

X Encuentro Nacional de Folklore



**VII Congreso Internacional del
Patrimonio Cultural Inmaterial**



© 2019, Consejo Federal del Folklore

ISBN:

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Derechos exclusivos reservados para todo el mundo

Prohibida su reproducción total o parcial, sin expresa autorización del autor

Salta, Capital. República Argentina

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

X Encuentro Nacional de Folklore, 14ª Encuentro Nacional de Música, Poesía y Danza - y VII Congreso Internacional del Patrimonio Cultural Inmaterial - Salta 2019

PROGRAMA

Declarado de Interés del Senado de la Nación Argentina mediante Declaración N° 106/19

Declarado de Interés de la Provincia de Salta mediante Decreto N° 1095 /19.

Declaración de Interés de la Cámara de Diputados de Salta – Resolución N° 208/19

Declaración de Interés de la Secretaría de Cultura Provincia de Salta Resolución N° 402/19

Declarado de Interés Cultural por el Consejo Federal del Folklore de Arg. Declaración N° 35/19

Declarado de Interés Folklórico por la Academia del Folklore de Salta Declaración N° 29/19

Con el Auspicio Institucional del Comité Argentino del Consejo Internacional de Museos (ICOM)

Con el Auspicio de ADIMRA (Directores de Museos de la República Argentina)

Con el Auspicio de AProdeMus Asociación Profesional de Museólogos

20 al 24 de agosto de 2019

Dicha actividad es organizada por el Academia del Folklore de Salta, Centro de Capacitación N° 7214 "El Puesto", Asociación Canto Diverso, Asociación Cultores de la Copla, CPAS Centro Patrimonio Salta, Agrupación Tradicionalista de Salta Gauchos de Güemes y Consejo Federal del Folklore de Argentina

Día martes 20 de agosto - 14ª Encuentro Nacional de Música, Poesía y Danza

Sala Juan Carlos Dávalos – Casa de la Cultura – Caseros N° 460

Se recibirá alimentos no perecederos para el Ateneo Humberto Burgos quienes se encargarán de distribuirlos por comedores y merenderos comunitarios.

Tema Central: “Poesía, Música y Danza” - Coordinadora General: Emilia Baigorria, Nelson Carrasco y Ezequiel Carabajal y Mercedes Villagraç (Coordinación Artística).

17,00 Hs. Apertura palabras de José de Guardia de Ponté y Emilia Baigorria.

Conducción Sarita Maidana y Lali Delgado

17,10 Hs. **Mesa Poética 1**

Gustavo Ricardo Palacio – Luis Marchin Biazutti - Marcela Cantolla – Cacho López Velez – Belisario Luis Romano Güemes – Haydee Aguilar

17,30 Hs.

Actuaciones Artísticas: Ballet Tradición Salteña

17,42 Hs.

Mesa Poética 2

Sarita Maidana, - José Cantero Verni, Ilda Ruiz, Haydee Avila, María Cristina Peiró Herrera – Ricardo Federico Valdez y Miriam Carrizo

18,00 hs.

- 1) Raúl Chuliver
- 2) Chilecito La Rioja

18,20 Hs. Mesa Poética 3

Matías Ortiz – Lina Gabriela Torino - Laura **Rojo** – Rodrigo Fanti - Cecilia Barba y Mabel Frossasco

18,40 Hs. Actuación Artística

- 1) Sarita Flores
- 2) La Danza Folklórica – Academia “La Herradura”
- 3) Sabrina Dávalos

19,10 Hs. Mesa Poética 4

Claudia Villafañe Correa. Santos Vergara, Adriana Quiroga, Luis Benjamín Dahrouge, Gustavo Ricardo Palacio,

19,50 Hs. Actuación Artísticas

- 1) Juan Jaime y copleros 10 min.
- 2) Jacinta Condorí
- 3) Ballet Indígena Kakan de Cerrillos

20,30 Hs. Mesa Poética N° 5

Mónica Adriana Ovejero, Emilia Baigorria, Fanor Ortega Dávalos, Ricardo Mamani, José de Guardia de Ponté y José González

21,00 Hs.

- 1) Elías Saadi (21,10)
- 2) Ale Barrionuevo
- 3) Alba Arias (21,20)
- 4) Herencia Viva (21,32)
- 5) Los del Predio (21,42)
- 6) Cuerpo de Danzas “De mis pagos” de Escobar Provincia de Buenos Aires
- 7) Pareja Martín Albornoz y Gladys Patricia Bruzzese
- 8) Ballet Folklórico Municipal de Ituzaingó Corrientes
- 9) Cierra la Rioja: “Los Huayras Salamanqueros y Juan Marcelo Carrizo.

Día Miércoles 21 de agosto

Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750

09,00 hs. Acreditaciones. A cargo de Martín Albornoz, Juan Romero y Carlos A. Oropeza

Se recibirá alimentos no perecederos para el Ateneo Humberto Burgos quienes se encargarán de distribuirlos por comedores y merenderos comunitarios.

09,30 hs. Apertura Oficial del **X Encuentro Nacional de Folklore y VII Congreso Internacional del Patrimonio Cultural Inmaterial - Salta 2019**. Palabras de Francisco Araoz, José de Guardia de Ponté y Autoridades Provinciales.

Ingreso de Banderas – Entonación del Himno Nacional. Musicaliza:

Recepción y Presentación de las Delegaciones y Directores COFFAR invitados.

Coordina Apertura Carlos Argentino Oropeza

10,30 Hs. Mesa Panel N° 1

Integrantes del Centro de Capacitación N° 7214 "El Puesto" expondrán sobre sus actividades y metodologías de enseñanza.

11,30 Hs. Actuaciones Artísticas

- 1) **Mariana Gutierrez**
- 2) **Los del Predio**
- 3) **Marin Herrera y Teresa Contreras**
- 4) **Mesa Panamericana N° 2**

13,00 Hs. Lunch de Recepción.

15,00 hs. Talleres

- 1) **Hs. 15,00 a 17,00 - Taller de Danza Folklórica: “La Chacarera del Monte”** Prof. Ezequiel Carabajal – Lugar: Ateneo Enio Pontuzzi – Rivadavia 453.
- 2) **Hs. 15,00 a 17,00 – Curso – Taller: “PATRIMONIO CULTURAL MATERIAL E INMATERIAL COMO HERRAMIENTA APLICADA A LA EDUCACIÓN”** – Prof. Claudio Omar Arnaudo – Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750.
- 3) **Hs. 15,00 a 17,00 hs. Taller “FABRICACIÓN DE UNA QUENA EN 5 Minutos”** – Prof. Elías Saadi (Orán) – Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750.

17,00 hs. Mesa Panel N° 2

- 1) **Eduardo Medina** (Güemes – Salta) Ponencia: **“VALLE DE SIANCAS EN LA GUERRA POR LA INDEPENDENCIA”** Asesor y Director del Departamento de Investigaciones Históricas de Campo Santo y Presidente del Instituto Belgraniano de la ciudad de Gral. Güemes. Publicó 20 libros entre Investigación histórica y literatura.
- 2) **Ernesto Biasceglia (Salta) – Ponencia: “IMPORTANCIA HISTÓRICA Y ESTRATÉGICA DEL MUNICIPIO EN LA CULTURA”** Investigador Periodista y Escritor.

- 3) **Teresita Gutierrez** (Salta) Ponencia: **“HISTORIA DEL MUSEO HISTÓRICO DEL NORTE”**. Cursó estudios superiores en el Instituto de Formación Docente N° 8 de La Plata donde egresó como museóloga para luego conseguir el título de licenciada en museología en la Universidad del Museo Social Argentino de Buenos Aires. Actualmente trabaja en el Museo Histórico del Norte, Es representante de ADIMRA en Salta y Delegada del ICOM Argentina en Salta.
- 4) **Raúl Aranda (Neuquén)** Ponencia **“Persistencia de formas antiguas del canto tradicional en el norte neuquino”**. • Profesor en Danzas Nativas y Folklore. Master Universitario en Animación Sociocultural y Educación Social en la Universidad de Sevilla en la modalidad a distancia. Socio Fundador y Ex-presidente del Centro de Estudios Folklóricos de Neuquén.
- 5) **Conrad Telfer (Australia)** – Ponencia: **“FOLKLORE AUSTRALIANO – EL POR QUÉ Y CÓMO SOMOS”**. BS Bachelor Science – BA Bachelor of Arts. Queensland University.

Moderador: **Laura Hernández**

18,10 hs. **Mesa Panel N° 3 – Cuestiones de Folklore**

- 1) **Raúl Chuliver** (Campana Buenos Aires) Ponencia: **“PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA”** Intérprete de la guitarra, estudioso de la ciencia del folklore, profesor de danzas nativas. Compositor.
- 2) **Rafael Gutierrez** – (Salta) - **“La guerra gaucha en la ficción de Oesterheld”** – Profesor y Licenciado en Letras egresado de la Universidad Nacional de Salta. Especialista en Lingüística egresado de la Universidad Católica de Salta. Profesor Adjunto Regular de la Cátedra de Literatura Argentina de la Universidad Nacional de Salta. Director del Proyecto del Consejo de Investigación de la Universidad Nacional de Salta: “Cuatro novelistas argentinos del último cuarto del siglo XX: debates y polémicas”.
- 3) **Ilda Estela Ruiz** (Salta) – **“LA ZAMBA DE VARGAS – Un suceso histórico en la construcción del territorio argentino”** Profesora – Capacitadora Docente – Miembro de la Academia del Folklore de Salta y del COFFAR. Miembro de la Mesa Panamericana N° 2. Es investigadora en historia y folklore.
- 4) **Alicia Ana Fernández Distel (San Salvador de Jujuy)** Ponencia: **“Pirrotecnia del Pasado en América: las camaretas o morteretes”** - Licenciada en Ciencias Antropológicas egresada de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 1972. Doctora en Filosofía y Letras en la misma Universidad (1981). Dictó innumerables conferencias, cursos, presentaciones a congresos; dirigió simposios en Congresos Internacionales de Americanistas y otros. Actualmente es directora del Espacio de Arte Nicasio Fernández Mar en Tilcara, Jujuy.
- 5) **Cecilia Collavini** (Lincoln – Buenos Aires) – **“Políticas públicas y gestión cultural como herramienta para la democracia cultural y la integración regional. Análisis de caso, la participación de la delegación de Lincoln en un festival de danza.”** Directora de la Capacitación en Enseñanza de Arte Escénico y Cultura Popular con orientación en danzas folklóricas, Municipalidad de Lincoln. Integrante del equipo de coordinación del Curso de Ingreso de la Universidad Nacional de Tres de Febrero. Bailarina y estudiante avanzada de la Lic. en Folklore con mención en Danzas Folklóricas y Tango en la UNA y de la Lic en Historia en la UBA.

Moderador: **Facundo Linares**

19,10. **Actuación Artística.**

- 1) **Cuerpo de Danza De Mis Pagos**
- 2) **Marcelo Fernandez**
- 3) **Juan Jaime y sus copleros**

4) “Los Huayras Salamanqueros y Juan Marcelo Carrizo.

20,00 Hs. Cierre

Día Jueves 22 de agosto

Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750

09,00 hs. Acreditaciones –

09,30 hs. **Mesa Panel N° 4 : Folklore y Medios de Comunicación**

- 1) **Ricardo Choque** (Salta) – Programa “LA GUITARREADA” FM
- 2) **Carlos López Vélez** (Salta) AM840 y Argentinísima Satelital
- 3) **Virginio Montiel** (Salta) ”EL TURISMO ES EL CAMINO” AM840 y FM 96.9 Integrante de la Cadena de Prensa Turística. Director de la Editorial Turística Alba. Revista EXODO TURÍSTICO
- 4) **Fernando Lozano** (Salta) – Canal Milenium
- 5) **Tito Sosa** (Salta) Las Voces de la Patria – Canal 2 Salta

Moderador: **Facundo Linares**

10,30 hs. **Mesa Panel N° 5 – Folklore y las Regiones**

- 1) **Aldo Daniel Maciel** (Misiones) – Ponencia: “**LA MUSICA FOLKLORICA, INSUMO PARA AUMENTAR LA EXPERIENCIA EMOCIONAL DEL TURISTA CON EL DESTINO**” – Licenciado en Turismo. Universidad Nacional de Misiones (UNaM). Año 1997. Doctorado en Psicología y Marketing de la Universidad Nacional de Misiones. Año: 2001. Profesor Adjunto de Organización y Administración de Empresas Turísticas. Carrera de Licenciatura en Turismo Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Misiones (UNaM)
 - 2) **Lidia Juarez** (Salta) Ponencia: “**PATRIMONIO Y TURISMO**” - Guía Profesional de Turismo egresada: Instituto Superior de Turism9 "Perito Moreno" BsAs. / Ceremonial : Instituto Argentino de Ceremonial Gral. José de San Martín
 - 3) **María Elena Barrionuevo (Catamarca)** Ponencia: “**Las Vidaldas De la Herradura**” – POETA. ESCRITORA, COMPOSITORA, INVESTIGADORA y DISEÑADORA DE INDUMENTARIA DE RAIZ ANDINA. Conferencista sobre Derechos Humanos y sobre La Vidala.
 - 4) **Antenor Melgarejo** (Formosa) “**LO SOCIAL Y LO FOLKLÓRICO EN FORMOSA**” Director COFFAR Formosa.
 - 5) **Matilde Ballester** (Partido de General San Martín – Buenos Aires) “**BIBLIOTECA Y FOLCLORE, UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO**” – **Bibliotecaria** - Especialización en Informática Educativa - Especialización en Programas Educativos de Prevención y Promoción de la salud Escolar - Especialista Superior en Literatura Infantil y Juvenil.
- Moderador: Laura Hernández

11,30 Hs. **Mesa Panel N° 6 – Educación y Folklore**

- 1) **Elba Hernández** (Mar del Plata – Buenos Aires) Ponencia: “**Preservación del Patrimonio Foklórico a través de Sistema Educativo**” Directora Regional COFFAR Mar del Plata.
- 2) **Laura Hernández (Lincoln – Buenos Aires)** Ponencia en conjunto: “**VALORIZANDO LA DIVERSIDAD REGIONAL MUSICALIZADA**”. Licenciada en Educación, egresada de la Multiversidad de Edgard Morin de Montreal. Miembro de la OEA (Referente educativo- Organización de Estados Americanos) y de la Ried (Referente educativo – Red Iteramericana de

- Educadores Docentes); Nominada al “Global Teacher Prize 2020” (premio mundial de docentes) - Coordinadora de Educación en la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Lincoln.
- 3) **Marina Vanesa Duberti (Lincoln – Buenos Aires) – Ponencia en conjunto: “VALORIZANDO LA DIVERSIDAD REGIONAL MUSICALIZADA”** Profesora en danzas contemporáneas y españolas, egresada de Instituto Superior de Danzas DANZARTE y Profesora en Educación Primaria egresada de Instituto Superior de Formación Docente N°14. Actualmente a cargo del Estudio de Danzas Marina Duberti en El Triunfo, donde cuenta con 34 alumnas de diversas edades, creado hace 6 años. Se dictan clases de danzas contemporáneas y españolas.
 - 4) **Facundo Linares (Lincoln – Buenos Aires) Ponencia en conjunto: “VALORIZANDO LA DIVERSIDAD REGIONAL MUSICALIZADA”** Profesor de Danzas Folklóricas Argentinas del IDAF y estudiante de Profesor en Educación Musical en Conservatorio de Música Aldo A. Quadraccia Miembro de la OEA (Referente educativo-Organización de Estados Americanos) y de la Ried (Referente educativo – Red Iteramericana de Educadores Docentes). Actualmente se desempeña como profesor de danzas Taller Municipal de Folklore, en Bermúdez y Triunvirato, de su ballet “Bailarines del Alma” y de la Cátedra de Zapateo Folklórico Argentino en la Capacitación Municipal de Artes Escénicos y Fiestas Populares de Lincoln.
 - 5) **María Angélica Ramírez (Buenos Aires) Ponencia: “FOLKLORE COMO EJE TRANSVERSAL EN LA ESCUELA PRIMARIA”** - Profesora Nacional de Danzas Nativas y Folklore: Escuela Nacional de Danzas. 1976 - Profesora Nacional de Danzas Clásicas: Escuela Nacional de Danzas. 1977 - □ Profesora Nacional Superior para la Enseñanza Primaria: ENSAM. 1987 Registro N°454.452

Moderador: José de Guardia de Ponté

12,30 - Actuaciones Artísticas

- 1) **Los Copleritos del Paraje “Las Juntas” Departamento Guachipas**
- 2) **Delegación Orán**

13,30 hs. cierre

Talleres:

- 1) Hs. 15 a 17 – **“LAS VIDALAS DE LA HERRADURA – CANTO TRIBAL COPLAS”** Prof. María Elena Barrionuevo (Catamarca) – Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750.
- 2) Hs. 15 a 17 – **“LA LENGUA KAKAN”** Prof Rita Cejas e investigadores. Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750.

17,15 hs. – Mesa Panel N° 7 – La Danza Folklórica

- 1) **Elsa Liendro** (Rosario de Lerma - Salta) Ponencia **“EL FOLKLORE Y LA EXPRESIÓN CORPORAL EN ADULTOS Y ADULTOS MAYORES”**- Profesora de expresión corporal y folklore. Bailarina Profesional. Coreógrafa Maestra de educación artística en los niveles inicial, primario y secundario. Docente del Taller de Adultos y Adultos Mayores.
- 2) **Gloria Silingo Vargas** (Chilecito – La Rioja) **“LA DANZA ARGENTINA Y SU CONTEXTO – RESCATE COMO PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL”** Profesora de Danzas Folklóricas Argentinas. Lic. en Psicopedagogía. Es Directora Qhapaq Ñam Escuela de Arte Nativo de Chilecito La Rioja. Directora Regional COFFAR Chilecito y Secretaria del COFFAR a nivel Nacional.
- 3) **Fernando Turquina** (Lincoln – Buenos Aires) – **“LA RESBALOSA ANDINA”**. Profesor Diplomado en Danzas Folklóricas Argentinas. Es Director del Ballet Folklórico “El Chúcaro” (Pcia, de Salta) Pertenece al grupo de Investigación de la Municipalidad de Lincoln (pcia de Buenos Aires)

- 4) **Marcela Castro Ríos (Río Cuarto Córdoba)** Ponencia: **“Danza como puente de integración, en los/las bailarines/as del Grupo de Danzas Juntando Afectos de la Ciudad de Río Cuarto, Córdoba”**. Profesora Superior de Danzas Folclóricas argentinas. Egresada de Instituto Superior de Arte Folclórico IDAF. Docente a cargo de las áreas de Motricidad, Esquema e imagen. Corporal, Títeres y Psicodrama, Arte y Reciclado. Esfera dinámica. Comedia Musical. Programa de Deportes Adaptados, Deportes Río Cuarto. Programa de Inclusión y Desarrollo para Personas con Discapacidad.
- 5) **Lourdes Reyes (Tucumán)** Ponencia: **“Arte y Psicoanálisis – el arte como expresión de los conflictos”** Profesora de Danzas Folclóricas - Especialista en drogadependencia. Especialista en Formación Pedagógica. Interventora comunitaria en el trastorno de la conducta suicida. Sub delegada de la Delegación Sur del Colegio de Psicólogos de Tucumán. Psicóloga de la Fundación "Jovenes de Pies".
- 6) **Marcos José Martínez (Salta)** Ponencia: **“La Cueca Norteña en la Zona de Frontera”** Profesor de Danzas Folclóricas. Director del Ballet Zamberos de Salta.

Moderador: **Facundo Linares**

18,25 hs. Mesa Panel N° 8 – Cuestiones de Folklore 2

- 1) **Carlos Bonino (Córdoba)** Ponencia: **“LA DECLAMACIÓN - Lo importante no es lo que se dice, sino de qué manera se dice”** – Perteneció a la Compañía Argentina mixtura Popular
- 2) **Fanor Ortega Dávalos (Tarija – Salta)** **“ORIGEN DE LA COPLA”** . Contador Público Nacional - Es miembro académico de la Academia del Folklore de Salta y de Tarija. Miembro fundador y comisión directiva del COFFAR (Consejo Federal del Folklore de Argentina) como así también del COFAM (Consejo del Folklore de América. Se puede decir además que es uno de los más importantes investigadores de la COPLA en América.
- 3) **Mónica Adriana Ovejero – (Salta) - “Vida y obra del escritor Cesar Antonio Alurralde”** – Poeta. Publicaciones: participó de varias Antologías como “Eva decidió seguir hablando”, “Antología caótica”, “Cuatro siglos de literatura salteña”, “Mujeres poetas del norte”. En poesía publicó “Apasionado Motivo”. “Poeta y Navegante” “Emociones” “Nocturno” “La Promesa y “Ritual de Espera
- 4) **Juan Romero (Baradero) Ponencia: “A DON PELACHO – PERSONAJE DE BARADERO”** – Comunicador Social, Conductor del Programa “Así canta mi País”. Ayudante Coordinador Pre Baradero. Difusor de “Utopías Discos”.
- 5) **Arminda Galleguillos (Belén Catamarca)** **“EL CULTO CATÓLICO Y EL FOLKLORE”** Docente, Directora Regional COFFAR Departamento Famatima – La Rioja.

Moderador: **Laura Hernández**

19,25 hs. Mesa Panel N° 9 – Folklor e Integración

- 1) **Roque Silva (La Rioja) – “PRESENTACIÓN DEL MUSEO SONKOY CHAYA”**. Integra la Asociación Folclórica Riojana en las secretarías de Prensa y en años diferentes la secretaría de Plástica. Fue el Presidente de Asociación Folclórica Riojana durante los años 2008 al 2013- Integra y es Delegado del Movimiento Internacional de Muralistas “Italo Grassi” participa en distintos encuentros de Muralistas en diferentes provincias del país. Actualmente está trabajando en medios de comunicación, mientras que también pinta, realiza esculturas, fotografías, y producción artística en radio y televisión, y continúa elaborando piezas en cerámica y realizando exposiciones en diferentes ferias en la provincia y el país. Director Regional COFFAR de la Rioja.
- 2) **Mirta Lega (Buenos Aires – ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS CORTAZAR)** Ponencia: **“LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS COMO MEDIO DE INTEGRACIÓN DE PERSONAS CON CAPACIDADES ESPECIALES”**

- 3) **María Cristina Díaz** (Buenos Aires - ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS CORTAZAR) Ponencia: "LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS COMO MEDIO DE INTEGRACIÓN DE PERSONAS CON CAPACIDADES ESPECIALES"
- 4) **Claudia Saravia Paez** (Neuquén) "CONTEXTOS DE LA MÚSICA CAMPESINA DEL NORTE NEUQUINO" – Prof en LETRAS. Lingüista c/Experticia en Adquisición del Lenguaje. Didacta e Investigadora Educativa del Consejo Pcial de Educación de NQN. Magister en Antropología por la FLACSO. Gestora Cultural por la Univ. Nac. de Córdoba. Dedicada a la Investigación Independiente y a la Gestión Cultural por la Música Campesina del norte neuquino.
Moderador: Facundo Linares

20,25 hs. Cierre.

20,45 Hs. GALA DEL FOLKLORE DE SALTA – SOCIEDAD ITALIANA DE SALTA – Zuviría
380

Se recibirá alimentos no perecederos para el Ateneo Humberto Burgos quienes se encargarán de distribuirlos por comedores y merenderos comunitarios.

Siendo las 21,00 hs. Conducen Sarita Maidana y Lali Delgado

- 1) Tradición Salteña
- 2) Raúl Chuliver (21,12)
- 3) Mariana Gutierrez (21,20)
- 4) Ballet Qapaqñam (21,30)
- 5) Nancy Grisell y su conjunto (21,40)
- 6) Herencia Viva de Córdoba (21,50)
- 7) Sarita Flores (22,05)
- 8) Taller Juventud Unida de Rosario de Lerma (22,15)
- 9) Juan Jaime y sus copleros (22,25)
- 10) Coordinación de Arte y Movimiento – Salta (22,35)
- 11) Ballet Folklórico Municipal de Ituzaingó Corrientes (22,45)
- 12) Lucía Guanica (22,55)
- 13) Cuerpo de Danzas De Mis Pagos y Martín Albornoz (23,05)
- 14) Alba Arias (23,15)
- 15) Academia Martín Miguel de Güemes de Rosario de Lerma
- 16) Tradición Joven (Salta)
- 17) Delegación de Orán.

Día Viernes 23 de agosto

Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750

Se recibirá alimentos no perecederos para el Ateneo Humberto Burgos quienes se encargarán de distribuirlos por comedores y merenderos comunitarios.

09,15 hs. Mesa Panel N° 10 – Patrimonio Cultural y Folklore

- 1) **Claudio Omar Arnaudo** (Rosario de Lerma - Salta) Ponencia: "LA HISTORIA ORAL COMO HERRAMIENTA PARA EL RESCATE DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL" – Estudió en la UNIVERSIDAD NACIONAL DE LANÚS Licenciatura en Museología Histórica y Patrimonio. Es Profesor a Nivel Superior y Coordinador de las Carreras de Turismo, patrimonio cultural y natural. Es Miembro de la Asociación de Museólogos

Profesionales (APRODEMUS). Miembro del Instituto Nacional Browniano y Miembro del Círculo de Oficiales de Mar

- 2) **Gustavo Flores Montalbetti** (Güemes – Salta) Ponencia **“PATRIMONIO CULTURAL Y ARQUITECTÓNICO EN EL VALLE DE SIANCAS”**. Investigador en Arqueología e Historia. Expuso trabajos en Congresos de Nacionales e Internacionales de Antropología y Arqueología. Miembro de los equipos de investigación del Dr. Alberto Rex González, Dr. Rodolfo Raffino y Dra. Alicia Fernández Distel, entre otros. Publicó cuentos y relatos del NO.A., artículos en revistas especializadas y libros. Autor del “Programa de Desarrollo Sustentable de Cultura y Turismo del Valle de Siancas”. Asesor y Gestor Cultural del Municipio de Campo Santo.
- 3) **Lidia Calderón** (Rosario de Santa Fe) **“EL ORIGEN DE LOS BARRIOS DEL DISTRITO OESTE DE ROSARIO (SANTA FE). DOCUMENTALES DE LOS BARRIOS “GODOY” Y “TRIÁNGULO Y MODERNO”**. Directora Regional COFFAR de Rosario de Santa Fe.
- 4) **Segundo Eulogio Vega** – (Belén – Catamarca) Ponencia; **“LA TRADICIÓN, LA POESÍA Y LA DANZA ARGENTINA”** - Escritor, cantor y guitarrero. en radio actuó en los programas amanecer argentino. radio mitre.- a lonja y guitarra. radio argentina.- también en radio porteña. en belen integro el conjunto los Condor Huasi. Actuó en numerosos festivales provinciales y nacionales, también en numerosos encuentros de escritores
- 5) **Mirta Graciela Arevalos Zielonko** (Paraguay) – Ponencia: **“CULTURA Y FOLCLORE DEL PARAGUAY”**-. Mg en Gerencia y administración de políticas culturales y educativas. Gestora Cultural. Lic. en Educación. Docente. Directora CPFAM en Paraguay y actualmente Directora del COFPAR(Consejo de Folklore de Paraguay).

Moderador: **Facundo Linares**

10,15 hs. Mesa Panel N° 11 – Cuestiones del Folklore 3

- 1) **José Alfredo Díaz Ramos** – (Lincoln – Buenos Aires) – **“HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DEL FOLKLORE”** Maestro Nacional de Danzas F.A. CABA. Licenciado en Folklore con mención en Culturas Tradicionales. Universidad Nacional del Arte. Área Transdepartamental de Folklore. Doctorado en Cultura y Sociedad – Centro Argentino de Etnología Americana. CONICET en convenio con la Universidad Nacional de las Artes.
- 2) **Rafael Juarez (Formosa)** Ponencia: **“LA CHACARERA DEL MONTE FORMOSEÑO”**
- 3) **Patricia Bruzzese** (Arroyo Seco – Provincia de Santa Fe) **“SOÑADORES DEL PARANÁ – PROYECTO TIBURONES – ARROYO SECO”**. Profesora de Educación Física y de Danzas Fokloricas (ISEF N° 11) Acompañante terapéutica del Instituto San Lorenzo de Rosario. Directora Regional COFFAR de Arroyo Seco – Provincia de Santa Fe.
- 4) **Angel Kelly Carrizo** (Catamarca) – Ponencia: **“IMPORTANCIA DEL PATRIMONIO CULTURAL”** Es Profesor Nacional de Música. Comunicador Social. Escritor. Autor/Compositor. Actualmente es Jubilado Docente, luego de 26 años de enseñanza musical en Escuelas primarias, secundarias y terciarias. Fundador y actual presidente del ISA (Instituto Superior de Arte de Catamarca). Es Organizador del ENCUESTRO INTERNACIONAL DE ESCRITORES Y POETAS DEL BICENTENARIO "JUANITA HERRERA SALEME - EL MUNDO DE LA CULTURA, del Festival del Fueye pronto a cumplir su XII Edición. Festival de Copleros y el Festival Interescolar de Folklore.
- 5) **Mario Nieva** (Tierra del Fuego) **“HISTORIA DE CULTORES DEL FOLKLORE EN TIERRA DEL FUEGO”** Profesor de Danzas Folklóricas – Director Regional COFFAR en Tierra del Fuego.

Moderador: **Laura Hernández**

11,10 hs. Mesa Panel N° 12 – LA CULTURA KAKAN

- 1) **Gabriela Claudia Espina** (Villa Carlos Paz - Córdoba) “**Acciones para revitalización lengua Kakan**” - Prof.Nac.Teatro - Fundacion Pangea
- 2) **Mabel del Valle Peralta** (Villa Carlos Paz - Córdoba) “**Acciones para revitalización lengua Kakan**” - Prof.Folklore Argentino y Latino - Fundacion Pangea
- 3) **Juan Carlos Allosa** (Andalgalá – Catamarca) – “**LA LENGUA KAKAN REVIVE**” Amauta de la Comunidad del Pueblo Diaguita de Andalgalá — Catamarca
- 4) **Daniel Herrera** (Córdoba) – “**LA LENGUA KAKAN – GRAN INCOGNITA**” – Ingeniero Agrónomo recibido en la Universidad Nacional de la Plata.
- 5) **Rita Cejas (Talapaso – Tucumán)** “**LA LENGUA KAKAN**” Lic. en Antropología. Directora Regional COFFAR Talapaso Tucumán.
- 6) **María Cristina Escobar** (Villa Carlos Paz - Córdoba) “**Acciones para revitalización lengua Kakan**” - Artista Plastica - Fundacion Pangea
- 7) **Felipe Antonio Caro** (Tucumán) – Comunidad Tapapaso Quilmes - Tucumán
- 8) **Saúl Fabián Gaitán** (Talapaso – Tucumán) Comunidad Diaguita Calchaquí – Quilmes.

Moderador: José de Guardia de Ponté

12,30 Actuación

- 1) **Sarita Maidana**
- 2) **Sarita Flores**
- 3) **Ballet Ituzaingó Corrientes**

13,30 hs. Cierre

15,00 hs. **TALLER**

- 1) **Hs. 15 a 17 – “LA LENGUA KAKAN**” Prof. Rita Cejas e investigadores. Peña Gauchos de Güemes – Uruguay 750.

15,30 hs. **Asamblea COFAM - COFFAR**

18,30 hs. Apertura de las Mesa Paneles.

Mesa Panel N° 13 – El Patrimonio Cultural Folklórico - Conceptos

- 1) **Andrea De Santis (Salta)** “**PROGRAMAS DE INVESTIGACIÓN**” – Lic. en Psicología. Universidad Católica de Salta. Representante de APOLa Internacional en Salta.
- 2) **José de Guardia de Ponté (Salta)** – Ponencia: “**El Patrimonio Cultural Folklórico – Una nueva visión para la Ciencia**” Investigador en historia, cultura y folklore. Presidente de la Academia de Ciencia del Foklore de Salta. Coordinador Nacional del Consejo Federal del Folklore en Salta.<
- 3) **Magdalena Barreiro (Salta)** – “**ALGUNOS APORTES PARA UN MEJOR CONOCIMIENTO DEL FOLKLORE**” Lic. en Ciencias Antropológicas en el Instituto de Antropología de Salta. Asesora y Miembro del Comité Académico de Academia de Ciencia del Foklore de Salta y del COFFAR
- 4) **Emilia Baigorria (Salta)** “**LOS IMAGINARIOS SOCIALES**” . Profesora en Letras, investigadora independiente. Coordinadora en COFFAR (Consejo Nacional del Folklore de Argentina). Obras: Ensayo Violencia Verbal. El compromiso de la palabra, declarado de Interés Cultural y Educativo; Poemario: Raíces de Sueños y numerosos trabajos publicados en Revistas literarias y Antologías. Creadora del espacio “Música y Poesía”, declarado de Interés Cultural.

Capacitadora docente sobre el tema de la violencia verbal en todos los niveles educativos.
Disertante invitada en Cuba, Guadalajara (México) y Yucatán (FILEY).

- 5) **Nelson Carrasco (Salta)** “**REMEMBRANZAS DE LA DANZA FOLKLÓRICA**” Profesor Nacional en Danzas Folklóricas. Director de la Academia de Danzas “La Herradura”. Miembro de la Academia del Folklore de Salta y del COFFAR

Moderador: Claudio Omar Arnaudo

19,30 hs. Entrega de Certificados

Palabras Finales

Cierre Final

21,00 hs.

GALA DE LA DANZA Legislatura Provincial (Mitre 550)

Programa de la Gala de la Danza (Coordinación: Mercedes Villagra – Ezequiel Carabajal – Locución: Sarita Maidana – Laly Delgado – Viviana Baez y Elva Castillo)

21,00 hs. - Recepción de Academias de Danza y posicionamiento.

21,15 hs. - Apertura del Acto - Palabras del Presidente de la Academia del Folklore de Salta – Prof. Mercedes Villagra - Dn. José de Guardia de Ponté- Palabras de autoridades provinciales

21,20 hs. Desfile con banderas y estandartes de las Academias de Danza visitantes con una breve reseña de su historia.

21,50 hs. Todas las academias bailan tres temas - un gato - una chacarera y un escondido.

22,25 hs. Actuaciones artísticas :

Día Sábado 24 de agosto

Tertulias del Folclore

Juana Manuela Editorial – Entre Ríos 2199 – 4224541

Horario: a partir de las 18,30 hs.

Responsable: Argentina Mónico

INDICE

1.	PIROTECNIA DEL PASADO EN AMÉRICA: LAS CAMARETAS O MORTERETES	15
	- Por Alicia Ana Fernández Distel	
2.	LA HISTORIA ORAL COMO HERRAMIENTA PARA EL RESCATE DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (PCI) Por Claudio Omar Arnaudo	19
3.	PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA – Por Raúl Chuliver	23
4.	EL PATRIMONIO CULTURAL FOLKLÓRICO – Su Clasificación - Por José de Guardia de Ponté	36
5.	HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DEL FOLKLORE Por Diaz Ramos, José Alfredo	55
6.	DANZA COMO PUENTE DE INTEGRACIÓN, EN LOS/LAS BAILARINES/AS DEL GRUPO DE DANZAS JUNTANDO AFECTOS DE LA CIUDAD DE RIO CUARTO, CÓRDOBA. Por Castro Ríos, Marcela.	63
7.	LA RESBALOSA ANDINA – Por Luis Turquina, Cecilia Collavini y José A. Diaz Ramos	71
8.	“LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS COMO MEDIO DE INTEGRACIÓN DE PERSONAS CON CAPACIDADES ESPECIALES” - Por MIRTHA LEGA y MARÍA CRISTINA DÍAZ	88
9.	BIBLIOTECA Y FOLCLORE, UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO- Por Matilde Irene Ballester	92
10.	LOS IMAGINARIOS SOCIALES. IMPORTANCIA DE LA RESIGNIFICACIÓN SOCIAL. Por Emilia Baigorria	98
11.	"PERSISTENCIA DE FORMAS ANTIGUAS DEL CANTO TRADICIONAL EN EL NORTE NEUQUINO". Por Raúl Diaz Acevedo (Temuco- Chile) y Raúl N. Aranda (Neuquen - Argentina)	102
12.	FOLKLORE COMO EJE TRANSVERSAL EN LA ESCUELA PRIMARIA Por María Angélica Ramírez	124
13.	LA MUSICA FOLKLORICA, INSUMO PARA AUMENTAR LA EXPERIENCIA EMOCIONAL DEL TURISTA CON EL DESTINO Por Aldo Daniel Maciel	127
14.	LA GUERRA GAUCHA EN LA FICCIÓN DE OESTERHELD – Por Rafael F. Gutiérrez	137
15.	ORIGEN DE LA COPLA - Por Fanor Ortega Dávalos	141
16.	REMEMBRANZAS FOLCLÓRICAS DE DANZAS TRADICIONALES - Por Nelson Carrasco	151
17.	VIDALAS DE LA LUNA - LA HERRADURA - Por María Elena Barrionuevo	157
18.	“VIVAN LOS CERROS PINTARRAJEADOS DE MI QUEBRADA” Por Juana del Rosario Varela	166
19.	PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOLKLÓRICO A TRAVÉS DEL ENTORNO EDUCATIVO - Por Elba Hernández	192
20.	EL ORIGEN DE LOS BARRIOS DEL DISTRITO OESTE DE ROSARIO (SANTA FE). Por Lidia Calderón	202
21.	MUSEO HISTÓRICO DEL NORTE - Por Teresita Gutierrez	207
22.	POLÍTICAS PÚBLICAS Y GESTIÓN CULTURAL COMO HERRAMIENTA PARA LA DEMOCRACIA CULTURAL Y LA INTEGRACIÓN REGIONAL. ANÁLISIS DE CASO, LA PARTICIPACIÓN DE LA DELEGACIÓN DE LINCOLN EN UN FESTIVAL DE DANZA - Por Cecilia Collavini	210
23.	VALORIZANDO LA DIVERSIDAD REGIONAL MUSICALIZADA – Por Laura Hernández - Marina Vanesa Duberti - Facundo Linares.	220
24.	ACCIONES INSTITUCIONALES PARA LA REVITALIZACIÓN DE LA LENGUA KAKAN - Fundación P.A.N.Ge.A.	225
25.	LA DECLAMACIÓN - Por Carlos Bonino	227
26.	CUATRO BIOGRAFÍAS DEL EXTREMO SUR ARGENTINO - Por Mario Nieva	232
27.	CÉSAR ANTONIO ALURRALDE - Por Mónica Ovejero	238
28.	SÓNCKOY CHAYA (Museo itinerante y participativo.) Por Roque Silva	244

PIROTECNIA DEL PASADO EN AMÉRICA: LAS CAMARETAS O MORTERETES

Por Alicia Ana Fernández Distel

Abstract

History of pyrotechnics in America: the "camaretas" or little cannons.

This object was used a lot in the past centuries in Spanish America and it should not be forgotten. This is a little mortar, little cannon or "camareta". It is a thick metal container (generally copper) which fires shots made of homemade gunpowder.

This object is associated with Catholic celebrations. This article refers to the need of the boom so as to give solemnity to acts of faith, for example masses and processions.

Introducción al tema

La pirotecnia es un juego, y como tal, forma parte del patrimonio cultural inmaterial (emocional) de los pueblos. La misma, acoplada a las celebraciones cristianas en su faz más pueril y en sus rutinas pueblerinas, en general está bastante invisibilizada. Sucede, que nunca se ha prescindido de hacer alaraca en torno a las procesiones de los Santos Patronos y fiestas de guardar, en la zona andina. También es verificable que todos los productos de importación, muy corrientes hoy, llamada **cohetería**, hacia comienzos del siglo XX no existían.

Cómo se producía ese ruido, la manera cómo se convocaba a los fieles desde los más remotos rinconcitos hasta el lugar de la capilla, la alegría que causaba el escuchar las retumbantes explosiones en medio de los cerros, el cobijar el instrumental bajo techo sagrado y reutilizarlo de festividad en festividad, son todos detalles muy pintorescos.

Primero nos centraremos en dos materiales que hacen al mismo fenómeno: la **pólvora casera** o improvisada y el **recipiente metálico o camareta** donde el producto se aglutinaba para explotar.

Como éste es un Congreso dedicado a profundizar los aspectos intangibles-inmateriales- que rodean toda performance humana, también se aludirá al hecho mismo del ruido, el retumbar, cómo un componente sensible y emocional, que involucra al oído. Un sentido, por lo general, sólo abordado cuando se hace referencia a la música. En este caso, se busca con el retumbe de las camaretas, obnubilar todas las otras sensaciones y dar preminencia al puro ruido, para implorar la atención de tal o cual santo.

Las palabras identificantes

Pólvora es una palabra proviene del latín *pulvis*, para indicar “polvo” o más bien “cualquier sustancia pulverizada o molida”. Esta raíz latina fue tomada por los principales idiomas para indicar el polvillo detonante, a veces agregando complementos. Así en inglés será gunpowder o detonating powder.

Se dice que la invención de este polvo detonante, que en español identificamos como pólvora, viene de la Antigua China, más precisamente de los primeros siglos de la Era Cristiana. Para entonces tenía finalidades pirotécnicas relacionadas con los fuegos artificiales. Hacia mediados del siglo VII la emplearon los griegos. En Europa recién apareció en el siglo XIV como medio de destrucción. Es una mezcla de salitre, carbón y azufre, que a lo largo de los siglos fue perfeccionándose. Aunque la que presumiblemente se usaba en la región andina era la mezcla en estado más elemental. Lógicamente introducida por los conquistadores españoles.

La palabra **camareta** viene del latín *camera* para indicar recinto, habitación. Pasó al español con el significado latino original, pero también con un derivado diminutivo: camareta. Algunos diccionarios toman un segundo nombre, de otra raíz, para indicar el mismo recipiente pequeño para efectuar detonaciones.

Es la palabra **mortere** que proviene de mortero, también viene del latín (*mortarium*) o sea “vaso para moler”. A la palabra mortero, en español, se le dio un diminutivo quedando el vocablo mortere. Con éste lo encontramos etiquetado en el Museo Histórico del Norte de Salta (Argentina).

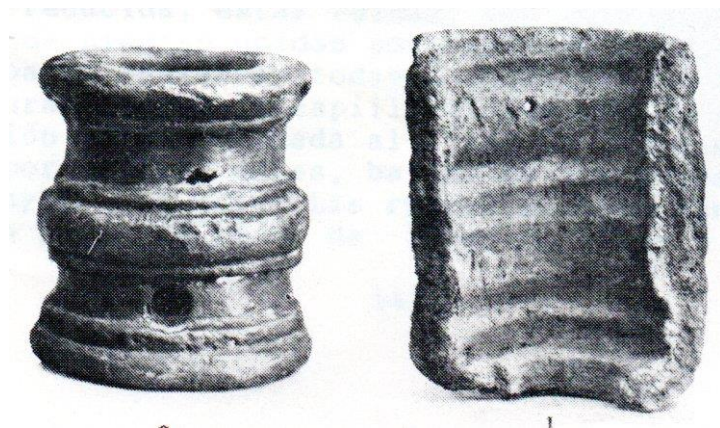
Sintetizando entonces, una camareta o mortere es un tubo metálico grueso, para realizar explosiones.

Disponibilidad Museográfica

Muy pocos museos históricos de la región andina poseen estas piezas, aunque las instituciones se hallen en cercanía de los centros de producción de las camaretas.

Dónde se hallan depositadas las camaretas que halló Boman, es discutible. A continuación, se ilustra una:

Se muestra el elemento completo a la derecha, de unos 30 cm de alto. A la izquierda su molde partido.



Centros de fabricación de las camaretas

Las “camaretas” más antiguas, se relacionan con el perfeccionamiento de la técnica del **colado del cobre** en América, por parte de los españoles. Salta posee en la Puna un centro de fabricación de estas “camaretas”. Desde Cobres (La Poma), evidentemente se produjo una dispersión del bien en cuestión por todo el Noroeste Argentino; igual como desde Calama en Chile, se produjo su difusión a la Atacama trasandina. Las camaretas en Bolivia pueden proceder de centros mineros y con fundiciones en su entorno, como Potosí.

Con la más baja fusión del cobre (en comparación con el hierro), se podía hacer un colado en molde de Gres, el mismo material cerámico de los crisoles. Se debían “colar” de a unas pocas, pues era una industria a todas vistas local y no mecanizada. El investigador Hoskold (1889) detectó en Cobres (Salta), las ruinas de un horno de reverbero que debió haber servido para este fin. El sueco E.Boman por su parte halló más hornos y pedazos de los moldes cerámicos.

El mineral de cobre de ese lugar, constató Hoskold, no es puro ya que contiene piritas de hierro. Así que esas camaretas a lo máximo contenían un 70 % en cobre. Con el tiempo las camaretas comenzaron a fabricarse directamente de hierro, realizándose para ello los cajones para un colado a la tierra. El negativo o prototipo, debió haberse tomado de una camareta en uso. La fundición del hierro es palabra mayor: las camaretas en este metal debieron provenir de una ciudad capital.

La pólvora, el detonante casero

Lo que se llama pólvora negra, un tipo bien casero de detonante, resulta de la mezcla de azufre, salitre y carbón. Lo que llamamos salitre es químicamente hablando nitrato de potasio. Es el componente mayoritario ya que implica un 70%, mientras que azufre y carbón entran cada uno con un 15%.

La existencia de salinas (repositorios de Nitrato de Sodio), tan cerca del sitio minero y de fundición en Cobres, favorece la idea de que allí se obtenía también un KNO₃ natural (salitre) y se fabricaba la pólvora. Minas de azufre, también cuentan en la región.

Asimismo, se habla de una pólvora blanca, más refinada, que conlleva más pasos de elaboración, pero en esencia los mismos componentes.

Por el agujero de la base de la camareta se introducía una mecha, luego se apisonaba la pólvora y por arriba, hasta el tope de la pieza venía una capa de arena. El aislamiento del detonante con arena es un rasgo infaltable.

Porqué el ruido

Ante un suceso tan espiritual como una procesión o aproximación a un templo, ante un evento cristiano, uno se pregunta ¿Por qué tanto ruido? Es que lo sagrado, lo inmanente, necesita complementarse con una emoción auditiva muy fuerte. Los oficiantes buscan conmover hasta la fibra más íntima al devoto. Cuando Daniel Vacaflores (2017) nos habla de la extensa celebración denominada Fiesta Grande de San Roque de Tarija (Bolivia) con su retumbar durante 15 días de cohetes y camaretas, surge el pensamiento de que el fenómeno emocional del ruido no es estrictamente rural: una ciudad importante como esta capital, también requiere del llamado de atención del retumbo cuando las reiteradas procesiones.

Por ello cuando se quiere limitar la explosión de estos cañoncitos al marco del Misachico (Gianella 2016), se cae en un error. El ruido asociado a lo sagrado es un universal, o, por lo menos, un hábito instalado por los hispanos asociado a la catequización. Los conquistadores especularon con el hecho de que el andino tenía en enorme veneración al trueno (Tunupa): con los arcabuces y las camaretas reinventaban el fenómeno natural y lo volvían un facilitador en los rituales cristianos.

Mucho más recientemente, nuestros sacerdotes, aceptan la coherencia, transformada en un elemento de consumo masivo.

Conclusiones

Es autoridad al respecto el investigador sueco Eric Boman, quien inspeccionara todo lo atinente a la etnografía de la Puna argentino-chilena en la primera década del siglo XX. No conocemos trabajos que luego de los de él, se concentren en describir esta **práctica pirotécnica** y el objeto imprescindible para llevarla a cabo.

Su curiosidad marcó un hito respecto de un problema poco abordado. Para completar su visión sería interesante bucear en el hecho etnológico y cosmovisional del andino, que percibe el retumbar, el eco, el vibrar de los cerros como una señal inequívoca de la deidad. Ella es sincrética, uniendo los valores del culto telúrico- Tunupa, el trueno -, con los dictámenes de la Iglesia. El papel de las cofradías de determinados “Santos” es fundamental para que la pirotecnia no desaparezca.

La familiaridad con la pólvora y el saber fabricarla de modo “casero” asocia a esta primitiva pirotecnia con comunidades de mineros en la zona montañosa de Argentina y países del Cono Sur. Las restricciones legales en torno a la fabricación, venta y uso masivo de detonantes han hecho desaparecer las camaretas.

El término “camareta” consagrado por Boman, figura en Dictionarios de la Real Academia como americanismo de Argentina, Chile y Perú. Lo mismo en el Diccionario de regionalismos de Salta (Solá 2004). Hay probabilidad de encontrar más sinónimos y/ o variantes técnicas del objeto. Por ejemplo, en los tamaños, aleaciones del material metálico base, variaciones en la fabricación casera de la pólvora, datos concretos de cómo se realizaba la mecha, posible información sobre exportaciones del objeto, precauciones al momento del uso, etc....

Fuentes y Bibliografía:

Boman, Eric. Antigüedades de la Región Andina de Argentina y del Desierto de Atacama, Paris, 2008.

Gianella, Jorge, El misachico, Salta, 2016, versión digital.

González, Luis R., Mina que fue en otros tiempos. En Revista de Antropología, año VII, N^a 11, 1992, pp.20-30.

Hoskold, H.D. Memoria general y especial sobre las minas, recursos, ventajas de la explotación de minas en la República Argentina, Buenos Aires, 1889.

Siares, Eva. Crónicas y relatos históricos de San Pedro de Atacama.1830-1940.

Solá,J.V. Diccionario de Regionalismos de Salta. Capacitar del NOA, 2004.

Vacaflor, Daniel. La Fiesta Grande de San Roque y las fiestas chicas de los chunchos. Edición del autor, Tarija, 2017.

LA HISTORIA ORAL COMO HERRAMIENTA PARA EL RESCATE DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL (PCI)

Por Claudio O. Arnaudo

La elaboración del concepto de Patrimonio Inmaterial es resultado de una larga evolución que nos ha llevado a comprender que el Patrimonio no es únicamente aquello que tocamos o vemos, sino sus significados y valores, las tradiciones y usos unidos a lo material e incluso aquellos que no lo están.

En las civilizaciones antiguas, numerosos estudiosos se enfocaron en el registro de las costumbres, prácticas y rituales de la sociedad. Heródoto, considerado el padre de la historia, hizo un recuento de los usos y costumbres en la vida de los griegos, de sus rituales y combates entre griegos y persas; para que no quedaran en el olvido esas acciones que formaban parte de su cultura.

Durante años, los estudiosos de la cultura, lucharon para que existiera un documento en el que se incluyera la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. Por esto, en el año 1997 se instauró la Proclamación de Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial, que fue un antecedente del surgimiento de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial

La adopción de la Convención de 2003 fue la culminación de la larga serie de iniciativas emprendidas por la UNESCO en pro de la causa de la salvaguardia del patrimonio inmaterial, desde que Bolivia planteó por primera vez la cuestión en 1973.

Esos bienes o manifestaciones culturales, que desde el año 2003 se han reconocido como Patrimonio Cultural Inmaterial, han sido designados con diferentes términos, dependiendo de las corrientes de pensamiento predominantes.

En los términos de promoción turística, se les titula frecuentemente como típicas o típicos (artesanías típicas, comida típica, danzas típicas, traje típico, etc.).

Después de arduas discusiones y aportaciones de diferentes especialistas, en la 32ª reunión celebrada por la UNESCO (París, Francia, 2003) fue aprobada la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial, al igual que su implementación y entrada en vigor en el año 2006.

En el artículo 2do se define el Patrimonio Cultural Inmaterial como:

“...los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad, y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana. A los efectos de la presente Convención, se tendrá en cuenta únicamente el patrimonio cultural inmaterial que sea compatible con los instrumentos internacionales de derechos humanos existentes y con los imperativos de respeto mutuo entre comunidades, grupos e individuos y de desarrollo sostenible (2003, p. 2)”.

Pero, a mi entender, el gran aporte de este documento, que ha cambiado nuestra visión y marcó la pauta de posteriores reflexiones y prácticas con respecto al patrimonio cultural y sobre la autenticidad, es la idea

de que el patrimonio material es inseparable del inmaterial y que la manera en que se transmite el patrimonio de los pueblos, de las comunidades, no es la que consideramos habitualmente en nuestras Universidades y en distintos establecimientos educativos.

El patrimonio cultural inmaterial es tradicional sin dejar de estar vivo. Se recrea constantemente y su transmisión se realiza principalmente por vía oral.

El depositario de este patrimonio es la mente humana, siendo el cuerpo humano el principal instrumento para su ejecución o encarnación. Con frecuencia se comparten el conocimiento y las técnicas dentro de una comunidad, e igualmente las manifestaciones del Patrimonio Cultural Inmaterial se llevan a cabo, a menudo, de forma colectiva.

Muchos elementos del Patrimonio Cultural Inmaterial están “amenazados” debido a los efectos de la globalización, las políticas homogéneas y la falta de medios, de valorización y de entendimiento que, en su conjunto, conducen al deterioro de las funciones y los valores de estos elementos y a la falta de interés por parte de las nuevas generaciones.

La Historia Oral.

Conforme a la experiencia, una de las herramientas para el registro del Patrimonio Inmaterial (PCI) es a través del rescate de la historia oral, modalidad que en los últimos tiempos supero el campo de los investigadores de la historia y las ciencias sociales, expandiéndose a otras incumbencias, tales como la gestión cultural, la educación, el periodismo, entre otros, utilizando este medio con diversos propósitos en relación a sus labores.

El relato oral ofrece la posibilidad de observar la estrecha relación existente entre experiencia y narración de los hechos. El relato es el registro de la experiencia que conjuga la elaboración con la transmisión de lo vivido.

La representatividad del relato de los sujetos se vincula a la lectura que el investigador realice del mismo en función de una temática específica.

La entrevista y el relato obtenido es también producto de la interacción entrevistador / entrevistado. El primero, al establecer y proponer los temas a abordar: recuerdos, trabajo, orígenes familiares, escuelas, amigos, diversión, etc.

El entrevistado, por socialización, por haber compartido la tradición de su lugar, es depositario de la tradición oral de sus antecesores. En el relato de cada sujeto aparecen las visiones compartidas por su grupo de pertenencia, aquellas tradiciones y lecturas de la realidad que se acumulan y sedimentan en torno a narrativas nuevas y viejas, formas propias de verse y narrar la propia comunidad

El testimonio vivo como fuente histórica tiene un alcance mucho mayor que lo estrictamente relacionado con hechos y personas destacadas de la escena política, militar, etc.; involucrando también acciones tales como: cotidianidad, cultural, personal, desde el punto de vista social.

Reconocer que el saber histórico está permanentemente motivado e inspirado “desde el hoy”, ha permitido escribir la historia más reciente con una disposición democrática, es decir, ha facilitado una interpretación histórica más autónoma de los pueblos de su visión del presente y del pasado.

Las comunidades tienen derecho a construir su pasado y, en función de él, definir su identidad. Hacer historia requiere habilidades determinadas, posee métodos y criterios propios, pero no es una tarea que necesariamente se deba restringir al campo de los especialistas.

La sociedad en su conjunto, como protagonista vital, no puede estar excluida de esta actividad. De lo contrario, tendríamos una historia incompleta, parcializada, despojada de las voces de los pueblos, propulsores indiscutibles de su propia historia.

Es por ello que la historia oral pone en valor las fuentes verbales, y recupera de este modo un espacio para la historia no oficial.

No hay futuro para los pueblos sin un permanente ejercicio de la memoria, porque sin ella no se puede construir ni resguardar la identidad.

Estudiar lo local, entendido como el espacio donde se comparten experiencias y que se lo distingue por lo homogéneo de sus prácticas, resulta indispensable para una comunidad que quiere entender la diversidad que la representa.

De ahí la importancia del estudio sistematizado que se apoya en métodos y técnicas idóneas que permiten registrar la memoria oral como documento científico.

La memoria es todo aquello que una persona recuerda o, también, se refiere a la capacidad de recordar. Se relaciona con el proceso de aprender, de almacenar información y de recordarla.

Pero la memoria no es un receptáculo de todo lo acontecido, salvo en el cuento de Borges, en el cual Irineo Funes reconocía que su memoria era **“como un vaciadero de basuras”**, porque al parecer su proceso de información era infinito y no selectivo.

Es decir, no sólo quedaban grabados en su memoria los hechos, personajes o situaciones de interés o significado para su vida sino que copiaba, literalmente, todo, con una minuciosidad y precisión devastadoras.

Si bien el relator sospechaba que Funes, con esa prodigiosa memoria que le había permitido aprender con facilidad inglés, francés, portugués y latín, **“no era capaz de pensar, porque, pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer, y en él, abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos”**.

A diferencia de la narrativa borgeana aquí me refiero a la memoria oral como la verbalización de la memoria individual o colectiva en su forma primordial pero referida a una selección de recuerdos de experiencias pasadas, para formular una narrativa histórica acerca de su trayectoria.

Dicha narrativa es construida y reconstruida según las perspectivas presentes y al mismo tiempo constituye una base a partir de la cual se vislumbra el futuro.

Así la memoria oral representa la forma más antigua y más humana de transmisión y consolidación de esa narrativa.

La memoria es la raíz de la historia oral puesto que esta última es una narrativa en la que se reconstruye el pasado a partir de los recuerdos del entrevistado. La historia oral se refiere a la producción y uso de fuentes orales para la reconstrucción histórica.

La historia oral es una metodología de investigación que se apoya en técnicas diversas que posibilitan la recolección de narraciones individuales o colectivas, con lo que se enriquece el proceso de investigación y permite la recuperación de la historia de comunidades, en ausencia o complemento de documentos escritos.

Es decir, este método juega un papel importante en la recuperación de la identidad de los grupos sociales y con ello no sólo consigna costumbres y vivencias sino que estimula el proceso de valoración del patrimonio colectivo por parte de la comunidad, porque se da importancia a las personas, ya que ellas son las que construyen la historia día a día y son, al mismo tiempo, narradores y actores que recuerdan sus experiencias personales, permitiendo encontrar sentido a lo que la gente “*dice*” como también, lo que “*no dice*”.

Las historias de vida constituyen un método valioso donde el narrador relata sus vivencias que se despliegan a partir de marcos guardados selectivamente en la memoria.

Esa explicación es lo que da la identidad al sujeto y lo hace reconocerse en la composición de los recuerdos.

En el caso de la historia de un grupo sucede lo mismo, porque es la organización de lo que fue selectivamente guardado como significativo en la memoria social, y dicho contenido es lo que da cohesión al grupo y establece su identidad.

El Caso Rosario de Lerma

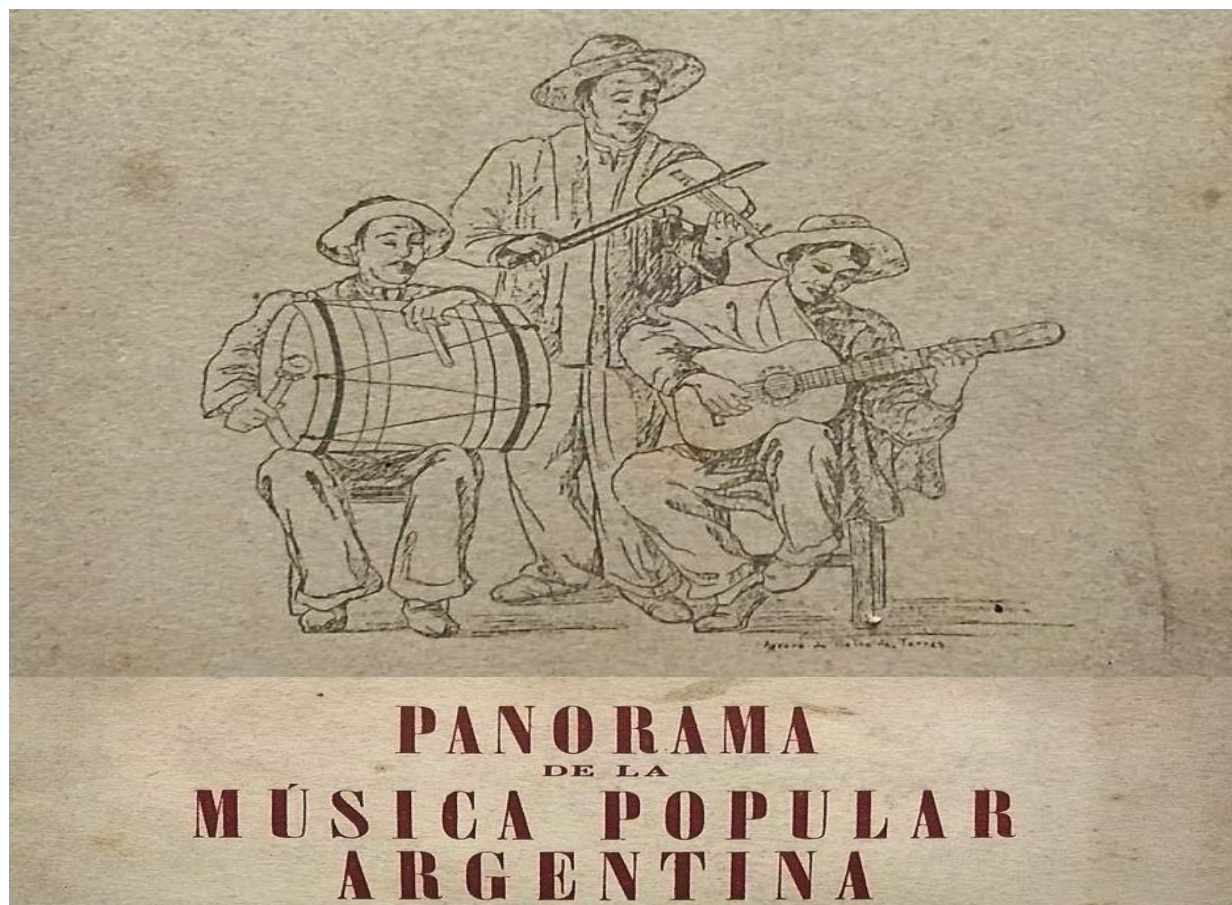
La obra *Charlas de Fogón, “Rescate de la Historia Oral de Rosario de Lerma”*, está encaminada a lograr un conocimiento de las vivencias personales y/o colectivas. Con ello se pretende obtener una comprensión integral de la sociedad rosarina y, en especial, lograr que la investigación se relacione de manera directa con su entorno y los actores sociales que lo determinan.

Por esa diversidad temática, propia de los pueblos, esta obra estará compuesta de varios volúmenes.

Se apela, por cuerda separada, a la investigación tradicional y apoyatura audio-visual a los fines de contextualizar y poner en valor la memoria, como también el rescate de hechos y personajes de Rosario de Lerma que por distintas razones quedaron fuera del “*baúl de los recuerdos*”, como el caso de Ángel Elizondo, Juan Castro, etc..

Además al constituir una obra interactiva despierta un mayor interés en el público usuario.

No quisiera concluir sin remarcar la importancia que tiene la difusión del patrimonio Cultural y Natural, ya que constituye una herramienta eficaz para la apreciación y comprensión del público en general, sino también forma parte de la concientización para la conservación y preservación del patrimonio, como por ejemplo el EDI Salta cuyos objetivos son ampliamente cumplidos anualmente, actualizando e incorporando nuevos contenidos, manteniendo vivo, de este modo, el interés por parte de sus usuarios.



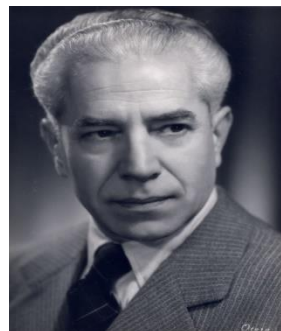
Por Raúl Chuliver

Este trabajo esta recopilado sobre textos y documentos del eminente musicólogo argentino Carlos Vega. Ha realizado un importante trabajo sonoro sobre la música popular argentina, que fue grabado en discos de 33 rpm y los mismos se encuentran guardados en el Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega" de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de la República Argentina. Aquí se presenta la primera parte del ensayo el cual aborda un archivo musical, el sustento teórico metodológico del mismo, así como los avances obtenidos hasta el momento y plantea la posibilidad de establecer un panorama de la historia de la música, a través de las fuentes musicales resguardadas en archivos públicos o privados.

Primeramente brindare una breve reseña bibliográfica del gran musicólogo argentino Carlos Vega.

CARLOS VEGA Poeta y musicólogo nacido el 14 de abril de 1898 en Cañuelas, pero siendo muy joven abandonó su ciudad natal. Para sus vecinos era "el loco Vega", un guitarrero, hombre bohemio y amante del arte, del que se burlaban cuando se paraba sobre el banco de la Plaza para recitar sus poemas.

Desde muy temprana edad tuvo dos vocaciones: la poesía y la música, aunque optó por esta última. Sus actividades en ese ámbito se iniciaron en febrero de 1927, cuando fue nombrado adscripto ad honorem en el Museo Argentino de Ciencias Naturales "Bernardino Rivadavia".



A instancias de Vega, en 1931 se creó allí el Gabinete de Musicología Indígena, y en ese mismo año realizó su primer viaje de investigación a la provincia de Jujuy. En 1925 llegan al país las primeras máquinas de grabar en rollo de alambre. Con ese aparato viaja por el país y recopila cantares y música en las provincias. Determina la existencia de la música tritónica y pentatónica .

En el curso de su vida Vega realizó numerosos viajes por el interior y por otros países latinoamericanos como Chile, Perú, Bolivia y Paraguay con la finalidad

de estudiar a fondo las características de la música autóctona, sus ritmos e instrumentos. Con los documentos obtenidos por él se inició un archivo sonoro y fotográfico y una colección de instrumentos musicales. En 1944 el Gabinete creado por Vega se constituyó en el Instituto de Musicología Nativa (decreto del presidente Farrell N°32456/44). En 1948 se separó del Museo con el nombre de Instituto de Musicología (Decreto del presidente Perón 20.082/48), dirigido por su fundador. Se dedicó al estudio del folklore argentino y americano. Es autor de los volúmenes de versos "Hombre y campo"; del de cuentos titulado "Agua" y de los ensayos "La música de un código colonial del siglo XVI" (1931), "Bailes tradicionales argentinos", "Danzas y canciones argentinas" (1936), "Canciones y danzas criollas" (1941), "La música popular Argentina" (1944), "Panorama de la música popular argentina" (1944), "Música sudamericana" (1946), "Los instrumentos musicales aborígenes y criollos de Argentina" (1946), "El Himno Nacional Argentino" (1960), "El canto de los trovadores en una historia integral de la música" (1963) y "Las canciones folklóricas argentinas" (1963) entre otras.

En 1971 se denominó Instituto Nacional de Musicología del cual fue director y desde 1973, como homenaje al distinguido investigador fallecido el 10 de febrero de 1966, el Secretario de Cultura Dr. Arturo López Peña, por Resolución 75/73, lo denominó Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

En el disco y de acuerdo a las obras documentadas por Carlos Vega en esta primera parte nos referiremos a las siguientes obras.

DEL CANCIONERO TRITONICO
LA BAGUALA
DEL CANCIONERO PENTATONICO
CARNAVALITO
DEL CANCIONERO HEPTATONICO
BAILECITO
CUECA
HUELLA
CHACARERA

El abordaje musicológico Jacques Chailley (1991), (fue un musicólogo y compositor francés muy importante para el panorama musical de la posguerra) se refería en sus publicaciones a la diferencia entre historia de la música, musicografía y musicología es que la primera es simple conocimiento, la segunda consiste en escribir sobre música sin prejuzgar sobre el contenido y la tercera implica trabajo nuevo y de primera mano a partir de fuentes por lo que aumenta el conocimiento existente a través no sólo de una investigación intelectual, sino también de una reflexión en que se ponen en juego, además del conocimiento, la intuición y la sensibilidad.

Por otra parte, para Ruben López Cano (2007), (es un musicólogo especializado en áreas como la retórica musical de los siglos XVII y XVIII, la semiótica musical, la musicología cognitiva filosófica y la investigación artística), la musicología es simultáneamente una actividad científica, una actividad musical y una praxis socio-cultural [y como] la música es, a un tiempo, parte y soporte de partes sustanciales del tejido socio-cultural que habitamos, la actividad musicológica, termina por intervenir en la misma realidad socio-cultural que vive y estudia. De ahí que abordar el estudio de la música de una región o periodo en particular, implique una reflexión de la realidad socio-cultural que aborda.

Por otra parte, como bien señala Ricardo Miranda (2005 - Musicología e historia cultural), para que una investigación pase de musical a musicológica, se hace necesario abordar las obras, hacer un trabajo crítico a partir de la audición de la música. Esto es impensable sin la ejecución o grabación de las piezas musicales y, en una fase previa, sin el rescate, entendida como una edición crítica de obras musicales con una adecuada contextualización.

Sintetizando las posturas anteriores diremos que: debemos partir de fuentes primarias para realizar un trabajo nuevo y crítico a partir de la música adentrándonos en la realidad socio-cultural en la que está inmersa esa obra para aportar posibles significados.

30 años pasaron entre el primer y último trabajo de investigación de Carlos Vega (1926-1956). En nuestro país el tema ha sido abordado por varios compiladores, sin duda, había sobre el tema una gran avidez por parte del público, que estaba viviendo por aquel entonces una etapa de notable fervor tradicionalista, y es en medio de este fervor cuando la recreación de nuestras danzas encuentra su mejor

momento. En 1948, se creaba en Bs As. los cursos de danzas nativas del conservatorio nacional de música. Por otra parte, eran numerosas las peñas que proliferaban en los principales centro del país. Nuestro país tiene una gran variedad de danzas coreográficas y otro tanto, no coreográficas llamadas líricas, porque sólo se cantan o se ejecutan en forma instrumental, no son bailables.

VER MAS EN: “ Areas musicales de tradición oral en América latina Una crítica y tentativa de reestructuración de los "cancioneros" establecidos, por Carlos Vega". por Dra. Isabel Aretz y Luis Felipe Ramón y Rivera file:///C:/Users/raul/Downloads/13456-1-34630-1-10-20110624.pdf

Un aspecto interesante es el adjetivo con que Carlos Vega califica las danzas argentinas :

en 1936 : las tilda de “*criollas*”.

entre 1944 y 1954: aparecen sus folletos de danzas con el término *tradicionales*

en 1952: con la 1º edición del libro danzas popular argentinas, menciona “*populares*” .

en 1956: aparecen con el término “*folklóricas*”.

En la obra “Origen de las danzas folklóricas” aparecen como sinónimos “*folklóricas y tradicionales*”, por entonces un único termino era muy frecuente: “*danzas nativas*” que Vega no uso, porque no las vio nacidas en..., sino como *provenientes de...* y adaptadas en el país.

Esta diferencia en los calificativos usados para el mismo tipo de danza pone de manifiesto una activa búsqueda conceptual a lo largo de toda su vida.

Ya lo dijo Gilbert Chase “...en Carlos Vega la teoría iba a la par con el trabajo practico...”

CANCIONERO TRITONICO

El nombre tritónico procede de su vigorosa característica: el empleo de una escala de tres tonos o grados. Por ejemplo DO _ MI _ SOL

En Argentina se encuentra en las provincias del oeste, desde La Rioja hasta Jujuy, invade el centro de Tucumán y parte norte de Santiago del Estero. Se encuentra además en el norte de Chile.

Es un estrato musicalmente primitivo y su práctica está reservada a los más humildes grupos de la población rural, en buena parte descendiente de antiguos aborígenes lugareños.

Sin desconocer que las melodías de este cancionero suelen producirse por simple expediente vocal o instrumental solamente, es indudable que su expresión completa requiere el acompañamiento de un membranófono rudimentario, popularmente llamado caja o tambor. El percutor subraya cada una de las notas; baja, otras veces cada dos unidades; entreteje, en fin, marchas algo más rápidas y complicadas.

La vidala indígena o coya descende del Yarahué, al que también se vincula el yaraví, de tono sentimental. Wilkes afirma que la vidalita de las pampas no es de origen indígena sino tomada de una melodía zaragozana, al coincidir los melogramas- Con respecto a las Bagualas se cree originada en la huaina incaica del ritual del Sinchi Raymi.

La Baguala es la música más representativa del sentir criollo, se canta en todo el Norte Argentino y es netamente folklore.

En algunos sitios como en la región de Tafi del Valle en Tucumán se llama joy-joy y por lo general sus letras, inventadas en el momento de ser cantadas, muestran las fibras más íntimas del ocasional intérprete (que en la mayoría de los casos va con unos tragos de más).

Me gusta verlo al verano / cuando los pastos maduran

Cuando dos se quieren bien / de una legua se saludan .

La Vidala se le asemeja pero tiene una riqueza musical y poética más notoria. La Vidala y Vidalita están muy difundidas en la provincia de Catamarca y Tucumán.

En los ejemplos musicales observamos tres bagualas una de cada provincia del norte, Jujuy, Salta y Tucumán, ejecutadas con instrumentos autóctonos del norte, la caja.

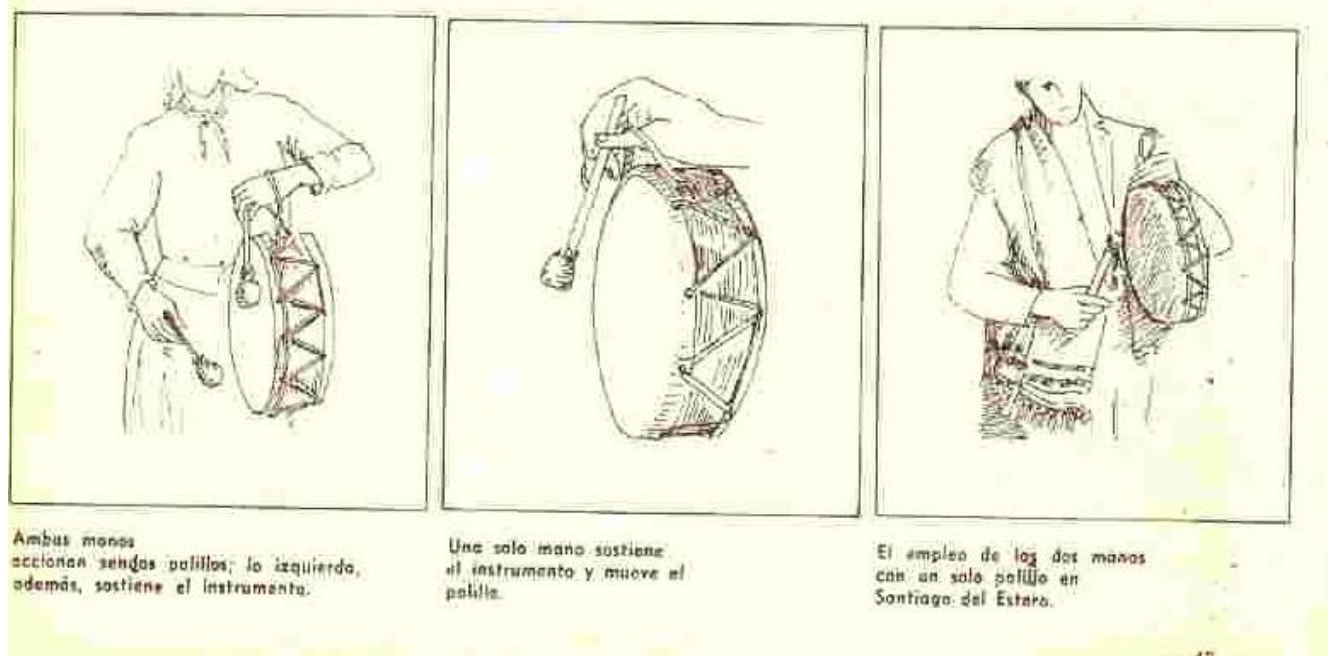
Luego la baguala ya académica, interpretada en guitarra. Con estos tipos de bagualas se suelen inventar coplas.

La copla es una cuarteta octasilábicas, que son cuatro versos que riman 1 y 3 asonantes y 2 y 4 consonantes.

Juan Alfonso Carrizo, en todo el norte argentino recopiló diversos tipos de coplas que publicó en los cancioneros de Catamarca, Jujuy, Salta, La Rioja y Tucumán. La copla, herencia hispánica, es el vínculo primitivo de la expresión literaria regional con vigencia plena. Se trata de una estrofa de cuatro versos, casi siempre octosilábicos, de carácter popular, con rima asonante o consonante en los versos pares. Puede ser recitada o cantada. Hay coplas de amor, humorísticas, tristes, picarescas, patrióticas, de costumbres, religiosas, etc. Todo pueblo tiene su cancionero, sus coplas. Todo cancionero popular es anónimo.

En la punta de aquel cerro
yo hi clavado mi facón,
así clavaste tus ojos
adentro mi corazón.

Aquí vemos la forma de ejecutar la caja, instrumento del norte, que se puede tocar con dos o un palillo.



LA BAGUALA.

La baguala es un género literario musical actualmente vigente en el NOA que presenta rasgos caracterizantes en las distintas subregiones y que los investigadores designan con este nombre. A través de la observación de las modalidades comunicativas de intención transcultural que llevan a cabo los mestizos y criollos cantores de bagualas se intentará una clasificación de los procesos de proyección del género en estadios progresivos de transregionalización y urbanización.

Todos los subtipos de baguala presentan una serie de rasgos comunes que caracterizan al género. Ver un documento de “Baguala y proyección folklórica” por Enrique Cámara de Landa, 1994.

DEL CANCIONERO PENTATONICO

La denominación de pentatónico, deriva del sistema de cinco grados en que este cancionero se funda tonalmente, no es demasiado precisa si pretendemos aplicarla al reducido estrato occidental de

sudamérica. La pentatonía se encuentra en los cinco continentes. El sistema pentatónico vive intensamente en la zona serrana de Ecuador, Perú, Bolivia, norte de Chile y Argentina en el norte.

Está dicho que las melodías de este cancionero obedecen a una escala de cinco grados. Do – re – mi – sol – la

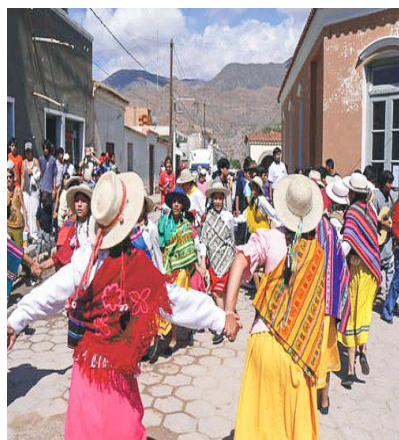
Este sistema, de antiguo conocido por los teóricos chinos y entrevisto por varios observadores europeos, fue totalmente esclarecido por Helmholtz en 1863.

El cancionero pentatónico no define especies, es decir, que los nombres de especies como Huaino, no corresponden a una determinada forma fija de composición.

Los criollos dan un nombre – zamacueca, estilo, vidala – a determinadas formas de composición o a un pequeño grupo de variantes formales, y aunque muchas veces una forma recibe varios nombres, hay en general, cierta correspondencia entre nombre y especie musical. Esto no ocurre en el cancionero pentatónico. La casi totalidad de los nombres que emplean los indígenas, se refieren a la danza o a la pantomima o al instrumento o a los bailarines, al objeto o a la circunstancia de la ejecución o a su procedencia geográfica, etc, y son aplicados por extensión a la música.

Acota Carlos Vega que se conocen gran cantidad de este cancionero, unos castellanos, otros híbridos otros indios por ejemplo, bailecito, carnavalito, marcha, trotecito, huachi-torito, huarina, huainito, cacharpari o cacharpayá, kaluyo, kashua, taquirari.

CARNAVALITO



Como es de notorio conocimiento con el nombre de carnaval o carnavalito se designa a una antiquísima danza de perdurable y exclusiva vigencia en toda la región de la Quebrada de Humahuaca. La practicaban indígenas del altiplano en cualquier época del año sin esperar su actualidad calendaria, pues su autonomía lo ha independizado de la fiesta carnestolenda propiamente dicha.

Baile criollo de ejecución colectiva, de pareja suelta en conjunto y carácter vivaz, tiene música alegre, habitualmente pentatónica, de ritmo binario que subrayan de intencionada manera los músicos con sus instrumentos típicos: quenas, sicus, pinquillos, flautas, anatas, charangos, y a los que se suma el persistente acompañamiento de la caja o tinya o del bombo.

Nutrida la danza por importantes elementos básicos – que no pueden excluirse porque proporcionan el ambiente adecuado y nos informan sobre la función social que se está cumpliendo – aquellos testimonian su primitivo origen: el paso arrastrado, el paso saltado, las voces de mando, el bastonero, según su libre albedrío y rubricadas con el revoleo del pañuelo, la rama de tola, el gajo de albahaca o el banderín de cintas multicolores, al ritmo de la música va gritando el cambio de figuras; el jaleo insistente de los bailarines. Estimulados por una afiebrada complacencia física y espiritual mujeres y hombres forman largas comparsas de alborozado recorrido por calles, saltando en festiva celebración y brindando peculiares reminiscencias de danzas impetratorias o de acción de gracia comunes entre sus legendarios ascendientes.

El **carnavalito** es un baile y música tradicional que se bailó en América desde antes de la llegada de los colonizadores europeos; ha perdurado y hoy sigue practicándose en el Norte de Argentina, en la zona occidental de Bolivia, pero con determinadas figuras de otras danzas incluidas por el paso del tiempo. También se baila en el norte de Chile y en partes de Perú, como Arequipa y Cajamarca.

Contrastante desfile ofrece la vestimenta que usan los intérpretes, vistosas faldas, y batas, chillones ponchos y pañuelos; atizados ovejunos, churos, fajas y chuspas surgidos del primitivo telar de igual modo que el picote utilizado para confeccionar los pantalones, todo en un solo conjunto de

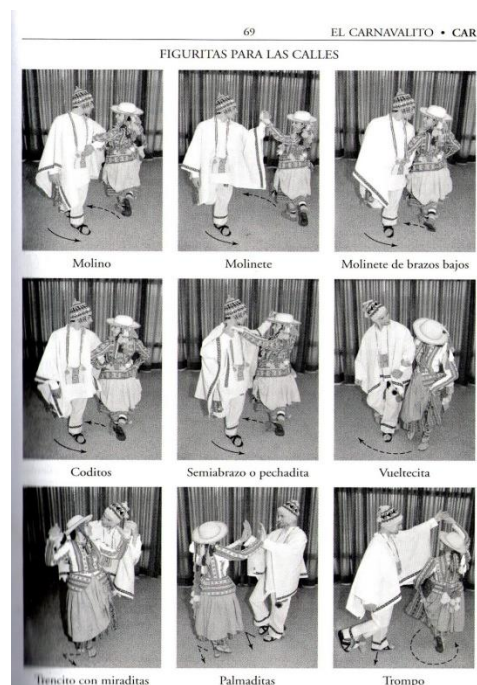
personas e indumentaria, embadurnadas ambas con la harina o el almidón arrojados intermitentemente y rociadas por dentro y por fuera con abundantes raciones de aloja y chicha.

Ciñéndonos estrictamente a la coreografía del carnavalito observamos que su figura esencial, la ronda, es una supervivencia de arcaicas culturas y constituye la base de antiguas danzas que llevan idéntico nombre.

Aquí vemos un dibujo de esa ronda y los tocados de bombo , sicus, quenás por las calles, que ejecutó Tomás Di Taranto.

Vemos así como la gestación criolla evidencia marcada inspiración europea a través de las precursoras cuadrillas y contradanzas. Antiguamente se danzaba formando ruedas los cantores hoy se baila en rueda, o formando calles y se canta con coplas españolas o quechuas o bilingües seguidas por estribillos coreados por los intervinientes, indistintamente hombres o mujeres.

Al respecto Juan Alfonso Carrizo ha recopilado unas coplas que las publica en su Cancionero popular de Jujuy y que transcribimos para mayor ilustración



Pucllay , pucllay, nuyarcanqui
Imahuanta suyahuanqui?
Clavel, guancho, rosa guancho
Chagua, chagua, peras guancho?

He aquí su traducción

Carnaval, carnaval, dijiste
Con que lo has esperado?
Con claveles, con rosas?
O con peras crudas?

Esta evolucionada danza de ronda tiene en

nuestros días, evidente revitalización en toda

el área del NOA y allí se la conoce como carnavalito jujeño.

Tras una informal introducción que sirve para organizar el grupo de bailarines, incontable sucesión de figuras integra su serie coreográfica de variable y arbitraria duración: frases musicales cortas dan pautado apoyo a los graciosos

movimientos que está a cargo de indiscriminado número de parejas. Rondas, filas y serpentinas, colectivizada frecuentemente con denominaciones como rueda, baile y cacharpaya, entre otras, en sus modernas versiones, puede todavía vislumbrarse la influencia de los bailarines señoriales de la pasada centuria. Otras figuras como canasta, calles, motivo, puente, círculo, etc.

En los salones jujeños, salteños, de todo el norte e incluso en los bonaerenses, el carnavalito luce sus hermosos e intrincados arabescos coreográficos que lo destacan como baile de extraordinario interés y movimiento de conjunto.

Difundido en el Perú con el nominativo de huaino, en Bolivia con el de caluyo, en Argentina – además de carnavalito- en Tucumán, Catamarca y La Rioja se identifica con el nombre de vidalita del carnaval o del pujllay a una canción alegre que en épocas pretéritas era bailada por los cantores; así mismo en la quebrada de Huamahuaca se escuchan algunos carnavales , canciones muy semejantes al huaino, pero sin ejecución coreográfica; en Salta una muy expandida variante llamada remolino, consiste en un baile de hombres y mujeres que tomados de las manos hacen rueda e incluyen una especie de juego de prendas.

Por su innegable parentesco y vinculación con el carnavalito no podemos dejar de mencionar al huaino , palabra cuya traducción del quechua huaiñu es precisamente danza, baile. Sus orígenes se remontan a

las primeras crónicas del Perú y en la actualidad su dispersión ejerce dominio en todas las zonas propias de la cultura incaica.

Coincidentemente con el carnavalito, su melodía ofrece gamas pentatónicas, a veces mestizadas o de marcado carácter europeo o contrariamente, se orienta hacia los tipos del yaraví o del triste americano.

El baile del carnavalito ha inspirado la fina sensibilidad poética del hombre, a través de coplas como esta:

Dicen que el carnaval viene	Aquí lo estoy aguardando
Se va y se va	se y se va
Por la lomita pelada	con un costal de almidón
Si llegara.	Se llegara.

Carlos Vega recopila un carnavalito en La Quiaca en 1953 a una banda de sikuris.

Raul Chuliver interpreta un motivo de carnavalito instrumental en guitarra.

CANCIONERO HEPTATONICO

Cancionero todavía vivo en el campo folklórico o en la exhumación tradicionalista, deja en numerosos documentos claras huellas de su expansión y de sus vicisitudes históricas.

Este cancionero floreció en numerosas especies de cantares y danzas y aunque muchos nombres distintos se aplicaron a una misma canción o a una misma danza, varios rótulos corrieron con su baile o su cantar por casi toda Hispanoamérica, zamacueca y gato, triste o yaraví, fueron nombres comunes en Perú, Bolivia, Chile, Argentina, Paraguay y Uruguay.

Veamos la heptatónica mayor, también de origen especulativo, es engendrada por la proyección de seis quintas.

Do-sol-re-la-mi-si-fa#

BAILECITO

La historia del bailecito norteño se confunde con la de otros bailes o bailecitos de la tierra, en las crónicas de memorialistas y viajeros. En la región de Cuyo (Mendoza y San Juan) y en el centro del país se llama bailecito al Gato. En cambio en Jujuy, Salta, oeste de Tucumán se conoce con el nombre de Bailecito a una danza especial.

El bailecito se canta o se ejecuta en cualquiera de los instrumentos usados en las regiones en que se produce. Le sirve de acompañamiento el charango rasgueado o la guitarra, además del bombo o la tinya (la caja) Otras veces se ejecuta en solos de charango, en cuyo caso el instrumentista alterna rasgueos con punteos.

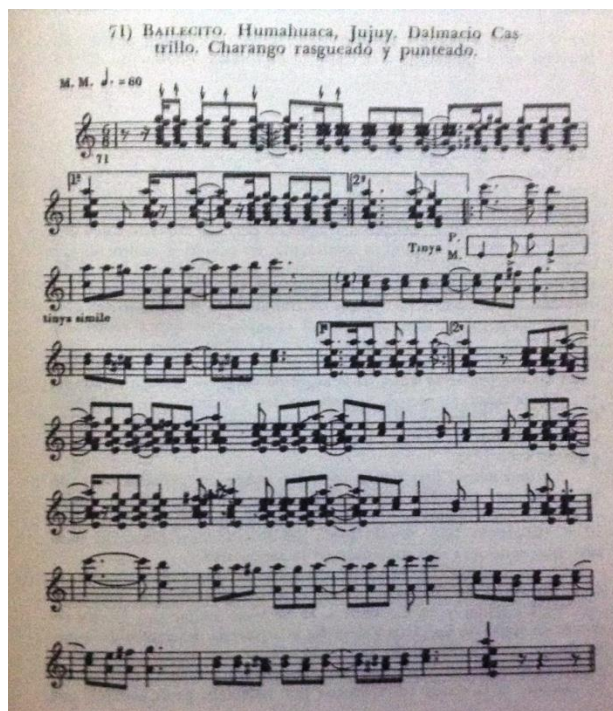
CARLOS VEGA recopiló un bailecito en canto y charango en Humahuaca, en 1953 a Arsenio Zuleta.

Dice un verso

Quisiera un puñal
Para atravesar ,
que cosa
Y ese corazón
Y dame otra
Vez tu amor

Raul CHuliver interpreta en canto y guitarra Cuando nada te debía recopilado por Andres Chazarreta.

Aquí vemos un bailecito recopilado por la eminente musicóloga argentina Isabel Aretz,



Es una graciosa danza de pareja suelta e independiente y de movimiento cadencioso y generalmente no muy vivo, en el cual se deja notar la influencia incaica. Se baila con pañuelos y castañetas. Se baila enfrentados.

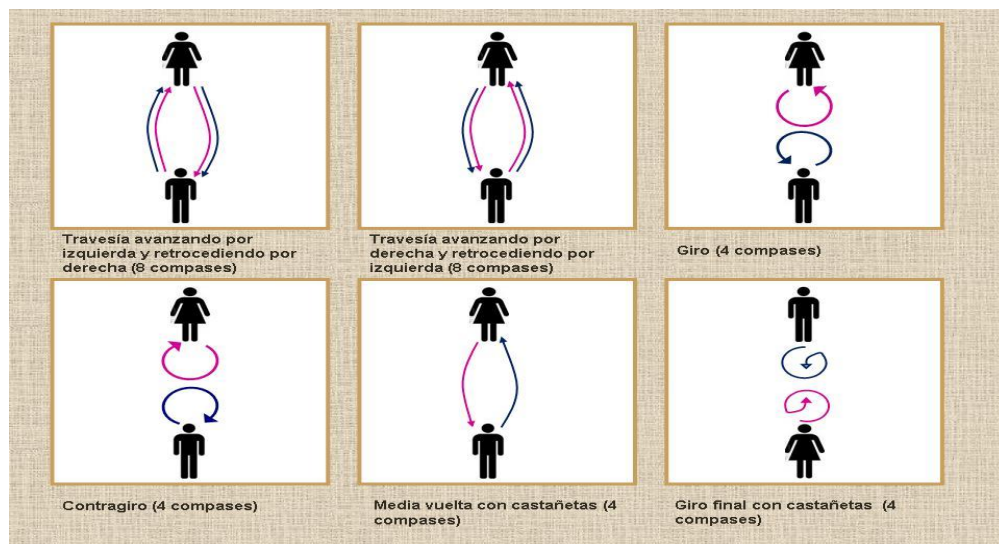
La primera versión musical fue publicada por Andres Chazarreta en 1916 y luego en 1920 Manuel Gómez Carrillo publica su versión.

Carlos Vega estudio y recogió el Bailecito Norteño también suelen llamarlo Bailecito Coya, que se baila en cuartos (dos parejas.)

Muchos conjuntos han grabado esta danza y algunas de ellas suelen decir “tres tres a la moda de San Andres, “ y se baila una tercera parte similar a las anteriores.

Luego de la versión registrada por Carlos Vega , También graban un bailecito el conjunto de Los hermanos Abrodos, Alberto Castelar, Juan de los Santos Amores, Alberto Ocampo y sus changos violineros, conjuntos que en la década del sesenta actuaban en la peñas capitalinas de Buenos Aires.

BAILECITO DE PAREJA



CUECA

LA danza se baila, enfrentados con paso y zapateos especiales de Cueca. En Argentina tenemos dos variantes de esta danza la cueca norteña y la cueca cuyana.

Se baila con pañuelo, es una danza de galanteo de pareja suelta e independiente y de movimiento vivo.

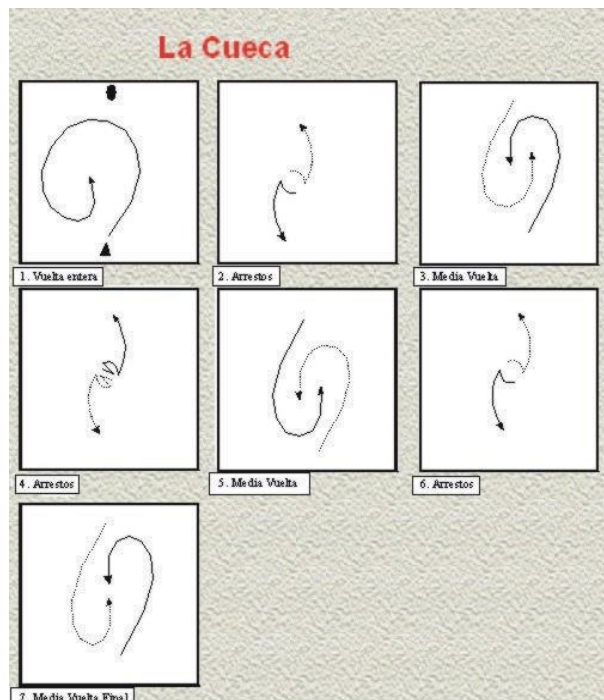
Es hermana de la zamba, de la Chilena, de la Marinera peruana y de otras danzas similares, hijas todas de la zamacueca peruana o derivadas de ella. La cueca es una de las danzas que más arraigo tuvieron en Argentina en cuyas regiones occidental y norte aún conserva cierta vigencia.

La zamacueca, cuyo nombre parece haber dado origen a los de Zamba y Cueca, fue creada según Carlos vega, en Lima Peru hacia 1824 con elementos aportados por los bailes de la época. En dicho país se la llamó también Zamba-cueca, Mozamala y Zanguaraña.

Antes de la aparición de la Zamacueca se bailó en aquel país, desde antes de 1812, una danza de chicoleo llamada Zamba. Pronto llegó esta a Chile donde alcanzó gran difusión hacia 1812 y 1813 y luego pasó a la Argentina a través de los Andes, quizá también nos llegó por el norte, desde Bolivia.

La zamacueca llegó a Chile en 1824 o 1825 obteniendo en este país gran aceptación, en él adquirió nuevo ritmo y cambió su forma, retornando luego al Perú, remozada y enriquecida con los nombres de zamacueca chilena, cueca chilena o simplemente chilena. En Chile es la danza nacional.

La zamacueca paso pronto de Chile a Mendoza y más tarde penetró también, por el norte.



El eminente musicólogo argentino, Carlos Vega publica La forma de la cueca chilena, en febrero de 1947. También un fascículo sobre la Cueca en Argentina.

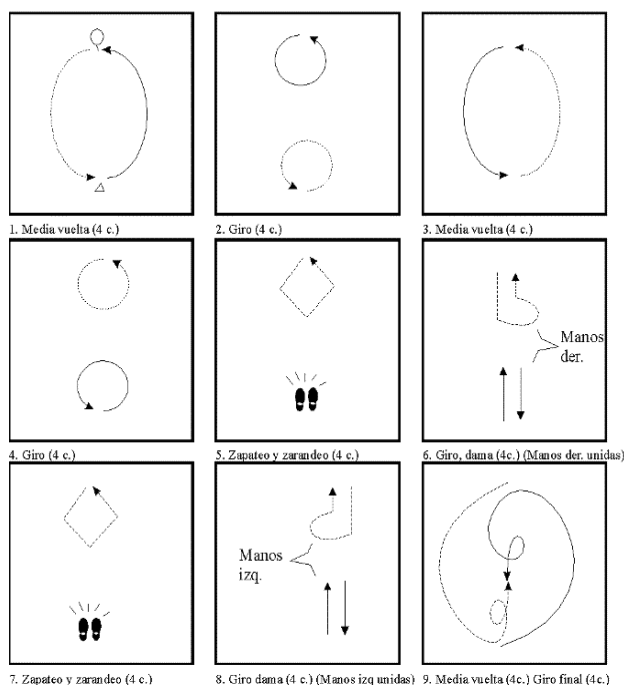
Recopila en canto y guitarra en San Juan en 1953 a Pedro Moyano.

Quien puede desentrañarme / Integrar mayor tormento
Toma la espada y vamos / Vámonos yendo.

HUELLA

Se baila con paso común y castañetas, enfrentados, danza suave y cadenciosa.

La Huella



Danza gentil de galanteo, pareja suelta e independiente y movimiento vivo.

Esta hermosa danza de música tan sentida, delicada y melancólica, bailóse en todas las provincias aproximadamente desde 1830. Es una danza de la región pampeana de Argentina (provincia de Buenos Aires y La Pampa). Danza sureña.

Pertenece al folklore histórico, pero su música puede aún recogerse – según Isabel Aretz en el centro y NOA.

Antiguamente la huella se cantaba a menudo con versos de carácter político, en los que se mencionaban los acontecimientos de actualidad, especialmente en la época de unitarios y federales, como por ejemplo , los siguientes versos.

A la huella, huella
Huella sin destino
Ya murió Quiroga
Traidor asesino

En el año 1900, en La Pampa, se recopiló, traída por un riojano, según testimonio de Isabel Aretz, la siguiente copla:

A la huella, huella.
patita i tero
no le digas a naides
que io te quiero.

En esta época ingresó al circo porteño como expresión gauchesca y posteriormente al arte clásico, ya que sirvió de inspiración para obras cultas como las de Julián Aguirre, que incorpora el nombre de la danza al ambiente musical superior, comenzando a difundirse como proyección folklórica, con carácter artístico culto. Su vida en el ambiente rural, como danza folklórica, la podemos registrar durante casi un siglo desde 1830 hasta 1920.

Desciende de los minués y gavotas del siglo XVIII, conservando ese carácter palaciego, pero modificada por la intención rural, picaresca, y desde la campaña de Buenos Aires donde se dio seguramente esta fusión cortesana-rural, se difundió a todo el país.

Musicalmente está compuesta por 5 frases de 8 compases que totalizan 40 compases bailables precedidos por una introducción de 16. Las dos primeras frases llevan el canto de la copla; la tercera y cuarta, del estribillo, y la última es tarareada.

La letra presenta la copla de seguidilla o de pie quebrado: 7 a 5 b 7 c 5 b (que sólo se canta para bailes), versos de 7 sílabas que se alternan con otros de 5 que llevan generalmente rima asonante.

A la huella, huella
dense la mano
como se dan la pluma
los escribanos.

A la huella, huella
dense los dedos
dense un saludito
Como los teros

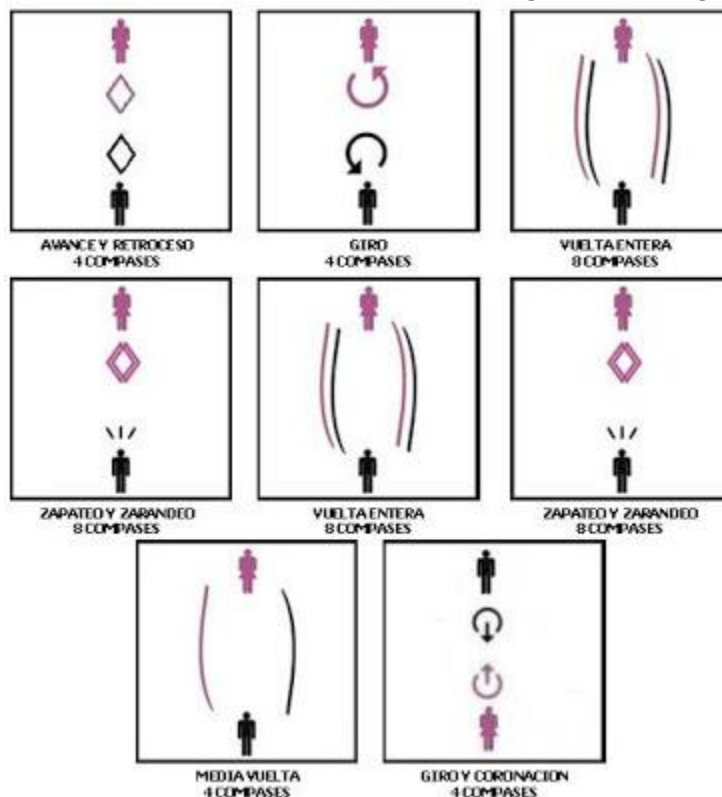
En la región bonaerense se estilo – según La Ñusta – ejecutarla con ritmo un tanto lento , de modo que el bailarín se hacía un paso cadencioso que imitaba el andar de las palomas.

La primera versión pertenece a Ventura Lynch de 1883.

Luego de la versión recogida por Carlos Vega, de la huella, en canto guitarra en Tandil en 1952 a Geronimo Ruvira, una danza sureña, se escucha en solo de guitarra una Huella Tradicional por el guitarrista Raúl Chuliver.

CHACARERA

Aquí vemos la coreografía de la Chacarera, danza tradicional arraigada en Santiago del Estero.



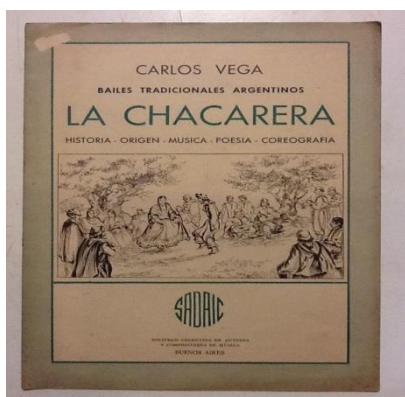
Pertenece al folklore vivo, alegre ágil, danza de galanteo, pareja suelta e independiente .pues aún se baila al natural en los ambientes populares de algunas provincias. Es posible encontrarla "en Catamarca, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, sur de Jujuy, La Rioja, Cuyo y parte de Córdoba". Se baila enfrentado. Especie folklórica de la República Argentina, con excepción del litoral argentino, se la conoce y practica en casi todo el país. Pertenece a las danzas de carácter vivo, de pareja suelta e independiente. Su origen es difícil de determinar, está emparentada con otras especies como el Gato, el Escondido, el Marote, el Palito, el Ecuador y el Remedio, entre otras. La chacarera comparte con el gato y la zamba las

preferencias de los cultores de las danzas vernáculas. Antaño tuvo extraordinaria difusión y se baila en todas las provincias . Sin embargo pocos testimonios nos documentan su arraigo y se dice que se bailó antes de 1850.

Isabel Aretz recogió chacareras bajo los nombres de Chacra y Molino en el oeste de Córdoba. En cuanto a versiones musicales antiguas podemos citar la de Andres Chazarreta de 1911, Manuel Gomez Carrillo de 1920; Vicente Forte tomada a Domingo Lombardi y Andres Beltrame en 1924,

Las chacareras son en su mayoría "bimodales", utilizando la escala con terceras paralelas llamada por el musicólogo Carlos Vega "seudolidia menor" - mezcla entre escala menor melódica y lidia (mayor con 4º aumentada) -, aunque existen también chacareras en modo menor exclusivamente y en muy poca proporción en modo mayor. Como otras danzas emparentadas con la chacarera, sus pies rítmicos ternarios (subdivisión ternaria) en la melodía en compás de 6/8, forma birritmia con el acompañamiento de los bajos o la percusión del bombo en 3/4. Es una danza alegre y vivaz, de pareja suelta e independiente que tiene cierto parentesco con el gato. Como en casi todas las danzas los bailarines simulan un juego de amor y galantería. Un detalle particular musical y coreográfico es que sus vueltas pueden tener 6 u 8 compases.

Vega recopila la chacarera en Loreto, Sgo del Estero en 1951 al dúo Artosa-Bravo en canto y guitarra.



UN VIEJO AMIGO DE FOLKLORE, EL PROFESOR CARLOS VEGA

**ES ACADEMICO
DE BELLAS ARTES**

UNA grata noticia para los lectores de **Folklore** y para todos los que han seguido la meritoria labor musicológica de don Carlos Vega, es su elección como miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes. Con su consagración académica, el profesor Vega culmina brillantemente una carrera dedicada a la exaltación y preservación de las danzas y canciones nativas en un marco de jerarquía intelectual que ha contribuido a elevar nuestro acervo nativo.

Carlos Vega, nacido en la provincia de Buenos Aires y autor de casi un centenar de trabajos sobre temas de su especialidad, ha colaborado en **Folklore** desde la iniciación de esta revista. Su firma ha enaltecido nuestras páginas y es un orgullo registrar su nombre en la nómina de colaboradores.

"La Música de un códice colonial del siglo XVII", "Danzas y Canciones Argentinas", "La Forma de la Cueca Chilena", "El Origen de las Danzas Folklóricas", "La Ciencia del Folklore", "Panorama de la Música Popular Argentina" y sus contribuciones a la monumental "Historia de la Nación Argentina" que publica la Academia Nacional de la Historia son algunos de los trabajos que acreditan la vasta y proficua labor del profesor Vega, cuya tarea no se ha reducido a la investigación sino también a la formación de especialistas en la materia que siguen, bajo su dirección, orientando los estudios sobre musicología argentina y americana.

La designación del actual director del Instituto Nacional de Musicología para ostentar las palmas académicas de bellas artes importa, pues, un acto de justicia que regocija a los que han seguido desde las páginas de **Folklore** su labor de difusión popular de los valores históricos y tradicionales de nuestra música.

Un cordial saludo para el ilustre maestro desde esta revista a cuyo nombre tuvo la generosidad de asociar el suyo.



EL PATRIMONIO CULTURAL FOLKLÓRICO

SU CLASIFICACIÓN

Por José Alfonso de Guardia de Ponté*

Introducción

El hombre, como ser social, modifica su medio natural, construye obras arquitectónicas y urbanísticas, moldea objetos, en definitiva, crea, diseña y produce bienes materiales concretos y tangibles. Estas expresiones adquieren un sentido completo sólo cuando puede revelarse, más allá del objeto en sí, su valor subyacente.

Además, construye otro tipo de manifestaciones a las que les otorga una significación particular, las que se expresan en una forma intangible e inmaterial.

Actualmente los procesos de globalización y migración han desencadenado movimientos y flujos culturales importantes en el cono sur de América. Las expresiones culturales más ricas en contenidos y tradiciones empiezan a cobrar vigencia, por su gran valía, autenticidad, estética y contenido. Se suma una realidad indiscutible, el turismo como fenómeno económico y de desarrollo para regiones como el Norte Argentino.

La Academia de Ciencia del Folklore de Salta y el Consejo Federal de Folklore de Argentina con un profundo compromiso con el patrimonio Folklórico de la República Argentina, establece como prioridad activar acciones de proteccionismo e intervención para el justo resguardo de este tesoro cultural nacional. A tales fines es imperiosa la necesidad de establecer una clasificación de dicho patrimonio para un mejor análisis y sintetización.

Definición:

Son los bienes que dan cuenta de una identidad enraizada en el pasado, con memoria en el presente, reinterpretadas por las sucesivas generaciones, que tienen que ver con saberes cotidianos, prácticas familiares, entramados sociales y convivencias diarias. Estos bienes hablan, por ejemplo, de la singularidad de ciertos oficios, músicas, bailes, creencias, lugares, comidas, expresiones artísticas, rituales con cierto valor material y con una fuerte carga simbólica. Se construyen históricamente, como resultado de las interacciones sociales, y otorgan especial sentido de pertenencia e identidad a la sociedad que los originó. Lo material logra mostrarse en toda su riqueza en tanto deja al descubierto su alma folklórica intangible. Por su parte lo intangible se vuelve más cercano y aprehensible en tanto se expresa a través del soporte de lo material.

Clasificación:

1) MITOS RELATOS Y LEYENDAS

Subdivisión:	Tipo de Mitos	Tipo de Leyendas	Tipo de Relatos
Mitos: es una narración que, desde un lenguaje simbólico, recupera los orígenes, el mundo en su inicial creación divina. Esta cosmogonía alude generalmente al nacimiento del universo o al tema de cómo fueron creados los seres humanos y animales, o cómo se originaron las creencias, los ritos y las formas de vida de un pueblo. Leyendas: es una narración tradicional o una colección de narraciones relacionadas entre sí que parte de situaciones históricamente verídicas, pero que luego puede incorporar elementos ficcionales. Las leyendas son relatos de determinados sucesos extraordinarios o fantásticos, que el pueblo considera fehacientemente ocurridos en determinado tiempo y lugar. Se basan en personajes o hechos reales o supuestos, en indicios naturales, en creencias religiosas y en supersticiones. Relatos: que en vez de	a) Teogónicos: Relatan el origen y la historia de los dioses. b) Cosmogónicos: Intentan explicar la creación del mundo. Son los más universalmente extendidos y de los que existe mayor cantidad. c) Etiológicos: Explican el origen de los seres y de las cosas; intentan dar una explicación a las peculiaridades del presente. d) Escatológicos: Son los que intentan explicar el futuro, el fin del mundo. e) Morales: Aparecen en casi todas las sociedades: lucha del bien y del mal, ángeles y demonio, etc.	a) Religiosas: En nuestro pasado histórico la fe religiosa ha recogido multitud de prodigios sobrenaturales, tales como los milagros. b) Históricas: De la interpretación de determinados sucesos históricos, o de testimonios exagerados, se han derivado interesantes leyendas. c) Geográficas: Ha sido frecuente atribuir cualidades humanas o sobrehumanas a cerros, lagunas y otros lugares de difícil acceso o donde es fácil extraviarse. c) Flora y Fauna: En su mayor parte estas leyendas son de carácter etiológico (del griego "aitia", causa), pues se proponen explicar la causa u origen de un hecho cierto, como puede ser el color de una flor, o el grito de un animal. d) Animistas: darle vida y/o divinidad a los elementos u objetos tanto minerales, vegetales y animales es muy común en	a) Fantásticos: donde lo real se mezcla con la magia y lo increíble. b) Ficción: que intenta dar explicación a un mundo fantástico a través de términos científicos reales, y explora todos los futuros posibles e imaginables. c) Aventura: donde un héroe que busca tesoros reales o simbólicos emprende un viaje hacia lo desconocido y se enfrenta a peligros terribles. d) Terror: La trama aparece envuelta en una atmósfera densa que cerca a los personajes en un miedo que inquieta al lector. e) Humor: constituye un elemento de diversión y alegría en el que los procedimientos principales son la transgresión y el efecto sorpr

narrar un acontecimiento notable de este tipo, exponen simplemente una creencia y la acreditan con episodios anecdóticos, no constituyen leyendas propiamente dichas. De todos modos, si tienen unidad narrativa, suele llamárselos leyendas, lo mismo que los relatos anecdóticos, sin veracidad documental, relativos a sucesos o personajes históricos.		todas las creencias.	
--	--	----------------------	--

2) FOLKLORE LINGÜÍSTICO O PATRIMONIO CULTURAL LINGÜÍSTICO

Definición:	Características Fundamentales	Tipología
Son las diversas formas de lenguaje de cada región, país o pueblo. Es el habla popular y/o expresiones peculiares de los pueblos. Está marcado por las costumbres, tradiciones y expresiones autóctonas.	Oral, tradicional, anónimo, empírico, colectivo, popular, funcional, dinámico, regional, no sistemático, universal.	• Jergas y modismos • Lenguas sagradas y de grupos cerrados minoritarios • Lenguaje mítico • LAS PAREMIAS: Refranes, axiomas, proverbios y aforismos • Taxonomía popular

2.1) LAS PAREMIAS

Palabra que deviene del griego $\pi\alpha\rho\omicron\mu\eta\alpha$, compuesto por el prefijo "para-" –que significa "junto a" o "de parte de"– y de la palabra "oimos", que significa "camino". Una posible definición a partir de esta etimología podría ser, por ejemplo: «las cosas que se dicen a lo largo del camino»

Una paremia es una unidad fraseológica constituida por un enunciado breve, ingenioso y sentencioso, que marca el sentido común popular, incita a la reflexión intelectual y moral. y que forma parte del acervo socio-cultural de una comunidad hablante. Son la base y principio de la filosofía ya que forman una parte importante en la tradición oral y ofrecen consejos relacionados al modo de entender la vida.

El estudio de las paremias se denomina paremiología, como ciencia dedicada a recopilar su tipología. Es una ciencia auxiliar del Folklore ya que las paremias son parte innegable del patrimonio cultural folklórico de un pueblo.

Hasta el momento no existe una clasificación de las paremias aceptada unánimemente aunque desde la Academia del Folklore de Salta se ha trabajado lo siguiente:

REFRANES	PROVERBIOS	AFORISMOS	AXIOMAS
• Sencillos • De enseñanza literal • Picarescos • Contenido de humor • De amplia difusión • Anónimos	• De estilo más elevado • De doble sentido • Utiliza metáforas • De imperativo moral • Selectivos • Pretenden dejar una enseñanza • Pueden o no, ser anónimos.	• Sentencia breve • Doctrinales • Declarativo • Preciso • Poético • De carácter literario • Pueden o no, ser anónimos.	• De verdades incuestionables • Universales • Construyen teorías, argumentos. • Trabajan en conjunto • Crean sistemas axiomáticos
Ejemplos: • <i>"Quien mucho abarca, poco aprieta",</i> • <i>"A palabras necias, oídos sordos"</i> • <i>"A buen entendedor, pocas palabras"</i> • <i>"No por mucho madrugar se despierta más temprano"</i>	• <i>Los sabios buscan la sabiduría; los necios creen haberla encontrado.</i> • <i>Lo importante no es saber, sino tener el teléfono del que sabe.</i> • <i>Las personas que hacen poco ruido son peligrosas (Jean de La Fontaine).</i> • <i>Las mentiras más crueles son dichas en silencio (Robert Louis Stevenson).</i>	• <i>"El tiempo perdido nunca se vuelve a encontrar" (Benjamin Franklin).</i> • <i>"La duda es uno de los nombres de la inteligencia" (Jorge Luis Borges).</i> • <i>"El futuro nos tortura, el pasado nos encadena. He aquí por qué se nos escapa el presente" (Gustave Flaubert).</i> • <i>"La verdad no está de parte de quien grite más" (Rabindranath Tagore).</i>	• <i>"El todo es mayor que la parte"</i> • <i>"Lo que es justo es correcto"</i> • <i>"Todo lo que sube tiene que bajar"</i> • <i>"Siempre"</i>

3) FÁBULAS, ANÉCDOTAS ADIVINANZAS

FÁBULAS	ANECDOTAS	ADIVINANZAS
Las fábulas son composiciones breves literarias en las que los personajes casi siempre son animales los cuales presentan características humanas como el habla, el movimiento. Estas historias concluyen con una enseñanza o moraleja de carácter instructivo, que suele figurar al final del texto.	Relato breve de una o acontecimiento extraño, curioso o divertido, generalmente ocurrido a la persona que lo cuenta.	También se le puede llamar por acertijo o un enigma que es propuesto a modo de pasatiempo. Se tratan de enigmas sencillos en los que se describe una cosa de forma indirecta para que alguien lo adivine

3) EL PATRIMONIO CULTURAL FOLKLÓTICO MUSICAL

Zona Geográfica	Clasificación	Instrumentos
Andina	Yaraví	Guitarra
	Triste	Guitarra
	Hauyno	- Charango - Quena - Sicu - Sonajero - chaschas
	Carnavalito	- Charango - Quena - Sicu - Pincullo - Tarka
Centro - Valles	Baguala	Caja
	Zamba	- Guitarra - Bandoneón - Bombo - Piano
	Chacarera	- Guitarra - Bombo - Violín
	Gato	- Guitarra - Bombo
	Bailecito	Guitarra

		Bombo
	Escondido	- Guitarra - Bombo
	Bals Criollo	- Guitarra - Bombo - Piano
	Cueca Norteña	- Guitarra - Bombo
	Pala Pala	- Guitarra - Bombo
Selva - Chaco Salteño	Zamba Alegre	- Guitarra - Bombo - Violín
	Chacarera Doble	- Guitarra - Bombo - Violín
	Chamamé	- Guitarra - Acordeón

4) LAS DANZAS FOLKLÓRICAS

Nuestras danzas folklóricas no son las folklóricas españolas. Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y de penetración.

Históricas	Tradicionales	Proyección
- El Minué Federal - El Triunfo - El Cuando - Bailecito - La Mariquita - El Remedio - El Remedio Atamisqueño	- La Zamba - El Gato - La Cueca - La Chacarera - La Zamba Alegre - La Chacarera Doble - El Chamamé	- Shotis Criollo - Danzas Causani - El Caballito - La Saya - Tuaj - Tunante

• Los Amores • El Prado • Caramba • Cielito • Aires • Condición • Firmeza • Gauchito • Pajarillo • Minué Montonero • Le Remesura	• El Escondido • El Carnavalito • El Malambo • El Pericón • El Guardamonte • Pala Pala • Arunguita • Jota Cordobesa • Media Caña • La Huella • El Pollito • La Lorenzita • Bailecito Coya (Bailecito)	
--	---	--

5) LAS CREENCIAS:

Son aquellas, devociones o supersticiones ampliamente difundidas en una comunidad cuyo origen exacto no es conocido (esto lo diferencia de ideologías y las religiones).

Por su origen	Personajes Ficcionales	Devociones	Supersticiones	Rituales
Indígena	• Coquena • El Ucumar • Mikulo • Mayup Maman • Ajataj • Huayrayana • Huayra Muyu • Arapiragua • Ikiku • Sachayoj • Huayrapuca • El Yaraví • El Yastay • El Chiki • El Yaguareté • Ijwala	• La Pachamama		• Fiesta del Chiqui • Chayar • La Pachamama • El Gualicho
Criollo	• La viuda	• Guachito Gil	• Mal de ojo	• Velatorio del

	• El Duende • La Mulánima • El Familiar • Delgadín • La Salamanca • El Ekeko • La Luz Mala • Mandinga • La Llorona • El Pata de Cabra • El Basilisco • La mujer de piedra • El Farol • El Viborón • El Viento Zonda	• La Difunta Correa • San la Muerte • La Juana Figueroa • Pedrito Sangueso • Santo Pilato	• El susto • Parar un huevo para que no llueva • Si te pica la mano viene plata. • Ver una mudanza da buena suerte. • Tocarle la rodilla a un suertudo te da suerte. • Rascar la rodilla al novio da suerte. • Tapar los espejos cuando llueve. • El Domingo Siete	angelito • Desentierro del Carnaval • Espigas de trigo para San Cayetano. • Poner ramas de olivo.
Europeo	• El Hombre de la bolsa. • La mujer de sal • El Diablo • El Lobizón		• La yeta • No pasar por debajo de una escalera. • Martes 13 • Romper un espejo • Evitar un Gato Negro • Buena suerte pisar excremento	• Hacer una cruz de sal • Tocar madera • Pulsera roja • Hacer un gancho con los dedos • El Árbol de Navidad • Tirar Sal por el hombro. • Levantarse con el pie derecho. • No pasar el salero. • Poner ristra de ajo en la puerta • Una escoba detrás de la puerta • El Trébol de cuatro hojas

6) FIESTAS Y CELEBRACIONES POPULARES

Cada lugar de producción y cada actividad tienen su propia festividad popular. Cosechas, tradiciones y eventos locales se transforman a través del tiempo en un gran calendario de festividades populares.

Folklóricas.	Religiosas	Rituales y Ancestrales	De producción agricultura - animal - industrial
--------------	------------	------------------------	---

7) PATRIMONIO CULTURAL ALIMENTARIO Y GASTRONÓMICO

Son las expresiones culturales que responden a distintas tradiciones productivas y hábitos de consumo enraizados en la historia e idiosincrasia de un pueblo o comunidad. Capacidad creativa de un conjunto social determinado que ha producido una cocina local o regional remarcable por sus cualidades identitarias y su carácter gastronómico. Estos productos activan tanto mecanismos de identificación como mecanismos de reconocimiento. Este patrimonio abarca la investigación, el estudio y la divulgación de las formas de producción, circulación, preparación y consumo de dichos alimentos.

Recetas Regionales Criollas	Postres Criollos	Alimentos Ancestrales	Patrimonio Inmaterial
• Carbonada • Charqui • Empanadas Salteñas • Humitas en Olla • Frangollo • Tamal Salteño • Humita en Chala • Picante de Panza • Guaschalocro • Loco Salteño • Api (mazamorra salteña) • Escabeche de Vizcacha	• Quesillo con miel de caña. • Empanadilla con dulce de cayote • Anchi • Turrón Salteño. • Capias. • Rosquetes	• Quinoa • Quiwicha • Kañiwa • Amaranto • Ataco	1. Técnicas de elaboración de productos alimentarios, 2. La cocina, 3. Las clasificaciones alimentarias, 4. Los rituales, 5. Fiestas y ceremonias que involucran alimentos 6. Historia de la producción, circulación, preparación y consumo de alimentos regionales. 7. Recetarios de cocina regional.

8) MEDICINA POPULAR FOLKLÓRICA

Es la suma de conocimientos, técnicas y prácticas fundamentadas en las teorías, creencias y experiencias propias de diferentes culturas, y que se utilizan para mantener la salud, tanto física como mental. La medicina popular se transmite por tradición oral.

Cuerpo conceptual o teórico	
La enfermedad es percibida como una ruptura entre	

el orden natural y el espiritual. Una persona se enferma porque ha transgredido alguna norma establecida por la cosmovisión espiritual. Para curar al enfermo el médico tradicional media entre las deidades y la tierra, entre el mundo de los muertos y el de los vivos. El cuerpo y el espíritu son parte de un sistema integral y armónico, de manera que una disonancia en cualquiera de las partes cura la enfermedad. Se cree también que la esfera espiritual puede afectar a la del cuerpo, y viceversa. Por ejemplo, el hecho de “renegar” o enfadarse puede provocar una enfermedad “espiritual” o agudizar una dolencia existente, y afecta sobre todo a las madres que están preocupadas por sus hijos. Por esta razón el primer paso para enfrentar una dolencia es efectuar un diagnóstico dentro del núcleo de la familia.			La Práctica La tarea del “médico tradicional” consiste en restablecer el equilibrio, entre el orden natural y el espiritual. Los rituales de curación están estrechamente ligados al mundo mágico acompañados con la receta de ingesta de hierbas medicinales, suministradas en forma molida o en infusión. Existe diferencia entre la enfermedad del cuerpo y la enfermedad “espiritual”. Cada uno de estos tipos de enfermedad se trata de manera distinta; Otra actividad terapéutica que manejan los "curadores" se refiere a la prevención ya que existe un extenso conocimiento para prevenir enfermedades.	
Por su naturaleza			Práctica Creencial	Tratamientos Empíricos
Paleomedicina o Medicina de los Pueblos Originarios	Medicina Popular Europea que trajeron los colonos españoles	Medicina Sinvética o Criolla - resultante de la mezcla de culturas	Uno de cada cuatro remedios médicos populares puede ser clasificado como creencial. Están relacionados con lo mágico. Prácticas de orden fantástico que presupone acciones rituales y de visitas a santuarios de carácter sincrético para el pedido de sanación.	Desarrollo de técnicas médicas basadas en la implementación de farmacopea constituida de plantas medicinales.

9) ARTE POPULAR ARTESANAL

Objetos de simple belleza cabalgan entre el mundo de la ergología y la órbita del arte, tienen la rusticidad del trabajo manual y la dimensión de lo estético plasmado en el diseño, la forma y el color que exceden a su funcionalidad.

Arte	Sujeto	Objeto	Utillaje
ALFARERÍA	- Maestro Alfarero - Oficial - Aprendiz	Ollas – Cacharros – Ánforas – Botijos – Cántaros – Cazuelas – Cuencos – Escudillas – Fuentes – Palmatorias – Tejas – Tinajas	Torno, tornetas, lamas, contenedores diversos, balanza, mallas, prensa, rodillos, espátulas, cabinas, molino, recipientes varios, muflas, hornosconos, pilares y placas-pinzas.
CERÁMICA	- Maestro - ceramista Oficial	Ollas – Cacharros – Ánforas – Botijos –	Tornos y tornetas, lamas, recipientes

	• Aprendiz	Cántaros – Cazuelas – Cuencos – Escudillas – Fuentes – Palmatorias – Tejas – Tinajas y otros	varios, placas yeso, balanza, mallas, prensa, rodillos, espátulas, cabinas, molino, muflas y hornos, conos, pilares y placas, pinzas, herramientas de modelado y torneado.
ORFEBRERÍA EN PLATA	• Maestro platero • Oficial • Aprendiz • Cincelador • Burilador • Grabador • Pulidor • Taselador	Productos artesanales de platería de campaña, civil, de culto.	Crisoles, sopletes, laminadora (chapa y soajes), tijera de cortar, chapa, sierra de calar, limas varias, fierros (moldes), tas y cubos varios, embutidores, cinceles y martillos (mazas y combos), buriles y punzones, cubas para ácido, cuba para brea y placas para fijar, mordazas y brocas, pulidores (máquinas, lijas, paños y pastas).
CARPINTERÍA ARTESANAL - TALLADO EN MADERA - EVANISTERÍA	• Maestro ebanista/tallista • Oficial • Aprendiz • Lustrador • Carpintero artesanal	Muebles tallados y sus accesorios – Fuentes – Cucharas – Cuencos – Imágenes – Abrecartas – Bastones – Máscaras – Complementos de otros objetos	Banco de carpintero, sierras manuales o eléctricas, ingletadora, tupí, gramiles, pico de gorrión, legras, maza y martillos, morsas y/o prensas, sujetadores, pulidora con lija y paños, gubias, formones, cepillos y lijas, cepillos, paños, brochas y pistola de barnizar.
HERRERÍA	• Herrero • Asistente • Forjador • Fogonero	Hojas de cuchillo – Herramientas varias – Rejas – Utensilios para el ajuar doméstico y accesorios	Fragua, yunque, martillos y combos, pinzas, corta-hierro, pulidoras, desbastadoras, esmeriladoras.
JOYERÍA	• Maestro joyero • Oficial • Aprendiz • Cincelador • Burilador • Grabador • Pulidor	Productos artesanales de joyería en general para uso personal y complementarios	Crisoles, sopletes, laminadora (chapa y soajes), tijera de cortar chapa, sierra de calar, limas varias, fierros (moldes), tas y cubos varios, embutidores, cinceles y martillos

	Taselador		(mazas y combos), buriles y punzones, cubas para ácido, cubas para brea y placas para fijar piezas, mordazas y brocas, pulidores (máquinas, lijas, paños, pastas).
ARTESANÍA EN ASTA	- Maestro - Oficial - Aprendiz - Pulidor	Evillas - recipientes - viquerios - cabos de cuchillos - cornos - utensilios - peines - peinetas - lapiceros	sierras manuales o eléctricas, morsas y/o prensas, sujetadores, pulidora con lija y paños, gubias, formones, cepillos y lijas, cepillos, paños, brochas y pegamento.
TALABARTERÍA - PELETERÍA - MARROQUINERÍA	- Maestro talabartero - Oficial - Aprendiz - Armador - Zapatero	Zapatos – Sandalias y variantes – Valijas – Carteras – Ataches – Cinturones – Billeteras – Cordobanes – Accesorios varios del mueble, la vivienda y el atuendo – Estuches y contenedores – Monturas y sillas con sus accesorios – Pecheras y bastos	Tijeras, lezna, martillo, trinchera, troqueladora, cortadora, máquina de coser, alicate, grabadora, agujas, pulidora, lijadora, maquina rebajadora, hilos, ceras.
HILANDERÍA	- Maestro/a hilador/a - Oficial - Aprendiz	Todas las fibras (animales/vegetales) pasibles de ser trasformadas en hilatura para la elaboración de hilos y torcidos en una o más hebras.	Husos en distintas formas y medidas, ruelas y tornos para hilar
SOGUERÍA	- Maestro soguero - Oficial - Aprendiz - Monturero - Soguero (limitado a la elaboración de lazos)	Lazos – Torzales – Rebenques – Guachas – Fustas – Rendas – Cabezales – Monturas – Estribos – Sobrepuestos – Cintas y cinchones – Bozales, bastos y caronas – Pecheras	Cuchillos y cortadores, desviradores, leznas, mordazas, tijeras, sobador, troqueladores, cinceles
TINTORERÍA - ARTE DE TEÑIR	- Maestro/a artesano/a teñidor/a o con conocimientos acabados de la actividad - Aprendiz.	Todas las fibras pasibles de ser tinturadas o teñidas, con o sin modificantes – Mordientes y modificadores de color – Hiladas o sin hilar	Tijeras de podar, escardillas, recipientes varios para mordentar o tinturar, molinillos y trituradoras, tablas para picar, lienzos y coladores.

TEJIDO	• Maestro/a artesano/a tejedor/a con conocimientos acabados de la actividad • Aprendiz	Todas las fibras hiladas pasibles de ser transformadas en telas, cordones simples o trenzados aplicados a distintas prendas para uso o adorno.	Telares en sus distintos tipos y modelos, apretadores (palas o ñireos), peines y cardadores, agujas o estacas para pasar hilos, canillas, lanzaderas.
CESTERÍA	• Cestero • Canastero • Junquero • Espartero • Cordelero • Tejedor de fibras vegetales • Mimbrero • Sillero	Cestos – Muebles – Embalajes – Techumbres – Esperas, cabos y cordeles	Cuchillos, gubias, desbastadores de fibra, peladores, tijera de podar, tijeras comunes, tambores/piletas de remoje

Fuente: Manual de Procedimientos para la Certificación de la “Identidad Artesana de la Provincia de San Juan” Plan Polo Artesanías.

10) LITERATURA REGIONAL FOLKLÓRICA

Entendido como uno de los elementos constituyentes de la identidad de una comunidad determinada, este patrimonio aborda diferentes aspectos de la memoria cultural de cada lugar y de los espacios generables a partir de la vida y la obra de los escritores relacionados con él. Los lugares de escritura se transforman, así, en soportes de la memoria histórica de una época y un entorno social.

11) NORMAS, USOS Y COSTUMBRES

Los rituales, usos, fiestas, costumbres o tradiciones hacen parte de la cultura de una comunidad y reafirman su identidad a través de la práctica; es la interpretación y la visión que tienen del mundo y hacen parte de su historia y memoria.

Clasificación	Definición	Clases y/o tipos
Usos y Costumbres	Prácticas sociales reiteradas, uniformes del grupo social. Son el conjunto de pautas y reglas de comportamiento admitidas, o no, en una sociedad.	• Individuales • Familiares • Tribales • Regionales • Nacionales Según la sociedad • Rurales • Urbanas Según Ambiente • Buenas o morales • Amoraes • Inmorales Según la moral

12) JUEGOS, DEPORTES Y ENTRETENIMIENTOS

Tipos		Clases	
• Juegos y destrezas manuales • Juegos con partes del cuerpo • Juegos de movimiento, fuerza y velocidad. • Juegos con animales • Juegos a lápiz y papel		• Juegos populares infantiles • Juego tradicionales no infantiles • Juegos autóctonos o vernáculos • Juegos espontáneos • Juegos con reglamentación • Juegos educativos y/o formativos • Juegos de apuestas • Juegos competitivos	
Juegos Populares Infantiles			
Juegos de Movimiento - Fuerza y Velocidad	Juegos de Ingenio y destreza	Juegos de atrapar	Juegos de Mímicas
• Saltar la cuerda • Pulseadas • Carreras de posta • Carreras de velocidad • Carrera de embolsados • Tirar la cuerda • La Rayuela	• Adivinanzas • Palabras que empiezan con... • Veo Veo • Sumas mentales • Frío - Caliente • Trabalenguas • Juego de prendas • Gran Bonete • Martín Pescador • El Trompo	• La Pilladita • La Mancha • Salvadera • Policías y Ladrones • El Gallito Ciego • Piedra Libre • Las escondidas • Huevo Podrido	• Dígallo con mímica • Antón Pirulero • Imitando Animales • El Puente de
Juegos Tradicionales de adultos			
Juegos de Movimiento - Fuerza y Velocidad	Juegos con animales	Juegos de azar	Juegos de Ingenio
• Tirar la cuerda • Pulseadas • Las Bochas	• Carreras de cuadreras • Carreras de Caballos • Pato • Maroma • Juego de Cañas • La sortija • Doma de Caballos • Jineteada Gaucha	• La taba • La herradura • El Truco • La lota • La perinola • Los dados • Juego de naipes • Sapo • La Payana	

13) PATRIMONIO CULTURAL VIVIENTE

Son aquellas personas o colectivos sociales que por su aporte a las tradiciones orales, las artes, músicas, actos festivos, ritos, prácticas sociales, conocimientos y usos relacionados con la naturaleza meriten ser consideradas como integrantes del Patrimonio Cultural Viviente.

Tipos	Clasificación	Características
Cultor Individual: Son aquellas personas que por su aporte a las tradiciones, portadoras especiales de las diversas manifestaciones de la cultura popular, mantienen vivo el conocimientos y las técnicas relacionadas con cada práctica cultural,. Colectivo Social: es cuando el patrimonio se recrea y se transmite por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.	- Prácticas, - representaciones, - expresiones, - conocimientos - habilidades de sus portador y/o portadores.	- tiene sentido de identidad y continuidad - es tradicional, - integrador - representativo, - vivo, - auténtico, - interactivo - dinámico, - cambiante, - capaz de dialogar, discutir, rebatir - se recrea constantemente, - su transmisión se realiza principalmente por vía oral.

EL CONCEPTO DE PATRIMONIO CULTURAL FOLKLÓRICO

Un nueva mirada de la Ciencia del Folklore

El Folklore como ciencia, en un sentido amplio, tiene por objeto de estudio la cultura popular y tradicional, noción que en su origen estaba construida bajo la idea de una oposición entre la “cultura – culta” de las clases altas y aquella “cultura – criolla” de las populares. División que parte, en primer lugar, de la idea que la cultura es una especie de ente compuesto por un conjunto de rasgos que pueden ser claramente delimitados e identificados con un grupo social particular y, en segundo lugar, de la creencia que la “cultura” de los grupos hegemónicos o alta cultura es superior a aquélla del resto de grupos.

A lo largo de la historia de la Ciencia del Folklore este doble prejuicio en cierto sentido se ha mantenido ya que el investigador en folklore es un sujeto que observa pero no se siente parte del objeto observado.

Diferencias entre “noción de folklore” y “patrimonio cultural inmaterial”

La noción de folklore reposa en tres conjuntos de ideas cuya contingencia es importante analizar para establecer su diferencia con el PCI (patrimonio cultural inmaterial). El primero, es la idea de ‘folk’ o pueblo, que está en estrecha relación con los términos comunidad, clase o camadas populares. El segundo, con la idea de nación, es decir, con la identidad, a su vez asociada y contrapuesta al pueblo. El tercero y

último, la idea de tradición, la cual está relacionada con las nociones de cultura, costumbre, conservadorismo, pasado, transmisión.

Pueblo, identidad y tradición subyacen –entonces– en el concepto de Folklore. Así, se supone que las expresiones folklóricas son concreciones de estos tres aspectos, cuya interpretación se da en el marco general de la construcción de la nación. En efecto, es en este último proceso que surge el interés por identificar expresiones culturales que representen el sentir o el carácter nacional. Sin embargo, se debe resaltar que la búsqueda de estos rasgos está determinada por el ideal de integración que acompaña cada uno de los momentos o etapas que atraviesan las sociedades de tipo nacional en la construcción de ese carácter. En efecto, uno de los primeros aspectos de la consolidación de los estados-nación americanos y europeos, en los siglos XIX y XX, fue la preocupación por la creación de una identidad nacional, la cual abarca procesos tan disímiles como la política de la lengua, el sistema y los programas educativos, la burocratización del Estado, la identificación del individuo y la descripción y puesta en museo del pasado y del folklore.

El "pueblo", en sus formas de hablar, vestir, festejar o relacionarse, entre otros aspectos, ha servido para construir la ilusión de una nación que no cambia, de poseer una tradición sólida de la cual enorgullecerse ya que resiste a los embates de la modernización. En este sentido el pueblo es solamente rural, campesino, pues la ciudad implica transformación y en ciertos momentos industrialización, es el alma de la tierra natal y el espíritu ancestral se encarnan en el Pueblo que habita el campo. Las costumbres campesinas, inicialmente juzgadas dignas de interés únicamente en tanto vestigios de la cultura ancestral, se convierten también en símbolos de la patria y en referentes éticos.

Los especialistas del folklore se han dedicado al estudio y creación de esta noción de pueblo mestizo, sustento de una nacionalidad homogénea. Recolectando leyendas, historias o cuentos, documentando fiestas, carnavales, describiendo vestidos, comidas y sabores, no han hecho otra cosa que consolidar la idea del mestizaje y la ilusión de comunidad nacional. De hecho, se han quedado en la discusión de qué puede ser considerado folklórico o no y en la delimitación de las zonas folklóricas del país.

Es común encontrar en gran parte de ellos cierto temor hacia el contenido mismo de las expresiones culturales y su carácter reflexivo, así como hacia la incursión de la cultura de masas.

En las nuevas camadas de Folklorólogos que pretenden expandir el concepto de folklore, buscan ampliar: a) los límites de aquel pueblo rural y mestizo y b) la cuestión de la creación de la identidad nacional.

Son más académicos y críticos, tienen en cuenta el dinamismo inherente a las expresiones folklóricas. Comparten con los "Cortacianos" la misma noción de pueblo, aunque superan poco a poco el temor a la cultura de masas y tratan de incluir en sus trabajos aspectos de las clases populares urbanas, con lo cual dejan de lado el uso indiscriminado del término folklore y empiezan a utilizar el de cultura popular. Así, se crea un espacio para ver en las expresiones populares muestras de resistencia a la dominación de las clases altas, lógicas específicas de recreación del pasado en la tradición oral. Si bien, esta perspectiva que está en claro enfrentamiento con la idea de Cortazar de un Folk rígido, estático e inmutable, no obstante, esta segunda aproximación converge momentáneamente con la primera, en la medida en que también busca rasgos comunes a las expresiones culturales y mantiene vigente el velo de la autenticidad.

El folklorólogo actual se encuentra muy complicado ya que debe llegar, por medio de comparaciones sucesivas, de búsquedas penosas y de deducciones científicas, a la raíz misma de la copla, del mito, la leyenda ... hasta establecer su conexión con el pasado, muchas veces oscuro, de los distintos pueblos que han formado una nacionalidad.

La noción de patrimonio cultural inmaterial:

La definición que se maneja es: “Son los bienes que dan cuenta de una identidad enraizada en el pasado, con memoria en el presente, reinterpretadas por las sucesivas generaciones, que tienen que ver con saberes cotidianos, prácticas familiares, entramados sociales y convivencias diarias. Estos bienes hablan, por ejemplo, de la singularidad de ciertos oficios, músicas, bailes, creencias, lugares, comidas, expresiones artísticas, rituales o recorridos de “escaso valor físico pero con una fuerte carga simbólica”. Todas sus manifestaciones son complejas, dinámicas y por lo tanto modificables y mantienen una interdependencia mutua. Tanto el Patrimonio material, como el inmaterial componen el Patrimonio Cultural de cada “grupo social” o “comunidad”. Se construyen históricamente, como resultado de las interacciones sociales, que otorgan especial sentido de pertenencia a la sociedad que los originó. El Patrimonio Inmaterial impregna cada aspecto de la vida del individuo y está presente en todos los bienes que componen el Patrimonio Cultural: monumentos, objetos, paisajes y sitios. Todos estos elementos, productos de la creatividad humana, por lo tanto hechos culturales, se heredan, se transmiten, modifican y optimizan de individuo a individuo y de generación en generación.

¿Qué podemos observar de estas visiones de la cultura?

Tanto en el lenguaje del folklore como en el más reciente del patrimonio cultural inmaterial, está presente la preocupación por el cambio y la vulnerabilidad de las expresiones culturales. En el primero, el gran peligro es el proceso de modernización, mientras en el segundo lo es la globalización. Aparte de dejarnos intuir los contextos históricos en los cuales surgen estos discursos, es necesario buscar en profundidad su diferencia y preguntarse sobre aquello que expresan realmente la modernización y la globalización vistas como amenazas a las expresiones culturales, en nuestro caso de tipo inmaterial. Esto, partiendo de la hipótesis de que esta divergencia no es sólo semántica sino que propone en el fondo una forma de acercarse a tales expresiones culturales, por ende, al hecho de que el PCI implica problemas más complejos que el folklore, el cual sería simplemente un elemento más que cabe en el marco del primero.

Para el folklore el primer elemento perturbador, asociado a la modernización, es entonces la posible inclusión de elementos mecánicos en la elaboración o ejecución de esos entes folklóricos. En este sentido la amenaza es en la medida en que ella puede socavar el principio de autenticidad construida. Pareciera que existe un sentimiento de nostalgia por el pasado que no se debe cambiar.

Para el folklore los grupos populares urbanos son percibidos como agentes del desorden que atentan contra el purismo que se pretende rescatar con la ejecución aséptica de los considerados hechos folklóricos. Al negar cualquier posibilidad de considerar como folklore las expresiones populares urbanas, los guardianes de la autenticidad no hacen otra cosa que ahondar en la oposición entre el campo y la ciudad.

La globalización no actúa en el mismo escenario sino que crea otros, pues aunque representa procesos de cambio, estos no ocurren en el nivel interno, como sí es el caso de la modernización. Además, tampoco es su preocupación el asunto de las identidades nacionales. Esta hace referencia a procesos que se dan en el orden mundial cuyos efectos se hacen sentir en lugares específicos, propendiendo un nuevo acomodamiento de las sociedades nacionales.

En primer lugar, el patrimonio cultural inmaterial visto como un discurso global, actúa como un mecanismo más para la difusión de ideas consideradas universales aunque de creación reciente, como lo son los derechos humanos, el desarrollo sostenible y la diversidad cultural, tal y como se expresa en la definición que del PCI presenta la Convención del 2003 de la Unesco. En segundo lugar, implica un cambio en la forma en que los estados-nación han construido los símbolos de su identidad nacional, ya que se ven en la obligación de buscar nuevas expresiones culturales que no necesariamente corresponden al tipo ideal de pueblo nacional.

Los preservadores del PCI consideran que el mundo campesino y mestizo es el que más sufre con la globalización, pues bajo la óptica de la diversidad cultural pierden gran parte de su poder de cohesión, esto, independientemente del voto constitucional por la multiculturalidad y la pluriétnicidad. Así, entran en el escenario las expresiones culturales de los grupos étnicos, al tiempo que lo hacen aquellas de los campesinos y de los grupos urbanos.

Ahora bien, el carácter negativo de la globalización tiene otras facetas ligadas a los procesos estrictamente económicos. En efecto, la expansión del modo de producción capitalista y del mercado tienen efectos reales en diferentes lugares de un mismo país, por lo tanto, afectan directamente a grupos sociales concretos. Peligros son el libre comercio, la deforestación y la destrucción masiva de recursos naturales, la conversión de una agricultura de subsistencia en una orientada hacia la exportación o bien la producción extensiva de productos como la soja o las concesiones de explotación petrolera, que tienen consecuencias sociales, económicas y políticas en las comunidades donde se llevan a cabo esas actividades.

Bibliografía:

Tello, Aurelio, “El patrimonio musical de México. Una síntesis aproximativa”, en El patrimonio nacional de México, Enrique Florescano (coord.), México, fce/Conaculta (Biblioteca Mexicana), 1997, vol. II, pp. 76-110.

Vázquez Valle, Irene, “Derechos de autor y música de tradición oral”, inédito, México, 13 de junio de 1998.

Marcelle Michel, Isabelle Ginot - La danse au XXe siècle. París, Larousse, 1995.

Alonso Villaseñor, Isabel –“Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonización de la cultura”-Trabajo para Universidad de México .Página digital-Academia educativa

Ariño Villarroya, Antonio, “La patrimonialización de la cultura y sus paradojas postmodernas” Catedrático de SociologíaUniversitat de Valencia.

Cerella, Antonio, “Concepto de Patrimonialización- Blog Virtual

Crespo, Carolina, “Procesos de patrimonialización y Pueblos Originarios en Patagonia” -"Qué pertenece a quién": Tesis-Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Dupey, Ana María “Reflexiones Críticas en torno a los procesos de patrimonialización cultural” (INAPL-UBA) Portal informativo de Salta Enciclopedia EDI - Salta 2014-

Fernández Balboa, “Carlos Patrimonio intangible de la Argentina” “Aunque no la veamos, la cultura siempre está”. Y Museos, Monumentos y Sitios Históricos de la Argentina “Casas de cosas”. Digitales. Educar.

ARIZPE, Lourdes 2006 Los debates internacionales en torno al patrimonio cultural inmaterial Cuicuilco No. 13 (038) pp. 13-27

BLACHE Martha 1991-1992 "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual" Runa , No. 20, pp..69-89.

DUPEY, Ana María (2013) La apelación al folklore en las políticas culturales globales en Narrativa Folklórica y Sociedad. Miradas cruzadas desde cuatro continentes. Santa Rosa, Subsecretaría de Cultura, pp.31-37

DUPEY, Ana María 2013 La gestión del patrimonio cultural intangible. Desafíos y alternativas. En Patrimonio cultural : la gestión, el arte, la arqueología y las ciencias exactas aplicadas / Cristina Vázquez ; Oscar Martín Palacios ; Nicolás Ciarlo ; 1a ed. - Buenos Aires : Comisión Nacional de Energía Atómica - CNEA, pp 105-112

HONKO Lauri 1991 The Folklore Process offprint / published in the Programme of Folklore Fellows' Summer School. Klein, Barbro (2006) Cultural Heritage, the Swedish Folklife Sphere, and the Others Cultural Analysis

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004) Intangible Heritage as Metacultural Production Museum International 221-222, 56: (1-2) pp.52-65

SEGADIKA, Phillip 2006 Managing Intangible Heritage at Tsodilo Museum 221-222, 56: (1-2) pp13-40.

García, Silvia, "El patrimonio Cultural intangible o inmaterial" -Portal informativo de Salta Enciclopedia EDI - Salta 2013-

García González, Viviana: "Fundamentos teóricos para la patrimonialización de la sociedad de instrucción primaria de Santiago"-Tesis - Facultad de Artes Departamento de Teoría e Historia del Arte. Universidad de Chile-

Zolla Márquez, Emiliano—"Del patrimonio cultural inmaterial o la patrimonialización de la cultura"-Trabajo para Universidad de México .Página digital-Academia educativa

Manual de Procedimientos para la Certificación de la "Identidad Artesana de la Provincia de San Juan" Plan Polo Artesanías.

HACIA UNA EPISTEMOLOGÍA DEL FOLKLORE

Por: Lic. Diaz Ramos, José Alfredo

“La ciencia será siempre una
búsqueda, jamás un
descubrimiento real. Es un viaje,
nunca una llegada”.

Modelos paradigmáticos en el Folklore Argentino

Karl R. Popper.

A pesar de que ya ha pasado más de veinte años desde que comenzó nuestra disciplina en nuestro país, sigue teniendo gran peso en el desarrollo de los proyectos e investigaciones la mirada presentada por Augusto Cortazar dentro los espacios donde se estudia o desarrolla la disciplina.

Si bien coexistiendo a la vez con otra mirada como la de Richard Bahuman y Martha Balche con respecto al Folklore, son puntos de análisis de la ciencia con fuertes diferencias que lejos de superar las barreras conceptuales y actitudinales y continuar en el desarrollo de la disciplina, siguen siendo tomadas como una opción u otra.

Ante esto podemos dilucidar la existencia de dos modelos de pensamiento diferentes que dominan los estudios del Folklore “*El modelo Cortazariano*”, haciendo referencia a la propuesta de Augusto Raúl Cortazar, cuyo paradigma de conocimiento se basa en la tradicionalidad y “Modelo norteamericano” al nuevo modo de producción del conocimiento cuyo núcleo son las identidades colectivas.

Esta problemática dentro de las ciencias no es nueva, ya que lo plantea desde hace tiempo Thomas Khun a través de una definición contemporánea de los paradigmas: “*conjunto de prácticas que definen una disciplina científica durante un período específico*” (KUHN, 1971). Es por ello que para analizar los modelos antes mencionados en los estudios del Folklore se ha tomado a Khun como autor central en el desarrollo explicativo del análisis.

Por medio de entrevistas realizadas a especialistas del Folklore se pudo identificar la problemática paradigmática en torno a la concepción que se tiene actualmente sobre el folklore como objeto de estudio y su vigencia a causa de estas miradas. Es importante recordar en este punto que se utilizará la palabra Folklore (mayúscula) para hacer referencia a la disciplina y folklore (minúscula) para el objeto de estudio.

Entre el conocer y el arte del saber

Llegar a reflexionar sobre conocimiento científico es indispensable en la vida de los profesionales de la disciplina del Folklore; Por muchas razones: actualización académica constante, perfeccionamiento en torno a las teorías, surgimiento de nuevas teorías que respondan al devenir social, que la ciencia sea participe y herramienta para el desarrollo de la vida en comunidad.

Sin embargo, para la disciplina del Folklore existe una ambivalencia en torno al objeto de estudio y a la disciplina que lo estudia. Es decir que Folklore es la ciencia y a su vez folklore es el objeto de estudio. He aquí uno de los interrogantes que permiten formular reflexiones que enriquecen a nuestra disciplina y es el *objeto de estudio*.

Toda ciencia tiene su objeto de estudio, el Folklore no está exento de esto, la particularidad. Nuestro objeto de estudio sabemos que es el *folklore*; en su sentido etimológico sería el *saber de la gente*. No obstante estamos lejos de que solo el *saber de la gente* defina en su totalidad a nuestro objeto de estudio. Así tenemos variedad de definiciones sobre ¿qué es el *folklore*?

En este trabajo, en vez de buscar una definición concreta lo que se busca es resaltar esta particularidad en la apertura a nuestro campo de estudio. Con respecto a diversos intelectuales estudiados, se puede inferir que dependiendo contexto donde se estudie; son las dimensiones que barca este objeto. En suma nosotros sin buscar una definición podríamos asociarlo al saber, al conocimiento tradicional, que está

vigente, que forma parte de una cultura, de una identidad colectiva, y tiene un estudio de la estética, etc. (palabras claves que citan diferentes autores). Esto es lo que nos lleva a plantear la riqueza de nuestra disciplina en torno a nuestro objeto de estudio, el folklore.

Estudiar al folklore no lleva también a plantearnos como *conocemos y estudiamos el saber* de nuestro objeto de estudio. Para esto proponemos esta línea filosófica que profundiza en nuestra construcción del conocimiento: *la epistemología*.

Nos parece interesante la taxonomía de Luis Villaloro (1999) para poder entender discernir los tipos de conocimientos, donde expone lo siguiente “Existe diversos tipos de conocimientos:

- **Conocimiento filosófico:** El conocimiento filosófico se obtiene a través de documentos, razonamiento sistemático y metódico acerca de la naturaleza y existencia humana. El conocimiento filosófico es racional, analítico, totalizador, crítico e histórico.
- **Conocimiento científico:** El conocimiento científico es aquel que se adquiere a través de medios metódicos con el fin de explicar el porqué de las cosas y sus aconteceres. El conocimiento científico es demostrable ya que cualquier persona o científico puede verificar las afirmaciones o falsedad de los hechos, así mismo, es crítico, racional, universal y objetivo.
- **Conocimiento empírico:** El conocimiento empírico puede ser señalado como el conocimiento vulgar, es aquel que se adquiere a través de las vivencias y experiencias propias, del medio donde el hombre se desenvuelve, es un conocimiento que se obtiene sin haberlo estudiado ni aplicado ningún método”.

La clasificación desarrollada por Luis Villaloro permite encuadrar el estudio de nuestra disciplina en sus diferentes niveles del conocimiento. Aquí planteamos la importancia que tiene el Conocimiento Filosófico y dentro de este gran saber enfocamos en una rama específica que es la Epistemología, como detallaremos más adelante. ya que resaltamos su relevancia para formación de los profesionales del Folklore.

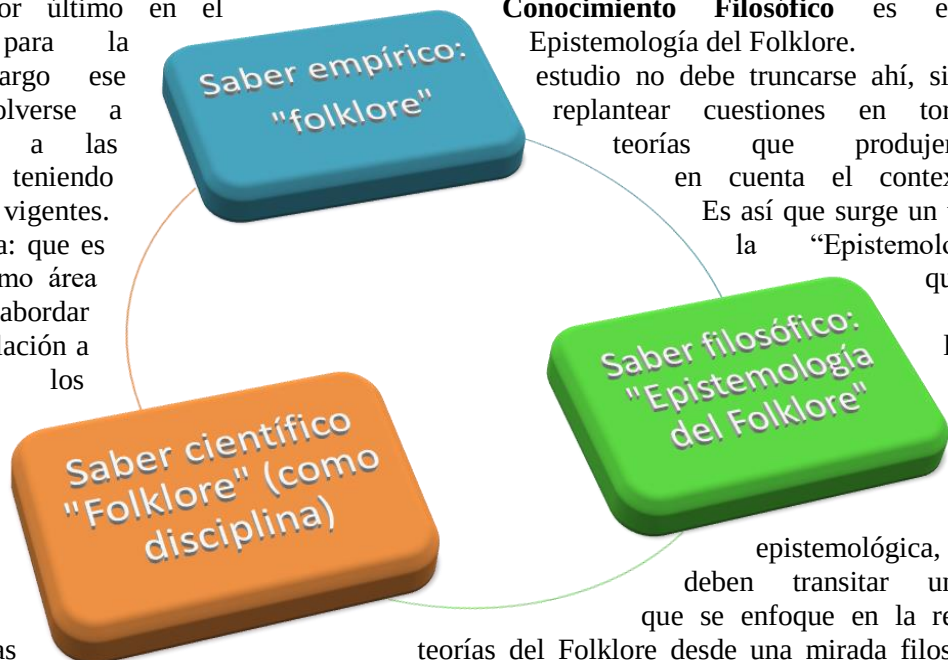
A continuación, con el gráfico se intentará mostrar de manera sencilla como el conocimiento del folklore, desde que es producido por el pueblo va a ser estudiado por los folklorólogos:

En el **Conocimiento Empírico** ubicamos al folklore como el saber del pueblo, objeto de estudio de la Folklorología. En el **Conocimiento Científico** ubicamos a la disciplina Folklore / Folklorología como disciplina. Por último en el **Conocimiento Filosófico** es el espacio

Sin embargo ese estudio no debe truncarse ahí, sino que, es necesario volverse a replantear cuestiones en torno a la metodología, a las teorías que produjeron ese conocimiento, teniendo en cuenta el contexto y los paradigmas vigentes. Es así que surge un tercer nivel en el esquema: que es la “Epistemología del Folklore” que nos permita abordar cuestiones teóricas en relación a la praxis y labor de los folklorólogos.

Es por ello que para llegar a la reflexión

profesionales académico deben transitar un camino en torno a las teorías del Folklore desde una mirada filosófica. Este trabajo se centra en la epistemología como "estudio del conocimiento, o estudio de la ciencia" y puede entenderse como la rama de la filosofía que estudia los problemas del conocimiento. Este concepto empieza a generalizarse a finales del siglo XX, sustituyendo al más antiguo de teoría del conocimiento y luego al de gnoseología, presenta cierta ambigüedad, por lo que no siempre se usa con idéntico sentido.



Cuando se le atribuye un significado tradicional y clásico, se refiere al estudio crítico de las posibilidades del conocimiento en general, que se ocupa de responder a preguntas como ¿qué podemos conocer? o. ¿cómo sabemos que lo que creemos acerca del mundo es verdadero? Pero asimismo se le atribuye la función de ocuparse de la ciencia y del conocimiento científico, como objeto propio de estudio, por lo que se identifica con lo que, sobre todo en países de influencia anglosajona, se llama "filosofía de la ciencia" (inicialmente entendida como "metodología de la ciencia" o "lógica de la ciencia"). La tradición francesa tiende a diferenciar entre una reflexión genérica sobre la ciencia (filosofía de la ciencia) y el estudio histórico y crítico de las ciencias, sus principios, sus métodos y sus resultados (epistemología).

Cortez y Martínez (1996) expresan lo siguiente: “En relación con la epistemología hay que tener en cuenta la metodología: en general, la ciencia del método o el estudio teórico de los métodos que se usan en las diversas ciencias. Más propiamente reflexión de segundo grado (esto es, no sobre el objeto que tratamos, sino sobre el modo como tratamos al objeto) sobre los procedimientos de la investigación científica. Se la ha considerado parte de la lógica o de la epistemología; en realidad se aproxima mucho a esta última, así como la filosofía de la ciencia a la teoría de la ciencia, pero puede distinguirse de ellas por un enfoque más centrado sobre las técnicas y los procedimientos de la investigación que sobre los problemas lógicos y epistemológicos” (CORTEZ, J.-MARTINEZ, A. 1996).

La apertura de un espacio orientado a la epistemología

La praxis, la labor de los folklorólogos y la aplicación de la Folklorología al servicio social, nos lleva a plantearnos la idea de contar con espacios académicos en los planes de formación de profesionales del folklore. Que construyan junto a los estudiantes estos planteos epistemológicos necesarios para la disciplina.

Es relevante tener un espacio que ayude a la construcción del conocimiento científico como lo es la epistemología, ya que tiene que ver un estadio superior en cuanto a la ciencia en sí. Como así también es necesario dejar de repetir sin analizar en profundidad, pensar en qué contexto y en favor de qué contexto escribió determinada teoría, etc.

La epistemología, se entiende que es una rama de la filosofía que toda ciencia debe tener, con el fin de estudiarse a sí misma para poder trascender y llevar el desarrollo disciplinar adelante en relación con los paradigmas del momento. Toda ciencia debe tener su espacio de reflexión sobre sí misma, que permita relucir nuevas ideas, aclarar otras, hacer pruebas, experimentar, comparar, etc.

Sin estos tres enfoques la comprensión de la actividad científica y su ejercicio tropiezan con grandes dificultades, es por ello que este trabajo busca responder a los interrogantes antes planteados, para delimitar los alcances de la investigación.

El conocimiento tiene la intención de ser útil para alguien. La producción del conocimiento se difunde a través de la sociedad (conocimiento socialmente distribuido) La producción de conocimiento socialmente distribuido tiende hacia la creación de una red global, cuyo número de interconexiones se expande continuamente mediante la creación de nuevos lugares de producción. La resolución de problemas estará más allá de cualquier disciplina individual que constituya a la misma, los descubrimientos realizados (resultados) se encontraran fuera de los confines de cualquier disciplina concreta y los practicantes no tienen que regresar a ella para encontrar convalidación de los mismos.

El rol central del conocimiento científico en todos los ámbitos y en este caso particular las Ciencias Sociales “El Folklore” constituye en un elemento indispensable para su dominio acabado, y para su avance.

Es necesario contar con los tres ejes fundamentales para la construcción del conocimiento científico: El **Folklore** como ciencia, la **metodología** de la investigación folklórica y la **epistemología** del Folklore.

En relación a las entrevistas y los autores contemporáneos analizados creemos necesario fomentar en los planes de estudio, de las carreras de Folklore a nivel nacional; la existencia de espacios académicos que enriquezcan sus perspectivas, e iluminen los distintos aspectos del quehacer científico. Que esto se aboque a la formación de recursos humanos de excelencia académica para la investigación científica con

el fin de contribuir al desarrollo de la ciencia en nuestro país, como parte inseparable de su avance económico, social y cultural.

Reflexiones finales a modo de conclusión

A lo largo de este trabajo se indagó de manera exploratoria con respecto al Folklore como saber científico. Identificando cuales fueron los conceptos que utilizan, se basan, transmiten y defienden los folklorólogos, docentes y estudiantes de diferentes lugares.

En resumen se puede identificar que el objeto de estudio del Folklore son los bienes inmateriales que pueden o no devenir en material, teniendo un dinamismo temporal que posibilita el reconocimiento de una identidad colectiva.

Así también en relación a las entrevistas realizadas sobre el Folklore como disciplina en nuestro país, se puede afirmar que es propio del Folklore la capacidad de indaga en paralelismo existente entre las culturas tradicionales y su relación con el mundo contemporáneo. Puede aseverar que su objeto de estudio comprende el comportamiento que permite a las personas relacionarse entre sí a lo largo del tiempo y que conservan o modifican de acuerdo al contexto esas identidades sociales percibidas mediante las tradiciones, es decir está enfocado al comportamiento de las comunidades de una manera integral, como resultado de la cultura en que esa hecho folklórico esté inmerso.

Con respecto a la función social de los actuales folklorólogos y la ciencia dentro de la sociedad contemporánea se puede identificar la falta de conocimiento por parte de muchos estudiantes en relación a las políticas públicas en el área de la investigación, afectado de manera directa a su campo laboral como futuros profesionales.

El analizar las representaciones sociales dentro de un ámbito académico de Folklore, respecto a la creación de un espacio orientado a la reflexión epistemológica de la Folklorología, para determinar si se reconoce como algo necesario en la formación. Nos permite a afirmar la falta de un espacio específico de carácter filosófico como lo es la epistemología, que posibilite a los estudiantes contribuir al desarrollo del pensamiento crítico.

Lo que hace distintivas a esta disciplina de las otras ciencias sociales es la manera en que la metodología de investigación radica en la observación de los grupos identitarios y los procedimientos culturales, teniendo muchas veces que investigar desde el centro mismo de los grupos, se basa en experiencias de interrelación sociocultural con los individuos. Sin embargo no deja de lado lo hitórico-geográfico permitiendo analiza cómo las instituciones -Estado, sistemas de familia, sistemas de creencias, sistemas económicos, entre otros- componen el conjunto social y las relaciones que transforman y alteran el sistema las tradiciones que hacen a la identidad de un grupo.

Es así que el Folklore como disciplina científica se interesa por comprender las conductas de las sociedades, así también como los procesos de pensamiento en los que se basan estas conductas.

En la historicidad de nuestra disciplina, tuvimos pensadores que posibilitaron el desarrollo científico del Folklore. Sin embargo, hoy por hoy es necesario reforzar y ayudar en el desarrollo científico actual por medio de políticas y reformas educativas en los planes de estudio acorde a la realidad sociocultural de nuestro país; de manera que los folklorólogos puedan participar de forma activa y contante en el ámbito científico de nuestro país.

BIBLIOGRAFÍA

- ANAYA MONROY, Ferando (1995). Jerarquía científica del folklore, Revista Universidad de México, México, Universidad Nacional Autónoma de México, v. ix, n. 9.
- ANDER-EGG, Ezequiel (2003). Métodos y técnicas de la investigación social II. Ciudad de Buenos Aires: Lumen.
- ANDER-EGG, Ezequiel (2003). Repensando la investigación –acción – participative. Buenos Aires. Libris S.R.L.
- ARETS, Isabel (1946). Música tradicional argentina, Tucumán Historia y Folklore,
- ARETS, Isabel (1952). El folklore musical argentino.
- BACH, Adolfo (1960). Folclore alemán. Sus trayectorias, resultados y tareas. Una introducción. 1937. 3.Aufl.
- BLACHE, Martha (1983). El concepto de Folklore en Hispanoamérica. Buenos Aires.
- BLACHE, Martha y DUPEY, Ana M. (2007). Itinerarios de los estudios Folklóricos en Argentina. Buenos Aires.
- BONGIOVANNI, Maximiliano. (2009). La nueva cultura académica y el docente inclusivo. XVIII Jornadas de reflexión académica en diseño y comunicación. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- BUR, Anibal (2009). Desarrollo del pensamiento crítico de los estudiantes universitarios. XVIII Jornadas de reflexión académica en diseño y comunicación. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- CARBALHO NETO, Paulo (1956). Concepto de Folklore.
- CARBALHO NETO, Paulo (1961). Psicoanálisis del folklore chileno.
- CARBALHO NETO, Paulo (1973). El folklore de las luchas sociales.
- CARBALHO NETO, Paulo (1977). Diccionario de Teoría Folklórica.
- CARBALHO NETO, Paulo (1980). Folklore y Educación.
- CARLINO, Paula. (2005). Escribir, leer y aprender en la Universidad. Una introducción a la alfabetización académica. Buenos Aires. Fondo económico de cultura.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1942). Bosquejo de una introducción al folklore. San Miguel de Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán-Instituto de Historia, 1942.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1946) Investigaciones bibliográficas en institutos universitarios. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1964). Folklore y literatura. Buenos Aires: Eudeba.

- CORTAZAR, Augusto Raúl (1965). El folklore argentino y los estudios folklóricos: reseña esquemática de su formación y desarrollo. Buenos Aires: El Ateneo.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1965). Esquema del folklore. Conceptos y métodos. Buenos Aires: Columba.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1976). Ciencia folklórica aplicada: reseña teórica y experiencia argentina. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- CORTAZAR, Augusto Raúl (1976). Ciencia Folklórica Aplicada. Buenos Aires. Fondo Nacional de las Artes.
- DANNEMANN, Manuel (1976). La disciplina del folklore en Chile. Santiago de Chile.
- DARCELES, M. (2016). Pensamiento Crítico. Obtenido de Reflexiones y pensamiento crítico aplicado a todo lo que me rodea para contribuir a pequeñas transformaciones: <http://maitedarceles.blogspot.com.ar/2013/03/pensamiento-critico-conocimiento-y.html>
- DARCELES, M. (2016). Pensamiento Crítico. Obtenido de Reflexiones y pensamiento crítico aplicado a todo lo que me rodea para contribuir a pequeñas transformaciones disponible en: <http://maitedarceles.blogspot.com.ar/2013/03/pensamiento-critico-conocimiento-y.html> (última fecha de revisión marzo de 2017)
- DE CARVALHO NETO, Paulo. (1956). Concepto de Folklore (Librería Monteiro Lobato, Montevideo.
- DELLI SANTE, María Ángela (1980). En torno al concepto de Ideología. Pág. 27. En: Revista electrónica Multidisciplin@ de la Universidad de estudios superiores de Acatlan. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en <http://www.revistas.unam.mx/index.php/multidisciplina/article/view/34273/31254> (fecha de revisión febrero de 2017).
- DOLDAN, José M. (2009). Constantes y variables en la educación superior latinoamericana. XVIII Jornadas de reflexión académica en diseño y comunicación. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- DUPEY, Ana María (1991). Problemática del Folklore aplicado en el caso de la narrativa. En: Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología N°13. Buenos Aires.
- EIRIZ, Claudio (2009). Universidad y antropología de los saberes. La construcción social de los conocimientos. XVIII Jornadas de reflexión académica en diseño y comunicación. Ciudad autónoma de Buenos Aires, Universidad de Palermo.
- Enciclopedia de Clasificaciones. (2016). Concepto de ética. Obtenido de Concepto de ética. Disponible en: <http://www.tiposde.org/ciencias-sociales/919-concepto-de-etica/> (última fecha de revisión marzo de 2017)

- Enciclopedia de Clasificaciones. (2016). Tipos de ética. Obtenido de Enciclopedia de clasificaciones. Disponible en: <http://www.tiposde.org/sociedad/672-etica/> (última fecha de revisión marzo de 2017)
- ERICKSON, F. (1989). Métodos cualitativos de investigación sobre la enseñanza. In M. Wittrok (Ed.), La investigación de la enseñanza II. Métodos cualitativos de observación. Barcelona: Paidós MEC. Pp. 203-47
- FABBRI, L. (2013) Masculinidad y producción de conocimiento no androcéntrico. Interpelaciones de la epistemología feminista, Revista Sujeto, Subjetividad y Cultura. Esc. Psicología UARCIS, Santiago de Chile, ISSN 0719-1553 pp. 36-44. Pág. 36-44.
- FOLKLORE APLICADO (Varios autores, 1994). En: Congreso Nacional de Folklore. Gobierno de la ciudad de Formosa. Sec. Univ. Nac. Del Nordeste. Argentina. Departamento de impresiones.
- FOSTER, George (1953). What is Folk Culture? en American Anthropologist. Anthropological Association.
- GARCÍA DIEGO, Vicente (1956). Diccionario Etimológico Español e Hispánico. Madrid, Editorial S.A.E.T.A.; 2ª ed.
- GUIBOUR, R. (1999). Los Paradigmas. Manula de pensamiento científico. CBC-UBA.
- IMBELLONI, José (1943). Concepto y praxis del folclore como ciencia.
- KLIMOVSKY, Gregorio (1994) Las desventuras del conocimiento científico. Brasil. Editorial A-Z
- KUHN, T. (1971). La estructura de las revoluciones científicas, Trad. Agustín Contin. México D.F.: Fondo de Cultura económica.
- LARA FIGUEROA MORALES, Celso Arnoldo (1991). Principios teóricos sobre cultura popular tradicional. Tradiciones de Guatemala, N° 35-36, Centro de Estudios Folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala.
- LISSETTE, Fernanda y otros autores/as (2016). Epistemología del conocimiento en la Educación. En: Revista Atlante: Cuadernos de Educación y Desarrollo.
- LOCKE, J.,(1992) La conducta del entendimiento y otros ensayos póstumos. Introducción, traducción y notas de Angel. M. Lorenzo. Barcelona: Anthropos [etc.], ISBN 84-7658-296-X.
- MAGRASSI, Guillermo y Rocca Manuel M.(1991). Introducción al folklore. Buenos Aires.
- ORTEGA PEÑA, Rodolfo y DUALDE, Eduardo. Folklore argentino y revisionism histórico. Buenos Aires. Editorial Sudestada.
- PÉREZ BUGALLO, Rubén (1985). "El folklore: Una teoría de la práctica". Sapiens N° 5, Museo Arqueológico Municipal , Chivilcoy (Bs.As.)
- REDFIELDS, Robert (1942). The Folk Society.

- REDFIELS, Robert (1953). Historia natural de la sociedad folk.
- REDFIELS, Robert (1963). El mundo primitivo y sus transformaciones.
- RIESGO, Daniel (2007). El enfoque teórico de Pierre Bourdieu. En: C. Lagorio (Compilador). Sujeto, Identidad y Política. Buenos Aires. Proyecto editorial.
- TAYLOR, Edwar, (1881) Publicado en España como Tylor, E. B. Antropología: introducción al estudio del hombre y de la civilización. Alta Fulla, 1987.
- VEGA, Carlos (1960). La ciencia del folklore. Buenos Aires. Argentina.

DANZA COMO PUENTE DE INTEGRACIÓN, EN LOS/LAS BAILARINES/AS DEL GRUPO DE DANZAS JUNTANDO AFECTOS DE LA CIUDAD DE RIO CUARTO, CÓRDOBA.

Prof. Castro Ríos, Marcela.

Introducción.

En el siguiente trabajo, expondremos la experiencia artística del Grupo de Danzas Juntando Afectos de la Ciudad de Río Cuarto y su trabajo en relación a la danza como puente de integración. Para esto nos acompañamos de un marco teórico con algunos conceptos claves como: danza, danza integradora, cuerpo, discapacidad, entre otros. Relacionando esto, con los testimonios de los y las bailarines/as del cuerpo de baile, fundamentando así el poder de la danza en la persona con discapacidad.

El poder de la danza y su concepto.

La danza, una de las artes más primitivas, tiene el poder de despertar el cuerpo uniéndola con la espiritualidad del alma. Alberga la diversidad cultural de todo el planeta y nos permite encontrarnos como unidad en un presente fragmentado. Todos los seres de distintas culturas, danzaron para comunicarse entre los unos y los otros, con sus dioses ancestrales o con uno mismo internándose dentro de las propias sensaciones. Es sinónimo de expresión, de alegría, de descarga de energías, de aprendizaje, de entrenamiento, de placer y de disciplina.

Dentro de la cultura occidental se presenta al cuerpo y a la mente como entes separados. Dándole así, primacía a la mente como sinónimo de espiritualidad ajeno al cuerpo, equiparándolo a este último, solo como carne y portador del alma. Sin tener en cuenta que el sentimiento se expresa a través del cuerpo “El arte es sanador capacita y nos habilita a expresarnos en libertad, comunicación, creatividad, permitiéndonos una lealtad con nuestro mundo interno” (Gonzales Gonz, 2013;3)

El arte es una herramienta de integración y transformación individual y social; mejora la calidad de vida porque permite la organización estética de los sentimientos y conocimientos. La danza puntualmente, promueve un verdadero contacto con el cuerpo propio, la naturaleza y otros cuerpos que nos rodean. A través de ella, se da la maravillosa singularidad de unión entre el lenguaje corporal y el arte. No solo desarrolla aspectos corporales, cognitivos y emotivos, sino que posee un componente social importante que va desde la practica misma hasta el disfrute desde el punto de vista del espectador/a.

Es una actividad humana y universal, porque se extiende a lo largo de toda la historia de la humanidad a través de todo el planeta, se concreta en todos los sexos y se extiende a lo largo de todas las edades; motora, porque utiliza el cuerpo humano a través de técnicas corporales específicas para expresar ideas, emociones y sentimientos; condicionada por una estructura rítmica; polifónica, porque se presenta de múltiples formas, pudiendo clasificarlas en: arcaicas, clásicas, modernas, populares y popularizadas; polivalente, porque tiene diferentes dimensiones: el arte, la educación, el ocio, y la terapia; compleja, porque conjuga e interrelaciona varios factores: biológicos, psicológicos, sociológicos, históricos, estéticos, morales, políticos, técnicos y geográficos , entre otros; simultanea, porque puede ser una actividad individual o de grupo combinando la expresión y la técnica.

La danza favorece el desarrollo personal y, en consecuencia, su relación con el entorno en el que vive. Favorece además la autoconfianza, el creer en uno/a mismo/a a través del control de su propio cuerpo. Aumenta la capacidad para expresarse y desenvolverse en el tiempo y en el espacio. Facilita la relación con los demás y el conocimiento de uno/a mismo/a. Fomenta la superación, de estereotipos y prejuicios ya sean culturales, por sexo o capacidad intelectual. Ayuda a vencer la timidez y desinhibirse. Establece modelos de identificación social.

Testimonio de Pablo Fabre (50), bailarín del Grupo de danzas Juntando Afectos: *“Empecé con el grupo hace cinco años, siempre me gustó el folklore. Me acuerdo que a los cuatro años me regalaron un bombo, y allí arranque. Empecé con la danza porque me gusta, hice ambos. La danza para mí es, como dicen, una terapia, me hace bien bailar y conocer gente, otros lugares, estoy bien con el grupo.”*

Testimonio de Romina Jofre (33), bailarina del Grupo de Danzas Juntando Afectos: *“Vivía en Buenos Aires y tenía diferentes actividades teatro, música, canto. Cuando me mudé a Río Cuarto quería hacer las mismas actividades, comencé a buscar y encontré folklore, Juntando afectos. Me recibieron muy bien y comencé a bailar. Somos una familia, disfruto muchos los viajes, jugamos, compartimos mates, charlas, la profe se prende. Somos compañeros/as y nos cuidamos. Me alegra bailar y me emociono mucho cuando me aplauden y nos dan premios. Hoy me sirve para conocer otros grupos, hacer amigos/as, conocer mi país y otros, diferentes escenarios. Me siento orgullosa de ser Juntando Afectos”*

El cuerpo, la máxima potencialidad.

Nacemos en un cuerpo organismo con una cantidad de potencialidades que desarrollamos y modificamos a lo largo de nuestra vida. Estas potencialidades están meramente conectadas al ámbito sociocultural en el que crecemos. Somos cuerpo, y a través del vínculo aprehendemos de los otros cuerpos, en un espacio social.

Ahora, ¿Qué pasa cuando se es un cuerpo que no responde a los cánones de belleza que nos impone la sociedad? Desde su nacimiento, enfermedad, accidente, se limita a la persona y sus potencialidades de movimiento y pensamiento, se lo ve incompleto, deforme, la sociedad lo llama discapacitado.

En tiempos de globalización, de competencia y excelencia como paradigmas sociales a los que se aspira llegar. En tiempos de luchas despiadadas por el control de poder y capital. En tiempos donde todo cambia a la velocidad en la que circula la información, en tiempos donde se pretende dotar a los alumnos de herramientas de especialización, acordes a las demandas del mercado, el cuerpo de la persona con discapacidad no responde ni satisface las demandas sociales, los cánones de belleza preestablecidos. Por ende, no responde a la “normalidad.

Dicha estigmatización responde generalmente a no saber como tratarla y comportarse o simplemente el temor a lo diferente.

Recaemos así en la fantasía general de ver a la persona portadora de la discapacidad como no perteneciente al grupo “ser normal”, cayendo este en un vacío sociocultural, etiquetado desde una perspectiva médica como factor de deficiencia o mirado desde una actitud de pena o lastima, donde el sujeto nunca podrá ser visto como autor o protagonista activo sino como fuente de inspiración de sentimientos y emociones encontradas.

“Tener un cuerpo discapacitado, implica para su portador, una desposesión de su capacidad simbólica, de su cuerpo propio, que se traduce y expresa de manera práctica en limitaciones tanto del manejo corporal, como del espacio físico. Al ser clasificado como poseedor de una deficiencia, se lo aborda socialmente, más como un enfermo, que como un sujeto de derecho y a la discapacidad, como una enfermedad que conlleva por asociación, a un cuerpo débil, indefenso, feo, torpe e inútil. Cuando el ser se resiente, el cuerpo se debilita, baja el caudal energético y se sufre un padecimiento psíquico, donde el cuerpo queda anestesiado y apresado, perdiendo la dimensión de su propia existencia. Somos iguales como individuos de una misma especie, pero diferentes unos de otros, únicos e irrepetibles. De hecho, las personas con discapacidad no son enfermos crónicos, tienen otro modo de existir y derecho a disfrutar de actividades deportivas y recreativas, del arte y la cultura.” (González, S., & Macciuci, M. I.: 2013:3)

Testimonio de Eugenia Ferrer (34), bailarina. *“Hace como cinco años que empecé el grupo, dejé un año y luego volví, porque tenía ganas de vivir lo que me había gustado. Conocer más gente, hacer amigos/as y recorrer distintos lugares. Conocemos Misiones, Miramar, Cosquín y más lugares. En el grupo me siento como en familia. Cuando nos juntamos charlamos, bailamos y nos reímos. Me siento contenta cuando estoy con mis compañeros y amigos. Quiero mucho a mi profe Marcela, ella nos exige, pero es para el bien de todos.”*

Testimonio de Anabella Norris (23), bailarina. *“Llegue al grupo a los quince años, el grupo era grande, había muchas mujeres y muchos hombres, me gusta mucho bailar con ellos/as. Me siento feliz de participar en el grupo porque comparto muchas cosas, festejamos cumpleaños, viajamos a diferentes lugares para presentar distintos bailes. También tengo muchos amigos y amigas.”*

Testimonio de Victoria Borghi, sobrina de Verónica, ambas bailarinas. *“Siempre quise entrar al grupo, pero se me hacía difícil por el hecho de que no soy de Río Cuarto, y no me coincidían los horarios con el secundario. En el 2017 cuando vine a estudiar a Río Cuarto, empecé a bailar y hoy soy parte de este hermoso grupo. Estoy orgullosa de lo que podemos dar día a día.”*

La discapacidad como tema social.

Desde hace décadas, están presentes en la cotidianeidad de los sujetos en la sociedad, los conceptos de exclusión e inclusión social. Lo que deja a la vista, los estándares marcados por la sociedad. Exclusión e inclusión, nos hablan de personas que no responden a esos estándares, como lo dijimos ya anteriormente. La inclusión de dichas personas, y particularmente la de las personas con discapacidad, es un proceso que implica la aceptación de la pérdida de un modelo impuesto por la globalización, que requiere una modificación del estigma social, en el que el uno le atribuya al otro un lugar donde el objetivo principal sea re incluir a la población marginada dentro de las dinámicas sociales con una participación libre que le permita un desarrollo personal y social en comunidad.

Respecto a la exclusión y su histórica relación con la población en situación de discapacidad, sostenemos que se da por tres motivos principales: la falta de acceso a servicios y bienes básicos, la falta de participación en el mercado laboral y la desigualdad en tanto a los derechos humanos, políticos y sociales. En palabras de Skliar:

“La exclusión, si entonces puede ser algo, es la muerte a ambos lados de la frontera: es la separación y la yuxtaposición institucional indiscriminada, es el aniquilamiento del otro; la negación a vivir en la propia cultura, en la propia lengua, en el propio cuerpo, en la propia edad, en la propia sexualidad. Una norma -muchas veces de aplicación legal- que impide la pertenencia de un sujeto o de un grupo de sujetos a una comunidad de derechos y, sobre todo, el derecho a la no-mismedad; el derecho irreductible a la diferencia.” (Skliar, 2003, pp. 65- 66).

El concepto de exclusión conlleva también a las etiquetas y el control social que estas ejercen. “Niño”, “anciano”, “discapacitado” determinan que puede hacer o no la persona señalada. Retomando la teoría de Ledesma, J.A, en el libro “La imagen social de las personas con discapacidad. Estudios en homenaje a José Julián Barriga Bravo”, consideramos que la discapacidad es una subcategoría social distinta a las categorías de raza o religión. Es intangible e inherente a la mirada social que presenta la persona en situación de discapacidad. Esta subcategoría, se transforma en una etiqueta que va detrás de cualquier pertenecía mujer, hombre, niño, negro, chino. Esta acompaña a la categoría. Por lo tanto, nos encontramos con la roturación mujer discapacitada, hombre discapacitado, trabajador discapacitado, etc.

La persona en situación de discapacidad es entonces excluida del mundo de la normalidad y se tiende hoy por hoy a caer en la falsa idea de inclusión cuando observamos y confirmamos la creación de grupos, para... (invidentes, sordos, gordos, negros, etc.). “guetos” que solo tratan de tapar la exclusión existente en todas las fases sociales.

Testimonio de Graciela González (56), mamá de Anabella, bailarina: *“Mi hija es bailarina del grupo y llego por una invitación de una vecina hace ya ocho años. Al principio, yo como mama, tenía miedo de que ella hiciera el ridículo o se equivocara y sintiera una frustración que le impidiera seguir bailando. Con el tiempo me di cuenta que esa era mi mirada, y no la de ella, ya que en el grupo encontró un lugar de pertenencia donde puede interactuar con sus pares y con bailarines sin discapacidad. Mi hija ES FELIZ, su aprendizaje de no menos de dos o tres coreografías anuales, mantiene su cerebro atento a nuevos desafíos.”*

Testimonio de Hugo Borghi (54), hermano de Verónica, ambos bailarines: *“Llegue al grupo por una invitación de unos amigos, probamos y nos encantó formar parte del grupo por la integración y el compañerismo. Hoy en día viajamos una vez por semana para poder ensayar”*

Testimonio de Stella Paruzzo (72), mama de Pablo, ambos bailarines. *“Llegamos al grupo porque a Pablo, le gusta mucho bailar y hacer amigos. En Juntando Afectos encontramos un espacio donde nos divertimos, aprendemos y compartimos muchos momentos entre madre e hijo. Conocimos gente maravillosa, con la que disfrutamos viajar, bailar y recibir el cariño del público en los distintos eventos.”*

La danza integradora.

Nos referimos aquí a una actividad humana, que da respuesta al problema de exclusión, antes mencionado. Es una propuesta de arte que busca integrar a todas las personas, tengan o no una discapacidad, permitiendo que se relacionen los opuestos capacidad-discapacidad, buscando que la brecha que los/las separa sea cada vez mas imperceptible. Defendiendo el derecho que tienen todos los seres humanos de expresarse en libertad más allá de sus diferencias.

La danza integradora promueve el desarrollo de las capacidades potenciales de todas las personas, estimula vivencias artísticas que proponen un cambio en la concepción de las limitaciones. De esta forma, nos ayuda a aceptar las diferencias que tenemos como seres sociales, lo que nos hace evolucionar y crecer en lo personal y colectivo; entender, también, que la discapacidad no es o hace la esencia de un individuo sino que es el resultado de una mirada colectiva y comprender, que esta mirada de incapacidad o invalidez, recae sobre los/as individuos/as que son considerados/as discapacitados/as, provocando que este cuerpo quede afuera de toda posibilidad de expresión y comunicación.

Esta actividad entonces, enfrenta los límites que impone la sociedad, a favor de una danza accesible para todos/as, que trasciende las barreras artísticas, sociales y culturales. Se trata de un encuentro amoroso entre el arte y el cuerpo, recobrando así, su potencialidad y libertad.

En nuestro caso, Juntando afectos es un espacio donde se privilegia la posibilidad de soñar, de alcanzar nuevas fronteras, donde no existe un techo, sino que existen impulsos para alcanzar proyectos superadores. Es un lugar que nos permite comprender cómo las diferencias nos constituyen como seres humanos, no para domesticarlas ni normalizarlas, sino para aceptarlas, mantenerlas y sostenerlas por mas inquietantes, perturbadoras y misteriosas que sean.

La danza integradora, nos brinda un aprendizaje social, que permite que personas con o sin discapacidad se integren en una actividad artística, vivenciando el respeto, la responsabilidad, la aceptación de las diferencias, permitiendo que esta integración sea favorable no solo para las personas con discapacidad, sino también para la persona sin discapacidad. No se trata de trabajar desde la compasión, la lastima ni el prejuicio, al contrario, buscamos estimular al máximo las potencialidades de todos los cuerpos, orientado hacia una acción compartida, valorando a un ser por sus posibilidades y no por sus limitaciones. Superando así las barreras de lo estéticamente visible, para que el público que mira, escucha, analiza, torne invisible y/o secundario, las formas de los cuerpos, la discapacidad o no, y resalte la capacidad artística, la expresión, la creación y la dedicación.

Plantadas en un enfoque social buscando interpretar una pedagogía democrática basada en el valor y el respeto por el otro/a tal cual, y como es, un ser integro con espiritualidad, cuerpo y derechos a ser incluido a ser activamente en un mundo social que lo transforme y lo reconozca como persona. Buscamos en

nuestro trabajo cotidiano tomar a cada persona como un todo, valorando su forma de ser y de existir resaltando sus potencialidades, reconociendo sus limitaciones. Tratamos de explorar en cada propuesta presentada la forma de habitar un espacio de aprendizaje recíproco, que permita a todos/as y a cada uno/a, una instancia de conocimiento transformador, conmovedor y enriquecedor, reconociendo y revalorizando al otro/a como parte de uno/a mismo/a.

Notamos que, en cada situación de aprendizaje, nos sentimos faltos de recursos pese a la formación profesional, y hasta ignorantes de cómo ser facilitadores de creaciones colectivas e individuales de trabajo. Sin embargo, la puesta en práctica hace que surja entre todos/as, una forma de lenguaje de movimiento que van dando forma a cada proceso creativo. Aprendiendo los tiempos de aprendizaje, atención, memoria y emoción de cada integrante. El amor y el humor son condimentos indispensables para lograr un trabajo divertido que incentive a cada uno/a de los/las involucrados/as y que sea capaz de emocionar al espectador/a.

No es fácil conformar un grupo integrado, pues se necesita la valentía suficiente para reconocer nuestras falencias físicas y emocionales, aceptarlas hasta llegar a reírnos de nosotros/as mismos/as. Vamos en este camino pasando por distintos momentos que van desde la armonía a la total desarmonía, de comodidad y de incomodidad, sensaciones encontradas, emociones cargadas de espiritualidad y corporeidad que van fluctuando en este transitar hasta llegar al resultado final. Es allí donde nos encontramos con nuestras propias capacidades y limitaciones y es allí donde generamos un vínculo transgresor conmigo mismo y con el otro entrelazando vínculos de confianza donde uno/a puede escuchar al otro/a venciendo las barreras de las conductas individuales y egoístas en las que estamos inmersos/as. En palabras de Galeano, “somos lo que hacemos para cambiar lo que somos”

Desde la danza folclórica, en nuestro caso particular, nos proponemos el desafío de ejercitar la danza brindando al espectador/a una nueva visión de la estética, que se exime de la calidad técnica o de la especificidad coreográfica, dando paso a una propuesta que busca resaltar nuevos modos de bailar, de sentir, valorando el movimiento torpe, involuntario y muchas veces descoordinado. Resaltando la, no discapacidad, sino la capacidad de mostrar un trabajo en el que se baila con lo que se tiene, con lo que se es, donde se entrega el corazón en una forma de ser y sentir distintas.

Testimonio de Alicia Heredia (57), bailarina. *“Conocí al grupo en su primer año de vida. Comencé ayudando acompañando y participando en el ensayo en el peor momento de mi vida, la pérdida de mi hijo. Buscando un sentido a mi vida, sin saber si me iba a adaptar y si ellos/as me aceptarían. Entre sin saber qué era bailar una danza, mucho menos con personas con discapacidad, era todo un aprender a aceptarlos tal cual eran. No puedo negar que más de una vez pensé en dejar, pero seguí dando todo de mi para aprender y acompañar, porque lo que a mí me costó, a ellos/as no. Era tanto el cariño y el amor que me brindaban que me fui dando cuenta que realmente era lo que quería y necesitaba, ese amor puro y sincero. Aprendí que mis tiempos no son los de ellos, en como se transforman al subir al escenario me llena de orgullo, ver donde han llegado y lo que hemos logrado más todavía. Hoy no me pierdo ningún ensayo, porque faltarle a mi compañero, es dejarlo sin su otra mitad. Es un compromiso que tomé desde el primer día que dije “esto es lo que quiero”. Pasar dos horas de ensayo es una terapia que me hace olvidar todos mis problemas, ellos me cambian en un segundo. Es un orgullo ser parte de este grupo, como también me siento orgullosa de la profe que tengo, que sin ella y sin ellos no sería lo que soy. Feliz de ser parte de Juntando Afectos, su nombre lo dice todo. Una frase que me gusta, me identifica y siempre usamos: “Bienaventurados los que me aman y respetan como soy, tal solo como soy y no como quisieran que fuese”, eso es lo que siento, ellos me respetan y me aman tal cual soy.”*

Testimonio de Diego Varela (32), bailarín. *“Llegué al grupo a bailar, hice muchos amigos muy buenos. Siento re bien, me gusta mucho bailar. Viajar con los chicos y conocí muchos lugares, Misiones, Chile, La Falda, jijijah si y muchos más!!!!”*

Testimonio de Verónica Borghi (47), bailarina. *“Me gusta bailar folklore, me gusta la chacarera y el gato y todo el grupo”*

El recorrido

Juntando Afectos nace en el año 1992, cuando un grupo de personas comienza a darle forma a un nuevo espacio para expresarse con el cuerpo, utilizando la danza folclórica como puente. En principio el espacio se generaba, dos veces a la semana, en escenarios rotativos de acuerdo a las disponibilidades, ya que no se contaba con un espacio físico propio. Fue así entonces, como una profesora de folklore, en aquel momento Sandra Rolandi, se interesó por el proyecto y le dieron forma y continuidad a este encuentro. El espacio físico lo brindaba el Centro número 11 de la Ciudad de Río Cuarto y el taller comenzó a funcionar dentro del Programa de Deportes Especiales, como Taller Cultural de la Municipalidad de Río Cuarto.

La propuesta fue tomando solidez y comenzaron a sumarse bailarines; en aquel momento solo bailarines/as con discapacidad. Llegaron las primeras presentaciones formales ante público y con ellas los nervios de la primera presentación. Los resultados fueron exitosos. El aplauso del público fue el mejor regalo que cualquier artista puede recibir y ellos/as lo recibieron.

Los años comenzaron a transcurrir y el grupo fue cambiando sus vestuarios; sus profesoras, cada una con una propuesta distinta, con una impronta de trabajo diferente, que hacía que el grupo se fuera consolidando y creciendo en número e intensidad; sus cuadros. Lo que siempre estuvo intacto fue el entusiasmo, las ganas de progresar, de demostrar que siempre se puede y que teníamos mucho más para dar.

Los escenarios también fueron cambiando y se agregaron algunos, además de los actos escolares, los té y las peñas folclóricas a las siempre tuvimos el agrado de ser invitados/as. La primera actuación en la región se dio en mayo de 2006, nos presentamos en un encuentro de niños jóvenes y adultos en la ciudad de Alejandro Roca. Este podría decirse fue el puntapié inicial para animarnos a ir por más.

En el 2007 comenzó la integración. Y el grupo ya no solo se conformaba por bailarines con discapacidad, sino que sumamos a la familia, a los amigos, a las amigas y a todo/a aquel que tuviese ganas de compartir el espacio. Sin embargo, la integración comenzó a gestarse mucho antes de 2007 ya que algunas madres y tías entusiastas y valientes, que acompañaban a sus hijos a ensayos, aprendían los cuadros para cuando surgieran inconvenientes en las actuaciones. Vestidas de varón o de mujer, de acuerdo a la necesidad y la circunstancia, lo importante era compartir y sacar lo mejor del grupo.

Esos/as primeros/as valientes fueron los cimientos para la actual integración. Bailarines con y sin discapacidad, que compartimos un espacio, una pasión y un vínculo de afecto, familia o no, amigos o simplemente conocidos que se acercaron y hoy consolidamos el grupo no solo artístico, sino humano. Aprender y reaprender de uno/a relación al otro/a, empatía, cooperativismo y respeto son los valores que tratamos de que se cumplan, se defiendan y representan al grupo como tal.

Con este gran cambio llegó también la primera presentación interprovincial, el grupo recibió la invitación a participar del “Encuentro Nacional e Internacional de jóvenes y adultos Termas de Río Hondo 2007”. Fue indescriptible la emoción, era el mayor desafío que hasta el momento habíamos tenido. El subirse al escenario del teatro mayor de la ciudad de Termas, antes 1200 personas que observaban detalladamente cada movimiento, cada gesto, era una presión incontrolable. Recibimos aplausos masivos, de pie. Habíamos llegado a la cima pensamos en aquel momento. Sin saber que recién comenzábamos a desandar el camino de esta aventura.

Aquella loca idea del 1992 de un pequeño grupo de entusiastas había comenzado a tomar forma e importancia a nivel nacional. Era utópico, atrevido y demasiado soñado para ser realidad. Y el sueño no termina allí, el festival debido al fervor del público y al espectáculo brindado, nos galardonó con el premio mayor, presentarnos en la Apertura Oficial del Certamen de nuevos valores Precosquín Oficial.

Llantos, risas, abrazos, eternos agradecimientos, eran la mezcla de emociones y sensaciones que en aquel momento se cruzaban, era mágico, era soñado y era el fruto de tanto esfuerzo.

El 6 de enero, pisamos el mayor de todos los escenarios, sueño de muchos/as bailarines/as. Como siempre, los aplausos fueron nuestra mejor paga y el mayor regocijo para el alma.

Pero sucedía que cada escalón que subíamos nos daba el coraje necesario para encarar otro proyecto, otra utopía, otra locura, como muchos papas pensaban en aquel momento. Seguramente no porque descreyeran de la capacidad de sus hijos sino porque los sacudones siempre nos dejan tambaleantes. Los escenarios, los preparativos, los trajes, las invitaciones se multiplicaban y se elevaban en importancia y trascendencia.

Los escenarios como los de la ciudad de La Falda, Termas de Rio Hondo, Misiones, Salta, Córdoba Capital, Alta Gracia, Coronda, Santa María de Punilla, Carlos Paz, Cosquín. Finalmente transgredimos fronteras y llegamos a Viña del Mar, en nuestro hermano país de Chile.

Experiencias, emociones, personas, culturas, costumbres, creencias, estilos, pero principalmente cariño de cada uno de los lugares que hemos visitados son nuestra mayor recompensa, nuestro mayor logro.

Hoy.... Cuando miramos hacia atrás y vemos todo el camino recorrido nos parece increíble que aquel pequeño taller hoy haya logrado ser una institución, donde cada día se siguen forjando ilusiones, proyectos, metas nuevas por alcanzar.

Hoy llegamos a los 27 años de existencia y vamos por muchos más. Porque juntando afectos pretende lograr una verdadera integración a través de la danza, sabe que es un camino difícil pero no imposible, porque con voluntad, amor, empeño y sacrificio todo se puede alcanzar.

Seguimos viajando y bailando, así como siempre lo hicimos, dándole alas a nuestros sueños porque los sueños si uno los deseo con mucha fuerza siempre se hacen realidad.

Testimonio de Graciela Segura (67), mama de Analía, ambas bailarinas. *“Mi hija y yo somos integrantes del grupo. Ella lo disfruta al máximo. Es un lugar que le da amor y emociones hasta las lágrimas después de cada muestra, es feliz. Como mama disfruto de estar con ellos, y admiro el esfuerzo y las ganas que le ponen para lograr las locas coreos que marca la profe, a la que admiramos por lograr todo esto. Siempre digo “es el mejor de los mundos”*

Testimonio de Osvaldo Miranda (56) papá de Julieta, ambos bailarines. *“Yo me fui integrando al grupo cada día que asistíamos a ensayar con nuestra hija. Un día la profe me dijo “Osvaldo te necesito para acompañar a los chicos bailando” y tuve que decir que si, esa era la respuesta que todos esperaban. Los chicos me incentivaron mucho y eso me lleno de alegría. Me siento muy feliz por ser un integrante más del grupo Juntando Afectos.”*

Conclusión.

Venimos de siglos en donde nos enseñaron a valorar la razón sobre el corazón, la inteligencia sobre el espíritu. Dicho aprendizaje nos convirtió en sujetos segmentados insensibles con repulsión hacia lo diferentes, egoístas, discapacitados de afectos, discriminadores y con pensamientos homogéneos. Si avanzamos hacia una educación que contemple la unidad y diversidad del individuo, si logramos un pensamiento multidimensional y completo que sea solidario y cooperativo, lograremos rescatar la esperanza de alcanzar un mundo mas igualitario, justo y con relaciones mas humanas.

BIBLIOGRAFIA.

Canalias, N. (2014). *Danza inclusiva* (Vol. 8). Editorial UOC.

González, S., & Macciuci, M. I. (2013). El poder de la danza en personas con discapacidad. In *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Ledesma, J. A. (Ed.). (2008). *La imagen social de las personas con discapacidad. Estudios en homenaje a José Julián Barriga Bravo*. CERMI.

Lloret, V. G. (2009). Danza e integración. *Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 79-96.

SKLIAR, C. (2003) ¿Y si el otro no estuviera ahí? Notas para una pedagogía improbable de la diferencia. Buenos Aires: Libro nauta

LA RESBALOSA ANDINA

Prof. Luis Turquina

Prof. Cecilia Collavini

Lic. José A. Díaz Ramos

Abstrat:

La Refalosa o resbalosa andina es una danza picaresca originaria del Perú virreinal que tuvo en nuestro país dos formas, una en el área central y otra en el área occidental. Su nombre parece tener múltiples acepciones, algunos la vinculan con el acto de resbalar, otros con un alimento y algunos, con el origen negro de quienes la ejecutaban. Damos aquí sus principales variantes que analizamos entre los recopiladores: Andrés Chazarreta (1923) en el 3 ° Álbum musical, Jorge Furt (1927) en Coreografía gauchesca: apuntes para su estudio, Andrés Beltrame (1923) en Danzas Folklóricas Argentinas (Refalosa), Ismael Moreno (1936) Cancionero Mendocino, Alberto Rodríguez (1938) Cancionero Cuyano, Carlos Vega (1953) Folleto La Resbalosa e Isabel Aretz (1940) Documento inédito Fondo I Aretz, UNTREF.

Orígenes:

La acción tenía por intérpretes un negro y una zamba. El hombre, desnudo hasta la cintura, parecía orgulloso de un torso donde se podía seguir el juego de los músculos a través de una piel sombría y lisa, como los guijarros que se ven rodar en la ribera. La mujer llevaba un jubón con volados enteramente abigarrado de rojo y naranja; había tirado el chal de lanilla azul que estorba sus movimientos, y su blusa sin mangas estaba apenas sujeta en los hombros por el lazo mal anudado de un cordón. Habíamos llegado al desenlace de una “resbalosa”; al menos, tal nos pareció ser el baile ejecutado. Tuvo lugar una pausa, durante la cual los músicos y los danzantes pidieron al licor plateado del pisco algo más de energía y nuevas inspiraciones. A una señal de la orquesta, el negro y la zamba se aproximaron y colocados uno frente al otro, tomaron ambos una actitud fieramente provocadora en desafío, mientras el coro entonaba la canción siguiente: “Tú dices que no me quieres/ ¿por qué no me quieres, di?/ yo dejo de ser querido/ sólo por quererte a ti/ ahora zamba y cómo no”.

La mujer tenía en la mano derecha su pañuelo desplegado, al que un gesto circular imprimía un movimiento de lenta rotación que parecía ser un llamado a su pareja”

Max Radiguet “Souvenirs de l’Amérique Espagnole. Paris 1856.

Antecedentes en el Perú Colonial La Zamacueca

La Resbalosa o Refalosa debió nacer hija como tantas otras danzas de la Zamacueca peruana. Aunque con una raíz cultural múltiple, es evidente el aporte africano. Algo poco estudiado en nuestro país es la influencia de los bailes africanos en nuestras danzas. Sin embargo, la yuxtaposición entre la cultura musical española y la africana tuvo lugar no solo en América sino también en la península desde el siglo de oro. Dado que los esclavos negros vivieron junto a sus amos españoles tanto en América como en España y que continuaron con sus tradiciones musicales, es justo suponer que existiese una transmisión intercultural entre Europa, África y el Nuevo Mundo en lo que a música se refiere.

Estas músicas y bailes pronto atraerían la atención de los jóvenes criollos americanos, que buscaban algo más de diversión que las danzas de sus propios ambientes. Otra vía de difusión fueron los maestros de baile, con frecuencia negros y mulatos que enseñaron no solo las serias coreografías españolas sino también nuevas danzas, algo más disipadas. Algo a tener en cuenta es que la condición de lasciva displicencia, proclamada unánimemente por los moralistas de la época, derivaba de la implicación de los brazos y las manos, más que de la pelvis. Tal es el relato que el francés Max Radiguet, hace de la resbalosa que viera bailar en el Callao.

Esta es la danza, que atravesando Chile, llega a la Argentina en la década de 1830. Cabe destacar que como bien distingue Jorge Furt, existen en nuestro país dos especies de danza que llevan este mismo nombre. Una occidental, a la que nos referimos aquí y otra del Litoral. No analizaremos esta última ya que se encuentra analizada con detalle por el musicólogo Carlos Vega quien concluye que se trata de dos especies diferentes y que la danza que se bailó durante el gobierno de Rosas conservó de la Occidental, solo el nombre.

Los equívocos sobre su nombre:

Originalmente zamba refalosa, nombre que evidentemente proviene de sus coplas más populares “**a la Zamba refalosa, a la refalosa Zamba**” hace referencia a la mujer zamba (Que es hijo de negro e indígena, o viceversa). Y esto no hace más que refrendar la hipótesis de la influencia afroamericana en su origen.

Sin embargo, son numerosos los investigadores que quizás confundidos por la danza del litoral que atribuyen este nombre a la acción de resbalar en la sangre, que se producía ante el degüello de los enemigos de rosas por la mazorca. Pero esto, si es verídico, cosa que se desprende de los testimonios de poetas como Esteban Echeverría y Hilario Ascasubi, corresponde solo a la refalosa federal. Dice C. Vega: “La palabra “resbalosa”, pues, que había llegado al Plata como nombre de una danza apenas conocida, adquirió nuevo sentido y a cada paso la encontramos en los documentos de la época. Pero es el nombre-y con la acepción de degollar- lo que se popularizó por nuestras llanuras; no la danza andina que

lo cedió, no su música, no su coreografía. Es un error documentar la dispersión de la Resbalosa andina por el Plata con las menciones literarias que se refieren al degüello.¹

Finalmente, Alberto Rodríguez encuentra su nombre en un alimento, gracias a unas coplas que recopila en San Juan que dicen así:

*“Refalosa me hais pedido,
Refalosa t’hei de dar,
Refalosa de comer,
Refalosa de almorzar.
Allá va la bala por el
callejón matando a los viejos,
dejando el montón”.*

Características distintivas de la danza:

La resbalosa es una danza picarezca de pareja suelta e independiente. Algunos recopiladores la han visto bailar con pañuelo, otros con castañetas. En cuanto a su acompañamiento, salvo Aretz que recogió su versión en La Rioja, en 1940 y especifica el uso del bandoneón y bombo, el resto de las recopilaciones parece haberse acompañado solamente de guitarra y canto.

Una característica de la danza en la zona andina parece haber sido el uso de motes en las coplas (estrofillas suplementarias) frecuentemente este mote es *“baila la Zamba y como no”*.

Por orden cronológico de su recopilación podemos nombrar las de:

- 1923 Andrés Chazarreta 3 ° **Álbum musical.**
- 1927 Jorge Furt **Coreografía gauchesca: apuntes para su estudio.**
- 1933 Andrés Beltrame **Danzas Folklóricas Argentinas (Refalosa).**
- 1936 Ismael Moreno **Cancionero Mendocino.**
- 1938 Alberto Rodríguez **Cancionero Cuyano.**
- 1940 Isabel Aretz **Documento inédito Fondo I Aretz, UNTREF.**
- 1953 Carlos Vega, Folleto **La Resbalosa.**

Esquemas Coreográficos:

Jorge Furt

Coreografía gauchesca: apuntes para su estudio Coni, 1927

Con música que recopila Chazarreta en el 3er álbum

¹ Carlos Vega, bailes populares argentinos Tomo I pag 261

Coplas:

Bien haiga la piedra lisa

Que en ella me refale

Bien haiga la niña linda

Que de eya m' enamóré

Gauchita linda

Gauchito fiero

Bata prendida

Gaucha ligero

Desarrollo coreográfico:

Versión 1

Ubicación Inicial: Enfrentados, en los extremos de la diagonal paralela al público. Se baila con castañetas.

1 Medio giro al centro- Furt indica “haciendo castañetas describen una curva acercándose el uno al otro hacia el centro y marchan al primer frente” Bien haiga...

2 Mudanzas – Furt no aclara si la mujer zapatea o zarandea.

3 Medio giro al centro - Repite la misma figura del principio.

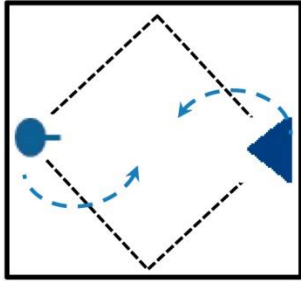
4 Mudanzas – Furt no aclara si la mujer zapatea o zarandea.

¡Aura!

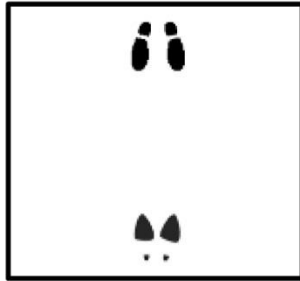
5 Vuelta final.

La segunda parte es igual a la primera comenzando desde lugares opuestos.

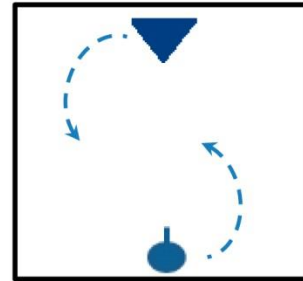
Refalosa Jorge Furt 1ra versión



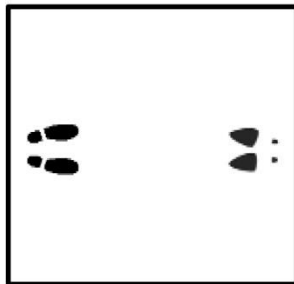
1- Medio giro al centro



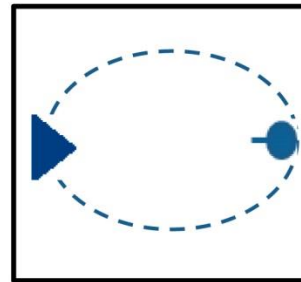
2- Mudanzas



3- Medio giro al centro



4- Mudanzas



5- Vuelta entera

Versión 2

Ubicación Inicial: Enfrentados, en los extremos de la diagonal paralela al público.

1 esquina a la derecha Furt describe como “el hombre corre al primer frente a su derecha, mientras la mujer hace lo mismo al suyo”.

2 Mudanzas - Furt no aclara si la mujer zapatea o zarandea.

3 Esquina a la derecha – Furt “se dirigen al segundo frente, cruzandose”

4 Mudanzas

5 Esquina a la derecha

6 Mudanzas

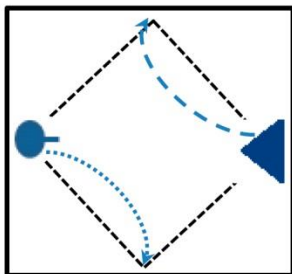
7 Esquina a la derecha

8 Mudanzas

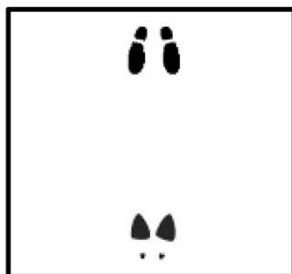
¡Aura!

9 Media vuelta final

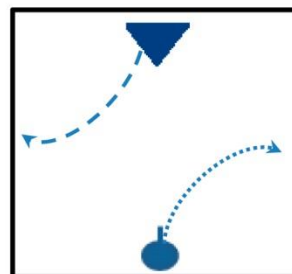
Refalosa Jorge Furt 2da versión



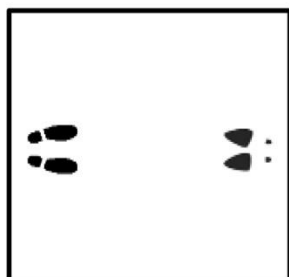
1- Esquina a la derecha



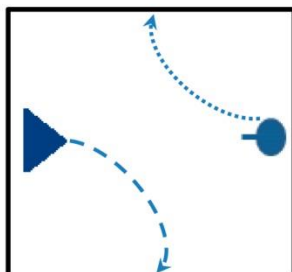
2- Mudanzas



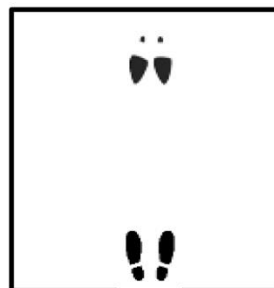
3- Esquina a la derecha



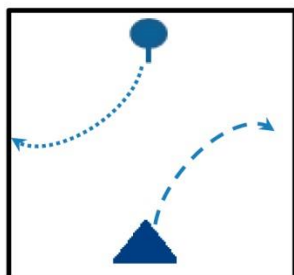
4- Mudanzas



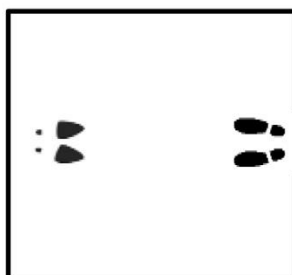
5- Esquina a la derecha



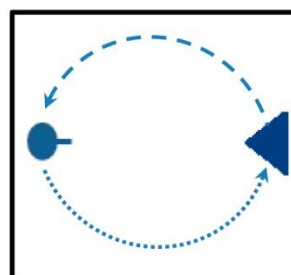
6- Mudanzas



7- Esquina a la derecha



8- Mudanzas



9- Media vuelta final

Alberto Rodríguez

Cancionero Cuyano 1938

Refalosa Cuyana

Descripción coreográfica

Ubicación: Por medianas

Parte: Primera

Introducción: 6 compases

¡Adentro!

1- *Media vuelta varón refala (8 c.) con pañuelo.*

La mujer en el 7° y 8° compás, hace un avance y retroceso, mientras el varón insinúa una resbalada con el pie derecho: en el 7° compas apoya el pie izquierdo de planta, dando su perfil derecho a la dama mientras con el derecho golpea resbalando y vuelve con pasos simples a su lugar en el 8° compas.

.2- Zarandeo y escobilleo o zapateo moderado (6 c.)

3- Media vuelta varón refala (8 c.) con pañuelo. Igual figura 1

4- Zarandeo y escobilleo o zapateo moderado (6 c.) terminan por diagonales.

5- Esquina enfrentada (8 c.) por diagonales, con pañuelo.

6- Esquina enfrentada (8 c.) con pañuelo.

7- Esquina enfrentada (8 c.) con pañuelo.

8- Esquina enfrentada (8 c.) terminan por medianas, con pañuelo.

¡Aura!

9- Media vuelta final (8 c.) Ídem anteriores, con coronación luego de la resbalada.

La segunda parte es igual a la primera comenzando desde lugares opuestos.

Coplas Recopiladas por A. Rodríguez en Mendoza:

*Toda la noche he venido
pisando en verdes rosales
yo la veía y con valor...,
tus ojos negros qué lindos son.*

*Sólo por verte a ver
cara de quitapesares
Yo la veía y con valor,
no llores mi alma
que tuyo soy.*

*Señor comisario, mi alma,
deme otro marido.
porque este que tengo, mi alma,
no duerme conmigo.*

*Señor comisario, mi alma,
esta mujer miente,
yo duermo con ella, mi alma,
ella no me siente.*

*A la zamba refalosa,
a la refalosa zamba,
yo la veía y con valor.
Tus ojos negros qué lindos son*

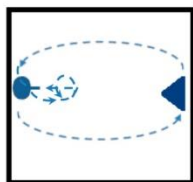
*Segunda
Cara de quita pesares,
planta de almendro florido,
yo la veía y con valor...
no llores mi alma
que aquí estoy yo.*

*Por qué le pagás tan mal
a quien tanto te ha querido,
yo la veía y con valor.
No llores mi alma
que aquí estoy yo*

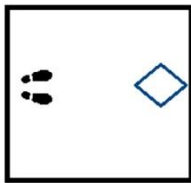
*Señor comisario, mi alma,
deme otro marido.....*

RESBALOSA CUYANA

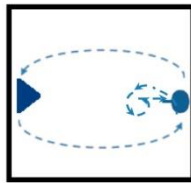
Recopilación A. Rodríguez



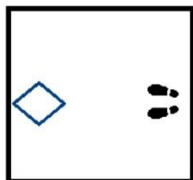
1- Media vuelta varón refala (8 c.) con pañuelo



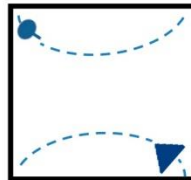
2- Zarandeo y escobilleo o zapateo moderado (6 c.)



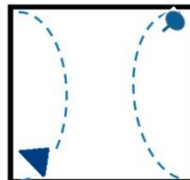
3 - Media vuelta varón refala (8 c.) con pañuelo



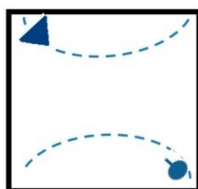
4- Zarandeo y escobilleo o zapateo moderado (6 c.) terminan por diagonales.



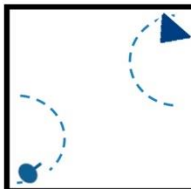
5- Esquina enfrentada (8 c.) por diagonales, con pañuelo.



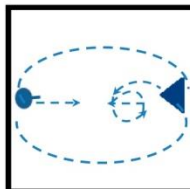
6- Esquina enfrentada (8 c.) por diagonales, con pañuelo.



7- Esquina enfrentada (8 c.) por diagonales, con pañuelo.



8- Esquina enfrentada (8 c.) por diagonales, terminan por medianas, con pañuelo.



9- Media vuelta final (8 c.)

Carlos Vega

Carlos Vega publica dos versiones una en 1936 en su libro "Danzas y canciones argentinas" y otra en el cuadernillo La Resbalosa publicado en 1953 ampliado luego en 1986 en el tomo II de Las danzas populares argentinas. Para más información sobre esta danza se debe consultar el capítulo dedicado a la Media Caña del tomo I de la mencionada obra "Las danzas populares argentinas".

Características musicales:

La cuarteta de la Resbalosa se duplica por repetición de cada dos versos; y cada dos versos entra un breve estribillo seguido de zapateo, para el cual rasguean los guitarreros cuatro compases (dipodia ternaria de corcheas en cada uno, 6 por 8). Cambia luego de metro el verso y corre una cuarteta duplicada por repetición, y el "aura" final presenta un terceto simple, a veces cuatro versos por repetición del último. Toda la danza se ejecuta sin detención hasta terminar la "primera". La "segunda" repite:

*Bien "haiga" la piedra lisa que en ella me resbalé.
Baila la zamba y cómo no.
(Cuatro compases rasgueados)
Bien "haiga" la piedra lisa que en ella me resbalé.*

*Baila la zamba y cómo no.
(Cuatro compases rasgueados)
Dame la mano mi vida que yo me levantaré.
Baila la zamba y cómo no.
(Cuatro compases rasgueados)
Dame la mano mi vida que yo me levantaré.
(Cuatro compases rasgueados)
Baila la zamba y cómo no.*

CARAS

*Allá va la bala por un callejón.
Allá va la bala por un callejón.
Matando a las viejas con un varejón.
Matando a las viejas con un varejón.*

AURA

*.A la zamba resbalosa y a la resbalosa zamba.
Baila la zamba y cómo no.*

Carlos Vega

Danzas y canciones argentinas, G. Ricordi (1936)

Descripción coreográfica:

Ubicación Inicial: Enfrentados, en los extremos de la diagonal paralela al público.

1- *Travesía:* Los bailarines avanzan ambos de frente, dándose los flancos derechos y cuando llegan a la línea contraria retroceden hasta el punto de partida.....6c

2- *Zapateo:* El hombre zapatea y la mujer pasea agitando el pañuelo..... 4 c

3- *Travesía* esta vez dándose los flancos izquierdos, ídem figura 1 6c

4- *Zapateo:* El hombre zapatea y la mujer pasea agitando el pañuelo..... 4 c

5- *Travesía* esta vez dándose los flancos derechos, ídem figura 1 6c

6- *Zapateo:* El hombre zapatea y la mujer pasea agitando el pañuelo..... 4 c

7- *Travesía* esta vez dándose los flancos izquierdos, ídem figura 1 6c

8- *Zapateo:* El hombre zapatea y la mujer pasea agitando el pañuelo..... 4 c.

Caras:

1. La pareja ubicada en los extremos de la diagonal paralela, al plano del espectador. Giran hacia la izquierda en sentido de giro (2 compases) y parten en busca de la esquina de su derecha, quedando de nuevo frente a frente..... 4c
2. Repiten el giro y avanzan hacia la nueva esquina de su derecha. Ocupando los lugares iniciales que tenía el compañero/a al comenzar a bailar..... 4c
3. Nuevo giro y esquina..... 4c
4. Último giro y esquina, ocupan sus respectivos sitios iniciales..... 4c

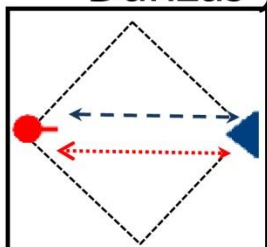
Aura: Media vuelta con breve zapateo del hombre al final. Toda la danza con pañuelo Recomendamos zapatear los últimos 4 compases..... 2c

La segunda se baila igual a la primera.

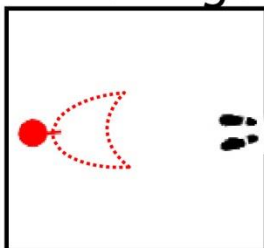
Carlos Vega

Resbalosa recopilación Carlos Vega

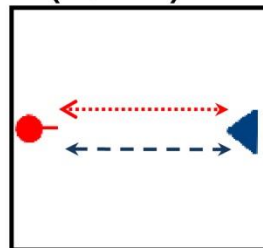
Danzas y canciones argentinas (1936)



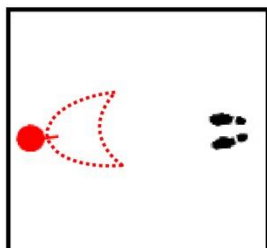
1- Travesía por la derecha con pañuelo (6c)



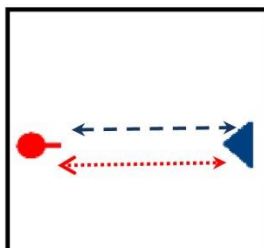
2- Zapateo y paseo de la dama con pañuelo (6c)



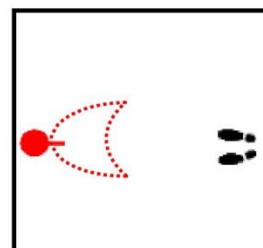
3- Travesía por izquierda con pañuelo (6c)



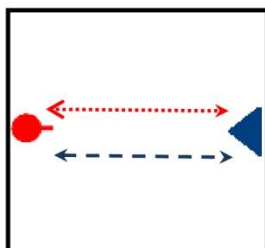
4- Zapateo y paseo de la dama con pañuelo (6c)



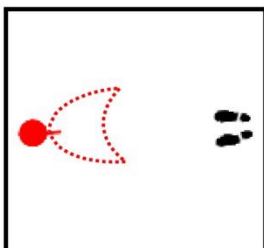
5- Travesía por la derecha con pañuelo (6c)



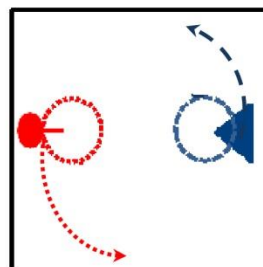
6- Zapateo y paseo de la dama con pañuelo (6c)



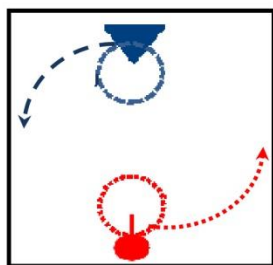
7- Travesía por izquierda con pañuelo (6c)



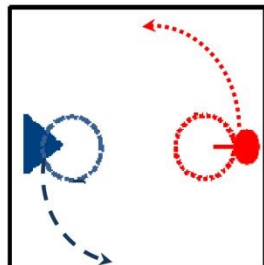
8- Zapateo y paseo de la dama con pañuelo (6c)



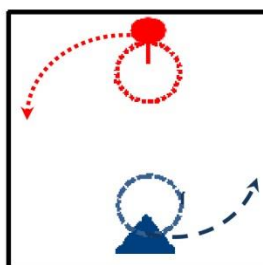
9- Giro y desplazamiento lateral con pañuelo (4c)



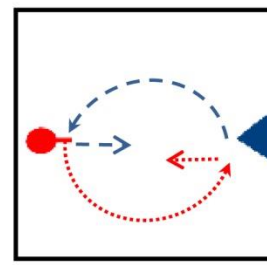
10- Giro y desplazamiento lateral con pañuelo (4c)



11- Giro y desplazamiento lateral con pañuelo (4c)



12- Giro y desplazamiento lateral con pañuelo (4c)



13 -Media vuelta al encuentro con pañuelo y breve zapateo del varón (6C)

Folleto La Resbalosa Editorial Julio Korn 1953

Las danzas populares argentinas” Tomo II. Instituto Nacional de musicología Carlos Vega. Buenos Aires, 1986

Descripción coreográfica:

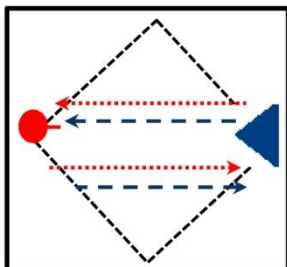
Ubicación Inicial: Enfrentados, en los extremos de la diagonal paralela al público.

- 1-Travesía avanzando por la derecha con pañuelo, los bailarines se encuentran en el centro y se dan lugar para pasar 6c
- 2 -Zapateo y Contorneo - *ídem figura* 4c
- 3-Travesía avanzando por la derecha con pañuelo, los bailarines se encuentran en el centro y se dan lugar para pasar..... 6c
- 4 - Zapateo y Contorneo - *ídem figura* 4c
- 5-Travesía avanzando por la derecha con pañuelo, los bailarines se encuentran en el centro y se dan lugar para pasar- *ídem figura 1* 6c
- 6-
- 7-Travesía avanzando por la derecha con pañuelo, los bailarines se encuentran en el centro y se dan lugar para pasar- *ídem figura 1*6c
- 8- Zapateo y Contorneo - *ídem figura 2*..... 4c
- 9 - “Caras” Esquina enfrentada hacia la derecha – pañuelo Cada bailarín avanza 2 c. hasta encontrarse en el centro con el compañero y en los 2 c.
restantes cambia de frente y retrocede hasta la esquina inmediata de la derecha 4c.
- 10 - Esquina enfrentada hacia la derecha *Idem figura 9*..... 4c
- 11- Esquina enfrentada hacia la derecha *Idem figura 9*..... 4c
- 12- Esquina enfrentada hacia la derecha *Idem figura 9*..... 4c
- ¡Aura!
- 13 - Media vuelta al encuentro – pañuelo, al terminar esbozan un abrazo.....8c

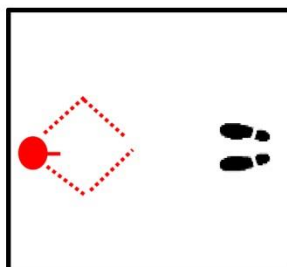
La Segunda se baila igual que la primera.

Resbalosa recopilación Carlos Vega

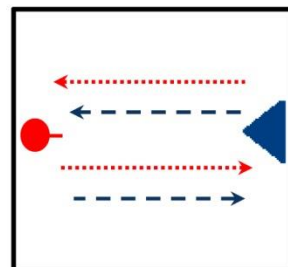
La Resbalosa (1953) de la serie Bailes tradicionales argentinos y en tomo II Las danzas populares argentinas (1986)



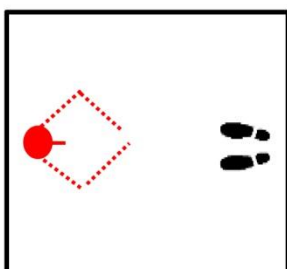
1- Paseo por derecha y vuelta por izquierda con pañuelo (6c)



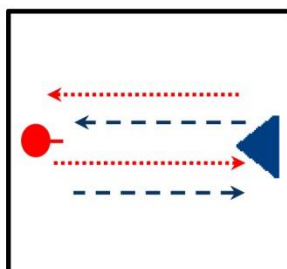
2- Zapateo y contorneo (4c)



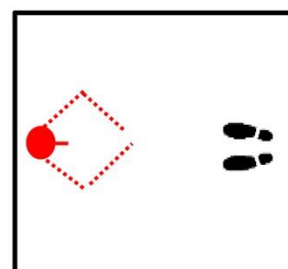
3- Paseo por derecha y vuelta por izquierda con pañuelo (6c)



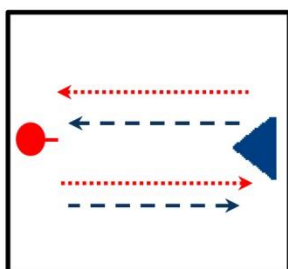
4- Zapateo y contorneo



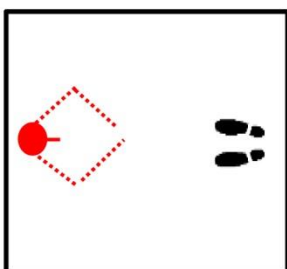
5- Paseo por derecha y vuelta por izquierda con pañuelo (6c)



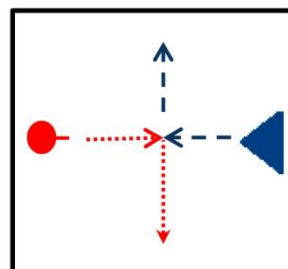
6- Zapateo y contorneo



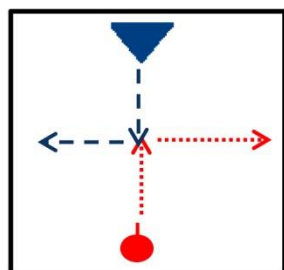
7- Paseo por derecha y vuelta por izquierda con pañuelo (6c)



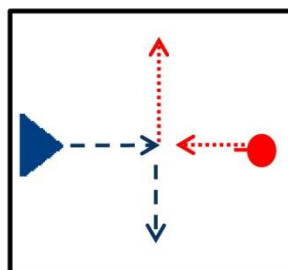
8- Zapateo y contorneo



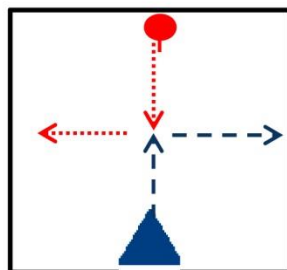
9- Cara a la derecha con pañuelo (4c)



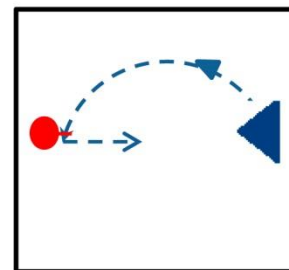
10- Cara a la derecha con pañuelo (4c)



11- Cara a la derecha con pañuelo (4c)



12- Cara a la derecha con pañuelo (4c)



13- Media final

Antes de concluir

En relación con las publicaciones regionales encontradas en la provincia de Catamarca, identificamos la propuesta coreográfica de Jorge Andrés Larralde "Coreografía de las Danzas Folklóricas" sobre la Refalosa Catamarqueña.

Queremos transcribir lo recopilado por Isabel Aretz, que recopila una versión de la Refalosa en la provincia de la Rioja. Por la descripción de la estructura musical que la etnomusicóloga hace, podemos deducir que su estructura es semejante a la recopilada por el músico Manuel Acosta Villafañe y por lo tanto podría bailarse con esa versión musical.

Transcribimos lo recopilado por Aretz, tal y como se encuentra en el archivo del Fondo Aretz en la Universidad Nacional de Tres de Febrero.

Resfalosa (La Rioja I. Aretz)

Acompañamiento musical: Acordeón con Bombo

Descripción coreográfica:

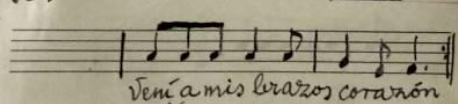
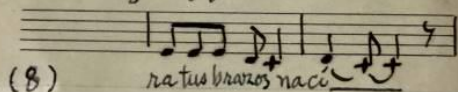
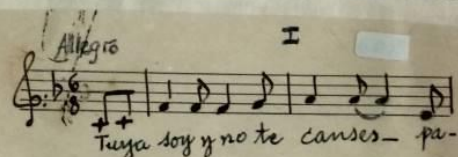
“El primer período de tres frases se ejecuta cuatro veces, cada vez seguido de un interludio para los zapateos de la danza. Luego viene un segundo período de cuatro frases repetidas por pares, lo mismo que los versos. Finaliza con la ejecución de las tres frases iniciales. Es característico de este baile, el estribillo que corta cada par de versos de la copla inicial”

LA REFALOSA

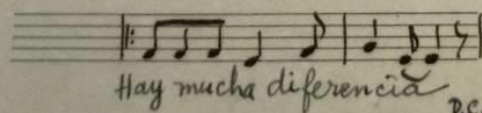
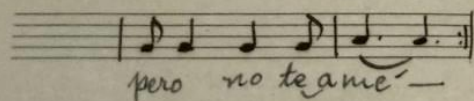
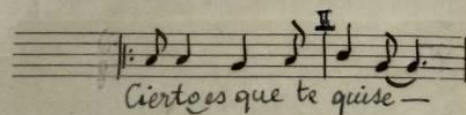
La Refalosa se recuerda, al menos ^{de} nombre, ^{cómo} una danza antigua, en gran parte de La Rioja; pero al querer recogerla, fueron pocos los músicos que la sabían. Obtuvimos versiones en el Departamento Capital (Cebollar), en Pelagio B. Luna (Zuniyaco), y en Castro Barros (Aminga y Anillaco). Tres de ellas cantadas, la restante ejecutada en acordeón con acompañamiento de bombo. Todas ellas son mayores.

- 608) El primer período de tres frases se ejecuta cuatro veces, cada vez seguido de un interludio que sirve a los zapateos de la danza. Luego viene un segundo período de cuatro frases repetidas por pares, lo mismo que los versos. Finaliza con la ejecución de las tres frases iniciales. Es característico de este baile, el estribillo que corta cada par de versos de la copla inicial.

608) REFALOSA. Cebollar, Capital. Juan Pfo Herrera.



Interludio



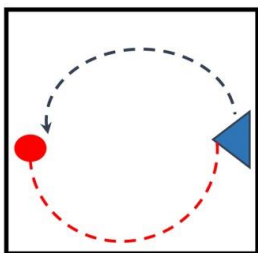
Tuya soy y no te canses
Para tus brazos nací
Vení a mis brazos, corazón.
Tu solita me gobiernas
Quien tiene dominio en mí.
Vení a mis brazos corazón,

Cierto ~~es~~ que te quise } Bis
Pero no te amé.
Hay mucha diferencia } Bis
De amar a querer.

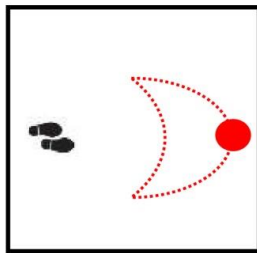
Documento inédito disponible en: Archivo del Fondo Aretz en la Universidad Nacional de Tres de
Febrero.
Pcia de
Buenos
Aires.

Refalosa

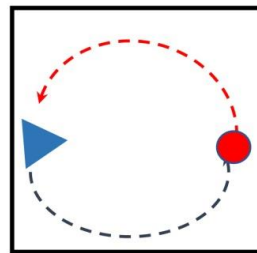
Conciden la estructura musical que pertenece aretz y la version musical interpretada por manuel costa villafañe con la estructura coreográfica indicada por Jorge Andrés Larraide en "Coreografía de las Danzas Folklóricas" citado por Gumila Berrondo de Acosta en Proyecciones y variantes del Folklore Catamarqueño. Mundo de Hadas. 2017



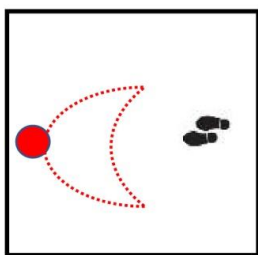
Media vuelta (6 c)



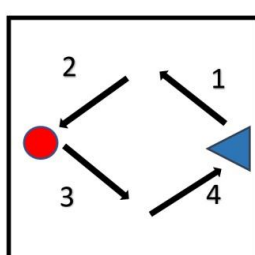
Zapateo y zarandeo(6 c)



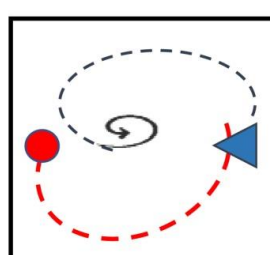
Media vuelta (6 c)



Zapateo y zarandeo
(6 c)



Caras (8 c)



Media vuelta
con giro en continuidad
resbalando (6 c)

“LAS DANZAS FOLKLÓRICAS ARGENTINAS COMO MEDIO DE INTEGRACIÓN DE PERSONAS CON CAPACIDADES ESPECIALES”

Prácticas integradoras con grupos de personas con capacidades diferentes

Por MIRTA LEGA y MARÍA CRISTINA DÍAZ

**ASOCIACIÓN ARGENTINA DE ESTUDIOS FOLKLÓRICOS
“DR. AUGUSTO RAÚL CORTAZAR”**

Como el título de este trabajo lo anticipa, el objetivo es integrar a través de las Danzas Folklóricas Argentinas a personas con distintas capacidades.

El Arte es un excelente integrador. El de la Danza da lugar a un verdadero contacto con el cuerpo propio, con la naturaleza y otros cuerpos.

Nadie está incapacitado para la danza. Se puede disfrutar sin limitaciones, sin barreras, ya que no hay nada en la inteligencia que no haya pasado antes por los sentidos o por alguno de ellos

Metodológicamente, observando, analizando, reflexionando sobre testimonios audiovisuales constatamos que la danza es una gran herramienta que tiene el poder de habilitar el cuerpo de la persona con discapacidad, mejorando su calidad de vida, tanto a nivel individual como grupal.

La relación afectiva y el buen humor son necesarios tanto para el que baila como para el que observa. Requiere decisión para superar las dificultades y reírse de las mismas.

Bailar fortalece la autoestima y la identidad y facilita, desde el placer y el disfrute, el aceptar lo que se es y lo que se tiene.

La danza moviliza el cuerpo, libera el alma, la emoción y el espíritu. Produce goce y conecta con la vida. Ha sido y es uno de los medios de comunicación en la relación entre los seres humanos, los pueblos y alberga la diversidad cultural.

El concepto de danza varía según la cultura y la época. Tuvo lugar en las culturas primitivas, plasmada en pinturas rupestres y medio de contacto con sus deidades a quienes solicitaban favores, alimentos, salud y agradecían lo recibido.

También posibilita la expresión física, la emocional; el movimiento produce distensión placentera por lo que resulta el medio adecuado para conseguir el objetivo que nos proponemos a través de ella. Por lo tanto puede aplicarse a cualquier persona, adaptándola a distintas situaciones y terapia de enfermedades y síndromes.

Cuando aceptamos nuestro cuerpo, comenzamos a desarrollar nuestras capacidades. La aceptación y nuestra propia valoración, nos protege de lo que produce la negación de lo que somos.

El poder manifestarse sin conflictos internos, genera bienestar, lo que se exterioriza en la manera de llevar el cuerpo y en la forma de comunicación con el otro, más allá de caminar sobre nuestros dos pies o de valernos de elementos auxiliares.

El ser humano se relaciona con su mundo interno y el que lo rodea, interactúa sociabiliza, se comunica con él, a través de lo que nos resulta accesible: la palabra, el gesto, la danza. Esta última es uno de los lenguajes de expresión que influye en la sociabilización y la relación con su entorno.

Desde tiempo atrás la perfección del cuerpo parecía condición indispensable como miembro de una sociedad en la cual no se hablaba de discapacidad. Lo que no se visibiliza, no existe. Debemos ser respetuosos de las diferencias y mejorar como seres físicos y espirituales y comunicarnos desde la unidad del ser. Cada persona puede contar con la totalidad de los dones o talentos que ofrece la vida, o alguno de ellos y tener “ángel o madera” para cualquiera de esas cualidades. Debemos respetarlas e incentivarlas.

Todos debemos tener los mismos derechos y relacionarnos en un mismo plano de igualdad; y por eso es necesario hacerlos cumplir y asegurar la participación plena y efectiva de las personas con discapacidad en la sociedad y en igualdad de condiciones.

El estado debe asegurar que esas personas se integren y puedan participar en condiciones de igualdad.

El tema de la discapacidad y el de la integración de personas con capacidades diferentes con el resto de la sociedad, ocupa hoy un espacio más amplio; los visibiliza notablemente a través de los medios de comunicación y espacios públicos y privados. Lo vemos diariamente y más intensamente a través de ellos.

Tengamos en cuenta que nuestra mirada y nuestra postura ante el otro, condiciona sus posibilidades de realizarse: “Trata a un ser humano como lo que es y seguirá siendo lo que es. Pero trátalo como puede llegar a ser y se convertirá en lo que está llamado a ser” (Goeth)

Si convencemos al otro que puede, ya comenzamos el camino de la inclusión. No somos conscientes de nuestra capacidad de transformar a los demás. Cuando esto se nos hace visible, podemos lograr el cambio en el otro.

Pero para poder llegar a una total **INTEGRACIÓN** es necesario **INTERACTUAR**, más allá de que participen en distintos ámbitos como grupo o individualmente.

Fue necesario, para llevar a cabo las experiencias necesarias que avalaran esa afirmación, consultar publicaciones científicas sobre el tema y emprendimientos destinados a generar espacios que les permitan aprendizajes sistemáticos en sus tiempos y posibilidades, a esos grupos de personas con capacidades especiales y adultos mayores.

Este material revela cómo la sociedad en su conjunto (autoridades, instituciones y ciudadanos) actúa y trabaja en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para facilitar la integración de esos grupos con capacidades especiales y adultos mayores.

Se complementó con entrevistas a especialistas y docentes del ámbito público, privado y auto gestionados que contribuyeron con valiosa predisposición y generosidad, que brindaron sus conocimientos, permitieron compartir sus experiencias y brindaron espacio físico para poder llevarlas a cabo.

Se ha tomado en cuenta también el marco legal de reconocimiento de personas con capacidades diferentes, puesto de manifiesto en la Convención sobre los derechos de las personas con discapacidad, en la Ley Federal de Educación N° 24195 y en la Ley de Educación Nacional N° 26206.

Teniendo en cuenta todo lo actuado en pos de ese logro, es que iniciamos un relevamiento de iniciativas de interacción en el ámbito de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Siendo que participamos en grupos dedicados a la difusión de nuestro Folklore, a través de todas sus manifestaciones, elegimos esta disciplina para llevar a cabo nuestro propósito y demostrar que, a través de ella, se favorece la integración de las personas, más allá de sus capacidades.

La Ciencia del Folklore es una realidad tan antigua como la inquietud del hombre por conocer su pasado y conservar las supervivencias y dar respuestas a sus preguntas, entre otras, sus creencias, sus ritos, sus cantos, sus danzas.

Es la danza, nuestras danzas folklóricas argentinas, las que nos impulsan a poner en acción experiencias destinadas a lograr, a través de ellas, la integración de personas con capacidades diferentes y adultos mayores.

Cuando hablamos sobre los integrantes de estos grupos, siempre es necesario tener en cuenta que ellos deben ser los protagonistas de su propia historia, y no ser privados de sus derechos como seres sociales.

¿Desde cuándo se visibiliza la discapacidad? Ya en la antigüedad, Aristóteles y Ponce de León, hacen mención a “discapacidad auditiva”; conciben al no oyente como “capaces de recibir instrucción en todas las artes y oficios”.

En nuestro país, el primer acercamiento a la danza terapia lo ofrece María Fux, en el año 1942, pionera en técnicas de danza moderna y en la inclusión de personas con capacidades diferentes, incluyendo en su taller niños con Síndrome de Down, trastornos auditivos, visuales, mentales y ancianos.

Largo camino se ha recorrido hasta que en 1984 la Organización de los Estados Americanos, en su Declaración de los Derechos Humanos y en los Pactos Internacionales de Derechos Humanos, “reconocen los derechos y libertades, sin distinción de ninguna índole y que la incapacidad es un concepto que evoluciona y que resulta de la interacción entre las personas con deficiencias y las barreras debidas a la actitud de su entorno”, lo cual hemos corroborado en los ejemplos cotidianos.

La danza como medio de expresión ofrece beneficios, que alcanzan también a quienes tienen necesidades educativas especiales. Se pueden aplicar a cualquier persona, sin discriminación y como terapia de enfermedades y síndromes: Deficiencia Mental, Síndrome de Down, Autismo, Epilepsia, Trastornos locomotores, auditivos y visuales, Alzheimer, Parkinson y Adultos mayores.

Afortunadamente hay ejemplos valiosos de iniciativas destinadas a lograr la integración. Profesionales de Danza Integradora como Susana González Gonz, creadora del “Grupo Alma” (1996) y del Proyecto “Todos podemos bailar, declarado de interés por el Congreso de la Nación; también se desarrolló el Proyecto “Bailemos”, impulsado por la Escuela de Danzas N° 2, Jorge Donn. En 1993 se promulgó la Ley Federal de Educación y en 2006 la de Educación Nacional que promueven “la inclusión en las aulas de los Centros Educativos Comunes de personas con discapacidad y Adultos Mayores que presenten discapacidad temporal o permanente”

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se implementó la escuela primaria para adultos con Cursos Especiales de Folklore: uno de los objetivos más relevantes: “conocer y bailar nuestras danzas folklóricas”.

En 2012 se pone en marcha el “Encuentro de Folklore a lo Grande”

Nuestro testimonio trata de reflejar el mundo de las personas con capacidades diferentes y su relación con las danzas folklóricas argentinas. El conocer, comprender, empatizar, interactuar e integrarnos con estos grupos, es la tarea que emprendimos como miembros de la sociedad que compartimos, sin limitarlos al ámbito de sus pares.

Es decir, lograr una verdadera **INTEGRACIÓN**.

Nuestro primer contacto fue con el “Grupo de Danzas Nativas Argentinas de Ciegos” dirigido por la Profesora Fedra Pugliese de Borneo. De ese grupo participan personas con dificultad visual en diferentes grados y quienes padecen ceguera total. Tuvimos oportunidad de presenciar sus clases y comprobamos que, al ritmo de nuestras danzas, dejan fuera no sólo su bastón sino también sus miedos e inseguridades. Cabe destacar que la Profesora cuenta con asistentes que colaboran permanentemente con ella.

Debemos resaltar que, tanto los voluntarios presentes en las clases, como las personas de la comunidad, con o sin discapacidad, desarrollan un proceso de aprendizaje, cambiando su mirada y modificando prejuicios, respecto al cuerpo de quien baila, dando vida al derecho de bailar que tienen todas las personas. Comparten sus clases bailando con los alumnos, a quienes se los ve plenos, orgullosos de sus logros, sonrientes. En otros encuentros pudimos participar de la clase compartiendo coreografías con ellos, que nos identificaban con nuestros nombres; cabe destacar que en otras oportunidades nos reconocían por nuestra voz.

Propusimos entonces un encuentro con otro grupo: el de “Adultos Mayores” dirigido por la Profesora María Cristina Díaz compuesto por personas con diferentes dificultades: auditivas, locomotrices (leves o moderados), de equilibrio, de memoria y atención, neurológicos, con los que se integraron con total naturalidad. Ellos pertenecen al “Centro de día N° 29 de Adultos Mayores, Secretaría de la Tercera Edad de Parque Patricios”

Las danzas folklóricas proveen al adulto mayor capacidades en el movimiento de sus cuerpos y su aprendizaje posibilita una reeducación de la función motriz y neurológica, dese una concepción ergonómica.

Este taller comenzó hace más de cuatro años y en él, además de estas prácticas de danzas se realizan encuentros con el Taller de Música y canto, con resultados excelentes.

Nos recibió la Profesora Fedra Pugliese de Borneo, en el espacio en que desarrolla sus clases.

Para esta oportunidad, ambos grupos se ataviaron con los atuendos con que acostumbran presentarse si la ocasión lo ameritaba; por ejemplo, alguna actuación.

Se convirtió en una reunión amena, al modo de una peña folklórica, en la que compartieron las danzas que proponía la Profesora Fedra, consultándose entre ambos grupos si conocían la coreografía y hasta realizaban cambios de pareja.

Todo sucedía de manera espontánea y daba la impresión de haber olvidado cuáles eran sus dificultades, lo que se traducía en disfrute para todos los concurrentes. Se consideraban en igualdad de condiciones, aún con los que no tenían dificultades y compartían el encuentro, atentos a las directivas de

quienes realizábamos la experiencia. Culminó el encuentro con una merienda compartida, en la que los anfitriones atendían al grupo que los visitaba.

Este resultado nos alentó a avanzar en la experiencia

El segundo encuentro se realizó con la Profesora Nilda Subiat, que desarrolla su actividad en ADISIC “ASOCIACIÓN DE DISCAPACITADOS DE ISIDRO CASANOVA” que, a partir de 1999 brinda el esencial servicio de contención y cariño a participantes con capacidades diferentes: Autistas, Down. Con el “Ballet La Igualdad” participaron en los Juegos Deportivos de la Provincia de Buenos Aires. Brillaron en Danzas Folklóricas. Modalidad Conjunto.

Sus alumnos son muy afectivos y sensibles, por lo cual, a veces, debe solicitar la ayuda de familiares, docentes especiales y auxiliares.

Son personas muy competitivas y les gusta concurrir a certámenes.

En esta segunda experiencia se organizó un encuentro entre este grupo y el de Producción Folklórica de los Centros de Día Nº 28, 29 y 3 dirigidos por la Profesora María Cristina Díaz. Se concretó en el Templete de Parque Patricios. Allí cada grupo presentó dos danzas y luego se los invitó a integrarse para compartir una danza, que se realizó sin dificultad alguna, intercambiándose las parejas entre ambos grupos. Esto dio por resultado seguir disfrutando de otras danzas, resultando una peña bailable que también contó con la presencia del Profesor de Música que los, y nos, invitó a compartir el canto. Es de destacar que, ante la respuesta positiva de los participantes, la Profesora Nilda Subiat llevó a cabo un encuentro con su grupo y los vecinos de la comunidad de Isidro Casanova.

EVALUACIÓN

Debemos aclarar y diferenciar que en discapacidad hay diferentes clases de gravedad en lo físico o mental que imposibilita cualquier tipo de integración social, aunque cuenten con ayuda de familiares, auxiliares o profesionales. Por lo tanto no les es posible su inclusión o integración en clases, encuentros o talleres.

Nuestro propósito es social. Cuando participamos como espectadores de la experiencia nos sentimos integrantes de lo que observamos, viendo la capacidad, la armonía y la belleza que emanaba del encuentro.

Lo importante: da respuesta a nuestro planteo o interrogante: las diferentes capacidades no inhabilitan para la integración. En algún caso se preguntaron ante la propuesta de realizar la experiencia: “¿Podemos hacerlo?”. La reacción de la mayoría fue “¡Qué bien! Recibiremos a diferentes grupos que comparten con nosotros el gusto por nuestras danzas folklóricas”. Resaltemos aquí que, entre nuestras danzas, hay algunas en las que la letra es descriptiva de las figuras y entonces se guían por ella.

También debemos decir que se presentaron algunas situaciones impensadas, pero fueron resueltas con soltura, naturalidad y hasta con humor.

CONCLUSIÓN

Vimos resultados increíbles que nos confirmaron la posibilidad de integrar en una misma actividad a personas con distintas capacidades especiales y personas sin discapacidad.

La práctica de nuestras danzas folklóricas, a través de su música, coreografías, atuendo, favorecen y estimulan la función locomotriz, los reflejos, la memoria, la autoestima, el control de las emociones ante las dificultades, la creatividad y la sociabilidad.

ESTAMOS REFIRIÉndonOS AL FOLKLORE APLICADO.

Cuando participamos como espectadores de la experiencia, nos sentimos partícipes de lo que observábamos, viendo la capacidad, la armonía y la belleza que emana del encuentro.

Hemos confirmado que es posible la integración si hay voluntad de lograrla.

Nuestro propósito es, que a partir de iniciado este camino, todos entiendan que

LA INTEGRACIÓN DEBE SER UN ACTO COTIDIANO Y NO CONVOCADO.

BIBLIOTECA Y FOLCLORE, UN ESPACIO PARA EL ENCUENTRO

APROPIARSE COMO USUARIO COMPETENTE DEL PATRIMONIO CULTURAL FOLKLÓRICO DE LA BIBLIOTECA

Por MATILDE IRENE BALLESTER

Ante un grupo de expertos me aventuro a poner en palabras de qué hablamos cuando decimos folklore folk, «pueblo» y lore, «acervo», «saber» o «conocimiento es el cuerpo expresivo de la cultura compartida por un grupo particular de personas; abarca las tradiciones comunes a esa cultura, subcultura o grupo. Se dice que folklore solo es aquella expresión cultural que reúne los requisitos de ser anónima, popular y tradicional. En Argentina lo hacemos extensivo como «folklore» también a la música de autor conocido, inspirada en ritmos y estilos característicos de las culturas provinciales.

BIBLIOTECA

Una biblioteca puede definirse, desde un punto de vista estrictamente etimológico, como el lugar donde se guardan libros. Sin embargo, en la actualidad esta concepción se ha visto superada para pasar a referirse tanto a las colecciones bibliográficas y audiovisuales como a las instituciones que las crean y las ponen en servicio para satisfacer las necesidades de los usuarios.

Otros soportes además del libro

Recursos electrónicos, Material cartográfico, Material visual, Partituras, grabaciones sonoras, Revistas....

La palabra biblioteca proviene del latín *bibliothēca*, que a su vez deriva del griego *βιβλιοθήκη* (*bibliothēke*), la cual está compuesta por *βιβλίον* (*'bibl'ion*, 'libro') y *θήκη* (*'thēke*, 'armario, caja'); es decir, se refería al lugar donde se guardaban los libros. Inicialmente, estos libros eran rollos de papiro, ya que era el formato librario más común entonces. En el mundo greco-latino se denominaba *codex*. (tablillas enceradas, que los romanos llamaban “Codex”, y se utilizaron sobre todo para anotaciones breves y para la enseñanza).

Voy a hacer una acotación que considero de valor centrándome en las dos definiciones aparece la palabra ACERVO

Qué es Acervo:

Acervo es la abundancia de pequeñas cosas. También, acervo es el haber que pertenece en común a la colectividad de personas. El término acervo es de origen latín “*acervus*” que significa “acumulación de cosas”.

La expresión acervo puede estar presente en diferentes contextos. , el acervo documentario son todos libros o documentos que pertenecen a un tema en específico.

En el ámbito jurídico, acervo son todos los bienes que pertenecen a una herencia o patrimonio. Asimismo, en este sentido, existe el acervo comunitario es el conjunto normativo que rige la Unión Europea desde normas que originaron los tratados como modificaciones o agregados que se han realizado con el fin de lograr una armonía entre los ciudadanos de diversos países.

En el campo de la ciencia, el acervo científico es la conglomeración de conocimientos que una comunidad científica obtiene a través de investigaciones acerca de un tema determinado. El acervo genético es el

conjunto completo de alelos que pueden estar presentes en la combinación de genes para una determinada especie o población.

El acervo cultural de una población, son todas las manifestaciones culturales y artísticas formadas por las tradiciones, costumbres y hábitos que se van transmitiendo de generación en generación

La palabra acervo es utilizado como sinónimo de: cúmulo, colección, patrimonio, pertenencia, hacienda caudal, haber, bienes, entre otros.

Insisto; conjunto de bienes o valores morales o culturales que pertenecen a un grupo.

Cuestionémonos cómo relacionamos biblioteca y folclore Tiene alguna utilidad a fin a nuestra ciencia y si es así ¿Para qué nos sirve la biblioteca a nuestros fines?

Como todo elemento del que vamos a hacer uso es necesario que lo conozcamos aunque sea someramente para saber de qué modo podemos utilizarlo.

No todas las bibliotecas son iguales; motivo por el cual a cada una de ellas podemos hacerles demandas diferentes. Las bibliotecas pueden ser: Bibliotecas generales de investigación (Bibliotecas nacionales, Bibliotecas universitarias Bibliotecas y servicios de información para parlamentarios. Pueden ser Bibliotecas especializadas :

1. Bibliotecas gubernamentales.
2. Bibliotecas de Ciencias Sociales.
3. Bibliotecas de Geografía y Mapas.
4. Bibliotecas de Ciencia y Tecnología.
5. Bibliotecas de Ciencias Biomédicas y de la Salud.
6. Bibliotecas de Arte.
7. Bibliotecas de Genealogía e Historia Local

Pueden ser según el público que atienden

8. Bibliotecas públicas.
9. Bibliotecas para discapacitados.
10. Bibliotecas para niños y adolescentes.
11. Bibliotecas escolares y centros de recursos.
12. Bibliotecas para ciegos.
13. Servicios bibliotecarios para poblaciones multiculturales.
14. Bibliotecas móviles

Conocimos someramente que tipos de bibliotecas existe; pero ahora nos tenemos que plantear en ese espacio ¿dónde encontramos el material de folclore?

Consideremos que las bibliotecas tienen sistemas de clasificación diversos; algunos adaptados a su centro. Los más conocidos son CDU y CDD

CDD Melvil Dewey, bibliotecario del Amherst College en Massachusetts, Estados Unidos, creó en 1876 el Sistema Dewey de clasificación (CDD).

La Clasificación Decimal Universal o CDU es un sistema de clasificación del conocimiento que nace de la necesidad de ordenar y clasificar las obras en las bibliotecas. Miremos rápidamente estos dos ejemplos

CLASIFICACIÓN DECIMAL UNIVERSAL –CDU- (Adaptación por la Biblioteca Nacional de Maestros)

CDU

0 – Generalidades. Ciencia y Conocimiento. Organización. Etc.

1 – Filosofía. Psicología

2 – Religión. Teología

3 - Ciencias sociales

4 – VACANTE

5 –Matemáticas. Ciencias Naturales

6 – Ciencias Aplicadas. Medicina. Técnica

7 - Bellas Artes. Juegos. Espectáculos. Recreación

8 – Lingüística. Filología. Literatura

9 – Geografía. Biografías. Historia

ESQUEMA E ÍNDICE ALFABÉTICO

398 FOLKLORE PROPIAMENTE DICHO (tradiciones, sabiduría popular)

NARRACIONES. FABULAS. SAGAS. LEYENDAS SUPERSTICIONES. CREENCIAS POPULARES CREENCIAS Y TRADICIONES JUEGOS POPULARES CANCIONERO POPULAR. DICHOS POPULARES MARIONETAS. TITERES

398[82] FOLKLORE ARGENTINO

CDD

0 – Computadoras, información y generales

1 - Filosofía y psicología

2 – Religión

3 - Ciencias sociales

4 – Lingüística

5 - Ciencia y matemáticas

6 - Tecnología

7 - Arte y recreación

8 - Literatura

9 - Historia y geografía

...

390 Costumbres, etiqueta, folclor

391 Traje & apariencia personal

392 Costumbres del ciclo de vida & de la vida doméstica

393 Costumbres mortuorias

394 Costumbres generales

395 Etiqueta (Modales)

396 397 398 Folclor

399 Costumbres de guerra & diplomacia

Cuando nos acercamos a una biblioteca para realizar una búsqueda hurgamos en esa voz del pueblo porque el folclore es algo más que preservar la música y los bailes de un país. Su marco de acción también incluye los instrumentos musicales, las artesanías, las vestimentas, los ritos, las creencias, las leyendas y las comidas.

Está en el trabajo del bibliotecario realizado en la trastienda de su espacio donde maneja el hecho folklórico que según Augusto Cortazar: es "...la ciencia que observa, recoge, documenta, describe, clasifica, estudia y compara las manifestaciones de la cultura tradicional del pueblo o sociedad para después de este análisis, realizar síntesis y exponerlas sistemática y metódicamente..."

Esta sabiduría popular; abarca todos los conocimientos que se transmiten oralmente y todas las habilidades o técnicas que se aprenden por imitación o mediante el ejemplo, así como los productos resultantes.

Me apegó a estas leyes de la biblioteconomía de Ranganathan

Las cinco leyes de la biblioteconomía

Los libros están para usarse.

A cada lector su libro.

A cada libro su lector.

Hay que ahorrar tiempo al lector.

La biblioteca es un organismo en crecimiento.

Una temática que alcanza una consulta importante es lo que algunos llaman el folklore mágico o sea esas la parte del folclor que se encarga de estudiar lo espiritual, las supersticiones, la medicina popular y la misma magia del pueblo que es compartido como cultura. Los usuarios les interesa el estudio las credulidades o incredulidades, brujerías, pocimas de amor la extrañeza de una temática

Un lugar de privilegio lo ocupa el FOLKLORE NARRATIVO que comprende el estudio de los mitos, las leyendas, los cuentos, y los chistes. Las leyendas esa es una narración (oral) escrita, en prosa o verso, de apariencia más o menos histórica, con una mayor o menor proporción de elementos imaginativos.

Seguir recuperando la expresión de la cultura en todas sus manifestaciones: la artesanía y la medicina popular, las historias orales, las leyendas, los chistes y los refranes, la música y la danza, las creencias y supersticiones, así como ciertos ritos y costumbres, Mitos , Cuentos.

Conforman IDENTIDAD NACIONAL

Puedo acordar con el bibliotecario espacios de

Promoción bibliotecaria (Marketing y la Promoción de la gestión de la Biblioteca)

☐ Los servicios. Las colecciones. Las actividades de fomento a la lectura. Medios de promoción Gráficos Afiches y carteles Impresos Folletos y trípticos. Volantes Invitación a domicilio Verbales. Invitación escolar. Charlas comunitarias. Voceo Comunicación masiva Radio, televisión y prensa Lugares para la promoción Fechas para la promoción. Desarrollo y Elaboración conjunta de los medios de promoción Distribución de los medios de promoción

Extensión bibliotecaria (el modo que tiene la biblioteca de salir de su espacio habitual y llegar a interesar a múltiples usuarios.

- ☐ Extender el accionar de la Bca y poner en valor canciones folclórica con interpretes del lugar
- ☐ Recuperar en encuentro formales e informales costumbres y tradiciones llamo así a las expresiones hechas por las personas dentro de su vida cotidiana y cuyos saberes han sido transmitidos a las generaciones posteriores. Este hecho folclórico será considerado como tal, cuando es empírico, colectivo, anónimo, funcional, regional y oral. Es necesario registrarlo en el soporte que se crea conveniente.
- ☐ En cuanto a la música folklórica Es preceptivo preservar el acervo musical que la tradición nos ha legado; supone un esfuerzo, pero se hace imprescindible recuperar y clasificar las partituras que existen.
- ☐ Brindar espacios en la biblioteca para talleres y muestra de danzas folklóricas
- ☐ Poner en valor de registro la tradición oral Las costumbres son formas de comportamiento particular que asume toda una comunidad y que la distinguen de otras comunidades; como sus danzas, fiestas, comidas, idioma o artesanía. Estas costumbres se van transmitiendo de una generación a otra, ya sea en forma de tradición oral o representativa, o como instituciones.

Para finalizar la biblioteca es un espacio abierto que necesita del usuario y si es competente mejor para alimentarse y parafraseando a Ranganathan “ La biblioteca es un organismo en crecimiento.” .donde todos aportamos y demandamos

Bibliografía

Biblioteca Nacional de Maestros

<http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Record/000071622>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno

<https://www.bn.gov.ar/>

Canciones y juegos

BUENOS DIA SU SEÑORIA MANTANTIRULIRULA....

<https://www.youtube.com/watch?v=L2HG745jZ-Q> visitado agosto 2019

LA FAROLERA

<https://www.youtube.com/watch?v=eRpaXIqI74g> visitado agosto 2019

Cortazar, Augusto Raúl

<http://www.portaldesalta.gov.ar/cortazar.htm> . Visitado agosto 2019

Intensificación para la Escuela Primaria A r t e s

https://www.buenosaires.gob.ar/sites/gcaba/files/intensificacion_en_artes.pdf

Introducción bibliotecológica: procesos técnicos y soportes de información

Coordinación Proyecto Bera Lic. Graciela Perrone Lic. Alexandra Murillo Madrigal Lic. Laura González del Valle Biblioteca Nacional de Maestros Buenos Aires, 2002

http://www.bnm.me.gov.ar/redes_federales/publicaciones/doc/cuadernillo_1.pdf

<http://www.bnm.me.gov.ar/catalogo/Record/000071622>

□ Contar o leer Las leyendas algunas tradicionales: es decir que se transmite de una generación a otra, generalmente en forma oral y además populares: porque el hecho folklórico es del dominio de la mayoría de los miembros de una comunidad. Anónimo: es decir sin autor o autores conocidos. Hago esto extensivo a la literatura popular

LOS IMAGINARIOS SOCIALES. IMPORTANCIA DE LA RESIGNIFICACIÓN SOCIAL

Por Emilia Baigorria

El tema impone desde su esencia, ubicarlo en una línea de intersección entre dos universos: el de la Historia y el de la Intrahistoria.

Es importante recordar antes qué es la Historia, no porque sea su opuesta sino por el contrario, su punto de partida. Intrahistoria es una palabra que involucra desde su significado a la persona en su condición más real, en su cotidianeidad.

Historia es la sucesión de hechos a través del tiempo protagonizado y destacado por una persona, por el héroe, por el grupo (pueblo). Para el historiador Arnold Toynbee² la Historia coexiste con el hombre desde su origen y desde esa antigüedad, transita el camino del tiempo con carácter cíclico. Un contemporáneo, Zygmunt Bauman³, retoma el concepto y centra su definición en el historiador expresando “los hechos solo hablan cuando el historiador apela a ellos” y es él quien decide qué sucesos se van a seleccionar, en qué orden y contexto hacerlo. Esa actividad puede estar teñida por intereses o ideologías. También, cuando el historiador decide hacer un retorno al pasado es él quien selecciona los hechos para traerlos al presente y ponerlos en vigencia nuevamente. Su rol es muy importante.

Un concepto actual que pretende instalarse como parte de la misión de la Historia es la posverdad pero adolece de vicios como la distorsión de la realidad con intencionalidades prefijadas, tal vez la principal sea la manipulación de la opinión pública. La posverdad es como su propio nombre indica, está detrás de la verdad, bien cabe entonces indicarla como el diseño de la mentira.

La Intrahistoria en cambio, es la que escucha las voces anónimas que gritan sus realidades, es un sedimento en el que se sostiene la Historia, no tiene nombres propios ni héroes en el concepto clásico.

La literatura española cita al filósofo Miguel de Unamuno⁴ como el iniciador de este concepto en su libro *En torno al casticismo* a fines del siglo XIX y un siglo más en Italia, prevalece el concepto de microhistoria a instancias del historiador italiano Carlo Ginzburg⁵ “quien no se refiere a grandes batallas y gestas o reyes y princesas sino en individuos periféricos y en actos

² Arnold Toynbee, *Estudio de la Historia* contiene las principales líneas de su pensamiento basado en ciclos históricos.

³ Zygmunt Bauman, (Polonia, 1925 – 2017), sociólogo. Su mirada particular sobre la posmodernidad a la que llamó “modernidad líquida”, buscaba rescatar lo mejor del pasado para construir a partir de él una vida de regocijo, no de angustias. Su obra póstuma *Retrotopía* es una prueba de ello.

⁴ Miguel de Unamuno (1864 1936) Escritor y filósofo español. Integró la Generación del 98.

⁵ Carlo Ginzburg, (1939) historiador italiano, creador de las microhistorias .

de la vida cotidiana del hombre común”. Alejo Carpentier⁶, desde su teoría del barroco, propone una nueva definición de la historia perfilando su mirada a la realidad cubana.

León Portilla, historiador mexicano, destaca la importancia de los actos humanos en forma integral y sostiene que el historiador es el filósofo de la vida.

Intrahistoria es entonces, la realidad diaria que construyen los seres anónimos; es la unión de las voces, de los clamores, de las urgencias y las paradojas que habitan en la vida de todos.

¿Porqué voces? Porque se las escucha permanentemente con un agrio sonido evidenciando que se resisten a la resignación.

La Historia es el rostro, la Intrahistoria el corazón social.

Unamuno inaugura el concepto de intra historia para referirse al sedimento que dejan los hechos protagonizados por las civilizaciones desde tiempos inmemoriales; sostiene que ese sedimento está formado por las verdades eternas y esenciales. Emplea las metáforas del mar y de los ríos para referirse al acontecer humano, ese tránsito es el que da sentido a la tradición (el paso por el tiempo tanto del arte como de la ciencia) y a la vez el sustento de la Historia. Adentro, muy adentro del mar está su verdad, con esa figura simboliza a la Intrahistoria con la característica de no retornar al pasado sino penetrar hasta el fondo donde están las vidas. Hay una corteza y una profundidad y dentro de ellas el fuego de la vida silenciosa de cada una de las personas “sin historias”. Hay un rostro y un corazón; también el sonido y el silencio. *“Merece esto que nos detengamos en ello. Las olas de la Historia, con su rumor y su espuma, que reverbera al sol, ruedan sobre un mar continuo, hondo, inmensamente más hondo que la capa que ondula sobre un mar silencioso y a cuyo último fondo nunca llega el sol”*. (Unamuno).

Y continúa:

Los periódicos nada dicen de la vida silenciosa de los millones de hombres sin historia que a todas horas del día y en todos los países del globo se levantan a una orden del sol y van a sus campos a proseguir la oscura y silenciosa labor cotidiana y eterna, esa labor que, como la de las madréporas suboceánicas, echa las bases sobre que se alzan los islotes de la Historia. Sobre el silencio augusto, decía, se apoya y vive el sonido; sobre la inmensa Humanidad silenciosa se levantan los que meten bulla en la Historia.

La historia tiene nombres, la Intrahistoria voces. Y, de eso se trata, de escuchar las voces porque en ellas están las diferentes realidades, las raíces de las luchas, sueños y memoria. La Intrahistoria es también memoria que camina por los hilos de la historia. En la Intrahistoria están las voces de las microhistorias, voces que expresan anhelos colectivos subyacentes, llamados por el filósofo Cornelius Castoriadis Imaginarios Sociales, tomados también por los sociólogos chilenos Manuel Antonio Baeza y Humberto Maturana.

Todas esas realidades que se conjugan en el corazón mismo de la vida social, es el ida y vuelta de la comunicación o interacciones cotidianas; interrelaciones que se resuelven desde las ideaciones que tienen los individuos respecto a la sociedad.

Para definir las es esencial sostener que vivimos en comunidad y aun estando en la más extrema soledad estamos insertos en la sociedad que da respuestas, unas positivas otras negativas.

⁶ Alejo Carpentier, escritor y musicólogo nacido en Lausana en 1904. Su familia se radicó en Cuba donde desarrolló su actividad de escritor y musicólogo. Su palabra fue fundamental en la literatura hispanoamericana del S. XX.

Dentro de éstas pueden ser indolentes, agresivas, despectivas o indiferentes. La respuesta negativa evidencia las carencias que afectan al cuerpo social.

La construcción del ideario social es fundamental porque es la base de estructuras superiores como la comunidad que configura el país.

En ese ideario toda interacción es importante, los conversatorios privados, el diálogo, los encuentros sociales, las búsquedas, las plataformas educativas, políticas en definitiva el ida y vuelta de la palabra al que no hay que temer sino por el contrario, promoverlo. Una actividad esencial en este contexto es rescatar la conversación porque este mundo actual, maravilloso con su tecnología, depara también un costado negativo, es la muerte de la palabra y de la imaginación porque vivimos en un mundo de imágenes y señalizaciones de signos, de ruidos y gritos.

La imaginación es un pensar abstracto de donde surgen imágenes cotidianas colectivas que son las significaciones del pensar abstracto. De ese pensar nacen los símbolos que representarán a la nación, a la sociedad.

La imaginación es un capital humano superlativo, es la fuente de creación individual que impulsa la interacción de realidades abstractas y tangibles con la coexistencia de ambas en una realidad concreta como es la persona. Así, el clásico ejemplo es el miedo, al que no se lo ve, se lo siente (frente a diferentes realidades) y no se lo puede negar. El miedo transita todo un proceso a través del tiempo, nace individualmente ante situaciones que impactan a nivel personal pero cuando sale de esos contornos particulares hace una transferencia que puede llegar a lo social, son los miedos colectivos y se incluyen en el ideario cotidiano.

En el caso concreto del tratamiento del patrimonio cultural se advierte que soporta esa mirada antes descripta porque no es depositario de la comprensión intercultural necesaria, y el patrimonio intangible lo padece aun más porque se lo ha ubicado en un lugar abstracto, por tanto inasible.

El ideario social comienza en el ideario individual. Esto significa que ambos son importantes, el social se recrea permanentemente del ideario individual. Desde allí se recreará la sociedad superando el ideario común actual que habla solo de carencias. Tal vez están lejos otros idearios.

Sobre esas características básicas debe realizarse la interacción que es imprescindible y, desde ella se vislumbra el vivir y el actuar. En esa interacción está el corazón de la comunicación y en definitiva para la sociedad porque es desde ese lugar y no de otro desde donde se crea el ser individual y social.

De ahí que tengan tanta importancia las percepciones, es como miramos la realidad.

La Escuela Fenomenológica estudia los diferentes modos en que las cosas aparecen o se manifiestan en la conciencia. Esta escuela, liderada por Husserl, conciencia y realidad: responden a un solo gran fenómeno, el del conocimiento; en nuestro caso acercarnos a un cabal encuentro con el conocimiento de nuestra realidad tanto histórica como intrahistórica, para devolverle la defensa de su existencia, porque la interacción se produce en un movimiento de ida y vuelta. El individuo percibe la realidad, crea su ideario y devuelve esa respuesta a la sociedad. Nada es estático sino dinámico, es un proceso activo permanente.

El individuo no tiene que quedar afuera porque es la célula de la sociedad y es fundamental que el individuo tenga plena conciencia de su ser, de su desarrollo biológico, de su integración

social, de las interferencias en su interacción porque todo eso es la identidad individual. Y es ahí donde emerge más fuerte que nunca el papel de la conciencia, del lugar que ocupa el individuo en su propio espacio, en relación con la sociedad, también en su entorno próximo y el más lejano, en definitiva en su realidad.

Entonces ¿qué es la realidad? Es esa construcción que se realiza en el plano de la intrahistoria donde está el tejido de una trama formada por hilos resistentes.

Nuestra vida se conjuga en dos planos ineludibles, uno de autonomía, otro de heteronomía. El de autonomía se circunscribe al pensamiento individual y el de heteronomía, el pensamiento social es decir la mirada que sale de lo individual para centrarla en el otro. Esta acción de centrar la memoria es fundamental porque la posibilidad de destacar determinados idearios que pueden ser políticos, religiosos (ley de aborto, matrimonio, enseñanza religiosa, patrimonio cultural) pero también de la misma manera que se estacan unos se pueden esconder otros para preservar intereses particulares.

Hablaba del carácter individual o unitario del ser en donde se focalizan sentimientos extremos y peligrosos como el odio o el desprecio y otros tantos. Uno u otro primeramente es individual y se une después al de otro y otro, se extiende, va creciendo, salta fronteras y se universaliza. Las consecuencias son devastadoras para la gran comunidad mundial.

El sentimiento de odio se apoya en una realidad en la que ya existían componentes que propiciaban su instalación y avance por ejemplo en el plano económico: una plataforma diseñada desde ese sentimiento oscuro, egoísta y mezquino puede sentar sus bases porque encuentra otros individuos con el mismo pensamiento, con doctrinas económicas que no incluyen al otro; en significancias imaginarias sociales ya existentes.

Esas doctrinas conforman un ideario que está lejos de ser social, se queda encerrado dentro de los límites de la autonomía o visión unitaria del ser y busca que la sociedad sea a su manera. Esta visión considera al que se resiste como el otro peligroso. ¿Quién es el otro? Todo aquel diferente a su pensamiento y condición propiciando actitudes despectivas que desplazan, discriminan y marginan. Ese ideario se construye sobre la base de la negación de la alteridad del otro para instalar su ideario en la sociedad.

El desplazamiento se da en lo más y en lo menos en instaurar dificultades, por ej. la burocracia.

Presentado así el plano de la autonomía, resta decir que para que el mismo no se perpetúe queda la posibilidad de destacar la mirada de la heteronomía y, desde ella, proyectarlo en el otro, en el sujeto que bien puede ser la sociedad y aceptar e incluir la realidad del otro, para ello hay que realizar una resignificación de las estructuras instaladas con la incorporación de todas las miradas dejando afuera la confrontación con los que tienen diferencias de fundamentos creando en cambio procesos de sentido que resignifiquen el ideario social que subyace y transferirlo para mejorar, cambiar si es necesario pero siempre buscando significaciones comunes y si existe una experiencia traumática en el sujeto sociedad, para resignificarla.

Entonces tendremos que crear las ideas que respeten e incluyan a todos.

"PERSISTENCIA DE FORMAS ANTIGUAS DEL CANTO TRADICIONAL EN EL NORTE NEUQUINO".

Raúl Díaz Acevedo (Temuco- Chile)
Raúl N. Aranda (Neuquen - Argentina)

Anoche me soñé un sueño
que dos negros me mataban,
eran tus hermosos ojos
que mojados me miraban.

Elsa Méndez. Varvarco, 1985
Provincia de Neuquén.

Anoche soñaba yo
que dos negros me mataban
y eran tus hermosos ojos
que enojados me miraban

"Cantes Flamencos" España, 1947
Antonio Machado y Álvarez

Metodología que hemos seguido:

El trabajo que presentamos tiene como objetivo "Ordenar, clasificar y fundamentar la música y la poesía popular, recopilada entre los años 1982 a 1992 por el Centro de Estudios Folklóricos, material que se encuentra en archivos sonoros y contrastarlo con la información nueva que se ha obtenido".

La primera etapa se relaciona más con la archivística que con la música y la literatura, dado que el material de recopilación estuvo guardado por más de quince años, disperso y sin un ordenamiento mínimo.

La segunda etapa es teórica y metodológica está referida a la categorización y análisis del material recopilado.

La tercera se refiere a trabajos de campos a efectos de confrontar y conocer la vigencia del material recopilado y observar la dinámica del cambio y la persistencia, propio de la cultura tradicional enfrentada a las nuevas dinámicas del mundo moderno y comunicado.

Hoy podemos afirmar, preliminarmente que: "sus manifestaciones poético musicales son vigentes y persisten en el tiempo. Aunque llegó principalmente con la migración chilena de principios de fines de siglo XIX y principio del XX, la misma dinámica social enriqueció y construyó formas poéticas musicales que le son propias y que tanto las diferencia, como las que las une con las mismas manifestaciones tanto del país hermano como así también con las provincias del norte argentino.

Introducción

Dado que este trabajo se comenzó a realizar hacia 1982, es necesario realizar un análisis del proceso que nos llevó a tomar en cuenta a "Las Cantoras" como una pieza fundamental en la construcción de la Identidad de la Provincia del Neuquén. Comenzó con un grupo de personas pertenecientes al ex - Centro de Estudios Folklóricos (CEF), quienes, en ocasión de participar de la Fiesta de San Sebastián el 20 de Enero de 1981, se encontraron con gran cantidad de mujeres intérpretes de cuecas y tonadas.

Esta rica manifestación cultural era entendida en la región, como un resabio de cultura chilena o como una cuestión residual sin importancia. Los investigadores del CEF notaron el gran sustento social que tenía esta manifestación cultural en el lugar, fundamentalmente entre campesinos crianceros. Esto daba cuenta de que no se trataba de una cuestión residual como desde lo institucional se intentaba mostrar, sino de un patrimonio inmaterial fuertemente arraigado en el lugar.

Si era así ¿por qué era ignorada de esa manera? ¿Qué se hacía o que se podía hacer desde la escuela, desde los medios o desde la política cultural? ¿Por qué en el lugar y fundamentalmente desde lo institucional se la veía con tanta carga de identidad negativa? ¿Eran discriminadas culturalmente las cantoras? ¿Quiénes eran realmente las cantoras? ¿Cómo era realmente su música? ¿Qué cantaban?

En el proceso de investigación se fue comprendiendo el valor que esta manifestación tenía en lo cultural, en lo folklórico y en el aspecto identitario del norte de Neuquén. A medida que se hurgaba en la sociedad de esta parte de la provincia aparecían más y más cantidad de “cultoras”⁽⁷⁾. Algunas eran portadoras de un rico bagaje literario-musical; otras recordaban apenas unos pocos versos; todas nos mostraban la fuerza y la homogeneidad del hábitat cultural de esta zona.

En cada entrevista mostraban gran cantidad de información poética y musical. De cada cantora brotaba una vertiente de versos que desgranaban con variadas melodías. Así escuchábamos canciones, cuecas y tonadas. Conocimos la “tonada común” de rasgido monótono y repetitivo ⁽⁸⁾ aparentemente aburrido a nuestro oído no avezado o acostumbrado al gusto estético urbano, escuchamos también “tonadas trinadas” con un punteo que se deslizaba al terminar una décima o un verso y la “tonada chicoteada” o “de patita en quinchita”⁽⁹⁾ más rápida y repiqueteada. Y por último “las canciones”⁽¹⁰⁾, interpretadas con distintos modos musicales, aunque el más común es un ritmo punteado y salpicado con rasgueos similares al de cueca cuando se canta el estribillo.

De la riqueza literaria de los versos, por su estilo y forma, podemos **inferir** su origen antiguo y remontarnos a la poesía popular española (se remarca el verbo inferir aún cuando los versos que inician este escrito dicen lo contrario); otros, de factura más moderna, describen el paisaje e historias lugareñas más actuales. Los hay picarescos y alegres pero también hay historias tristes, sentimentales, trágicas y religiosas.

Cuando esta investigación comenzó, allá por el año 1980, la televisión hacía apenas unos pocos años había llegado al lugar (1978 aproximadamente) y las radios locales (Radio Nacional Chos Malal y Radio Departamento Minas de Andacollo) repetían el modelo cultural impuesto mediante la reproducción de la

⁷ Cultora: En el campo de la cultura tradicional se le da el nombre de “Cultor” a quién interpreta o, mejor dicho, cultiva su propia cultura a diferencia de los intérpretes que interpretan culturas de otros o identidades ajenas o creaciones ajenas

⁸ Se quiere aclarar que no se dice en sentido peyorativo, por ello lo del oído no avezado, dado que en el lugar no hemos dado cuenta de monótono ni aburrido; por el contrario, se mantiene la atención fundamentalmente de las letras.

⁹ Llevaba este nombre porque se solía cantar desde la puerta cuando la cantora se despedía.

¹⁰ En Chile se la conoce como Tonada-Canción

música envasada que les llegaba de Buenos Aires. En virtud de ser justos, es necesario aclarar que la radio de Andacollo tenía una actitud más social por ser una radio comunitaria (¹¹).

El “proceso militar” venía en decadencia pero dejó su marca en el sistema educativo. En referencia al conflicto con Chile, una circular que llegó a todas las escuelas prohibía expresamente que se bailara la cueca (¹²). No es exagerado decir que dicha circular nunca fue derogada aunque hoy haya perdido vigencia. Otro ejemplo similar lo vivió el obispo Jaime de Nevares en el paraje de Ahilenco cuando, en momentos de la celebración de la fiesta de la “Virgen de Lourdes”, llegó la policía con la orden de “que estaba prohibido Bailar la Cueca”; demás está decir que ante la negativa de los pobladores y con la venia del obispo la población continuó bailando esta danza (¹³). Lo hasta aquí descrito ejemplifica la actitud discriminatoria de las instituciones y de los grupos de poder con referencia a esta manifestación cultural.

A pesar del gran impulso que hoy tienen los estudios antropológicos y de las ciencias sociales en referencia a la cultura popular, fue el folklore el que, en el primer cuarto del siglo que acaba de terminar, se encargó de recopilar y caracterizar las distintas regiones del país. Fueron la música y la danza folklóricas las que dieron carácter a cada región, a cada lugar, a cada hombre y a cada mujer. Los medios de comunicación tomaron esto y lo difundieron en todas las direcciones y hoy no debería haber duda que fueron ellos los que le pasaron la última mano de barniz a las identidades regionales de la Argentina.

La Patagonia llegó tarde a este proceso. Se investigó poco su cultura y se creyó que no había identidad porque la mayoría de su población había bajado de los trenes al igual que la opinión pro inmigratoria de que los argentinos bajaron de los barcos.

Pero no fue así; hubo procesos internos como los de campesinización y de la llegada de trabajadores debido a la expansión del capital. Ellos campesinos y obreros eran los portadores de una rica cultura popular que se sumaba a la de los pueblos originarios de la Patagonia. Más allá de la organización administrativa de la Patagonia, fue el fruto del proceso de ocupación económica del espacio, la que fue forjando en pocos años una identidad local y regional.

El Folklore como ciencia, hace tiempo que abandonó la postura de simple recopilador o curador de cultura vigente. Trata de entender el material que recopila junto con sus portadores (en este caso, las cantoras) y su ambiente sociocultural, su lugar o sea: “su contexto”.

Y es en este contexto, en este ambiente, donde “la cantora” se torna en la animadora de todo evento festivo, infaltable en trillas, fiestas de santos, señaladas y todo momento de importancia de las localidades y los parajes del norte neuquino.

La tonada, como especie... aquellas formas del canto que sólo son para escuchar, está tan viva como siempre. Se canta en todas las fiestas populares, en las reuniones sociales y familiares, en el grupo de amigos que está aprendiendo a tocar la guitarra y que buscan reafirmar su identidad del norte neuquino. Y lo más interesante: se escucha, se aprende, se renueva.

¹¹ Esta Radio fue creada por el ex sacerdote Isidro Belver, transmitiendo sin frecuencia y transgrediendo todas las reglamentaciones del CONFER. En aquella época se transformó en una de las primeras radios comunitarias de la Argentina, es interesante aclarar que es de frecuencia AM y que hoy está a cargo del municipio

¹² Conocemos que del lado de Chile, expresamente en la localidad de Aysen, se prohibió bailar el malambo por considerarlo argentino.

¹³ Información brindada por Isidro Belver.

La que persiste es aquella tonada "de amores y desamores". Las viejas cantoras, a veces, nos refrescan las otras tonadas, aquellas más funcionales a las instancias ceremoniales, pero lentamente se va diluyendo el auditorio que permita su persistencia y conservación. Ellas se aferran a la tradición, pero va quedando limitada en su círculo más íntimo, es allí donde aún tienen vigencia. Aunque debilitadas aún perviven las fiestas de santos a San Juan, las Carmeles (A la virgen del Carmen) y otros santos, el velorio de angelitos hoy casi desaparecido y los casamientos campesinos ya no son como antes... hasta el "malo" y el mal ya no es necesario reprimirlo. Todo ha cambiado en la sociedad de los campesinos crianceros y con ello avanza el cambio de sus viejas formas culturales que han logrado persistir, como una isla cultural, frente los cambios que se nota en toda la sociedad argentina. Se ha desacralizado el mundo, las carreteras pavimentadas, la televisión y internet entraron hasta el corazón los departamentos (partidos) del norte de la provincia. Todo hace que las formas, las afinaciones y el rasgueo de la guitarra y hasta la impostación de la voz con que se canta la tonada vaya cambiando.

Si bien en los años ochenta la sociedad del Norte Neuquino discriminaba esta manifestación, hoy se ha apropiado legítimamente de ella y existe una necesidad cultural de mantenerla como muestra cabal de su identidad.

Pero en el cambio esta y ha llegado... la cultura popular tiene la cualidad de cambiar pero sin abandonar sus raíces manteniendo fuertemente la persistencia.

Hoy las redes sociales, donde se han ido integrando estos neuquinos, defienden viva y agresivamente su derecho a mantener, al menos, las formas del canto y el baile, de la tonada y la cueca, que sienten suyos.

Este trabajo tiene por propósito retrotraernos a los años 80 y principios de los 90 cuando aún no estaba tan mediatizada esta expresión cultural, cuando el entorno natural de las cantoras era su familia y sus amistades. Un mundo y una valorización diferente.

Las antiguas cantoras, cantando hoy, se encuentran con guitarras "enchufadas", micrófonos, escenarios, luces, un presentador. Ciertamente se sienten escuchadas, pero con las prisas del mundo del espectáculo y no con las pausas del otoño a que estaban acostumbradas. Al encontrarse con tantas otras cantoras y cantantes sienten la necesidad de renovar repertorio para no repetir lo que canta la otra.

Al decir del Chileno Fidel Sepulveda Llanos cada cultor recibe de su antecesor los temas sin terminar los termina y los entrega sin terminar, aún cuando a diferencias del pasado, sienten de su propiedad una tonada que se cantó en forma tradicional en su familia y que en el escenario la canta otra de las cantoras y más encima – a su personal juicio - con graves cambios en su letra, melodía o rasgueo, olvidándose que esa era precisamente lo que ha mantenido vigente esta forma de canto... su pertenencia social y su permanente reconstrucción personal.

Las cantoras jóvenes de hoy se sienten más cómodas en este nuevo escenario en que deben cantar. Nacieron aquí y ahora. Tiene la ventaja de estar en un mundo natural para ellas. Ellas requieren de la renovación, del cambio, para mantenerse "populares" y por tanto están abriendo sus ojos a las formas de la tonada de los grupos de canto "folklórico" de allende de los andes, de donde siempre se nutrieron tradicionalmente y del "folklore" que se expresa en radio y televisión y que tiene por propósito afirmar el "criollismo" como una forma de mantenerse identitariamente argentino.

Por tanto se buscan formas más vivas, mejoradas estéticamente, que responden mejor a las necesidades del escenario, olvidándose que lo nuevo importado son expresiones culturales que si bien se recogieron o se inspiraron en la tradición y de sus fuentes tradicionales, pasaron por el colador de la modernidad y de la esteticidad mediática quedando solo lo espectacular.

Al igual de lo que ocurre en Chile estamos viendo en estos años en el Norte Neuquino... persistencia de la tonada de amores y desamores, necesidad permanente del hombre. Aquello que no pierde vigencia.

Características literarias implícitas en el canto:

Queremos dejar constancia que no nos hemos comprometido con una taxonomización o categorización del canto por lo que, para el presente trabajo, todas estas expresiones o son “tonadas” o “décimas”, acorde a la usanza tradicional de esta área cultural. Para algunos cultores existe una diferencia entre tonada, tonada canción y canción, pero dado que no es un rasgo socializado en todos los sectores, omitimos intencionalmente esta diferenciación.

Para el análisis se tomó un corpus de 265 “tonadas” y 116 “décimas” registradas durante los años mencionados, muestreo en torno al cual podemos hacer algunas aseveraciones preliminares (¹⁴).

La tonada.

Todas ellas construidas, en su gran mayoría, con coplas de cuatro versos con una rima asonantada “a – b – c – b”. Se observa que la mayor parte de estas coplas son de origen español, transmitidas a través del tiempo en todas las colonias españolas y en todas las provincias de Argentina. Es indiscutible que su fuente más natural es la zona centro sur de Chile, de la cual se nutrió y se influyó mutuamente. Si se estudia el canto tradicional de la zona de Linares, San Carlos y Los Ángeles (¹⁵) – de Chile – se encuentran las mismas cuecas y tonadas. En esos mismos lugares es posible encontrar gatos y tonadas de evidente construcción mendocina.

• La tonada simple

Las formas más antiguas de la tonada en Chile no cuentan con estribillo. En ambas vertientes de la Cordillera de los Vientos, en el norte neuquino, hemos encontrado que las tonadas sin estribillo son las que predominan (el 90 % de ellas). Las hay simple y de coleo. El 70 % de las tonadas registradas están construidas como “tonadas simples”, sin estribillo. Podemos aseverar que esta es una particularidad de la tonada vigente en esta área cultural.

¹⁴ La gran cantidad de cantoras con las que se trabajó (71 cantoras de ambas vertientes de la Cordillera del Viento), las dificultades de traslado del equipo y el poco tiempo que se contaba para trabajar con cada una de ellas no permitió un trabajo profundo para detectar todas las formas cantables que eran poseedoras y así tener un universo más confiable. No se profundizó en la búsqueda del romance u otras expresiones culturales que se expresan junto o con ocasión del canto y el baile en su entorno natural. A su vez el equipo contaba de mucho entusiasmo pero poca rigurosidad antropológica. Lo importante es el que el registro se realizó en un tiempo cuando aún no estaba contaminada con expresiones culturales ajenas a esta isla cultural.

¹⁵ Donde precisamente están los pasos cordilleranos utilizados por los crianceros para comercializar sus productos con Chile y proveerse de sus “faltas” (azúcar, harina, aceite, fideos, tabaco, yerba mate, entre otras cosas)

Jovita del Carmen Labra <i>Los Quique – Las Ovejas</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	Matilde del Tránsito Sáez <i>Chacay Melehue</i> <i>Zona Centro Cordillera del Viento</i>	Laura Millaqueo, <i>Colluco – Barrancas</i> <i>Zona Este Cordillera del Viento</i>
La niña que quiere a un joven se destina a padecer, ahí queda “desacreditada” si no se casa con él. Si un joven mira una niña con el fin de ser casado se le acerca otra mejor y la pobre queda a un lado. Algunos tienen por gala de engañar a cualquier pobre ninguna niña se cree lo que a prometen los hombres Varios tienen al decir el malo me tentaría, el malo no tienta a nadie son engaños de la vida. La más oyente compañía varillita de maitén, el amor es buen amigo pero cuidado con él.	Yo he sido la ingrata cruel que no le atendió a mi madre consejo no le atendí de que me sirve el quejarme. Adiós mi madre querida tronco de todas sus ramas ya se va su hija querida nacida de sus entrañas. De mis hermanos queridos de todos me despedí todos quedaron llorando del verme salir a mí. Por camino “onde” me fui de lágrimas lo regué por considerar la audiencia yo a mis padres los dejé.	Hasta que pierda la vida tengo la intención de amarte, entonces prenda querida dejaré de enamorarte. No puedo olvidar mi bien y aunque el sol se me opusiera, un amor que está en el alma no se olvida por cualquiera. Yo vendo la flor del lirio y es cuando de ti mi acuerdo, de amanecer en tus brazos las esperanzas no pierdo. Para todos los presentes cascaritas de limón, aunque me vaya de aquí los llevo en el corazón.

- **La tonada de coleo**

Una hermosa forma de la tonada sin estribillo es aquella denominada “de coleo”, donde el último verso de una copla da pie para el primer verso de la próxima. También es una forma de la tonada que es muy antigua. En esta área hemos encontrado sobre 50 de este tipo de tonadas, correspondiente al 18% de nuestro universo, lo que demuestra su amplia vigencia entre las cantoras mas

experimentadas. Algunas de ellas se mezclan con la tonada sencilla por la costumbre de las cantoras de ir agregando estrofas acorde a la ocasión, a como la aprendió o a los sentimientos que quiere expresar en la composición poética musical.

<i>María Inés Cofré</i> <i>La Matancilla, Varvarco</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	<i>Matilde Villegas</i> <i>Tricao Malal</i> <i>Zona Centro Cordillera del Viento</i>	<i>Filomena Barros</i> <i>Buta Ranquil</i> <i>Zona Este Cordillera del Viento</i>
Obedeciendo señores con lo poco y “naa” que se, que haré si no puedo más con poco obedeceré.	Para toda la compañía pidiéndoles voy permiso, porque debo respetar y hasta la tierra “onde” piso.	Quisiera ser rayo de sol y alumbrar a tu ventana y darte los buenos días lucero de la mañana
El amor va donde quiere donde lo quieren llevar, solamente con los ojos de compañero se van.	Pase de un amargo día principio de mi trabajo, no me quisiera acordar cuando me salí de tus brazos.	Lucero de la mañana lucero de un resplandor que con tus hermosos ojos me has robado el corazón
De compañeros se van destinado a padecer de ver serán dos ojos que se cieguen a querer	Cuando salí de tus brazos no quisiera haber nacido a este mundo engañoso sin haberte conocido.	Me has robado el corazón tu no lo puedes negar si tu no me correspondes sólita me hay de matar.
Que se cieguen a querer siendo “pa” la perdición yo todos los días digo “benhaiga” mi cegazón.	El haberte conocido no hay figura que te iguale, mis ojos se vuelven mares los arroyos cristalinos.	Solita me hay de matar y a situación ha de ser sólita hay nacido al mundo destinada a padecer
Para todos los presentes florecita plantada en playa, se embarca va a dar a Lima y va a florecer en España.	Para toda la compañía basta pero de lamentarme /: muchas cosas es no tener amparo de padre ni madre :/	Para toda la compañía reverdecido alelí para toda la compañía que le tengo que “divirtir”

• **Tonada con estribillo**

Representa el tipo de tonada más moderna, con mayor exigencia literaria, cambios en la intencionalidad y velocidad del rasgueo y con menos modularidad (posibilidad de intercambiar coplas) dado a que suelen mantener regularidad en su temática. En la tonada con estribillo la cantora por lo general evita tomarse las licencias que le son propias, manteniendo la estructura casi sin incorporarles cambios, quizás se deba a que el estribillo condiciona la letra o que no las sienta tan suya.

En esta modalidad existen con los estribillos intercalados entre cada estrofa y aquellas que intercalan muletillas al final o cada dos versos (la "coladita" según la Sra. Audolía Cofré de Chos Malal)

Se han registrado 37 tonadas de este tipo, 6 de ellas con muletillas lo que significa que su 14 % representa el poco uso de esta modalidad más moderna.

Uberlinda del Carmen Alfaro <i>Camalón – Andacollo</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	Audolia Cofré <i>Chos Malal</i> <i>Zona Centro Cordillera del Viento</i>
Tonada con estribillo (fragmento) Cuando el zéfiro sopla con fuerza luego el agua se empieza a agitar y se encrespan las faz de las olas oh que linda la brisa del mar. <i>Es inútil soñar</i> <i>es inútil pensar</i> <i>o que brillen entre nubes lejanas</i> <i>eso yo no lo puedo alcanzar :/</i> Cuando el sol de mañana colora del oriente su diáfano velo y la noche estrella hacedora oh que linda la brisa del cielo :/ <i>Es inútil soñar</i> <i>es inútil pensar</i> <i>o que brillen entre nubes lejanas</i>	Tonada con muletilla y estribillo (Fragmento) En el centro de mi pecho, me voy, me voy un palomito infiel, y adiós, y adiós de que servido con alas, me voy, me voy levantó el vuelo y se fue, y adiós, y adiós <i>Me voy, me voy,</i> <i>me voy y te dejo</i> <i>que si no hallo lo que busco</i> <i>más bien me voy</i> <i>más bien me voy y te dejo</i> <i>y adiós y adiós</i> Acuérdate palomito, me voy, me voy cuando en mis brazos dormías, y adiós, y adiós cuando la sed te apuraba, me voy, me voy De mi lágrimas bebías, y adiós y adiós <i>Me voy, me voy,</i> <i>me voy y te dejo,</i> <i>que si no hallo lo que busco</i>

<i>eso yo no lo puedo alcanzar.</i>	<i>más bien me voy, más bien me voy y te dejo y adiós y adiós</i>
Gudilia Rosa Tapia <i>Buta Ranquil – Pehuenches</i> <i>Zona Este Cordillera del Viento</i>	

Tonada con muletilla <i>(también es tonada de coleo)</i>	
Allá voy a ver si puedo no sé si yo si yo podre <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> si canto mal y procedo contra la ley lo porfiare. <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>	Yo no he tenido consuelo Muy solo, solo lo he pasado <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> Desde que tan luego el tiempo Que tú me hayas olvidado. <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>
Adiós vidita del alma Que has sido mal pagadora <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> Tanto como te quería Te tenía en la memoria. <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>	Que tú me hayas olvidado Me has de decir porque <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> Yo motivo no te he dado Para que me desprecies. <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>
Te tenía en la memoria Como siente no olvidarte <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> Pues ahora lo he sabido que tu amor está en otra parte. <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>	Para la feliz compañía Que me disculpe les pido <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i> La mala explicación Los defectos que ha habido <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>
Que tu amor está en otra parte Cansada estoy de saberlo <i>Ven allí quien ama, y quien ama no</i>	

Del momento en que lo supe

Yo no he tenido consuelo.

Ven allí quien ama, y quien ama no

Como el “canto” por antonomasia, la tonada está presente en todas las ocasiones del ciclo agrario y social en que transcurre la vida del campesino. El entorno, el ciclo agrario y sus creencias marcan al campesino y condicionan todas sus expresiones culturales, por tanto el canto va a estar vinculado a su vida en torno a lo que manda la tierra, la vida social, el ciclo humano de vida y muerte, el calendario religioso, de tal modo que hoy se cantan tonadas en todas las ocasiones relevantes.

Por excelencia se canta la tonada de amores y desamores en toda oportunidad, pero aparecen aquellas que cumplen un rol funcional exclusivo, tales como:

- Tonada de saludo, de esquinazo o serenata
- Tonada de despedida de la cantora al retirarse
- Tonada de despedida del hogar y/o de la madre
- Tonada o cantares religiosos
 - i. Tonada al Niño Dios o Villancicos
 - ii. Tonada a San Juan (suelen considerarse Décimas acá)
 - iii. Tonada a la Cruz de Mayo.
 - iv. Tonadas a Santa Rosa (consideradas décimas)
- Tonada de ceremoniales
 - i. Tonada de angelito (escasos registros)
 - ii. Tonada para los novios (hay tonadas y décimas)
- Tonada de presidiario o condenado a muerte
- Tonada romance (sólo se registra “En Santa Amalia”)

La Decima

Otra expresión del canto, que distinguen y diferencian las cantoras, es la “Décima” que no necesariamente corresponde a la construcción literaria de la *décima espinela*.

Del registro realizado hemos encontrado 116 “décimas”, que en estricto rigor 88 de ellas corresponden a décimas propiamente tal. Las restantes (28) corresponden a cantos que relatan “casos” o “sucesos” trágicos ocurridos en el norte neuquino y que se han transmitido tradicionalmente

• Décimas a lo divino

Su particularidad es que originalmente fueron construidas con décimas espinelas y que corresponden, según los poetas populares o repentistas de todo Sudamérica, a aquellas dedicadas a la vida de Cristo, pasajes de la Biblia, vinculadas a los santos, a la iglesia o a la fe.

Las 29 décimas (el 25%) registradas en el norte neuquino evidencian, en algunos casos, bastante degradación dado que el olvido fue haciendo perder la clásica rima a-b-b-a-a-c-c-d-d-c, lo que evidencia que fueron aprendidas por las cultoras sin introducir ningún cambio salvo el mencionado.

Es muy común encontrar décimas con menos estrofas (deben ser mínimo cuatro) y estrofas con menos de 10 versos.

Juana Fuentes de Arias <i>Huinganco, Minas</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	Ramona Rosa Vásquez <i>Caepe Malal</i> <i>Zona Centro Cordillera del Viento</i>	Uberlinda del Carmen Muñoz <i>Buta Ranquil</i> <i>Zona Este Cordillera del Viento</i>
Por los Santos Pie forzado	Por Conjuro Versos libres con Despedida	Por Pasión Décima Glosada

Pie forzado: Dios tarda pero no olvida Lo dice San Juan de Dios ese debe ser tu destino te debiera acompañar yo me dijo San Bernardino San Alfonso y San Albino se van en mi compañía y me dijo San Elías te tengo que ver el fin me dijo San Agustín Dios tarda pero no olvida Dice Santa Magdalena con nuestra madre merced también te ampararé me dijo Santa Isabel que te valga San Daniel me dijo Santa Lucía te valga Santa María me dijo Santa Benancia nunca pierdas la esperanza Dios tarda pero no olvida	Digo la una que es una nombre de Jerusalén la Virgen estuvo en Belén y siempre fue Virgen pura todo el mundo lo asegura que Dios quiso padecer cierto fue que padeció por su infinito poder digo los dos que son dos las dos tablas de la Ley, Y tres son las tres Marías y cuatro la de Evangelios, que son palabras benditas de muchas sabiduría. Ya viene la luz del día como el alba cuando aclara. el Señor nos ha enseñado que alabemos el bendito palabras de Jesucristo cinco son las cinco llagas	No “quero” prenda con dueño que me la quiten mañana “quero” prenda que me dure hasta que se me dé la gana San Pedro planto un madero para mejor maravilla se convierte en tres semillas de palma, laurel y cedro el señor dijo me alegro que trabajen con empeño en ese pesado leño no puedo asomar mi rostro eso debe ser para otro no “quero” prenda con dueño Buscaron un “Sirineo” que ayude a llevar la cruz Conoció que era Jesús la cargó con más deseo le dijo el Señor te veo que venís de buena gana mi alma pura limpia y sana y así te la prevengo para la vida que tengo que me la quiten mañana
---	---	--

La divina Santa Rosa también procura ampararme santa muy milagrosa Nuestra Señora del Carmen me acompaña nuestra madre Santa Ana con alegría Santa Gertrudis decía después de su majestad todo se conseguirá Dios tarda pero no olvida	Seis son las seis candelas como bien claro se ve Siete son los siete gozos de mi padre San José. A la misa entraré como el primer Evangelio el sacerdote primero que se vestía de oro. Ocho son los ocho coros que se cantan en el cielo.	En el monte del calvario habían tres carpinteros haciendo miles “trufares” manifestando un madero le dijo un Dios verdadero Judíos no se apresuren en trabajar no se apuren en esta cruz tan linda y bella que yo he de morir en ella quiero prenda que me dure
A mi padre San Antonio Le entrego mi alma completa San Miguel que me la pesa San Pedro me abre la puerta San Juan me ayuda a dar cuenta San José todos los días San Francisco me ponía En presencia del Señor Y me dijo San Simón Dios tarda pero no olvida	Nueve son los nueve meses que el Señor dejó por cierto. Diez son los diez mandamientos que la Santa Iglesia ofrece por lo que a mí me parece que murió crucificado y de espina coronado como la doctrina dice. Once los once mil virgen que al Señor acompañaron. Viva la buena compañía varillita de patagua nuestro Señor Jesucristo enseñó doce palabras. Y el que la redoblase nunca sería perdido Lucifer muy afligido de que las oyó nombrar que se hubo de retirar	San Pedro lloro cien años porque cometió un “errore” hasta que mandó el Señore un ángel a perdonarlo y de allí sale ayunando con penitencia bastante y dice que en adelante no comete ni un “errore” tuvo que perder el cielo que dolor para un amante

y hasta verse por vencido

• **Décimas a lo humano**

Guarda las mismas características que hemos comentado respecto de las Décimas a lo divino. El aprendizaje de décimas de poetas no conocidos, pero transmitidas por tradición – haciendo gala de la capacidad nemotécnica de las cantoras – y el olvido de versos, estrofas y rimas son evidentes en muchos casos.

La Décima a lo Humano o “versos” - como le llaman las cantoras - son mayoritarias en el norte neuquino y ha sido registrada 59 veces en ambas vertientes de la Cordillera del Viento. Represen el 51% de este género de canto.

Predomina el canto trágico, de abandono, de pena, que – entendemos – se contrarresta con la tonada que esencialmente le canta al amor. Desde esta mirada tiene unidad de estilo con las otras décimas, la de “casos” y “sucesidos”, con la diferencia que estas décimas a lo humano son más genéricas, no circunscritas a un territorio determinado. Probablemente han sido heredadas de poetas populares de ambas vertientes de la Cordillera de los Andes.

Si pudiéramos categorizarlas por su temática, lo más representativo es:

- Décimas de amor y desamor (siempre presente en todo canto)
- Décimas a la madre o de abandono y/o despedida del hogar
- Por astronomía o catástrofes naturales
- El Pródigo hambriento (recurrente el hijo que abandona a su padre)
- Por fatalidad
- Por ponderación o el mundo al revés
- Para casamientos
- De situaciones jocosas

Corina Alfaro	Vitalina Rosa Sura	María Rosenda Albornoz
<i>Manzano Amargo</i>	Naunauco	
<i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	Zona Sur Cordillera del Viento	
El Hijo Pródigo	Decima Por Casamiento	La Hormiga
		<i>Décima por Ponderación</i>

El hijo prodigo soy de mi padre el más querido de mi casa me ausenté y aquí estoy arrepentido.		
Toda la herencia pedí yéndome a tierras lejanas	Hoy es vida de contentos Para los padres queridos	Un día enlace una hormiga A la orilla de un pajonal

y al tañir de las campanas y el tiempo no lo sentí y en otro país perdí y hasta quedar como estoy y a donde mi padre voy que vergüenza en este estado y le diré arrodillado y el hijo prodigo soy. Tan pobremente me hallaba cuando buscaba un patrón con una grande aflicción de mi padre me acordaba que de él me separaba teniendo todo alimento buena cama y mi aposento y todo lo necesario y ahora lo paso al diario con grandes remordimientos	Del ver sus hijos unidos Por medio del casamiento La dicha y merecimiento Por la santa iglesia tiene Y ellos calmaran de bienes Como si fue el mismo Dios Bellos novios a gozar Reciban los parabienes Ay niñas que hablan con fe Y dicen en ciertos casos Yo si algún día me caso Y a mis padres llevaré Con gusto les serviré Si me llegase a casar La madre con gran pesar Y la novia con tristeza Y adoraré con fineza Que mi hija me va a olvidar	Me ha cortado cinco lazos Una cincha y un pihual La merecida a cobrar En un palo de cizaña Abarrajó una montaña De las estirás que dió El estruendo donde cayó Se llegó a ir en España Para voltear esta hormiga No se le ha hallado de entrada A mí me hubo de agarrar A mordiscos y a patadas Yo no les pondero nada Muchos habían presentes Como fue probablemente Que allí mismo se mató Y de la hormiga salió Diez mil quintales de aceite
Con unos cerdos salía y al campo para cuidar como no podía estar con el hambre que tenía y con los cerdos comía de aquel inundo sustento andaba todo “muriento” del suelo iba a recoger y con los puercos comer porque soy prodigo hambriento	El novio estaba esperando La contesta con gran susto Sale la madre llorando Diciéndole que su gusto Desde que estaba mamando Le asiste vuestra compañía Lágrimas de carabaña Sus padres derramarán Del ver que su hija se va Nacida de sus entrañas	Tan solo de una quijada Saqué cuatro mil lagares Cuatrocientos tiradores Diez mil seiscientos “piguales” Y veo que bien me sale Porque bastante hei perdido Toda mi vida “hei” rendido En una gran confusión Esto no es ponderación De una pata hice un navío

Si yo me atreviera a ir y a donde mi padre está quizás me perdonará por lo que lo hice sufrir. voy al momento a persistir donde mi padre amado y aunque “dentre” de criado con el estaré mejor Le diré vengo señor del mundo desengañado. Estaba el anciano un día y en su balcón suspirando y hacia el camino mirando por ver si su hijo volvía y en un caluroso día y a un “pelegrino” vio y así en mendigas corrió y al conocer a su hijo venga a mis brazos le dijo cuando el joven se acercó. Para todas la compañía y así nomás ha de ser y unos nacen “pa” feliz y otros para padecer.	El padre por más prudente Le preguntó a su mujer Y será su parecer No se le admite más suerte Siendo el gusto y los parientes Quiso la madre acordarse Que es destino con que nace Y al padre se le previno “Pa” que cumpla su destino Dejémosla que se case.	Me hallo muy determinado De hacer una oreja lancha Para navegar pa Francia Para Lima y el Callao De vuelta paso a Santiago Para poder salir bien De la cabeza también Formaré un buque de guerra Ninguna la igualdad Que navegue en esta tierra Para toda la compañía varillita de peral mucho importa un buen lacero que enlace todo animal.
--	--	---

- **Casos y Sucedidos.**

El registro realizado entre los años 1982 y 1992 detecta 28 “décimas” que nominamos unilateralmente como “casos” y “sucedidos”, para diferenciarlas de las décimas propiamente tal, y de ese modo facilitar su estudio.

Es claro que en el norte neuquino este cancionero que da cuenta de las tragedias acaecidas en ese entorno cordillerano y de extremas situaciones climáticas son nombradas solo con el nombre de

“Decimas”, aunque su construcción literaria (su métrica) diste de la aplicación de la rima de la espinela, sus estrofas estén construidas con 10 versos y, por último, ni siquiera utilizando la copla, base fundamental de la tonada.

En estricto rigor son tonadas con versos libres que establecen un vínculo entre un hecho real y una expresión cultural. Aquí hay una evocación de una realidad traumante a través de la canción. Un suceso vinculado a la muerte trágica ocasionada por las condiciones geográficas y de las actividades del criancero que se rememoran tanto para rendir un tributo a los caídos, como para plantear una enseñanza a las nuevas generaciones. Con los elementos de la naturaleza no se juega, vivimos en un entorno que es necesario respetar y donde hay que prevenir.

Son creaciones dramáticas en la que las cantoras comprometen su emoción, sus sentimientos. La tradición ha marcado a las cantoras y las ha hecho responsable de su transmisión y por ello es posible encontrar una y otra vez las mismas “décimas” en cantoras muy alejadas unas de las otras.

Como el área en estudio está establecida en torno a la Cordillera del Viento, en sus vertientes norte, sur, este y oeste es claramente identificable las “décimas” de casos y sucedidos que más se conocen:

- Décima o Tonada a Olga Rosa
- Décimas a Rosaurito
- Décimas a Violeta Almendra
- Decima al Tani (Un veintiséis de noviembre)
- Salió de su casa un día
- Una hija desobediente
- Los contrabandistas
- Las nevazones
 - De las ramadas ha salido
 - Atención la compañía
 - El año sesenta y uno

Ejemplo de “casos” o “sucesidos”, “décimas” según las cantoras.

Jovita del Carmen Labra <i>Los Quiques - Las Ovejas</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>	Carmelina Martínez <i>Chos Malal</i> <i>Zona Centro Cordillera del Viento</i>	Olga Ester Castillo <i>Veranada Vieja, Varvarco</i> <i>Zona Oeste Cordillera del Viento</i>
Violeta Almendra	De la ramada salió	Tonada a Olga Rosa
No lo hago por ofender sino es que por recordar que el año cuarenta y cinco se ha presentado fatal	Presente aquí la compañía y esto es porque ya me voy /: nos volveremos a ver si Dios quiere y libre estoy	Día veintiocho de enero se vio en principio de fallo de haber laceado un caballo en la puerta de un corral.

Noviaba particular la niña Violeta Almendra y Diógenes Burgos al verla hizo amistad y conquistó, y empeñoso y diligente a su padre la pidió.		La madre la fue a mandar y ella donde el padre fue la muerte no sé porqué ha sido tan horrorosa si quiere saber quién es, falleció la Olga Rosa.
Los padres han consentido que se haga el casamiento y los novios muy contentos han hecho cambio de anillos Y el destino no ha querido la muerte los apartó Diógenes Burgos se ahogó en el río de Nahueve nadie favorecer lo puede: el agua se lo llevó.	De la ramada salió y una tropa a caminar con el día muy bonito y a la “cruzá” a peligrar cuando salieron al filo se les empezó a nevar dijeron va a levantar lo que ver viento es un hecho “vámolos” por el desecho sí nos “pudimos” salvar	Y en un lance tan estrecho donde el lazo se enredó el caballo la arrastró hasta verla penetrar su padre tardó en llegar y el lazo la rebanó. Luego el saco se sacó para cubrir ésta muerta la madre dijo llorando qué dolor y qué tristeza.
Al saber esta noticia Violeta desesperada se lamentaba y lloraba ¿ para qué quiero yo vida? ya se acabó mi alegría sólo me queda el dolor perdí mi primer amor como muchos lo han sabido no puedo echarlo al olvido mientras late el corazón.	Y entraron a caminar y en aquel día de fijo la primera que quedó fue la Varista y un hijo :/ Don Pedro Guzmán quedó solito en esa malura pero arriaré mi mula hasta donde sea capaz y si no bajaré carga si la dejaré pasar	Este cuerpo se veló siete noches varios días, esperando policía p’a que revisen el cuerpo; porque un muerto en campo /abierto algunos son registrado. pero mi cuerpo es sagrado a Dios gracias ha de quedar, adiós mi padre y mi madre a la gloria iré de entrar .
El día once de Agosto	Y ya “dentra” a caminar	Adiós le digo a mis padres

fue cuando Burgos se ahogó llegó el día diecinueve y Violeta en su dolor y al pasar por el cajón de Tierras Blancas nombrado de la veta se ha tomado y algunos metros avanzó para calmar su dolor al río se descolgó. Los que presente se hallaban la han tratado de salvar cuando ya estaba sin vida la vinieron a sacar El crimen fue intencional porque se ha manifestado ella un retrato ha dejado de aquel su novio querido y junto a la orilla del río una vela le encendió. Las oyente compañía papelito colorado aquí se acaban los versos de estos dos apasionados	con el permiso de Dios Y muy pronto se voló Y en ese bardón profundo ya me voy “pal” otro mundo y a rendir cuentas a Dios siete bajaron al bajo con los muertos eran diez y don Manuel Rebolledo quemadito de los pies. Presente aquí la compañía varillita y se secó y en este mundo engañoso hoy somos mañana no.	con tristeza y amargura, mi alma se va al tribunal mi cuerpo a la “sepultura”. De mi padre estoy segura que me han de servir p’a bien, muy buen Dios por mis hermanos que tengan buen proceder; adiós que me voy al cielo para nunca más volver. Presente aquí la acompaña, varillita de laurel, para que de mí se acuerden ahí les dejo este papel, en la compañía de aquél que acompañó el sentimiento, adiós camino pedriento adiós prados vecinos, /: a Pichi Ñire me voy para cumplir mi destino :/
--	---	--

Características musicales del cancionero del norte neuquino.

El canto y las cantoras.

Como en todo el canto tradicional de esta parte de América del Sur, no existe gran variedad de melodías proporcionalmente al número de tonadas y décimas que hemos registrado (tonadas: 265, décimas 116), puesto el sentido modular que tiene el canto le permite a la cantora ir “re–construyendo” diferentes

tonadas haciendo uso de la misma melodía. Es más, algunas cantoras poseen dos o tres melodías que se aplican acorde al tipo de tonada que canta. A excepción de aquella tonada que no la siente parte de su comunidad y la ha incorporado a su repertorio sin introducirle cambio alguno.

Es justo reconocer que tuvimos la suerte de conocer cantoras que tenían un amplio repertorio con tonadas construidas con distintas melodías, en distintas afinaciones y con variados rasgueos, pero es la excepción de la regla o que el tiempo y el olvido fu{e quitándole riqueza a este canto tradicional.

Existe clara diferenciación melódica entre las tonadas de corte amoroso, los parabienes, las tonadas de angelitos, las tonadas y décimas a lo divino y las llamadas décimas (casos o sucedidos) entre otros. Cada una de estas especies tiene una clara personalidad que la cantora que las domina y respeta.

Más variedad se puede encontrar en el modo de como las cantoras rasguean la guitarra para acompañar el canto. Cada una de ellas va imprimiendo su propia personalidad al sacar sonido a su guitarra. Se evidencia ciertas escuelas que son locales y que se van diferenciando dependiendo de qué vertiente de la Cordillera de los Vientos se ha tomado. Hoy, los encuentros de las cantoras han ido uniformando los rasgueos perdiéndose la variedad y riqueza que encontramos en los años 80 del siglo que recién termina... El rasgueo se hace con los dedos de la mano apoyados unos a otros lo que le da un sonido agradable al oído, y puede pasar del rasgueo suave al chicoteo altamente marcado donde tiende a abrir la mano. Siempre están contruidos en un compás de 6/8 y en las tonadas con estribillo se alterna el $\frac{3}{4}$ con el 6/8. Todas en tonalidades mayores y escasamente se utiliza el subdominante.

No encontramos tonadas en tonos menores

Las Afinaciones tradicionales en uso

Las necesidades del escenario hace que hoy las cantoras afinen su guitarra por la afinación universal, de 1ra a 6ª cuerda: Mi – Si – Sol – Re – La – Mi, aunque hemos comprobado que aún recuerdan las afinaciones utilizadas en su entorno familiar.

Las únicas afinaciones que hemos encontrado son:

- Transporte o Por Primera: Mi – Do – Sol – Do – Sol – Do
- Segunda Alta: Mi – Si – Sol – Re – La – Mi
- Tercera Alta: Do# - La – Fa# - Re – La – Re
- Por Quintas o Finar al aire: Re – Si – Sol – Re – Sol – Re

Algunas cantoras solo conocen una, como es el caso de la Sra. Margarita del Carmen Bravo de Las Ovejas que desde niña solo tocaba acompañada por Tres Quintas (Finar al aire). La Sra. Carmelina Martínez de Chos Malal, aun cuando conoce otras, toca solo por Transporte, porque le acomoda a la voz. Jovita Labra o Olga Ester Castillo, afamadas cantoras de Varvarco dominan las cinco afinaciones.

Dentro de la lógica de lograr diferentes alturas para acompañar el canto han ido bautizando las tonalidades que saben tocar en la guitarra afinada por común o universal. Es así como las conocen:

- Por Guitarra Común

- La larga: Do Mayor
- Pata e zorra Re Mayor
- Por la Común: Mi Mayor
- Cinco Puentes La Mayor (construida por media guitarra, es decir a partir del 5to traste).

Impronta local del canto tradicional.

- **La exclusividad de la tonada y la cueca para la mujer.**

Algo que se conserva por tradición es la exclusividad que tiene la mujer como intérprete de la tonada y la cueca. En los años 82 era imposible encontrar algún varón que tocara estas especies musicales, dado que era cosa de mujer. El hombre tiene otro repertorio, y era escaso entre los campesinos encontrar un guitarrista, puesto que para estos jefes de hogar la vida le exigía largas ausencias entre los ciclos de invernada y veranada, lo que, junto a un machismo acendrado le impedía aprender a tocar. Se conocieron casos de hombres que impostando la voz cantaban como lo hacían las mujeres y ejecutaban la guitarra y su canto en el caso de que en alguna fiesta no hubieran cantoras, al preguntársele respondían “yo soy cantora”.

Hoy en día encontramos muchos varones que están apropiándose de los repertorios familiares, incorporando más de una guitarra al acompañamiento, en la lógica masculina de hacer música y canto, con guitarra primera y acompañamiento, cosa impensada en el pasado.

Estas nuevas costumbres son vistas con curiosidad, cuando no con reticencia, por las cultoras del norte neuquino. La guitarra para la tonada y la cueca siempre fue cosa de mujer. Ella es la que conservó y atesoró una tradición que hoy la vemos como una reliquia viviente... y está ahí, en el norte neuquino.

- **El uso del cogollo**

Si bien es cierto que el cogollo en la tonada es una costumbre tradicional de larga data en ambas vertientes de la Cordillera de los Andes y es de amplia extensión territorial, hemos encontrado una persistencia y una riqueza de cogollos en las tonadas neuquinas que son dignas de destacar. Se usa al inicio de la tonada y al término de ella (en el 33% de las tonadas registradas) o sólo al término de ella (el 22%), en muy pocas se utiliza solo al inicio (sólo el 2,3% de lo registrado)

El cogollo va tomando distintas formas, según la ocasión o la intención de la cantora y es evidente que se va utilizando acorde a las circunstancias que ocurren al momento de producirse la dinámica del canto. Aun cuando en su memoria tiene retenida una gran cantidad de cogollos, y otros que improvisa al momento acorde según los cánones establecidos, pueden utilizarse indistintamente en cualquier tonada o décima... es facultad y prerrogativa que se reserva la cantora.

- **Solicitando permiso**

Para la feliz compañía
voy pidiendo permiso
porque debo respetar

Allá voy a ver si puedo
si no me turbo en decirle
pero le diré que me hallo

Mi lengua turbada se haya
queriendo hablar y no puede,
no es la primera ocasión

hasta la tierra que piso

muy pronta para servirle

porque siempre le sucede

• **De dedicatoria o mandato**

Una letra me han pedido
pero no diré quién es,
y presente está la Anita
me parece ser usted

Presentes los cantineros
no me echen la culpa a mi,
presente Felipe Olave
me mando y yo obedecí

Don Olave y Don Medel
voy a hermanar la tonada,
no sea de que me muera
no quiero deberles nada

• **Filosóficas**

Viva la feliz compañía
sirva ustedes perdonar,
un arbolito sin hoja
que sombra les puede dar

Para toda la compañía
varillita de peral
mucho importa un buen lacero
que enlace todo animal

Presente aquí la compañía
varillita se secó
en este mundo engañoso
hoy somos mañana no

• **De disculpas**

La más oyente compañía
que me disculpen le pido,
la letra y la mala voz
los defectos que ha habido.

Viva la feliz compañía
y atiendan si les conviene,
miren que aquí va a cantar
una que gracia no tiene.

Y allá voy a ver si puedo
y allá voy con mi “dudeza”,
anda lengua no te “torbes”
no me dejes en vergüenza.

• **De buenos deseos**

Señores dueños de casa
y un ramitos le daré,
todo lleno de florcitas
y hojitas que no se ven.

Para toda la compañía
y hortensia que quiere abrir,
mi corazón les desea
y un brillante provenir.

Para toda la compañía
cascarita de “grana”
no tengo más que ofrecerle
que una bonita amistad.

• **La atmósfera del canto.**

Algo que es necesario expresar con toda la fuerza que sea posible: el respeto por el canto y la cantora en su medio natural. Tiene una alta valoración social, situación que ha permitido la persistencia de estas formas antiguas del canto tradicional en el norte neuquino.

En los años 80 aparecen las fiestas populares impulsadas por organismos oficiales (municipios), el escenario se convierte en el centro de la actividad y con ello aparece un cambio en la forma del festejo. Las Cantoras que solo participaban de eventos familiares y socio-comunitario ahora son las invitadas de honor en los escenarios, dependiendo del número de ellas, tienen espacio para cantar un par de tonadas y amenizar el baile con las tres patas de la cueca. Abajo el público participa alegremente, donde la cueca mantiene su vigencia. Todo esto se realiza con respeto y atención por el canto. Se observa y se valora a la cantora, se le disculpa si se equivoca, producto del nerviosismo por estar en un escenario lleno de luces, con micrófono y un presentador que la ha sobreevaluado. No importa, si está allí es porque es buena cantora. Esto persiste pese a que a veces son 3 o 4 horas que dura la presentación de las cantoras. El baile festivo y de moda, donde estarán presentes las rancheras, los valeses y el chamamé vendrán después. Para todo hay tiempo...mucho mas tarde suelen entrar los grupos con instrumentos electro-acústicos y la composición del público se limita a los más jóvenes.

Pero en los medio natural del canto, donde usualmente el festejar es una tradición familiar o social, fiesta de un santo o una faena (Trilla) se canta alternativamente las distintas formas del canto necesario para la ocasión, es allí donde la cantora es imprescindible. Lo más probable es que sea una persona de la familia, en toda familia hay una o más cantoras. No puede realizarse la novena sino esta la cantora conduciendo el canto a lo divino y el remate de dicha novena no es posible si no surgen la tonada y la cueca.

Una costumbre participativa de los que escuchan la tonada es lo que se ha dado a llamar “el grito campesino”. Desconocemos los años de vigencia, pero al parecer fue una costumbre introducida por uno de los conductores del Encuentro de Cantoras de Varvarco, “Laliana” Rodríguez. Sea cierto esto o no, al momento de cantar una tonada, especialmente los más jóvenes, demuestran su agrado a través de gritos agudos, costumbre que se ha extendido en todo el territorio del norte neuquino.

Palabras finales.

En torno a la Cordillera del Viento, en el norte neuquino, pese a todo los cambios que han introducido la tecnología de la información y comunicación, la presencia de la televisión y la internet, la profusión de Fiestas Campesinas producidas muchas veces por agentes sociales ajenos al medio social y la permanente presencia de otros modos del canto en estas fiestas, persiste la tonada tradicional con una alta valoración.

Grupos de jóvenes están retomando esta forma de canto que les da identidad, la están cultivando y, es posible que, con los cambios propios de la dinámica cultural, persistan por mucho tiempo.

Aún falta agudeza por redescubrir el uso de la guitarra con sus múltiples formas de rasgueos (toquíos según los campesinos) y afinaciones para que la tarea sea completa.

/: Aquí termina esta letra
de estos nobles caballeros :/
/: por no dar la limosna
perdió la gloria y el cielo :/

Olga Ester Castillo

FOLKLORE COMO EJE TRANSVERSAL EN LA ESCUELA PRIMARIA

Por María Angélica Ramírez

Resumen:

Para preservar Nuestro Patrimonio Cultural, es importante resaltar la importancia del Folklore, en el ámbito educacional, estableciendo objetivos y lineamientos claros para la preservación y revalorización de nuestro acervo cultural.

El folklore como eje transversal en la escuela, se basa sobre el abordaje del folklore como globalizador e integrador de los contenidos, abarcando las distintas áreas curriculares, sin perder la identidad de cada una de ellas.

LAS EXPRESIONES ARTÍSTICAS como la música, la pintura, la danza, la artesanía etc. marcan las características propias del lugar y entre ellas se interrelacionan con las distintas áreas del aprendizaje desde múltiples perspectivas: psicológicas, motrices, sociológicas, antropológicas y culturales.

Ejemplo: Folklore se interrelaciona con

INGLÉS: La palabra FOLKLORE, es una palabra inglesa que significa FOLK (pueblo), LORE (saber) “SABER DEL PUEBLO” fue propuesta por William John Thoms, el 22 de agosto de 1846.

MATEMÁTICAS: En nuestras danzas folklóricas, es de gran importancia por la ubicación del cuerpo dentro del espacio físico. Nos desplazamos teniendo en cuenta un cuadrado imaginario y la ubicación de la pareja es, en la mediana del cuadrado, o en los vértices, también dibujamos círculos, ejes paralelos o perpendiculares, etc. según la danza.

LENGUA: Está íntimamente ligado al hombre de campo y sus creencias, pues cada región tiene su expresión literaria, sus leyendas, mitos, coplas, cuentos tradicionales o fantásticos; como así también, las distintas lenguas aborígenes.

CIENCIAS SOCIALES: Cada región tiene su historia, su cultura, sus personajes (rastreador, tigrero, tropero, baqueano, resero, payador), sus costumbres etc. La historia nos establece el origen, desarrollo y formas de transmisión de los bienes populares.

CIENCIAS NATURALES: El hombre se arraiga a la tierra y genera gran cantidad de bienes culturales que están estrechamente ligados a su entorno ecológico. El clima, la flora y la fauna, nos marcan la idiosincrasia propia, como así también la alimentación y la vestimenta, que a su vez dan lugar a las creencias populares del lugar.

EDUCACIÓN FÍSICA: Está relacionada al folklore, no sólo a través del movimiento y los desplazamientos, sino también a través de los juegos que forman parte de la idiosincrasia del pueblo como la carrera cuadrera, corrida de sortija, el juego del pato etc.

INFORMÁTICA: Actualmente la tecnología de la información posibilita el acercamiento a las manifestaciones artísticas a través de videos, filmaciones, etc. La informática y demás tecnologías no reemplazan a los sistemas artísticos, ni se limitan a facilitarlos, al contrario aumentan la gama de facultades expresivas..

Es importante plantearnos:

¿Quiénes? ¿Cómo? ¿Por qué? ¿Para qué? debemos interrelacionar el Folklore, con las otras áreas curriculares en la escuela.

¿Trabajamos con proyectos interrelacionados con otras áreas curriculares?

Durante años he investigado y explorado cómo, a través de la danza folklórica y los distintos medios o instrumentos, se podía alcanzar los objetivos propuestos en el aula interrelacionando los Aprendizajes de las distintas áreas curriculares. Como punto de partida a mi trabajo de investigación utilicé “EL MÉTODO FOLKLÓRICO INTEGRAL” Augusto R. Cortázar “Esquema del Folklore” (Conceptos y métodos).

El Enfoque Globalizador está relacionado con el concepto de “Aprendizaje Significativo” pueden tratarse contenidos pertenecientes a varias áreas o a una sola, pero integrando de alguna manera a todas al mismo tiempo, para dar una respuesta global ante los objetivos propuestos.

Conclusión:

La enseñanza hoy, necesita un tratamiento globalizador de la realidad y un abordaje interdisciplinario y transversal, buscando “Aprendizajes Significativos”, para lograr una enseñanza eficaz. Éste es el punto de partida, pues cada disciplina ofrece

una mirada distinta y yo enfoqué mi investigación desde:

“EL FOLKLORE”.

Por ello es importante estimular la formación que permita la búsqueda de la propia identidad, el reconocimiento de los valores culturales propios de cada región y la inserción en el contexto cultural.

La ley de Folklore en las escuelas, que se está tratando en el Congreso de la Nación, permitirá concientizar y revalorizar Nuestras Raíces, en distintos ámbitos para preservar “Nuestro Patrimonio Cultural”.

Bibliografía

AGUILAR, Mendoza Nora (*et al.*). “*Libro para el maestro. Educación Artística*” (Primaria). SEP. México, 2000.

BERNARD, Michel. “El cuerpo”. Paidós...Buenos Aires 1980

BERUTI, Martha- ECHAVERRY, Isabel. “PARA LA LIBERTAD....” del cuerpo

y la palabra. Ed. 3º tiempo 1993. Experiencias integradas en taller de Expresión verbal y corporal

COLUCCIO, Félix. “Diccionario Folklórico argentino”. Bs As, 1950.

CORTAZAR, Augusto Raúl, “Esquema del Folklore”. Bs As, 1959.

CORTAZAR, Augusto Raúl.” Guía bibliográfica del folklore Argentino”. Bs As, Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras, 1942.

CORTAZAR, Augusto Raúl.” El Folklore, la Escuela y la Cultura”. Bs As, La Obra 1964.

CORTAZAR, Augusto Raúl. “Qué es el folklore”. Bs As, Lajuoane, 1954.

CARRIZO, Juan Alfonso. “Historias del Folklore argentino”. Bs As, Instituto Nacional de la Tradición, 1953.”

CRUZ, valle Nicolás. Danza Folklórica, herramienta educativa para la formación integral de los niños”.”

CHAMORRO, Escalante Jorge Arturo.” *Guía Etnográfica para la investigación de la música y la danza tradicionales*”. Ed. CUAADUDG. Guadalajara, México, 20

GESUALDO, Vicente.” La Música en la Argentina”. Ed. Stella BS AS 1988.

MATOSO, Elena.”Diferentes Enfoques del Cuerpo en el Arte” Universidad de BS.AS. Facultad de Filosofía y letras.

MOYA, Ismael. “Didáctica del Folklore”. Bs As, Schapire 1956.

STOKOE, Patricia “Arte, Salud y Educación” Humanitas. Bs.As. 1987

STOKOE, Patricia:”Expresión Corporal guía didáctica para el docente”. Ricordi

1986

VEGA, Carlos.” La Ciencia del Folklore”. Bs As, Nova, 1960. VEGA,

Carlos. “Danzas y Canciones argentinas”. Bs As, 1936

WALDEMAR, Axel Roldán. “Cultura Musical, síntesis de historia de la música argentina”. Bs As, Troquel 1966.

LA MUSICA FOLKLORICA, INSUMO PARA AUMENTAR LA EXPERIENCIA EMOCIONAL DEL TURISTA CON EL DESTINO

Por Aldo Daniel Maciel

RESUMEN

Este trabajo indaga la relación entre; música folklórica y destino turístico. El interrogante que plantea es; ¿Cómo hacer más emocionalmente intensa la visita a un destino turístico nacional? Presenta una perspectiva de análisis acerca de la música folklórica argentina que utilizada como estímulo sensorial contribuye a aumentar la intensidad emocional de la visita y diferenciar al destino. Este conocimiento resulta de interés porque emplea la capacidad universal de la música para producir placer y emoción, ambos, motivo y beneficio de la visita turística.

La música folklórica expresa la singularidad del territorio, ofrece de manera anticipada una descripción del destino, permite aún sin haberlo visitado construir una imagen de él, crea expectativas acerca del resultado de la visita, descubre la intimidad del territorio. Allí reside el valor emocional, su potencia extraordinaria y emerge el potencial diferenciador. Establece la conexión entre los turistas, y el patrimonio cultural inmaterial del destino, produce bienestar y esta propiedad interesa a la industria del turismo.

1. INTRODUCCIÓN

Este trabajo parte del desafío que supone dar respuestas al interrogante acerca de ¿Cómo aumentar la intensidad emocional de la visita a un destino turístico? Profundizar el conocimiento de esa relación resulta de interés porque permite emplear la capacidad universal de la música para producir sentimientos, emociones, bienestar que son motivo y beneficio de la visita turística.

El objetivo que se propone es; analizar la música folklórica como insumo para agregar valor emocional a la visita. El diseño metodológico se corresponde con una investigación exploratoria que se apoya en la revisión de bibliografía que aporta la Neurociencia de la música (neuromúsica) para explicar el impacto en la conducta humana aplicada a un comportamiento en particular, la visita turística.

2. DESARROLLO

La experiencia turística puede ser definida como la búsqueda voluntaria y deliberada de estímulos a través del territorio y el turista lo mismo que en el juego, se empeña en hallar los “tesoros” que el destino propone descubrir, el patrimonio que el sector y la comunidad deciden activar pues perciben que son motivadores capaces de convocar a los visitantes a partir de sus singularidades y en virtud de ellas atrae, genera oportunidades de negocio, empleo, actividad económica.

Esta potencialidad del turismo despierta el interés público y privado por alcanzar estos beneficios y competir por una porción de mercado. Un mercado en crecimiento, altamente competitivo y diversificado que no cesa de incorporar espacios, a la oferta y se funda en la diferenciación, un imperativo permanente y perentorio.

La música folklórica tiene esa singularidad y además la capacidad para aumentar la intensidad de la visita pues comunica de manera contundente la identidad del territorio. Aporta a nuestro cerebro estímulos emocionalmente competentes que provocan sentimientos, emociones.

Podemos preguntarnos ¿Acaso alguien puede abstraerse del estímulo de la música del destino que visita aunque no sea este el motivo principal de la elección? Las ciudades de Buenos Aires, Salta, Corrientes, Santiago del Estero, hallan en el Tango, la Zamba, el Chamamé y la Chacarera parte de su identidad, su atractivo, allí reside su potencia extraordinaria para producir bienestar, para conectar emocionalmente con el destino y mediante las emociones compartidas a partir de la música con quienes habitan el territorio. Esta propiedad interesa muy especialmente a la industria en dos aspectos; como insumo del proceso productivo y como beneficio de la experiencia.

Agrega además otro elemento que refuerza la relación con el turismo, la capacidad narrativa que traduce los componentes del paisaje natural y humano a un lenguaje artístico, allí radica la riqueza que aporta del mismo modo que lo hace con la industria del espectáculo, del entretenimiento y otras industrias que ofrecen emociones; el teatro, el cine, la TV, quienes no pueden prescindir de la música en sus producciones sin que se resienta el resultado final de la experiencia y por lo tanto el recuerdo que se tiene de ella.

2.1. Música y emoción

La música tiene en nuestra vida una presencia cotidiana, es una creación humana que se cree es anterior al lenguaje hablado, se hallan vestigios de su presencia en todos los continentes y a través de los tiempos. Señala Fustinoni, O. (2015:16) que “la música emociona, pero también intensifica otras emociones, como el fervor religioso, el entusiasmo político o la pasión deportiva, cuyos acontecimientos acompaña con cánticos, himnos o marchas”. Esta creación humana, es inseparable de su raíz territorial, singulariza al espacio donde se produce, integra el Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) de la comunidad.

Escuchar música es una práctica que se consolida a lo largo de nuestra existencia a tal punto que; “la música y las preferencias musicales se convierten en una señal de distinción, de identidad personal y del grupo” Levitin, D. (2015:247).

Es muy difícil pensar nuestra vida cotidiana sin el estímulo de la música. De hecho, la falta de capacidad para reconocerla es una patología, Amusia, que priva a quien la padece de disfrutar la emoción que la música produce.

La música tiene además una función terapéutica probada que Sacks, O (1973), documentó en su libro “Despertares” y que aparece en el documental *Alive Inside* de Dan Cohen (2014) exponen los efectos que produce la música en pacientes con Alzheimer. Sin embargo la Musicoterapia es relativamente nueva como disciplina, en 1950 se funda la Asociación Nacional de Terapia Musical en Estados Unidos

Nuestra relación con la música es temprana y duradera, estudios recientes señalan que a los dos meses y medio de gestación el oído humano es perfectamente funcional y el feto puede distinguir, los latidos del corazón y la voz de su madre además de otros sonidos que provienen del exterior, entre ellos la música.

Esta característica permite asociarla a determinados espacios donde se producen, distribuye y consumen estos productos culturales. Sin embargo aunque no están restringidos en su circulación sólo a estos ámbitos tienen fuertes arraigos regionales que les permiten adscribirse a esos espacios, identificarlos y a la vez diferenciarlos.

Las emociones y sentimientos son parte de nuestra experiencia vital, y ahora podemos comprender el proceso que activa este mecanismo. Se inicia cuando el cerebro, “detecta un estímulo emocionalmente competente (un EEC) este es, el objeto o acontecimiento cuya presencia real o en rememoración mental desencadena la emoción”. Damasio. A (2014:65).

El impacto de la música es intenso, activa complejos procesos químicos que suceden en el cerebro, y dan lugar a una secuencia emoción-sentimiento-recuerdo. Refiriéndose a las emociones, Fustinoni, O. (2015:17) afirma que estas “escapan a nuestra voluntad, son inconscientes pero tienen manifestaciones físicas y psicológicas, induce movimientos corporales, como el zapateo, el cabeceo, el meneo corporal, que siguen su ritmo y que difícilmente esquivamos. Son casi reflejos, involuntarios, debemos esforzarnos conscientemente para evitarlos”.

Tiene también efectos mentales, es generadora de pensamientos coherentes con la emoción activada. Pero también genera respuestas emocionales, no hace reír o llorar, nos pone tristes o nos alegra.

Esta capacidad de la música en general en la que se incluye la música folklórica interesa de manera especial al turismo por cuanto es un estímulo capaz de por sí o en combinación con otros estímulos agregar valor emocional, sensorializar la visita y al destino.

Nuestra sociedad es demandante de emociones que se ofrecen como resultado del consumo en una amplia variedad de productos. Los destinos turísticos y las industrias conexas; gastronomía, hotelería, las actividades se diseñan para ofrecer “bienestar” en sentido amplio incluye aquello que A. Damasio identifica como la sumatoria del bien-estar físico y al bien-pensar mental. El bienestar es el beneficio que ofrece la oferta del destino y su desempeño competitivo obedece a la capacidad para producirlo. Un producto que no emociona que no produce esa sensación física y mental es un producto genérico, indiferenciado.

La música aporta a nuestro cerebro un estímulo accesible, portable. Escuchar música es una práctica profundamente arraigada en nuestra especie, que se sostiene y repite con regularidad por el placer que proporciona.

Placer y emoción son beneficios que aporta la música a nuestra vida cotidiana, pero también placer y emoción: son utilidades esperadas de la experiencia de viaje, son motivo y beneficio de la visita. Finalmente, placer y emoción: vinculan a la música con el destino turístico, establece entre ambos una relación que los fortalece.

Una estrategia basada en la diferenciación del destino turístico que incorpore a la música para hacer más emocionalmente intensa la visita debe hacerla *memorable*, que se guarde en la mente como un recuerdo.

Por ejemplo la zamba paisajes de Catamarca es muy conocida y un posible motivador para conocer la Cuesta de Portezuelo o para quienes visitan la ciudad de Salta la Zamba, Balderrama es una música emblemática de esa ciudad. Es importante reconocer el valor de la música en la comunicación de la identidad local. En 2013, “en su 50 aniversario la peña más famosa de Salta fue declarada de “interés turístico” por el Ministro de Turismo, Cultura y deporte de la Nación. Esta mención de honor del Estado Nacional se sumó a la resolución del 29 de Agosto del Consejo Deliberante de la ciudad de Salta, quien declaró al boliche fundado en 1954 de “interés Arquitectónico, histórico y Cultural”¹⁶.

¹⁶ Disponible en: <http://www.portaldesalta.gov.ar/balderrama11.htm>

Es interesante notar también que a partir de este ejemplo como se imbrica la cultura, la música con un atractivo particular y como esa música tiene la capacidad de agregar valor emocional a la visita, resalta el patrimonio cultural doblemente en la medida que evoca un elemento tangible y a su vez como creación del arte que trasciende a la comunidad. En tal ocasión para quienes conocen la zamba en cuestión es imposible evitar que nuestro cerebro recupere la letra de la canción aumentando así la intensidad emocional de la visita y transforma esa visita en recuerdo.

2.3 Música y Patrimonio Cultural inmaterial

Según la definición de la UNESCO, el patrimonio cultural inmaterial (PCI) “se compone por tradiciones orales, artes del espectáculo, usos sociales, rituales, actos festivos, conocimientos y prácticas relativos a la naturaleza y el universo, y saberes y técnicas vinculados a la artesanía tradicional”.¹⁷

La música es uno de esos componentes que nos interesa especialmente, una producción singular, propia, que emerge de la comunidad y ofrece una interpretación de la cultura que esa comunidad elabora, su patrimonio y esa producción la singulariza, así por ejemplo la palabra Tango evoca el destino Argentina en los turistas del exterior. El Chamamé entre los turistas nacionales remite a Corrientes y el Litoral, mientras que la Zamba a la provincia de Salta y al Noroeste argentino.

La UNESCO advierte este vínculo entre música como expresión del arte que integra el patrimonio inmaterial de la comunidad y el turismo, señala que “la música es quizás el arte del espectáculo más universal y se da en todas las sociedades...También posee una dimensión política y económica: puede contar la historia de la comunidad, ensalzar a un personaje prominente o desempeñar un papel decisivo en algunas transacciones económicas”.¹⁸

El Patrimonio Cultural Inmaterial (PCI) según las características que le atribuye la UNESCO es una producción al mismo tiempo “tradicional y contemporáneo; integrador y contribuye a la identidad cultural; representativo, transmitiéndose a través de las generaciones; y basado en las comunidades”.¹⁹ Es expresión colectiva que se convierte en identidad, atributo que la convierte en atractivo, motivador de la experiencia de viaje.

El Tango tiene status de Patrimonio Cultural de la Humanidad y anualmente en la ciudad de Buenos Aires se celebra el Mundial de Tango que convoca alrededor de medio millón de asistentes a sus diferentes espectáculos y genera una actividad económica que ronda según estimaciones alrededor de 40 millones de Dólares.

Mientras que recientemente el Chamamé el género típico del litoral recibió en 2017 una distinción similar, Patrimonio Cultural del Mercosur. La música es por su singularidad, valor estético, un componente de la oferta capaz de diferenciar y esta capacidad es un argumento estratégico clave.

La Quebrada de Humahuaca es Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO ,adquirir este status está reservado a; “sitios específicos del planeta (sean bosque, montaña, lago, cueva, desierto, edificación, complejo arquitectónico, ruta cultural, paisaje cultural o ciudad) que han sido propuestos y confirmados

¹⁷ Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/> 19-07 21:58

¹⁸ Disponible en: <http://www.unesco.org/culture/ich/es/artes-del-espectaculo-00054>. Acceso 01/08/2016

¹⁹ Disponible en: <http://www.unesco.org/new/es/santiago/culture/intangible-heritage/>

para su inclusión en la lista mantenida por el programa patrimonio de la humanidad, administrado por el comité del patrimonio de la humanidad”.²⁰ Es posible advertir en esta idea la singularidad como aspecto central y la diferenciación como un argumento estratégico que esa singularidad otorga al sitio, es un activo que concede ventaja competitiva muy clara por cuanto es muy difícil copiar, reproducir esa identidad sin perder el valor de lo auténtico.

Recorrer la Quebrada es transitar un paisaje musical propio que a su vez varía según el calendario, el carnavalito y los diablos. Semana Santa y la procesión de bandas. Los cantos con caja como la copla, la Vidala. La zamba y los bailes que los acompañan son recursos extraordinarios, aún subvalorados en su capacidad de atracción.

La música folklórica guía, a los visitantes a través de una geografía que no sólo describe al territorio, es una geografía donde los componentes naturales y humanos del paisaje se humanizan, muestran el “alma” que les dio la poesía y así los transforma. Esta geografía emocional no es incompatible con aquella, académica, descriptiva sino que la refuerza la sensorializa. La versión enciclopédica que aporta la geografía, la historia que la describen y la versión “musical” no son excluyentes ambas son deseablemente compatibles, por cuanto aportan información diferente acerca del mismo objeto y despiertan actitudes diferentes acerca de él.

La Poma un pequeño pueblo de Salta le debe a Eulogia Tapia, la Pomeña y a la inspiración de Manuel J Castilla y Gustavo “Cuchi” Leguizamón su inserción en la geografía musical del país, quizás sea esta composición la que provoque la evocación del sitio y la motivación para visitarlo. La Chacarera expresa a Santiago del Estero y el puente carretero que une esta ciudad con La Banda no dejarían de ser una obra de ingeniería pintoresca sino fuera por la obra de Carabajal que despierta curiosidad y que la transformó en una obra clave del género, de modo que quien visita la ciudad acude a ese sitio a validar la experiencia.

La música folklórica tiene arraigo territorial en la medida en que esas comunidades la hacen propia en ocasiones motiva la elección del destino o lo refuerza, agrega valor a los componentes del patrimonio. El vínculo entre música folklórica y Patrimonio Cultural Inmaterial es explícito igual que entre; turismo y territorio devenido en destino turístico, allí se encuentran ambos; música y turismo, la tierra y sus singularidades.

2.4 Música y destino turístico

La música folklórica no solo es un recurso patrimonial sino que ofrece de manera anticipada una descripción del destino y de sus atractivos emblemáticos, nos permite aún sin haberlo visitado construir una imagen de él, crea expectativas, actúa como un folleto aunque el mensaje que transmite está codificado de manera diferente.

Podemos identificar al destino turístico de manera general como un espacio especializado en la producción de bienestar, sentimientos y emociones, de motivación y de acceso que concentra en torno a ciertos límites, estímulos, singularidades, que convocan a los visitantes para obtener beneficios de la experiencia, es también un espacio de acceso a los servicios que permiten cumplir la motivación y de tránsito que conecta los recursos patrimoniales, las expectativas de los visitantes y la oferta.

²⁰ Disponible en. https://es.wikipedia.org/wiki/Patrimonio_de_la_Humanidad

Para nosotros, el destino es un ámbito de producción de bienestar, una plataforma que incorpora a la música como insumo con diferentes formatos y pretensiones, en un caso como oferta de base, aquí la música es el principal motivador de la visita, los festivales tienen una convocatoria masiva en todas las regiones del país y un calendario que aunque estacional, vacaciones de verano y en menor medida en invierno es dinamizadora de las industrias culturales. Cosquin, El Festival del Poncho en Catamarca, del Chamamé en Corrientes, Iguazú en concierto en la provincia de Misiones, son ejemplos del empleo deliberado de la música como recurso motivador y generador de emoción, de bienestar.

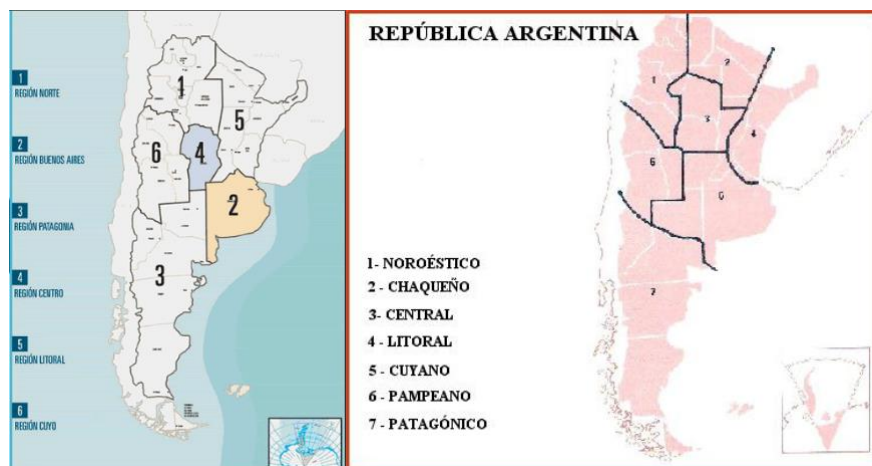
En otros casos la música se integra por ejemplo a la gastronomía a modo de servicio complementario y la potencia, la calle Balcarce en la ciudad de Salta con las peñas es un buen ejemplo de ello o los restaurantes, bares que suman música en vivo para generar un producto aumentado y diferenciar.

Hay otras alternativas donde la música se incorpora a la oferta turística por ejemplo Tango en los caminos del vino o música clásica en los caminos del vino, de nuevo interviene la música como un elemento complementario para agregar valor. Festival Internacional de la música barroca. Camino de las Estancias en la provincia de Córdoba es interesante en el sentido que los conciertos utilizan las diferentes locaciones de las Estancias Jesuíticas de la provincia y en cierto modo plantean una alternativa de crecimiento pues estos conciertos representan un producto novedoso que sensorializa al recurso.

Otra estrategia de los destinos para diferenciar su oferta es la creación de rutas o senderos temáticos a partir de elementos característicos, diseñado para vincular y dotar de significación a elementos patrimoniales dispersos territorialmente pero que ofrecen una unicidad conceptual y temática. Este formato ha tenido un crecimiento importante a nivel nacional, entre otras: los caminos del vino, la ruta del adobe en el NOA, la ruta de la leche en Santa Fe, el camino del artesano en Tucumán, entre otras pues ofrece la posibilidad de integrar y complementar la producción y el patrimonio material e inmaterial de diferentes comunidades para incluir de nuevos motivadores de la visita al destino.

La música como expresión popular, folklórica preexiste a la definición geográfica de las regiones turísticas y a la conformación del destino, sin embargo existe entre ambas una notable semejanza que supone un vínculo muy poderoso entre el Patrimonio Cultural Intangible y turismo.

FIGURA 1. Regiones turísticas PFETS 2020 y ámbitos folklóricos



Fuentes:

http://www.folkloretradiciones.com.ar/articulos/clases_danzas/

<http://fci.uib.es/Servicios/libros/investigacion/nogar/1.5--Articulacion-de-politicas-y-estrategias>

La estrategia de diferenciación de destinos que define el Ministerio de Turismo de la Nación es la búsqueda por sensorializar la experiencia turística, en esa línea el plan CocinAR busca; “Destacar la diversidad de la oferta culinaria de nuestro país y revalorizar la cadena de valor integrada por productores primarios, distribuidores, profesionales del sector, establecimientos gastronómicos y educativos, entre otros. En el plano cultural, la intención es impulsar una revolución basada en la recuperación de la alimentación tradicional de cada región turística. Así, consolidamos y distinguimos su identidad. En el plano económico, esperamos favorecer la dinamización de las economías regionales. De esta forma, generamos nuevas oportunidades para hacer crecer el empleo, aumentar el ingreso de divisas y disminuir la pobreza”.²¹

El plan CocinAR utiliza los sabores regionales como plataforma para montar experiencias que motiven o refuercen la motivación de la visita. En el aspecto conceptual de la propuesta se advierte la idea de llevar “el territorio al plato” darle a ese territorio una expresión sensorial, culinaria. El empleo de la música sigue una lógica similar llevar los sonidos del territorio a la mente.

En ambos casos; la gastronomía y la música son funcionales a una estrategia previamente definida que a partir de la diferenciación pretendida sensorializa al territorio, emoción, bienestar.

2.5 La música folklórica y la tecnología

El objetivo planteado para este trabajo es analizar la música folklórica como insumo para agregar valor emocional a la visita a un destino turístico y diferenciarlo. Por lo tanto es oportuno indicar que el término *valor* se aplica aquí para indicar “la satisfacción que da a una persona la posesión de un bien” (Cachanosky, J.;1994) o el disfrute de un servicio. De modo que el valor es un elemento subjetivo, así diferentes personas valoran de distinto modo el mismo producto. Aún la misma persona asignará valores diferentes al mismo producto según las circunstancias.

En tanto que la *utilidad* que promete el destino a quienes lo visitan se puede definir como; la capacidad que esas personas atribuyen al lugar para producir placer o bien, evitar el malestar. Es decir su valor hedónico, sirve como un elemento que permite hacer comparaciones entre destinos, evaluar.

Crear valor supone una acción deliberada para aumentar el disfrute que otorgue al destino una ventaja frente a sus competidores y sea esa singularidad la que incline la preferencia. Hemos adelantado ya la capacidad de la música como estímulo para producir emoción, como componente del patrimonio, nos resta ahora ver la relación que guarda con la tecnología.

La tecnología ha vuelto accesible y portable a la música, un insumo emocional disponible en nuestros dispositivos móviles que forman parte del equipaje del viajero, la conexión de estos dispositivos a internet dan a la música nuevas potencialidades. La movilidad y la posibilidad de acceder a la web cambiaron nuestra cotidianeidad. Páginas adaptadas a teléfonos móviles, aplicaciones (App), GPS, audio guías,

²¹ Disponible en: <http://www.turismo.gov.ar/plan-cocinar>

internet de las cosas (IdC) que según Rifkin, J. (2014:97) “conectará cada máquina, cada vivienda y cada vehículo en una red inteligente formada por un internet de las comunicaciones”.

Este escenario abre posibilidades extraordinarias para la música y el turismo, el insumo emocional y el patrimonio, que al sincronizar entre sí los dispositivos y a su vez estos dispositivos con el entorno permitirán intercambiar contenido en aquel lugar que se visite intensificando la experiencia.

Si el efecto que produce la música en el cerebro es universal, no depende de la cultura ni la clase social es esperable que sea ella la que reciba atención en esta nueva internet. Para retomar el ejemplo de la visita a la Quebrada de Humahuaca es posible que esta internet nos “avise” no sólo que población está próxima (eso ya lo tenemos en el GPS) sino que nos proporcione información acerca de la música de ese lugar, seleccionar entre una lista de reproducción (play list) la versión preferida entre diferentes artistas ofrecer un circuito que se ajuste a las preferencias previamente definidas y permitan “filtrar” el contenido esperado.

Un viaje de estas características ofrece una experiencia íntima ya que esa producción revela la identidad comunitaria, sus personajes, sus historias, sus oficios, sus lugares emblemáticos. Un recorrido que agrega valor a aquello que está a la vista lo que secontempla, la música como expresión del arte permite exponer lo imperceptible y eso hace a la experiencia diferente.

Estos cambios se están produciendo justo ahora y están modificando el perfil de la industria del turismo y redefiniendo los beneficios del destino. Este trabajo si bien se enfoca en la música como estímulo pretende realizar un aporte a la competitividad basada en la diferenciación como estrategia para lograrla y en los aportes de la neurociencia de la música como la validación teórica de la propuesta.

3. CONSIDERACIONES FINALES

El turismo es una industria global que crece en número de turistas año a año, y que incorpora nuevos espacios a la oferta para atender la demanda de emoción, de bienestar, de recuerdos que es el principal beneficio. Este contexto desafía a los destinos consolidados y a los que emergen a hallar nuevos argumentos y estrategias competitivas que les permitan no sólo conservar su cuota de participación sino también aumentarla. El turismo en nuestro país no escapa a estos mandatos que atraviesan al sector y sus industrias conexas.

La búsqueda por ofrecer novedades en el diseño de los productos, mejora en el desempeño, prestigio del destino, como fuentes de diferenciación implica pensar la oferta turística desde una perspectiva novedosa, asignar a los recursos, los atractivos y los servicios, gastronomía, alojamiento un nuevo carácter es preciso apreciarlos como plataformas, de escenarios que además de las utilidades funcionales entreguen entretenimiento, emoción. El arte dice Rifkin, J (2004:230). “música, cine, diseño, publicidad, envasaran el producto para provocar cierta reacción emocional en el cliente”.

Música, emociones y destino turístico se vinculan en el territorio donde transcurre la práctica turística y también en el territorio de la mente donde se conserva la experiencia. Podemos identificar al destino turístico de manera general como un espacio especializado en la producción de bienestar, sentimientos y emociones, de motivación y de acceso que concentra en torno a ciertos límites, estímulos, singularidades, que convocan a los visitantes para obtener beneficios de la experiencia, es también un espacio de acceso a los servicios que permiten cumplir la motivación y de transito que conecta los recursos patrimoniales, las expectativas de los visitantes y la oferta.

La música aporta a nuestro cerebro estímulos emocionalmente competentes para activar la secuencia sentimiento-emoción-recuerdo. Tiene probada capacidad para producir emoción, que es la “materia prima” del turismo, el insumo básico que entrega bienestar y recuerdos, productos genéricos que ofrece la industria. Tiene también efectos mentales, es generadora de pensamientos coherentes con la emoción activada. Pero también genera respuestas emocionales, no hace reír o llorar, nos pone tristes o nos alegra.

La música folklórica no solo es un recurso patrimonial sino que ofrece de manera anticipada una descripción del destino y de sus atractivos emblemáticos, nos permite aún sin haberlo visitado construir una imagen de él, crea expectativas, actúa como un folleto aunque el mensaje que transmite está codificado de manera diferente.

BIBLIOGRAFIA

BACHRACH, E. (2013). *Ágil mente*. Buenos Aires. Random House Mondadori.

BIGNE, E, et al. (2000). *Marketing de destinos turísticos*. Análisis y estrategias de desarrollo. Madrid. ESIC

CACHANOSKY Juan C. (1994): *Historia de las teorías del valor y del precio*. Parte I revista Libertas. ESEADE.

FUSTINONI, O. (2015). *El cerebro y la música. Emoción, creación e interpretación*. Buenos Aires. Editorial El Ateneo.

KOTLER. P, et al. (2011). *Marketing turístico*. 5º Edición. Madrid. Pearson.

LEVITIN, D. (2015). *Tu cerebro y la música. El estudio científico de una obsesión humana*. Barcelona. RBA Libros.

RIFKIN, J. (2004). *La era del acceso*. Buenos Aires. Paidós

RIFKIN, J. (2014). *La sociedad de coste marginal cero*. Buenos Aires. Paidós

SACKS, O. (2015). *Musicofilia. Relatos de la música y el cerebro*. Barcelona. Anagrama.

Informe sobre la economía creativa. Edición Especial (2013). UNESCO

Encuesta de consumos culturales y entorno digital. (2013). Ministerio de Cultura de la Nación.

Anuario Estadístico de Turismo. (2014). Subsecretaría de desarrollo Turístico. Dirección nacional de desarrollo turístico. Dirección de estudios de mercado y estadística. Ministerio de Turismo

Artículos periodísticos

Manes, F. (14/09/2015). ¿Qué le hace la música a nuestro cerebro?. *El País*. Recuperado de http://elpais.com/elpais/2015/08/31/ciencia/1441020979_017115.html

Videos

Punset, E. Redes-Música, emociones y neurociencia. 26 Agosto de 2012. Recuperado

de http://www.rtve.es/alacarta/videos/redes/redes-20-musica-emociones-neurociencia/1219053/Spasiuk, Ch. Pequeños universos. Música barroca. Recuperado de http://encuentro.gob.ar/programas/serie/8022/6413del_destino

Paginas web

Ministerio de Turismo de la Nación. Recuperado de: http://www.turismo.gob.ar/plan-cocinar?_ga=1.173418923.94099163.1488896598

Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura.

UNESCO Patrimonio Cultural Inmaterial. Recuperado de;
<http://www.unesco.org/culture/ich/es/convenci%C3%B3n#art2>

LA GUERRA GAUCHA EN LA FICCIÓN DE OESTERHELD

Por Rafael F. Gutiérrez

Introducción

En este año se cumplen cien años del nacimiento de Héctor Germán Oesterheld, por lo que en su día se ha establecido la fecha en la que se homenajean a los guionistas, pues se reconoce que él fue quien llevó ese arte a la cumbre de su expresión.

Cuando se refiere el nombre de Héctor Germán Oesterheld se lo asocia a su creación más famosa y con mayor trascendencia, “El eternauta”, por lo que su universo ficcional queda vinculado inmediatamente a la ciencia ficción. Sin embargo esa es una visión muy parcial de su producción que fue vasta e interesante.

Es por eso que en esta ponencia queremos dar cuenta de que la producción ficcional de Héctor Germán Oesterheld dio lugar a dos episodios sobre la historia nacional que nos interesa particularmente a nosotros: Martín Miguel de Güemes y la guerra gaucha.

El universo ficcional

Héctor Germán Oesterheld comenzó su labor de escritor redactando artículos de divulgación científica, pues era Geólogo y las editoriales necesitaban dar al público un material de fácil acceso sobre los avances del siglo XX. El Alemán tenía el perfil adecuado, reunía la formación científica y la habilidad de la palabra para explicar conocimientos a un público no especializado. Casi simultáneamente comenzó a escribir cuentos infantiles para otros espacios de las mismas editoriales y de allí a iniciarse en el formato del guion para historietas sólo hubo un paso.

La trascendencia que tuvo su producción se debió a las sucesivas reediciones de una de sus obras en particular: *El eternauta*. Sin embargo esa historieta seriada, entregada por capítulos semanales en la revista *Hora Cero*, creada por el mismo Héctor Germán Oesterheld, es sólo una cima dentro de su producción total.

Una de las historietas pioneras que lo instalaron dentro del campo como una figura destacable fue *El Sargento Kirk*, un western sobre un desertor del Séptimo de Caballería que se mueve en un mundo fronterizo habitado por renegados como él y por tribus indígenas asediadas por el avance del hombre blanco. Ese exitoso personaje, creado para la revista *Misterix*, fue originalmente propuesto por Héctor Germán Oesterheld como la historia de un sargento de la frontera que se revela y huye a las tolдерías acompañado de un matrero con el que traba amistad. Es evidente que estamos resumiendo el final de la célebre primera parte del poema narrativo *Martín Fierro*. Efectivamente, el prolífico guionista se proponía realizar una continuación de la historia del Sargento Cruz, amigo del gaucho Martín Fierro, pero la editorial consideraba que un western sería más exitoso, por lo que Cruz se convirtió en Kirk y tuvo una larga vida pasando de una revista a otra y de un guionista a otro e incluso de uno a otro continente con los cambios de lengua correspondiente. Cuando Hugo Pratt, dibujante de la historieta, volvió a Italia publicó una versión suya de *El Sargento Kirk*.

Héctor Germán Oesterheld, cuando creó su editorial Frontera, se llevó algunos de los personajes que había desarrollado para la revista *Misterix* y varios de los dibujantes con los que ya había trabajado y pronto produjeron nuevas historietas, de las cuales la más exitosa fue la famosa *El eternauta*.

A pesar del éxito de ventas la editorial Frontera, la empresa fracasó y tuvo que cerrar sus puertas, lo que convirtió a Héctor Germán Oesterheld nuevamente en un guionista que vendía sus creaciones a distintas editoriales.

Héctor Germán Oesterheld, tanto en *Mist,erix* como en su propia editorial, dio forma a historias ambientadas en la guerra anglo francesa del siglo XVIII, la Segunda Guerra Mundial, el western y la ciencia ficción, con lo que su universo ficcional tiene una gran amplitud que va más allá de la imagen más difundida de su obra.

Es interesante la trascendencia de la obra de Héctor Germán Oesterheld dado que su producción no era ajena a las demandas de mercado y por tanto en un campo de tanta producción su nombre haya destacado de modo tan particular. La razón fundamental es que este guionista llevó los temas ya conocidos a un tratamiento novedoso que Juan Sasturain llamó “el cambio de domicilio de la aventura”.

Ese cambio de domicilio se puede entender en primer lugar como una traslación del mundo representado que, hasta ese momento, situaba las aventuras en lugares alejados de la Argentina. El ejemplo más evidente es el género western, tan popularizado por el cine, pues el nombre deriva de west, que remite al “far west” (lejano oeste), espacio situado al oeste norteamericano del siglo XIX, que era un territorio por conquistar y arrebatar a naciones nativas y colonos mejicanos. Por otra parte, el mundo bélico se ubicaba en Europa, África o las islas del Océano Pacífico, donde se desarrolló la Segunda Guerra Mundial. Para la ciencia ficción, la tan temida invasión extraterrestre siempre comenzaba por Estados Unidos o se relataba desde ahí. Por otra parte, en esos relatos lo normal era la situación maniquea en la que hay héroes buenos contra oponentes malvados.

Héctor Germán Oesterheld dio un giro a ese modo simplista de relatar al considerar la dimensión humana de los oponentes enfrentados en el conflicto, así en sus historietas donde los blancos enfrentan a los nativos, los personajes tanto de uno como de otro bando muestran sus dudas, temores y sus motivos para asumir su causa en la lucha. En el caso de *Ernie Pike*, que relata la Segunda Guerra Mundial desde la perspectiva de un corresponsal de guerra, es la primera vez en el mundo de la historieta en que los alemanes dejan de ser los malvados nazis para convertirse en soldados que temen y sufren, con familias que los esperan en medio de la angustia. Esa historieta cambió el esquema maniqueo de la historia para hacer de la guerra la representación del mal.

Rolo, el marciano adoptivo, El eternauta, Marvo Luna, Galac Master y La guerra de los antartes representaron la invasión extraterrestre en Buenos Aires y los lectores se sintieron sorprendidos a ver su mundo cotidiano como escenario de aventuras intergalácticas.

La historia y la ficción

Héctor Germán Oesterheld en las décadas de 1960 y 1970 ya estaba instalado en el panorama de la producción historietística como el guionista más notable de la Argentina, por lo que las editoriales sabían que contar con su trabajo era una garantía de impacto entre los lectores.

A lo largo de su vida, el prolífico guionista fue asumiendo un compromiso que lo vinculó a las formaciones clandestinas del peronismo en la época de la proscripción del partido. Los dirigentes pronto vieron el potencial de la historieta para llegar a la población y contaban entre sus filas con un especialista capaz de realizar una tarea de contacto entre el movimiento y un lectorado que esperaba ávido las ficciones de su guionista preferido.

En esa situación es que El Alemán recibe el encargo de realizar historietas sobre personajes y situaciones que convenía dar a conocer entre los lectores argentinos. Así es que escribe los guiones de *Evita* y *Che*, en los que por primera vez en su producción toma como referentes directos a sujetos históricos, aunque en aquel momento eran de una historia reciente. Sin embargo no podemos decir que se trate de historietas biográficas, menos en el caso de *Che*, ya que la historia narrada y el trabajo plástico

que la representa no pretenden seguir un recorrido cronológico lineal sino destacar un momento a partir del cual los hechos anteriores cobran un sentido que convergen hacia esa culminación²².

Una de las publicaciones de la agrupación Montoneros fue la revista *El Descamisado*, en la que aparecía una sección titulada “Latinoamérica y el imperialismo. 450 Años de guerra”. Era una versión episódica de la historia latinoamericana realizada en formato de historieta con el guion a cargo de Héctor Germán Oesterheld y con dibujos de Leopoldo Durañona –un discípulo de Alberto Breccia- .

En ese contexto aparecieron dos episodios que nos interesan particularmente debido a nuestra lectura situada en esta parte del mundo: “Las invasiones realistas” publicada en el N° 33 del 31 de diciembre de 1973 y “Güemes” en el N° 35 del 15 de enero de 1974. Ambas toman como referente la participación de Martín Miguel de Güemes en las luchas por la independencia, la primera sobre la guerra gaucha desarrollada en el actual noroeste de la República Argentina y el sur de Bolivia y la segunda comienza durante las invasiones inglesas en el Río de la Plata y concluye con la muerte del caudillo.

Lo más destacable de esta historia revisionista ficcionalizada en el formato de historieta es que el guionista coloca Martín Miguel de Güemes y a la Guerra Gaucha en una dimensión que no tenía en el campo de los estudios históricos de la época.

Hasta la década del setenta y aún después, desde Buenos Aires se alentaba una figura de Martín Miguel de Güemes como un caudillo regional que había librado una guerra de guerrillas que sólo sirvió para la contención del avance realista, por lo que se denominaba la “frontera norte”. Frontera inexistente, porque en aquellos tiempos aún no se habían definido los actuales estados de Bolivia y Argentina, por lo que todos los enfrentamientos armados con ejércitos y tropas irregulares eran parte de una causa común por la independencia latinoamericana.

En el contexto en el que Héctor Germán Oesterheld escribió, la visión de la historia está marcada por un derrotero que va desde la conquista de América por el Imperio Español hasta la necesidad de una emancipación en el siglo XX, por lo que la dimensión de las luchas libradas por los caudillos son estimadas como una parte de esa confrontación que debe concluir en la emancipación latinoamericana de los nuevos imperialismos del siglo XX.

Conclusión

Héctor Germán Oesterheld fue un prolífico escritor que ha pasado a la historia como un guionista que atrapó la atención de muchísimos lectores entre las décadas de 1950 y 1970, con un resurgimiento - después de su desaparición física- que lo proyecta hasta la actualidad.

Para nosotros, lectores situados en el NOA, las historietas que El Alemán publicó en la revista *El Descamisado* nos importan particularmente porque llamaron la atención sobre la dimensión de Martín Miguel de Güemes y su gesta con los gauchos como parte de esa guerra continental, adelantándose a la posición que tomarían los historiadores en las décadas siguientes para reivindicar la importancia estas acciones para la independencia latinoamericana.

La historieta fue un género popular, por su producción y lectura masiva sin mediar diferencias sociales, ahora se ha reducido su público consumidor porque han desaparecido las grandes editoriales dedicadas a ese sector, sin embargo, en el mundo globalizado por Internet podemos acceder a aquellas ficciones que nos hacen estimar nuestra realidad desde otra óptica.

²² Un análisis pormenorizado de ese trabajo está en el capítulo IV “El peronismo en la historieta” del libro *Historia historieta*.

Bibliografía

Gutiérrez, Rafael (2016), *Historia e historieta. El rosismo y el peronismo*, Salta, Milor.

Oesterheld, H.G. y Durañona, L. (2004), *Latinoamérica y el imperialismo. 450 Años de guerra*, Buenos Aires, Doeyo y Viniegra.

Sasturain, Juan (1995), *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue.

ORIGEN DE LA COPLA

Por Fanor Ortega Dávalos

CONCEPTO

La voz COPLA, viene del latín copulan, que significa unión, enlace, y es la acomodación de un verso con otros para formar una estrofa, o trova que sirve de letra para canciones populares.

La copla es el enlace de versos que se dicen como comentarios, sentencias, breves, o como diálogo entre dos o más cantores, o bien que se cantan al compás de una melodía.

Aunque el concepto de copla, sobre todo desde Juan Roco Ruiz, (Archipreste de Hita), viene variando hasta englobar al llamado canto español, que constituye la copla, el cuplé, la tonadilla, los boleros, que arranca desde la tonadilla escénica, que surgiera por influencia de ópera italiana, dando posteriormente origen al género chico español La Zarzuela.

ORIGEN

Para encontrar el origen de la copla debemos necesariamente, remontarnos a la dominación árabe de la península ibérica.

Después de dominar, militar y económicamente a la península, los árabes, introdujeron sus costumbres, sus tradiciones, entre ellas el género literario más conocido, la qasidah (casida), de la cual derivan, la moaxaja, la jarcha, el zéjel, y tuvo influencia en las cantigas d'amico (de amigo), gallego portuguesas, de donde los trovadores conformaron sus cantares, generalmente usando cuartetos de romance o coplas propiamente dichas.

En Al-Ándalus, coexistían, árabes, hebreros y cristianos, (mozárabe), las tres creencias monoteístas (Yahvé, Alah y Dios Cristiano), con tres libros sagrados (La Tana, el Corán y La Biblia); Tres lenguas (Árabe, Hebreo y Mozárabe).

El árabe principalmente, al dejar de ser beduino, modificó incluso su concepto sobre amor, dejando sus alabanzas al bien amado profeta, a la forma de vida en el desierto, a su camello y/o caballo. Como lo hacía en la qasida, conformada por una serie de 30 a 150 versos largos, de una sola rima en forma consonante, cambiando el destinatario de sus cantares en nombre de la mujer, a la ausencia del bien amado y en escritura aljamiada (caracteres árabes), lo que hizo que la casida se transformara, del árabe literario, a un árabe vulgar, de monorrimo a una rima diferente, de heterosilábica a isosilábica y estrófica, y en series mucho más cortas, naciendo así la moaxaja.

LA MOAXAJA:

El primero que usó este metro se cree que fue Mohammed Ibn Mahmud (el ciego de Cabra), que los hacía sobre hemistiquios del verso de los poemas árabes (qasidah), en dos series isosilábicas, de dos versos con rima asonante, (Qufl o vuelta) y tres versos con rima consonante (Gusn o mudanza), siempre con una salida (Markas, jarya o jarcha) en mozárabe.

Moaxaja de Ibn Báqí (Córdoba 1145), intentando reproducir este juego de rimas en castellano:

Qufl o vuelta

El amor juguetea con mi corazón

Que se queja y llora por la pasión.

Gusn o Mudanza

¡Oh gentes! Mi corazón está prendado,
Y es quien manda amar, desconcertado.
Le engaño y es mi llanto, el derramado.

Qufl o Vuelta

Quien desee atraparle, va a la perdición,
Pero yo continuo detrás, con tesón.

Gusn o Mudanza

Mi corazón engañado se derrite de amor,
Su amor entre tinieblas es puro resplandor,
Prisionero entre mis manos está todo mi amor,

Markas o Jarya

No encuentro para la calma ninguna razón,
Derramar lágrimas es mi único blasón.

Con el tiempo las Markas o Jaryas, influenciadas por las cantigas D'amico en la Córdoba Omeya, tomaron la medida de ocho sílabas métricas, como las siguientes Jaryas o Jarchas en mozárabe:

¡Tant' amáre, tant amáre,
Habib, tant' amáre;
Enfermaron uelios goios,
E dolen tan male.

Tanto amor, tanto amor,
Amigo, tanto amor;
Enfermaron ojos antes alegres
Y ahora duelen tanto.

Vayse meu corachón de mib

Ya Rab, ¿si tornarád?
 1Tan mal meu dolor li-l-habib;
 Enfermo yed, ¿cuand sanarad?

Mi corazón se va de mí
 Ah Dios, ¿acaso volverá amí?
 ¡tan fuerte mi dolor por el amado
 ¡Enfermo está, ¿Cuándo sanará?

La influencia de la estructura de este cantar de los siglos IX a X, lo encontramos en el noroeste argentino en la chaya de autor anónimo:

Domingo I' Chaya

(Chaya autor anónimo)

Vuelta
 Habia sio domingo i' chaya
 y yo sin saber.

Mudanza
 señal que ya ando'i chispiao
 así noma'i ser.

Vuelta
 habia sio domingo i' chaya
 y yo sin saber

Mudanza
 Mi caja ya se me ha roto
 y así noma'i ser
 señal que ya ando'i machao
 así noma'i ser

Vuelta

habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber

Mudanza

Pobre mi caballo bayo

pasto no queris beber

agua no queris comer

Vuelta

habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber

Mudanza

Mi caballo se ha perdido

y así noma'i ser

señal que ya ando'i mamao

así noma'i ser

Vuelta

habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber

Mudanza

Las chinas ya se me han ido

y así noma'i ser

los changos me la han llevao

así noma'i ser.

Vuelta

habia sio domingo i' chaya

y yo sin saber

Mudanza

Ya me voy a descansar

y así noma'i ser

treinta días i' chupao

así noma'i ser

Vuelta

Habia sio domingo i' chay

y yo sin saber.

ZEGEL:

Zéjel (se pronuncia zájal), y significa canción, consta de una serie de versos que se agrupan formando por un pareado de arte menor, que es el estribillo o bordón, y por un grupo de cuatro versos de los cuales los tres primeros riman forma consonante (Mudanza), y el último verso es el verso de vuelta y rima en forma consonante con el estribillo, como anunciando la repetición de la nueva serie: Según Mucaddam ben Nueafa, aa bbba aa – ccca, aa – ddda. En mozárabe y andalucci, que fuera luego cultivado sobre todo por los castellanos.

El cancionero más típico en forma de zégeles, es el de Abu Barkr Ibn Addul – Malik Ibn Quzman, más conocido como Ben Quzmán, poeta cordobés del siglo XII.

Lope de Vega, en El villano en su rincón, tiene el siguiente Zéjel, siguiendo la estructura clásica:

aa, bbba, aa, ccca, aa.

Estribillo:

¡Ay fortuna

Cógeme esta aceituna.

Mudanza:

Aceituna lisonjera

Verde y tierna por de fuera

Y por dentro de madera

¡fruta dura e importuna (vuelta)

¡Ay fortuna

Cógeme esta aceituna.

Fruta en madurar tan larga

Que sin aderezo amarga
Y aunque se coja una carga
se ha de comer sólo una.

¡Ay fortuna
Cógeme esta aceituna.

El zéjel, también recibe el nombre de villancete, acaso por el estribillo, bordón o villancete.

Villancete (Gil Vicente)

Dicen que me case yo;
No quiero marido, no (Estribillo)

Mas quiero vivir segura
N'esta sierra a mi soltura,
Que no estar en ventura (Mudanza)
Si casaré bien o no (vuelta)

Dicen que me case yo;
No quiero marido, no. (Estribillo)

Madre, no seré casada
Por no ver vida cansada,
O quizá mal empleada
La gracia que Dios me dio.

Dicen que me case yo;
No quiero marido no.

En el noroeste argentino, la siguiente vidala, de autor anónimo, tiene la misma estructura a este cantar de mil años atrás. Es decir, una serie compuesta de: Estribillo, mudanza y vuelta.

POBRE MI NEGRA

Estribillo
Pobre mi negra,
Dicen que siempre lo han visto llorar.

Mudanza

Y ella sabrá lo que siente
Tal vez lo han pagado mal.

Vuelta

Dejen que llore,
yo sabré Como la hei de consolar.

Estribillo

Pobre mi negra,
Dicen que Siempre lo han visto llorar.

Mudanza

Puede que busque un cariño
Que antes no supo apreciar.

Vuelta

Dejen que llore,
Yo sabré Como la hei de consolar.

Estribillo

Pobre mi negra, dicen que
Siempre lo han visto llorar.

Mudanza

Puede que llore una culpa
Que anda queriendo olvidar.

Vuelta

Dejen que llore,

Yo sabré Como la hei de consolar.

Estribillo

Pobre mi negra, dicen que

Siempre lo han visto llorar.

Mudanza

Puede que busque un cariño

Que antes no supo apreciar.

Vuelta

Dejen que llore,

Yo sabré Como la hei de consolar.

CANTIGAS D'AMICO:

Por su parte, en la Cataluña como entre los gallegos y portugueses, surgiendo la cantiga, también escrito en lenguas romances, en este caso en galaico, portugués, occitano y catalán, es decir que las cantigas de amor y es carnio, tienen su origen en la lírica provenzal, mientras que las cantigas de amigo o d'amico, son netamente influencia de la jarya, siendo un cantar de la mujer por la ausencia de bien amado, con la estructura de la cantiga provenzal.

Como las cantigas eran para el canto y la danza, se insertaba un estribillo después de los versos pares:

ONDAS DO MAR DE VIGO

Ondas do mar de Vigo,

Se vistes meu amigo?

Eai Deus!, se verra cedo? (Estribillo)

Ondas do mar levado,

Se vistes meu amado?.

Eai Deus!, se verra cedo? (Estribillo)

Se vistes meu amigo,

O por que eu sospiro?

Eai Deus!, se verra cedo? (Estribillo)

Si vistes meu amado,
 Porque ei gran coidado?
 Eai Deus!, se verra cedo? (Estribillo)

La introducción de un estribillo, después de los versos pares, talvez constituye la estructura de la mayoría de las tonadas, en el noroeste argentino y en el sur de Bolivia.

Por ejemplo, en la tonada de Santiago, en Tarija se inserta un remate en la copla, después de los versos pares.

COPLAS EN LA TONADA DE SANTIAGO

Gracias a Dios que yo tengo
 Dos camisas que mudar,
“Cuidao vidita, con pagarme mal”.
 La una me lo han prometido
 La otra me han quedao de dar.
“Cuidao vidita, con pagarme mal”.

Anteanoche tuve un sueño
 Y anoche volví a soñar.
“Cuidao vidita, con pagarme mal”.

Soñé durmiendo en tus brazos
 Y no quise despertar.
“Cuidao vidita, con pagarme mal”.

Entre los castellanos, tuvo mayor influencia el zéjel, dando origen al villancico o villancete.

Los judíos españoles, ó sefardíes, que sirvieron en las cortes de los sultanatos, también fueron influenciados por estos cantares, surgiendo el elitista romance sefardí, mientras que las más populares y cortas eran las llamadas combas o coplas.

Resumiendo, de la casida (qasidah), en Al Ándaluz, surgió la moaxaja, con su terminación la Jarya o finida, el xéjel y la cantiga d'amico, generalmente canciones dictadas a los rapsodas, que posteriormente se fueron conformando en versos cuartetas generalmente octosílabas, dando lugar al nacimiento del romance, cultivado por los trovadores, quizás la mayor fuente de coplas de la edad media.

Un romance impreso en un romancero de 1550 (Ibn Ammar), sobre el rey Juan II de Castilla:

ROMANCE:

“Allí habla el rey don Juan;
 Bien veréis lo que decía:
 “Granada, si tú quisieses,
 Contigo me casaría;
 Daréte en arras y dote
 A Córdoba y a Sevilla

Y a Jerez de la Frontera,
Que cabe si la tenía.
Granada, si más quisieses,
Mucho más yo te daría”.
Allí hablaba Granada,
Al buen rey le respondía:
“Casada só, el rey don Juan;
Casada, que no viuda;
El moro que a mi tiene,
Bien defenderme querría”.

REMEMBRANZAS FOLCLÓRICAS DE DANZAS TRADICIONALES

Por Nelson Carrasco

SOBRE “EL CUANDO”

El Cuando, pertenece al FOLCLORE HISTÓRICO. Su nombre hace referencia de modo picaresco a la primera relación amorosa de un hombre con su compañera, utilizando para ello un verso característico de este estilo que dice: “Ay ..¿Cuándo mi vida?.¿Cuándo?.

El Cuándo, es una danza que fue muy difundida en Chile. Se cuenta que el general San Martín, en 1817 en el marco de la guerra de Independencia Hispanoamericana, la llevó a ese país, donde tuvo un gran desarrollo.

María Graham, dama inglesa, comenta, que después de conocerlo al general San Martín, creyó lo que le habían comentado, diciendo: “Que en un salón de baile, pocos hay que lo ventajan. Él baila con suprema elegancia”.

Anda ingrato, que algun día

Con las mudanzas del tiempo

Llorarás como lloro yo

Sentirás como yo siento

Cuándo,... cuándo mi vida

Cuándo será ese día,

De aquella feliz mañana

Que nos lleven a los dos,

El chocolate a la cama....

SOBRE: “EL PERICÓN”

No existen mucha documentación sobre esta danza. Pero si es verdad que fue una simple variante u ordenación especial del Cielito; es decir que las figuras del pericón fueron las del Cielito durante largas décadas.

Esta danza, tuvo dos épocas: la antigua, social y auténtica y la del circo, escénica y patriótica que se prolonga hasta hoy en los espectáculos y en el ambiente de los tradicionalistas.

Se cuenta que, después de una cena, Juan Manuel de Rosas, a la cabeza de sus invitados, se dirigió al salón donde asumió el papel de BASTONERO, y a una señal que dio, rompió con un gran Pericón. Una orquesta compuesta de cincuenta guitarras, fue bailado por las parejas que el mismo Rosas había formado y que también dirigió; terminando entre los aplausos y vitoreos más entusiastas.

“ PUES ESTÁ DIOS, QUE AMOR
 SIEMPRE BUSCA LAS YDEAS
 PUES ES PERICÓN DEL GUSTO
 ¡ PENNDANGA DE LAS FIESTAS!”

SOBRE: “EL CIELITO”

El Cielito, danza de la Independencia. Atraída por la revolución, se incorpora al ejército y se difunde en tierras lejanas. Celebra triunfos y regresa libre.

Manuel Belgrano, después de vencer en Salta, continúa con su ejército a Potosí en 1813; y perdiendo la batalla de Vilcapugio, se retira a Macha, siendo allí socorrido por los ciudadanos de Potosí y Chuquisaca. Cuenta el Coronel Lorenzo Lugones, que entre las remesas de Potosí y Chuquisaca, se encontró una porción considerable de chalonas y charque que los rancheros no podían comer. Sin embargo, el General ordenó repartir un día si y otro no hasta que se acabe la mala provisión.

Los soldados que habían dado prueba de su subordinación y disciplina, eran soldados a toda prueba y seguían su ejemplo con heroica emulación.

El día que los soldados de la patria recibían esa ración, tan contentos se ponían con el charque, que le cantaban a Belgrano:

CIELITO, CIELO, QUE SI
 CIELITO DEL PUENTE DE MARQUÉZ
 NO TE ANDES PINTANDO CHUPA
 QUE ESTÁN PODRIDOS TUS CHARQUÉS.

SOBRE “EL GATO”

La música del gato, es música culta, europea, perteneciente a los géneros menores del teatro y de los salones.

En el último tercio del siglo XVIII, pasó de España a las ciudades americanas y de las ciudades a la campaña. En América produce numerosas variantes y adquiere en algunas zonas características tonales extrañas a las de su origen.

Según Carlos Vega, la música del Gato, no vino con la coreografía que la conocemos, sino que se incorporó y adaptó a la corriente coreográfica picaresca que por entonces resurgía poderosamente en América y en muchas ciudades europeas.

Lo definitivo es que el Gato Mis-Mis, con texto y música análogos no prosperó en ningún país con tanta fortuna como en la Argentina.

GATO MIS-MIS, PROLÍFERO Y ARROGANTE
 GRACIOSO Y ELOCUENTE,
 PATRIMONIO DE TODAS LAS PROVINCIAS
 SALTA, LA INFELÍZ MADRE

SALTA, LA INFELÍZ QUE SE LLEVA EL GATO
 EL GATO DE MIS-MIS
 EN LOS VELORIOS SE ESCUCHA,
 EL SONAR DE GUITARRAS
 Y DESPUÉS DE UNA LARGA CANCIÓN
 HACIENDO PRELUDIOS ATO!! GRITA EL BASTONERO
 Y PARADOS FRENTE A FRENTE, EL GAUCHO Y LA PAISANA
 SE MUEVEN CON FANTÁSTICAS EVOLUCIONES
 ALREDEDOR DEL LECHO FÚNEBRE DEL ANGELITO
 PARECEN LLEVAR SU EXALTACIÓN AL PRÓXIMO
 COMO UNA MANERA SINGULAR DE VELAR AL MUERTO
 MOTIVADOS POR EL ALCOHOL EN GRANO.

Carlos Vega

SOBRE: “LA CONDICIÓN”

Se cuenta, que el General Manuel Belgrano, había llegado a Catamarca a mediados de marzo del año 1813, con la intención de quedarse poco tiempo.

Al enterarse, las principales familias de la sociedad, quisieron agasajarlo con una velada de gala en la casa de una de las más distinguidas de la época: los Mota Botello.

Por esos días se bailaba en los salones de la alta sociedad La Gavota Americana, una coreografía traída desde Europa que era una mixtura entre el minué (un baile lento) y la Gavota Francesa (un poco más rápida).

En la fiesta, el general Belgrano fue invitado a bailar La Gavota y demostrar así sus dotes de bailarín a lo cual se negó en reiteradas oportunidades; pero ante la insistencia de los presentes, accedió a la invitación con la “CONDICIÓN” de que solo bailaría con una catamarqueña, ya que había damas de varias provincias vecinas ansiosas de conocer al gran General.

Después de este evento, “LA CONDICIÓN”, se convirtió en un tradicional baile en épocas de la Independencia de nuestra patria, esparciéndose rápidamente por todo el noroeste argentino.

LA PATRIA ACABA DE NACER
 EL SOL DE MAYO, PRENDE SU IDEAL
 Y EL PUEBLO JURA DEFENDER
 EL FUEGO SACRO DE LA LIBERTAD
 Y AL DECIRTE ADIÓS UNO CON PASIÓN
 A LA PATRIA SÍMBOLO DE AMOR
 PARTO A PROCLAMAR
 LA NOBLE IGUALDAD
 DE LOS PUEBLOS SER LA LIBERTAD!

SOBRE: “LA SAJURIANA”

Es una de las danzas que llevó a Chile el general San Martín en, la época de su Campaña Libertadora. José Zapiola el gran memorista chileno dice al respecto: “San Martín, con su ejército, en 1817 trajo el Cielito, el Pericón, la Sajuriana y el Cuando”. Es una danza de las llamadas “grave-viva”. La pareja que baila, no integra conjuntos mayores, como los del Cielito o el Pericón. Es independiente y suelta, porque los bailarines no se enlazan ni se toman de la mano. Estas danzas, se originaron en los “minués-gavotas” europeos que prosperaron y se difundieron a partir de la segunda mitad del siglo XVIII. Se sabe que la Sajuriana, se habría instalado en América poco antes de 1815 y que San Martín, la llevó a Mendoza cuando fue nombrado gobernador de Cuyo y luego la llevó a Chile. El pueblo chileno, la convirtió en un baile picaresco, a su gusto y la colmó de zapateos.

DIME, DIME, DIME QUE YO TE DIRÉ
 AL AGUA PATITO
 ZAMBÚLLETE PUES;
 AL AGUA PATITO
 ZAMBÚLLETE PUES
 UNANI, UNA NIÑA ME DIO A MI
 AGUA DE, AGUA DE SU CANTARITO
 PERO NOS- PERO NO ME QUIZO DAR
 DE SU BO, DE SU BOQUITA UN BESITO
 DIME, DIME, DIME QUE YO TE DIRÉ.

SOBRE “EL CARNAVALITO”

Es el representante más moderno y evolucionado de la familia de las danzas arcaicas, que habiendo incorporado a la rudimentaria base aborígen, numerosos elementos de origen europeo, permanece vivo y profundamente arraigado en las costumbres de los pueblos del noroeste de la República Argentina.

Fundamentalmente es danza de carnaval, aunque se baila también en otras ocasiones.

En un impreso que le fuera dirigido a Juana Manuela Gorriti en 1876, se describen las características de esta danza diciendo: En este “baile cantado”, todos los participantes se toman de la mano, formando una rueda, debiendo alternarse un hombre con una mujer. En el centro de la rueda se ubica el “bastonero” con una botella de licor en una mano y una copa en la otra. La rueda así formada da vueltas, bailando al compás de una música y en las paradas que son ordenadas por el “bastonero” al grito de ¡Pare la rueda!”, cada participante tiene que cantar una copla, luego de lo cual el bastonero le ofrece un trago de vino y la ronda reinicia su marcha al grito de ¡Siga la rueda! Del “bastonero”.

SI SE MURIERA EL CHIUANCO

AY, POBRE, POBRE MI PALOMITA

YO TAMBIÉN ME MORIRÍA

DÓNDE ESTARÁ

LO ANDO BUSCANDO CON PESAR

PORQUE FALTANDO EL CHIHUANCO

AY, POBRE, POBRE MI PALOMITA

SE ACABAN MIS ALEGRÍAS

DÓNDE ESTARÁ

LO ANDO BUSCANDO CON PESAR.

SOBRE: “EL MALAMBO”

Danza varonil y recia; el malambo fue en la campaña argentina, prueba de vigor y destreza durante todo el siglo pasado. Celebrado en fiestas, fogones y pulperías, animó las horas de esparcimiento o de descanso. Es esencialmente, la danza en que el ejecutante solo, hace con los pies, en la mínima superficie, una serie de pequeños ciclos de movimientos, llamados mudanzas; es decir, que el acto de zapatear, generalmente, añadido a diversos bailes, constituye, la totalidad del espectáculo. El Malambo, no consiste en un zapateo de cualquier clase.

Para que un zapateo reciba el nombre de Malambo, es necesario que produzca mudanzas en serie. Cada mudanza tiene además una regla “interna”, generalmente sobre la base de un pie menos móvil o a veces quieto, el otro pie desarrolla su juego rítmico con relativa libertad y amplitud; inmediatamente debe

trocarse la función de cada pie (el quieto será libre y viceversa) y han de repetirse exactamente los movimientos anteriores.

MALAMBO DEL 25,
BAILANDO EN LA PULPERÍA
LAS DAMAS Y CABALLEROS
LO CANTAN CON ALEGRÍA.
EL PUEBLO VENGA CORRIENDO
A PIE, SULKY O CABALLO
QUE AQUÍ BAJO EL SOL DE MAYO
TENGO A MI PATRIA NACIENDO.

VIDALAS DE LA LUNA LA HERRADURA

Por **María Elena Barrionuevo**

La aproximación, a esta singular forma de comunicación, del habitante de esta región del Andes, sigue siendo para mí, particularmente, una experiencia fascinante...

Sus cultores, tienen una gran resistencia al diálogo, y esto se convierte, en uno de los principales obstáculos para el abordaje.

Pero... la perseverancia, el respeto y el fervor, que pusimos en esta tarea, nos permitió comprender que esa actitud, tiene sus irrefutables fundamentos.

Fue preciso, entonces, remitirse a las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales por las que atravesaron, a lo largo de más de cinco siglos, para comprender las razones que los llevaron a protegerse en sus silencios.

La confianza inicial, conque recibieron al colonizador, lo saben, fue la llave que le permitió a la codicia del extranjero, el saqueo desmesurado y cruel y las sucesivas violaciones a sus elementales derechos.

Aquella alegría y el disfrute natural, conque ellos celebraban la vida y el trabajo, la siembra y la cosecha. La plenitud y el fervor, con el que honraban sus deidades, que en síntesis es la naturaleza misma...y la concepción de la muerte como una transición, hacia otro espacio, fueron de a poco, soterradas.

Acorralados por las presiones, las burlas, las persecuciones, la crueldad de los castigos, la prisión, los trabajos forzados, que se llevaron muchas de sus vidas, se tornaron silenciosos y esquivos.

Aquellos rituales originales, que eran la manifestación genuina de su cultura, fueron mutando.

Esos códigos seculares, creados para la ofrenda, en la plenitud del goce, en la más alta estatura del dolor, en la más profunda convicción de la fe, de la religiosidad, de la vida y la muerte, pasaron a ser, parte de esa memoria soterrada.

Huyendo de la opresión, del acoso y el saqueo, de la esclavitud y el despojo, se fueron arrinconando en su soledad.

De esa soledad y en esa soledad... (me cuentan), nació el grito...

Grito que, en principio, creo, tenía la intencionalidad del gorjeo del pájaro en la aurora:

Definir su territorio...

Reafirmar su sentido de pertenencia...

Acercarse al amor...

CO-MU-NI-CAR-SE...

Por ello, deberíamos, tal vez, remitirnos, al primer vagido de la humanidad en nacimiento, para intentar una aproximación, al menos, a este canto inmemorial, andino...

Ese grito inicial, nacido en la inmensidad, entre el cielo y la piedra, se hizo eco...

El eco, adquirió entidad de ser...convirtiéndose así, en el otro.

En su compañero.

Lo confirman expresando:

"Cuando andamos en el cerro...

gritamos, pa' no sentirnos tan solos...

Cuando gritamos... el cerro nos contesta!!"

Esta concepción, que para los entendidos es, filosóficamente, la otredad...para el hombre del Ande es, saber que no está solo, en esa inmensidad que lo devora...

A mi oído, estos sonidos, le sugieren un pirkado azul, donde se van superponiendo los ecos que el cerro les devuelve, según su altura, distancia, la limpidez del cielo y la inmensidad...

En ese círculo sonoro nos arroja la magia indescriptible de esas voces, venidas desde atrás de los tiempos...

No obstante... hasta lograr, el primer contacto directo, con la que sus cultores llaman "vidala"...transcurrieron más de cinco años...

En ese tiempo, mi tarea se remitía a trabajar con los artesanos...

. Poner en valor sus obras...

. Releva coplas...

. Sus saberes...que estaban destinados a otro trabajo.

A partir de ese encuentro, producto de la causalidad... comenzamos a "...buscar aquellos significados silenciados de la memoria histórica, aun cuando aparecían nebulosos, impuros y hasta ininteligibles.

En este último sentido, la vía poética, resultó ser, un recurso aún más válido, que las argumentaciones lingüísticas."

Consecuentemente, el abordaje a esta forma de canto, se viene realizando, principalmente, por la vía poética, sobre la base de un trabajo etnográfico.

Esta tarea, llevada adelante, desde la percepción, la convicción y el compromiso, nos remitió y nos remite a sus hogares, donde compartimos con ellos sus costumbres, formas de vida, saberes, traducidos muchas veces, en forma de coplas.

Esto, naturalmente, nos fue haciendo merecer su confianza.

Digo esto, con mucho regocijo, pero con toda humildad: ese profundo instinto de preservación, que en ellos adquiere matices interesantes y muy variados, que merecen ser tomados en cuenta, les hizo percibir, nuestro sano interés...

Principalmente por ellos, como seres humanos...como actores culturales... como patrimonio viviente...

Por ello, reafirmo, una vez más, nuestra convicción fundamental:

Aspiramos hacer una preservación real de este patrimonio. El que, merced al cobijo de la memoria del habitante del Ande...siempre en vigilia y a la protección de los cerros tutelares...este invaluable tesoro, existe.

No puede ser de otra manera.

Ellos han tenido el coraje de preservar y la generosidad de ofrendarnos, tal vez, su primigenio y último tesoro...

Nuestra obligación es, serles leales...

Digo, tal vez, primigenio tesoro, porque, es sabido que, al ser primero el verbo...las cosas innominadas no existen.

Los vidaleros y vidaleras... a través de su canto, nombran:

El amor y el olvido...

La soledad y la esperanza...

Los sueños y las frustraciones...

La sed y el agua...

En síntesis, nombran la vida...

Por ello, podemos afirmar que la vidala...es un instrumento de diálogo.

La vida en alas...

Tiene memoria...

Códigos que vienen con ella, desde atrás de los tiempos...

Al lograr silenciarla,

SILENCIARON...LA HISTORIA

LA GENESIS DEL DOLOR...

LA MEMORIA...

Hace apenas, un poco más de diez años, merced al esfuerzo de unos pocos, logramos poner este canto en vigencia y acercar a sus cultores y culturas a espacios populares a través del Proyecto original: "Los sonidos del tiempo".

Hoy, los vidaleros y vidaleras de La Herradura, se han unido en varios grupos.

La vidala, ya no es una expresión prohibida...vergonzante...que debía ocultarse como los amores clandestinos...

Hace algunos años, se logró grabar un CD, "La voz de la piedra". Pero, no se concretó su edición.

No obstante seguimos trabajando.

En el afán de dejar registrados los testimonios vivientes que me ofrendaron, los plasmé en dos obras literarias: "HISTORIAS CON-VIDA -DAS y "PEQUEÑO CALENDARIO DEL ASOMBRO"

Hemos logrado concretar ya, "EL OCTAVO ENCUENTRO DE VIDALAS DE LA LUNA DE LA HERRADURA", evento que se realiza cada año, con la presencia cada vez más nutrida de los vidaleros y vidaleras de la zona y mayor afluencia de público y algunos artistas nacionales, que llegan a disfrutar de esta fiesta. Los que, inspirados por el clima de magia que se genera, han producido creaciones magníficas. Tal el caso de los riojanos, Luis Chazarreta, Monchi Navarro y de Raly Barrionuevo, creando y musicalizando sus letras y las de mi autoría.

Por otra parte, ha sido incluido en el Proyecto Nacional como "SENDEROS DE LA VIDALA", en el Consejo Norte Cultura.

Puesto que, este Encuentro, está logrando poner en valor, esta forma de canto que, según los entendidos, es patrimonio de los Pueblos de la Herradura.

Podríamos decir hoy, que esa aseveración se sostiene de forma casi taxativa, con el hallazgo arqueológico, realizado por la doctora Carola Sempé, que da cuenta de la existencia de una aldea en la zona de La Herradura, que data de más 2.000 años de antigüedad.

Es preciso, creo, comentarles que estas poblaciones se denominan así, en virtud a su distribución geográfica, que forma precisamente, una herradura. Están ubicados al noroeste de nuestra provincia, en el departamento de Tinogasta, al límite con el Dpto. de Antofagasta de la Sierra. Algunos conservan en su nombre la toponimia original, tales como: Antinaco, Chuquisaca, Tatón y La puerta de Tatón. El resto aluden también a las características geográficas del lugar, como Aguas Negras, Punta del Agua, Las Papas, Río Grande, Mesada de Zárate, Palo Blanco, Medanito. Pero, denominadas en castellano.

Es por ello, creo, una mágica coincidencia, su preservación precisamente, en ese espacio, tan de azules y lunas que son, inmensas herraduras de plata...

Quienes tuvimos el coraje de aventurarnos, por esos recónditos pueblitos y el privilegio de compartir una vidaleada, sentimos que, de alguna manera, hemos abordado la magia... Pero, sentimos también, que hemos alcanzado a atisbar, al menos, esa sabiduría, que les es propia a “Los pueblos del silencio y la vigilia“...

A propósito...he tomado sólo algunos testimonios, que demuestran, palmariamente, lo antes expuesto...

El canto vidalero, ya lo expresé, es un ritual que implica claras y profundadas connotaciones históricas, políticas, sociales, filosóficas...

Los vidaleros y vidaleras, se ubican en círculo...

El cajero, habilita con una copla, el inicio de la vidaleada...

Reafirma su posición...

Distribuye el poder y la responsabilidad que cada uno debe asumir...

Plantea y propone la temática que se abordará en cada ronda...

“Echen coplas compañeros...

No se atengan al cajero...

Quel cajero no es cualquiera

Ni palo de atar terneros...”

Puede aparecer, de inmediato, la manifestación de una situación de marginación social, expresada así:

“Apenitas soy fulana

Otra vez, no quiero ser

Voy a borrar mi nombre

Esto es mucho padecer “

O también, la condición social superior que le impide, más allá de su deseo, participar de una vidaleada...

“Les voy ha hechá cuatro coplas

Y me voy a retirar

Yo soy hijo de familia

No me vayan latiguià”

También, con frecuencia, la manifestación de la frustración amorosa...

“Para qué me solicitaste

si tan luego me has de olvidar

Me acuerdo de tus caricias

triste me pongo a llorar “

O quizás, la insinuación al amor...

“Río arriba y río abajo

Perdí un pañuelo con flores...

El que encuentre ese pañuelo

gozará de mis amores...”

En referencia a la sorna, conque se dirigen a la clase política, resemantizan una conocida copla:

“De la punta de aquel cerro

Viene bajando un concejal

En el suspiro va diciendo

No trabajo, pero cobro igual “

Una vez, planteada la temática, la copla va pasando de boca en boca.

Cada uno expone su criterio personal, tornándose así, de algún modo, en una asamblea...Una asamblea, donde queda expresada metafórica o directamente, la realidad que subyace en la comunidad. En estos casos la presencia de la mujer y su participación, era secundaria, puesto que no le estaba permitido cantar.

Pude acceder también, a un sepelio de una mujer vidalera, en el que se entonaba vidala.

Protagonizaban los hombres, pero las mujeres lo hacían desde un segundo plano.

La interpretación adquiere un tono lastimero, que asocié a un responso.

Las coplas, aluden al dolor de la partida, a sus oficios en vida y por cierto, a la despedida.

No me fue posible registrar este documento, puesto que, no podía ni debía invadir ese momento tan íntimo.

En consecuencia y con el propósito de reconocer el protagonismo de las mujeres ancianas que cobijaron en su memoria esta manifestación, se plasmó en algunas paredes del pueblo de Palo Blanco, murales con sus imágenes, los que, de alguna manera aspiran a eternizarlas como símbolos custodios de esta forma de canto. Puesto que, como ya expresé antes, de estos encuentros ellas no podían participar de las rondas de vidalas, se las trasmitían en forma de canción de cuna, en la intimidad del hogar a su descendencia.

Esta vocación de hembras nutricias, que las habilita como fundantes, abuelas, madres, compañeras, nodrizas, me plantea la necesidad de abordar con un nuevo enfoque que profundiza, refuerza y sostiene ese protagonismo, ahora visibilizado, en estos encuentros de la mujer y se suma al original, al que asigné el nombre de:

“MUJERES DE ROCA Y PÉTALO”

Puesto que, sus rostros y manos cuarteadas por el frío y las rústicas tareas cotidianas, se tornan pétalos de florecillas silvestres, en la ofrenda de una comidita, de una sonrisa o de alguna misteriosa plegaria silenciosa, cuando partimos de sus hogares. O en ese tono casi suplicante cuando me dicen: “... vuelva pronto. No sea tardosa...”

Estas enternecedoras actitudes conmovedoras, se me parecen a las de una roca, castigada por el tiempo, los zondas bravíos, que han modelado sus estaturas. Pero siguen allí, incólumes, aunque pocas miradas las adviertan, ofrendando florecillas a la crueldad y el desamparo.

A casi dos décadas de un trabajo minucioso, abordado con paciencia, sensibilidad y respeto, las mujeres protagonizan hoy, junto a los hombres rondas de vidaleadas, que ya tienen carácter público, puesto que, cada año se concentran en la plaza principal y permanecen durante muchas horas. En algunos casos se retiran a sus hogares y hasta el amanecer del día siguiente se suele escuchar el lamento vidalero.

En reconocimiento al empeño, el coraje y la protección con que preservaron este tesoro, en este OCTAVO ENCUENTRO, hicimos un RECONOCIMIENTO, a su condición de CUSTODIAS Y CUSTODIOS DE LA VIDALA.

Consiste en un certificado con el logo de la VIDALA, nombre, apellido, edad y procedencia de los receptores.

Pudimos testimoniar este reconocimiento a 25 personas. La mayor, una mujer de 98 años.

Todo esto en razón a que a medida que fuimos avanzando en el conocimiento de esta manifestación y en la confianza con que nos fueron honrando, advertimos que están asumiendo, públicamente, el prestigio social, del que ellos y ellas, advierten, que ahora gozan...

“Con mi caja y mis palillos

ya sabrán a lo que vengo.

A cantarles la vidala

único oficio que tengo...”

La siguiente copla, resemantizada por una mujer, confirma y supera lo antes expresado...

“Ay, juna, juna, junando

dijo una perdiz volando...

Si preguntan d'esta Muñoz...

Digalén que anda cantando “

Sí...cantando vidala...!! Orgullosamente cantando. Ejerciendo su legítimo derecho a la expresión, desde su condición de género...

Pero es, además, un actitud superadora a la estigmatización, que por siglos, hizo y hace, el sistema educativo.

Lo confirman éstos y muchos otros testimonios...

“...Mas la vergüenza que me ha hecho pasar mi mamá, cuando se ha puesto a cantar vidala delante de la gente...

Le he dado una buena retada...!!”

Me lo manifestó, orgullosamente, Elia Reales, Directora de la Esc. de Antinaco...un pueblo de La Herradura.

O lo contado por Elisa Muñoz: “ En la escuela, nunca mos' cantao' vidala, porque los otros chicos se nos réian y los maestros no les decían nada...”

Cruz Farfán, también cantora, me comenta:

“...El doctor Castro nos ha dicho...que dejemos de andar haciendo pasar vergüenza...y agullando como perros...”

El médico mencionado, es hijo de familias de Fiambalá. Fue diputado provincial, representando a los pobladores del departamento donde se canta vidala. Obviamente, desprecia, a las personas que dice representar...

También la actitud de un padre que regaña a su hijo :

“... Chango, salí de aquí...! Deja de hacer pasar vergüenza delante e' gente... No ves que'stá el arquitecto?”

Queda claro que el preconceito , ya estaba instalado en la conciencia social. Cantar vidala era cosa de pobres, analfabetos y desclasados.

De COLLAS, como se designa a los habitantes del cerro o venidos del cerro.

Estos testimonios demuestran palmariamente, la descalificación que se instala, a través del sistema educativo...

Es fácil, inferir:

A mayor grado de escolaridad, mayor desprecio por la cultura popular...

Al negarles la posibilidad de expresión, se les niega, la condición humana...

Una mujer de Antofagasta de la Sierra, me comentaba en un largo viaje que compartimos, “...en la escuela...los chicos van a des'aprender...”

Esta sola frase, expresada por una mujer “analfabeta” como se ESTIGMATIZA, a los no escolarizados en el SISTEMA, sintetiza dolorosamente, el avance continuo de la colonización , a través de “la educación”. Situación que manifiesto, honestamente, desde mi condición de maestra de escuela primaria.

No puedo, por todo lo expuesto, desaprovechar este generoso espacio, para esbozar, al menos, el pensamiento filosófico del habitante del Ande...

“De la peña, nace el agua

De los árboles, el viento

De mi triste corazón

Me nacen los pensamientos”

Su simbiotismo con la naturaleza...su cosmovisión...les permite ejercer, la percepción de los puros...

No hacen cálculos sofisticados...

Piensen con el corazón...

Se manifiestan desde lo más profundo...desde el zoncoy...

Y lo seguirán haciendo...

Nada de lo expuesto, tiene, ni pretende tener, carácter científico...Es sólo una percepción poética...

Una percepción... que se ha convertido en utopía...

Una utopía...que me lleva...

A veces sobre sus hombros...

A veces va, sobre los míos...

En ese afán, aprendí que ese “grito visceral, desnudo”, seguirá encendiéndose, en cualquier lugar, donde haya un gen, del hombre andino...

Porque la vidala viene con ellos...

Allá... en la Patagonia... cuentan, los que se fueron empujados por el sistema... que les duele el pecho... de necesidad de cantar vidala...

Para que no los escuchen... y se burlen... se van lejos, del poblado...

Cantan hasta extenuarse!! ...

Regresan menos tristes.

Así, me lo cuentan, en un tono melancólicamente orgulloso...

Mientras tanto, allá... allá... en LA HERRADURA, en esa copa pétrea... de inmensidades... la VIDALA se añeja de esperas, en plegarias...que rezan las cajas... con un amén de añiles seculares...

Por eso, puedo inferir que:

"... Este canto

visceral

desnudo...

es la voz de la piedra..."

Le nació y nadie sabe cuándo...

Nadie!

en un parto celeste...

Lo asistieron tan sólo...

los deslumbrados ojos... de los astros...

MARÍA ELENA BARRIONUEVO. CATAMARCA

Resumen:

Esta ponencia resume el resultado obtenido hasta hoy, luego de casi 20 años en los que se indagó, difundió, y puso en valor esta forma de canto que sus cultores/as denominan "vidala".

La escuché por primera vez, en forma casual en la ciudad de Fiambalá (Dto. Tinogasta), en la voz de dos mujeres. Posteriormente me enteré que ambas eran oriundas de los pueblos de La Herradura.

En virtud a esa circunstancia, la investigación se extendió a esos pueblos, cuya denominación es en virtud a su ubicación geográfica que tiene, precisamente, la forma de una herradura.

Estas poblaciones donde se cree, se originó, son hoy su refugio, donde anualmente se concretan los encuentros que denominamos "Vidalas de la luna de la Herradura". En ellos se reúnen al menos cuatro generaciones de cantores y cantoras que incluyen ancianos, personas mayores, jóvenes y niños.

Esta manifestación cultural que como ya dije, es de acuerdo a los registros única, ha despertado el interés...

En este año se ha concretado ya el 8vo encuentro.

Al resplandor de los fogones, este canto hermana a los pobladores puesto que, es un código donde pueden poner de manifiesto cada uno, sus íntimos sentires, sus saberes y haceres. Donde además se ejerce la seducción, se genera la risa, se comparten amores y dolores. Temores y nostalgias, recuerdos y pérdidas.

En breves frases que se denominan "rematitos" y que suceden a la copla, en este canto visceral, desnudo y auténtico se entremezclan, además los paisajes humanos con múltiples referencias a la tierra y al viento, el agua y la sed.

Las búsquedas bibliográficas, dieron escasos resultados, y nos acrecentaron la certeza sobre origen, evolución, importancia, área de influencia, intencionalidad, entre otros aspectos, acorde a la información que, de a poco, vamos logrando de sus cultores mas ancianos.

Esto a pesar de la reticencia de algunos para hablar del tema, el dolor de otros que recordaban aún el desprecio, la burla y las prohibiciones de patrones, autoridades políticas y gubernamentales, entre otros.

Por lo expuesto, lo alcanzado hasta hoy es, para quienes hemos tomado la responsabilidad de esta tarea, por cuenta y riesgo propios, ya representa un logro.

Autora: María Elena Barrionuevo

Coordinadora: María Mirtha Reales

Apoyo logístico: Lidia Calderón

San Fernando del Valle de Catamarca, Julio 2019

“VIVAN LOS CERROS PINTARRAJEADOS DE MI QUEBRADA”

Por Juana del Rosario Varela

(El Paisaje cultural de la Quebrada de Humahuaca, “Patrimonio de la Humanidad”, en el bailecito jujeño)

“Los paisajes culturales hablan de los hombres que los moldean y que los habitan actualmente, y de aquellos que los precedieron; informan sobre las necesidades y los sueños de hoy y también de un pasado a veces difícil de datar”. Claval 1999.

Introducción

El Bailecito, vigente en todas las regiones de la provincia de Jujuy, tiene ancestros comunes en el S XIX en Bolivia, Perú y Chile, destacando que se produjo un desarrollo distinto en cada región.

Los bailecitos analizados en el presente trabajo, pertenecen a un corpus de alrededor de 70, de los cuales fueron seleccionados los más conocidos y/o interpretados. Conforman el imaginario de la región de la Quebrada de Humahuaca y otras de la provincia de Jujuy y transmitidos en un ámbito que no es ajeno a las transformaciones mediáticas.

Las motivaciones esenciales son la naturaleza, elementos locales, familiares, el aspecto histórico, la patria. Ocupa un lugar importante los sentimientos, el amor y la figura femenina.

La música está profundamente relacionada con la sociedad de la que emerge, encierra pequeñas historias colectivas, personajes, que conforman un corpus que decodifican las generaciones jóvenes recreando el sentido y el significado. Es importante reconocer en estas canciones la interrelación entre música, la narrativa, la poesía, con la cual se expresan singularidades de la región, las que constituyen su riqueza como patrimonio cultural y nos proponemos analizar.

Este trabajo analiza el bailecito como manifestación de música popular de la provincia de Jujuy; considera la canción como un conjunto de textos literarios, musicales, sonoros, performativos, visuales y discursivos, que se conforman en distintos momentos y en distintos espacios sociales. La melodía, la armonización, la interpretación a través de los instrumentos y el canto, le dan singularidad. La poesía, y su connotación, son aspectos desde donde se realizará el análisis. El marco metodológico de la historia, la antropología, la sociología de la música posibilitarán la socialización en la que tiene un lugar destacado la narrativa musical.

Marco teórico –metodológico

El marco teórico-metodológico del presente trabajo está constituido por significaciones propias de los estudios culturales críticos y los llamados estudios o teorías postcoloniales.

Los estudios culturales surgieron como un campo interdisciplinario en el mundo angloparlante en los años cincuenta y sesenta, como parte de un movimiento democratizador de la cultura. En América Latina, el uso del concepto de estudios culturales es mucho más reciente. Aunque el concepto parte de la tradición británica, también tiene su origen en una tradición que se remonta a la ensayística del siglo XIX y al ensayo crítico del siglo XX.

El término estudios culturales hace referencia a un abanico de metodologías interdisciplinarias de investigación. Los estudios culturales latinoamericanos proponen una interrogación multidisciplinaria (la que toma en cuenta perspectivas de historiografía, crítica literaria, estudios de folklore, antropología, ciencias políticas, educación, sociología, etc.) por los modos en que la cultura significa en contextos amplios.

Las teorías poscoloniales en el contexto latinoamericano hicieron visibles los grupos subalternos, y las complejas y diversas maneras en que éstos mediatizan los conflictos estructurales en el marco de la lucha hegemónica. El discurso hegemónico anula y minimiza el hecho de que estas posiciones sociales son el producto de circunstancias históricas complejas (fuerzas productivas, recursos naturales, relaciones de producción establecidas, entre otras).

En este contexto, las ciencias sociales hacia la década de 1980 se volcaron hacia el análisis del discurso entendido como práctica social y no sólo como práctica discursiva. Se pasó del análisis del texto como producto a la consideración del texto como proceso. "Al primero se lo llamará texto; al segundo, discurso" (Oxman, 1998: 23).

Desde este marco teórico es posible aproximarse a la manera en que la canción mediatiza cómo un grupo se mira así mismo, registra las transformaciones del contexto, y examina su pasado generando puntos de vistas diferentes a los dominantes.

La danza

El Bailecito, es una danza de pareja suelta e independiente. La acción de los dos compañeros no se relaciona con la de los otros que bailan al mismo tiempo, a menos que se convenga la coordinación de dos parejas, "en cuarto". Por su carácter figura entre las de carácter alegre y picaresco.

La voz bailecito, diminutivo del sustantivo genérico con que se designa la acción de bailar, es en este caso, el nombre propio de la danza. En plural y con la locución determinativa "de tierra" o "de la tierra" (bailecitos de tierra), se empleó en Bolivia y Perú para designar a todas las danzas picarescas locales; y conservó en la Argentina del centro y del noroeste, durante el siglo pasado, la misma capacidad de referencia a todos los bailes picarescos.

Bailecito de la tierra, en singular, fue rótulo de la danza que nos ocupa, de donde (por pérdida de la locución determinativa), quedó la denominación el Bailecito propiamente dicho.

Origen

Algunos autores afirman que es una Danza que tiene su origen en el Minué europeo y en los bailes de cuadrillas. La cuadrilla es una pieza musical de origen francés y con reminiscencias españolas. Su origen se remonta al Cotillón francés, después alemán, muy extendido en el siglo XVIII. Algunas teorías sostienen un origen ligado a las contra danzas europeas.

Señala Berruti: “Su origen remoto, como el de muchas danzas, debe buscarse en los bailes del Viejo Mundo que España trajo a los puertos americanos, y especialmente a Lima en la época colonial”. (Berruti P. Manual de danzas nativas. s/d editoriales.)

Llega a nuestro país desde el Perú, trae reminiscencias incaicas por ejemplo en la interpretación y acompañamiento instrumental. Al pasar por Bolivia se instala junto a la Cueca y al Huayno y forma parte del repertorio musical del país limítrofe. Entra a nuestro país por el mismo camino que lo hizo la antigua Zambacueca; y se hace fuerte en Jujuy y norte de Salta. Luego sigue su ruta por todo el noroeste, como los valles de Tucumán, de Salta y de Catamarca, Santiago del Estero y La Rioja.

Características

La danza, es fundamentalmente una coreografía. Ésta implica una forma, un plan de evoluciones.

La coreografía del bailecito se establece a partir de la disposición de hombres y mujeres en filas independientes para ejecutar una rutina de gran expresividad y sentido plástico fundamentada en diversas figuras. El caballero, en todas las figuras trata de cortejar a la dama rindiéndole el homenaje de su admiración con movimientos de pañuelo suaves y expresivos. Es una danza picaresca. La música es muy importante y hasta casi imprescindible; el elemento permanente, caracterizador.

Historia

Señala Carlos Vega: “En toda América se concibieron y reprodujeron, casi con las mismas palabras, pocas teorías espontáneas sobre el origen de estos bailes. Nunca hubo más general acuerdo. Los autores “eclecticos” coincidieron en una fórmula que podemos enunciar así:

- 1) Nuestras danzas fueron las danzas populares (folklóricas) españolas;2) llegaron de España;
- 3) con los soldados y con los colonos;4) directamente a cada lugar;5) se mezclaron con los bailes indios y con los africanos;6) son sus híbridos;7) sintieron la influencia del medio geográfico;
- 8) sobrevivieron hasta hoy;9) siempre fueron populares.

Sin la pretensión de haber conquistado la definitiva verdad, expresa con énfasis el autor mencionado, ninguna de esas afirmaciones resultó exacta:

“Hace ya más de quince años, en nuestro libro *Danzas y canciones argentinas*, señalamos sobre el origen de las danzas folclóricas:

- 1) Nuestras danzas no son las folklóricas españolas. Los bailes criollos son los antiguos bailes cortesanos europeos americanizados. La corriente de los salones y la del teatro son las principales vías de transporte y de penetración.
- 2) Nuestros bailes llegaron de España; pero también a través de España, y directamente de Francia.
- 3) Las danzas de los soldados y de los colonos, esto es, las folklóricas españolas, inseparables de su patrimonio espiritual en marcha, murieron en América con ellos o con sus hijos. No llegaron los bailes en bloques y al comienzo, sino en todos los tiempos, como hasta hoy.
- 4) Las danzas no llegaron con la masa directamente a cada lugar. Los bailes cortesanos europeos se instalaron en las ciudades virreinales y se crearon en ellos focos independientes de transformación y difusión. Tres ciudades asumieron en Sudamérica el control, la promoción y la difusión: Lima, primero, y durante siglos; Río de Janeiro y Buenos Aires después. Varias ciudades se convirtieron en sub-focos de promoción e irradiación.

Agrega el autor: Se ha pretendido que las danzas de la primera importación colonial se conservaron hasta hoy. Una danza puede enorgullecerse del éxito si conquista plena boga en los salones durante treinta, cuarenta o cincuenta años. Las hay que han durado más, pero cuando su aceptación supera el término de un siglo, lo general es que sobreviva el nombre sólo como rótulo de una coreografía que se ha ido transformando.

El Bailecito merece actualmente muy marcado lugar en las poblaciones menores de Bolivia, de donde seguramente ha llegado a Jujuy. Allí lo he visto ejecutado hasta por veinte parejas al mismo tiempo. Usan el pañuelo desde el principio hasta el fin y no se zapatea.”

André Bresson, que viajó por América desde 1870 hasta 1877, señala que en Bolivia, como en el Perú, "las danzas nacionales o bailecitos de tierra son ejecutados por una o dos parejas de bailarines".

Una melodía de Bailecito, desprendida de Jujuy, se había instalado en Santiago del Estero. Es ésta la primera que se difunde en Buenos Aires, y fue notada por don Andrés A. Chazarreta. Aparece antes entre las ilustraciones del artículo “La musique populaire en Argentine”, que publica Leopoldo Lugones en la *Revue Sud-américaine* (París 1914), con brevísimo comentario técnico y, después, en el primer *Álbum Musical* del propio colector (Buenos Aires 1916).

Además, otros estudiosos del folklore hacen aportes:

Don Manuel Gómez Carrillo da, cuatro años después dos Bailecitos de Humahuaca, Jujuy, en su primer álbum (1920), y el segundo (1923), incluye el popular de Santiago del Estero que Chazarreta dio en 1916 (con distinta grafía y con una introducción jujeña), y otro de Humahuaca. En el año de 1923 publica Chazarreta en su Tercer *Álbum* un nuevo Bailecito sin indicación de procedencia. Posteriormente lo

reprodujo don Andrés Beltramo en el Cuaderno Sexto de su serie. En 1929 don Juan Andrés Pérez entrega en su Álbum un Bailecito que coordinó sobre la base de un tema que oyó en Salta o Jujuy. Los autores de otros que aparecen después no dicen si son populares o propias creaciones.

Afirma Vega (Op. cit): “El Bailecito es una danza esencialmente de la puna jujeña y la Quebrada de Humahuaca y su zona de influencia se extiende hasta el norte de Salta. Su aparición en Jujuy, procedente de Bolivia puede calcularse un poco antes de mediados de siglo XIX, perdurando hasta la actualidad. Agrega: “Yo lo he visto bailar en la citada Quebrada de Humahuaca allá por el año 1950 y 1959, exclusivamente en una forma de cuatro y con el final con paso saltado. Existe también una variante interpretada por sólo una pareja. En suma, el Bailecito auténtico es el de la Quebrada de Humahuaca ya descripto”.

Las investigaciones de Carlos Vega, le hacen asegurar que alrededor del año 1910 se expande el Bailecito. Se muda, se traslada su música a los Valles de Tafí de Tucumán, a los Valles de Belén de Catamarca, y a las ciudades de Salta y Santiago del Estero. Es allí, donde se transforma y toma un estilo distinto, un modo particular localista, que es la coreografía que se extiende por todo el país.

“Tiene que tenerse en cuenta que la versión jujeña, no obstante ser galante y animada, se interpreta con profusa alegría, como jugando. Son muy vivaces y contagiosos, se bailan vistosamente y se acompañan con instrumentos como el Charango, bombo, guitarra., subraya Isabel Aretz”.

De ritmo ternario, tiene una cadencia muy típica que acompasa el bombo. Es común escucharlo acompañado por quena, charango y guitarra. Los hay instrumentales, pero la mayoría son cantados. Su estructura generalmente, se repite tres veces. Esta característica hace que en ocasiones se ejecuten tres Bailecitos diferentes (una parte de cada uno), pues se ha generalizado la escucha más que la propia danza. Cuando se interpreta uno sólo, las tres veces, normalmente se ejecuta la parte central instrumentalmente, dejando la primera y la última para el canto.

En Jujuy, el Bailecito, propiamente dicho, se bailó y se baila mucho hasta hoy, socialmente, y en parte de las provincias de Salta, Tucumán, Catamarca, Santiago del Estero.

Paisaje Cultural

La Confederación General de la UNESCO (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) en 1972 estableció a través de un acuerdo internacional que la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial Cultural y Natural se establecía con la premisa de que algunos lugares de la Tierra tienen un valor universal excepcional y como tales forman parte del patrimonio común de la humanidad. La misión de los Estados Partes (adherentes) de la Convención consiste en individualizar y proteger nuestro patrimonio mundial natural y cultural más destacado. Respetando plenamente la

soberanía nacional y sin perjuicio de los derechos sobre los bienes establecidos en la legislación nacional, pero reconoce que esta protección incumbe a la comunidad internacional en su conjunto.

Desde 1962 la UNESCO considera y valora la belleza relacionada con el carácter de lugares y paisajes. Con el transcurso de los años esos conceptos se unieron para determinar una categoría innovadora: el Paisaje Cultural, representado por las obras que “...combinan el trabajo del hombre y la naturaleza”. La categoría final es el paisaje cultural asociativo de los aspectos religiosos, artísticos o culturales relacionados con los elementos del medio ambiente.

El 2 de julio de 2003 la UNESCO declaraba a la Quebrada de Humahuaca como Patrimonio de la Humanidad en la categoría Paisaje Cultural, debido a sus 10.000 años de historia, la riqueza de sus pueblos originarios, la conservación de las características originales en materiales, forma, diseño y construcción, como por sus valores inherentes: históricos, culturales y naturales.

La Quebrada de Humahuaca es el primer Paisaje Cultural sudamericano inscripto en la Lista del Patrimonio Mundial y, si nos referimos al continente americano es el tercero después de Cuba que posee dos Paisajes Culturales declarados en 1999 y 2000. De esta manera, la Quebrada se incorpora a los 23 declarados en todo el mundo distribuidos en países como: Australia, Austria, Francia, España, Alemania, Italia, Portugal y Reino Unido, entre otros.

Sumando méritos, la Quebrada fue la primera aceptada por unanimidad en la Lista del Patrimonio Cultural entre los muchos candidatos a la inscripción en la 27ª sesión realizada del 30 de junio al 5 de julio.

Fundamentos técnicos

Comité del Patrimonio Mundial

Inscribe a Quebrada de Humahuaca, Argentina, en la Lista del Patrimonio Mundial en base a criterios culturales II, IV y V determinados por la Organización:

Criterio (II): La Quebrada de Humahuaca ha sido usada por más de 10.000 años como un paso crucial en el transporte de personas e ideas desde las altas tierras andinas al llano.

Criterio (IV) y (V): La Quebrada de Humahuaca refleja el sentido estratégico de su posición que ha originado asentamientos, agricultura y comercio. Cabe destacar las poblaciones pre-hispánicas y pre-incaicas, como un grupo con su sistema territorial asociado que suma dramatismo al paisaje, algo que puede ser llamado excepcional.

Con respecto a la Quebrada de Humahuaca, Argentina, el Comité del Patrimonio Mundial:

1. Alienta a los Estados Partes a llevar un aval medio ambiental con el propósito de cuidar que ese maravilloso paisaje tenga más jerarquía.

2. Recomienda que los Estados Partes trabajen con la Secretaría del Camino del Inca para que consideren incluir la Quebrada de Humahuaca en el Qhapac Nan - Camino del Inca.

Características

El valor “universal” excepcional de la Quebrada como Patrimonio debe entenderse no sólo como un valor mundialmente reconocido por ser único, sino también por ser complementario. Con una visión de respeto y aceptación de los valores locales basado en la equidad e igualdad de las regiones culturales.

La “autenticidad” está dada tanto por la conservación de las características originales en materiales, forma, diseño y construcción, como por sus valores inherentes: históricos, culturales, naturales y económicos, éste último debe ser identificado y resaltado como un incentivo para los gobiernos responsables de su conservación y manejo.

De trascendental importancia, son los valores que la comunidad asigna a los Paisajes Culturales. La “interdisciplinariedad” con que debe ser enfocado el estudio y gestión de la Quebrada de Humahuaca, Paisaje Cultural, obliga a trabajos de identificación, búsqueda, análisis, investigación y planes de manejo que vayan en aumento y ampliación.

Sólo el entendimiento de estas tres características sirve para presumir los pasos futuros, los que obligatoriamente siguen al más importante y superado, la inclusión a una selecta lista que no alcanza los mil sitios en la superficie del planeta.

Carretero A.M. expresa: “El paisaje cultural es una realidad compleja, integrada por componentes naturales y culturales, tangibles e intangibles, cuya combinación configura el carácter que lo identifica como tal, por ello debe abordarse desde diferentes perspectivas.

Paisaje y Sociedad

El paisaje cultural incluye un conjunto de recursos heredados que es reflejo de los valores, creencias y tradiciones de una sociedad en continua evolución, y es el resultado de la interacción en el tiempo entre las personas y el medio natural.

El paisaje es portador de los valores de las personas y de la sociedad que lo habita, lo modifica, lo percibe y lo gestiona. Por tanto existe una responsabilidad individual y colectiva hacia este patrimonio cultural que es el paisaje, ya que encierra un valor y un potencial que, gestionado de forma adecuada, constituye una fuente de desarrollo y de calidad de vida.

La relación de las personas con el paisaje comporta derechos, pero también responsabilidades. Así, toda persona o grupo social tiene derecho a disfrutar de su patrimonio y, por extensión, del paisaje, y puede contribuir a su reconocimiento. Por otra parte, tiene la responsabilidad de cuidar y respetar no sólo su propio entorno sino también el de los demás. El derecho al paisaje cultural está sujeto únicamente a las

limitaciones propias de la sociedad democrática de proteger el interés público y los derechos y libertades de los demás.

El paisaje puede contribuir a mejorar la calidad de vida de los ciudadanos, en la medida en que tiene capacidad para favorecer los procesos de desarrollo económico, político, social y cultural. También juega un papel importante en la ordenación del territorio, a través de estudios de impacto ambiental y del desarrollo de estrategias de reducción de daños.

El paisaje cultural y su gestión pueden contribuir a reforzar la cohesión social, pues favorece el sentimiento de pertenencia y responsabilidad compartida hacia un espacio de vida común. Como recurso social y económico, el paisaje cultural encierra un valor simbólico, que emana de los sentimientos de pertenencia y de tradición cultural concebidos como manifestación de la identidad de un grupo social, y un claro potencial económico, como elemento impulsor de actividades productivas.

Fuera de ámbitos legislativos, una de las más bellas definiciones es la de Claval (1999): “Los paisajes culturales hablan de los hombres que los moldean y que los habitan actualmente, y de aquellos que los precedieron; informan sobre las necesidades y los sueños de hoy y también de un pasado a veces difícil de datar”.

Palabras que nos llevan a valorarlos como bienes tangibles, materiales, pero también intangibles, pues reflejan el espíritu de las culturas, el saber de los pueblos, de las sociedades, sus modos de vida, su sistema de valores.

La nueva categoría de “paisaje cultural” pone énfasis igualmente en criterios estéticos de la naturaleza, enfatizando en contraposición la alta carga antrópica en sus referentes, a lo que se suma un amplio conjunto de manifestaciones inmateriales (toponimia, mitos, historia, literatura, música, gastronomía, arquitectura vernácula, rituales, entre muchos otros) que cargan de valor el territorio, y que en general son muy cercanas a la población que lo habita. Espacios culturalmente contruidos, donde la presencia de componentes naturales se integra a la acción humana como valor y no como oposición. El “paisaje cultural” así identificado se convierte en un discurso socialmente contruido, de valoración subjetiva, y por ello con una carga de temporalidad que hace compleja la toma de decisiones en su conservación. Un espacio socialmente productivo con alto riesgo de mutación, dado que se trata de un “paisaje vivo”, sujeto permanentemente a la presión de los cambios económicos y sociales de su contexto y su mundo.

El contexto en la narrativa del bailecito

En el análisis de la Música popular en América Latina, señala Gonzales J.P. (2009), “Se aborda la canción desde distintos ‘momentos’ analíticos; se establecen diálogos entre sus diferentes ‘puntos de escucha’; y se la estudia desde uno o más de sus posibles textos, que pueden ser, al menos, seis: lingüístico, musical, sonoro, performativo, visual y discursivo.

El bailecito en sus letras recrea el espacio vivido, el espacio cotidiano. El escenario o espacio en el que se mueven y ocurren los sucesos, que abarca mucho más que simplemente el espacio físico, es el contexto entero dentro del que se enmarcan: lengua, regionalismos, fonemas derivados del aymara y/o quechua, costumbres en el que interrelacionan los sujetos sociales y favorecen el sentimiento ; aspectos se abordan en el presente trabajo.

Fundamentamos el análisis en conceptos, los conceptos de González J.P. (Op.cit) quien agrega: “Ha sido la etnomusicología, la antropología, la semiótica y la musicología popular, sin olvidar los estudios culturales y de género, desde donde se han producido demandas de ampliación de ‘lo musical’”. Esto ha ocurrido al mismo tiempo que la música contemporánea demanda un ensanche del propio concepto de música imperante en los conservatorios, y por consiguiente de los recursos artísticos para producirla y analíticos para abordarla. De este modo, surgió un campo transdisciplinario de ‘lo musical’, donde la mirada musicológica pierde exclusividad analítica, mientras gana en intertextualidad.

En el espacio geográfico cotidiano la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos. Es muy común que el paisaje y la naturaleza sean fuentes de inspiración poética y no se puede ver una verdadera dimensión geográfica que no trate la relación del hombre con su medio. Amplía el concepto Milliard S. (2010) quien señala: “Si miramos la narrativa de la canción en su conjunto observaremos que se trata de un vínculo hasta metafísico, o al menos ético, porque expresa no sólo sentimientos, sino también valores y representaciones de la relación naturaleza/cultura”.

Y.....palmitas, que se va un bailecito.....!!!!

El bailecito “Coplitas de Purmamarca”, hace referencia al pueblo del mismo nombre, el colorido de sus cerros donde transcurren prácticas lugareñas. “El Huasamayo” refiere al afluente principal del Rio Grande en la localidad de Tilcara.

(Coplitas de Purmamarca Letra: Joaquín Burgos, Música: Nicolás Lamadrid)

*Pueblito, churito²³, velay carita pintada.
No hay otro tan lindo como Purmamarca.
ahicito, cerquita, velay alhaja mi tierra
madrugando colores, arenal y piedra.
Despiértese mi cielo, amaño²⁴
para quepir²⁵ un sueño los dos solitos.*

²³ Churito: lindo

²⁴ Amaño.: de amañarse, vivir en pareja.

²⁵ Quepir: llevar al hombro

Cantando, bailando se van las penas rodando.

Ay! duende del cerro, lapa tu sombrero.

*Trajina la noche, velay²⁶ ponchito de estrella,
arriba la luna carita morena.*

De lejos cholita, velay, mensajes del alma

"Tu espejo me dice para que mañana." ²⁷

(El Huasamayo. M. Popular)

Desde el confín, desde el confín de los huaicos

Alegres bajan las cuestas, las aguas del Huasamayo.

A donde irán, alegremente cantando

Por los cerros y quebradas las aguas del Huasamayo.

Adonde nace mi canto, adonde mueren mis penas

Allá se va el Huasamayo, desde mi tierra jujeña.

Mi corazón, mi corazón entre tanto

Se quedó arriba en los cerros, sus soledades cantando.

Mi vida ay! mi vida ay! si pudieras

Traérmelo entre tus aguas querido rio tilcareño.

En "La Yapita" ,la presencia femenina es el la motivación central de la narrativa , a través de la exaltación del sentimiento que ella inspira, expresa comparaciones con un afán evocativo "linda flor", "verbenita", "prenda alhajita".

(La Yapita. Nicolás La Madrid)

Lirio es tu mirar, lagrimita,

del amor señoray²⁸, quebradeñita.

Ya me voy pa' Jujuy, mi vidita,

llevaré el dulzor, de tu boquita.

Chileras de amor, puesteñita,

caja y corazón, chayan al partir. Tei²⁹ de dar, si queris', la yapita.

No lloris³⁰ linda flor, quebradeñita.

⁴²⁵ Exclamación de asombro o alegría'. Utilizada como , "Mire usted", "aquí está".

²⁷ "Tu espejo me dice para que mañana." (el entrecomillado es mio): se refiere a la espejada, costumbre de habitantes de Quebrada y Puna, quienes hacen señales con el espejo de un lugar a otro, al reflejar la luz del sol. Comunicación para conquistar a la niña, quien responderá si o no, del mismo modo.

²⁸ "Señora" lleva el sufijo quechua "y" que indica posesión ("señoray" = m iseñoraa)

²⁹ Contracción tei. Te voy.

³⁰ lloris :llores

*Soledad del querer, verbenita,
yaraví del penar, prenda alhajita.
Viditay, señoray, tan churita,
chunquitá y amancáy, cunumicita.
Chileras de amor, puesteñita,
caja y corazón, chayan al partir
Tei' de dar, si queris', la yapita.
No lloris linda flor, quebradeñita.*

“Linda Purmamarqueñita” describe en la poética, rasgos físicos de la mujer a quien dedica los versos: “imillita tan churita³¹”, “linda chascañahuisita”, “morenita su carita”, “alhajitos sus ojitos”

(Linda purmamarqueñita. Letra y Música: José María-El Kolla-Mercado)

*Quebradeña, la cholita, para mí, linda purmamarqueñita.
Imillita, tan churita, velay pues, linda chascañahuisita.
Todo un sueño, tan bonito, Purmamarca, su pueblito.
Lara, laira, ra, laira,
Viditay, linda purmamarqueñita.
Morenita, su carita, Viditay³², linda purmamarqueñita.
Alhajitos, sus ojitos,
Urpillay, dame tu corazoncito.*

La evocación y realce de la figura femenina vehiculiza a la vez, rasgos del contexto que permiten inferir el espacio, tiempo y sujetos de los que habla y sitúa la interpretación como “el tolar”, “mi rancho”, “mi quepi”, “charquisito de tuitila”, “muña-muña”, rica-rica”

(Añahuita de la puna. Máximo G. Puma)

<i>Del tolar te robare, añahuita de la puna</i>	<i>Torja el cerro del Granada</i>
<i>A mi rancho llegare</i>	<i>Espera una flor, es la bella</i>
<i>En esas noche de luna</i>	<i>Añahuita de mi corazón</i>
<i>En mi quepi llevaré</i>	<i>Lara.....</i>
<i>Charquisito de tuitila</i>	<i>Va mi canto con amor</i>
<i>Queso í cabra le pondré</i>	<i>Añahuita de la puna.</i>
<i>Muña- muña y rica-rica.</i>	

En la poética, se dinamizan elementos, prácticas, artesanías del patrimonio cultural, lo que contribuye a la cohesión de los grupos y ayuda a sus miembros sentir que son parte de la comunidad. El cancionero hace referencia a expresiones del patrimonio cultural cuando nombra creaciones artesanales propias de la región: “me dio su anillo de filigrana”... La elaboración de piezas en filigrana³³ es una técnica

³¹ Churita bonita

³² Es frecuente en el Noroeste argentino el uso de palabras híbridas hispano quechuas. En este caso a la palabra “vidita” lleva el sufijo quechua “y” que indica posesión (“viditay” = mi vidita)

³³ Filigrana: La filigrana está realizada con alambres de plata. La artesanía es de origen árabe, los moros la introducen a España y de allí ellos la traen a América, quedó en varios lugares como México, Perú y Paraguay pero con estilo propio. Al ser

tradicional en la artesanía jujeña, realizada con alambres de plata soldados. Se utiliza plata porque es un material noble, blando, el artesano dibuja con el alambre y lo va encajando a un contorno, hasta lograr la pieza. Técnica concebida con hilos de plata que permiten el trasluz y la transparencia, combina mediante el trabajo lento y refinado, el diseño y la levedad del encaje con la solidez que proviene de la plata. Los hilos de distintos espesores y en algunos casos retorcidos, cubren espacios y dejan otros vacíos, formando un tejido traslúcido que se asemeja a las técnicas de bolilla y del crochet. Herencia de un saber popular, que re significan artesanos de la provincia.

“Poncho puyo” prenda realizada artesanalmente, de lana, más corto que el ordinario. Lo llevaba generalmente el hombre de la Quebrada y la Puna para desarrollar sus tareas. Se usaba como abrigo y como prenda impermeable.

(La Huarmillita Letra: Jaime Dávalos Música: E. Falú)

*“Donde andará mi chura, por esas punas sola solita
Con la pollera al viento tras la majada carihuarmita.
Voy enterando el año, bajé al ingenio pa’ la cosecha
Ojalá no se cansé, tanto esperarme hasta que vuelva.
Para que no la olvide me dio su anillo de filigrana,
Le dejé de recuerdo mi poncho puyo sobre su cama”.*

Así también, el cancionero hace referencia a la figura femenina, como una representación elevada en importancia y dignidad que se trae a la memoria. El hombre desea confesarle sus sentimientos a la mujer que quiere. La declaración amorosa busca el asentimiento. No obstante, la figura femenina no tiene voz en el discurso. Podemos afirmar que en estas canciones se privilegia, sobre todo, el amor y se exalta el valor de los sentimientos.

La narrativa exalta la imagen femenina, mujeres de espíritu infatigable, frente a la rudeza del trabajo en el contexto, las convierte en el núcleo del discurso folclórico:

Son conocidos, cantados y bailados en Jujuy, “Juro amarte” y “Una lágrima”, de autor anónimo. Actuales, Ay Vidity” de Hugo Cardona, “Engualichao” de José Simón, etc.

(Juro amarte. Anónimo)

*Ay! juro amarte, juro amarte
Ay! hasta el fin de mi existencia
Y si es delito el adorarte, que voy a hacer
No puedo odiarte.
Para que sirven ojos, para que sirven,*

una técnica realizada a mano cada artesano le imprime su estilo. En Jujuy se transmite generalmente de padres a hijos, muy preciada y valorada en Encuentros artesanales que se realizan en el país.

Ojos que se enamoran de un imposible.

(Una lágrima. Anónimo)

*Una lágrima he vertido ay! Más amarga que el olvido
No me olvides nunca, nunca me olvidés.
Estrella del cielo, espuma del mar ahora que estoy solo
Me querís dejar*

(¡Ay Vidity! Letra y Música: Hugo Cardona)

*Ay vidity, déjame ver tus ojitos
en el costado del río bailando este bailecito.
Tu pañuelo lleva toda tu dulzura
Tu sombrerito de oveja, tapando va tu hermosura.
Me quema todo tu encanto, que en el aire vas dejando
Como si de un sueño viniera, mi duende va despertando.
En el río se quedan todas las penas
Bailando allá en la Quebrada, un bailecito en la arena.
Por la Banda, los maizales, los duraznos,
los sauces enamorados de tu danzar mi vidity.
Me quema todo tu encanto que en el aire vas dejando
Como si en sueños vinieras mi duende va despertando.*

(Cuando nada te debía Rec. Andrés Chazarreta)

*Cuando nada te debía, toda el alma me robaste, toda el alma me robaste.
Y recuerda que pecaste ladrona del alma mía, ladrona del alma mía.
Tarde ciego corazón tu arrepentimiento viene
¿Cómo quieres que yo cure lo que remedio no tiene.
Lo que remedio no tiene.
Cuando una ilusión se trunca y echa en el olvido calma
Como las flores del alma, Se van y no mueren nunca
(Engualichao'. Letra y música: José Simón)*

*¡Ay! Amor, un bailecito para vos, el más bonito.
¡Ay! Amor, una coplita para vos, la más churita.
Corazón enamorado de sus ojitos bellos, engualichado,
Te encontré, una mañana eras vos, la más soñada.
¡Ay! Amor, un bailecito para vos, el más churito....*

(Tristecito. Bruno Arias)

*Quedo el adiós de tu pañuelo, Tus ojos tristes sin mi consuelo.
Y en el dolor de tu mirada. La copla mía quedo enredada.
Cuando vuelva a Jujuy tocare tus manos.
Para sentir el invierno que yo he dejado*

*Quiero que sientas mi bailecito. Que está más triste que tus ojitos.
Que la distancia te está perdiendo.
Y con tu ausencia me voy muriendo.*

(Imillita chusca. Bruno arias)

*Imillita chusca³⁴ corazón de laja. Guaica³⁵ de mis ojos golpe de mi caja.
Si ya no me quieres mejor que me vaya. Montao' en la copla de una cacharpaya.
Traigan aguardiente vuelquen las tinajas. Que mi pena quiere treparse a las cajas.
Prenderse del cielo como una apasanca. Y arañar la Lliclla³⁶ en la noche blanca.
Traigan aguardiente chicha de la mala. De la que de un trago se vuelve vidala.
Si ya no me quiere que sepa la ingrata. Que la copla tiene doble filo y mata.*

La narrativa comunica condiciones de vida y trabajo de la población de la región y expresa elementos identitarios recuperando hechos de diferentes épocas, nombra a la bandera (***“blanco y azul es tu cielo como de mi bandera, porque sos la más gaucha...”***), la que tiene singular significado para el pueblo de Jujuy.

Carrillo Bascary, M (2013) en su obra *La BANDERA NACIONAL de la LIBERTAD CIVIL*; fundamenta su carácter de bandera nacional, civil y popular y el distingo respecto de las que Belgrano enarboló en Rosario el 27 de febrero de 1812. Nos habla de la enseña que el General Manuel Belgrano legó al pueblo de Jujuy como reconocimiento del esfuerzo cívico guerrero que empeñó en el Éxodo de 1812, lo que permitió el triunfo en las batallas de Tucumán y Salta. Se expone su origen, indubitadamente belgraniano; su significado como símbolo patrio, evidencia del derrumbe del orden colonial y del nacimiento del Estado de Derecho corporizado en la Provincias Unidas del Río de la Plata. La Ley 27134, aprobada por la Cámara de Diputados de la Nación el 29 de abril de 2015, que reconoce a esta bandera como "símbolo patrio histórico" de todos los argentinos. El pueblo jujeño tiene el inmenso mérito de haberla conservado para las presentes y futuras generaciones, como un faro que con su luz nos recuerda el sagrado valor de la libertad.

(Linda mi tierra jujeña. Atahualpa Yupanqui.)

*Atrasito en la loma, sale una vieja estrella,
a mirarse en los ojos, ay, ay, ay, de mi jujeña.
El canto de mi quena, retumba por los cerros,
como retumba en mi alma, el amor de mi jujeña.
Blanco y azul, es tu cielo, como el de mi bandera,
porque sos las más gaucha viva mi tierra jujeña.
Quebrada cuesta arriba, van y vienen mis penas,
mientras yo voy cantando, viva mi tierra jujeña.
Cuando la muerte venga, buscando compañero,*

³⁴ Imillita chusca

³⁵ guaica

³⁶ Lliclla:

quiero morir cantando, viva mi tierra jujeña.

El ferrocarril tenía mucha importancia en la provincia de Jujuy y en la región de la Quebrada de Humahuaca; es José María –El Kolla-Mercado quien resalta un aspecto que describe en una de las presentaciones del siguiente bailecito: “Cuando llegaba el tren a Tilcara, algunos pobladores ofrecían productos de la región, entre los que se destacaban los claveles. Era común ver a los pasajeros comprar estas flores “véndame clavelitos”, decían atraídos por la belleza de los mismos.”...

Clavelito Tilcareño (José María-El Kolla-Mercado)

*Deme niña esa boquita tan llena de encanto
Clavelito tilcareño, clavelito blanco.
Quiérame vidita linda como yo la quiero
Con el cuerpo y con el alma, que si no me muero
Agüita del Huasamayo, agua colorada
Vos sos la que pierde yo no pierdo nada.
Lairala.. Vos sos la que pierde mi flor de Tilcara.*

En cuanto a las condiciones de vida y trabajo de la población de la región, la narrativa en algunas composiciones, intenta desnaturalizar aspectos estructurales, internalizados y naturalizados en la región, los que se vincularon a situaciones de subordinación laboral, derivadas de una economía extractiva y procesos económicos que los ubicaron en condiciones de subalternidad, expresando la no aceptación de simbolizaciones hegemónicas que anulan y minimizan el hecho de que estas posiciones sociales son el producto de circunstancias históricas complejas (fuerzas productivas, recursos naturales, relaciones de producción establecidas, entre otras).

“Desiderio corta cañas”, “Tilcareña”, “Zafrero” hacen referencia al trabajo en los ingenios, el que se caracterizaba por su población compuesta por Recursos Humanos de zonas alejadas, de Quebrada, Puna, y países limítrofes, las que no se caracterizaban por ofrecer fuentes de trabajo a sus habitantes. A consecuencia aceptaban trabajo en los ingenios.

Viviana Conti, señala que a principios de siglo, los capitalistas jujeños de la caña de azúcar se apoyaron en el sudor de los pueblos originarios para lograr un rápido crecimiento y un amplio margen de ganancias.

(Desiderio corta cañas. Victor Abán y Adrián Temer)

*Desiderio corta cañas, ya no vuelvas al ingenio
que la zafra poco a poco el pulmón te fue moliendo.
La dulzura del azúcar deschaló todos tus sueños
aquel hogar, tu camisa y tu mano de alfarero.
Quédate allá en Abra Pampa con tu quena y tu recuerdo
clava en la tapia el machete, herrumbrado en el esfuerzo.
Quédate allá en Abra Pampa con tu quena y tu recuerdo.*

*Y cuéntame tus hazañas si puedes en el invierno.
Si te han tragado de a poco comprando como un objeto,
la salud desde la tienda oscura de los negreros.
Desiderio corta cañas, tu sombra por el ingenio
No ha de ser un familiar sino un machete entre sueños
Quédate allá en Abra Pampa con tu quena y tu recuerdo.*

(Tilcareña. Hermanos García Música: Santos Amores)

*Al regresar de Ledesma de trabajar en la zafra,
soñaba con verte imilla donosa de mi quebrada.
Que viva en Tilcara solitay de vi
mudito he quedado cuantito te vi
Ay Pachamama la he visto cuando pase por Tilcara
recostadita en las pircas vieras que chura que estaba.
El sol sangraba en las piedras ardientes de la quebrada
y a mi que me hacen los soles si me quemo tu mirada.*

(Zafrero. José L. Salinas)

Jujeño soy, zafrero como mi padre, este oficio de cantor se lo debo a mi madre

*Ledesma cuando te nombro me lleno de coraje
Y corren por mi sangre tus verdes cañaverales.
Un obrero soy, paisano de las yungas
De mi pueblo curtido soy la caña, soy azúcar.*

Del mismo modo, hace referencia al trabajo en las minas: El establecimiento minero más importante de la provincia se encuentra en el cerro denominado Aguilar, Departamento Humahuaca a 4300m de altura en su parte más baja y 4700 y 5000m en su parte más alta. Entre 1940 y 1944 batían el record de producción de plomo el que llegaba a 36.000 toneladas anuales. En la sección Veta Mina se encontraban los yacimientos metalíferos más ricos del país en plomo, plata y zinc.

Las entrevistas realizadas a ex trabajadores del establecimiento citado expresan profundo sentimiento de nostalgia por las experiencias compartidas, por años de trabajo no siempre identificados con condiciones favorables.

(El Aguilareño. Letra y música: José María- El Kolla –Mercado)

*Tus ojitos no me miran, ya no me quieren mirar,
Porque soy un obrerito de la mina El Aguilar
Minero soy vidita, minero de Aguilar
Aquí sirvo a mi paria, sacando mineral.
aquí sirvo a mi paria, sacando mineral.
Me han curtido las heladas y mi duro trabajar*

Por querer a una cholita de la mina El Aguilar.

Entre las fiestas principales y la participación de los pobladores de la región tiene un lugar destacado el Carnaval: en Jujuy comienza con el desentierro, un primer período denominado Carnaval grande se extiende por cuatro días y es seguido por el Carnaval chico y finaliza con el entierro. Al Carnaval chico le sigue el Carnaval de flores. Durante nueve días, y a lo largo del día, las comparsas, muy numerosas en todas las localidades, van por las calles de los pueblos entonando ritmos de carnavalitos –entre otros– con todos sus seguidores carnavalescos. Su trayecto está organizado en el espacio, sigue las diferentes invitaciones hechas por las diferentes casas que ese año pudieran convidar a su comparsa. Señala Pérez Bugallo: “La exaltación colectiva suprime complejos y tabúes: la copla picaresca no se reprime sino que, por el contrario, se solicita reiteradamente; el piropo soez del “diablo” no es rechazado sino festejado con desfachatez; la exagerada ingestión de bebida alcohólica ya no es un vicio sino una gracia”...

Como manifestación popular no está ausente en el bailecito: “y si muero, morir quiero, cantando el carnaval”...

(El Borrachito. Manuel Acosta Villafañe)

*Vamos a cantar, vamos a bailar, porque ya se viene machadito el carnaval.
Esa es la vida mía, velay, chupar y macharme por ahí
y si muero, morir quiero cantando el carnaval.
Vamos a cantar, vamos a bailar, porque ya se viene machadito el carnaval.
Todos a reír, todos a cantar; con guitarra en mano va llegando el carnaval.
Esta es la vida mía, velay, chupar y macharme por ahí
y si muero, morir quiero cantando el carnaval.
Todos a reír todos a cantar; con guitarra en mano va llegando el carnaval....*

(Anónimo.)

*Por orden superior del bastonero
Al banquillo me llevaron los fusileros
Ladrón de tu querer me declararon
Por hacerme el picha picha me fusilaron
Que viva el carnaval jujeña linda
Quien pudiera ser culpable toda la vida.*

(La copla baja del cerro. Miguel Morón Música: Víctor Hugo "Gordo" Barrojo.)

*La copla baja del cerro con su ramito de albahaca
Los changos la están trayendo pa'l carnaval de Abra pampa.
Curtida de mil caminos con la tristeza se embriaga,*

*se moja con viento puna y se mastica en las cajas.
 Ya las doce de la noche, ya a las diez de la mañana,
 la copla se va durmiendo en los parches de las cajas.
 No la dejen, no la dejen, no la dejen que se vaya.
 El carnaval va muriendo por las calles de Abra pampa
 La copla queda prendida en las puertas de las casas,
 como un farol de alegría para una niña mimada.
 Abran la puerta cantores la copla invitada pasa
 y en las gargantas copleras la misma se hace nostalgia.*

Quebradeña, humahuaqueña (Daniel Cisnero)

*Ando buscando chinita pa' los carnavales
 Que sea linda y bien churita como flor del aire.
 Quiero que al mirarla sepa cuanto yo la quiero
 Que me muero si no tengo sus ojitos negros
 Quebradeñita, que linda que sos, si queris te doy un beso de mi corazón.
 Quebradeña humahuaqueña que linda que sos.*

Mina Pirquitas es una localidad situada en el noroeste de la provincia de Jujuy, en el departamento Rinconada, a 355 km de la capital jujeña. En el año 1930 se descubrió la presencia de un importante depósito de estaño, cuya explotación comenzó en el año 1935. En esa época se descubrió una veta estaño-argentífera de gran magnitud. “Entre 1933 y 1990 el conjunto de las minas en operación dentro de la pertenencia produjo más de 25 000 000 de onzas de plata y 20 000 toneladas de estaño”. Hacia finales de 1980, la empresa minera interrumpió sus actividades por causas económicas. El yacimiento fue puesto a la venta y adquirido en 1998 por Sunshine Mining, que a su vez lo pondría a la venta años después. La empresa Silver Standard Resources culminó la adquisición de la totalidad del yacimiento y comenzó la etapa producción en el año 2009. Mina Pirquitas es uno de los únicos yacimientos mundiales donde a lo largo del tiempo la explotación se realizó por métodos subterráneos y a cielo abierto.

José María-El Kolla-Mercado toma vivencias de la región a través de la expresión de la música popular:

Por el Camino a Pirquitas (El Kolla Mercado)

*Por el camino a Pirquitas, voy conversando con la huella
 Tantas cosas, me dice de ella.
 Es muy largo el camino y es mi destino seguir por él.
 Con todos mis recuerdos subiendo cuestas yo pasaré.
 Por una pena que llevo
 Caminito dentro de mi alma
 Me voy andando sin hallar calma.....*

La narrativa describe el contexto y a través de la poética destaca la interrelación de hombres y mujeres con personajes notorios de la región; y la poética rescata de la memoria colectiva personajes como Doña Liberata, “La Bastonera”. Bailecito apreciado por los intérpretes debido a la belleza de la música y versos. En la interpretación de Bruno Arias y uno de sus autores, Carlos Morello, en el Festival de Cosquín 2017 cobró trascendencia nacional e internacional a través de la transmisión televisiva.

(La Bastonera: Letra y Música: Morello, Reyna y Lizárraga)

*Humahuaca gris, hilaba su sol;
mojada de luz, de verde sedal y picote punzó.
Un grillo tenaz, en su risa azul;
Liberata va por el callejón de una copla natal...
Si llega el Carnaval, con su diablo de ají
y su sol de maíz, bastonera será...
La puesta del sol también la esperó
y un otoño atrás de caña y dolor al ingenio bajó...
La puisca de hilar, sola se quedó
y el cerro tembló solferino y luz un regazo de amor...
Humahuaca gris hilaba su sol
Un grillo tenaz en su risa azul
Liberata va por el callejón de su copla natal*

Otra de las figuras destacadas en la región es el artista Medardo Pantoja, “El pintor de la Quebrada”. La temática sobresaliente de todas sus vivencias es la provincia toda, sin embargo destaca Tilcara: los cerros, las montañas, la Quebrada de Humahuaca, sus personajes, todo basado en lo que era su lugar de origen y donde vivió. Utilizó en su paleta los colores que caracterizan la región: el amarillo, el ocre, el rojo; el azul o un anaranjado. Su único “deber ser” estuvo dictado por su condición de artista: la revelación, la búsqueda. Medardo Pantoja fue un embajador de Jujuy, de su provincia, en la cual nace un 8 de junio de 1906 en Tilcara. Un diplomático particular, un emisario de la pintura, un comisionado de la cultura de su pueblo. El escritor Jorge Calveti expresó: “Medardo era un artista. Lo sabía con la certeza que deben tener las aves cuando vuelan por el mundo”.

(A Don Medardo. José María-El Kolla-Mercado)

*Que quieres que te traiga desde la Puna
Un pedazo de cielo con una luna.
Que quieres que te traiga de la Quebrada, de la quebrada
Un clavelito blanco desde Tilcara, desde Tilcara
¡Ay! Que hermosa es la tierra de Don Medardo,
Ponchito de cerros, pintarrajeados
¡Ay! que hermosos son los cerros de Don Medardo*

*Camino de la puna quiero ir contigo
A juntar unas ´puyas para un amigo
Para un amigo, si ay que congoja
Camino de los cielos se fue Pantoja.*

El bailecito exalta la temática del Carnaval a través de otro personaje destacado en la región, como Don Heriberto Vilte. Las entrevistas señalan una personalidad alegre, comunicativa, entusiasta, que reunía en carnaval a los vecinos de Purmamarca y de la región. Excelente anfitrión, celebraba y convocaba al festejo con la música de su bandoneón.

(Don Heriberto. Letra y Música: Domingo Ríos)

*Siento como un viento lento por el desierto
Es que llega con su fuelle Don Heriberto
Para los carnavales vieras que lindo lo has de pasar
Comiendo asao´ con choclo, queso con papas bajo un parral
Laralala....cuando a Purmamarca vuelve, Don Heriberto.
Ya se siente gente ardiente en lo de Vilte
Cantando y bailando alegre, medio demente. Para los carnavales.....*

Señalamos anteriormente, que el Bailecito por su carácter figura entre las de carácter alegre y picaresco. La narrativa transmite este carácter en composiciones que se cantan y bailan en la región, algunas se conocen a través de la oralidad y se reconocen como anónimas o motivos populares:

Motivos Populares

*a)-Se fue mi negra, yo también me iré
Hay palomita que haré con quien me consolaré.
Cartas y más cartas por el correo
Que haré con tantas cartas si no te veo.
Mi palomita que haré....*

*b)-Hace quince noches morena
No tengo sueño
Porque estás ausente morena de tu dueño
Y aunque vacilando cuando será el día morena decime cuando.*

*c) Boquita pintada en el pañuelo
que me diste esa tarde como recuerdo.
Tus ojos me decían que me querían
Con el pañuelo al aire de despedida
Suerte mía, que me has hecho has puesto tu pañuelo
Sobre mi pecho.*

*d) Quisiera que salga el tigre del monte y me haga pedazos
es lo que quiero pero morir en tus brazos
chiquitita y palomita; palomita y chiquitita,
dichosa de tu mamita que te pario tan bonita.*

*e) Al cruzar un cementerio pisé un hueso y sentí frío
Y una voz que me decía “no me pises amor mío”
Uno, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete, ocho, nueve y diez
Así caen los muchachos de rodillas a mis pies.*

Las plantas medicinales constituyen un recurso valioso en los sistemas de salud en los países en desarrollo. En la búsqueda de estas plantas, la herramienta más importante es la información etnobotánica obtenida a partir del conocimiento tradicional sobre su uso. La Argentina, debido a su extenso territorio, presenta diversidad de suelos, climas y condiciones que hacen posible contar con un verdadero arsenal fitoterapéutico (Nájera, 1983), y se destacan las provincias de Jujuy, Salta y Tucumán por presentar la mayor riqueza en plantas medicinales (Barboza y Col 2009). Las hojas se usan como antidiarreico, antidisentérico, antiinflamatorio de vías respiratorias, hipotensivo, dolores articulares y musculares y digestivo diurético, antirreumático, antitusivo, para el tratamiento de cólicos renales y hepáticos, entre otros. (Romeo2014)

El relato del bailecito manifiesta el uso medicinal que se otorga a la medicina fitoterapéutica en la región:

Bailecito de Los Yuyos. Adrián Temer-Pachi Herrera

*El arca, la pasionaria Te de burro, rica rica
El quimpe, la sombra í toro, Palo amargo y manzanilla
Chancalagua y toronjil Chachacoma, te de ruda
Eucaliptus y albahaca Pa' los changos muña- muña
Bailecito de los yuyos que armonizan nuestras almas
Herencia de las abuelas, frutos de la pachamama
La pulmonaria y el sauco La jarilla con el paico
La valeriana, el cedrón y la cola de caballo
Para el alma el inca yuyo, El tilo y la hoja de coca
La menta con el yantén, Poleo y la tola- tola.*

Sin embargo, el cancionero no se limita a la región de la Quebrada de Humahuaca, el bailecito se canta y baila en otras regiones de la provincia: en la Puna, el Valle, junto a las expresiones de la quebrada. Recurre a imágenes constitutivas de la identidad de los sujetos y a la vez orientan sus prácticas y representaciones. Son re-interpretados y se constituyen en andamiajes para la composición de nuevos temas.

Para Tumbaya. (Hermanos Simón)

*Por culpa de un olvido quiero alejarme de mi lindo Tumbaya debo alejarme
Cruzando el Rio Chico para Cuyaya su agüita está diciendo que no me vaya.
Si alguna vez debo volver pueda gustar algún querer.
Por cerros y quebradas yo fui dejando pedacitos de mi alma que andan rodando.
Yerbata está cantando y el Gaucho Güemes con cajas se acompañan quisiera verlos
Los hermanos Zorrilla cantan las coplas y Tarrito Cuñado llena las copas.
Si alguna vez debo volver yo he de buscar aquel querer.*

(De Aquí mismo. Tuco Uro-Ernesto Altamirano)

*Río Xibi-Xibi déjame pasar me voy pa' Cuyaya me voy a quemar.
Arroyo los Perales por que no tenís agüita fresquita para apagar la sed.
Cholita linda querida yo tei de llevar
en mi caballito bayo a cacharpayar
Vamos a Yala que en las carpas están
las mocitas lindas de la capital.
Me voy pa' la Viña me voy a cantar
con mi guitarra en mano para el carnaval.
Pero Río Grande no me deja pasar
y en Villa Belgrano me voy a quedar.*

(Carpita Yaleña.)

*Carpitas Yaleñas para el carnaval
Con gracia jujeña y alegría sin par
Bailando en tus carpas me sentí feliz
Aunque sos la trampa de un loco vivir
Bombo y guitarra, quena y bandoneón
Lo han puesto de farra en mi corazón.
Negrita divina, acércate más yo quiero en tus labios mi vida dejar
Y velar tu sueño con ardiente amor
Y ser tu amor, tu luz y tu sol
Co brillo del alma y del corazón.*

(El Quiaqueño. Arsenio Aguirre)

*A ver quiaqueños, vamos a cantar
A ver quiaqueños, vamos a bailar
Antes que amanezca por esta región
Porque yo mañana paso a Villazón
Me voy a Bolivia luego iré al Perú
Me alejo pensando en la cruz del sur
Porque yo mañana paso a Villazón
A ver quiaqueños vamos a cantar
Nada de tristezas me quiero alegrar...*

El cóndor de Abra Pampa (Anónimo)

*Ay el cóndor ay el cóndor de Abra Pampa
Detiene el vuelo en sus alas, detiene el vuelo en sus alas*

*Ay quien proclama su nombre, no tiene medio a las balas
 Lloro llora, palomita llora si tienes por que
 Que en el hombre no hay ofensa
 Llorar por una mujer*

(Anónimos S/ datos. Interpretado por Adrián Temer)

*a) Desde Abra Pampa al frete está un pueblito
 Detrás el Abra de la Cruz
 Chuntalay arriba yo quiero caer
 Cuna de mis padres y mía también
 Ojo de agua Cerro Sauzal es mi pueblo
 Alhajito, cochinoqueño soy.*

*b) Hace 15 noches morena
 Que no tengo sueño
 Porque estas ausente
 Morena lejos de tu dueño
 Lejos de tu dueño aunque vacilando
 Cuando serás mía morena cuando*

*c) Boquita pintada en el pañuelo
 Que me diste esa tarde como recuerdo
 Tus ojos me decían
 Que me querías
 Con el pañuelo al aire de despedida
 Sueño mío, que me has hecho
 Amor con tu pañuelo sobre mi pecho*

(Abra Pampa .Marcia Cabezas)

*Abra pampa arena, viento en el Huancar
 La luna se vuelve por el salitral.
 Ojitos de estrella que un pastor tejió
 Sombrero ovejuno que aprendió a soñar
 Me voy con la estrella de la soledad
 Si tu no me quieres me voy a machar.*

(Desde la puna. Marcia Cabezas)

*Desde la puna vengo con mi recuesar
 Con destino a Perico para curar mi mal
 Recuerdo con tristeza ese mi tolar
 la imilla y los changos cansados de llorar
 Pachamama linda, diosa de mi lar
 protege mi vida que es todo mi andar.*

(Aire de Jujuy. Tomás Ríos)

Traigo para vos, de la Puna, de las Yungas dulzura y verdor

De la quebrada un regalo, los colores de los cerros que Medardo pintó

Coplititas de amor que cantaron Justiniano Aparicio y el Coya Mercado

De los cerros yo te traigo aires de Jujuy.

Conclusiones.

El Paisaje Cultural de la quebrada de Humahuaca, representado por las obras que “...combinan el trabajo del hombre y la naturaleza”, habla de los hombres que los moldean y que los habitan actualmente, y de aquellos que los precedieron. La narrativa del Bailecito Jujeño resalta elementos este Paisaje Cultural, construcción social, que suma un amplio conjunto de manifestaciones inmateriales (toponimia, mitos, historia, literatura, música, gastronomía, arquitectura vernácula, rituales, entre muchos otros) que otorgan valor al territorio, y que en general son muy cercanas a la población que lo habita.

La UNESCO incorporó a la Quebrada de Humahuaca en la categoría de Paisaje Cultural, la cual implica que se destaca el vínculo entre el hombre y la naturaleza, con lo que el verdadero desafío es preservar esa interrelación con sus características y valores.

El análisis expresa en su narrativa, como el bailecito que se canta y baila en Jujuy, expone la fuerte identificación de los sujetos sociales con el lugar en que viven, aun cuando el mismo, se evoque, sobre todo en la actividad laboral, con modos de explotación económica o asistencialismo.

Coloca en escena la imagen de la mujer, con un importante lugar en los sentimientos y el amor. Así también es el andamiaje para exaltar la geografía, los pueblos de la Quebrada de Humahuaca, y a través de ellos la interrelación de los hombres con la historia, las costumbres, los personajes destacados, el carnaval. Sin embargo, no se limita a la región de la Quebrada, el bailecito se refiere a la Puna, el Valle, las Yungas, contiene todas las regiones de la provincia de Jujuy. Cabe destacar que algunos de ellos, sobre todos los anónimos o de los que no se tiene certeza de autor pueden tener influencia de países limítrofes.

Consideramos importante hacer extensivos al bailecito conceptos de González J.P.(Óp. cit) quien señala: “La importancia de la música popular se exalta cuando es compuesta; cuando es arreglada; cuando es interpretada y reinterpretada; cuando es grabada ,mezclada y editada ; cuando es consumida –es decir, escuchada, re-escuchada, cantada, o bailada–;y cuando se piensa y se habla sobre ella”. De este modo, la canción se va conformando a partir de distintas prácticas sociales generadoras de textos, que son producidos, usados y cargados de sentido por distintas personas, en diferentes momentos de su puesta en marcha. Destacamos que la región se manifiesta a través de un cancionero que trasciende la provincia a través de composiciones como “Viva Jujuy”, que con arreglos orquestales y vocales se conoce en el país y en el extranjero, y expresa lo que el hombre de la Quebrada de Humahuaca y de la provincia siente por su lugar de origen:

(Viva Jujuy! Rafael Rossi)

*¡Viva Jujuy! ¡Viva la Puna! ¡Viva mi amada!
 ¡Vivan los cerros pintarrajeados de mi quebrada...!
 De mi quebrada humahuqueña...No te separes de mis amores, ¡tú eres mi dueña!
 ¡Vivan los cerros pintarrajeados de mi quebrada...!
 ¡Viva Jujuy y la hermosura de las jujeñas!
 ¡Vivan las trenzas bien renegridas de mi morena!*

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, ISABEL . (1952). El folklore musical argentino .Buenos Aires: Ricordi. .

BEJARANO IGNACIO.2004. Lo culto y lo popular. Medicina letrada / medicina tradicional. Hacia una práctica unificada de los conocimientos médicos. UNJU.

CONTI, Viviana, Teruel Ana, Lagos Marcelo (1988) Mano de obra indígena en los ingenios de Jujuy a principios de siglo .Centro editor de América Latina. Buenos Aires.

GONZÁLEZ JUAN PABLO.2009 De la canción-objeto a la canción-proceso: repensando el análisis en música popular. Revista del instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega” Año XXIII, N° 23,

HERNÁNDEZ CARRETERO Ana María 2006 y 2009.

JOSÉ, Néstor Abraham y PASÍN (S/D editoriales) La Quebrada de Humahuaca Un paisaje cultural”.

SZURMUK Mónica y McKee Irwin R; colaboradores, Silvana Rabinovich ... [et al.]. Diccionario de estudios culturales latinoamericanos / coordinación de México: Siglo XXI Editores: Instituto Mora, 2009.

ROMEO R. 2014. Plantas empleadas en medicina popular en la provincia de Jujuy. Departamento Capital y alrededores. Facultad de Ciencias Agrarias, UNJU.

VARELA JUANA DEL R. (2006) “Rasgos Identitarios en la obra de Medardo Pantoja”

CLAVAL PAUL: "La geografía cultural" Economía, Sociedad y Territorio, vol. II, núm. 7, enero-junio, 1999, pp. 571-574 El Colegio Mexiquense, A.C. Toluca, México.

MARTI PÉREZ,J. S/ d editoriales. “Etnomusicología, folklore y relevancia social”

PÉREZ BUGALLO Rubén .El Carnaval urbano S/datos editoriales.

VEGA Carlos, “Acerca del origen de las danzas folklóricas argentinas”

Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega", N° 1, 1977, p. 9-10

<http://kitito-folklore.blogspot.com.ar/2011/09/danzas-argentinas-el-bailecito.html>

VEGA CARLOS (1986) Las danzas populares argentinas (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología

VEGA CARLOS (1998) Carlos Vega: Panorama de la música popular argentina (Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”,)

ZAGO SERGIO (2006) Medardo Pantoja 100 Años. Nota Diario Pregón 6 de Junio 2006

PRESERVACIÓN DEL PATRIMONIO FOLKLÓRICO A TRAVÉS DEL ENTORNO EDUCATIVO

Por Elba Hernández

El Folklore se sustenta en un campo de conocimiento propicio para la afirmación de sujetos críticos, es decir seres capaces de interpretar e intervenir en el mundo con una mirada de sentido más acabada, asociada al entorno sociocultural o contexto determinante. Orientado a un hacer con diferentes estilos y prácticas, a veces con un lenguaje simbólico con carácter metafórico que lo define y lo manifiesta.

Los saberes específicos de esta disciplina van asociándose con la hibridación de otros mensajes, con intereses y necesidades, haciendo que las expresiones actuales no sean tan puras como en sus orígenes, pero lo valioso es la continuidad en las muestras cotidianas, formando sujetos que puedan interpretar la realidad compleja en la que actúan, en acciones determinantes, poniéndose en juego el sentido de su propia vida.

En la Educación formal es necesario otorgar herramientas necesarias para que puedan tomar decisiones sobre qué hacer y cómo hacerlo. Se vuelve primordial que el bagaje cultural que tienen los estudiantes ingrese al aula y se transforme en material de reflexión y análisis.

Podrán así producir in situ acciones propias, despojándose de modismos

Y / o estereotipos, estimulando modos personales, diferenciando orígenes, variables y enfoques.

El estudiante tendrá la posibilidad de trabajar aspectos vinculados a su vida familiar, social, comunitaria, del trabajo y las formales de estudio institucional, analizarlos y practicarlos en su vida diaria.

En la educación a fines de estudio se focalizarán componentes que irán adquiriendo significatividad para poder construir nuevas expresiones sin perder el hilo generacional o hecho tradicional, se trabajarán ideas que se acerquen o alejen, de su origen ancestral.

En síntesis el principal objetivo es que el estudiante y el formador de formadores produzcan, analicen y sigan construyendo en vinculación con el contexto histórico cultural pasado y presente.

Que se tengan en cuenta los condicionamientos de marcos teóricos revisados y renovados, reconociendo lo preexistente y existente y proponga nuevas manifestaciones en su hacer diario.

Considero que es prioritaria la formación de investigadores de Folklore dentro de los lineamientos de las escuelas de Formación docente, es necesario que en estos espacios se abra la investigación del estudio del Folklore.

Son los docentes frente a un curso de los diversos sistemas educativos, inicial, primario, secundario y otros los que deben estar preparados para observar, recolectar, investigar, transponer y mantener su vigencia como material del hacer cotidiano y valorar su continuidad vital.

Así enmarcado, la potencia del pensamiento docente no se agota en la transmisión de los conocimientos curriculares sino en la invención de un espacio común donde ese proceso sea posible.

Los lineamientos curriculares Nacionales, provinciales y municipales para la formación docente deben enmarcarse en la investigación, conceptualización y práctica del hecho folklórico o bien del hacer folklórico.

Los Institutos formadores permitirán la diversidad de propuestas teóricas y prácticas del entorno local, asegurando en los niveles de formación educativa el reconocimiento del folklore lugareño y asegurar su continuidad hacia las nuevas generaciones.

Esta transposición didáctica debe nacer y ejercerse con la continuidad que la situación lo amerite.

Es comprobado el júbilo que despierta el hacer en la escuela, temáticas basadas en los parámetros tradicionales.

El alejamiento o distanciamiento muchas veces está relacionado con las propias personas, que no interpretan el valor que la disciplina mantiene en su esencia. A veces lo foráneo parece más importante que lo meramente tradicional y dejan que se pierda la funcionalidad del estimable fenómeno folklórico. Los grupos educativos pierden de esta manera un material invaluable en la formación de su personalidad.

FORMACION DOCENTE Y EL FOLKLORE

La meta que se propone es la reconstrucción del sistema formador docente, la superación de la fragmentación actual y la configuración de un sistema integrado y cohesionado que incluya diversos aportes, recursos y experiencias.

El proceso de reconstrucción del sistema formador docente requiere tanto de la formación de los agentes del sistema educativo y de la producción de aportes para el desarrollo de la educación en las escuelas, mantener un vínculo permanente y sostenido con el sistema educativo en Gral.

Es necesario articular las instituciones formadoras con las organizaciones que participan del desarrollo socio-cultural- folklórico en los territorios. Se trata de reconocer la fragmentación y desde allí generar una unidad en tanto al proyecto educativo.

Es necesario reconstruir a través de la identificación de los problemas existentes un sistema formador integrado y cohesionado, necesitado de orientaciones y estrategias metodológicas, que tengan un diálogo permanente con las políticas educativas, estableciendo el lazo conductor con los diferentes niveles y modalidades educativas, y con los procesos de transformación en las instituciones y sus agentes.

La producción de conocimientos de nuestro acervo popular en la formación docente, la enseñanza y el trabajo docente es una tarea constitutiva del sistema formador.

. La jerarquización del conocimiento del Folklore como ciencia y como fenómeno a partir del desarrollo de su producción, circulación y validación, y fundamentalmente, la resignificación de los lineamientos curriculares, en esta etapa.

Incluir en el Plan Nacional de la Formación Docente, los marcos teóricos, la investigación, la conceptualización de la ciencia folklórica.

Como ya se han esbozado en muchas oportunidades la necesidad de incorporar el folklore en la escuela, en los niveles inicial, primario, secundario y/o superior y sostengo como lo ha planteado Félix Coluccio en muchas oportunidades, la necesidad de implementarlo específicamente en el nivel Superior, es decir en la Formación de docentes., capacitando así un potencial humano capacitado y eficiente

Considero que no específicamente debe referirse la formación en danza y o canto sin menosprecio de estas disciplinas, es necesario ampliar a todas las facetas culturas del folklore. Sosteniendo un marco más integrador.

Esta propuesta pedagógica, necesita que los futuros educadores vivencien a través de su propia experiencia en el hacer aquí y ahora. Explorar, investigar, sentir, disfrutar y alcanzar el logro de sus aprendizajes, para luego realizar la transposición didáctica, es necesario desarrollar la realidad vital del sujeto, pues sólo es posible llegar a una actitud o pensamiento creador haciéndolo.

La expresión folklórica es la proyección, la exteriorización del mundo interno, la posibilidad de mostrar libremente la afectividad, las experiencias sensibles. Esta capacidad sólo puede lograrse promoviendo una permanente actitud dialógica entre el hombre y su realidad. Cuando consigue que lo externo-valioso se le haga interno, logra la capacidad de dialogar creativamente con sí mismo, con el "otro", o con el grupo.

La elaboración de los diseños curriculares será nacional, jurisdiccional como también regional. Estos requieren la consideración de estos aspectos y la toma de decisiones relativas concernientes a una propuesta formativa. Entre ellos la carga horaria total de cada plan, la proporción entre los distintos ámbitos de formación, la definición de unidades curriculares a incluir en cada campo es decir cantidad de unidades, el carácter de cada una de ellas y su duración.

Los modos de reorganización curricular, tipo de relación entre las unidades, la especificación del contenido, sus alcances y su secuencia.

Los criterios que regirán la acreditación y promoción.

Particularmente cada jurisdicción considerará cuál es el grado de flexibilización que otorgará a los planes y cuáles son las decisiones curriculares que serán de definición institucional. Su secuencia, las formas de trabajo y su metodología a acordar.

Para incorporar por lo tanto el Folklore en las escuelas es necesaria la preparación del potencial humano.

Contenidos Temáticos posibles de abordar

- ☐ Regiones y\ o ámbitos folklóricos (1) Según Félix Coluccio
- Noroestico
- Chaqueño
- Central
- Cuyano
- Mesopotámico o Litoral
- Pampeano
- Patagónico
- ☐ Características Generales
- ☐ Fitogeografía
- ☐ Zoogeografía
- ☐ Etnografía
- ☐ La vivienda

- ☐ Transporte
- ☐ Artesanías
- ☐ Ocupaciones
- ☐ Alimentación Popular
- ☐ Literario
- ☐ Leyendas
- ☐ Fiestas religiosas
- ☐ Celebraciones paganas
- ☐ Culto primitivo (pagano – religioso)
- ☐ Creencias supersticiosas
- ☐ Mitos populares.
- ☐ Mercados populares
- ☐ Música y danzas
- ☐ Instrumentos musicales
- ☐ Costumbres trascendentales y rituales
- ☐ Juegos y diversiones
- ☐ Juegos y diversiones infantiles.
- ☐ Medicina tradicional
- ☐ Y otros

No es mi intención en este trabajo dar un orden acabado de contenidos a abordar y menos una clasificación, Apenas basándome en el material organizado por el Dr. Félix Coluccio., en su texto “FOLKLORE PARA LA ESCUELA” he dado un recordatorio de temáticas que se pueden tener en cuenta.

EDUCACIÓN POR EL ARTE

La educación a través del arte asegura un proceso de formación de personalidades creativas, libres y armónicamente integradas consigo mismas y con su entorno, puesto que en sus actividades se involucra a lo sensorial, emocional, afectivo, intelectual y social. La idea es poner en contacto el mundo artístico con el alumno valorando más su proceso de construcción que la producción en sí misma.

SEGÚN HEGEL

” EL ARTE ES LA MANIFESTACIÓN SENSIBLE DE LO ABSOLUTO MISMO. LOS ASPECTOS CONSTITUTIVOS DEL ARTE SON: LA IDEA O CONTENIDO Y LA FORMA O CONFIGURACIÓN SENSIBLE (LO PERCIBIDO POR LOS SENTIDOS), AMBOS ASPECTOS DEBEN CONCILIARSE.

Lo externo de la forma por lo cual el contenido es intuible tiene el fin de existir sólo para nuestro ánimo y espíritu.”

El centro de interés es el sujeto, su relación con lo artístico, su creatividad, aparecen como multiplicadores de la realidad ya que lo creativo establece un vínculo especial con el mundo y la existencia humana. Se puede observar que estos rasgos no son privativos de los lenguajes artísticos, sino que ellos atraviesan todos los campos disciplinares del sistema educativo.

La educación Artística en el sistema educativo Argentino

A través de la Educación es necesario que las nuevas generaciones reciban una formación que los capacite para poder participar en nuestra sociedad con una actitud crítica, comunicativa y creativa en la construcción de mensajes significativos.

La importancia de la Educación Artística en los lineamientos curriculares generan una mirada distinta y ampliatoria en el aprendizaje, es decir buscar un nuevo lugar para el arte en la escuela, específicamente en las concepciones ético - filosóficas que se infieren en las prácticas pedagógicas, o en la mirada que propondrá el docente al desarrollo de los lenguajes artísticos para lograr la democratización de las oportunidades hacia el desarrollo del potencial humano.

Una educación hacia la preservación, el respeto por los valores más importantes como la identidad, la vida, la libertad, el respeto a sí mismo y al otro, tiende a concebir un hombre íntegro.

LAS INTERPRETACIONES ARTÍSTICAS

Las interpretaciones artísticas ya sean objetos materiales, socioculturales, espirituales van emergiendo del hacer cotidiano o formal. Las producciones van emergiendo de un contexto individual o social.

Es necesario saber tanto producirlos como analizar los conceptos estos se van apropiando, ampliando y construyendo.

La producción pasa a una instancia de conceptualización y construcción de la realidad que los caracteriza, que los define, los identifica y a su vez los regionaliza apropiándose como ser identitario de un grupo.

Al proponer nuevas manifestaciones, serán partícipes de la idea, la selección de materiales, soportes, criterios compositivos, revisión de producciones para la exhibición, hasta las pautas de montaje en lo meramente muestra artística.

ACTOS ESCOLARES

Si bien el docente formado dentro de la disciplina formal de la investigación folklórica, está más preparado para dilucidar fenómenos folklóricos de su grupo. No es meramente obligatoria su formación en actos escolares.

No obstante sostengo que todo docente debe saber organizar un acto escolar, debe prepararse y discernir efectivamente su hacer en la institución en la que se desarrolla. En la que plasma su saber y transponer sus conocimientos con fervor y alegría.

Sostengo que un acto puede partir de muchas y variadas propuestas. Por ejemplo una melodía, la letra de una canción, cuentos, leyendas, supersticiones, mitos, cuadros, fotografías, obras de teatro, y otros. El mero punto incentivador generará expresiones, corporales y vocales de sentido que superará las expectativas funcionales en el espectador, docente, alumno.

El docente debe ser su inspirador y a través de estrategias didácticas generar en toda la población educativa un movimiento conjunto en donde todos participen, absolutamente todos, o bien los que quieran hacerlo. Docentes, alumnos, auxiliares, y hasta autoridades institucionales. Este movimiento grandilocuente, estimulará a padres, familiares y vecinos de la institución educativa. Es necesario que todos participen aún en menor grado, todos.

Apropiarse del vocabulario específico, justificando las decisiones tomadas en cada propuesta de producción.

Los contenidos tendrán como objetivo el reconocimiento, el análisis y la conceptualización de los componentes de uno o varios lenguajes en vinculación con las categorías socio históricas que le han dado origen.

El valor lumínico y el clima. El color y su relación con la materia. La modulación y modelación del color en movimiento. Elementos simbólicos como señal expresiva El trabajo corporal y vocal. Son postulados a tener en cuenta.

El clima lumínico, las fuentes creativas generan un ambiente festivo por que realmente se debe convertir en el festejo que subyace de tiempos pasados, en el hoy. Con la necesidad de forjar una Patria deslucida en una Patria emergente y deslumbrante para que abrace necesidades culturales del pasado, presente y del mañana.

En la elaboración de una fecha Patria Se propondrá un trabajo orientado hacia la creación de universos ficcionales que construyan miradas e interpretaciones diversas de la temática a desarrollar.

Para ello (en el video que se expondrá) se partió de la improvisación como un modo de apropiación de las formas de producción de la conducta en escena. Se puso el acento en el desarrollo de una mirada crítica y festiva que les permitiera establecer un punto de vista y una opinión personal, susceptible de ser argumentada y sostenida..

Se eligió una canción, se analizó la letra, Se tomaron como base de partida los grupos etarios, étnicos, blancos, negros, y pueblos originarios. Se agregaron los grupos inmigrantes, la mestización, los criollos, el porteño.

Se trató de abrazar un clima de festividad, de amor, de orgullo al conmemorar el nacimiento de nuestra querida Patria.

CONCLUSIÓN

Los docentes de escuelas pueden investigar el material folklórico que los alumnos o la sociedad de su entorno mantienen o practican. Su labor de recolector de datos y de intérprete intuitivo de los materiales compilados constituye un aporte importante para todos.

La investigación debe recaer sobre los hechos objetivos que puedan ser aprehendidos mediante la observación directa. Este es el punto de partida.

La observación directa, será la más completa y sistemática posible acorde a su hábitat, es decir al medio ambiente donde se inserta el hecho folklórico.

Es esencial el reconocimiento a través de las pautas que lo tipifican como tal. Es decir según los marcos teóricos que determinan si un hecho es folklórico o no. Ahí entraríamos en diversos conceptos de folklorólogos han determinado como tal, pero voy a esbozar ciertas características mínimas que debería sostener.: Tradicional, funcional, regional...

Es decir reunir, clasificar y explicar los hechos folklóricos puede ser, a la postre, una fórmula simple cuando se opera con la habilidad docente de quien habituado ya a una tarea similar en el multifacético ámbito de las Estudios Sociales, naturales, lingüísticos, matemáticos y /o artísticos.

Se da por asentado la importancia que desarrolla el docente en su actividad de todos los días no se considera que reemplazaría o sustituya a un investigador folklórico o folklorólogo, antropólogo, etnólogo ... sino que con su meritorio hacer, su labor empírica puede convertirse en una importante contribución. Los aportes folklóricos que le son dados en el propio hábitat donde se halla su escuela o bien en incursiones periódicas en el contexto regional u otras jurisdicciones más distantes deben ser aprovechadas.

Las instituciones educativas son las destinatarias naturales de esa labor, de modo que la relación entre folklorólogos y el maestro es de mutuo intercambio.

Los hechos folklóricos son traslados y proyecciones, cuando se sitúa a nivel didáctico, para la asimilación del alumnado.

Se trata de insistir en que el docente debe capacitarse y perfeccionarse para discernir con máxima seriedad lo esencialmente folklórico, separando lo apto de lo inapropiado para la formación del educando, es decir el Folklore negativo del Folklore positivo según Félix Coluccio, el que se puede aprovechar y el que es necesario desechar, según Carvalho Neto.

“Se dice que el folklore es aprovechable cuando no hay impedimentos de carácter ético, estético, social, histórico, político o religioso, que puedan afectar al alumno\ a. Por el contrario es desecharable cuando existen impedimentos de cualquiera de estos tipos capaces de interferir en la realización de los bienes y valores que procura la enseñanza formativa”

Cada lineamiento curricular puede ser impulsado por contenidos de carácter folklórico.

El Acto Escolar como huella de una herramienta socio histórica relevante en el ser forjando su personalidad.

Sin entrar en la categorización si un fenómeno es folklórico o no, me parece acertado vincularlo a unas palabras de Antonio Machado que “el folklore abarca lo que sabe, lo que cree, lo que siente y lo que hace el pueblo”. Es en la escuela donde se debe garantizar lo que emerge de los usos y costumbres de un pueblo es decir a modo de legado tradicional a modo de herencia cultural, la sociedad preserva el acervo popular, transmitiéndolo a generaciones venideras.

El docente debe realizar investigaciones de material folklórico convertirse en un gran observador que sería la prioridad en la investigación folklórica propiamente dicha para nada debe perder los hechos objetivos de sus alumnos es imprescindible ese punto de partida.

La observación directa debe ser lo más completa y sistemática posible teniendo en cuenta el medio ambiente donde se inserta el hecho folklórico.

Bibliografías

ABALOS JORGE W.

Coplero Popular. Editorial Losada. Bs. As. 1973. Págs. 205

ALEXANDER GERDA.

La Eufonía. Editorial Paidós. Bs. As. 1986. Págs. 173.

BERNARD, MICHEL.

El cuerpo. Editorial Paidós. Bs. As. 1980. Págs. 228.

BERGE, YVONNE.

Vivir tu cuerpo. Edit. Narcea. Madrid. 1982. Págs. 160

BUGALLO, RUBEN PEREZ.

Cancionero Popular de Corrientes. Biblioteca de Cultura Popular. Ediciones del Sol. Bs. As. 1999. Págs. 379

CARRIZO, JUAN ALFONSO.

Historia del Folklore Argentino. Biblioteca Dictio. Bs As 1977. Págs. 194.

CHERTUDI, SUSANA.

El cuento folklórico. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1967

COLUCCIO FÉLIX

FOLKLORE para la escuela. Editorial Plus Ultra. Bs. As.

1985. Págs. 235.

Cultos y Canonizaciones populares de Argentina. Biblioteca de Cultura Popular. Ediciones del Sol. Bs. As. 2003. Págs. 201

CORTAZAR, AUGUSTO Raúl.

El carnaval en el folklore Calchaquí. Edit. Sudamericana. Bs. As. 1949

DE ORO GUADALUPE

Danzas Folklóricas Argentinas. Editorial Libertador. Bs. As. 2008

Págs. 186

DROPSY, JACQUES.

Vivir en su cuerpo. Editorial Paidós. Bs. As. 1982. Págs. 200

FERNANDEZ, ALFREDO NATALIO

Actividades de Expresión de las Celebraciones Escolares. Editorial. Plus Ultra. Bs. As. 1980. Págs. 175

FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS, OLGA.

Atlas de la Cultura Tradicional Argentina para la escuela. Editorial Congreso de la Nación. Bs. As. 1994

HUMPHREY, DORIS.

El arte de crear danzas. Editorial EUDEBA. Bs. As.

1965. Págs.202.

LE BOULCH, JEAN.

Hacia una ciencia del movimiento humano. Editorial Paidós.

Bs. As. 1978. Págs. 277.

NERVI, JUAN RICARDO

Literatura infantil – juvenil y folklore educacional. Editorial Plus Ultra. Bs. As.1981. Págs.172

MARAZZO, MARÍA CRISTINA BOZZINI de Y MARAZZO TEÓFILO MARIO.

Mi cuerpo es mi lenguaje. Editorial Ciodia. Bs. As. 1975. Págs. 283.

OSSONA, PAULINA.

El lenguaje del cuerpo. Editorial Hachette. Bs. As. 1985.

PENCHANSKY, MÓNICA.

Andar. Experiencias y fundamentos para una didáctica de

la Expresión Corporal. Editorial Ricordi. Bs. As. 1994. Págs.68.

PENCHANSKY, MÓNICA Y EIDELBERG ALEJANDRA.

La Expresión Corporal en la escuela primaria. Editorial Plus Ultra.

Bs. As. 1980. Págs. 94.

REDFIELD, FOSTER, CHERTUDI Y OTROS

Introducción al Folklore. Centro Editor de América Latina. Bs. As. 1978

STOKOE, PATRICIA.

° Expresión corporal. Arte, Salud y Educación. Editorial Humanitas. Bs. As. 1990. Págs. 69.

° Guía didáctica de la Expresión Corporal. Editorial Ricordi.

Bs. As. 1980. Págs. 40.

° La Expresión Corporal y el Niño. Editorial Ricordi. Bs.As.

1987. Págs. 110.

° La Expresión Corporal y el adolescente. Editorial Barry. Bs. As. 1974. Págs. 79.

°Patricia Stokoe dialoga con Violeta H. de Gainza. Edit. Lumen. 1997. Págs. 76

STOKOE, PATRICIA Y HARF RUTH.

La Expresión Corporal en el jardín de infantes. Edit. Paidós.

Bs. As. 1980. Págs. 140.

TORNER EDUARDO M.

El Folklore en la escuela. Editorial. Losada. Bs. As. 1965

TRÍPODI EDGARDO Y GARZÓN GABRIEL.

El cuerpo en juego. Colección puerta abierta. Editorial Construir.

Bs. As. 1994. Págs. 192.

CARLOS VEGA.

Las danzas populares argentinas. Tomo I y II Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires. 1986

PROFESORA ELBA HERNÁNDEZ

2019

“EL ORIGEN DE LOS BARRIOS DEL DISTRITO OESTE DE ROSARIO (SANTA FE).

DOCUMENTALES DE LOS BARRIOS “GODOY” Y “TRIÁNGULO Y MODERNO”

Por Lidia Calderón

El barrio es un paisaje,
un puñado de recuerdos, la nostalgia por un tiempo perdido,
la verdad que se encuentra cuando ya es demasiado tarde.
Es también una leyenda, un mito y un pedazo de historia...
De “Rogelio Alaniz, “El mito del barrio”

Cuando nos propusimos, desde el **Área de Cultura del Distrito Oeste**, investigar la historia de los barrios que conforman su territorio, sabíamos que iniciábamos una laboriosa tarea por la inexistencia de trabajos históricos que abordasen el poblamiento de los suburbios rosarinos y la escasa documentación relacionada en archivos y bibliotecas.

Era necesario dar respuesta a las numerosas consultas de las instituciones – especialmente escuelas - y organizaciones que, ante la proximidad de algún aniversario u otras celebraciones, nos solicitaban información sobre el origen y los límites del barrio, e incluso sobre la misma entidad que representaban.

Sabíamos que a partir del proceso de Descentralización iniciado en el **año 1995**, que dividió a ciudad de Rosario en 6 distritos, todos los estudios y acciones realizados en el territorio se registraban minuciosamente. Esa información, pública y actualizada, estaba disponible para su consulta e incluía referencias a la ocupación territorial a través del tiempo.

Sin duda uno de los aspectos menos considerados en las diferentes gestiones municipales había sido el reconocimiento, valoración, documentación, protección y planificación sustentable de los patrimonios cultural y arquitectónico y del paisaje barrial. Lo opuesto había ocurrido en el Área Central a través de distintos proyectos oficiales y privados.

Desde 1996 a la fecha, el Programa de Preservación del Patrimonio Urbano y Arquitectónico de la Municipalidad de Rosario, ha catalogado y declarado de valor patrimonial 5881 inmuebles, de los cuales solo 1054 corresponden a los antiguos barrios de la ciudad ubicados fueron del tercer anillo de bulevares, que abarcan más del 75% de la superficie del municipio. Determinar cuáles eran esos inmuebles y cuales no habían sido considerados, constituyó uno de los primeros pasos

Teniendo en cuenta estas consideraciones, decidimos elaborar un protocolo de trabajo que permitiera responder rápidamente a las demandas planteadas, involucrando especialmente a las diferentes áreas administrativas que operaban en el mismo centro de distrito, para garantizar un abordaje profesional integral que nos permitiría alcanzar un mayor y mejor conocimiento del territorio y los actores involucrados (vecinales, clubes, ONG, referentes políticos, etc.). Se sumaron así las Áreas de Desarrollo urbano, Desarrollo social, Catastro y Comunicación Social del Distrito Oeste y de los distritos aledaños. Con el tiempo se sumaron otras dependencias municipales.

Simultáneamente se realizaba la investigación bibliográfica y la consulta de las fuentes documentales existentes en archivos y bibliotecas públicas (coleccionistas) y privadas (Concejo Deliberante, Museos, Facultades, Diario La Capital, etc.).

Conscientes de la escasez de registros escritos y audiovisuales, la metodología de la historia oral se constituyó en el eje de las acciones a realizar. Era una forma rápida y eficaz de recuperación de la historia local y del entramado de lazos sociales a partir de la memoria individual y grupal, a partir de los propios actores, y a la vez contribuir a generar una cultura de participación activa y comprometida de los vecinos en la formulación de propuestas de mejora y completamiento del barrio y la protección de su patrimonio cultural, natural y construido.

Coincidimos con García Canclini (1995) que sostiene que “la identidad es una construcción que se relata” los relatos de los vecinos en las entrevistas revelan modos de apropiarse y vivir el territorio”.

Los testimonios develaron la historia barrial, el devenir de las diferentes instituciones y asociaciones, de los lugares de encuentro y recreación. Se sumaron otros relatos que referían a personas y personajes, anécdotas, mitos urbanos

Las narraciones establecen acontecimientos fundadores, hitos en el territorio y en el tiempo; aluden a las fuentes de trabajo; describen la vida cotidiana; y las formas de socializar de la comunidad que genera en el tiempo un entramado singular, reflejo políticos, sociales y culturales. y que pervive en los vínculos entre las familias antiguas del barrio.

Al mismo tiempo, era necesario promover la participación de las escuelas a través de la implementación de actividades con la comunidad educativa en su conjunto para generar espacio de reflexión, rescate, revalorización, y de construcción de conocimiento. Se realizaron charlas, encuentros, visitas guiadas, muestras temporarias, jornadas- debates sobre la Historia Oral, posters y pequeñas publicaciones. A través de las exposiciones se rescataron numerosas imágenes y documentos.

Teniendo en cuenta que eran pocas las probabilidades de editar libros en el corto plazo, la producción de documentales y de videos cortos, eran una opción que demandaba menos recursos humanos y económicos, ya que era posible contratar técnicos para las filmaciones y el proceso de edición.

Las producciones audiovisuales podían estar rápidamente disponibles en la web para consulta y reproducción, sin restricciones.

La tarea es continuada actualmente junto a la **Dirección Regional del COFFAR en Rosario.**

A continuación se incorpora un listado de los documentales producidos con los links correspondientes:

- **DOCUMENTAL SOBRE EL BARRIO GODOY DE LA CIUDAD DE ROSARIO**

<https://youtu.be/G1-DCdN8IgE>

- **HISTORIA DE LOS BARRIOS TRIÁNGULO Y MODERNO**



https://www.youtube.com/watch?v=CBsVS_Euai8

- **BARRIO TRIÁNGULO**



<https://www.youtube.com/watch?v=oNiD147QR1A>

- **BARRIO MODERNO**



<https://www.youtube.com/watch?v=2t88BVsnvXM>

- **ESCUELA FRAY MAMERTO ESQUIÚ**



<https://www.youtube.com/watch?v=40AYgDbsPnM>

- **EL DÍA QUE LOS CATAMARQUEÑOS ENCONTREMOS EL CORAZÓN DE ESQUIÚ**
ESCRITO Y LECTURA DE MARIA ELENA BARRIONUEVO (CATAMARCA 2017)



<https://www.youtube.com/watch?v=X3UgJyJVDig>

- **BAILABLES DE LA DÉCADA DEL 40 - BARRIOS TRIÁNGULO Y MODERNO**



<https://www.youtube.com/watch?v=U2gt827fAPA>

MUSEO HISTÓRICO DEL NORTE

En el año de su 70° aniversario

Por Teresita Gutierrez

Introducción

El 14 de agosto próximo pasado, el Museo Histórico del Norte ha celebrado 70 años de aniversario desde que abriera sus puertas a la visita del público local, nacional y en varias décadas hasta el presente, a las visitas internacionales.

El origen de la creación de este emblemático museo nacional, data de hacen varias décadas atrás y gracias al empuje, al tesón y a la voluntad de un grupo de salteños preocupados por la preservación del patrimonio arquitectónico y museable local.

Y a esta historia la podemos resumir de la siguiente manera:

Hacia 1936, el cabildo histórico de Salta, era un edificio que había sido comprado por particulares a finales del siglo XIX y se utilizaba para alquiler de locales comerciales, como por ejemplo: peluquería, venta de ropas y de sombreros, ferretería, hoteles, confiterías, entre otros.

Para los transeúntes cotidianos, este era un antiguo inmueble sin mayor valor que el de servir para albergar negocios que estaban justo al paso y al frente de la plaza central de la ciudad.

Sin embargo, ya existían grupos de personas que buscaban generar actividades “culturales” y que observaban al cabildo salteño como un espacio que se podía ocupar para tales acciones instructivas y para el esparcimiento espiritual.

Aquí debemos citar al grupo *Asociación Amigos del Arte*, fundada por el entrañable Guillermo “Pajarito” Velarde Mors, quien con un grupo de amigos, entre ellos Julio Díaz Villalba y Humberto “Monito” Paterson, crearon esta institución para aportar al desarrollo de la cultura local, llegando a desarrollar las acciones que con los años serían las que luego desarrollaría la Casa de la Cultura (hoy Secretaría de Cultura provincial) Y precisamente, ellos vieron la posibilidad que precisamente ocuparon un sector del añejo cabildo, como espacio de exposiciones de arte, conferencias y dictado de clases de dibujo, guitarra, canto entre otros.

Para ilustrar citamos a Raúl Aráoz Anzoategui, quien publicara lo siguiente:

“... Bajo ese techo halló cobijo durante un breve lapso una institución bastante benemérita que ocupó un espacio importante en nuestro medio culto: Amigos del Arte. No existían entonces direcciones de cultura rentadas, ni funciones empresarias, y solo quedaba poner los pulmones. Esa agrupación se mantenía en sus épocas más gloriosas (...) habiendo contado con un galpón de chapas en pleno centro, instalado en el patio chico del Cabildo Histórico...”³⁷

Desarrollándose tales actividades entre 1936 y 1937.

A la par, historiadores del medio como el profesor Carlos Gregorio Romero Sosa, el doctor Atilio Cornejo, el doctor Ernesto Aráoz, el ingeniero Rafael Patricio Sosa y algunos más también observaron con acierto que ese antiguo predio debía ser ocupado para otras funciones distintas al del mero comercio e incluso vivienda pasajera.

Por todo esto y otras más es que, el doctor Carlos Serrey, senador nacional por Salta, en el año 1937, contando con la asistencia de su secretario, el ya nombrado profesor Romero Sosa, redactó la Ley Nacional N° 12.345, luego conocida como Ley Serrey por la cual se consigue la expropiación del cabildo

³⁷ ARÁOZ ANZOÁTEGUI, Raúl. Crónicas alrededor de un personaje provinciano, en: Pajarito Velarde (Guillermo Velarde Mors) Antología compilada por José Juan BOTELLI, Cartoon Industria Gráfica S. A. Salta, 2008, página 55. El subrayado es nuestro.

histórico, para su declaración como *Monumento Histórico Nacional*, con la correspondiente restauración y para la finalidad de la conformación de un *museo colonial, histórico y de bellas artes nacional* con patrimonio de Salta para la región y la nación.

La conformación del museo en un marco nacional

Hacia fines de la década de 1930, se fundó la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Sitios Históricos, dirigida primeramente por el historiador Ricardo Levene. La cual, llevó adelante la investigación y determinación de lugares y edificios que, a lo largo de la República Argentina, servían de *hitos y mojones* para la construcción de la Historia Nacional.

Es por esto que, una vez indicados como tales, se procedía a otorgarles el título de *Monumento, o Lugar o Sitio Histórico Nacional*.

Es interesante recordar que, la *Casa de Sarmiento*, fue declarada con ese título mucho antes de crearse la nombrada comisión, en el año 1910³⁸

Retomando la época de la conformación del organismo estatal que ubicaba los espacios identificados como *testigos* de los sucesos históricos argentinos; diremos que fue el momento en que se determinaron como *Monumentos Históricos Nacionales*, edificios tales como el cabildo de Buenos Aires, la Casa Histórica de Tucumán, la Estancia Jesuítica de Alta Gracia, entre otros; donde por gestión de un grupo de salteños, se visibilizó al edificio cabildo de Salta, para que también fuera instituido monumento histórico nacional.

Logrado este cometido gracias a los aportes de los historiadores salteños, que por ese entonces, se encontraban agrupados en el recientemente formado (1937) Instituto de Estudios Históricos de Salta – San Felipe y Santiago.

Una vez lograda la Ley Serrey que, impulsó la expropiación del antiguo edificio³⁹ y llevó adelante la restauración del mismo, de la mano del arq. Mario Buschiazio, entonces a cargo de la Dirección Nacional de Arquitectura, que precisamente restauraba los edificios históricos en todo el país. Al terminar la misma, hacia el año 1942, esos investigadores junto a otras personas interesadas en la formación de un museo histórico y por pedido de la Academia Nacional de la Historia, se realizó en la planta alta del cabildo salteño, la *1ª Exposición de Antigüedades Salteñas*; donde se expusieron obras de arte, mobiliario, vestimentas, libros, joyas, entre otros objetos, que eran de pertenencia de estas mismas personas (hombre y mujeres) del más encumbrado sector social salteño.

Tenemos conocimiento que, aquella fue una muy celebrada exhibición por el público salteño.

Posteriormente, en el año 1945, el ya conformado Museo Colonial Histórico y de Bellas Artes – creado en 1930 por el ingeniero Patricio Sosa y la Asociación Estímulo al Arte – tras un acuerdo del nombrado Sosa, con el interventor de la provincia doctor Arturo Fassio, consigue ingresar al museo provincial e instalarlo en la planta alta del mismo cabildo histórico. Hecho que generó el encono del profesor Carlos Gegoio Romero Sosa, quien había sido nombrado por la Comisión Nacional de Monumentos Históricos, en el año 1944, Director del futuro Museo Histórico que debía abrirse al público en ese mismo inmueble colonial, pero bajo el ejido nacional.

Discusiones y desavenencias de por medio llevaron a que el profesor Romero Sosa, presentara su renuncia con carácter indeclinable al cargo de Director, en el año 1946. No obstante, en años posteriores recapacita el nombrado profesor y eleva una carta al doctor Ricardo Levene solicitando que el nuevo

³⁸ CONTI, Alfredo. La construcción del concepto patrimonio en Argentina entre 1910 y 1940. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/.../Documento_completo_.pdf?...1 Consulta, agosto 2019.

³⁹ Recordemos que desde 1889, el cabildo salteño había sido vendido en remate público y estaba en manos privadas.

Director para el mismo museo histórico que se instalaría en el cabildo salteño, fuera el Monseñor Miguel Ángel Vergara, otro importante historiador local.

Debido a esto y, haciéndose cargo el nombrado sacerdote, este contando con la colaboración de las instituciones ya mencionadas, llevó adelante el acopio necesario de bienes patrimoniales, el montaje expositivo correspondiente y otras acciones pertinentes al quehacer museológico; de modo tal que, el 14 de agosto de 1949, en una importante ceremonia – a la que asistieron personalidades tales como el doctor Acevedo, entonces Presidente de la Comisión Nacional de Monumentos, Museos y Lugares Históricos, historiadores locales, artistas salteños y público interesado - se declara abierto al público entonces *Museo Histórico Regional del Norte*.

Han transcurrido 70 años de compromiso con la preservación de bienes históricos de Salta, comenzando con el edificio cabildo; igualmente en el transcurso de estas décadas, se recuperaron e incorporaron la Casa del Presidente José Evaristo Uriburu (museo desde 1955) y la Posta de Yatasto (también museo desde el mismo año); conformando los tres el Complejo Museo Histórico del Norte.

Este mismo afán de cuidado, investigación y divulgación, continúa en la atención de sus colecciones y fondos museísticos; los cuales se entienden son tesoros de identidad local, donde los salteños pueden encontrar sus referencias históricas; desde los periodos prehispánicos, colonial, independiente y de la conformación del estado nacional argentino.

Por lo tanto, celebrar la historia de este museo y este complejo, es celebrar los valores patrióticos que aportan a la memoria local, regional y nacional. Exigiendo el compromiso que debe hacer de nuestros museos, lugares de democratización de la cultura, participación ciudadana e inclusión social.

Compromiso este que nos impulsa a aportar cada día, desde nuestras cotidianas tareas para que todo esto sea una realidad.

Muchas gracias.

Lic y Esp. Teresita del M. Gutiérrez
Salta, agosto de 2019.-

POLÍTICAS PÚBLICAS Y GESTIÓN CULTURAL COMO HERRAMIENTA PARA LA DEMOCRACIA CULTURAL Y LA INTEGRACIÓN REGIONAL. ANÁLISIS DE CASO, LA PARTICIPACIÓN DE LA DELEGACIÓN DE LINCOLN EN UN FESTIVAL DE DANZA

***Por Cecilia Collavini**

Abstract

En la actualidad transitamos el cambio de paradigmas en lo que respecta a la misión de la gestión cultural. Un camino marcado por el predominio de un sector social, definió conceptos fundamentales como son La Cultura y el Arte Popular. Parados en una concepción antropológica de la Cultura y la gestión Cultural un par de profesores de danza experimentan, con colaboración municipal, una forma distinta de participación en un festival de baile. Esta participación tiene como objetivo la integración regional desde lo puramente emotivo que se experimenta por compartir un elemento definitorio de la identidad, como es el Carnaval.

Introducción:

Al noroeste de la provincia de Buenos Aires se encuentra la ciudad de Lincoln, cabecera del partido homónimo. Declarada capital nacional del carnaval artesanal. Lincoln tiene en febrero su fiesta máxima, fruto de una tradición que nació en 1928, cuando el profesor Enrique A. Urcola incorporó métodos artesanales utilizados del taller Escenografía del Teatro Colón que consiste en el modelado figuras con la superposición de trozos de papel engrudado, técnica conocida como `cartapesta`. Esto dio inicio a lo que se convirtió en el principal atractivo del carnaval linqueño: Las figuras mecánicas, donde los artesanos despliegan toda su creatividad, picardía y color, que hacen del deleite de locales y turistas en los grandes desfiles. Cada verano miles de turistas visitan la ciudad de Lincoln para presenciar los desfiles y participar de los espectáculos con grandes figuras nacionales que cierran las noches de fin de semana en febrero.

Pero antes del inicio del carnaval principal, cada localidad del partido tiene su corso, auténticas fiestas populares de esas que en las grandes ciudades desaparecieron hace tiempo. Lincoln tiene 10 localidades o pueblos, algunos, como Triunvirato o Bermúdez que tienen menos de 100 habitantes y a los cuales se accede por caminos de tierra, pero cuando se hace el corso y llegan las comparsas su población se triplica, las callecitas se llenan de autos, la antigua estación se ilumina con centenares de lamparitas de colores y los padres de los chicos de la escuelita encienden las parrillas para hacer los choripanes para juntar fondos para la cooperativa. Es que el carnaval, con su alegría y colorido despierta en los linqueños emociones que difícilmente podamos comprender aquellos que no lo vivieron. Cuando se va acabando el año y comienza del calor se escucha en cada rincón, cuando se terminan las tareas del día y afloja el sol, los sonidos de la batucada que ensaya. Las mujeres bordan los trajes, lentejuela por lentejuela y los directores de las comparsas viajan a Buenos Aires para comprar las plumas, telas y lentejuelas para lucir los mejores trajes. Mientras, los carroceros juntan los papeles y afinan su creatividad e ingenio para sorprender con los cabezudos y sus carros y ganar quizás algunos pesos si al final de febrero logran vender alguna de sus creaciones.

Cuando un linqueño habla del carnaval, es inevitable que se le escape una sonrisa, los ojos se le iluminan, todos tienen una anécdota para contar una opinión que dar. Es que viven el carnaval como algo propio, algo de siempre, algo que los identifica y los distingue. Y el carnaval artesanal es diferente, es la fiesta que se arma a pulmón, aunque exista la Agencia Municipal de Carnaval. La Agencia se encarga de los espectáculos del escenario mayor y de la organización central pero cada uno de los participantes pone su alma para hacerlo brillar. Por eso cada una de sus creaciones hace un guiño a la sensibilidad colectiva.

Cada una de las diseño de los artesanos de la cartapesta, cada uno de los trajes de las comparsas, todos los bailes de las pasistas y toques de los músicos, exploran los anhelos y sentimientos de un pueblo, donde no importa el valor estético de la creación artística sino en aquello que despierta en el espectador. Y eso es Arte, es un Arte de la verdad y de lo real. Un arte del ESTAR, del hoy, del ahora, en este tiempo, de este lugar; un arte del todo y de todos y no un arte del SER, individual y concreto. Es decir es Arte Popular.

Para poder definir el concepto de Arte Popular debemos concentrarnos en definir un concepto de cultura ya que es imposible tratar de entender el Arte Popular apartado de la comunidad que lo produce. El Arte Popular es producto, es expresión, de una cultura, es empirismo comunitario. Allí radica la esencia de la identidad comunitaria, allí se origina el Arte Popular.

La CULTURA COMO ACCION: El Arte Popular como experiencia social

Preguntarnos sobre la identidad es también preguntarnos sobre los significados y la elaboración de esos significados. La memoria colectiva es perecedera pero cuando se da la transmisión intergeneracional se va constituyendo la tradición y en este proceso se va conformando la Identidad. La conciencia de la identidad va constituyéndose de resultados de las experiencias comunes heredadas o compartidas. La Identidad conforma una conducta manifestada folklóricamente. Según Rubén Pérez Bugallo, en el Folklore la experiencia y la conciencia están íntimamente relacionadas.

Un hecho cultural se convierte en folklórico cuando es la manifestación de un modo de conocimiento que se generó y plasmó a través de generaciones que lo vivencian como propio. Los rasgos culturales se originan en circunstancias concretas y es la conciencia de propiedad patrimonial que tienen los individuos respecto de esos rasgos lo que posibilita su vigencia.

Son los sujetos los que le dan el sentido a la cultura y por ello se convierte en un Símbolo local con toda su humanidad. La Cultura se concreta porque es parte de un universo simbólico, ya que es el pueblo quien le otorga significación en un sentido ontológico. Por esto mismo un modelo cultural no es más que el modo en que se plasma una forma de ser. Por eso digo que la Cultura es acción y cotidianeidad. La Cultura se concreta entonces en el universo simbólico que habito y las instituciones, ya sean las estatales, las políticas o las religiosas, sirven para mantener los modelos estables. Esa es la verdadera autenticidad cultural y que va más allá de la universalización o globalización cultural.

Anterior a la experiencia está la Esencia y esa esencia la encontramos en lo que R. Kusch define como la Estancia; esa etapa anterior al Ser. Esa Conciencia Natural. El Puro Vivir. La Experiencia sería la forma de organizar ese simple estar para poder constituir el Ser. Desde esta perspectiva sería por completo imposible pensar en una nacionalidad impuesta desde arriba y de modo arbitrario. Lo identitario viene sin dudas desde el Pueblo, de lo Americano. Es parte de la percepción del hogar. Es la mera subjetividad que hace al “Nosotros”, es el ámbito de lo humano de lo más primario, pero también de la solidaridad constitutiva. La verdadera autenticidad radica en lo inalienable del vivir vinculado al suelo. Según Adolfo Colombes, “la cultura popular es la cultura por antonomasia por ser una creación compartida por un grupo social” Esta posee un alto grado de tradicionalidad pero, eso no significa que no se resignifique ni que no se le agreguen elementos que la conviertan en la cultura popular actual. Antonio Gramsci en Cuadernos de la Cárcel: Literatura y Vida Nacional, dice: “se puede recordar al respecto la relación entre las llamadas “artes menores” y las “artes mayores”, es decir entre la actividad de los creadores de arte y de los artesanos (...) Las artes menores han estado siempre ligadas a las artes mayores y de ellas han dependido. Así el folklore ha estado ligado siempre a la cultura de la clase dominante y a su modo, ha extraído de ella motivos que entraron en combinación con las tradiciones precedentes”. Pero este mismo dilema de civilización o barbarie, implica algo que tal vez no se ha querido ver, que el problema no radica en la masa que se transcultura, sino en las elites que esgrimen en nombre de la Nación una decodificación de la cultura (popular en el sentido que definimos más arriba) “adecuada”, según sus necesidades. Su propósito es el de fijar sentidos, sujetarlos a una norma, clasificarlos. Sin embargo la cultura popular es, por su propia naturaleza, permanentemente cambiante. En los enunciados de la cultura hegemónica de la

clase dominante, el pueblo queda relegado al anonimato, condenado a ser solo un asistente consumidor de los bienes culturales. Pero estos enunciados no resisten el menor análisis. El Estado nacional es desde esta perspectiva, como instrumento de una clase, el artífice de la cultura argentina. Surgida con posterioridad a su fundación e impuesta a poblaciones que no siempre se reconocían a priori en ella. Se pretende entonces, que este Estado es el que origina, de alguna manera por adoctrinamiento, el Ser Nacional. Para esto utiliza elementos tales como la educación y la creación de toda la simbología patria. Sin embargo, si pensamos la Cultura como una emoción, ¿cómo podría una clase, o una institución ser capaz de modelar esa emocionalidad? La Cultura parte de una decisión que es colectiva más que individual. Entonces como dice de Colombres, la burguesía toma elementos de la cultura popular y la utiliza para cubrir sus necesidades simbólicas pero nunca podrá limpiarle la esencia que conlleva un horizonte propio y que hace al reconocimiento de su propia autenticidad. Para dar cuenta de la heterogeneidad de las culturas populares. Canal Feijo apela a la metáfora arqueológica, sobre el descenso al pasado, al inconsciente, al “interior profundo” Pero esta perspectiva no logra superar la conflictividad continua entre los elementos, entre lo popular y lo hegemónico de la cultura Occidental. De este modo encuentra la forma de no dar por concluido el proceso de construcción de la Identidad, pero atrae el peligro de caer en el pensar a lo Argentino dentro de la inmadurez y la debilidad. Nosotros como latinoamericanos somos víctimas de la importación de elementos culturales, pero estos llegan solo hasta los donde comienza el pueblo. (Rodolfo Kusch 2007)

Políticas Culturales Públicas. La importancia de los Gestores Culturales.

Los significado del vocablo cultura fue variando a lo largo del tiempo, entremezclándose con la idea de “cultivar la tierra” del mismo modo en que se cuida la semilla para que germine y de sus frutos. Se sostuvo que el hombre debía “cultivarse” por medio de la adquisición de determinadas habilidades sociales que le permitiesen relacionarse de forma civilizada con sus semejantes.

De este modo y como consecuencia del devenir histórico de nuestra sociedad, ciertos sectores tomaron a su cargo la formación de “los menos afortunados” para proveerles de los elementos civilizatorios, creándose entonces las instituciones dentro del estado que pudiesen cumplir esta tarea, son los primeros gestores culturales.

Para entender la génesis de y el desarrollo de las políticas culturales debemos partir desde los orígenes y no podemos más que remontarnos hasta los ideales de la generación del 37 luego retomados por la generación del 80. Son ellos los primeros en intentar una definición de lo culto separando entre aquello y lo popular, entre civilización y barbarie. Partieron del supuesto ideológico que considera a la cultura como producto de un grupo humano étnicamente homogéneo en un intento de pasar por un tamiz a la sociedad separando aquellos que tienen el derecho a pertenecer y aquellos demasiado “primitivos” como para ser parte del proyecto de aquel país ideal. "Esta es la raíz del dilema sarmientino de 'Civilización o Barbarie' que sigue rigiendo a la 'intelligentzia'. Se confundió civilización con cultura, como en la escuela se sigue confundiendo instrucción con educación. La idea no fue desarrollar América según América, incorporando los elementos de la civilización moderna; enriquecer la cultura propia con el aporte externo asimilado, como quién abona el terreno donde crece el árbol. Se intentó crear Europa en América, trasplantando el árbol y destruyendo al indígena que podía ser un obstáculo al mismo para su crecimiento según Europa, y no según América". (Arturo Jauretche: 1975)

Comenzado ya el siglo XIX, habiéndose constituido el modelo país agroexportador en el que se empiezan a desarrollar los primeros movimientos de trabajadores llegando lentamente a la consolidación de la nueva clase obrera predominantemente urbana. Se esgrime otra idea sobre la llamada Cultura Popular con una mirada patrimonial y de conservación, muy vinculada a ciertos ámbitos de poder, pero legitimadas por los centros académicos. Surgen entonces los movimientos nativistas, que pretenden conservar de forma estática una cultura, donde todo cambio es visto, en palabras de Colombres, como una lamentable pérdida de identidad. Lo que la sociedades tradicionalistas defendieron a capa y espada, aquello que llenó los programas de radio y dio inicio a los grandes festivales de música popular “Festivales de Folklore” y que

todavía hoy muchos confunden con Cultura Popular, fue ese movimiento de proyección, si bien fuertemente imbricado en la autenticidad de la raíz popular, pero acomodado para un público de masas cada vez más constituido como consumidor. No todos los componentes de la Cultura Popular podían permitirse que llegasen a constituirse en Cultura Nacional, este es el punto de vista, de la sociedad dominante y por lo tanto es exterior al grupo. Se presenta entonces una contradicción entre lo tradicionalmente llamado culto y los espacios reales de la cultura popular a la que hay que encausar para depurar de todo elemento divergente y peligrosamente vinculado emocionalmente con sentidos de pertenencia más locales, regionales, o simplemente más humanos. Curiosa paradoja, esta de una Cultura Nacional que se dice Popular pero que excluye aquellas manifestaciones espontaneas puramente populares y vinculadas al auténtico folklore.

Esta situación se sostiene hasta pasado el último gobierno militar y la restauración de la democracia. En la década de 1980 comienza a desarrollarse un nuevo concepto de Cultura, de orden antropológico en el cual se entiende a la cultura como "el conjunto de procesos donde se elabora la significación de las estructuras sociales, se la reproduce y transforma mediante operaciones simbólicas, es posible verla como parte de la socialización de las clases y los grupos en la formación de las concepciones políticas y en el estilo que la sociedad adopta en diferentes líneas de desarrollo" (Néstor García Canclini, 1987) Esta nueva percepción del concepto de cultura cobra nueva importancia al definir de una manera más amplia el territorio de lo cultural, valorando papel que la cultura puede cumplir en la democratización de la sociedad y redefiniendo la relación entre Cultura y Política. Sin embargo, aunque en un aspecto formal, la llamada democratización de la cultura persigue extender el acceso a la cultura, la implementación de este tipo de Políticas Culturales se sustenta en la creencia de que las tradiciones identitarias deben ser legitimadas por los centros de poder que son los dueños de la legitimidad simbólica representadas tanto por la comunidad científica como la Secretaria de Cultura de la Nación. Dentro de las instituciones es diferente el espacio dedicado a las artes legitimadas y a lo que se denomina "Cultura Popular," El folklore puede ser entendido como el reflejo de la vida cultural del pueblo pero como el estado no es agnóstico y tiene una voluntad formativa que se expresa en la actividad política y fundamentalmente en la educativa, uno de sus más tenaces esfuerzos será la voluntad de encausar y dirigir la vida cultural del pueblo. Otro aspecto de la institucionalización de la cultura es que esta misma se convierte en un recurso aprovechable desde la política y por lo tanto extremadamente vulnerable a los cambios de la coyuntura como por ejemplo los años electorales. (Silvano Martínez, 2014)

La Democracia cultural: Estar en el proceso de la Cultura.

Una revisión sobre los diferentes paradigmas teóricos de la cultura nos ayudan a identificar los supuestos conceptuales y metodológicos y cómo éstos determinan las políticas culturales. Ahora bien, se podría tomar al gestor cultural del mismo modo que al antropólogo. ¿Cuál sería la función que debería cumplir? ¿Hasta dónde puede inmiscuirse para poder dilucidar qué es exactamente la cultura popular? ¿Y cuál es la forma en que esta cultura popular podría ser "subvencionada" por el estado? Indudablemente el gestor cultural debería estar comprometido ideológicamente con la cultura para la cual trabaja. Y al igual que el antropólogo social de apoyo de Colombres debería propugnar la autogestión cultural de la comunidad para reducir la brecha de la diferencia entre la cultura legitimada y la auténtica cultura popular. Guillermo Bonfil Batalla propone la formación de agentes culturales que fueran capaces de realizar trabajo cultural ya no para los pueblos, sino con ellos; viendo a esos pueblos como una unidad política capaz de identificar y tomar decisiones sobre el uso, apropiación y/o rechazo de los elementos culturales tanto propios como ajenos.

Estamos entonces ante un cambio de paradigmas, la visión elitista consideraba la cultura como propiedad de un grupo, como un elemento a ser legitimado y por eso sujeto de ser compartido o negado. La cultura se reduce entonces a las producciones artísticas producto de una estética definida, vinculada a las Bellas Artes y carente, por tanto, de funcionalidad. Del lado opuesto, la visión antropológica considera que la cultura es un elemento social común a todos los seres humanos. Estos elementos pueden ser observados a

partir de prácticas y sentidos que varían según el tiempo y el espacio y la misión del gestor está definida por la función que desempeña en términos del fomento de proyectos de desarrollo cultural autónomo de la comunidad. Dentro de este pensamiento, las instituciones sirven para mantener los modelos estables. No son los autores ni los artistas los que crean las obras sino que las crean en tanto pierden su individualidad biográfica y asumen el papel de una simple gestación cultural. Se es escritor o artista solo porque primordialmente se es un gestor cultural, sin biografía, como elemento catalizador de los que los contempladores quieren (Kusch, Cultura popular y filosofía de la liberación 211)

El agente o promotor cultural, desde esta perspectiva antropológica de la cultura, está inmerso dentro de la Cultura Popular y por esto mismo puede o no ser un “especialista” profesional. Lo que el gestor cultural representa es la voluntad cultural del pueblo que puede cristalizarse o realizarse de diferentes maneras, algunas políticas, otras artísticas, otras en las costumbres o ritos. Lo particular de este tipo de gestor es que necesita, al igual que los artistas, una cuota de creatividad que implica ponerle el cuerpo a la función para realizar la voluntad popular. Se trata de alentar al cumplimiento de la manifestación del universo simbólico de la comunidad a la que pertenece. Se trata de la construcción de un espacio y herramientas para la participación plena de la comunidad incentivando la creatividad social, el desarrollo humano, el dialogo intercultural e intergeneracional apelando a la memoria emotiva colectiva para el mejoramiento de la calidad de vida de todos los ciudadanos. Este marco teórico convierte a la cultura en un elemento histórico imposible de definir apelando a la neutralidad ya que se coloca al servicio servicio de la descolonización ideológica fortaleciendo la autoconciencia y autopercepción de los pueblos.

La imbricación público privada en la constitución de un cuerpo de baile en el partido de Lincoln.

En el mes de junio de 2018 nos encontrábamos con José Díaz Ramos en el partido de Lincoln para dar un seminario de danza organizado por el profesor de un taller municipal de danza folklórica y director de su propio grupo de baile. En ese momento comentó que había recibido la invitación para participar en un festival de folklore dedicado a los bailarines no profesionales a realizarse en el mes de octubre. La condición para participar de este festival es que los grupos de baile deben contar con no menos que 50 bailarines y que deben viajar a la localidad de Cosquín solventando sus propios gastos. El Festival que lleva el nombre de “La primavera del Folklore” tiene una duración de 3 días y se desarrolla en la Plaza Prospero Molina para muchos meca del Folklore y sueño de la mayoría de aquellos que gustan de nuestras danzas. El profesor que había recibido la invitación, si bien contaba con un numeroso grupo de bailarines de diferentes edades, no tenía la cantidad suficiente de participantes, ni contaba con la experiencia como para dirigir un grupo tan grande y en un proyecto tan ambicioso, por este motivo, nos invitó a participar. Al mismo tiempo en que nos convocaba a nosotros, fue a buscar ayuda a la Municipalidad del Partido de Lincoln, fundamentalmente colaboración para pagar nuestros viajes desde la Ciudad de Buenos Aires y el transporte para todos los bailarines hacia la Ciudad de Cosquín.

La Secretaría de Cultura del Municipio respondió prontamente al pedido con la condición que debían participar los asistentes de todos los talleres municipales de danzas folklóricas del partido. Primera decisión a tomar como directores, ¿pediríamos un nivel mínimo de experiencia en baile siendo un evento para bailarines no profesionales que a la vez se desarrollaba en el escenario mayor del folklore argentino? Nuestra formación apunta a buscar la superación personal y una estética y técnica que pronto fue evidente que no encontraríamos entre los bailarines de los talleres municipales. Por otro lado, esa misma formación nos instaba a buscar representar lo más fidedignamente la identidad de la región y no hizo falta investigar muy profundo para darnos cuenta que se trata de un pueblo muy vinculado al mundo agrario y fundamentalmente a su Carnaval.

De Carlos Salas a Cosquín, un viaje experimental y emotivo.

Hecha la propuesta y aceptada por nosotros, llegó la mañana en que en una camioneta municipal partimos con la coordinadora de cultura de la Municipalidad, Joaquín el profesor, que nos había invitado y su familia rumbo a Carlos Salas, una localidad de poco más de 200 habitantes a la que se accede en el último

tramo por un camino de tierra y donde la señal de celulares se pierde a mitad de camino. A último momento nos enteramos que la Secretaría de Cultura del Municipio viajaría con nosotros.

Cuando llegamos encontramos una multitud esperándonos. La gente había llegado en varios micros provistos por la misma Municipalidad. Cada micro había hecho el recorrido por una de las dos rutas que cruzan el partido recogiendo a quienes quisieran participar. Al abrir la puerta del club, en donde se desarrollaría el llamado “casting” encontramos niños con sus mejores vestidos de baile y peinados con grandes moños, mujeres con trajes de paisana de raso multicolor y hombres de bota y sombrero. Cada uno había traído innumerable cantidad de tortas, pasteles, masas, salames, gaseosas y jugos, cosa que nos acompañó en cada ensayo y nos llevó a pensar en la necesidad de preparar una jornada con médicos y nutricionistas que dieran las pautas para una nutrición sana, acorde a la actividad física que desarrollábamos y que a la vez, creara conciencia sobre los beneficios de un control regular de salud y una alimentación equilibrada. Incorporamos la propuesta a nuestro proyecto y pudimos realizarla con la colaboración de la Secretaría de salud de Lincoln.

Por riguroso turno, cada profesor mostró con sus alumnos algunas danzas, puro gatos y chacareras que invariablemente bailaron dándonos la espalda. Al finalizar, nos subimos al escenario y entre medio de los gritos de los niños y las caras de asombro, intentamos explicar a que habíamos ido y cuál era la propuesta. Se nos había ocurrido que queríamos llevar a Cosquín la esencia linqueña, una fiesta del carnaval de antaño. Para eso tendríamos que descartar los trajes de paisana de 1800 y los gatos y chacareras, resabios de esa corriente nativista que todavía está vigente en muchas escuelas y docentes de nuestro país. Así que lo primero que les pedimos que bailaran fue una ranchera de la cual, aunque con un poco de dificultades, salimos airoso. Pero, nuestra siguiente propuesta fue un paso doble, ahí, las caras de asombro se transformaron en inquietud ¿Qué era lo que estos dos locos pretendían? Paso doble ¿eso es folklore? Las caras de inquietud fueron de horror, cuando empezó a sonar un foxtrot. Bueno, no todos reaccionaron igual. Un grupo de mujeres maduras, un hermoso conjunto de seis bellas damas arremetieron el baile y en sus caras se iluminaron y el ambiente se llenó con sus risas. Ellas habían recordado las fiestas de su juventud. Ahí supimos que no nos equivocábamos, ese era el espíritu que queríamos compartir con el resto del país, por lo que pronto las apodamos “Nuestros espíritus del Carnaval”. Y fueron sus anécdotas y su experiencia el material documental que utilizamos. Terminada la jornada, volvimos a Lincoln con el alma llena de ese espíritu y contagiados de la amabilidad y el corazón con el que nos recibieron. En el camino de vuelta a la ciudad, pudimos contarle a Marisa Serenal, la Secretaria de Cultura, nuestra propuesta, un cuadro argumental que mostrase al resto del país la esencia de la región. Haríamos Amor en Tiempos de Carnaval. Y la propuesta artística estaría de la mano con un proyecto de integración regional desde la cultura, el primero que se llevaría a cabo en el partido. A la vez que, al poner la obra en el contexto del Carnaval, mostraríamos al resto del país, el patrimonio cultural de la región, con el objetivo también de fomentar el turismo e incentivar el conocimiento de una fiesta que se está posicionando a nivel nacional. Marisa, no sé si contagiada también por las emociones del día se unió a nuestro entusiasmo. Estábamos en camino.

La tarea no fue nada fácil, hubo que vencer cientos de prejuicios y escollos. El primero, la propia definición de folklore que tenían todos los integrantes del grupo. Definición hija del período de auge de los centros tradicionalistas con su abreviada en la corriente nativista. Folklore para nuestros bailarines implicaba faldas acampanadas enormes, bailes en pareja y por supuesto, gatos y chacareras tocados por los hermanos Abalos o los Chalchaleros. Es decir, el folklore para todos ellos no había cambiado desde 1880 más que con la intromisión de los conjuntos de moda en los años 60. Nunca tuvieron una reflexión propia en torno a qué es la Cultura Popular, tomando el folklore solo como algo propio de una tradición que se reproduce cada fiesta, cada aniversario del pueblo, cada fecha patria.

En el segundo encuentro decidimos abrir la convocatoria a las academias de danza clásica y contemporánea y eso abrió una nueva controversia en el grupo. Habíamos planteado una coreografía con un coro de bailarines, que con grandes pañuelos blancos acentuarían el sentimiento amoroso de una pareja

de zamba. Esta coreografía incluía utilizar el piso con técnicas de la danza contemporánea. Nuevamente, aparecieron las caras raras y el “eso yo no lo hago” y por supuesto el mirar a las chicas que venían de las academias de danza como si fueran bichos raros y estuvieran de “prestado” y no pudiesen bailar una zamba, en parte por considerarlas fuera de lugar, en parte porque el escenario donde se baila folklore no es el mismo que en el que se bailan otras danzas. Lo curioso es que los espectadores vieron a estos bailarines como ángeles agrícolas aunque en realidad en nuestra idea original, solo eran los apicultores que ayudan a esconder los amores prohibidos de la pareja.

El siguiente gran problema a vencer fue la división muy marcada entre “los de los pueblos” y los de Lincoln. “Los de los pueblos” llegaban en los micros de la municipalidad y salían muy temprano ya que las localidades se encuentran a más de dos horas de ruta de la ciudad cabecera. Los de Lincoln, venían sobre la hora a veces medio tarde, después del almuerzo en familia. Y los dos grupos se colocaban en lados opuestos del salón. Para nosotros como directores era muy difícil tener que hablar para ambos lados, muchas veces teniendo que repetir una directiva un par de veces para que se comprendiera. Ni hablar de cuando empezamos a armar las parejas usando un criterio de una persona con “oído” junto a una que le costara un poco más, o aquellos que fuesen parejas en cuanto a altura. Aquí no tuvieron más que empezar a mezclarse. Debo confesar que las viandas que traían ayudaron bastante a unir el grupo. Pronto nos olvidamos de donde venía cada uno y los grupos se empezaron a mezclar. Pienso que el que nosotros como directores fuésemos foráneos de algún modo contribuyó a que nadie pudiese sentir que existían favoritismos. Y el objetivo de integración, se cumplió.

Y llegó el momento de la primera presentación en un congreso de hermanamiento ambiental en la localidad de Las Toscas. La Municipalidad a través de los talleres de sus propios talleres de enseñanza de costura iba a encargarse de la confección de los trajes para todas las bailarinas, mientras los varones reproducirían la vestimenta de 1960 con sus propios pantalones y camisas. Pero llegó la semana de la presentación en Las Toscas y los trajes todavía no estaban terminados. Nuestra decisión como directores fue apelar a lo que tuviéramos, tratando de conseguir una estética uniforme. Recordamos las faldas campanas y nuestra época de estudiantes y supimos que podríamos reproducir faldas con polizón tirando toda la tela hacia la espalda baja. Eso acompañado por blusas de colores claros, collares de perlas, algunos guantes y mucha imaginación trasladaría nuestra obra desde 1960 a los años 20. Y resultó y entre muchas risas, fotos gritos y corridas de último momento el grupo dio su primer función. El resultado, amigos, parientes y maestras llorando emocionados y todos los bailarines entre la euforia y las lágrimas. Y llegaron las primeras devoluciones, cada uno sintió un pedacito de la obra como un guiño personal. Hubieron quienes reconocieron el lugar del baile, otros que recordaron que así se conocieron su padres o abuelos y todos, sintieron el carnaval. Habíamos pasado la prueba, estábamos listos para Cosquín.

Y una noche de octubre, cerca de las 12 partimos acompañados de la Secretaria de Cultura y su equipo. Nos dividimos, ordenadamente según un criterio un tanto aleatorio pero pautado previamente, quedando cada director (José y yo misma) a cargo del grupo en uno de los vehículos. Me tocó estar en el micro y fue una experiencia inolvidable. Conmigo viajaban muchos que no habían dejado las llanuras de su región natal, así que cuando a la vuelta del camino se vieron las primeras sierras, aparecieron con ellas las cámaras y celulares, algunas lágrimas y los primeros mensajes a quienes habían quedado en casa.

Cosquín nos recibió como recibe siempre a los turistas, amable, y de fiesta. Pero teníamos una gran responsabilidad por delante y nuestro grupo de bailarines amateurs tenían un acuerdo y compromiso de convivencia que cumplir. Media hora después de llegar, luego una larga noche de viaje, estaban todos listos y preparados para el ensayo y prueba de piso. Cada uno con su remera roja con el antifaz del arlequín que identifica la ciudad. Y la prospero molina se llenó del rojo carnaval.

La delegación nos llenó de orgullo en cada momento que compartimos, pero quiero destacar dos. El primero en el escenario. Supieron resolver situaciones e imprevistos. El grupo desorganizado y diverso, se convirtió en el proceso en una unidad. 73 bailarines con nuestro grupo incondicional de apoyo, las madres y padres, los delegados municipales, los choferes y la gente de la secretaría de cultura. Todos funcionando

como uno, llevando y trayendo cajas con utilería, maquillando y peinando a la luz de linternas. Luego de bailar por primera vez en el Atahualpa Yupanqui, lágrimas de alegría, cantos de victoria y frases que hablaban del sueño cumplido de abuelas de setenta y pico de años abrazadas a sus nuevos nietos de distinta ciudad pero mismo pueblo. La felicidad plena de dos directores que nunca soñaron pero si imaginaron vivir un momento así.

El segundo momento que quiero destacar, porque nos distinguió de entre los grupos de todo el país fue el momento del desfile. Desfile que como es tradición en Cosquín parte de la plaza San Martín a la Prospero Molina. Habíamos decidido entre todos, que no desfilaríamos con los trajes de la obra. Habíamos llegado para compartir el carnaval linqueño y eso íbamos a hacer. Así que cada uno llevó máscaras, el museo Urcola, nos prestó unas de cartapesta, llevamos espuma, y sobre todo, músicos para la comparsa. Músicos un poco improvisados, es cierto, ya que eran nuestros mismos bailarines con bombos redoblantes y todo cuanto pudiese sonar. Y así entre música, risa y baile, desfilamos entre medio del orden de las academias de todo el país. Algunos llevaban volantes, invitando a la gente a que fuese en febrero conocer a Lincoln Capital Nacional del Carnaval Artesanal. Todo esto, salvo los volantes, nada fue planeado. Salió espontáneamente, fue el espíritu del pueblo que no pudo ocultarse y salió a bailar con nosotros. Y la gente se contagió. El orden pulcro y metódico del escenario se liberó en alegría desbordada. Desde Ciriaco en pañales correteando entre el baile de mamá y la música de papá. Hasta los choferes haciendo bromas al público con sus máscaras de colores. Y creo que eso marcó una diferencia. No éramos un grupo de baile, no éramos una delegación municipal, en ese momento éramos todo el partido desfilando, con una porteña y un sanjuanino adoptados como propios.

Claramente, no todo fue de color de rosa para nosotros en tanto agentes culturales. Fueron muchos los escollos que debimos sortear, empezando por tomar la decisión de trabajar viajando casi todas las semanas más de 300km y prácticamente gratis. Pero fue esto mismo lo que permitió tener más libertad de acción. Si bien nos constituimos como una delegación municipal, esto fue no por responder directamente a una planificación cultural de gobierno, sino por un sentido de pertenecía local. Incluso nos encontrábamos en lugares opuestos al del gobierno desde una pertenencia partidaria. Pero de ambos lados llegamos al acuerdo, tácito, de que la ideología política no tendría cabida dentro del proyecto artístico y funciono. Que dar la posibilidad de desarrollar una vida plena a los habitantes era un objetivo mucho mas valioso que las diferencias partidarias. Y hay que destacar que todo esto pudo ser posible porque a alguien en la ciudad de Cosquín, se le ocurrió que podía armar un festival popular de danza, el Festival Primavera del Folklore, otra iniciativa privada con apoyo municipal. En este contexto se produjo el encuentro de nuestra Secretaria de Cultura, con el Intendente de Cosquín, alineados políticamente en partidos opuestos, pero con el pensamiento de que la cultura y la educación no son de nadie y son de todos. Ambos entendiendo que dejar que el pueblo se exprese es lo mejor que se puede hacer por la cultura popular y esperemos que esto siga sucediendo, aquí en muchos lados más.

Antes de continuar quiero hacer una breve consideración en el pensar que el proyecto involucraba al patrimonio intangible de los linqueños su propio Carnaval. Explotado por el turismo, pero por primera vez expuesto en el contexto nacional por los propios involucrados. Una veta que tal vez los estudios sobre patrimonio y turismo deberían desarrollar.

El final de un sueño, las consecuencias de Amor y el nacimiento de un nuevo proyecto.

Los casi cinco meses que nos llevó el armado y puesta en escena de Amor en Tiempos de Carnaval, fue un tiempo de voluntad, amor al arte y a todas esas personas que cada fin de semana dejaban sus actividades para venir a ensayar. Construimos lazos, lazos que todavía perduran. Son vínculos que nos despiertan cada día con su mensaje “buenos días grupo!!” y nos informan sobre cuantos milímetros de agua cayeron en una lluvia, cosa que para nosotros, que vivimos en una gran ciudad, es algo a lo que no le prestamos mucha atención pero los bailarines nos enseñaron que en el campo eso tiene mucha importancia. Y esos lazos no son solo con nosotros sus directores Los pequeños gigantes, como nos llamaron. Esa unión se formó entre todos. Hoy, que todo terminó a casi un año de esta experiencia, vemos como se siguen

llamando hermanas, mujeres que antes no se conocían; Amigos, los que viven a kilómetros de distancia. Y los bailarines ya no son de este u aquel profesor. Ahora vemos grupos mezclados, mejor peinados y maquillados que cuando los vimos por primera vez, repitiendo la ranchera que bailamos en Cosquín para el aniversario de un pueblo. Y sabemos que el objetivo lo cumplimos con creces.

Pero todo no culminó allí. La mañana en que dejamos Cosquín, José y yo nos reunimos con Marisa que nos hizo una propuesta. Debíamos presentar el proyecto de una capacitación para hacer en la ciudad de Lincoln, de tal manera que esto que llevamos a cabo con Amor en tiempos de Carnaval, pudiese ser repetido por alguna otra persona. Debíamos crear una Capacitación para formar gente capaz de crear y darle sentido a la visión colectiva. Y así nació la Capacitación Municipal en Enseñanza de Artes Escénicas y Cultura Popular, orientada en danzas folklóricas. Esperamos que esto sea el puntapié inicial para la escuela de Arte Municipal, o Escuela de Carnaval y Cultura Popular. Un lugar donde se desarrollen las creatividades individuales y las técnicas colectivas junto con la investigación académica. Hoy se encuentra en funcionamiento, es abierta a toda la comunidad, y asisten alumnos de todo el partido pero también de partidos aledaños. Allí, no solo toman clases de danza y técnicas de baile, sino que también han comenzado a realizar sus primeras investigaciones sobre fenómenos folklóricos de su zona de residencia. Esperemos que pronto nos acompañen como expositores en próximos congresos.

Bibliografía:

Acha, Juan, Adolfo Colombres, Escobar Ticio. Hacia una teoría americana del arte.

Buenos Aires: ediciones del Sol. 1991

Ardiles Osvaldo y otros, Cultura Popular y filosofía de la liberación, García Cambeiro, Bs As, 1975

Blache, Martha y Juan Ángel Magariños de Morentin: "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore". En: Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas N° 3, Buenos Aires, 1980.

-- -- -- -- --: "Criterios para la delimitación del grupo folklórico". En: Revista de Investigaciones Folklóricas N°1, Buenos Aires, FFyL - UBA, 1986.

Colombres, Adolfo. América como civilización emergente. Sudamericana, Bs AS 2004

FOSTER, George M.: ¿Qué es la cultura Folk? En: MAGRASSI, Guillermo y Manuel María Rocca: Introducción al Folklore. Bibl. Total. 60. CEAL. Bs As. 1978.

Gramsci, Antonio. Cuadernos de la Cárcel: Literatura y Vida Nacional- Juan Pablo S. A Mexico 1986

Jaureche, A. La colonización pedagógica y otros ensayos. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina. 1982

Kusch, R.

"Seducción de la Barbarie". En Obras Completas I Rosario: Fundación Ross ,2000 "Geocultura del hombre americano" Obras Completas III, Rosario: Fundación Ross ,2000

"Esbozo". Obras Completas III, Rosario: Fundación Ross ,2000

"Lo Americano y lo Argentino desde el anglo Simbólico- Filosófico. Obras Completas IV Rosario: Fundación Ross ,2000

"Aportes a una Filosofía Nacional". Obras Completas IV Rosario: Fundación Ross ,2000

“Seminario de Cultura Nacional” Obras Completas IV Rosario: Fundación Ross ,2000

Paredes, Américo: “Divergencias en el concepto del folklore y el contexto cultural”. En: Introducción al Folklore, Magrassi, G. y M. Rocca (comp.), Buenos Aires, CEAL, 1978.

Pérez Bugallo, Rubén: “El folklore: Una teoría de la práctica”. En: Sapiens N° 5, Chivilcoy, Museo Arqueológico Municipal, 1985.

Santillan Güemes, Ricardo y Olmos, Hector, Comp. El Gestor Cultural, Ideas y experiencias para su capacitación, Ciccus, Bs As, 2004

Tasat, José Comp. Políticas Culturales Públicas. Culturales locales y diversidad cultural desde un enfoque geocultural. Eduntref, Bs As 2014.

VALORIZANDO LA DIVERSIDAD REGIONAL MUSICALIZADA

Laura Hernández - Marina Vanesa Duberti - Facundo Linares

FUNDAMENTACION

Desde el Área de Integración Areal, del Profesorado de Biología que se dicta en el Instituto Superior de Formación Docente y Técnica N°134, se pretende lograr una visión global de los estudiantes del nivel secundario, a partir de los aprendizajes alcanzados con cada uno de los contenidos brindados desde cada asignatura del profesorado.

A partir de la propuesta impartida desde la asignatura mencionada, es que se proyecta la posibilidad de trabajar una problemática común en diferentes contextos, que incluye necesidades y realidades socioeconómicas de los alumnos diferentes, sumado a que la conformación interna es muy distante dado que una es privada (Nuestra Señora), la otra estatal-rural con residencia (EESA N°1) y la tercera instancia se trata de un centro educativo comunitario municipal (Pibelandia).

DIAGNOSTICO

Desde la visualización de problemáticas que afectan a la armonía en los diferentes ámbitos educativos y momentos, como así también el normal desarrollo de las propuestas pedagógicas, es que se propone incorporar la música como nexo facilitador entre los estudiantes y docentes. La música como generador de sensaciones que les permite vivenciar la realidad con otros matices, logrando modificar conductas, hacia un perfil más amigable desde la convivencia.

Estableciendo un paralelismo entre la provincia de Buenos Aires y la provincia de La Rioja, se incursiona en el folklore para fortalecer la tradición de la mano de los valores que permiten generar implícitamente nuevos aprendizajes logrados a partir del intercambio y valoración de los recursos genuinos que cada uno posee. Además del reconocimiento de territorio desde la geografía, los límites, las particularidades que los identifican para ser parte, de las regiones geográficas pertinentes; incentivando a la investigación y exploración de los recursos naturales y producción de cada provincia.

La propuesta permite además articular con diferentes actores dentro de la comunidad educativa generándose una motivación constructora de nuevos conocimientos y de caminos atrapantes para los estudiantes, que los invitan a sumergirse en la lectura, en la investigación a través de los diferentes instrumentos innovadores, pudiendo ser plasmados en producciones inéditas a través de la robótica.

La diversidad es el mayor desafío y la más atrapante de las situaciones que conllevan a capacitar a los docentes, para proveerse de herramientas innovadoras que faciliten el acercamiento a los estudiantes para de ese modo despertar el interés en generar conocimientos que modifiquen positivamente las trayectorias, asegurando pensamientos críticos en cada uno de ellos.

OBJETIVOS

- Presentar la propuesta desde diferentes áreas.
- Lograr el interés de los estudiantes en la investigación.
- Indagar en los conocimientos previos de los estudiantes.
- Facilitar la exposición oral de las diferentes trayectorias.
- Respetar la visión de cada uno de los estudiantes.
- Incentivar el trabajo colaborativo de los estudiantes y profesores, para generar sinergias.

- Motivar a partir de la música regional.
- Proponer desafíos que estimulen la curiosidad por sumergirse en la investigación.

EXPECTATIVAS DE LOGRO

Lograr que los estudiantes de las diferentes instituciones, puedan articular e intercambiar acciones, vivencias, conclusiones en una jornada inclusiva con una producción en común, que represente una Fiesta Popular de cada provincia.

CONTEXTO DE LAS INSTITUCIONES INVOLUCRADAS

Unidad Académica Nuestra Señora

Esta Institución se encuentra emplazada en el centro de la localidad cabecera de Lincoln, perteneciente al partido que le es homónimo.

La Unidad Académica, cuenta con aproximadamente mil estudiantes compuesto por todos los niveles (inicial – primario – secundario – terciario).

El contexto general, desde la visión o parámetro socioeconómico es bueno. Sin problemáticas evidentes. A partir de esta situación, es que se los motiva desde el paralelismo, desde el folklore como ciencia y la contextualización.

En este proyecto, trabajamos con alumnos del nivel primario, desde el área de Ciencias Sociales.

El objetivo primordial, es el intercambio con pares de diferentes contextos sociales, valorización de recursos de nuestra provincia y de otras (en este caso La Rioja).

EESA N°1 (Escuela de Educación Secundaria Agraria N°1)

Este establecimiento educativo, se encuentra ubicado en la zona rural a unos 20 km de la ciudad cabecera de nuestro partido.

Esta escuela, es de nivel secundario con residencia. Incluye desde 1° año a 6° año de nivel secundario. Cursan ambos turnos (turno mañana las materias del comunes a todas las modalidades del nivel secundario y en el turno tarde, desarrollan todos los entornos formativos propios de la modalidad agraria), contando con una matrícula de aproximadamente trescientos alumnos. En este proyecto trabajamos con estudiantes de 1° año, ya que la franja etaria elegida es de 10 a 13 años.

A esta institución concurren estudiantes de diferentes localidades, de contextos sociales muy dispares. Pero, los motiva interiorizarse en el conocimiento del trabajo rural, de la producción agrícola, revalorizando el contexto rural, el folklore, los valores de la familia y la convivencia.

En este caso, se trabajará desde el área de las Ciencias Naturales revalorizando los recursos y su producción e industrialización, siempre en paralelo con la provincia de La Rioja.

Centro Educativo Municipal “Pibelandia”

Este centro educativo, posee una institución que recibe a niños hasta los 13 años, generalmente con derechos vulnerados. Donde, desde el municipio se intenta cubrir dichas necesidades acompañando a las familias y a los niños.

Funciona en contra-turno con las instituciones educativas a la que concurren los niños, con la finalidad de garantizar la continuidad educativa, la alimentación y asistencia de las necesidades básicas. Es importante aclarar, que se visualiza con mayor agudeza la vulneración de derechos de los niños; por

ende se convive con situaciones de violencia, propio de los contextos sociales a los que pertenecen. Pero que para sorpresa nuestra con gran potencial humano y creativo.

En esta institución, se abordó desde el área de artística, básicamente desde la música folklórica y la danza. Esta intervención provocó gran entusiasmo e incentivo en los niños, permitiendo abordar todas las temáticas de modo transversal.

En esta oportunidad, se trabaja en comparación en La Fiesta Nacional del Carnaval Artesanal Linqueño y el Carnaval de La Chaya de La Rioja

Conclusiones

La aplicación de este proyecto, ratificó y superó las expectativas. Dado que los estudiantes, lograron apropiarse de los contenidos de modo tal, que llegaron a la representación de cada contenido.

La robótica y la música, adquirieron un rol preponderante. La música folklórica permitió que generar el clima ideal para el desarrollo de las actividades, intervención corporal con generación del vínculo.

Establecido esto, la propuesta a través de la robótica proporcionó el ingrediente ideal para alcanzar la motivación óptima, donde cada uno de los estudiantes se apropió de la actividad, siendo ellos quienes nos sorprendieron a nosotros.

El trabajo final, fue un trabajo conjunto entre las tres instituciones, donde se puso en escena todo lo trabajado desde todas las áreas curriculares, con la representación de La Chaya Riojana (con robots bailando acompañados de los estudiantes, en el rol de “Yo-Robot”).

PROYECTO INSTITUCIONAL SOBRE LA ENSEÑANZA DEL FOLKLORE EN EL AULA DE MANERA CONTEXTUALIZADA

Los alumnos serán incentivados desde el contexto que logra enmarcarlos la estimulación de nuestras danzas, músicas y festividades ancestrales. Buscando la motivación por conocer otras culturas de nuestro país vivenciándolas a través del conocimiento de su cotidianeidad.

Para esto se secuenciará a partir de los contenidos requeridos por cada docente, año e institución. Pero, direccionando hacia una misma finalidad que es la enseñanza de: “el folklore contextualizado”, seleccionando cada vez un lugar específico de nuestro país.

En el caso de la región seleccionada para enseñar, se trabajará el contexto desde su geografía, climas, provincias que la componen, ambientes, problemáticas del lugar, historia y actualidad, costumbres, tradiciones y festividades. Como ya se enunció con anterioridad, cada docente e institución abordará desde la perspectiva más motivadora en los estudiantes con la temática a trabajar.

Se propone a modo de proyecto piloto, llevar a cabo la propuesta en tres instituciones de contexto socio económico muy dispares en franja etaria de los 11 (once) a los 13 (trece) años la propuesta, obteniendo así resultados del proceso en marcha para agregarlos a esta ponencia, situación que se consideró de suma riqueza para darle sustento a lo referido.

En este caso, la planificación se dirige a un grupo de 32 (treinta y dos) alumnos de 4° año de un colegio semi-privado, radicado en la Localidad de Lincoln, provincia de Buenos Aires.

La docente abordará la propuesta desde el área de las Ciencias Sociales, mediante el cotejo del contenido a trabajar correspondiente al Diseño Curricular; Bloque: Sociedades y Territorios, “La diversidad de ambientes en la provincia de Buenos Aires” con la región y la provincia seleccionada.

Entonces en este caso, en contrapartida con los ambientes de la Provincia en la que los estudiantes viven, se trabajarán los ambientes de la región del noroeste argentino, desembocando puntualmente en alguna de las provincias que la componen; por ejemplo La Rioja.

Los conceptos disciplinares serán:

- Diversidad de paisajes
- Ríos , lagos , lagunas y embalses
- El relieve, relieves de la Argentina
- Clima y tiempo meteorológico
- Ambientes y recursos
- Los ambientes a través del tiempo

Como situación de inicio la docente presentará dos imágenes a los alumnos; una de “El Parque Nacional Talampaya”, paisaje característico de la provincia de La Rioja, y una de “Las playas de Mar del Plata” en la provincia de Buenos Aires. Les preguntará cómo irían vestidos para visitar cada uno de estos lugares.

Paso siguiente comenzará a indagar los saberes que los alumnos tienen sobre la diversidad de paisajes de nuestro país y explorarán en bibliografías el relieve y el clima.

A partir de estos conocimientos la docente retomará las imágenes de inicio y volverá sobre ellas preguntando a los estudiantes cómo será el relieve y el clima en esos dos lugares (La Rioja y Buenos Aires).

Los alumnos investigarán y expondrán sobre ambas provincias; presentarán mapas físicos, indicarán ríos, diferentes zonas, etc.

Así, seguirán desarrollando el contexto de ambas provincias, en este caso, estudiarán después sobre los ambientes y recursos naturales de cada una.

La docente les contó que no siempre todo fue así por esos lugares. Que los ambientes se van modificando con el tiempo. Como ejemplo les relata dos leyendas.

Primero la de Villa Epecuén, pueblo localizado en el partido de Adolfo Alsina, provincia de Buenos Aires. Luego de leerla, la docente les cuenta como Villa Epecuén fue creciendo gracias a los miles de turistas que llegaban atraídos por las propiedades curativas de las aguas termales de la laguna Epecuén. A su vez propone a los alumnos que localicen en qué ambiente se encuentra dicho pueblo y qué características tiene.

Además les muestra fotos de la gente vacacionando en la zona en épocas anteriores (1938; 1985) y les cuenta a los alumnos que en la década de 1970 se comenzaron a realizar obras para controlar las aguas de la laguna, pero fueron abandonadas. En 1985 un temporal muy fuerte incrementó el volumen del agua, que fue incontrolable. Se inundó todo el pueblo. La población tuvo que ser evacuada y se trasladó a Carhué. Epecuén quedó sepultada bajo el agua.

Recién unos diez años después el agua comenzó a bajar. Dejó al descubierto los restos del pueblo que lleva el nombre de una enamorada que dio su vida por su amado.

En la actualidad, Villa Epecuén es visitada por muchas personas que se interesan por la historia del pueblo y por ver sus ruinas. Esto impulsó la actividad turística en las localidades vecinas, como Carhué.

La docente muestra ahora fotografías que muestran el pueblo inundado (hasta 2009) y cuando el agua ya bajó y dejó ver las ruinas (2010).

Reflexionan junto con los alumnos el cambio que sufre el ambiente en base a los cambios climáticos, la mano del hombre, etc.

En el caso de La Rioja, la docente relató la leyenda de la Chaya. Que justamente al contrario de lo que sucede en la leyenda anterior, los riojanos veneran la lluvia y las cosechas, es un culto heredado de los diaguitas a la “Pachamama”, ya que el agua es muy escasa por esa zona. Además les cuenta que la fiesta aún se celebra todos los febreros, la gente sale a las calles a festejar y baila... (la docente coloca para que los alumnos escuchen la música representativa...).

Propone que investiguen sobre esta fiesta a los alumnos, que busquen sobre las vestimentas que utilizan, que consumen, como festejan...

Para finalizar, la docente propone hacer una representación de esta festividad, para ello, la preparan aprendiendo a bailar y recreando el ambiente al que han estado estudiando.

La Chaya Riojana

Atrapante desde dónde se lo vea, el Carnaval de La Rioja Capital es una celebración que combina los ritos ancestrales de los pueblos originarios con otros propios del mundo hispánico. Mejor conocido como la Chaya riojana, se diferencia del resto de las festividades carnestolendas del país debido a que tiene su base en una leyenda y en una ceremonia diaguita en la que se agradecía a la Pachamama por sus frutos.

Se cuenta que la Chaya era una hermosa joven que se había enamorado del semidiós Pujllay, y al no ser correspondida se internó en las montañas para luego transformarse en nube. A partir de allí fue conocida como la Diosa de la lluvia y el rocío, y en su honor se llevan adelante estas celebraciones que coinciden con la fecha del carnaval.

Con un espíritu festivo que viste las calles de guirnaldas y hace resonar la música regional, el Pujllay aparece representado con un gran muñeco de líneas grotescas que recorre las calles de la ciudad y será quemado el último día de festejo. Al son de las vidalas, lugareños y visitantes emprenden coloridos desfiles por los barrios de la ciudad en los que se realizan los tradicionales “topamientos”.

Si bien esta verdadera fiesta popular se extiende durante varios días, la ceremonia central ocurre el Domingo del Pujllay: bajo un arco ubicado en la calle principal, se lleva adelante un topamiento entre dos grupos en los que se destaca la figura del Compa y la Cuma. Este encuentro, que representa el anhelo de la Chaya, culmina con la coronación de los protagonistas con ramilletes de albahaca, y por supuesto arrojándose harina y agua.

Todos los asistentes comparten el Guagua, un muñeco de masa que acompaña el infaltable vino; el canto se escucha durante todo el día, al ritmo de la música de las tradicionales cajas; los colores inundan las vistas, y las noches invitan a compartir un Festival Folclórico majestuoso, en el que se puede disfrutar de la presentación de artistas reconocidos a nivel nacional.

“ACCIONES INSTITUCIONALES PARA LA REVITALIZACIÓN DE LA LENGUA KAKAN”

Fundación P.A.N.Ge.A. es una organización no gubernamental sin fines de lucro, que desde hace 7 años basa su accionar en pos de la visibilización, difusión y transmisión de los saberes ancestrales de los pueblos originarios y preexistentes de América, Abya-Yala. Y dentro de este marco, también trabaja en la concientización y educación ambiental.

En estos parámetros enraiza sus actividades, que a través de distintas áreas y programas aborda los temas relacionados:

- **Mercadito P.A.N.Ge.A.:** Basado en la economía social y comunitaria.
- **AYNI:** Experiencia educativa para jóvenes, basada en la interculturalidad y la transmisión directa.
- **Escuela con Eco:** Programa de educación ambiental, con intervención durante 2/3 meses en escuelas públicas de la zona.
- **Hacete Eco:** Jornadas dinamizadoras para la concientización ambiental. Destinadas a niños, niñas, jóvenes y adultos.
- **Turismo con Eco:** Intervenciones urbanas con el objetivo de generar conciencia ambiental para un turismo sustentable.
- **Semana de Tékara Pachamama:** Evento cultural, de intercambio con pueblos originarios. Incluye talleres, charlas, seminarios, muestras y espectáculos artísticos que acercan a los pobladores de la zona a la cosmovisión y la realidad social de las distintas comunidades originarias.
- **Conocimiento Ancestral:** Entre otras acciones: Talleres de transmisión directa con artesanos y diferentes referentes de la medicina, política y sociedad originarios.

De este último ítem se deriva la REVITALIZACIÓN DE LA LENGUA KAKAN, a través de 3 ejes:

- **EDUCACIÓN:** Cartilla educativa Tiri Tiri Kakan, destinada a niños, niñas y jóvenes. Consta de relatos, ilustraciones y glosario. Este material acerca a los niños, niñas y jóvenes del territorio para que la lengua original no se pierda, ante el avance del quechua. En proceso.
- **TRANSMISIÓN:** Leyendas Ancestrales: Recopilación de relatos kakanes ancestrales, ilustraciones y glosario. Tiene por objetivo acercar a los niños, niñas y adultos a la cosmovisión, a través de una actividad que acompañó y fue medio de los pueblos para la transmisión de una cultura que pervive y crece en tiempos actuales. En proceso.

Llevada adelante por Rita del Valle Cejas (Dra. en Antropología Forense –U.N.L.P.–; maestra y profesora; Ligua, mujer medicina; integrante de la Comunidad de Talapazo, Tucumán), en conjunto con la Mgter. Gabriela Giornanengo, la Dra. Beatriz Bixio (U.N.C.), Fundación P.A.N.Ge.A., Fundación Esmeraldo Leda.

- **DOCUMENTACION:** Biblioteca Merilao Sherkain. Documentación, sistematización y archivo de material bibliográfico y audiovisual de una cultura, al servicio de todos,

y de libre acceso. A cargo de las Fundaciones P.A.N.Ge.A. y Esmeraldo Leda, la Mgter. Gabriela Giordanengo, el Dr. Sebastián Pastor y la Dra. Beatriz Bixio, de la Universidad Nacional de Córdoba.

- **COMUNICACIÓN:** GAIA, grupo de acción intercultural y audiovisual para el registro y documentación de la cosmovisión, realidad y problemáticas actuales, y la lengua de las comunidades. A través del equipo de comunicación de P.A.N.Ge.A., dirigido por Gabriela Espina. Se presentará en este Encuentro el **corto audiovisual “LA CASA REDONDA”**.

LA DECLAMACIÓN

Por Carlos Bonino

INTRODUCCIÓN

En el medio tradicionalista, donde el arte de la declamación está más presente, existe la necesidad de obtener alguna fuente de información escrita que ayude a aquellas personas que deseen iniciarse en el camino de este arte.

No existe mucha bibliografía al respecto que pueda ayudar y es por eso que muchos declamadores se basan en la experiencia de algún antecesor sirviendo este como ejemplo o buscando información basada solo en experiencias personales.

Esa información ayuda mucho pero no es suficiente para formar adecuadamente y sobretodo técnicamente a un nuevo declamador en cualquier género de poesía o narrativa.

Es por ese motivo que los declamadores en general terminan siendo autodidactas y en muchos casos cometiendo y transmitiendo los mismos errores técnicos que se observan en la declamación desde siempre.

En estos principios se basa el objetivo de crear charlas, seminarios y talleres donde haya intercambio de experiencias y conocimientos para de esa manera poder debatir sobre las mejores técnicas a implementar, con el fin de mejorar sustancialmente la calidad interpretativa de los nuevos declamadores.

Antes de comenzar a desarrollar las técnicas para declamar debemos tener claras las definiciones para establecer las diferencias que existen entre recitador, decidor, narrador, floreador y payador.

Recitador: Declamador de poesías ajustando la voz según los personajes.

Decidor: narrador de poesías en 1ª o 3ª persona

Narrador: declamador de narraciones o cuentos (no son poesía ni tiene rimas)

Floreador: le recita una estrofa al cantor de milongas camperas luego de cada estrofa cantada, improvisada o no y utiliza la misma métrica que el cantor.

Payador: Cantor repentista (improvisa)

POESÍA:

La poesía y la prosa son dos formas de lenguaje.

La poesía se diferencia de la prosa por la rima y por la métrica que marca el ritmo.

Por las estrofas que están compuestas por versos.

Por la sensibilidad que provoca en el pensamiento.

Por el uso de la metáfora y la inspiración que resalta lo bello para elevarlo.

Poesía es un conjunto de versos que componen estrofas.

Poesía es un símbolo intelectual y de cultura.

La poesía es una manera de adornar la vida embelleciendo y elevando la intelectualidad.

La poesía encierra métrica, rima, versos, estrofas.

La poesía moderna no exige rima pero si tiene versos y estrofas.

Poesía es el arte de escribir versos.

Poema es una composición poética con argumento al igual que la poesía.

EL ARTE DE DECLAMAR

Etimológicamente, declamar proviene del latín “declamare”. Su valor denotativo es recitar en voz alta, con gestos y entonaciones apropiadas.

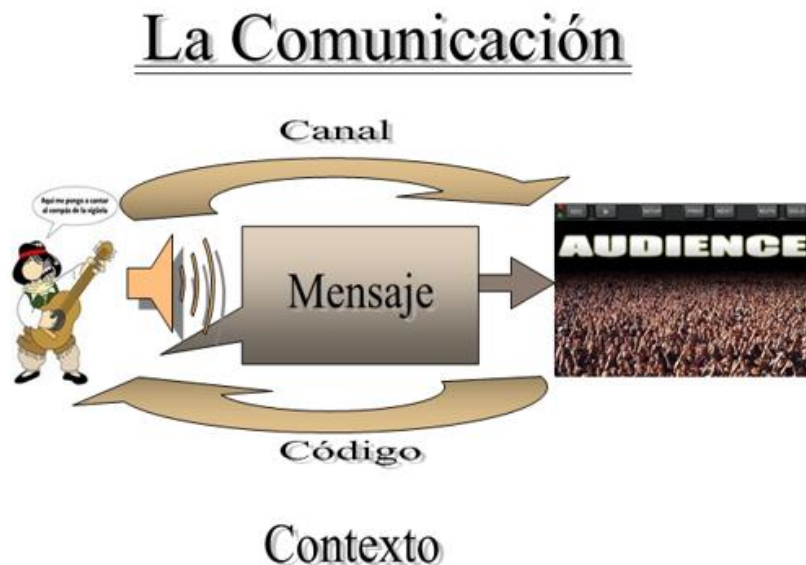
El arte de declamar va más allá del valor semántico que presenta. No alcanza con hablar en voz alta y gesticular. Implica una manifestación artística criteriosa. Exige requisitos específicos para llegar a declamar e interpretar un verso.

Interpretar es dar la expresión adecuada en conjunción con la emoción puesta en la palabra según el contenido del texto que estemos interpretando.

REQUISITOS

Para una correcta interpretación debemos poner especial atención a los siguientes parámetros

1. Selección adecuada del texto
2. Dominio del texto
3. Palabra clave (mensaje)
4. Pausas
5. Memorizado
6. Voz: dicción, impostación e inflexión
7. Expresión corporal y gestual
8. Manejo escénico (adecuado al texto)
9. Uso correcto de las pausas y la gramática



1-Elección del texto

La elección del texto es muy importante al momento de declamar teniendo en cuenta si el intérprete es un niño, un joven, un adulto o una persona mayor, si es un hombre o una mujer.

Textos bellísimos pueden llegar a deslucirse por no tener en cuenta este detalle, otro detalle es tener en cuenta el género que esté en sintonía con el gusto literario del intérprete.

Tipos de texto:

Lírico:

El poeta cuenta sus emociones y sus sentimientos (dolor, necesidades, amor, pasión, cariño, ternura, odio, desprecio)

Satírico:

Encierra un sentimiento malicioso, irónico, crítico o despreciativo.

Humorístico:

Provoca risas, lenguaje jocoso

Regionalista:

Trata temas de una determinada región, enfocando usos y costumbres, utiliza un vocabulario típico o característico del lugar

Épico:

Trata sobre grandes hechos heroicos y fantásticos

Elogioso:

Trata sobre honrar, alabar o enaltecer a una persona o personaje

Narrativo:

Es una narración o cuento-

Este tema merece especial atención ya que el intérprete debe sentirse cómodo con el texto a interpretar, ya que de esa manera su interpretación será más auténtica, lo cual no quiere decir que el declamador no pueda interpretar cualquier otra obra que no concuerde con su forma de sentir.

2-Dominio del texto

Dominar el texto significa en primer lugar la comprensión de su contenido.

Buscar el significado de las palabras desconocidas, de lo contrario no se le dará el énfasis necesario, así como también respetar las puntuaciones gramaticales para que la voz tenga el color, el timbre adecuado y la correcta aplicación de las pausas y silencios.

3-Palabra clave:

Cada palabra independientemente tiene su propio valor, pero en el contexto de una frase o un verso esa misma palabra va a expresar un pensamiento único que también estará ligado a la estructura poética de la obra que estemos interpretando, por lo tanto se debe poner el énfasis adecuado para realzar esa palabra ya que detrás de ella va implícito un mensaje que es la clave de la obra.

4-Pausas:

Otro aspecto muy importante a tener en cuenta es la pausa o puntuación, se debe tener presente que a veces un silencio en el momento justo puede hablar más que mil palabras y éste debe ser acompañado por

una expresión adecuada para que al oyente le produzca las emociones que queremos transmitirle y no se expresan en el texto.

Puede suceder que una composición poética no tenga la puntuación, en ese caso el declamador deberá usar un recurso que llamamos pausa afectiva.

5-Memorización

Es recomendable que el declamador memorice el texto así tendrá más libertad en su interpretación logrando más espontaneidad-

6-Voz



Dicción: La pronunciación de las palabras debe ser perfecta, sobre todo los finales de frase, pronunciando claramente cuando por ejemplo la terminación es en “r” o “s”, o también es frecuente pronunciar una “j” donde va una “s” (nosotros por ej.) la excepción de la regla es cuando se habla en un lenguaje gauchesco ya que este tiene reglas gramaticales distintas por lo que la pronunciación también cambia.

La claridad en la pronunciación es muy importante así como también manejar la respiración adecuadamente.

Impostación: El declamador debe emitir la voz de manera natural para que resulte agradable al oyente manteniendo una línea melódica y equilibrada, especialmente cuando es necesario cambiar el timbre de voz en alusión a algún personaje de la obra (en el caso que haya diálogos en el texto), en ningún caso debe ir al grito ya que hay una delgada línea que separa la voz impostada con volumen del grito, la voz bien impostada no tiene: ni sonido latoso ni nasal y tampoco suena como un susurro con la única excepción que el texto interpretado lo exija.

Inflexión: El intérprete debe modular la voz ajustándola al verso, según lo que este recite se le debe impartir alegría, tristeza, sorpresa, humor, ternura, desprecio, dolor etc.

Cuando el recitador imposta correctamente la voz en su tono natural entonces facilita la inflexión para tonos más graves o más agudos conforme a las exigencias del texto

7- Expresión:

Facial: Es lo que llamamos de “Máscara” y está ligado directamente al texto elegido, un texto romántico exige una expresión facial más amena, uno épico sugiere un rostro serio, para uno humorístico va una expresión más abierta, y así sucesivamente debiendo cambiar acorde a lo que dice el texto que se está interpretando.

Gestual: son movimientos corporales, fundamentalmente con las manos, esto se utiliza para reforzar el entendimiento del mensaje que el intérprete desea transmitir, deben ser movimientos acordes al texto pero

no exagerados para que al espectador no le genere una idea diferente de lo que se quiere transmitir, debe acompañar la emoción del declamador.

El declamador no debe encarnar a cada personaje de la obra como actor de teatro, lo más importante que tiene el declamador siempre es la voz y la expresión que de ella emane, por lo tanto éste debe ser lo más convincente posible limitándose a transmitir el mensaje con emoción y sinceridad pero sin caer en la sobreactuación porque estaría cumpliendo la función de actor de teatro y alejándose de la declamación. Solo debe tener en cuenta que debe “sentir lo que dice y no decir sintiendo”

8- Manejo Escénico

La postura escénica es lo que vemos cuando el declamador está actuando, o sea la postura que adopta sobre el escenario al momento de la declamación. El declamador debe subir al escenario bien relajado, respirando correctamente para oxigenar bien el cerebro y se debe parar en el medio del escenario en una actitud como diciendo “aquí estoy yo”, las gestualidades deben ser medidas, nunca exageradas, acorde al texto, el cuerpo debe estar en sintonía con el texto de la obra acorde a lo que está diciendo. No es bueno caminar sobre el escenario, Si toma el micrófono con la mano debe cuidar la posición del mismo para que el sonido salga claro y sin soplidos, así como conservar una distancia adecuada respecto de la boca, siempre es aconsejable no tomar el micrófono con la mano puesto a que quita expresión que se logra acompañando con las manos o también puede producirse algún movimiento que distraiga al declamador y le provoque un error.

El declamador debe tener una postura escénica que logre destacar el texto pero no sus atributos personales.

El abuso de indumentaria o indumentaria inadecuada solo desvía la atención del espectador perjudicando el acto de declamar.

Los extremos siempre fueron malos en cualquier tarea que podamos desarrollar.

9- Velocidad

La velocidad con que debemos declamar es inflexible, se debe tener en cuenta las pausas, los silencios como parte del texto por lo tanto si queremos apurar o demorar un texto vamos a estar cambiando el sentido del mensaje, aquí juega un rol muy importante la gramática bien aplicada, si lo comparamos con la música, es como modificarle los compases a un tema musical y en consecuencia estaríamos interpretando cualquier cosa menos lo que deseamos interpretar.

CUATRO BIOGRAFÍAS DEL EXTREMO SUR ARGENTINO

Por Mario Nieva

Julio Leite nació en Ushuaia el 1 de Septiembre de 1957 y falleció el 22 de Abril de 2019 .

Vivio unos años en Punta Arenas (chile) . Durante su vida pudo desparramar su creación en Europa. Recorrió todo el territorio del país. Siempre en silencio desparramó su palabra en lugares recónditos de nuestra vasta Patagonia,

Publicó los poemarios Cruda poesía fueguina (1986), Primeros fuegos (1988), Edad sol (1990, en coautoría con el poeta Oscar Barrionuevo), Bichitos de luz (1994), De límites y militancias (1996), Aceite humano (1997), Piedrapalabra (2003), Breve tratado sobre la lágrima¹(2009) e Invocación (2011). Poemas suyos han sido incluidos en diversas obras y antologías, entre ellas: Segunda antología fueguina (1987), Literatura fueguina 1975-1995. Panorama (1998) de Roberto Santana, Cantando en la casa del viento. Poetas de Tierra del Fuego (2001 y 2015) de Niní Bernardello y en el Libro de lectura del Bicentenario (Secundaria I)2 (2010) publicado por el Ministerio de Educación y Deportes (Argentina).

Su poesía forma parte del disco Patagonia. Canto y Poesía³ –que reúne a referentes del movimiento patagónico de música y poesía “Canto Fundamento”– y de los libros cerámicos instalados en Punta Arenas, Chile, a orillas del estrecho de Magallanes, que incluyen a otros autores latinoamericanos como Juan Gelman, Pablo de Rokha, Pavel Oyarzún, Ernesto Cardenal, Roque Dalton, entre otros.

Tuvo su programa en Radio Nacional Rio Grande

En su poesía podemos encontrar los vestigios de un pasado donde no había dónde esconderse, "en esa Patagonia desierta, territorio de majadas" y donde la voz es un territorio de huesos que busca, que sacude sus restos e intenta abrazar la ternura, la risa para arrancar esa melancolía que se cierne sobre ella, para fundir esas lágrimas que tienen el mismo sabor que el agua del mar. La poesía de Julio te acerca, te vuelve cautivo y te susurra palabras llenas de colores, a través de los cuales la nostalgia se arrincona e intenta hacerse presente. Una voz que no podemos dejar de leer, que a través de la brevedad se anima a decir aquellas cosas para las que no existen palabras.

.....

Rubén Alberto Baliño - joven nacido en Ushuaia, el 5 de octubre de 1962.

Su adolescencia se enmarcó en una ocasión cancionera integrando el Tío Folklórico “Los carperos” quien le diera sus primeras satisfacciones en contacto con los escenarios locales: y también proyectando su actividad a otros lugares de nuestro sur como fue la participación con Don Bosco 5 en el Festival Juvenil de la Canción Patagónica realizado en San Julián en 1978.

Fue San Julián y su Festival el que le ha dado las más constantes satisfacciones.

En 1979, maduro como intérprete, incursiona en condición de solista en el certamen viajando por la delegación local. Allí se descubre otra faceta creativa; Baliño compone y una de sus primeras obras se lleva a ese año el primer premio: “Una canción para ti”.

Consolidada su presencia en el Festival Juvenil otra vez se suman aplausos y crítica para ponderar una canción suya, y así 1980 lo consagra nuevamente como compositor con su canción “Al ovejero”.

Cuando las circunstancias de su edad lo llevan a vestir uniforme, inicia en la ciudad de Río Gallegos una serie de fecundos encuentros con creadores santacruceños, uno de ellos Hugo Giménez Agüero reforzará su vena de creador e investigador.

Es en 1981 cuando participa en su condición de conscripto en el “5to Certamen Ganar la Paz” “organizado por el ejército argentino compartiendo el primer premio compositor su tema “Canto a la Patagonia”.

1982 inicia sus estudios universitarios en la ciudad de La Plata, la guerra de Malvinas lo convoca al sur nuevamente, y aquí vuelve con su guitarra.

El año 2006 nos dio la oportunidad de conocer su calidad de compositor, en una docena de canciones, en su disco karukinkanto.

“En la Patagonia la expresión musical folkórica es una búsqueda, una tarea de investigación –dijo alguna vez Rubén- hay mucho por hacer porque también debemos ser testigos de un mundo que se transforma día a día y de una naturaleza desconocida para la poesía”

“Lo nuestro recién será folklore cuando comience a ser cantado por el pueblo, cuando ellos se identifiquen con nuestra voz”.

Y Rubén casi lo consiguió a pasos agigantados, pese a sus esporádicas actuaciones en nuestro pueblo.

Su canción Río Grande identificación del Canal del Onita es reclamada aun con insistencia por quienes gustan de su sentir y su fraseo.

El canto de Baliño fue descriptivo y de bellas imágenes, invitando a la participación reflexiva de quienes lo escuchan. Hugo Gimenez Agüero plasmo en uno de sus discos Mi pequeña Isla Austral y Ruben Patagonia, Canto para alejar el frío. También tuvo dos participaciones en Cosquin Representando a Tierra del Fuego

No tenía el carisma indispensable para ser un guitarrero de peña, lo suyo era un encuentro profundo con las cosas simples y cercanas; y su contacto fue mayor cuando en la “Expo Foto Música Fueguina” ensambló su poesía con las imágenes de Jorge Flores.

“Es una pena que tenga que irme ya, tan pronto, - dijo hace un tiempo - vamos a ver cómo me ayuda la nostalgia a seguir pensando canciones para mi tierra linda”. Ruben Falleció en Viedma Río Grande, cuando vacacionaba con su familia, víctima de una enfermedad repentina el 27 de octubre del 2010

.....

Walter Buscemi nació el 5 de septiembre de 1957 en Ramos Mejía Bs as y falleció el 13 de febrero del 2018 víctima de cáncer – autor de la cantata fueguina -1997 y de tierra del fuego a fuego año 1989 grabado en LRA 24 RNRG. A principios de los 90 realizó Musiqueros programa en Radio nacional río grande que se emitía los miércoles a las 20.00 hs

Walter Buscemi es un Cantautor nacido en Buenos Aires, pero es sin duda riograndense por opción y por el amor que le tiene a esta tierra que lo vio crecer, de madre uruguaya y padre santafesino, fueron ellos quienes en su casa del barrio CAP lo iniciaron en la música.

Él mismo cuenta que su primera guitarra se la trajo su mamá de Buenos Aires, y que la primera vez que cantó en público fue en el Cine Roca en la época que se hacían los “intercolegiales”, en esa ocasión representó a su querida escuela del CAP. La música que fue alimentándolo desde pequeño obviamente era la que escuchaban sus padres, recordaba Walter en alguna de las tantas entrevistas que le han hecho, “Mi

vieja, como buena uruguaya, estaba muy pegada al folclore. Cantaba muchos vals viejísimos. Y mi viejo era muy tanguero. Escuchaba las cosas de D'Arienzo en un tocadiscos. Ya en el colegio empecé a escuchar Sui generis, Vox Dei, Manal... Teníamos una cultura musical bastante variada. Se escuchaba de todo”;

Walter fue el vivo representante de nuestra ciudad, en escenarios de otros puntos del País y Latinoamérica, sus primeras presentaciones fuera de la Provincia se realizaron en Río Gallegos, después en Pico Truncado y otros lugares de la Patagonia. En las canciones de Walter está presente, además de Río Grande y su gente, sus primeros habitantes, los pueblos originarios, los Selk'nam, expresando en cada escenario que pisa que el genocidio y etnocidio ocurrido en nuestra tierra fue el más feroz, más violento, más rápido y letal de la historia, de esta manera difunde la verdadera historia de nuestra realidad. Y recalca que es allí donde empieza la identidad de un pueblo;

Walter Buscemi logró instalarse con sus canciones en el corazón de los fueguinos y convertirse en un artista popular a base de talento, esfuerzo y mucho empeño, comenzó a escribir las letras de las canciones, que muestra las costumbres y los paisajes fueguinos, pero principalmente pintando de música a la ciudad de Río Grande;

Su obra dejó huellas en el folclore de Tierra del Fuego fue “La Cantata Fueguina”, al respecto Walter Buscemi dijo “antes de La Cantata hicimos un trabajo en Radio Nacional que se llamó Tierra del Fuego a Fuego” y añadió, la Cantata es una obra musical integral que narra los cambios sociales y políticos que ocurrieron en nuestra provincia;

En el año 2008, Walter Buscemi Impulsó el “1° Festival del Río Grande Fueguino” en el Club San Martín de nuestra ciudad, de manera ininterrumpida;

el Festival del Río Grande Fueguino reúne a distintos artistas de nuestra ciudad y de la Provincia toda; y el deseo de Walter Buscemi era que el Festival permanezca en el tiempo, entendiendo que es un ámbito donde pueden manifestar y desplegar todo el talento, los músicos locales, que en la actualidad no tienen donde hacerlo; que si bien es un festival importante, el mismo cuenta con una fecha oficial, dentro del calendario de actividades culturales del Municipio y es el segundo sábado de octubre.

El recordado y querido músico fueguino, Walter Buscemi, fue entrevistado por Mingo Gutiérrez en el año 2007, charlando sobre su regreso a Tierra del Fuego durante el conflicto de Malvinas en 1982. He aquí la transcripción.

Walter Buscemi decía : En aquella época, cuando volví, hacía cuatro años que no estaba en mi amado Río Grande. Estuve girando por el país, estuve en el Uruguay, anduve por Paraguay cantando un poco... Y después llegó la hora de empezar a volver, de buscar mis raíces, mis cosas... Uno por afuera va recuperando historias pero que no son de uno. Hay muy lindas historias, muy lindas cosas para escuchar, para componer, pero no es la historia de uno. Es como que a uno lo llenan de cosas ajenas y no está muy afecto a aquello; uno quiere tener sus propias cosas porque tienen otro sabor... Allá había mucho olor a pacú pero no había olor a cholga... No era demasiado lo mío. Allá he comido carpincho pero no tenía el gusto del guanaco; era una cosa muy rica pero no era lo mío. Ahí comienzo a tener la primera necesidad de volver para mis pagos.

Empecé a volver y me tocó estando en Buenos Aires toda la historia de cuando se desata la primera parte del conflicto de Malvinas. Volví a Río Grande y al mes tuve que ir Buenos Aires porque me había quedado una grabación pendiente. Yo la quería suspender; el conflicto pasaba acá, no allá. Fui a terminar con esas cosas precontractuales, y volví a juntarme con algunos compañeros. Estaba el Negro Bulacio, que

trabajaba en el aeropuerto, y hace unos años lo encontré en Cosquín. El Negro tiene la cara quemada porque le tocó un temporal en la Antártida y quedó cuatro horas afuera. Para mí fue un gustazo enorme volver a ver al Negro, que hacía años que nos veíamos. Creo que ahora está en Santiago. También estaba Tiraboschi, que después lo encontré laburando en Cultura de Córdoba. Y un montón más de gente que recién salía a cantar en esas épocas. Ahí arrancaba a cantar mi comadre la Leda, por ejemplo. Desde ahí tengo que aguantarla.

Yo iba a tocar en el Club O'Higgins, que era el bastión donde se hacían las grandes peñas. En esa época, no había muchos lugares donde hacer peñas. Estaba el San Martín, donde se hacían más bailongos o deportes, pero el lugar donde se hacían las peñas populares era el O'Higgins. Todavía no había quinchos en Río Grande y había que ir a los clubes. Los asados grandes se hacían afuera, en verano. Ahí, en el O'Higgins, fue donde toqué en el año 82, que para mí fue una cosa muy importante a nivel afectivo. Tocar después de que nos pasara semejante cosa, que además nosotros no pedimos. Y pasar tanta soledad en ese conflicto. Una de las cosas que yo siempre he dicho es la soledad que vivió la gente del sur ante tamaña historia, porque la guerra se hablaba en Buenos Aires pero se vivía acá. Allá no pasaba nada; no tenían interés los tipos. Como ese tema mío que dice: "Mientras a vos te mataban, yo me iba a bailar". La gente no estaba comprometida con una causa de ese estilo. Era como ir a la cancha. Como cuando fueron a Plaza de Mayo y fueron con lo de Malvinas, y se llenó. Parecía la cancha de Boca. Después eso se diluyó. Acá estábamos solos e incomunicados en ese entonces. No era que vos agarrabas el teléfono y podía hablar a cualquier parte. Era una cosa muy aislada. Lo dijo Borges: "No conviene que se sepa que muere gente en la guerra". Por eso la gente que vino a pelear es la gente del interior. Frente a ese tipo de cosas volver a cantar, para mí fue un sabor agri dulce dentro mío. Yo tuve un primo ahí, que gracias a Dios le tocó en suerte volver; muchos compañeros de él no volvieron. Les tengo un gran respeto a los que estuvieron ahí. Es fácil hablar de afuera. Volver a tocar en el O'Higgins fue volver a mi tierra y estar en el medio de la herida de mi tierra. Para mí fue una cosa muy importante, muy sentida, y eso me marcó. De ahí nunca más me fui. Afiancé mis raíces y mi condición de riograndense.

Había bastante gente de la nueva para nosotros, para los viejos de acá. Estábamos acostumbrados a conocernos entre todos, a ver a tus vecinos. En esa época vi muchas caras nuevas, y vi caras como añorando un lugar que no era este. Por eso yo después escribo en la Cantata "Hacia una nueva vida". Esta gente que vino también tuvo su desarraigo. Dejó sus amigos, su familia, dejó su pueblo. Eso es una cosa que a ellos les debe doler y pagaron un alto precio por vivir un poco mejor. Todo se mezclaba. Yo tenía a mi gente por un lado y a estos tipos que no conozco. ¿Y qué vienen a hacer acá? Uno como buen fueguino es un poco desconfiado en algunas cosas. ¡Ya nos han invadido tantas veces! Me hace acordar a Les Luthiers: "¡Nos descubrieron! ¡Al fin nos descubrieron!". Se te forma tal mezclanza que después tenés que ir hilando de a poco y fino para poder sacar quién es quién y en qué lugar estás.

Mi repertorio en aquellos días tenía algunas canciones del primer cassette, que lo grabamos en Radio Nacional. Yo ya tenía escrito "Zamba de invierno", "Tierra mía" (que lo escribí en el norte, extrañando muchísimo), "Mamá Aurora" (también lo escribí afuera) y "Cantina" (que lo escribí acordándome de El Roca en Buenos Aires). Los otros temas los fui haciendo acá.

Volví a encontrarme con gente que me hablaba de lo que había sido esto al principio... Y cuando me fui al barrio... ¡Esperaron a que yo me fuera del barrio para hacer el puente! Fui puteando para el barrio: pensar que yo tuve que pasar tantos años en bote, muerto de frío, dar la vuelta, veinticuatro kilómetros, para que yo vuelva y esté el puente hecho. Recién estaba empezando el Barrio Austral. Yo veía cómo los lugares de mi infancia, los lugares donde jugaba o iba a cazar zorros con mis amigos... ¡qué sé yo! Montón de cosas, nuestras diversiones de chicos de campo, ya no estaban más. Tuve una sensación contradictoria: por un lado, me parecía bien que la gente tuviera su lugar donde vivir, que esa es mi parte izquierdista (como

dicen ahora); y por otro lado, me sentí invadido. ¿Quiénes son estos tipos para pisarme los recuerdos? Eso no me gustaba mucho. Pero uno no puede ir en contra de la necesidad de la gente. El pueblo se ensanchaba cada vez más, y la gente se hacía cada vez más chica, empezaba más para adentro, más para mí, quiero tener el auto, quiero tener esto, quiero tener... y el compañero de al lado no era una cosa importante. Cuando a nosotros nos criaron era una cosa absolutamente solidaria. Al menos en la CAP nosotros éramos solidarios. No tenías mucha alternativa tampoco. Se cortaba el camino y perdiste, tenías que cruzar en bote y si necesitabas algo éramos pocas las familias que estábamos ahí. Si te faltaba algo, el vecino te lo prestaba. Y al revés, lo mismo. Lo que más me impactó fue la falta de solidaridad en ese momento.

Empecé a componer sobre otras cosas. Que no se hablara de los indígenas me dolía mucho. No podés quedarte sin esa memoria; es imposible. El que viene tiene que conocer el lugar que pisa. Vos no vas a respetar nada que no conozcas. Y si no te hacen conocerlo, menos te va a importar.

Ahí empecé a pensar en La Cantata.

.....

Oscar Domingo Gutiérrez, en una biografía de Patricia Liliana Cajal

Quién es Mingo? Patricia escribió esta biografía, destinada tal vez para una enciclopedia. Después pasaron muchas cosas, entre ellas el deceso de la autora el 20 de abril del 2017, pero el tiempo nos lleva a que ella tome la palabra

Nació en Río Gallegos el 28 de Marzo de 1953, su padre Oscar Gutiérrez Carrillo, trabajador rural, portuario y posteriormente maderero. Su madre Margarita Martinovich, ama de casa, que de tanto viajar a Río Grande a cuidar a sus sobrinos terminó junto a su esposo y único hijo radicándose en la zona norte de tierra del fuego.

Entonces Mingo, cursó sus estudios primarios en el colegio Salesiano Ceferino Namuncurá, el secundario en el Instituto Don Bosco y luego en la Ciudad de la Plata en la Escuela Superior de Periodismo.

Ni bien se radicó en nuestra ciudad comenzó a despuntar el vicio de este oficio que abrazó desde muy joven en el Periódico El Austral de propiedad del señor Higinio Fernández pero que en áquel entonces editaba Abraham Vázquez

(f), por otro lado en el devenir del tiempo surgieron otras publicaciones como el mensual "Truco" o "El Río" revista literaria que salió a la calle durante 4 años.

Con su esposa, Patricia Cajal, compartió los comienzos de la Fundación Poética Río Grande que integraba también, Fredy Gallardo.

De sus publicaciones destacamos: "Libro de Relatos de la Candelaria" (1989); después fueron "Temprano Río Grande"; "Los Shelknam ausencias y presencias"; "Rastros en el Río"; "Historias del Petróleo en Tierra del Fuego" compartido con Néstor Ortiz; el libro protocolar que nos representa a todos los riograndenses con fotos de Alfio Baldovin; "Poemario El Secreto" y su única novela titulada: "Hasta el próximo recuerdo".

La radio que fué otra de sus compañeras de toda la vida se cruzó en su camino en 1977, ni bien despuntaba ese año en enero inició su carrera de periodista, locutor historiador, relator de anécdotas regionales, rescatando en su derrotero las vidas de las familias que se fueron asentando en la incipiente ciudad.

Desde entonces cuenta con más de cuatro mil horas de grabaciones y mas de siete mil imágenes del ayer fueguino.

La dirección de la primera radio de la zona la ejercía por el año 77, don Jorge De Amuchástegui, trabajando en ella entre otros los locutores Mabel Traber, Guillermo Boucho y Enrique Bischof, y los operadores Luján Muñiz, Juan Francisco Marín, Angel Acosta y Daniel Pisano, sólo por recordar algunos nombres.

Desde entonces su voz llevó a la audiencia riograndense programas de su autoría tales como "Los Gajos de la Tierra", "Memorias del Río", "Fronteras del Pasado", Río Grande en un nuevo Siglo", "Evocaciones" y desde muy temprano en los últimos años: "Matinal puesta a punto".

Debemos decir que, además, Mingo también pasó por las aulas en su rol de docente de Historia y Formación Cívica en el colegio Don Bosco primero y luego en el Instituto María Auxiliadora, entre el 75 al 87.

Como muchos de nosotros la presencia de la democracia restaurada en el país lo encontró militando activamente en el Partido Justicialista llegando a ocupar una banca en el Concejo Deliberante en el período 83/85, durante la intendencia de Chiquito Martínez, y posteriormente ocupó el cargo de Director de Cultura del municipio.

Asimismo desde el año 1991 su veta periodística se vió plasmada en las páginas de "El Sureño" en el rol de columnista dominical hasta el 2000 con "Rastros en el río", y desde el 91 reprodujo la memoria fotográfica de los lectores con el siempre reconocido hasta nuestros días "Cordón Cuneta".

De todas estas facetas de periodista, poeta, narrador, articulista, recopilador de voces e imágenes, militante político, funcionario, vecino destacado, sobresale la que Mingo señala como su legado más trascendente sus hijos frutos del matrimonio con la docente Yolanda González: María Florencia, abogada; Damián Eloy, Kinesiólogo y Ana Laura, psicomotricista, y de su segundo matrimonio con Patricia Cajal, Marcial Fermín, actualmente estudiante universitario. Pero sus ojos se encienden cuando nombra a sus dos nietas Mía Carolina y Lucina, con N, como él dice.

Su vida transcurre entre su voz, su palabra y sus imágenes.

CÉSAR ANTONIO ALURRALDE

Por Mónica Ovejero

Nace en Salta 1930, Casado con Matilde Juri, matrimonio del que nacieron tres hijos: Liliana Matilde, Silvia Rosanna y César Antonio.

Fue fundador del Coro Polifónico de Salta, coordinador de la Comisión de Cultura de FERINOA y dirigente de Juventud Antoniana.

Dicen que la muerte de un poeta es una pérdida para el mundo.

Nadie como ellos para hacernos reflexionar y sentir sobre la vida. Pero claro, no solo hay que tener palabras, hay que tener vida vivida.

Fue un hombre polifacético que vivió intensamente la vida artística de Salta, la vida familiar, laboral y que además se dedicó a publicar de manera intermitente desde 1978.

Fue docente, fue cantor y fundador de coros, dirigente de Juventud Antoniana, el club de sus amores. Pero también trabajó con los números, en el Instituto Provincial de Seguros de Salta, del que escribió su historia.

Fue uno de los fundadores de la Escuela Superior de Ciencias Económicas que más tarde pasó a llamarse Facultad de Ciencias Económicas, de la Universidad Nacional de Salta.

Autor de 16 libros, la mayoría en el género de la poesía, pero también microrrelatos y cuentos breves de inigualable maestría.

Algunas obras llevan el título como "Nubes al garete", "La casa de los sueños", "Pájaros del Alba", "Cuentos breves", "Los Nadies" y "Historia del Instituto Provincial de Seguros", entre otros.

Pero más allá de la crónica común, guardamos el recuerdo de su generosidad, su don de gentes y su amable predisposición para leer y presentar obras ajenas. Su talento y bonhomía que se transformaban en exigencia mayor a la hora de corregir e incentivar a otros poetas a publicar.

Algunos HAIKUS, esos brevísimos poemas llenos de fuerza e ingenio, de su autoría, en su memoria:

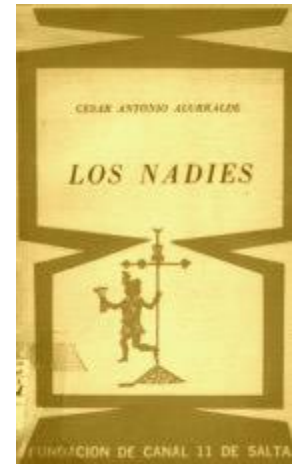
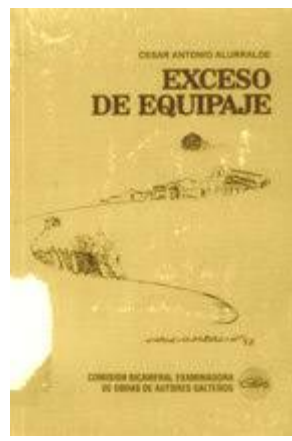
Se mete ufano
en las casas de Salta,
el San Bernardo.

Ya se desdijo
de lo que siempre dijo
el buen político.

Zapatos nuevos,
soporte innecesario:
silla de ruedas.

Lo bello nace
del encuentro entre el mundo
y quien lo ve.

Vidrio empañado
por la neblina gris,
llora el invierno.



Fue ganador por cuatro veces del primer premio del Concurso Anual de la Dirección General de cultura de la provincia de Salta, también ganador, por cuatro veces, del Premio Latinoamericano de la Fundación Givre, dos en 1983 y dos en 1984 en el género cuento y ensayo.

Además de otra treintena de premios convocados en Salta y otras provincias Argentinas.

Cuentos Cortos de su Libro Cuentos Breves

Flores

Con la primavera habían llegado las primeras flores. La explosión de pétalos iluminó la casa sombría. Resultaba fácil observar la ausencia de mariposas libando su néctar, como también el zumbido alegre de las abejas y el trinar bullicioso de los pájaros.

Cuando trajeron la última corona de la Florería ya había partido el cortejo rumbo a su largo viaje sin regreso.

Mariposas

El sol bañaba la tarde dorando de luces la campiña. El follaje se derramaba en un torrente de esmeralda, mientras las flores esperaban pacientes sus mariposas que con las alas desplegadas posaban atravesadas por un alfiler, mostrando su mortal quietud tras el vidrio del cuadro.

Poemas

Mis Zapatos

Las media suelas lloran
 por sus agujeros
 pisoteados,
 arrastrando trenzas
 atirradas
 de caminos.
 Humillados de soportarme,
 descansan su noche
 a mi lado,
 desandando sueños
 que juntos
 recorrimos.

El ocio de Dios

Su ocio, anterior al Cielo y la Tierra,
 se aferra a la pereza antes de ser melancolía.
 Pecado capital de un Dios tímido
 extenuado de eternidad,
 quien, por terror a la soledad
 y para alivianarse de su cargo de conciencia,
 (e insatisfecho por no haber hecho
 nunca nada
 antes de la creación),
 cayó en la tentación de consentirnos
 la vida,
 e inventarnos un planeta infame
 para que lo fuésemos destruyendo de
 a poco.

El óxido de Dios

La expansión indefinida del Caos
 a la deriva
 continúa abriéndose paso
 por un vacío descomunal,
 perdiéndose en la noche
 de los tiempos,
 donde todavía resuellan
 los estertores del Big Bang
 que expira.
 Algún día, el óxido de Dios
 (roedor del Universo),
 con su boca de agujero negro
 y su barahúnda gástrica

devorarán el orbe
y sus propios vestigios,
humillando a la Providencia
y el Destino.

Cuando el viento

Extienden sus alas los ángeles,
y son bandadas de libros abiertos
por el cielo con mis poemas.
Fue cuando el viento,
mojando su índice en las nubes
pasaba las hojas de a una,
para que Dios pudiese
ir leyendo mi alma.

ENTREVISTA REALIZADA POR LA ESCRITORA LUCILA LASTERO

¿Cómo descubre su vocación literaria?

Yo diría que he empezado copleando. Por ahí me regalan un libro, y en vez de agarrar el teléfono y decirle “che, me ha gustado, te felicito”, me resulta más fácil escribir una copla, en sextilla, la medida del Martín Fierro. Y entre todos los homenajes que voy haciendo ya van cerca de los cien. Y así empecé, copleando, me resulta muy fácil. Y al principio no podía salir de la musicalidad, del canto. Como decía mi amigo Walter Adet, “vos ya tenés la rata en la lata”, por la rima...

Usted tiene una amplia trayectoria en varias disciplinas ¿ cómo conjugó cada una de estas actividades (aparentemente tan dispares) con la literatura?

Toda vida bien empleada es una larga vida. A la vida hay que emplearla bien, hay que gozarla en todos los sentidos. Si te gusta pintar, pintá, si te gusta comer chocolate, comé chocolate... Ahora sí, cuando uno es viejo se tiene que moderar de todo, por ejemplo, si te gustaba tomar café, ahora tomá uno... ¡o ninguno!.

¿Y lo de la narrativa cómo surge?

Por fantasioso, por “mentiroso”, podríamos decir. Yo a mis nietos les contaba cosas, y alguien me dijo una vez “che, por qué no lo escribís...” Así surgió, jugando con mis nietos, los que ahora ya han crecido. Y bueno, me divierto haciendo esas cosas . Y siempre que me presentaba a un concurso era por el atractivo de que me hagan el libro. Otra cosa que tuvo que ver es que yo fui fundador del Coro polifónico... y por ahí hacía algún cantito... Por ahí encontré cosas que escribí antes y no estaban tan mal, porque cuando uno se ve a la distancia descubre otras cosas...

Y para el cuento, para la copla, hay que tener cierta picardía, cierta habilidad. Me doy cuenta que cuando no tiene gracia no funciona. Podemos decir “tiene menos humor que una babosa”. Y lo mismo en el cuento, hay que ponerle esa pizca... hay que tener la habilidad para producir el humor.

Y a mí en el cuento me gusta con final. Yo no voy con eso moderno de que el cuento no tiene final y te dicen bueno, es que hay que completarlo... Yo si no tengo el final no escribo el cuento. Al cuento lo hago de atrás para adelante, yo teniendo el final voy armando. Después voy, vuelvo, voy, vuelvo, siempre sin

tratar de “deschavarme”, y poniéndole un título que tampoco evidencie el final del cuento. Me gusta que me sorprenda, y justamente con mis cuentos breves trato de que se produzca eso.

Pero cuando uno ya lo ha hecho dice “¡qué ganas tengo de cambiarlo!”, y uno está pendiente de modificar, por eso cuando alguien está por editar le digo “léelo muchas veces y corregirlo más veces, pero no lo largues así nomás porque te va a pesar después”.

¿Y cómo nace lo de los cuentos breves?

Entre los cuentos grandes, largos, tengo cosas que me cuentan, cosas que son vivencias... Pero de los cuentos breves ni sabía de su existencia. Pero una vez, me encuentro con esas publicaciones tamaño diario que salen, de esas que si pasan del tercer número ya está, porque siempre mueren antes. Y me regalan una y encuentro un cuento de un tucumano, Osvaldo Fassolo, y me impacta de tal forma que de repente leí y digo “esto es lo que yo quiero hacer”.

Por ejemplo, yo pinto acuarelas desde hace 30 o 40 años, y mi maestro Felipe Catalán, me decía “mira Cacho, cuando uno hace un cuadro, hace otro, otro, y al octavo ya va saliendo lindo, como pa vendé...” En la cuestión de la experimentación, ahí está la cosa. A mí me sorprende, porque por ejemplo en un diario que me acaba de traer un contador, hay una página que habla de Salta, de San Lorenzo y de Cafayate. Y cuando habla de Cafayate termina con unas sextillas que yo hice. Claro, me sorprendió. Uno hace algo pero no sabe lo que va a pasar después, adónde va a ir.

Y estuve en muchos actos, por ejemplo uno en el que estuvo el presidente de la Academia de Letras, y ahí todos leían poemas y yo no tenía nada, y dije que iba a leer, pero dije que eran cuentos. Y de repente leo un cuento y gusta. Y leo otro y re- gusta, y otro, y otro, y me doy cuenta que gusta. Y el cuento breve es mi caballito de batalla porque me hace quedar bastante bien. Tiene la particularidad de que yo no sé hasta cuándo deja de ser cuento para ser poesía o cuándo es cuento breve y no poesía.

Pero yo sigo teniendo vergüenza de escribir. Siempre pienso que no llego a nadie, pero ya cuando veo que alguien se ha tomado el trabajo de ponerme en una Antología, ahí veo que me tienen en cuenta. Pero me sorprende, porque yo hablo y hablo pero sigo siendo coya...

Un par de cuentos breves de CÉSAR ALURRALDE:

TELEFONÍA CELULAR

Como excelente espécimen del momento moderno en que le tocaba vivir, llevaba en su cintura un par de teléfonos celulares. Hacía alarde de estar compenetrado con la electrónica computarizada y digital de última generación. Por uno de sus teléfonos se llamaba. Por el otro, se atendía.

OLVIDO

Busco a mi perro que lo apodamos “Olvido”, cuyo mote jamás recuerdo. Mi mujer le colgó del cogote un collar con la palabra “Olvido”, para ayudarme. Todo resultó en vano, pues el perro se lo pasa en la calle. Yo en casa, y con mi falta de memoria traté de llamarlo por su nombre que siempre olvido, aunque de sólo pensarlo, él viene.

SOBRE LA OBRA DE ALURRALDE

APORTE A UNA TIPOLOGÍA DE LA NARRATIVA BREVE LATINOAMERICANA (A PRÓPOSITO DE CÉSAR ANTONIO ALURRALDE) – Fragmento de la Profesora ALICIA CHIBÁN

Los “cuentos breves” de Alurralde hacen presente con la debida impronta personal, muchas de esas constantes con las que escritores como Torri, Monterroso o Arreola, han fundado magistralmente el género. Acercamos algunos ejemplos:

- **Desconstrucción de expresiones, imágenes y metáforas** cristalizadas, por la reducción a su sentido literal, vía por la que, a la vez, puede orientarse el sentido hacia urticantes problemáticas humanas o producir el sobresalto humorístico. **EN LEGITIMA DEFENSA:** “Sustrajo el Pan, y su condena fue a perpetua por haber matado el hambre.”
- **Instauración del diálogo transtextual**, sobre todo con motivos bíblicos, extrayéndoles los sentidos no advertidos (como cuando al finalizar una paráfrasis del Génesis aclara que Adán y Eva “ jamás pudieron jugar como niños pues habían nacido adultos” **BELICOSIDAD:** “ Las relaciones entre los dos pueblos no eran ni medianamente cordiales. Cada tiempo se producían escaramuzas en la frontera, que ponían en peligro la paz. Ese día se había visto volar una paloma endrina cargando en su pico una granada de guerra, entre las ramitas de olivo.”
- **Aprovechamiento de la paradoja**, con la que el final logra efecto de ambigüedad. **SUERTE:** “La tormenta no amainaba. Una herida brillante seccionó el firmamento iluminando con su refucilo la campiña. Un vago rumor fue creciendo hasta convertirse en un insoportable atronar que ensordecía. Un rayo hizo centro en su humanidad dándolo por tierra totalmente carbonizado. Al menos sus cenizas tuvieron la suerte de caer al lado de un trébol de cuatro hojas.”

Quizás la estrategia más frecuentada por Alurralde sea la de provocar la inquietante ruptura de fronteras entre la “realidad” y el “sueño”, entre lo “cotidiano” y lo “insólito” y, en general entre los distintos planos de la existencia hasta llegar como en “Encierro”, a un alto grado de simbolización, de tenor “kafkiano”; “Con un lápiz trazo una equis para marcar un centro, Allí apoyo la punta aguda y acerada del compás que lastimo el papel, luego lo hizo girar para formar una circunferencia, Cuando concluyo se dio cuenta que había quedado encerrado adentro sin posibilidad de salir. Para su desgracia la goma de borrar estaba afuera”

MÓNICA OVEJERO

SÓNCKOY CHAYA (Museo itinerante y participativo.)

Por Roque Silva

Como tiene que ser, desde el significativo mes de febrero se comienza a transitar por diversos destinos SÓNCKOY CHAYA, se realiza este museo itinerante y participativo donde se puede ver, sentir, aprender, enseñar y disfrutar de un evento cultural por excelencia no sólo de la provincia de La Rioja sino de una gran región de nuestro país y también de América.

Se trata de un proyecto que se realiza con el objetivo de colaborar en la investigación y difusión de aspectos relacionados a la Chaya como su música, sus comidas y sus rituales presentes en nuestra comunidad desde mucho antes de la llegada de los españoles y también de los incas.

Partiendo de la fiesta popular de la provincia de La Rioja, hasta llegar a otras ciudades y países de América, donde se realiza la fiesta tradicional.

El museo tiene distintas características propias al ser de carácter ambulante y no tener un local fijo pudiendo concretar sus actividades en escuelas, barrios o ciudades expandiendo de esa manera el alcance de todo el material que lo conforma a distintos lugares y personas.

La propuesta comenzó con una muestra de pinturas, dibujos, esculturas en cerámica, cemento y papel, fotografías y obras de diseño digital de Roque Silva, quien además efectuó una recopilación de videos documentales y musicales así como de textos de poesía e investigaciones sobre la Chaya de grandes personalidades de nuestra cultura, sumándose varias chayas barriales y personajes chayeros que se unieron a la propuesta donando objetos que ellos utilizan en sus chayas, como gallardetes, cajas, banderas, etc.

Además de ver fotos, dibujos, pinturas, videos, materiales que utilizan los chayeros, tendremos la posibilidad de conocer y escuchar a distintas personas que son parte de esta fiesta tan popular como organizadores de chayas barriales familiares, músicos, investigadores y artistas plásticos.

Pese a ser un proyecto íntegramente auto gestionado con fondos propios, se presenta con entrada libre y gratuita en distintos lugares como centro vecinal, escuelas o centros culturales, hasta ahora de la ciudad capital pero ya está programada su presentación en distintas provincias de Argentina como Salta, Mendoza, Córdoba y Buenos Aires.

HISTORIA Y LEYENDA DE LA CHAYA

LA CHAYA RIOJANA

La Chaya es la fiesta ancestral por antonomasia de la provincia de La Rioja, "La fiesta de los tres días", una gran fiesta de amistad y de alegría, de compartir y dejar a un lado todas las penas.

FESTEJO BARRIAL EN DÍA DE CARNAVAL

Cuenta la historia que los primeros españoles llegados a estas tierras se encontraron con una fiesta singular de agua y danza que celebraban los diaguitas festejando la finalización de las cosechas, aunque en La Rioja de hoy esté muy ligada al Carnaval de febrero. Es entonces cuando se realiza el Festival Nacional de la Chaya, además de los típicos topamientos (acercamiento festivo) por los barrios, con agua, harina, albahaca, vino y vidalas para refrescar la amistad de todos.

UNA LEYENDA PARA CONOCER:

"La niña Chaya y el Príncipe Pujllay" En la memoria de los naturales ha quedado grabada la historia de una niña india: "Chaya", muy hermosa, que un día dolida de tristeza por su amor imposible hacia el joven príncipe de la tribu "Pujllay", desapareció en la alta montaña, convirtiéndose en nube. De allí la tradición popular rescató ambos vocablos: Chaya o "Agua de Rocío" es símbolo de la perenne espera de la nube y la

búsqueda ancestral del agua (elemento vital muy caro al sentir riojano). Pujllay, voz cacana que significa "jugar, alegrarse" personaliza a un héroe ridículo, que enamorado de la bella Chaya y desilusionado por no poder concretar su amor debido a la oposición de la tribu, se dedica a la borrachera hasta que un día muere quemado en el fogón de la fiesta. Esta es tal vez la tragedia riojana de sabor griego que aparece en las actuales fiestas chayeras, con la "Quema del "Pujllay" y su "Entierro" al finalizar el carnaval de febrero.

JUAN ZACARÍAS AGÜERO VERA,

En su obra "Divinidades Diaguitas", dice: "Las fiestas del carnaval americano son el honor al dios diaguita Pusllay o Pujllay. Por ser celebrada entre la cosecha y el otoño son una mezcla de alegrías y tristezas. Del Pujllay no nos queda sino un pobre muñeco, acompañado de un tamboril (caja chayera) a cuyo son cantan y lloran sus tristezas el vino y la vida, la tradición y la eterna locura. Tarea harto difícil reconstruir la fisonomía de éste culto y su ceremonia. Quedan del viejo ritual, el ídolo, los coros, la vidalita y el entierro simbólico".

EL PADRE MARTÍN HORACIO GÓMEZ,

dice en "Fiesta de Harina y Agua": "La Chaya, esa expresión de la vida riojana, no es solo jolgorio y carnaval. No nació así en el corazón diaguita. Fue desde el principio, el acorde triunfal de la tribu en la fiesta de la recolección de los frutos, la algarroba madura, las mazorcas exuberantes, el cardón florido, la torcaza arrullante, el amancay tímido y sonriente, la albahaca peinando de olores la corriente de las acequias. Simbiosis de Hombre y Naturaleza ante las lágrimas del cielo o al guiño de la luna que parecía nueva." "La Chaya fue desde el principio gozo compartido en el corazón del "ayllu"(clan o tribu), alegría rumorosa, danza festiva, mensaje de amor y de acción de gracia al Padre Inti(sol) y Mama Pacha(tierra) en el rocío manso de febrero." "La Rioja, tierra fiestera y religiosa, se alegra en la tradición popular de sus rezos, se emociona ante el Niño Alcalde en el Tinkunaco, peregrina a las Padercitas, exulta con corazón de niño en sus navidades, canta, vibra y ríe en la Chaya, soñando siempre construir con amor y paz su casa del futuro. Es la RIOJA FOLCLORICA que en sus genuinas manifestaciones populares quiebra siempre con serena pasión el tedio y la tentación del "eterno retorno". De allí que cuando los riojanos nombra a La Chaya, que tiene esencialmente un ritmo musical, un mensaje hecho poesía." "La Chaya es fiesta ancestral cuyos orígenes se pierden en la lejanía del tiempo. En La Rioja de hoy esta fiesta popular está muy ligada al carnaval. Esta "hibridación" viene ciertamente de la época del mestizaje indio-español. Pero en la América precolombina ya existían el ritmo y la fiesta." "LA NIÑA CHAYA. Los primeros españoles llegados a ésta tierra -dice la tradición- se encontraron con una fiesta singular de agua y danza que celebrarán los diaguitas. En la madurez del verano actualizaban las memorias de una Niña India muy hermosa, que un día dolida de tristeza de su amor imposible hacia el Pujllay -príncipe alegre y juguetón- desapareció en la montaña y se convirtió en una nube. Nube que cada año vuelve a alegrar la tierra y la tribu y se posa en forma de rocío en los pétalos de la flor del cardón. Por ello la tradición la llamó "Chaya" -agua del rocío- y por ello también la Chaya vendría a ser así la búsqueda ancestral de aquella "diosa india" en la perenne espera riojana de la nube y del agua, signo de la Vida." "EL PUJLLAY. Es una voz cacana que significa jugar, bromear, alegrarse, se personaliza en un héroe ridículo, un muñeco de trapo desarticulado y andrajoso, que preside la algarabía popular. Sería la figura del antihéroe sufriente y resignado a la desilusión, la rémora penosa de un príncipe indio, Pujallay, que enamorado de la bella Chaya, nunca pudo concretar su amor por la oposición de los viejos de la tribu y a causa de ser un joven y bello e impetuoso, pero "cabeza hueca". Desilusionado se dedica a la borrachera, hasta que un día muere quemado en el fogón de la fiesta. Tragedia de sabor griego que hoy aparece en la "quema del Pujllay" en su "entierro" al final del carnaval. Es tal vez la imagen del riojano sufriente, amante de la alegría y de la vida, capaz de morir por amor o por su ideal y que nunca se resigna a aceptar la mala cara de la marginación o del destino." DE MONSEÑOR ANGELELLI: "La caja diaguita cargada de penas, galopa en el tiempo cantando la chaya, llenita de harina, llenita de albahaca, con color de vino y coraje de guapa.

