barriales presentes en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires donde participan distintos integrantes de la sociedad civil, y donde lo que emerge son experiencias ligadas a la realización de juegos, a la participación intergeneracional y la búsqueda de encuentros que refuercen el lazo social. Existe allí una especie de creación artesanal, en muchos niveles que incluyen por supuesto el aspecto simbólico y hasta hace eco en la selección de los materiales con los que se jugará.

Si por un momento pudiéramos recordar nuestra propia infancia e imaginar aquello a lo que jugábamos, seguramente aparezcan los juegos clásicos, como las escondidas, las manchas y sus

distintas modalidades, la rayuela, el juego de la soga, el “dígalo con mímica”. Al recordarlos, también quizás se nos hagan presentes los relatos de aquellos juegos que practicaron nuestra madre o nuestro padre, nuestros abuelos y abuelas. En definitiva, es muy probable que vengan a nuestra memoria juegos propios, juegos heredados, variaciones propias y/o grupales y situadas tanto sea en el ámbito rural como en el urbano, en la localización capitalina o provinciana. Genera simpatía observar cómo se van actualizando, incorporando nuevas reglas, nombres, y hasta incluso elementos que operan como mediadores. También podríamos pensar en los juegos que nos vamos permitiendo jugar en función de la edad o, por el contrario, cómo muchas veces pareciera que la adultez cobra solemnidad y que si nos habilitamos a jugar sólo estaríamos haciendo el ridículo.

Las propuestas comunitarias, precisamente, vienen a poner sobre el tapete que el juego es cosa seria y que para que realmente emerja es imprescindible la implicancia de las personas involucradas; de lo contrario, rompemos con la convención que opera desde “el como si” necesario para ser vivenciado. A partir de esta forma de verlo, es interesante poner en valor los dispositivos creados para las infancias y que incluyen a sus familias acompañantes, como por ejemplo “El tríptico de la infancia” creado en la ciudad de Rosario, provincia de Santa Fe, en donde los aspectos participativo, intergeneracional y comunitario están presentes como ejes transversales y como decisión tomada por sus creadores y creadoras.

El Tríptico está conformado por tres grandes espacios que incluyen distintos tipos de propuestas: La Isla de los Inventos, La Granja de la infancia y el Jardín de los Niños. En las tres propuestas, se incluyen dispositivos que cruzan lo lúdico, las artes y las ciencias. Se realizan distintos homenajes, ya sea a Leonardo Da Vinci como gran inventor, al mundo del trabajo como actividad humana, a movimientos artísticos y estilísticos, y también se da lugar a distintos tipos de espectáculos realizados por artistas locales provenientes de los distintos lenguajes artísticos.

La propuesta es abierta a la comunidad y, si bien está pensada y creada para las infancias, las familias acompañantes pueden ingresar a esos mundos lúdicos y ficcionalizados, impresos en un devenir que, como mencionamos antes, habilitan a un re-ligar, a hacernos preguntas, a comunicarnos, a encontrarnos y re-encontrarnos de otro modo.

En contextos donde las lógicas desencantadas, productivistas y tecnicistas parecieran protagonizar y hegemonizar el sentido histórico social actual, se hace imperioso volver a la puesta en práctica y en valor de estas experiencias que forman parte de nuestro patrimonio cultural. Nos invitan a “fundar un nuevo orden”, como señala Alfredo Carballada (2008), en función de dispositivos lúdicos situados como prácticas de intervención en lo social, tendientes a refundar y religar a las personas que formamos parte de una comunidad.



Bibliografía

Cañeque, Hilda (1991), *Juego y vida*, Bs Aires, El Ateneo.

Carballada, Alfredo F. (2008), *Los cuerpos fragmentados. La intervención en lo social en los escenarios de la exclusión y el desencanto*, Buenos Aires, Paidós.

Huizinga, Johan (2012), *Homo ludens*, Madrid, Alianza/Emecé.

Pavlovsky, Eduardo y Hernán Kesselman (2007), *Espacios y creatividad*, Buenos Aires, Galerna.

Segato, Rita (2018), *Contra-pedagogías de la crueldad*, Buenos Aires, Prometeo.

Revista *Juegoteca comunitaria* (2021), “Otro mundo en juego”, Lekotek, Publicación 1, septiembre.

“Tríptico de la infancia”, en

<https://www.rosario.gob.ar/inicio/triptico-de-la-infancia>

Videos

<https://youtu.be/ijKf2XvhT-8>

<https://youtu.be/g35USdNBaEI>

<https://youtu.be/IH6StYmY7CM>

EL LATIR DE LOS LLANOS

CINE Y CANTO POR EL CHACHO PEÑALOZA

CATEDRA LIBRE DE ESTUDIOS
DE ARTE, HISTORIA Y SOCIEDAD
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS, UBA



comentario y
exhibición del
documental de
Eduardo L. Sánchez

basado en la obra
"El Chacho, vida y
muerte de un
caudillo" que cantó
Jorge Cafrune,
recreada por otros
intérpretes

recordando el aniversario de aquella historia

Martes 15 de Noviembre, 17 horas

en el Dpto. de Folklore, UNA
Sánchez de Loria 443, aula 7

Cátedra de Ricardo Acebal
Medios Audiovisuales

Instituto de Investigaciones
en Folklore y Artes Populares



EDUARDO SÁNCHEZ



LOLO MICUCCI

En noviembre de 2022, aniversario de la injusta muerte de Ángel Vicente Peñaloza, se realizó en nuestra casa de estudios una clase pública especial de las cátedras de Medios Audiovisuales e Historia Regional Argentina (Dpto. de Folklore, UNA) y la Cátedra Libre de Arte, Historia y Sociedad (FyL UBA) para exhibir y comentar el documental "El latir de los Llanos", con la participación de su director Eduardo Luis Sánchez y del director musical del film Jorge 'Lolo' Micucci.



Esta producción se basa en la obra grabada en 1965 por Jorge Cafrune "El Chacho, vida y muerte de un caudillo", con letras de León Benarós y música de varios eminentes compositores.

En el film, realizado en 2012, las canciones son recreadas por las interpretaciones de Yamila Cafrune, Horacio Fontova, Peteco Carabajal, Teresa Parodi, Silvia Iriondo y Abel Pintos.



El documental incluye testimonios de historiadores, autores de los temas musicales e ilustraciones dibujadas por Cristian Mallea, que dan cuenta de aquella historia de las rebeliones federales del noroeste hasta la cruel ejecución del legendario caudilo.



ver trailer del film:



<https://www.youtube.com/watch?v=21yto5P6RWo>

IMAGENES DE SAN MARTIN



e

En el Museo del Cabildo de Buenos Aires –cuyo director es Horacio Mosquera, profesor de Historia en nuestra casa de estudios– se abrió al público entre enero y abril de 2023 una exposición del artista y diseñador Ramiro Ghigliazza. Las imágenes, elaboradas con tecnología digital, parten del daguerrotipo de 1848 tomado en Francia –la única imagen fidedigna del Libertador– para reflejar su rostro en diversas etapas, desde la niñez hasta los últimos años.



Las recreaciones del autor contrastan con otras figuras de la iconografía sanmartiniana, algunas muy disímiles, que han motivado controversias y dudas sobre sus verdaderos rasgos.

Las imágenes que se presentan de los padres del prócer difieren de las que se han divulgado hasta ahora, y una nota de advertencia muestra que la que se ha atribuido falsamente a Juan de San Martín corresponde a otro personaje español.

También se incluyó un retrato conjetural de la niñera guaraní Rosa Guarú, quien según antiguas tradiciones e investigaciones recientes sería la verdadera madre del aquel niño de Yapeyú.



La muestra fue acompañada con una serie de conferencias públicas en la sede del Cabildo, en las cuales abordaron diversos enfoques de la trayectoria del Libertador los historiadores Eduardo Nocera, Julio R. Sánchez, Manuel Belgrano (director del Museo Belgraniano), Roberto Colimodio, Víctor Fernández (del Instituto Güemesiano), Martín Plaza (director de la Casa de Salta), Hugo Chumbita y Beatriz Bragoni (de la Academia de la Historia).

Además se proyectaron filmes sobre San Martín, incluso un episodio sobre su vida en España de la serie documental realizada por Alejandro Areal Vélez, y una charla del periodista Roberto Daus, exhibiendo una copia del sable sanmartiniano confeccionada por Juan Carlos Pallarols.



La falsificación del retrato del capitán Juan de San Martín: según acredita su foja de servicios, que data de 1746, tenía cabello castaño claro, ojos azules y baja estatura (1,42 m).

Charla debate de Hugo Chumbita y la vicepresidenta de la Academia Nacional de la Historia Betriz Bragoni sobre la cuestión de la filiación mestiza de José de San Martín

polémica sobre el origen de San Martín



<https://www.youtube.com/watch?v=rrfMbFc3qI0>



Federico Escribal

La novena edición del **Festival de Folklore y Arte Popular por la Identidad** comenzó con una mesa convocada junto al Espacio Interreligioso Patrick Rice, un ámbito en el que representantes de diferentes credos religiosos trabajan mancomunadamente para fortalecer el paradigma de Memoria, Verdad y Justicia en nuestra sociedad.

Este espacio lleva el nombre del sacerdote irlandés Patrick Rice, detenido ilegalmente junto a Fátima el 12 de noviembre de 1976 en La Plata, torturado y privado de atención médica. Devenido un mítico militante por los derechos humanos, falleció en 2009, y Legó un libro que merece ser leído: *En medio de la tempestad*.

Coordinó el encuentro Fátima Cabrera, de Madres de Plaza de Mayo (Línea Fundadora), quien hizo alusión a la relación consolidada entre el Departamento de Folklore y el movimiento de Derechos Humanos, que se expresa en una serie de acciones educativas concretas, y encuentran en el FAPI un momento para volverse (más) visibles.

Ramiro Varela, de Palotinos por la Memoria, contó el estado de la tramitación de justicia por la llamada "Masacre de San Patricio", el asesinato de los sacerdotes Alfredo Kelly, Alfredo Leaden y Pedro Dufau, y los seminaristas Salvador Barbeito y Emilio Barletti, en la mañana del 4 de julio de 1976. Eran del Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, que entendía como parte central de su misión pastoral la denuncia de la situación de los oprimidos por el poder: en el marco de un contexto signado por un sistema político basado en la proscripción del partido mayoritario, llevó a una articulación entre el imaginario liberacionista, la denuncia a la dictadura implantada en 1966 y, progresivamente, a una participación directa en la política local.

El Pastor metodista Juan Gattinoni, del Movimiento Ecuménico por los Derechos Humanos, hizo un llamamiento a fortalecer la educación en valores y promover el humanismo en época en que las ideas antidemocráticas y el odio parecieran volver a legitimarse en el espacio público.

Esto abrió un espacio de intercambio con integrantes de la comunidad educativa del Departamento de Folklore, expresando ideas, cuestionamientos, propuestas y deseos, siempre desde un compromiso con la democracia y los Derechos Humanos en general y con los intereses de los desposeídos en particular. ■



<https://www.youtube.com/watch?v=hQzdckuXEiQ&t=81s>

MÚSICA Y DANZAS

Entrevista a FLORENCIA VIJNOVICH



PEÑAS Y DANZAS EN LA CONSTRUCCIÓN
DEL TEJIDO SOCIAL

por Karina Bonifatti y Lolo Miccuci

Dedicada a las danzas folklóricas como bailarina, gestora y especialmente en la docencia, Florencia forma parte de la agrupación federal de maestros y maestras de danzas folklóricas “Enredanza”, codirige la compañía Destellos junto a Lali Chidichimo y también la artística de la agrupación “Hedor de América”, que propone intervenciones callejeras. Dirigió las obras: *Mudadas en el aire* (2016), *De amarres* (2017), *Pájaros en la cabeza* (2018), *Vertientes* (2019) y *Hebras* (2020). En septiembre de 2022 bailó danza zapateo junto a la orquesta folklórica Don Olimpio en la Olimpeña.

Invitamos a participar en la entrevista a Lolo Micucci, director musical de la película “El latir de los llanos” (ver sección Artes Visuales). Nos encontramos en la terraza de un bar de La Paternal, y hablamos del auge de las peñas en la post-pandemia, de nuevos desafíos y de las danzas folklóricas como un ámbito de crecimiento colectivo y comunitario.

Karina: ¿Dónde está la movida de las peñas en Buenos Aires? ¿En qué barrios?

Florencia: En muchos. Según los barrios cambia un poco la propuesta, hay cosas más tradicionales y más eclécticas. En 2022 fue un boom. Así como existe “La noche de los museos” se empezó a hacer “La noche de las peñas”. Había diez espacios en distintos lugares. El nuestro, “La noche de Zamba”, se llenó. La gente hacía recorridos de peñas, un rato a esta, otro a aquella... En Boedo, Colegiales, Palermo... Hay peñas también en plazas los fines de semana, en parque Centenario, parque Saavedra, parque Patricios, donde hay milonga y también folklore.

K: Se respira una atmósfera de carnaval en las peñas, parece un ejercicio de libertad. ¿Por qué es perceptible esto, se asocia con la post-pandemia?

F: Sí, porque yo creo que tanto en 2001 como ahora, en esos momentos donde, como sociedad y sociedades, en un caso del contexto argentino y en otro mundial, en esto de empezar a salir de la crisis hay una necesidad de reconectar con el origen y con la identidad. Ahí pienso la función social de las peñas hoy. Es un lugar de encuentro pero no de verse un ratito, sino un encuentro en un montón de planos. El plano emocional se pone en juego más allá de la conciencia o de la racionalidad; te encontrás y te comunicás de un modo más profundo, menos pensado, más desde la experiencia y la vivencia. Por ejemplo, está el plano corporal porque ponemos el cuerpo a bailar, cantar, charlar, comer; el plano social colectivo, porque la peña es un lugar para compartir, para conocerse, para encontrarse; el plano histórico, porque son espacios que, aun con sus transformaciones, sobreviven desde hace muchos años en nuestro territorio, en este sentido es como actualizar aspectos de nuestra historia. La peña es un espacio recreativo, pero a la vez de búsqueda, de conocer nuevas canciones, de aprender.

K: Trabajaste en propuestas escénicas diversas como bailarina intérprete, por ejemplo De Arte Nativo con dirección de Koki y Pajarín Saavedra, o Cruce Urbano con Jorge Caballero. ¿Cuál es tu formación académica?

F: Me estoy por recibir en la Licenciatura en Composición Coreográfica y estoy a mitad de la Licenciatura de Folklore en la UNA. Me formé en la facultad pero también en espacios privados, compañías, con maestros y maestras de distintas partes del país y de Latinoamérica, tanto en danzas folklóricas, zapateo y bombo, como danzas afroamericanas, y técnica con danza clásica.

K: ¿Qué o quién influyó en tu deseo de enseñar, bailar, cantar folklore?

F: Mi abuelo materno y mi mamá bailaban. Él desde pequeño en el campo, en la provincia de La Pampa; y de adulto en Tapiales, La Matanza, daba clase en clubes. De pequeña hice danza y expresión corporal. Siempre me convocó mucho la injusticia social. En pleno 2002, post estallido social, yo muy adolescente, vi bailar una chacarera en la calle, en una juntada barrial a la que pertenecía, y ahí todo se alineó. Sentí que podía unir mi formación artística con la militancia. Pedí a mi mamá que me enseñara a bailar folklore, y empecé a ir a talleres y peñas. Con todo eso, armé una escuela itinerante llamada “Folklore de pies a cabeza”, donde vemos el folklore como un lugar de encuentro y aprendizaje.

Lolo: ¿Qué nos podés contar de tu experiencia como profesora de extranjeros?

F: Yo trabajo mucho con extranjeras y extranjeros que vienen a aprender zamba y chacarera. Es fascinante. Ambas danzas las sienten de un modo que no saben explicar, pero que son de una emocionalidad muy intensa. Hoy, en muchas ciudades grandes donde hay milongas, empiezan a bailar chacareras y zambas como bloque, como una tanda de folklore.

L: En Latinoamérica mucho más, porque nuestros países tienen un vuelo cultural muy cercano.

F: Mirá, la familia de la zamba tiene contacto directo con la cueca peruana, la marinera, la cueca chilena, son danzas con una matriz similar que se baila con pañuelo, y hay una danza mexicana que también. En la zamacueca se ve muy claro lo afro, lo negroide dicen los peruanos, tienen el cajón y lo bailan. Y después hacia Chile y Bolivia, un poco se transforma. Lo interesante es que esa misma danza y música va viajando con la gente, y en cada lugar es como si tuviesen un hijo. Otro hijo es la cueca cuyana, en Mendoza, en La Rioja.

K: ¿Qué géneros de folklore enseñás a bailar? Chacarera, zamba...

F: Escondido, bailecito, huayno, triunfo, cueca, huella, cueca cuyana, cueca norteña...

L: Hay algunas que son muy populares y otras no, las que son del siglo XIX. Con la música pasa igual. En la UNA se las estudia, pero después la gente solo baila zamba y chacarera.

F: El folklore tradicional tiene muchísimas danzas y se siguen creando.

L: Hay como dos divisiones, o tres: la familia de la zamba, la cueca, que puede cambiar la velocidad; la familia de la chacarera, donde entra el gato, el escondido, que cambia detalles importantes por la coreografía pero que un oído o una visión rápida no diferenciarían. Y después las danzas del NOA, de Jujuy, el huayno, las que tienen que ver más con la zona del altiplano, que vienen de Bolivia, las más coyas, digamos; y ahí entra el chamamé. Lo que pasa es que el chamamé ha sido marginado en la Argentina musical, hay resistencia en las clases medias, aunque no en los sectores populares. Si estuviéramos en la Matanza un domingo a la mañana lo que más suena es...

F: Chamamé o cumbia. Sí, pero hace poco leí sobre la posibilidad de que el huayno tenga semejanza con la cumbia y que este género derive del huayno. El huayno puede ser un antecesor de la cumbia, y quien baila y siente hoy una cumbia acaso tenga reminiscencias de esta música y danza antigua de los incas.

FOLKLORE Y DIVERSIDAD

K: ¿Qué pasa con la violencia en las letras al estilo del tango “Amablemente”, difícil de cantar hoy sin pensar en un femicidio? ¿Ves casos así en el folklore?

F: En el carnaval de Jujuy hay una canción que dice [canta:] "Qué le voy a hacer a esta mujer / qué le voy a hacer. / La voy a matar / la voy a matar". Mis amigas o amigos de esa zona, en esa parte cantan "la voy a cuidar / la voy a amar". ¿Por qué se tiene que repetir lo que trae una información misógina, violenta?



L: ¿Y desde la danza, cómo son las cuestiones de género?

F: Por empezar, cuando te enseñan la danza más tradicional, en los libros de recopilación, siempre hay un hombre y una mujer, y el hombre casi todo el tiempo está acechando a la mujer, persiguiéndola, atrayéndola, y la mujer diciendo que no. Vos podés reactualizar una rítmica a partir de lo recopilado, pero quizás hoy te pasan otras cosas. Acá los profesores y profesoras tenemos que poner atención. Quizá bailamos la misma chacarera que hace cien años, pero ¿qué nos pasa hoy bailándola?

L: En las peñas veo muchas mujeres bailando entre ellas, más que entre hombres, creo.

F: ¡Sí! Una cosa es lo que te traen los libros de danza, y otra cosa es lo que después sucede. Y sucede que bailan mujer con mujer, bailan entre tres, entre cuatro, bailan en una ronda de diez personas. Y todo eso hoy en la peña es necesario, son posibilidades. Muchas veces se toma como ingenua la música y la danza folklórica, ¡y no es nada ingenua! Hay una abundancia de códigos. Y mi manera de ver es devolverles las pasiones, la fuerza, la energía arrolladora que tiene nuestro pueblo.

L: Si dijeras qué cosas cambiaron en los últimos años, ¿cuáles serían?

F: Relacionadas con la presencia de lo femenino, muchas. Hay grupos de danza formados solo por mujeres que se presentan

en teatros, en festivales. Hay certámenes. La ley de cupo femenino para los escenarios. Muchas mujeres al frente de grupos musicales. Hay malambo femenino. Yo zapateo desde que empecé a bailar folklore. De chica bailaba otras cosas, pero cuando hice mi primera clase de zapateo, dije: ¡yo quiero hacer esto!

L: ¿Te sentías observada por tu condición femenina?

F: Sí. Hace 13 años tenía un grupo, Quimeras, que éramos cinco mujeres; hacíamos chacarera, danzas bailadas, y en ese momento era extraño. Hoy hay muchísimos grupos que solo están conformados por mujeres. Y no tiene que ser una pareja, se transforma también hacia lo grupal en el folklore. Hay algo de lo comunitario y de lo colectivo que se pone en juego en la danza. La ronda en la chacarera, es notorio en Santiago del Estero, por ejemplo. Y si se arma la ronda, ¡después solo se puede bailar en ronda!



K: ¿Todos en una ronda?

F: O en varias. En las clases yo propongo muchas veces eso. En las recopilaciones se encuentran relatos anteriores de cuecas de tres o cuatro personas, como que no siempre era la pareja bailando. Y hoy en una peña ves bailar una pareja, un grupo de cuatro o de diez. De repente se arma una chacarera de cincuenta personas. Para mí eso está buenísimo.

L: Hay danzas que no lo permiten. Un tango, no hay forma de que no sea de a dos. Más allá de que empezó entre hombres, y no como gays, sino simplemente porque no había lugar para la mujer.

F: La Ferni De Gyldenfeldt es una amiga que se autopercebe no binaria. Es una cantante increíble, que cambió en vivo este año la reglamentación del pre Cosquín para inscribirse y llegó hasta la final. Luego está Legon, entre muchos, es una drag folklórica que hace boleadoras, zarandeo, zapateo, vestida así toda divina. Es una rama de un folklore realmente no machista. Me parece importante que en los lugares donde habitamos podemos ser quienes deseamos ser. Pero también para el hombre. Si sos varón y bailás una chacarera en la manera tradicional, todo el tiempo tenés que estar con los brazos arriba y sólo zapatear, no podés dejarte llevar.

L: No creés que el zapateo masculinice ni el zarandeo feminice.

F: ¡No! Yo no veo género en la danza. Es como hackear los modos de representación que hay de lo masculino y lo femenino. Y que sean dos o más personas bailando, de cualquier género. Bailar en círculo, por ejemplo, es algo ancestral. En un montón de culturas aparece bailar en círculo. Y el folklore todo el tiempo son círculos, para un lado, para el otro. Todo tiene vueltas. Es una información muy antigua, la danza en ronda.

L: Zapatear también es una manera de agarrarse a la tierra.

F: Sí, de enraizarse. El zapateo específicamente es la manera de sonar entre tu cuerpo y la tierra; lo telúrico te devuelve una vibración que te transforma. Y volviendo a lo anterior, para mí no tiene que tener género. ¿Por qué por ser mujer no me puedo permitir esa experiencia?

DANZAS Y FEDERALISMO

L: La gran movida folklórica que ha penetrado en el porteño, ¿de dónde sale? Porque hay pocos bares de folklore, pocas radios. Cuando yo era pibe, las peñas estaban totalmente atravesadas por la migración interna. ¿Ves que ahora hay mucha gente del interior que se acerca al folklore como refugio, o ves gente de Buenos Aires joven que llegó al folklore?

F: Las dos cosas. Creo que Buenos Aires es y no es algo distinto al resto del país. Hoy a las peñas van porteños y porteñas, y gente de otras provincias, pero ambas se integran, comparten.

L: Por ejemplo, un pibe de 20 años se acerca tu clase: ¿cómo llegó al folklore?

F: Hay quien dice que ha habido madres o padres, abuelos y abuelas, que gustaban mucho de la música o la danza, con lo cual viene por lo generacional. Pero también hay a quienes les surge un interés por la temática. El folklore viene a traer algo

del pasado resignificado en el presente, un lenguaje vinculado con lo latinoamericano. Algo de una historia tapada, como puede ser el caso del músico Pablo Chiade, que compuso hace poco sobre mujeres guerreras riojanas en la Independencia. Hoy el folklore empieza a abrazar luchas sociales.

L: Ya pasó eso en la década del 60, toda la obra militante tenía que ver con el folklore.

F: Sumo a eso la danza, que ocupa un lugar cada vez más importante, y no ingenuo. Se trata de poner el cuerpo en esa transformación, que es decolonial, una forma de emancipación, salirse de las lógicas estructuradas.

L: Hay que reapropiarse de la palabra *tradición* pero no como símbolo de no progreso sino como punto de partida de la transformación.

F: Mover los cuerpos de un modo más libre, poner tu cuerpo en disposición como si fuera un modo de construcción de conocimiento que no viene de la cabeza nada más. Yo creo que la danza trae eso.

L: Tal vez haya una identidad no tan consciente que todos llevamos, más allá del lugar donde nacimos. Tal vez haya una resonancia, me gusta pensarlo así.

F: Podemos pensar en la figura del gaucho, la *china* y el *gaucho* también es una historia contada. Y estas mujeres riojanas u otras que participaban en las luchas por la Independencia, tal vez no bailaban así modocitas y apocadas, posiblemente bailaban de otra forma.

L: Bueno, hoy porteños de ley bailan folklore.

F: Y hay gente de acá que empieza a conectar con lugares y profundizar el conocimiento de espacios mucho más allá de Buenos Aires.

L: Que haya federalismo de verdad, una decisión, no una declamación.

F: Claro. Hay nuevas bandas que ponen en juego esto, por ejemplo una que se llama "Gauchos of the Pampa", un cruce entre nuevas estéticas y otras de raíz.

L: Es el guitarrista de Los Persas, Juan Ábalos, nieto de Vitillo, de los legendarios hermanos Ábalos.

F: Ayer estuve con él, porque bailé en una escuela y estaba también acompañando. Esta banda de folklore moderno, *aggiornado*, fueron teloneros de "No te va a gustar", la banda uruguaya. A mí lo que me interesa de estos fenómenos es que pueden ser un foco de interés, para gente que no va a peñas y no tiene idea de lo folklórico.

CAMINO A LA PATRIA GRANDE

L: Cuando uno piensa en cosas que unan o emparenten, en lo que sería la patria grande, es el idioma, el lenguaje, pero en el arte ¡hay tantos puntos de unión! Desde la literatura, la poesía, la música, ¡y las danzas! Soy optimista cuando vos contás que en Buenos Aires se baila folklore. Me parece que trabajar en función de puntos en común crea una argentinidad, no en términos fascistas sino en el sentido de pertenencia a una tierra.

F: La verdad que sí. De más joven no me gustaba lo nacionalista o "la argentinidad", y hoy recontra lo veo. Y desde un lugar de saberse parte también de otros países hermanos.

K: En lo que dicen, está surgiendo un plano más político.

L: Fíjate cuál es el truco, nos quieren convencer de que no hay pasado para siempre estar en foja cero a la hora de tirar una línea de pensamiento. Desde lo económico es muy claro. Por eso hay que reapropiarse de la palabra *tradición*, no hay transformación sin tradición.

K: Volviendo a las peñas, en las que fui se notaba mucho una alegría nueva.

F: Y un espacio de camaradería. Porque aunque no te conozcas, sentís que pertenecés, que hay solidaridad, lazos que se generan. Ahí sos parte del pueblo. Sos todo lo que sos afuera pero ahí te ponés a bailar como uno u una más. Me gusta pensar esto desde lo kuschiano, de Rodolfo Kusch. Porque para mí la peña trae una data de pensar la emancipación desde lo americano. Algo muy potente para repensarnos como sociedad o como parte de algo mayor, para no quedar restringidos a la individualidad. Con esto me refiero a la función social de la danza.

L: Nada más comunitario que la danza, porque en esencia necesita de otro. Nada más disruptivo contra el discurso posmoderno que la danza.

F: Sí. La danza te saca de lo individual. Saber en dónde estás parada o parado, cuál es tu presente y conocer el alrededor, hace a una conciencia más profunda y de verdad transformadora. Esto es crear fuerza colectiva. Te doy un ejemplo: en una de las obras trabajamos sobre la mujer indígena a lo largo de la historia de nuestro territorio, ser mujer y negra, y ser mujer hoy acá. Porque sentimos que estamos contando algo. Mujeres todas de distintas edades, atravesadas por situaciones diferentes, como la maternidad, por ejemplo. Y nos planteamos el concepto de Hebe de que las madres fueron paridas por sus hijos.

K: Así también se juega una nueva configuración de lo femenino y lo masculino.

pF: Hoy una pareja de dos hombres o dos mujeres que quiere bailar está en todo su derecho. Y seducirse entre hombres y entre mujeres. Porque también la danza puede ser un lugar para la conquista, pero no solamente; lo que me críspa es que no pueda ser un espacio de divertimentos, de crear lazos con otros, y de entender más el mundo circundante.

L: Hay más de 400 fiestas populares, cada pueblo tiene una fiesta. Las expresiones populares sirven para crear redes en el pueblo más allá de los discursos oficiales. La resistencia. Porque lo primero que destruye el discurso liberal es la comunidad. Lo dice Badiou: primero rompo la comunidad y después negocio con sectores. Ese es el proceso. Por eso, insisto, hay que recuperar tradiciones. América Latina era un solo mapa, después se hicieron las patrias chicas. Nosotros no fuimos partidos así como somos o estamos ahora, por eso sería lindo recuperarlo.

F: ¡Sí, políticamente sería tremendo!

L: El día que falte el agua, que falte la energía, qué importante será ser un continente sin conflictos, de paz, sin guerras internas, a diferencia de Europa. Hay que bregar contra los racismos. Hay que decir: son hermanos todos.

K: Flor, ¿eso surge también desde la experiencia?

F: Las peñas nos permiten pensar y ser en comunidad, colectivamente. Basta de odios y violencia. La palabra y el concepto de amor y afecto es la base para el tiempo de hoy. ■



MÚSICA Y DANZAS

JORGE GORDILLO (1958-2023)



El maestro Jorge Gordillo se desempeñaba como profesor de las materias Asociación de Instrumentos Criollos y Violín Criollo en nuestro Departamento de Folklore.

Fue un destacado violinista, con gran trayectoria como solista y también músico de figuras como Jaime Torres, Melania Pérez, Bruno Arias, y las agrupaciones Los Changos y Antigal. Ganó el premio revelación en el Festival de Baradero. Participó con su música en películas, series televisivas e incontables discos como músico invitado, y editó sus propios discos: *Buscame en mi tierra*, *A cielo abierto* y *Querido violín*.

Fue un notable promotor cultural autogestivo, creó y mantuvo durante más de 20 años la peña folklórica popular, libre y gratuita a cielo abierto en la esquina de Avenida Caseros y Monteagudo del Parque Patricios.

Lo despedimos compartiendo las palabras de su colega y amigo, el profesor Ariel Carlino: *“A nuestro querido Jorge Gordillo. Hubo un barrio golpeado por la dictadura que en los 70’ se llevó a sus maravillosos hijos y lo enmudeció envejeciéndolo de su propio olvido. Pasó entonces la primavera, el toque del loco Houseman y su irreverencia de medias bajas. Pasó el poema de Manzi y el gordo Troilo dando aire al globo aerostático de Parque Patricios. Luego devino un oscuro silencio de varios lustros como una viuda en su lamento. Sólo la “v” en alto de Morresi, al grito de gol, atrajo hasta aquí al entrañable Jorge, con una maleta y adentro un violín. Un día cualquiera se mandó a la ciudad sin olvidarse de su Portela natal. Así como así, armó el cuadrilátero donde el mismo “Ringo” Bonavena gritó victoria y ese grito se hizo eco en Gordillo para revivir con su violín y su varita mágica hecha arco, a todo un pueblo que con su provincianía a cuesta se juntó a cantar, a bailar y a levantar el pañuelo en alto en el espacio público compartido. Fue entonces que Parque Patricios volvió a vestirse de fiesta y feriantes, con domingos esperados hasta agotarlos a pura chacarera y gato. Su estuche fue la galera de donde surgieron músicos invitados al banquete popular. Gracias, hermano. ¿Sabés que somos muchos los que te debemos las ganas de inventar un mundo mejor y más armonioso? ¿Sabés que no hay muchos como vos señalando horizontes? ¿Sabés que quedamos medio guachos sin tu misterio sonoro? ¿Sabés que estarás imperecedero en la luna del parque? Fuiste el manija del equipo, con esa musiquita despertando almas en aquel rincón del parque. Nunca olvidaremos tu amorosa imagen encendida en esa esquina ni tu dulzor violinero”.*

* * *

43º CERTAMEN NACIONAL DE CANTO Folklorico
SÁBADO 11 de MARZO
18:00 HS
FINAL
CIERRE JOSÉ CHACOMA REVELACIÓN CNCF 2022
MUNICIPALIDAD DE AYACUCHO CULTURA

Canciones con opinión y guitarra en mano
Nueva temporada 2023
A partir del sábado 8 de abril a las 18 hs.
Conducción: José Chacoma
Producción: Maritú Dig
America Kusch
Radio América Profunda
@profundaamerica

EL SUR ESTÁ ARRIBA
AMERICA PROFUNDA
DONDE NUESTRA IDENTIDAD SE HACE RADIO...

Sábados 20 hs.
En AMERICA PROFUNDA Radio
www.radioamericaprofunda.com.ar
Para Todos, Todo!!
Donde nuestra identidad se hace radio!!
Conducción: Pablo Napolí + Alejandro
Facebook: America Kusch

MARIANO GODOY: EL BANDONEÓN Y LA INVENCIÓN DE LA BANDÓLICA

entrevista por
Fernando Del Priore
y Karina Bonifatti



Fue guitarrista; ahora es bandoneonista, cantante y compositor musical. La bandónica, el nuevo instrumento que concibió, gracias a su trabajo y al proyecto que sostiene junto a su socio, Sebastián Barbui, es hoy una realidad que ofrece posibilidades inéditas.

Fernando: En tu carrera musical, a pesar de que sos joven, hiciste cosas importantes que muestran una veta artística múltiple. Vemos que tenés armado un fantástico estudio con diferentes instrumentos, sobre todo guitarras. Pero vamos a lo que nos trajo hasta tu casa, la bandónica. Un instrumento que sería la parte del teclado del bandoneón, es decir, dos teclados separados que emiten las notas a través de conexiones digitales a un módulo de sonido.

Mariano: Tal cual, en alguna entrevista dijeron “el bandoneón sin fuelle”, como para imaginárselo. Es como si cortáramos el fuelle y tuviéramos los dos hemisferios, derecho e izquierdo, con sus teclados. Me gusta el nombre *bandónica* porque remite al instrumento *melódica*, que es como una reducción del piano por sus teclas, con menos notas, muy portátil. Mucha gente que toca el piano la utiliza por la técnica, como Hermeto Pascoal, por ejemplo. Pero a la bandónica yo siempre la imaginé como un nuevo instrumento, no una reducción del bandoneón, tampoco un bandoneón digital, sino como un instrumento que se desprende del bandoneón o se inspira en él.



F: ¿Vos empezaste tocando el bandoneón?

M: Yo empecé con la guitarra, después vino el bandoneón. Y la bandónica solamente existía en mi imaginación. Pero desde el inicio de mi estudio de bandoneón empecé a armar unas tablitas de madera con goma eva como para poder estudiar la ubicación de notas. Y se fue generando la idea de transformar eso en sonido; intentar que esta tabla con teclitas pudiera

sonar, emitir sonidos del bandoneón, para quienes no tienen el instrumento y para que los que viajamos con la música podamos probar cosas y tocar con un instrumento más portátil que el bandoneón.

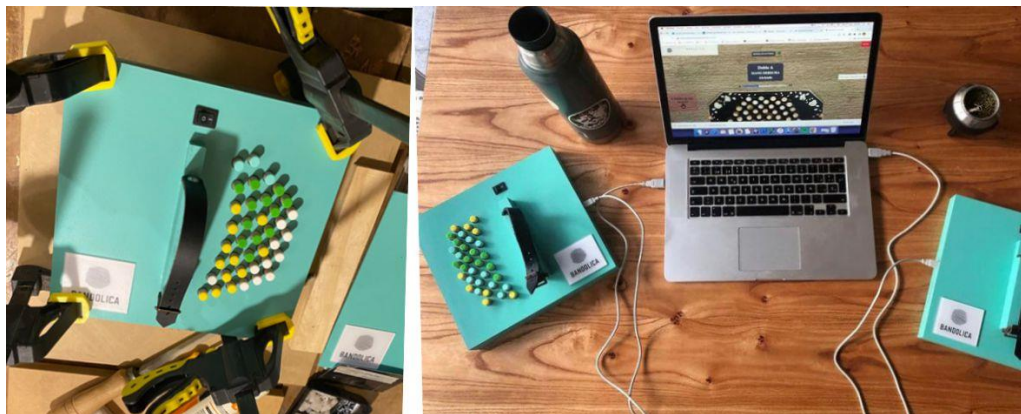
F: En el bandoneón las notas no están cromáticamente alineadas, es decir que después del DO no viene el RE, por ejemplo, sino que están ubicadas de otra manera y eso hace más complejo estudiarlo. ¿En tu bandólica repetiste el mismo esquema?

M: Repetimos el mismo esquema, es una de las cosas que a mí más me gusta del bandoneón para componer. Porque ese desorden, ese caos que tiene, cuando uno intenta trasladar lo estudiado en la música académica, o el lenguaje musical, a un instrumento –esto que decías del orden cromático–, eso, cuando pasamos al bandoneón está totalmente desorganizado, u organizado de otra forma; y eso de alguna manera pone el desafío de estar generando nuevas melodías, donde además cada escala es un mundo distinto al otro, es decir, no se repiten patrones para reproducirlo.

BANDONEÓN SIN BANDONEÓN

F: Cuando el ejecutante de bandoneón abre y cierra el instrumento, genera diferentes notas, ¿eso como lo replicaste en la bandólica?

M: La bandólica tiene una tecla, una llave, que se toca con el pulgar, para mover la válvula, y cambia la ubicación de las notas al teclado cerrado. La matemática atraviesa casi todos los instrumentos musicales, la distancia que hay desde DO hasta MI es la misma distancia que hay de RE a FA; esas terceras, cuando uno las busca en un instrumento, suelen tener la misma longitud y la misma ubicación espacial. Para hacer esa tercera de DO a MI tenés que moverte 1 cm a la izquierda, para hacerlo desde RE es lo mismo; eso se repite en el piano y en la mayoría de instrumentos. En el bandoneón no, porque para tocar de DO a MI tenés que ir quizás hacia abajo en el teclado, y para tocar de RE a FA sostenido tenés que ir para arriba, y a veces tenés que tocar abriendo y cerrando la misma nota y a veces abriendo y cerrando es otra, y a veces abriendo y cerrando es una tercera. El teclado del bandoneón va cambiando la ubicación espacial en cada caso.



F: ¿Vos tenés posibilidad de que las notas de la bandólica tengan sensibilidad?

M: Por ahora se le puede agregar otro controlador, como el que utilizo en vivo, que puede controlar la sensibilidad de la bandólica.

F: Podés abrir un mundo de sonidos diferentes al bandoneón. Podés tocar la bandólica utilizando otros sonidos como puede ser de un sintetizador o una guitarra midi, y ahí ya empezaría a tener otro lenguaje este instrumento.

M: Sí, de hecho en mis recitales no elijo sonidos de bandoneón cuando toco la bandólica, sino que uso otras bibliotecas de sonidos. Pero lo que hay que decir es que, para estudiar, si querés comprar un bandoneón hoy en día tenés que invertir mínimo 2000 dólares. Un bandoneón barato que funcione está cerca de ese precio. Entonces la bandólica, si bien está pensada para ser un instrumento y experimentar un montón de cosas, tiene eso también, que ayuda a que la gente se acerque al instrumento. Mi socio Sebastián Barbui dice que “si una pelota valiera 2000 dólares no tendríamos un Maradona”. Nos sucede frecuentemente que, cuando terminamos un recital, se nos acercan chicas y chicos a decir: qué lindo el instrumento, ¡me gustaría aprender a tocar! Y cuando uno les dice el precio, se va de las posibilidades. Yo dirijo una Orquesta Escuela de Bandoneones (OEB), donde hay gente de todas las edades y damos clases virtuales a gente de diferentes partes del mundo; y se da esta problemática, no solo por la inversión sino porque conseguir el instrumento también es muy difícil. Entonces, la bandólica es una forma de resolver esa necesidad. En cuanto al aprendizaje en bandólica, tenemos una página de internet donde vos conectás la bandólica; además de tener los sonidos de bandoneón grabados, se van iluminando en el pentagrama qué notas son las que se ejecutan en el teclado. Es decir, tocás un DO y un pentagrama te muestra qué nota es. Quien quiera empezar a estudiar, simplemente agarra la bandólica, la conecta como si fuera un mouse, entra a la página de internet y ya está funcionando, no tiene que bajar un programa ni nada.

Karina: ¿Cuál es la página?

M: “bandolica.com”; y de hecho pueden probar una alternativa muy interesante: es que las filas del teclado de escribir de una computadora se convierten en las filas de las teclas del bandoneón. Esto da mucho resultado en los colegios, por la

escritura de palabras: escribimos 4Y54 y al tocar esas teclas como escribiendo una palabra suena el inicio de “Adiós Nonino”. Eso es muy impactante, porque desde ahí, trasladarlo a una bandólica es muy simple después.



Daniel Binelli con Mariano Godoy

EL BANDONEÓN ES UN INMIGRANTE

F: ¿Notaste interés en los chicos por el bandoneón? ¿Tienen ganas de tocar tango?

M: Sí, les encanta. Y les encanta el bandoneón más allá del tango también. Les llama mucho la atención que el instrumento respira, que se agranda, que se achica, como los argentinos, ¿no? Es como muy nuestro el instrumento. Por algo llegó en 1910 a un montón de lugares de Latinoamérica y pegó acá, tiene una sonoridad tan melancólica que nos calza perfecto! Es dramático.

K: ¿De dónde viene?

M: Es alemán.

F: La fábrica cerró en la Segunda Guerra porque tenían que hacer armamentos. Después hubo bombardeos, todo eso, y no se volvió a hacer el Doble A (“AA”) que es el bandoneón estrella del tango. Después está el Premier. Y el Mariani...

M: Sí. Estás muy bien informado. Acá en la Argentina se fabricó el Mariani.

F: Un bandoneón que no llegó a cumplir los requisitos de los fuellos profesionales.

M: Hay una idea de que el tango es conservador, y se traslada al mundo del bandoneón, de alguna manera se busca repetir el mismo sonido que ya escuchamos antes. Pero diría que eso es más bien de estos tiempos... hay un momento en la historia del tango, que yo no tuve la suerte de vivirlo, de Gardel a Troilo, de Troilo a Piazzolla, donde había mucho cambio, sonoro, de ritmos y de instrumentación: las guitarras de Gardel, la orquesta, la batería, el vibráfono en Piazzolla, todo eso era constante evolución y búsqueda. En algún momento, sin embargo, nos volvimos de alguna forma “puristas” y encasillamos el tango en una sonoridad. Entonces, quedó grabado o guardado en la memoria el sonido de bandoneón de esa época. Así que cuando algunos bandoneonistas buscan el sonido del bandoneón de Troilo, porque quieren hacer un tango como el de Troilo, se encuentran con el sonido de un bandoneón nuevo, hecho con maderas nuevas, fuelles nuevos y ciertos cambios, dicen: ¡No suena a tango! Yo creo que es equivocado ese pensamiento, el tango es cambio constante.

K: ¿Por qué un músico cambia el instrumento? Por ejemplo, tiene cinco guitarras y cada tanto deja de tocar una, la vende y compra otra, para abrazar a otra; ¿qué busca?

M: A eso me refería un poco, busca un resultado que es consecuencia de una idea artística o estética, cierta guitarra empasta con cierto platillo de batería, pero quizás no empasta con el violín, o con cierto tipo de violín, y a la vez también uno es el que cambia y dice: ya con este sonido no me identifico más, y también cambia.

F: ¿Cómo definís la música que hacés hoy?

M: Yo hago tango. Y les cuento algo: cuando empecé a estudiar bandoneón, a la vuelta de mi casa había un supermercado chino, donde me empecé a hacer amigo de la cajera, china, y de la verdulera, boliviana. Ellas fueron encontrando la forma de comunicarse en dos idiomas que son muy distintos. Y la carnicería era de un santiagueño, del que me hice compañero también, hincha de Racing. Entonces, en ese mercado chino de Remedios de Escalada, escuchaba como tango una secuencia de música folklórica de Los Manseros Santiagueños, después melodías de música china y después música boliviana. Iban mechando, se turnaban como un juego, a escuchar. Y los hijos de ellos entre las góndolas iban jugando, armando juegos,

inventando cosas. Yo volvía de ahí con la sensación de tango puro, ¡era una melancolía y un desarraigo tan grande que vivía esa gente, unas ganas de encontrarse con su familia, de hablar de las añoranzas que tenían, de la tristeza que sentían por no estar con los suyos, en su tierra! Entonces, yo escuchaba de fondo música china, música boliviana, etc., y cuando llegaba a mi casa y agarraba el bandoneón me salía esa mezcla.

K: ¡Qué bueno!

M: Yo me imaginaba los conventillos, en los inicios del tango, que nació con ese lenguaje en los patios y pensaba: ¡esto es como un patio! Entonces, ahora, cuando salgo a hacer una música que de repente tiene una base boliviana, arriba tiene bandoneón y canto con un lunfardo de hoy en día, mucha gente se da cuenta y te dice: ¡esto es tango!, pero otra gente y a veces los músicos o productores no lo ven como tango, y nuevamente pasa lo mismo que con el sonido del bandoneón, se remiten al tango de aquella época, al que quedó grabado en su memoria, cosificado, como si el tango se hubiese acabado, como si fuera solo el 2 x 4, y de nuevo: el tango es cambio.

F: ¿Y para vos qué tiene que tener un tema para poder afirmar que es un tango?

M: Walter Alegre dice que “todo es tango” y hay algo de esa idea que me atrae, pero particularmente me gustan los tangos que tienen melancolía transpersonal, y la idea del intento de lenguaje entre diferentes culturas. Ese intento de comunicación que se da mucho en la Argentina, en Buenos Aires. De la resistencia que te genera ese intento, digamos, ante la sensación de no poder expresarte con palabras, porque con el otro no te podés comunicar, nace el baile, nace la música, nace ese bandoneón que llora, que es un lamento y que sin muchas palabras se hace entender. Hace poco hicieron un homenaje a Charly García: “Yendo de Charly al tango”. Es muy lindo el producto, es Charly García hecho con orquesta típica. Muchas canciones de Charly son tango, nos representan en ese sentir, y él mismo lo dijo. En esa línea, volviendo a la bandónica, siento que es natural que aparezca en este momento de mi vida. Estás tocando y creando canciones y necesitás nuevas sonoridades, para representar ese nuevo tango el bandoneón no te cierra y empezás a indagar, lo modificás, le ponés efectos, lo grabás con otros micrófonos y en algún momento decís: bueno, me voy a armar un instrumento que pueda hacer este sonido que tengo en la cabeza. En este sentido, se podría decir que la bandónica es la consecuencia de una búsqueda entre artística y conceptual...

K: Aquí hay un tema clave, el conservadurismo que se apropia de la tradición y desde ahí dice qué es o no es tango. Tu posición me parece muy vital. ¿Hay una libertad mayor ahora, no?

M: Sí, en muchos ámbitos esa puerta se va abriendo, pero en el tango hay mucha resistencia, y también hay una generación muy joven que repite este esquema tradicional de orquesta típica donde se toca como supuestamente hay que tocar, pero cree que está haciendo un tango nuevo o revolucionario. En el folklore no hay tanto conservadurismo, lo que se canta hoy en las peñas no es siempre lo de aquellos años. Todo el tiempo hay obra nueva. Yo trabajo en esa línea.

K: ¿Por ejemplo?

M: Por ejemplo, hace poco en la campaña de prensa para el show en la Trastienda fuimos a la tele a tocar y en vez de tocar un tango tradicional, me dio ganas de tocar “Árbol de limón”. Es un tema que tiene una base boliviana, habla de que van madurando unas paltas, parece un poco surrealista la letra pero en definitiva es una típica foto de barrio y desolación, hasta llegar al estribillo donde dice: *mujeres descalzas por ahí / árbol de limón*. Solamente plantea esa imagen... y bajo del escenario, me acerco a la gente y con un pulverizador con perfume a limón empiezo a llenar el espacio de ese aroma, ese es el remate... Esto trae reverberaciones distintas en el que escucha, sobre la soledad, la familia, los abuelos; representamos ese árbol que estaba en su casa quizás solo y a la vez rodeado de gente, como dice Marechal: “Hay en la casa un Árbol que no plantó la madre ni riegan los abuelos: solo es visible al niño, al poeta y al perro”. Es un tango ¿no?



<https://www.youtube.com/watch?v=npsxwL8b3rI>

F: Vi que fuiste soporte de un músico muy importante, Toquinho.

M: Sí, muy interesante. Fue un tango, “Yira yira”, interpretado por un monstruo como él, pero también con esa dulzura tan suya. Cuando vienen artistas internacionales, a veces los sellos les ofrecen músicos argentinos para que hagan el soporte. Y me tocó, también con Buena Vista Social Club; con la Orquesta Cubana; con Lindsey Stirling, que es una violinista muy interesante; con Aurora, que es una música noruega. En el caso de Toquinho, me escuchó en la prueba de sonido, se acercó y me propuso hacer un tango, juntos. Pasamos la prueba de sonido, difícil porque pone muchísimos acordes, muy virtuoso; y después salimos ahí y quedó muy bien “Yira yira”. Fue una experiencia muy buena.



<https://www.youtube.com/watch?v=VNjezA51o90>

K: El otro día leí un testimonio de Discépolo sobre la circunstancia en la que compuso ese tango. Tenía un contrato con una casa que se empeñaba en hacerle hacer cosas que le desagradaban como artista, y se jugó: rompió el contrato y quedó en la calle, en la pobreza, sin un centavo, y se fue a vivir con el hermano.

M: ¡Mirá la gente que palpaba la actualidad! Bien dice “cuando estén secas las pilas de todos los timbres que vos apretás”. El timbre o la pila no entraban en la poesía hasta ahí, palabras que quizás nadie había cantado.

LAS MANOS COMO PATIOS

F.: ¿Cuál sería tu deseo y proyección de acá en más con la bandólica?

M: Como inventor, traté de hacer algo para mí y para algunos alumnos, pero cuando le mostré eso a Sebastián Barbui, mi productor musical, lo empezamos a ver como algo más grande y ya se convirtió en un proyecto de los dos, intentando que sea cultural y de inclusión. Además de generar la alternativa de un valor accesible, tratamos de que los que no pueden acceder puedan recibir una bandólica a partir de donaciones. Ya hay orquestas que recibieron alguna y están estudiando con ella. Nuestro deseo es que a futuro haya una bandólica en cada escuela.

F: Vos tenés en la bandólica los dos teclados individuales, ¿has armado algún prototipo que sea más parecido al bandoneón tradicional o siempre es con los dos teclados separados?

M: Desde la perspectiva pedagógica en la OEB, tenemos un método con la idea de que el bandoneón se puede estudiar por manos separadas, enfocándonos en los dos roles que suele tener: acompañar (comúnmente la mano izquierda) o cantar la melodía (comúnmente la mano derecha). Sin embargo hubo tanta insistencia de gente que nos escribía, que probamos: agarramos las dos manos, las unimos y probamos las dos manos juntas, pero...

F: ¿Qué sentiste? ¿Qué pasó?

M: A mí me parece que el bandoneón... casi que respira, casi que es un animal, digamos, ¿no? Por su fuelle, su visceralidad, su sonido; es irremplazable. Para mí la idea de hacer un bandoneón digital es como una contradicción.

F: O sea, utilizar la carcasa del bandoneón sin la parte interna, vaciarlo todo, y ponerle tu sistema.

M: Sí, pero conceptualmente para mí no funcionaría. Tal vez pedagógicamente sí..., pero como bandoneonista, cuando toco una nota siento resonar a todas las paredes del fuelle... cuando abris el bandoneón se abre todo el recinto; es un instrumento al que le cambia la acústica todo el tiempo.... es la cola de un faisán. Emular eso es imposible desde lo digital, ¡gracias a Dios!

K: ¿Entonces?

M: Lo que hay que hacer es pensar que es un nuevo instrumento, que no tiene fuelle... como cuando se inventó el bandoneón, que podría considerarse hijo del órgano de iglesia pero que no tiene los pedales ni los tubos... Creo que nos lo podemos permitir. Yo lo toco en vivo, y es muy interesante tocarlo sin fuelle, apoyártelo acá como en el corazón y con la otra mano agarrar un micrófono, y cantar, y poder moverte y estar parado. Te genera otro tipo de gestualidad y de musicalidad.

Emular el bandoneón no es mi interés. Con Barbuí pensamos en que a futuro vamos a poder escuchar nuevas composiciones; es parte del sueño lograr que este instrumento, que nació inspirado en el bandoneón pero tiene otro nombre, genere también otra música.

K: Es muy bueno lo que decís. La creación se impuso por una necesidad –ejercitar las notas, o que un pibe que no puede comprar el instrumento pueda estudiarlo–, pero una vez creada, la bandónica propone otra función, la de generar una música distinta a la del bandoneón.

F: Bueno, el bandoneón se creó para música litúrgica en Alemania y terminó acá en el Río de la Plata, así que no fue pensado para lo que finalmente forjó: la melancolía del tango.

F: Y en tu vínculo con el tango, además de la bandónica, ¿qué otros proyectos tenés?

M: La Escuela de Bandoneones “OEB” intenta también abrir el juego a nuevos estilos, se toca tango y se toca los que las alumnas o alumnos sugieren: hemos tocado música de la India, o “Él mató a un policía motorizado”, tocamos folklore, tocamos de todo y experimentamos hasta dónde el bandoneón en ensamble funciona para hacer diferentes estilos. Hace poquito estuvieron en el Museo Xul Solar. Otro proyecto es “música de cajas”, unas cajas musicales que funcionan como instalaciones sonoras. Dentro de cada caja hay una obra que no se vuelve a grabar ni a tocar nunca más. Cada música que compongo se mete adentro de las cajas a través de un sistema electroacústico y eso se expone en museos, o en casas de la gente que adquiere esas obras, como si fuera un cuadro. Obras relacionadas al sentir del tango y el bandoneón, que para escucharlas hay que irlas a buscar.

K: ¿Qué, influyó en tu infancia para que vos estés hoy haciendo tu música?

M: Mi mamá es profesora de piano, y había un piano en mi casa, que ya se estaba pudriendo y no había plata para afinarlo, restaurarlo o comprar otro. Esto fue en el ochenta y pico, cuando nacen los primeros tecladitos Casio. Entonces le ofrecen a mi madre cambiar ese piano en el que yo tocaba mis primeras notas por un tecladito de esos, y yo empiezo a poder experimentar no solo con las notas sino con el sonido, cosas que me resultaban muy divertidas, y así jugué con ese instrumento entre los cinco y los siete años. Más adelante empecé a tocar la guitarra.

F: ¿Ibas al conservatorio o a profesor particular?

M: Las dos cosas. Empecé con la guitarra acústica, después me copé con la guitarra eléctrica, el jazz, el heavy metal, empecé a buscar sonidos, pedales de guitarra, amplificadores así y asá, hasta que un día escuché el bandoneón y me di cuenta de que era lo que estaba buscando y no encontraba. Me costó, porque tocaba muy bien la guitarra. Me decían: ¡no, cómo te vas a cambiar! Y a los 18 o 19 años cambié de instrumento.

K: Tu cambio al bandoneón no tuvo vuelta...

M: No tuvo vuelta. Un día, en la casa de un pianista que sacó un bandoneón, lo escuché por primera vez a un metro de distancia –lo había escuchado en discos nada más–, faltaba una semana para mi cumpleaños y justo había heredado plata de una abuela, de un auto, y fui y me lo compré. Se fue dando todo así, mágicamente. Me interesa remarcar esto: lo que me impactó del bandoneón fue el sonido y lo que generaba. Mucha gente llega al bandoneón porque lo siente como la voz del tango. A mí me pareció una cosa independiente a todo.

F: Los extranjeros, asiáticos y yanquis, por lo general entran por Piazzolla, que afuera se conoce mucho. Troilo en EE.UU. no funciona y acá es uno de los grosos totales. En Europa gusta mucho el tango del treinta, que acá suena muy antiguo. Cada región tiene sus particularidades.

M: Pienso que es representativo de la problemática que venimos hablando un tema que compuse hace poco, “La voz de Buenos Aires”; es el Bandoneón en primera persona, sus deseos y su historia. ■



<https://youtu.be/4QsgpxGrSkI>



GRABANDO: LA TÍPICA GRECO LLEGA AL DISCO

Fernando Del Priore

Según el diccionario, *grabar* es registrar un sonido en un disco y *sonido* es *la sensación auditiva originada por una onda acústica, la vibración capaz de engendrar una sensación auditiva o cualquier emisión de voz simple o articulada*.

1878 fue el año en el que Thomas Alva Edison (1847-1931) presentó ante la Academia de Ciencias francesa el *fonógrafo*, un aparato con el cual se podía grabar y reproducir la voz humana, primeramente sobre una delgada hoja de estaño (*tin foil*), más tarde reemplazada por cilindros de cartón parafinado y, por último, casi llegando a 1890, sobre cilindros macizos de cera de abeja, luego de celuloide, los cuales eran más resistentes (todos ellos de corte vertical).

Dos años antes de este último suceso Emilio Berliner patentó un nuevo sistema, el disco plano de zinc (de corte horizontal), y al equipo (solo de reproducción) en el cual se tocaba el mencionado disco lo llamó *gramófono*. El material del disco del gramófono sufrió cambios: el originario disco metálico fue reemplazado por el disco de ebonita y luego por el de goma laca, negro de humo y caolín.

Cuando se empezó a popularizar el disco, el cilindro fue perdiendo mercado y, aunque con ellos cualquier persona podía grabar caseramente lo que quisiera, sin necesidad de ningún otro implemento que el mismo fonógrafo, el problema se suscitaba por la dificultad de la copia de una obra musical, ya que el cilindro, hasta la primera década del siglo XX, no se podía grabar en serie; cosa diferente a lo que sucedía con los discos, los cuales podían abastecer más rápidamente la demanda del mercado.

Desde el comienzo del disco hasta 1925 el sistema en el que se registraba el sonido era el famoso sistema acústico, el cual por medio de una bocina captaba el sonido y a través de una púa sobre un disco maestro se registraba el sonido. Este disco era utilizado para realizar la matriz, con la que, tras una serie de procesos, se hacían las copias. Luego de 1925 se comenzaron a utilizar los micrófonos en vez de las bocinas y se entró en la era del sonido eléctrico.

Hubo algunas variantes en los discos. Por ejemplo, en cuanto a su material, los del sello Marconi, en vez de ser de metal, tenían su alma de cartón, lo que les hacía flexibles y, en consecuencia, menos proclives a partirse. Otra variante fue que en 1907 Odeón introdujo al mercado el disco de dos caras (ambos lados grabados), ofreciendo de esta forma dos obras en un solo disco.

En la Argentina el disco se empezó a comercializar alrededor de 1890 y, debido a la demanda generada, los comerciantes incluyeron en los catálogos internacionales obras del repertorio nacional o criollo. En 1902 aparecieron los discos Royal Record; en 1905 sellos como Zomófono, Columbia y Víctor; en 1907 Marconi sacó los discos flexibles y Odeón los de dos faces; en 1908 la marca Pathe; en 1909 los discos Victor (de dos faces), los Gath & Chaves, etc.

De esta manera vemos que el tango y las canciones criollas ya eran de consumo masivo. 1910 fue un año importante para el tango, pues el bandoneonista Vicente Greco, con formación de cuarteto (flauta, violín, guitarra y bandoneón), comandó para el sello Columbia la primera orquesta típica en llegar al disco.

Greco había nacido en Buenos Aires el 3 de junio de 1886. Antes de tocar el bandoneón, pulsaba las cuerdas de la guitarra, en tiempos en los que su hermano Fernando lo bautizó con el apoyo de "Garrote". En su familia la música estuvo siempre presente. Su hermana Elena fue pianista, su hermano Domingo fue guitarrista y pianista, y su padre Ángel Greco, cantor, payador, guitarrista y autor de algunas obras, como las milongas "Naípe marcado" y "La milonga celestial", entre otras.

Francisco Canaro escribió sobre Vicente Greco en su libro *Mis Memorias* lo siguiente:

"Fue mi amigo y gran compañero; tuvo una actuación sumamente destacada en los albores del tango, bien podría decirse que fue un visionario que se adelantó a su época y que, en alas de su talento y admirable perseverancia, se constituyó a poco de comenzar en uno de los valores más positivos y promisorios, a la vez que sirvieron de base a la consolidación del tango. Fue el primero en grabar discos con el cuarteto en el que yo también actuaba, obteniendo en esta nueva labor un suceso insospechado y de gran difusión".

La revista *Fray Mocho* decía sobre él en 1915: *"Greco se ha impuesto entre la gente copetuda. Es el niño mimado de las familias bien. Actuó en el Plaza Hotel, en la residencia del doctor Lucio V. López, en lo de Green. Tales faenas le rinden no menos de 200 pesos por actuación".*

También fue Canaro quien contó en sus memorias cómo Greco se había relacionada de casualidad con el bandoneón:

"una noche que andaban dando serenatas, cayeron a un conventillo donde vivía un sargento de policía, quien se levantó indignado porque le habían perturbado el sueño y empezó a dar pitadas de auxilio, lo que motivó que los muchachos disparasen en todas direcciones para evitar la "cana", y el bandoneonista dejó el instrumento a Vicente Greco, que vivía en la misma casa, para que lo guardara. Pasó un largo tiempo sin que el dueño apareciera a buscarlo, y entonces Greco empezó a teclearlo y a examinarlo, y tanto fue el entusiasmo que poco a poco aprendió a tocarlo"

Vicente Greco falleció en Buenos Aires el 5 de octubre de 1924 a consecuencia de una uremia. Dejó una gran cantidad de excelentes e inspiradas obras de su autoría que, a casi cien años de su muerte, siguen con plena vigencia en el repertorio de las actuales agrupaciones tangueras, como, entre varias otras, "La viruta", "Racing Club", "El pangaré", "El flete", "Ojos negros" y "Rodríguez Peña". ■

