

1er. Encuentro Nacional
FOLKLORE Y CREACIÓN
TANDIL – PROVINCIA DE
BUENOS AIRES

2014

© 2014, 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

1er. ENCUENTRO NACIONAL “FOLKLORE Y CREACIÓN” Tandil 2014

INFORME FINAL



Llevado a cabo los días 28, 29 y 30 de mayo de 2014 – en el Teatro de la Confraternidad y APYMET – Tandil. Organizado por Consejo Federal del Folklore – COFFAR (Regional Tandil y Coordinación Nacional), y el Instituto del Profesorado de Arte Tandil “Carlos Allende” con el apoyo de la Academia del Folklore de Salta. La Coordinación General del Encuentro fue responsabilidad de Virginia Rossi.

El encuentro tuvo varias facetas para analizar, ya que se trabajó en integración regional, investigación científica y asambleas del Consejo Federal del Folklore.

Participaron representantes de organizaciones, investigadores y artistas de las regiones de Formosa, CABA, Neuquén, Salta, Santiago del Estero, Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu; Mar del Plata (Bs.As.), Río Negro, Catamarca, La Plata (BsAs), Tres Arroyos (BsAs) y Tandil (BsAs),

En el encuentro se trabajó intensamente en construir un espacio de vinculación entre instituciones educativas, profesionales y alumnos interesados.

La primera jornada realizada en el Teatro de la Confraternidad fue exclusiva para las manifestaciones artísticas donde se lucieron:

Grupo de Alexander Echandía Carabajal

Grupo Madre Tierra

Omar Conforti - Diego Ciccopiedi;

Fabián Maya y Eduardo Parissi (de la ciudad bonaerense de Maipú.

Bailarines:

Peña El Cielito de Tandil

Quebracho Ballet

El Encuentro

Agrupación Serranías;

Pynandí Ballet;

Taller de Danzas municipalidad de Maipú, (Prof. Alejandra Echeverría)

Directores de Agrupación Nockayshpa Sapiçuna.

María José Hernet; Sergio Saltapé

Jorge Larroquet; Andrea González

Juan y Alejandra Perrotta (Bs. As., capital)

Bailarinas Instituto del Profesorado de Arte- carrera Danzas folklóricas

Todo esto estuvo acompañado por la presentación de obras inéditas del artista Guillermo “Bocha” Sotes y músicos que acompañan (Gabriel Porta; Nacho Fernández).

En la segunda jornada en APYMET (ASOCIACION DE LA PEQUEÑA Y MEDIANA EMPRESA DE TANDIL) lucieron sus saberes los siguientes disertantes: Sonia I. Burgos; María Victoria Sordini; Lucas Suárez; Alba Rodríguez; Facundo Santillán; Silvina Mulet; Mercedes Díaz Viel; Teresa Barreto; Silvina Paula Escobar; Graciela Cerdán; María José Hernet; Roberto Lindón Colombo; Elba Ester Hernández; Zelema Cañas; Victor Torres; Néstor Dipaola; Angel Carrizo; Carlos A. “Goyo” Schang; Isabel Herminia Ramos; Andrés Masan; Julio Ramírez; Pedro Gustavo F. Tissier; José de Guardia de Ponté; Julio Rodríguez Ledesma; Carlos Oropeza; Gilberto Méndez; Antenor Melgarejo; Marisol Cotarelo.

Las Manifestaciones Artísticas realizadas en APYMET durante los días 29 y 30 fueron: Presentación artística CARLOS MANSILLA (canta-autor); Presentación artística de EDUARDO JULIAN PARISI; La copla “Canto con caja” del proyecto Entre tu cultura y la mía. Isabel Herminia Ramos. Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu – Salta, Córdoba; El Payador perseguido . Julio Rodríguez Ledesma – Santiago del Estero; Juan Jaime (El bagualero de Anta) y Serafín Quival; Cuadro expresivo. Mujeres rurales que forjaron la historia Argentina - Eliana Iriart; Giselle Basualdo; Leticia Mohamed; María José Hernet; Paola Goñi. Idea y Dirección: Virginia Rossi - Instituto del Profesorado de Arte Tandil.

En referencia a políticas culturales se realizó el día viernes 30 una asamblea extraordinaria del COFFAR (Consejo Federal del Folklore de Argentina) donde participaron los siguientes directores regionales: Claudia Saravia (Neuquén); Julio Ramírez (Río Negro); Elba Esther Hernández (Mar del Plata); Antenor Melgarejo (Formosa); Virginia Rossi (Tandil); Julio Rodríguez Ledesma (Santiago del Estero); Angel Ricardo Carrizo (Catamarca); Isabel Herminia Ramos. Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu – Salta, Córdoba y José de Guardia de Ponté (Salta).

En dicha asamblea se trató el siguiente Orden del Día:

- 1) **Informe de Actividades Regionales** – Al respecto cada Director Regional presentó un informe completo de lo actuado en cada una de las regiones como así también problemáticas y proyectos inherentes.
- 2) **Comité de Culturaética** – en referencia a este tema el Director Coordinador Nacional, José de Guardia de Ponté informó sobre lo actuado en un Panel Debate organizado por el COFFAR en la ciudad de Salta sobre “Cultura y Ética” en el cual participaron: el Dr. Armando Pérez de Nucci; Dra. Patricia Francica; Dr. Mario Vázquez; Dr. Carlos Colmenares; Prof. Felipe Medina; Mag. Federico Nuñez Burgos; Prof. Ernesto Bisceglia; Dr. Leonardo Strejilevich; Lic. Virginia Galindez con la Coordinador Gral. del Prof. José de Guardia de Ponté. En dichas deliberaciones se decidió trabajar intensamente desde el COFFAR con el concepto de “Culturaética” como implementación y aplicación de la Ética en la Cultura, crear en el futuro un Comité de Etica Cultural desde el COFFAR para el país y desarrollar mesas de debate en todas las regiones sobre esta temática. Por último se informa que para abril de 2015 se proyecta un Encuentro Nacional en Salta sobre “Culturaética”.
- 3) **TEMA COFFAM:** Habiendo informado el Director de Catamarca, Angel Carrizo sobre la posible inclusión de Directores Regionales de Chile, Paraguay y Uruguay al COFFAR – dentro del marco de integración cultural que se viene trabajando y sumándose a la ya integrada región de Tarija (Bolivia) – El Coordinador Nacional José de Guardia de Ponté mociona la proyección futura de la sigla COFFAM (Consejo Federativo del Folklore de América) Organización que tendría por objeto unir a la regiones de Suramérica en un todo cultural integrador, cumpliendo el ideal de los fundadores de la Patria, José de San Martín, José Gervasio Artigas, Simón Bolívar, Manuel Belgrano, Martín Miguel de Güemes y tantos otros que soñaron con una Patria Grande Americana.
- 4) **Sobre los Congresos y Encuentros Nacionales:** Luego de haber realizado un análisis sobre la dificultad económica y logística de realizar varios encuentros regionales en un año, se resolvió que los Encuentro Nacionales serán dos por año, uno obligatorio en Salta para agosto y otro en Mayo en cualquier región participante del COFFAR. A tales efectos se resolvió para Mayo 2015 realizar el primer encuentro nacional de ese año en Viedma - Provincia de Río Negro con la temática fundamental del “**Turismo Folklórico Cultural y la Preservación del Patrimonio Cultural Inmaterial**”. El Director Regional de Río Negro, Julio Ramírez, aseveró que contará con la ayuda inestimable de la Fundación Americana para la Promoción del Desarrollo Sustentable y el Turismo – FUNDAMERICA.
- 5) **Encuentro con los Pueblos Originarios:** al respecto el Coordinador Nacional José de Guardia de Ponté informa que se venía trabajando con Sra. Isabel Herminia Ramos. Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu para la realización de un Encuentro con Comunidades de Pueblos Aborígenes en la ciudad de Córdoba, el cual tendía por nombre “1er. Encuentro de la Cultura y las Culturas” pero por razones de fuerza mayor se da por suspendido. Por tal motivo y en consideración de la importancia que este encuentro revestía para la concreción

de una Academia Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial es que se resuelve en la asamblea sumar un día más al Congreso a realizarse en Salta en el mes de agosto para la discusión de tan importante temática.

- 6) **Leyes Nacionales:** el Coordinador Nacional José de Guardia de Ponté informa que está pronta la presentación en el Senado de la Nación de dos proyectos de Ley – uno de creación del COFFAR como ente consultivo del Ministerio de Cultura y otro de la Creación de la Academia Nacional del Patrimonio Cultural Inmaterial.
- 7) **Creación de una Página COFFAR en Face:** en tal sentido se resuelve la creación de un GRUPO CERRADO en FACE para el COFFAR donde todos los miembros pertenecientes puedan chequear y anoticiarse de las actividades del Consejo.
- 8) **Se nombró a la Sra. Isabel Herminia Ramos. Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu** representante y Directora COFFAR ante los Pueblos Originarios de América.
- 9) Se nombró al **Sr. Martín Rodríguez Blanco** como Director Regional de **Tres Arroyos** (Provincia de Buenos Aires).
- 10) Se mantuvo una reunión con una representante de la Dirección Regional de CABA, Prof. Teresa Barreto con la cual se llevó al acuerdo de realizar dos jornadas de trabajo en Casa de Salta (Capital Federal) en la tercera semana de noviembre en el marco de la presentación de la EDI Salta 2014 en Buenos Aires, con la temática de Educación, Folklore y Redes Sociales.

En otro de cosas el Director Regional de Río Negro, Julio Ramirez realizó una encuesta a los participantes del encuentro a fin de reconocer cuestiones folklóricas que nos identifican, resultando identificatorios “El Gaucho” – el cantante “Atahualpa Yupanqui” y “El Poncho”. Con respecto al poncho se lanzó la propuesta de diseñar un poncho federal que nos identifique, cosa que quedará para resolverse en el Congreso de agosto a realizarse en Salta.

Al finalizar el Encuentro se nombró Personalidades de la Cultura Popular al Prof. **Hugo Nario** y al Sr. Director COFFAR por Santiago del Estero Dn. **Julio Rodríguez Ledesma**.

El Encuentro contó con el apoyo y adhesión Instituto del Profesorado de Arte de Tandil N°4, Escultor “Carlos Allende”

Declarado interés por el Honorable Consejo Deliberante de Tandil y la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

Apoyaron también: Pro Cultura Salta – Plenario de Organizaciones para el Bicentenario en Salta – Centro de Capacitación N° 7214 “El Puesto” – Grupo Folklórico Herencia Viva de la ciudad de Córdoba – Agrupación Tradicionalista Gauchos de Guemes – Asociaciones Carnestolendas de Salta – CECA – ARGENTINA – (Comité por la Educación y la Acción Cultural) – Comparsa INKAS del Tawantisuyo – CPAS (Centro Patrimonio Salta) – Carlos Nadal – PROCASA (Pro Cultivo Andino de Salta) –

Fundación PLEBIS – Editorial San Pablo – Fundación Manuel A. De Castro – Fundación Instituto para el Desarrollo Social –ASOLAPO – Asociación Latinoamericana de Escritores , Poetas y Artistas – Taller de Danzas Folklóricas “Tradición Salteña” – Sindicato de Músicos y Artistas de Salta – Centro Cultural, Histórico y Geográfico Saltotarijeño – COPROAPIS Asociación Cultores de la Copla de Salta – Proyecto Jardín Parque Latinoamericano – Cooperativa TATAHUASO de Granos Andinos – Programa “La Gente y su Habitat” Canal 10 de Salta – Academia del Folklore de Tarija – Asociación de Escritores de Tarija –Revista Regional “Integrando Salta” Tartagal – Salta – Centro Cultural Juan Ramírez de Velasco – Gobernador del Tucumán de la Rioja – Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu - Fundación Educativa Cultural CENTRO AMERICANO BOLIVIANO – Asociación Ecologista Río Mocoleta de Corrientes – Centro de Estudios Históricos, Genealógicos y Heráldicos del Mayorazgo de San Sebastián de Sañogasta La Rioja – Centro Cultural Galería “El Palacio” – Asociación Civil Folklore Entre Amigos – Carmen de Areco – Bs.As. -- Asociación Folklórica Salteña / Radio Folklore – Orán – Salta – Centro Folklórico Cultural “Moto Méndez” de Tarija – Fortín Martina Silva de Gurruchaga de Salta – Proyecto : “Hijos del Algarrobo Abuelo” de San Luis – Centro de Artesanos Libres de Salta – Asociación MANOS – Asociación ACEPTA – Taller de Danzas “Tradición Salteña” – Red de Museólogos de la República Argentina – El Patio Criollo – FM Santa Teresita – Asociación Civil Bienestar Madres y Niños de Formosa –Asociación Folklórica Formoseña – Agrupación de Artesanos de Formosa – Centro de Cultura Popular “Suri López” – Asociación de Escritores y Artistas del Orbe (ALEADO) – Lima – Perú – Agrupación Gaucha “Alfredo Perin” de Formosa – Unión de Escritores y Artistas de Tarija (Bolivia) – Municipalidad Subteniente Perín de Formosa – Fortín “Miguel Laureano Guanca” del Potrero de Linares – Salta – Orden Caballeros de Su Santidad el Papa “San Ignacio de Loyola”. Asociación Tandilense de Escritores (ATE).

Programa llevado a cabo:

Jueves 29 de mayo

Recepción: Graciela Pichinini; Eliana Iriart - Operación técnica: Mariano Schettino, Paola Goñi, Gustavo Tissier - Sonido: Ceremonial y Protocolo del Municipio de Tandil

09,00 a 10 hs.: inscripción y acreditación

Responsables: Mirta Vélez; Cristina Tantardini; María Inés Lavayén; Paola Flores.

10,00 hs.: Palabras de bienvenida y apertura

10,30 hs.: Mesa presentación del libro Tefapele Inal namuntuiñ (Hacia allá caminamos juntos), con muestra de expresión corporal.

Experiencia de intercambio cultural entre el Instituto del Profesorado de Arte de Mar del Plata y la Escuela Mapuche “Juan Benigar”, de Ruka Choroy.

Sonia I. Burgos; María Victoria Sordini; Lucas Suárez; Alba Rodríguez; Facundo Santillán; Silvina Mulet; Mercedes Díaz Viel.

Tema: La Danza Folklórica Hoy (coordina María José Hernet)

11,00 hs.: Charla central a cargo de Teresita Barreto “El Folklore coreográfico en el arte escénico: “¿creación o recreación?”

Ilustran en la danza: Silvina y Emilio Pérez Marton

12,00 hs.: Reflexiones sobre la realidad de la danza tradicional argentina: evolución del discurso escrito y el discurso oral, la institucionalización de la disciplina y la labor de los maestros especializados.

Silvina Paula Escobar - Buenos Aires, Capital

12,20 hs.: Presentación artística CARLOS MANSILLA (canta-autor)

13,00 hs.: Almuerzo

Tema: Folklore y Educación (coordina: Graciela Pichinini)

15,30 hs.: Todos podemos bailar. Intervención del folklore dentro de ámbitos formales y no formales de la educación. Uso de la música y danza. Creación, interpretación.

Graciela Cerdán. Buenos Aires, Capital

15,45 hs.: La educación artística (Folclor) y la formación integral humana, su didáctica en la integración del área práctica del movimiento. Francisco Javier Arias- Salta

16,00 hs.: Investigación y Folklore. María José Hernet - Tandil

16,20 hs.: Folklore, forma y significado en el S. XXI. Valores, tradición y memoria. Roberto Oscar Lindón Colombo. La Plata

16,40 hs.: Se hace camino al andar. Elba Ester Hernández - Mar del Plata

17,00 hs.: Patrimonio folklórico de Mataderos. Zulema Cañas - Mataderos. Bs. As., Capital

17,20 hs.: Presentación artística de EDUARDO JULIAN PARISI

Receso

Tema: Folklore literario (coordina Virginia Rossi)

17,45 hs.: Presencia de voces indígenas en la música folklórica argentina. Victor Torres - Tandil

18,00 hs.: Aporte de Tandil a la Décima Espinela: recordatorio a doña Gela Barbero. Néstor Dipaola – Tandil

18,20 hs.: Ritos, usos y costumbres en el Folklore de Catamarca y Noroeste argentino.
Angel Carrizo – Catamarca

18,40 hs.: Gaucho profundo. Carlos A. “Goyo” Schang – Tandil

19,00: Trayectoria de Abel Fleury, el poeta de la guitarra: Trascendencia de la identidad bonaerense en el tiempo. Héctor García Martínez – Bs. As., Capital

19,15 hs.: La copla “Canto con caja” del proyecto Entre tu cultura y la mía. Isabel Herminia Ramos. Comunidad Qolla Ayllú del Qollasuyu – Salta, Córdoba

Cierre de la Jornada

Viernes 30 de mayo

09,00 hs.: Palabras de apertura

Tema: Folklore y Cultura visual (coordina: Josefina Villamañe)

10,00 hs.: La invención de la tradición. Andrés Masan – Tandil

10,20 hs.: La imagen del folklore. Julio Ramírez – Río Negro

10,40 hs.: El afiche como ícono de la sociedad: rescate histórico de ilustración costumbrista. Pedro Gustavo F. Tissier - Tandil

11,00 hs.: Folklorología en Argentina desde el EDI- Salta 2014. José de Guardia de Ponté – Salta

11,20 hs.: El Payador perseguido . Julio Rodríguez Ledesma – Santiago del Estero

12,00 hs.: Juan Jaime (El bagualero de Anta) y Serafín Quival

13,00 hs.: Almuerzo “Cerro El Centinela”

15,30 hs.: Apertura Asamblea general del COFFAR

Tema: Rituales, usos y costumbres (coordina Amanda Meclazke)

17,00 hs.: El Folklore y la religiosidad en Luján - Carlos Oropeza – Salta/Buenos Aires

17,20 hs.: Cazadores y Recolectores. Gilberto Méndez – Tandil

18,00 hs.: Comunidades folklóricas en Formosa. Antenor Melgarejo – Formosa

18,20 hs.: Religiosidad y mestizaje en las pampas a través de un ritual de pasaje: las exequias del cacique Painé en los relatos de viajeros. Marisol Cotarelo – Tandil

18,40 hs.: Cuadro expresivo. Mujeres rurales que forjaron la historia Argentina

Eliana Iriart; Giselle Basualdo; Leticia Mohamed; María José Hernet; Paola Goñi. Idea y Dirección: Virginia Rossi - Instituto del Profesorado de Arte Tandil

19,00 hs.: Incidencia de la copla en la música popular latinoamericana. Fanor Ortega Dávalos – Tarija (Bolivia/ Salta

19,20 hs.: Presentación artística Cantor y Payador ALBERTO VALLE

Ceremonia Homenaje (a cargo: Andrés Masan y Daniel Argemi)

Entrega de Certificados – conclusiones-

Cierre.

Ponencias

AREA Y TEMA: PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

TITULO: CAZADORES CAZADOS

(Investigación de Campo)

PROFESOR: GILBERTO MENDEZ

Resumen

El IIIº Encuentro de Folklore realizado en la ciudad de Salta en el mes de agosto de 2012, propone en uno de sus considerandos que:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Este ha sido el motivo que me impulsó poner en estudio, las vivencias compartidas con un grupo de habitantes, en los afluentes de la laguna Iberá.

Habiendo visto en mi niñez actividades de caza y pesca, como únicos medios de subsistencia, usos y costumbres, que son PATRIMONIO CULTURAL IDENTITARIO de la región, me pregunto:

- ¿Se conservan aún en la memoria como soporte de supervivencia, para los grupos que viven de los recursos del río?
- ¿Existen saberes tradicionales guardados por sus portadores?
- ¿Existen a pesar de las leyes impuestas por la sociedad moderna que los desplaza?
- ¿Cuáles son los reservorios culturales que perviven en los lugares más alejados?
- ¿Son esos saberes tradicionales, aún hoy, el único medio de subsistencia?

Ese es el motivo de este trabajo.

Prof. Gilberto Méndez

CAZADORES CAZADOS

LOS BIENES CULTURALES INTANGIBLES

COMO UNICO MEDIO DE SUBSITENCIA

Este trabajo completa el realizado en la primera salida, para entrevistar al viejo cazador de animales silvestres, en las riberas del río Corrientes, dedicado a la única actividad que conocía: La Caza y Pesca. Actividad que era también el único sustento de su familia.

En la primera oportunidad me relataba sus vivencias en la caza de animales y los precarios recursos con los que contaba, para obtener pieles y cueros. De cómo los conservaba para luego venderlos en un almacén del paraje llamado Paiubre, cercano a la ciudad de Mercedes, en la Provincia de Corrientes.

En un segundo encuentro, lo entrevisté en la ciudad de Curuzú Cuatiá, donde concreté la entrevista que completa la información aportada en el primer viaje y sumé la visita a un paraje llamado “Las Tunas”

Esta investigación la realicé en una zona geográfica que abarca un amplio sector comprendido por los ríos Corrientes y Santa Lucía, que incluye el Paraje Yatayti Calle, Colonia Chavarría y Colonia Santa Lucía, sumando además, los ríos Miriñay y Mocoretá. Todos afluentes naturales del río Paraná.

Completan el paisaje arroyos, lagunas y esteros, pequeños y grandes, riachos y arroyos, muchos de ellos sin identificación en los mapas.

El acceso restringido por la propia dificultad del terreno, hace difícil la llegada de gente desde las ciudades más cercanas. El estado virgen de ese ámbito, dio lugar al desarrollo de un eco sistema rico en especies animales y vegetales, que les da la posibilidad de subsistencia a los grupos humanos afincados en sus riberas.

Anselmo Cuevas, nuestro guía, vive en una casa muy cerca de Santa Lucía, próximo al río en la zona de tierra firme. Hombre rudo, 47 años, cinco hijos. Es hospitalario, amable, humilde, reflexivo, de pocas palabras y muy observador.

En mi segundo viaje, en febrero de 2014, volví cargado con dudas y preguntas que me propuse descubrir en esa ocasión. Quería volver a ver y comprobar la lucha desigual de aquel hombre, que se materializa en un equilibrio respetuoso entre la naturaleza que todo lo da y el hombre que recibe y cuyo único objetivo es el bienestar de su familia.

La casa principal, piso de tierra, paredes de “tuyuti” (barro blanco) y techo de “capií” (paja brava que crece en las islas) tiene las ventanas mirando al río, está separada apenas 30 metros de una gran explanada, por donde suben los dos botes de madera, que utiliza con sus hijos para cruzar hasta las islas todos los días.

Marta, su mujer nos espera con un pequeño platito con chipá y un mate, nos recuerda de nuestro viaje anterior y le da alegría vernos y no lo disimula. El gran patio delante de la casa está prolijamente barrido y los hijos pequeños de Anselmo juegan.

La explanada de los botes que viéramos antes, ahora está cubierta de agua y está sucia de camalotes y pasto flotando en la orilla. Este año el río se presenta más crecido, como hace muchos años no lo hacía, nos cuenta Anselmo.

Los dos mayores aprendieron el oficio de pescar y cazar, observándolo. Con ellos sale todas las mañanas al río y aunque no es siempre generoso, es lo que saben hacer y eso les alcanza para vivir. Vender algunas piezas de surubí o dorado, o algunos cueros de carpincho, le da la posibilidad de mandar a sus hijos más pequeños a la escuela

Pero aquí comienza la gran preocupación de Anselmo. Todo lo aprendido y enseñado hoy está mal visto. Porque las leyes de “la gente de la ciudad” han decretado la muerte lenta del mariscador y su familia, la posibilidad de integrarse a la sociedad que consumía sus productos y, a través de la cercanía de los poblados y las escuelas rurales, darle la posibilidad a sus hijos de aprender a leer y escribir.

Hoy ese derecho tan sencillo y elemental para sus hijos le está vedado, porque su oficio ha sido declarado ilegal.

Escuchando los relatos de aquel hombre me llamó la atención los detalles de los métodos de caza y pesca que aprendiera, observando a su padre y que él transmitió a sus hijos. El río Santa Lucía, con sus afluentes es el escenario natural que les provee, no sólo el sustento para toda la familia, sino que les da la posibilidad de acceder a un intercambio “comercial” con los productos excedentes. Siempre y cuando puedan llevarlos sin ser vistos hasta sus clientes más importantes: los restaurantes de comidas autóctonas. Porque en todas las ciudades ribereñas los platos típicos a base de pescado de río son muy apreciadas por turistas y viajeros. Vaya aquí la primera contradicción.

Por eso las grandes piezas de Dorado y Surubí, tienen un tratamiento especial. Aquella tarde, uno de los hijos de Anselmo, contaba:

“Primero lo sacamos enterito y sin lastimarlos de las redes que dejamos desde el atardecer al amanecer... Vivitos y coleando, lo que se dice, y de ahí lo metemos en una jaula grande de madera, un cajón grande, mejor dicho. Bien cerrado lo mantenemos en el agua dos o tres días hasta que viene el patrón (así le llaman al acopiador) y se lo vendemos. A veces llegamos a juntar hasta veinte grandes...”

En otros tiempos, no muy lejanos, era muy común en las ciudades, la utilización de las pieles finas provenientes de animales autóctonos como la nutria, el lobito de río, los cueros de yacaré y carpinchos. Eran por lo tanto muy buscadas por las curtiembres y peleterías.

Ese era el motivo supremo. La venta de pieles y cueros que se podían conseguir fácilmente en las lagunas, ríos y esteros del litoral. Los hombres y mujeres asentados en

pequeños conglomerados en ese ámbito semi aislado, la mano de obra especializada para conseguirlos.

La laguna del Iberá, es una extensión de 13.000 km cuadrados, y cuenta con una variedad incontable de arroyos, riachos y esteros, el río Corrientes y el río Santa Lucía son sus afluentes más importantes y hoy es el refugio invaluable de esas especies, que fueron por muchos años el recurso de supervivencia de aquellos grupos humanos diseminados en sus riberas.

Allí no existía la educación institucionalizada. Sólo la transmisión oral y empírica de los conocimientos de generación en generación y el resguardo celoso de los secretos, hicieron posible encontrar en el siglo XXI, saberes, usos y costumbres de los antiguos cazadores y recolectores, que sobrevivieron, siguen vigentes y sirven como sustento de los que hoy hacen uso de esos bienes culturales.

Esto generó a través de los años, la necesidad de crear un sistema de vida propio, con recursos tecnológicos sencillos, con valores morales y comunitarios afín a todos sus integrantes, vinculado estrechamente a ese ámbito agreste y hostil.

Es por eso la fuerte identidad que los representa. Son “los isleños” o “los mariscadores” Así como los “menchos” son los hombres de a caballo, y saben los oficios de la ganadería, ellos son hombres del río, de los esteros y saben el oficio de “pescar”, “trampear”, “carpinchar” o de “huellear”.

“Anselmo Cuevas nos lleva en nuestro segundo encuentro, un poco más adentro de las islas, a un paraje llamado “Las Tunas”, quería que conociera a otro mariscador, don Antonio Vidal. Corpulento piel tostada y curtida, de 50 años, 10 hijos y una ranchada amplia, con varias casas bajas muy cerca una de otra, también de paja y barro, muy prolijas todas. Allí habían armado sus hijos mayores sus propias familias y todos vivían de la caza y de la pesca.

“Todo lo que hay en la isla, nos sirve para vivir, Patrón, es para comer”

Me dijo con frases cortas y a la defensiva; temeroso por “el extraño” que llegaba a preguntar. Pero la hospitalidad no tardó en hacerse ver y un rato más tarde, la charla fue más distendida.

“Ya no es lo mismo que antes, ahora vienen los gendarmes y te quieren meter preso, no te dejan vender nada. Nosotros cazamos para comer, alguna cosita le cambiamos al bolichero, allá en Chavarría o lo llevamos escondido a Perugorria”

“Yo me crie aquí adentro y mi padre y mi abuelo, ellos me enseñaron. Todo nos da la isla, todo lo que camina se come: yacaré, tatú, nutria, carpinchos, viracho y las que vuelan también: garzas, chajá, patos, gallaretas y palomas, y todo lo que nada: dorado, surubí, bagre, boga, sábalo, pacú. Todos lo cazamos para comer, como le dije. Algunas las cambiamos en el boliche por la provista: yerba, azúcar, fideos y esas cosas, pero ya no las vendemos como antes, está prohibido”

“Y juntamos miel con mis gurises, que son rápidos para treparse al árbol. Primero juntamos unas hojas secas y le prendemos fuego, así se van los camuatí y capá juntamos tres o cuatro latas esas como de pintura, hay cualquier cantida de miel. Aparte juntamos el mamón que mi mujer hace dulce, de todo nos da la isla. Vio esos árboles flacos que hay en la orilla, que crecen guachos, esos para la ranchada o por ahí los vendemos allá en el boliche”

Antonio Vidal Y Anselmo Cuevas mantienen, sin saberlo, un patrimonio intangible que representa valores desconocidos del folklore y cada día en el uso de todo lo aprendido, ponen en movimiento esa esencia intangible que es el saber tradicional”.

Así fue como empezó a contarnos cómo cazar un yacaré.

“En el invierno es más fácil porque se lo puede ver echado al sol, en la orilla al bicho, está quietito por el frío y lo agarramos a machetazos y a palazos, es fácil. Y si no hacemos un anzuelo grande con alambre y le atamos un pedazo de bofe de carpincho y lo dejamos toda la noche en el agua. A los dos o tres días volvemos y seguro que hay uno, para comerle nomás, porque el cuero no nos dejan venderle”.

Aquella noche nos preparamos para “carpinchar”. Dice Anselmo que hay que tenerle paciencia “al bicho”; esa es la primera condición. De hábitos nocturnos el carpincho se deja ver con toda la manada. Toda la familia sale en busca de alimento y nosotros estaremos esperándolos en la zona más baja del río. El agua en ese recodo de la isla, más o menos a mil metros del campamento, nos llega hasta los tobillos. Podemos caminar mojándonos porque en esa época del año, el frío no se siente.

Un par de perros, acompañan la salida. Van delante del grupo buscando el rastro, ansiosos y muy rápidos, apenas los podemos seguir en la oscuridad, la pobre luz de las linternas nos marcan en camino, pero no podemos ver exactamente qué hay más allá de las sombras.

Pero Anselmo y Julián son “baqueanos” ellos sí saben. Los dos llevan escopetas y Pedro, el más chico, está a cargo de los perros y las trampas. Aunque no está permitido cazar, ellos saben que en las islas no existe el control estricto que tienen en la reserva Iberá. Aquí todo es más agreste, más abierto, pero cuando le avisan que andan los gendarmes, ponen trampas en cercanías de las madrigueras durante la noche, y a la mañana siguiente pasarán a ver, seguro que habrá una presa para recoger.

“Hacemos un lazo, cuenta Pedro, con alambre de fardo, ese común y lo ponemos a la salida de una madriguera, el primero que aparece, se queda enganchado y tironea, cada vez más y más fuerte, así que solito se va cerrando el lazo y muere”.

El y sus dos hijos, pueden localizar una “colonia” de carpinchos, estudiarla a distancia prudente, identificar por el comportamiento, cuántos son los miembros de esa “colonia”, cuántos son los machos, las hembras y los jóvenes. Pueden saber cuántas hembras preñadas existen y, por el “bulto” cuando será la parición. Pueden así

marcarlas, porque no son presas disponibles, sino que hay que preservarlas, hasta después de la parición y mantendrá el equilibrio natural de la “colonia”.

Y así de sencillo es cazar una “curiyú”, esa serpiente gigante pariente cercana de la anaconda, que habita en los esteros, puede llegar a medir hasta seis metros y 20 cm de diámetro. Su cuero es muy preciado y cotizado pero, estando en peligro de extinción, Antonio cuenta:

“Es fácil de agarrarla, porque es media zonza, pero no se puede vender el cuero, está prohibido, el último lo vendí por 300 pesos hace mucho ya”.

He observado que hoy existe un tímido “intercambio comercial” pero ilegal, de los productos de la caza y la pesca, fuera de los márgenes de las leyes escritas, con una realidad que atenta contra su libertad, simplemente porque no quiere resignarse a vivir “bajo patrón”.

El avance de la sociedad urbana, con sus diferentes manifestaciones y necesidades de poblamiento, la construcción de represas hidroeléctricas, la deforestación, la tala indiscriminada de bosques naturales y la ampliación de las áreas de cultivo, no sólo han deteriorado el medio ambiente, ocupado los espacios, sino que lo han transformado, generando un desplazamiento obligado de las familias residentes, hacia otras áreas alejadas y muchas veces, sin tener a su alcance los productos que antes le servían de sustento.

A cambio del abandono de su propio patrimonio hoy tiene ofertas de oficios con “salida laboral” con la intención de no dejar a los cazadores y sus familias, sumidos en la marginalidad y la pobreza. Pero son sólo buenas intenciones, que no alcanzan a todos los mariscadores.

Guías de turismo improvisado o convertidos en guarda parques, empleados agrícolas y en el peor de los casos, nuevos oficios que disgregan las familias, como los de peones golondrinas o recolectores estacionales. Ofertas que sólo ocultan e intentan justificar su avance sobre el medio ambiente.

Mirando las grandes lagunas artificiales que se construyen para la siembra del arroz, inundando grandes extensiones de campos, con la construcción pequeños diques de tierra llamados “taipas”, encontramos un nuevo oficio: El taipero.

Ese ámbito ficticio, creado para la agricultura, se convirtió también en un ecosistema donde se reproducen animales autóctonos como la nutria y el carpincho, patos, palomas, garzas, que en ese lugar protegido por los productores, dejan de ser animales “en peligro de extinción” para pasar a ser “una plaga” que hay que combatir.

Aquí aparece la figura del cazador perseguido, marginado y luego “convertido” en mano de obra “útil”, empleado de la arrocera, aplicando sus saberes tradicionales intangibles, que les fueran negados por las leyes escritas, que lo obligaron a esconder

para no ser perseguido por la justicia, obligado a renegar de ellas y “dedicarse a otra cosa”.

Se vio obligado a perder el bien más preciado del hombre, la libertad. Resignación, entrega y desamparo. Ser empleado. Ser Taipero.

“Tengo un primo (cuenta Julián) que está en un campo, allá para el lado de Monte Caseros, que dice están todo el día cuidando las “taipas” ...día y noche, se turnan con otro. Porque el carpincho es de más dañino, rompe las “taipas” y se escapa toda el agua, además el bicho se come los brotes, una desgracia, son...y si vienen una bandada de patos hacen un desastre, se comen una hectárea o dos en un rato. Y para cuidar eso está el taipero, cuida las taipas y corre a tiros a los bichos”.

Con la creación de la reserva natural Iberá, ese inmenso humedal que fuera su hábitat natural, donde creciera y aprendiera el oficio de sus padres y sus abuelos, hoy los obliga a ser “empleados públicos”. Conocedor como nadie de las costumbres de los animales y su entorno, es el “maestro” de los guarda parques.

Se ha convertido de “predador” en “protector” de la fauna, sin saberlo fue dejando su propia identidad y sus tradiciones, para transformarse en “civilizado”.

Debemos preguntarnos:

¿Qué ha quedado guardado en su memoria?

¿Qué saberes perviven de su bagaje cultural?

He querido tomar como eje disparador, para encontrar alguna respuesta, los considerandos del IIIº encuentro de Folklore realizado en agosto del 2012, en esta ciudad, en el párrafo referido al Patrimonio Cultural Folklórico donde dice:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Si tomamos aquella consigna no puedo hablar de pasado, porque yo estuve ahí, apenas ayer, hace unos pocos días y vi , lo comprobé, existen, están ahí. Los bienes culturales intangibles NO cayeron en desuso y, a pesar del avance de los grupos urbanos depredadores e invasores del medio ambiente, **perviven cotidianamente** y les sirve como único sustento.

Son bienes culturales que forman parte de la propia conducta adquirida en forma empírica y transmitida de generación en generación. Bienes culturales que se transmiten hacia el interior de los grupos de pertenencia y por sobre todo son patrimonio del grupo que los genera y por ende les da identidad.

Es decir: tuve la oportunidad de comprobar, en el tiempo compartido, que existen grupos, pequeños y grandes, que forman conglomerados, con una sumatoria de

caracteres físicos y actitudes laborales, relaciones humanas y espirituales regidas absolutamente por el ámbito.

He podido comprobar:

Que el ámbito donde ocurren los hechos, es un ambiente cíclicamente inestable. El río Paraná y sus afluentes, marcan desde siempre la vida de quienes viven a lo largo de ese estuario, comprendido por lagunas, esteros, arroyos y riachos.

Es el río con sus crecientes y bajantes, con sus ciclos naturales y estacionales el que determina ***un aislamiento por largos períodos.***

Son las crecidas y las bajantes las que dan y quitan al grupo humano, no sólo la movilidad y la posibilidad de relacionarse con los grupos urbanos más cercanos, sino que le quita también, el sustento diario.

Este hecho estacional que deja a Anselmo Cuevas y Antonio Vidal sin recursos tangibles, los lleva a generar usos y costumbres, hábitos y modalidades de trabajo que representan una cultura propia, con el objetivo común de sobrevivir.

Antes de emprender el regreso don Antonio me dijo, no sin un dejo de tristeza:

“La lucha no es contra la naturaleza, ni contra el río. La lucha más difícil es contra la gente de la ciudad que no respeta, viene, ocupa y destruye y no mira a la gente de acá”

“A veces vienen con papeles diciendo que son dueños de estas tierras y nos quieren echar, pero nosotros nacemos y morimos en la isla. Vivimos de lo que nos da y dejamos vivir a todos ¿vió?”

Conclusión:

- La caza y la pesca es el único medio de subsistencia de los grupos asentados en las riberas y afluentes de la laguna Iberá.
- Existen saberes tradicionales vigentes en sus portadores.
- Sobreviven a pesar de las limitaciones impuestas por la sociedad urbana.
- Marginados, perseguidos o excluidos, aún así, los bienes culturales de los hombres de las islas, están ahí.
- Los viejos mariscadores, eligen vivir y morir en las islas, antes de perder su libertad.

AREA Y TEMA: RITUALES, USOS Y COSTUMBRES

TITULO: CAZADORES Y RECOLECTORES

INVESTIGACION DE CAMPO

PROFESOR: GILBERTO MENDEZ

Resumen

El IIIº Encuentro de Folklore realizado en la ciudad de Salta en el mes de agosto de 2012, propone en uno de sus considerandos que:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Este ha sido el motivo que me impulsó poner en estudio, las vivencias compartidas con un grupo de habitantes, en los afluentes de la laguna Iberá.

Habiendo visto en mi niñez actividades de caza y pesca, como únicos medios de subsistencia, usos y costumbres que aún hoy, perviven en la memoria de sus portadores, como un patrimonio intangible e identitario de la región, eso es lo que me llevó a preguntarme si los valores culturales de aquel entonces, han desaparecido.

Ese es el motivo de este trabajo.

Prof. Gilberto Méndez

USOS Y COSTUMBRES

CAZADORES Y RECOLECTORES

VIGENCIA DE LOS BIENES CULTURALES INTANGIBLES COMO UNICO MEDIO DE SUBSISTENCIA.

Este trabajo comienza con el encuentro ocasional de un cazador de animales silvestres, en las riberas del Río Corrientes, dedicado a la única actividad que conocía: La Caza y Pesca. Actividad que era también el único sustento de su familia.

En aquella oportunidad me relataba sus vivencias en la caza de animales y los precarios recursos con los que contaba, para obtener pieles y cueros. De cómo los conservaba para luego venderlos en un almacén del paraje llamado Paiubre, cercano a Mercedes, en la Provincia de Corrientes.

La zona geográfica en estudio abarca el Paraje Yatayti Calle, Colonia Chavarría y Colonia Santa Lucía, en una porción comprendida por los ríos Corrientes y Santa Lucía. En ese estuario se localizan una serie de islas e islotes que son una formación natural del río Paraná.

Completan el paisaje arroyos, lagunas y esteros, pequeños y grandes, desconocidos y sin identificación en los mapas.

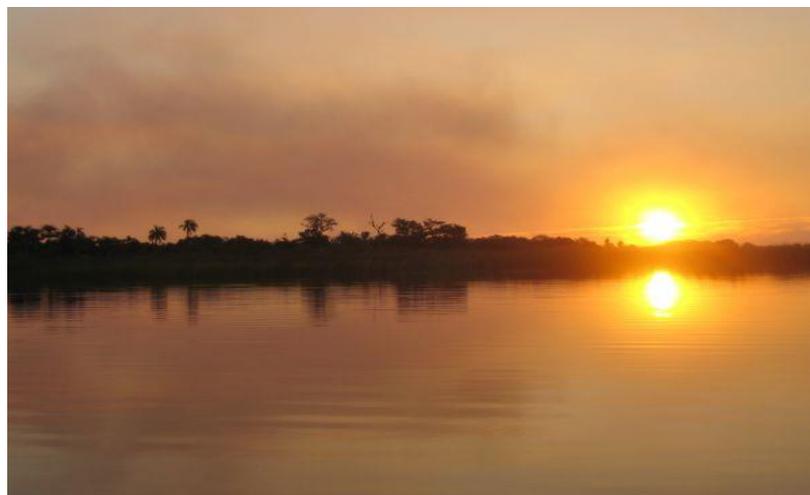


El acceso restringido por la propia dificultad del terreno, hace difícil la llegada de gente desde la sociedad urbana. El estado virgen de ese ámbito, dio lugar al desarrollo de un eco sistema rico en especies animales y vegetales, que les da la posibilidad de subsistencia a los grupos humanos afincados en sus riberas.



Anselmo Cuevas, nuestro guía, vive en una casa muy cerca de Santa Lucía, próximo al río en la zona de tierra firme. Hombre rudo, piel curtida en largos veranos y frías madrugadas. Es hospitalario, humilde, reflexivo, de pocas palabras y muy observador.

Es capaz de darse cuenta de nuestras carencias, e “ignorancias” del ambiente que vamos a recorrer, sólo con la observación. Más tarde me daría cuenta de las instrucciones y recomendaciones que les diera a sus hijos, Julián y Pedro, respecto a los recaudos que debían tomar con nosotros, los visitantes.



La casa principal, con piso de tierra, paredes de “tuyutí” (barro blanco) y techo de “capií “ (paja brava que crece en las islas) tiene las ventanas mirando al río, está separada apenas 30 metros de una gran explanada, por donde suben los dos botes de madera, que utiliza con sus hijos para cruzar hasta las islas todos los días.



Un gran patio, con salida al río y una explanada arenosa, hace las veces de “playa de estacionamiento” de los botes. Allí quedan cada tarde y sus hijos pequeños, son los encargados de limpiarlos y prepararlos para el día siguiente.

Aquella mañana de nuestra visita, los preparó para nosotros.



Anselmo tiene cinco hijos. Los dos mayores aprendieron el oficio de pescar y cazar, observándolo. Con ellos sale todas las mañanas al río y aunque no es siempre generoso, es lo que saben hacer y eso les alcanza para vivir. Vender algunas piezas o algunos cueros le da la posibilidad de mandar a sus hijos más pequeños a la escuela.

Escuchando los relatos de aquel hombre me llamó la atención los detalles de los métodos de caza y pesca que aprendiera, observando a su padre y que él transmitió a sus hijos. El río Santa Lucía, con sus afluentes era el escenario natural que les provee, no sólo el sustento para toda la familia, sino que les da la posibilidad de acceder a un intercambio “comercial” con los productos excedentes.

Sus clientes más importantes son los restaurantes de comidas autóctonas, muy apreciadas por los turistas y viajeros, por eso las grandes piezas de Dorado y Surubí, tienen un tratamiento especial.



Aquella tarde junto al silencio del río, Julián contaba: “Primero lo sacamos enterito y sin lastimarlos de las redes que dejamos desde el atardecer al amanecer... Vivitos y coleando, lo que se dice, y de ahí lo metemos en una jaula grande de madera,... un cajón grande, mejor dicho. Bien cerrado lo mantenemos en el agua dos o tres días hasta que viene el patrón (así le llaman al acopiador) y se lo vendemos. A veces llegamos a juntar hasta veinte grandes...”

En otros tiempos, no muy lejanos, era muy común en las ciudades, la utilización de las pieles finas provenientes de animales autóctonos como la nutria, el lobito de río, los cueros de yacaré y carpinchos. Eran por lo tanto muy buscadas por las curtiembres y peleterías.

Ese era el motivo supremo. La venta de pieles y cueros que se podían conseguir fácilmente en las lagunas, ríos y esteros del litoral. Los hombres y mujeres asentados en

pequeños conglomerados en ese ámbito semi aislado, la mano de obra especializada para conseguirlos.

La laguna del Iberá, es una extensión de 13.000 km cuadrados, y cuenta con una variedad incontable de arroyos, riachos y esteros, el río Corrientes y el río Santa Lucía son sus afluentes más importantes y hoy es el refugio invaluable de esas especies, que fueron por muchos años el recurso de supervivencia de aquellos grupos humanos diseminados en sus riberas.



Allí no existía la educación institucionalizada. Sólo la transmisión oral y empírica de los conocimientos de generación en generación y el resguardo celoso de los secretos, hicieron posible encontrar en el siglo XXI, saberes, usos y costumbres de los antiguos cazadores y recolectores, que sobrevivieron, siguen vigentes y sirven como sustento económico de los que hoy hacen uso de esos bienes culturales.

El río Santa Lucía nace, como un pequeño hilo de agua al sur de este gran humedal y desemboca caudaloso sobre el Río Paraná, a escasos kilómetros del pueblo del mismo nombre. Ese es el lugar elegido para este estudio.



El avance de la sociedad urbana, con sus diferentes manifestaciones y necesidades de poblamiento, la construcción de represas hidroeléctricas, la deforestación, la tala indiscriminada de bosques y la ampliación de las áreas de cultivo, no sólo han deteriorado el medio ambiente, sino que ha ocupado los espacios que, hasta no hace mucho tiempo, fueron el lugar de asentamientos humanos, verdaderos conglomerados, que me atrevería a llamar pequeñas comunidades folk.

Los medios de subsistencia, de las familias que vivían en esos asentamientos, fueron la caza, la pesca y la recolección de todos los productos que les proporcionaba el medio. Esto generó a través de los años, la necesidad de crear un sistema de vida propio, con recursos tecnológicos sencillos, con valores morales y comunitarios afín a todos sus integrantes, vinculado estrechamente a ese ámbito agreste y hostil.

Es por eso la fuerte identidad que los representa. Son “los isleños” o “los mariscadores” Así como los “menchos” son los hombres de a caballo, y saben los oficios de la ganadería, ellos son hombres del río, de los esteros y saben el oficio de “pescar”, “trampear”, “carpinchar” o de “huellar”.

Los métodos, las formas, los elementos y los alcances de los saberes tradicionales es lo que pongo a consideración de los presentes.

“Anselmo Cuevas lleva en el subconciencia, saberes aprendidos de sus mayores y que él ha enseñado a sus hijos. Aún hoy mantiene, sin saberlo, un patrimonio intangible que representa valores desconocidos del folklore. Todas las mañanas, muy temprano entra con su pequeña canoa, al río y en el uso de todo lo aprendido, pone en movimiento esa esencia intangible que es el saber tradicional”.



Aquella noche nos preparamos para “carpinchar”. Dice Anselmo que hay que tenerle paciencia “al bicho”; esa es la primera condición. De hábitos nocturnos el carpincho se deja ver con toda la manada. Toda la familia sale en busca de alimento y nosotros estaremos esperándolos en la zona más baja del río. El agua en ese recodo de la isla, más o menos a mil metros del campamento, nos llega hasta los tobillos. Podemos caminar mojándonos porque en esa época del año, el frío no se siente.

Un par de perros, acompañan la salida. Van delante del grupo buscando el rastro, ansiosos y muy rápidos, apenas los podemos seguir en la oscuridad, la pobre luz de las linternas nos marcan en camino, pero no podemos ver exactamente qué hay más allá de las sombras.

Pero Anselmo y Julián son “baqueanos” ellos sí saben. Los dos llevan escopetas y Pedro, el más chico, está a cargo de los perros y las trampas. Aunque no está permitido cazar, ellos saben que en las islas no existe el control estricto que tienen en la reserva Iberá. Aquí todo es más agreste, más abierto, pero cuando le avisan que andan los gendarmes, ponen trampas en cercanías de las madrigueras durante la noche, y a la mañana siguiente pasarán a ver, seguro que habrá una presa para recoger.

“Hacemos un lazo, cuenta Pedro, con alambre de fardo, ese común y lo ponemos a la salida de una madriguera, el primero que aparece, se queda enganchado y tironea, cada vez más y más fuerte, así que solito se va cerrando el lazo y muere”.



El y sus dos hijos mayores, pueden localizar una “colonia” de carpinchos, estudiarla a distancia prudente, identificar por el comportamiento, cuántos son los miembros de esa “colonia”, cuántos son los machos, las hembras y los jóvenes. Pueden saber cuántas hembras preñadas existen y, por el “bulto” cuando será la parición. Pueden así marcarlas, porque no son presas disponibles, sino que hay que preservarlas, hasta después de la parición y esto no sólo mantendrá el equilibrio natural de la “colonia”, sino que será también beneficioso para Cuevas y su familia.



Hago hincapié aquí en la revalorización de las prácticas tradicionales. Quiero sacar a la luz la vigencia y la existencia de una sociedad folk representada en el grupo humano puesto en estudio, en el ámbito semi aislado y en los recursos que utiliza para mantener viva la sociedad de la que forma parte, así como también aquellos que pone en práctica, para relacionarse con la sociedad urbana que los desplaza y al mismo tiempo lo contiene.



He observado que hoy existe un tímido “intercambio comercial” de los productos de la caza y la pesca, fuera de los márgenes de las leyes escritas, con una realidad que atenta contra su libertad o resignarse a vivir “bajo patrón”.

He querido tomar como eje disparador para presentar este trabajo los considerandos del IIIº encuentro de Folklore realizado en agosto del año 2012 en la ciudad de Salta, en el párrafo referido al Patrimonio Cultural Folklórico donde dice:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Esto fue lo que me motivó, porque he tenido la oportunidad de VIVENCIAR la VIGENCIA de bienes culturales ancestrales, como medio de subsistencia.

A cambio del abandono de su propio patrimonio hoy tiene ofertas de oficios con “salida laboral” con la intención de no dejar a los cazadores y sus familias, sumidos en la marginalidad y la pobreza.

Guías de turismo improvisados o convertidos en guarda parques, empleados agrícolas, peones golondrinas o recolectores estacionales, ofertas que sólo ocultan e intentan justificar su avance sobre el medio ambiente.

Aquí debemos preguntarnos: ¿Será que no quiere dejarlo librado al ostracismo y el abandono? ó ¿Será que los saberes de estos hombres y mujeres le sirven en sus propósitos depredadores?.

La respuesta la podemos encontrar, mirando las grandes lagunas artificiales que se construyen para la siembra del arroz. Grandes extensiones de campos inundados cerrados por pequeños diques de tierra llamados “taipas”.

Ese ámbito ficticio, creado para la agricultura, se convirtió también en un ecosistema donde se reproducen animales autóctonos como la nutria y el carpincho, que en ese lugar protegido por los productores, dejan de ser animales “en peligro de extinción” para pasar a ser “una plaga” que hay que combatir.

Aquí aparece la figura del cazador perseguido, marginado y luego “convertido” en mano de obra “útil”, empleado de la arrocera, aplicando sus saberes tradicionales intangibles, que les fueran negados por las leyes escritas, que lo obligaron a esconder para no ser perseguido por la justicia, obligado a renegar de ellas y “dedicarse a otra cosa”. Pero ahora empleado de los grupos económicos, se hizo “taipero”.

Se vio obligado a perder el bien máspreciado del hombre, la libertad. Resignación, entrega, desamparo.

Debemos preguntarnos: ¿Que ha quedado guardado en su memoria? ¿Qué saberes perviven en su bagaje cultural?

“Tengo un primo (cuenta Julián) que está en un campo, allá para el lado de Monte Caseros, que dice están todo el día cuidando las “taipas”...día y noche, se turnan con otro. Porque el carpincho es de más dañino, rompe las “taipas” y se escapa toda el agua, además el bicho se come los brotes, una desgracia, son...”

Con la creación de la reserva natural Iberá, ese inmenso humedal que fuera su hábitat natural, donde creciera y aprendiera el oficio de sus padres y sus abuelos, hoy los obliga a ser “empleados públicos”. Conocedor como nadie de las costumbres de los animales y su entorno, es el “maestro” de los guarda parques.

Se ha convertido de “predador” en “protector” de la fauna, sin saberlo fue dejando su propia identidad y sus tradiciones, para transformarse en “civilizado”.

Si retomamos aquella consigna: “las manifestaciones culturales conviven y se manifiestan en sus propios portadores”... puedo afirmar que existen grupos de familias que forman importantes conglomerados, que a pesar del avance de los grupos urbanos depredadores e invasores del medio ambiente, mantienen un patrimonio tradicional intangible, en franco retroceso, pero que pervive cotidianamente y les sirve en muchos casos, como único sustento.

Son bienes culturales que forman parte de la propia conducta adquirida en forma empírica y transmitida de generación en generación. Bienes culturales que se transmiten hacia el interior de los grupos de pertenencia y por sobre todo son patrimonio del grupo que los genera y por ende les da identidad.

Es decir: tuve la oportunidad de comprobar, en el tiempo compartido, que existen grupos, pequeños y grandes, que forman conglomerados, con una sumatoria de caracteres físicos y actitudes laborales, relaciones humanas y espirituales regidas absolutamente por el ámbito.

Es variada y puede ser discutida la identificación que me he propuesto darle en este trabajo, a ese grupo en estudio. No me atrevo a afirmarlo ni negarlo pero a mi entender reúne muchos de los caracteres de una Sociedad Folk. , incluso podríamos identificar una cultura folk.

He podido comprobar:

Que son *grupos aislados o semi-aislados*.

Aquí incluyo para consideración de todos, una 3ª clasificación: *Ocasionalmente aislados*.

Y digo esto porque el ámbito donde ocurren los hechos que relato, es un ambiente cíclicamente inestable. El río Paraná y sus afluentes, marcan desde siempre la vida de quienes viven a lo largo de ese estuario, comprendido por lagunas, esteros, arroyos y riachos. Es el río con sus crecientes y bajantes, con sus ciclos naturales y estacionales el que determina *un aislamiento por largos períodos*.

Son las crecidas y las bajantes las que dan y quitan al grupo humano, no sólo la movilidad y la posibilidad de relacionarse con los grupos urbanos más cercanos, sino que le quita también, el sustento diario.

Y aquí aparece un factor determinante en la vida de Anselmo Cuevas: el miedo a lo desconocido. La furia del río, las crecientes violentas, traen aparejadas la pérdida de las pocas cosas conseguidas. “La ranchada” siempre es víctima elegida, dejando a toda la familia a merced de la naturaleza.

La soledad, la oscuridad, el silencio interminable se puebla de seres míticos, y todas las oraciones son para Antonio Gil “el gauchito milagroso”, que tiene un lugar de privilegio en el rancho.

“Siempre que salgo al río (cuenta emocionado) es el “Gauchito Gil” que me protege, Él me acompaña y yo sé que mi gente queda cuidada también”

Pude ver, a un costado del patio hay un cuartito de tres por tres, separado unos metros de la casa y flanqueado por dos “espinillos” de baja altura. Un altarcito con la imagen del Santo adornada con flores y cintas rojas. Una imagen de la Virgen de Itatí más o menos de la misma altura, completa el pequeño santuario. Una muestra de fe en medio del permanente hostigamiento de la naturaleza.



El hecho estacional que deja a las familias aisladas y sin recursos tangibles, las lleva a generar usos y costumbres, hábitos y modalidades de trabajo que representan una cultura propia, con el objetivo común de sobrevivir.

En ese *aislamiento ocasional* se pone en marcha, en el inconsciente colectivo, los *saberes tradicionales*. Todo lo aprendido en forma *empírica*, se transmite en forma *oral de generación en generación*. Todos los integrantes del grupo saben que la subsistencia depende de todos.

Son bienes culturales *funcionales*, porque todo lo aprendido se utiliza exclusivamente para el sustento en situaciones extremas o en tiempos de *bajante*, cuando sea posible y los ciclos del río lo permitan, se comercializarán en el poblado más cercano.

Son bienes culturales *regionales y localizados*, son del río, del agua y de todo lo que hay en él. Son por sobre todo *identitarios*.



Conclusión:

- Existen grupos humanos asentados en las riberas de los ríos del litoral, en las lagunas y esteros de la provincia de Corrientes.
- Son grupos que tienen una cultura propia, que se transmite de generación en generación y es utilizada por todos los miembros de la familia.
- Tienen un único medio de subsistencia que es el río y todo lo que hay en él.
- Poseen valores folklóricos que NO han caído en desuso, ni son sólo supervivencias ocasionales, por el contrario perviven en el uso cotidiano de sus portadores.
- Son bienes culturales VIGENTES y son por supuesto, motivo de estudio, porque mucho tienen para enseñar a las nuevas generaciones.

Prof. Gilberto Méndez

1er. Encuentro Nacional de Folklore y Creación

28 al 30 de mayo 2014

TANDIL

Patrimonio Folclórico de Mataderos

Museóloga Zulema Cañas Chaure

Para definir que una determinada manifestación cultural sea considerada como un hecho folclórico deberá contemplar las siguientes condiciones: transmisión oral, de autoría anónima, patrimonio colectivo de la comunidad representante de la región en la cual se manifiesta, disponer de una utilidad pragmática o cumplir con fines rituales, debe perdurar en el tiempo, disponer de variantes múltiples, contar con manifestaciones urbanas y rurales y debe fundar una categoría, un estilo, un género.

Por ello, Mataderos, barrio porteño de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, reúne todas estas condiciones, ya que su Patrimonio Cultural folclórico prevalece a través del tiempo, que pertenece a la comunidad y tiene una historia que preservar y que contar: que nace con la creación del Mercado de Hacienda de la Capital en 1889, hoy Mercado de Liniers S.A. que lo componen cincuenta y cinco casas consignatarias, dos bancos, radio y canal rural y bretes y corrales en 34 ha., lo que trajo gran desarrollo demográfico a la zona y crecimiento económico con la carne y sus derivados, se instauraron en la región curtiembres, graserías, hueserías, carnicerías y frigoríficos siendo el Patrimonio de Mataderos la carne y sus derivados. Esta actividad pecuaria unió el campo y la ciudad a través de los reseros que arreaban el ganado hacia la Capital, de quienes heredamos su idiosincrasia gaucha.

Para comprender esta cultura gaucha de Mataderos tenemos que abordar la historia del resero: surgió a través del tiempo con la llegada de los primeros caballos a estas pampas inhóspitas, entremezclado con el indio y el español. Los latifundios, las estancias y la inserción del ganado vacuno y lanar lo fueron llevando a los caminos con el arreo de animales a diferentes destinos de todo el país para pasar por saladeros, mataderos, ferias y remates. Con la extensión de la producción ganadera en el siglo XIX los cueros, astas, grasa y tasajo fueron de vital importancia para la economía de nuestro país.

Gaucha heroico, sabio, que soportó viento, sol, y lluvia luchando contra todos los imprevistos. Hombre de palabra y listo para defenderse con su poncho y su facón en cualquier ocasión que se le presentara. Guitarrero, payador, narrador de cuentos de aparecidos y noches de luz mala que compartía con sus compañeros alrededor del fogón. Fiel amigo de su caballo, al que cuida con especial atención, es artesano en lo necesario para ensillar y trabajar.

Con sus tropas de ganado llegaban al barrio, esperaban el clarear del día para ingresar los animales al mercado mientras algunos se reunían en fogones a matear o se llegaban hasta el Bar de los Payadores (Av. de los Corrales y Av. Lisandro de la Torre), hoy Bar Oviedo y Bar notable de la Ciudad de Buenos Aires, buenos payadores que se batían en contrapuntos, supo enfrentarse José Betinotti y Gabino Ezeiza.

Pernoctaban esperando el regreso al campo en la recova del Complejo Arquitectónico de la Administración de los Mataderos, y al día siguiente iban regresando nuevamente al campo con la satisfacción del deber cumplido.

Cuando se lotearon los terrenos alrededor de Mercado muchos de ellos eligieron formar su familia en los pagos de Mataderos, y de apoco se fue quedando en el barrio, para dar nombre a sus calles según su lugar de origen y que aún hoy perduran: Chascomús, Tandil, San Pedro, Guaminí, Carhúe, Pila, Saladillo, Tapalque, Bragado, Monte etc. .

Con el llegar del progreso y con él el ferrocarril, el Resero fue acortando las distancias recorridas y arriaba el ganado desde las estaciones a los mataderos o ferias. Ya para 1940 el transporte de carga automotriz trajo la hacienda desde el campo hasta su destino directamente, quedando el resero. para los trabajos de arreo en el interior de los mataderos o estancias.

Su cultura quedó grabada en varias poesías gauchescas, en libros y hasta en el monumento en la entrada al Mercado de Hacienda de Liniers, así también en su honor se acuñó en 1968 la moneda de diez pesos.

Hoy se lo ve pasar por Avenida de los Corrales, de regreso del Mercado , haciendo retumbar las herraduras de su caballos contra los adoquines hacia el deslinde con La Matanza, quizás sea su hijo o su nieto , pero llevan en ellos toda su esencia. Y no faltarán en los días festivos, luciendo sus mejores pilchas, paseando sus "lujos", sean de plata, de cuero trenzado.

Este ser excepcional, arquetipo de la nacionalidad mantuvo inalterable el fuego inextinguible del hombre de trabajo, que siente el orgullo de ser lo que es, aferrando las raíces de nuestra tradición gaucha en el Barrio de Mataderos donde campo y ciudad se integran preservando nuestro patrimonio cultural.-

Nacido Mataderos entre sambas y chacareras, entre payadores y cantores, entre gauchos y malevos, supo preservar su idiosincrasia que desde el alma eterna de los reseros que cultivaron el folckore en todas sus expresiones, hasta el día de hoy, ya que no falta en aniversarios ni fechas patrias quien floree la bandera nacional o corra la sortija, y orgullosos luzcas sus mejores fletes en un desfile...

David Tokar
Payador Argentino

RESERO

En silenciosa partida
El resero se marchó
Y el progreso no le dio
ni tiempo a la despedida.

*A lo largo de su vida
Trashumante y migratoria
Pasó al tranco por la historia
Como quien no tiene apuro
Sin pensar que un día el futuro
Lo iba a tener en la gloria
Centauro de la llanura
Dueño del camino largo
Que dejó en un mate amargo*

*En silencio su amargura
En la noche más oscura
Fue un fogón iluminado
Sobre el camino callad*

*Fue su música un cencerro
su mejor amigo un perro
su mejor cama un recado
Salió en busca de un jornal*

*Tan digno como salobre
Y aunque volvió menos pobre
Siguió siendo pobre igual.
Pero tenía un capital*

*Dentro de su corazón
Que en cada pueblo o región
Donde pasara el resero
Se sacaban el sombrero
Con profunda admiración*

*No hubo rancho que no diera
Agua a su boca sedienta
Remiendo a su vestimenta
Tabaco a su tabaquera
Conoció cada tapera*

*Cada monte, cada Estero
Y si la hija de un puestero
Lo miró con simpatía
Su mirada le decía*

Nací pa´ morir resero.

*Hoy la imagen detenida
De un paisaje en movimiento
Se quedó en un monumento
En medio de una avenida*

*Es la esencia y es la vida
Del barrio de Mataderos
Adonde muchos reseros
Se hermanan en una imagen
Para que de noche bajen
A conversar los luceros.*

*De tanto llevar ganado
"lleva Ganado" un respeto
Que hoy es orgullo ser nieto
De alguien que haya resereado*

*El día que mire al pasado,
Mi pueblo, y comprenda que
También lo puso de pie
Su heroico protagonismo
Regresará por el mismo
Camino por que se fue...*

Que no en vano eligió nuestro barrio el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para realizar la Feria de Mataderos, donde cada domingo o feriado convoque tanta gente entre nativos y turistas para expresar nuestro folclore en todos sus matices.

Nos enorgullece también nuestra Artífice Porteña Celia Rocha con su "Centro Tradicionalista Fortín de Celia Rocha" la institución brinda a la comunidad diferentes actividades, con el propósito de fomentar el conocimiento y la práctica de las danzas y la música folklórica, además de otras actividades como la Procesión de la Virgen Gaucha (Ntra. Señora de Lujan) por las calles del barrio, desfiles criollos, carrera de sortijas, encuentros de danzas tradicionales.

La Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos dedicada a la preservación del Patrimonio Histórico Cultural del Barrio de Mataderos viene realizando charlas, debates, clases en escuelas primarias, secundarias y universidades, presentaciones de nuestro patrimonio a través de exposiciones y desfiles, apadrinando escuelas rurales y agrarias, participa conjuntamente con entes de gobierno y de otras instituciones del barrio o de distintas provincias del país uniendo el campo y la ciudad como también con los países limítrofes: Brasil y Uruguay, con quienes compartimos la misma idiosincrasia.-

Por ello cada dos años se organiza el CONGRESO DE HISTORIA Y DE LA CARNE Y SUS DERIVADOS EN MATADEROS. *Comercio, industria, identidad nacional y turismo rural* , para integrar a todo el país en el desarrollo ganadero y en las raíces de nuestra identidad.-

No obstante esta labor de la comunidad e instituciones mataderenses no es sencilla sin duda la globalización tiende a que están tradiciones vayan desapareciendo, pero amparados en el

ARTÍCULO 32 de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

...Esta Constitución garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios.

...protege y difunde las manifestaciones de la cultura popular; contempla la participación de los creadores y trabajadores y sus entidades, en el diseño y la evaluación de las políticas; protege y difunde su identidad pluralista y multiétnica y sus tradiciones.

Y también por la

Recomendación sobre la Salvaguardia de la Cultura Tradicional y Popular - UNESCO, París, 1989

Considerando que la cultura tradicional y popular forma parte del patrimonio universal de la humanidad y que es un poderoso medio de acercamiento entre los pueblos y grupos sociales existentes y de afirmación de su identidad cultural, tomando nota de su importancia social, económica, cultural y política, de su papel en la historia de los pueblos, así como del lugar que ocupa en la cultura contemporánea, Subrayando a naturaleza específica y la importancia de la cultura tradicional y popular como arte integrante del patrimonio cultural y de la cultura viviente. Reconociendo a extrema fragilidad de ciertas formas de la cultura tradicional y popular y, particularmente, la de sus aspectos correspondientes a las tradiciones orales, y el peligro de que estos aspectos se pierdan.

Subrayando la necesidad de reconocer la función de la cultura tradicional y popular en todos los países y el peligro que corre frente a otros múltiples factores, Considerando que los gobiernos deberían desempeñar un papel decisivo en la salvaguardia de la cultura tradicional y popular y actuar cuanto reunión, que la “**salvaguardia del folklore**” debería ser objeto de una recomendación a los Estados Miembros, a tenor de lo dispuesto en el párrafo 4 del Artículo IV de la Constitución, Aprueba la siguiente Recomendación el día quince de noviembre de 1989:

“La Conferencia General recomienda a los Estados Miembros que apliquen las disposiciones que a continuación se exponen, relativas a la salvaguardia de la cultura tradicional y popular, adoptando las medidas legislativas o de otra índole que sean necesarias, conforme a las prácticas constitucionales de cada Estado, para que entren en vigor en sus territorios respectivos los principios y medidas que se definen en esta recomendación.

Desde esta perspectiva y como único barrio gaucho de la Ciudad de Buenos Aires, seguiremos bregando para que este Patrimonio folclórico que nos identifica, no se pierda y sea transmitido a las generaciones futuras!!

BIBLIOGRAFIA

- *El resero de la pampa a Mataderos – Museóloga Zulema Cañas Chaure*
Aportes del 1er. Congreso de la Historia de la carne y sus derivados en Mataderos de la Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos – Ciudad de Buenos Aires – 2012
 - *El Complejo Arquitectónico de la Administración de los Mataderos – Arq. Carolina Scarano*
Aportes del 1er. Congreso de la Historia de la carne y sus derivados en Mataderos de la Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos – Ciudad de Buenos Aires – 2012
- *Cien Años del Centro de Consignatarios de Productos del país - Lara Producciones - 2012*
- *Historia Económica de la Ganadería Argentina – Horacio C. Gilberti – Solar Hachette-1961*
- *“Memorias, identidades e imaginarios sociales” - Temas de Patrimonio 5 - 2001*
Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires – Primeras Jornadas de Patrimonio Intangible
- *“Patrimonio e Identidad Cultural” – Temas de Patrimonio 2 – 2000*
Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires-
- <http://www.definicionabc.com/social/folclor.ph>
- <http://payadorargentino.blogspot.com>

RITUALES. USOS. COSTUMBRES. TRABAJOS. DANZAS. ARTESANÍAS DE CATAMARCA

Prof. Ángel Ricardo Carrizo

Director COFFAR Catamarca

Contacto: kellycarrizoisa@hotmail.com

La provincia de Catamarca cuenta con 16 departamentos y 36 municipios. Su rica historia revela la vida de los Incas, Calchaquíes, Diaguitas, Quilmes. Ceremonias rituales y agrícolas. Sacrificios de animales, y en la antigüedad, a veces humanos, a Inti, Rey Sol. Había almacenes con papas, maíz, ajíes, porotos. Desfiles y ferias frente al gobernante. Recuas de llamas cargadas con metales rumbo al Cuzco. Un símbolo, el Shincal, capital de la provincia del imperio Inca, en Londres, Belén. Monumentos Nacional desde 1997, se realizaban ceremonias dedicadas al culto solar. Las 2 festividades principales eran los solsticios de invierno y verano, vinculados con siembras y cosechas.

Los incas heredaron el culto a la Pachamama, madre tierra, surgido 2000 años a.C. El curaca sentado en la tiana o banqueta del ushnu, presidía ceremonias. Cada 1º de agosto los pueblos andinos celebran a la Pachamama, ofrendan o entierran en un lugar de la casa, una olla de barro con comida cosida, coca, yicita, alcohol, vino, cigarrillos, chicha para alimentarla, al tiempo que le piden buenas cosechas y fecundidad para los rebaños. Es muy visitado en Laguna Blanca el ritual de la corpachada puneña, donde se realizan representaciones de Pachamama y Coquena. Se selecciona el mejor ejemplar para sacrificar. Niños y jóvenes entonan coplas, hombres y mujeres danzan. Los artesanos muestran sus trabajos, se deleita a los presentes con sabores catamarqueños: locro de maíz, carne de cabrito y cordero, charqui de llama.

El 21 de junio en Santa María se celebra el Inti Raymi – Fiesta del Sol -, en el solsticio de invierno, cuando la tierra descansa y se la prepara para un nuevo ciclo de siembra. Participan descendientes originarios de Villa Vil, Barranca Larga, Corral Blanco, Aguas Calientes, los Morteritos, Las Cuevas. En toda la provincia, además de estos rituales, la gente cree en Dios, en el médico o en la curandera que emplea todo tipo de rituales comerciales: amarres, amanses, desamor, indiferencia, magia negra. Usan yuyos preparados y todo tipo de artilugios para convencer a los clientes. Otra tradición es tomar 3 sorbitos de caña con ruda en ayunas, al comenzar agosto, para ahuyentar los males.

Denominan cultura popular a mitos, leyendas, aparecidos. Muchos lugares son aprovechados turísticamente. Son muy conocidas las de La Flor del Cardón, el Arco iris,

la leyenda de la guitarra, el quirquincho, la luz mala, el Sachayoj, el duende, la madre del agua, las salamancas de Catamarca. También se difunden otros dioses y cultos paganos: el Llastay, la viuda, la mulanima, el lobizón, el sombrero, el cacuy, el quemadito, el niño de zancas, la piedra pintana del tipán, la cueva de las niñas, la rosa del inca, la laguna del tesoro, el gigante dormido; pero Catamarca cuenta con un pueblo con una tremenda fe cristiana. Son reconocidas las festividades de la Virgen del Valle, donde llegan peregrinos de todo el país y países vecinos, tanto en abril como en diciembre. La Candelaria, Santa Rita, San Roque.

Las artesanías son reconocidas mundialmente, los aperos, el mobiliario, la vestimenta, cuyas materias primas son el cuero, madera, hueso, fibras vegetales y animales.

Artesanía textil vinculada con los rebaños de ovejas, llamas y vicuñas (cochas bordadas, puyos, chalinás, alforjas, alfombras, peleros, tapices, medias, guantes). La cestería de simbol junquillo, changual, poleo, totora (la primera, según los hallazgos, al cubrirla de barro y cocerla, dio origen a la cerámica: canastos, paneras, posaplatos, esteras). La alfarería de gredas y arcillas (es importante el dominio del fuego y el material: vasijas color tierra para almacenar granos, pasas, aceitunas, vinos).

La producción de dulces de frutos de la zona (se comercializan en panes, cascos o mermeladas: membrillo, manzana, lima, cayote, durazno, higos, de leche. También nueces confitadas, gaznates, tortas de turrón).

La seda de coyuyo.

Catamarca también es conocida por su música y sus danzas: Paisaje de Catamarca, zamba de Polo Giménez recorrió el mundo. Danzas como el Gatito Catamarqueño, Escondido Catamarqueño, Tunante Catamarqueño, el Gauchito Catamarqueño, el Suri, la Taba, el Zonda, la Condición. Los festivales folklóricos son otra atracción catamarqueña. La Fiesta Internacional del Poncho, en vacaciones de julio, está ubicada a nivel país, después del Festival de Cosquín. Cada departamento tiene su festival.

Sin lugar a dudas son muy apreciadas las comidas catamarqueñas: empanadas, carbonada, tamal, cabeza guateada, queso de pata, cazuelas, guiso de cordero, chorizos criollos catamarqueños, zapallo api, humitos, locros, mazamorra, tortillas al rescoldo, semitas con chicharrón, quesillos, vinos pateros, aloja, añapa, chicha, aguardientes, higos y uvas en aguardiente, tuna, chañar, algarroba, mistol, arropes, mate cocido con tortillas a las brazas.

Vaya a Catamarca y sabrá lo que es bueno, dice la zamba, vaya pa que sepa.

El Folklore y la religiosidad en Luján

Por Carlos Oropeza

Introducción:

La religión y el folklore están juntos en Luján. Una comunidad de padres en Luján trabajan en el encuentro anual de hombres pobres de cultura popular se busca afianzar el clima de amistad y emoción por estar juntos en Luján, al Amparo de la Patrona de la Patria.

Objetivo:

Fortalecer la cultura popular de los más pobres del pueblo argentino, cuyo corazón es el cristianismo popular con un fuerte amor a la virgen.

Desarrollo:

La jornada comienza generalmente en mes de abril de cada año donde aquellos padres se juntan venerando a la virgen y trabajan para la comunidad especialmente para aquellos que mas necesitan.

Esto se realiza en Lujan en un lugar llamado “El campito de Lujan”

La mayoría de las personas que vienen son de distintas provincias y que se vienen sumando cada año mas.

Esta jornada dura generalmente dos días.

Se comparten vivencias donde se ve en los fogones el folklore, acompañado de guitarras, bombos, acordeones y distintos instrumentos, amenizando nuestro canto folklórico popular.

Desde hace diez años, comenzaron con cien personas y hoy en día son más de 1500.

Aquí vemos a distintos grupos que llegan, cada uno con su virgen para que acompañe la vida muchas veces pobre y sufrida que ellos tienen. Y que con gran emoción se encuentran saludándose por que compartieron el año anterior.

A todas estas personas se les brinda en la primera jornada una cena tradicional del asado criollo, que en este caso, fueron vaquillonas con cueros, continuando toda la noche con los fogones y el folklore.

Cabe destacar la presencia permanente de los padres, compartiendo y atendiendo a todos los que mas necesitan espiritualmente y materialmente.

En la segunda jornada durante la mañana concurren caminando a la basílica de Lujan llevando su imagen, junto a las banderas argentinas y de los países limítrofes, acompañados con sus distintos instrumentos, donde se realiza una misa. Al regresar a la sede de la Fundación, se impusieron medallas a todos los presentes y se entregaron otras siete imágenes réplicas de Ntra. Sra. de Luján a distintos referentes de distintos lugares. .

En el lugar se reúnen a compartir un almuerzo criollo denominado “guiso carrero”.

Continuando durante la tarde hasta finalizar con guitarreadas, cantos folklóricos.

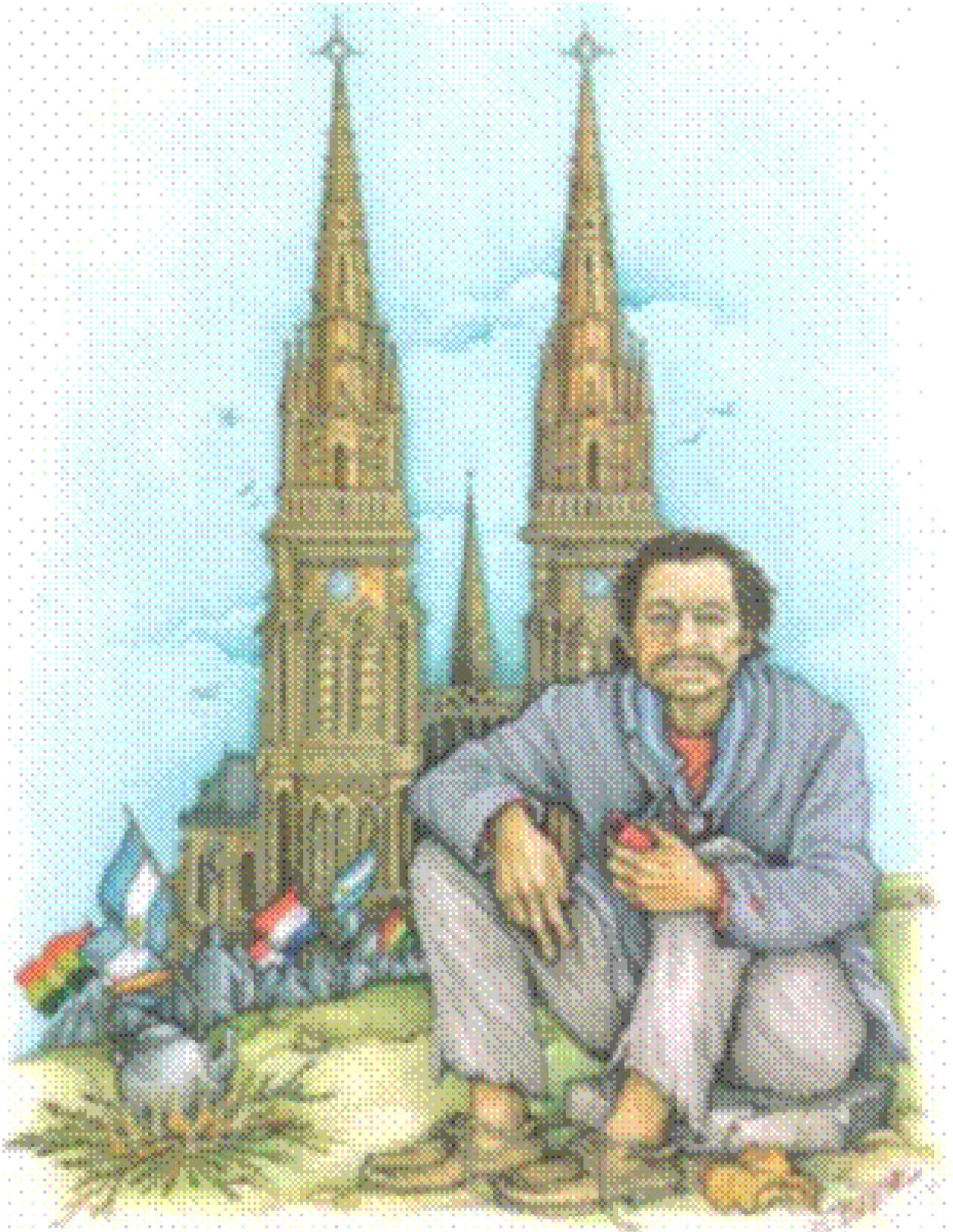
También agradecieron a los que colaboraron trabajando desinteresadamente para que se realice este encuentro.

Conclusión:

La religión junto al folklore consiguió fortalecerlos a todos espiritualmente y emotivamente en el regreso a sus querencias.

Los padres desean de corazón sumar más cristianos cada año, donde ahí se ve la presencia del folklore.

Todo esto que realizan los padres se hace en la Fundación Saracho, conocida como "Campito de la Virgen"



Fundación Saracho "Campito de la Virgen"

SE HACE CAMINO AL ANDAR...

La danza ayer y ... su entorno

Por Prof. Elba Ester Hernández

La elección de la frase "Se hace camino al andar..." letra de la canción muy conocida cantada por Joan Manuel Serrat y su autor Antonio Machado, se me ocurrió en tanto a buscar aspectos delineantes en la Historia de la Danza. Este metafórico lenguaje corporal, se asocia con todos los entornos culturales en el que su o sus realizadores se mimetizan en un contexto espacial y temporal determinado. Considerando así la multiplicidad de factores que condicionan la realización de la danza.

Elegí para deleitarnos con una hermosa Zamba a dos excelentes bailarines: Prof. Alba Rodríguez y el Prof. Lucas Adrián Suarez.

Realizarán primeramente una zamba tradicional y posteriormente será con variables de estilización y/o proyección.

El Arte

El arte es un campo de conocimientos constituido por diferentes disciplinas.

"El **arte** y el hombre son indisolubles. No hay arte sin hombre, pero quizá tampoco hombre sin arte. Por él, el mundo se hace más inteligible y accesible, más familiar. Es el medio de un perpetuo intercambio con lo que nos rodea, una especie de respiración del alma, bastante parecida a la física, sin la que no puede pasar nuestro cuerpo. El ser aislado o la civilización que no llegan al arte están amenazados por una secreta asfixia espiritual, por una turbación moral." (Huyghe, citado en Alderoqui et al., 1995:5).

"El **arte**, dice Nietzsche, es un "tónico", un gran "sí" a la vida."¹

"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 perceptible 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".²

¹ Nietzsche. Estética. Monroe Beardsley-John Hospers. Pág. 69

² La estética de Hegel. El sistema de las Artes.

“El **arte** es la expresión de los sentimientos humanos.”³

“El **arte** es una expresión del sentimiento a través de un medio”. (...)
“El **arte** es una exploración de la realidad a través de una representación sensible”. (...)
“El **arte** es una re-creación de la realidad”.⁴

Hablar de arte es hablar de la posibilidad de representar. Considerando el arte actividad humana. "Es un proceso de elaboración o conformación de un objeto material sensible, que gracias a la forma que recibe, expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en el objeto de arte. A través de este objeto el hombre objetiva su existencia y satisface necesidades estéticas de conocimiento, de comunión, de manifestación de su subjetividad, su ideología y su visión de la realidad, el vínculo entre su personalidad y la estructura cultural de la época y del medio a que pertenece, que lo condiciona y al que a la vez puede llegar a modificar."⁵

La idea, emoción y forma es lo que nos permite que se concrete un hecho artístico.

CULTURA

Cultura es un conjunto de hechos consagrados para entender al mundo como un espacio en disputa, signado por relaciones sociales, políticas complejas y heterogéneas. Esos factores que van incidiendo a través del tiempo en la diversidad de expresiones y la diversidad de miradas o de cuestionamientos. La cultura no es una realidad incuestionable e inmodificable sino que se va reordenando o forjándose por el accionar del hombre, es un proceso dinámico, continuo que trasciende la existencia individual. Es una relación dinámica entre tradición y creación. Esto le permitirá romper barreras, reformular esquemas y generar un discurso propio e identitario.

La danza como objeto de conocimiento es el medio de expresión del lenguaje corporal para la construcción de sentido en donde el cuerpo y la imagen de sí mismo se potencian en la configuración de la propia identidad.

Numerosos representantes de la psicología y de la pedagogía ven en la creatividad un nuevo concepto directriz que justifica ciertas esperanzas y podría introducir reformas intrínsecas en la educación.

³ Estética. Beardsley-Hospers. Pág. 137

⁴ Estética. Beardsley-Hospers. Pág. 157

⁵ Revista *kiné*, nº 2, Buenos Aires, 1992.

LA CREATIVIDAD

La gran vigencia que hoy se le reconoce a la temática de **la creatividad** es consecuencia de que el pasado, presente y el futuro nos enfrentan cotidianamente, en la política, la economía, la sociedad y las ciencias, con quehaceres y situaciones que sólo podrán dominarse mediante una consciente activación de esa característica de la personalidad, tan descuidada hasta ahora.

ANÁLISIS ETIMOLÓGICO

Creatividad se deriva del latín "**creare**" y está emparentada con la otra voz latina "**crescere**" (= crecer). Es interesante ver en qué entorno lingüístico aparece el concepto: en el Génesis del Antiguo Testamento leemos que Dios creó el cielo y la tierra de la nada (San Agustín, *De civ. Dei*, 22, 14: "qui creavit cuncta de nihilo") Creatividad significa pues etimológicamente, **crear de la nada**. (Ernout y Meillet, *Dictionnaire étymologique*).

Wertheimer : afirma que un descubrimiento no significa que se haya obtenido un resultado que antes no se conocía, sino más bien que una situación es percibida de manera nueva y más profunda, de modo que se amplía el campo del conocimiento de una realidad, antes que el proceso del pensamiento tenga lugar, o en sus primeros estadios se tiene frecuentemente una cierta visión de conjunto de la situación, y también de sus partes.

Actualmente los estudios psicológicos acerca de la creatividad van más allá de esta posición, dado que otras contribuciones sitúan la creatividad en el contexto de la personalidad -síntesis integradora- y estudian tanto los procesos psicológicos en la asociación de estímulos y respuestas, como las diversas formas en que el individuo recibe, produce, organiza y almacena informaciones.

La ocupación del niño más intensa y preferida es el juego. Todo niño que juega se comporta como un poeta creador, pues genera un mundo propio, o inserta las cosas de un mundo en un nuevo orden que le agrada y le produce placer.

En estudios sobre la conducta creativa, se comprobó que el individuo es guiado por valores estéticos y patrones éticos efectivamente integrados a las propias imágenes e

ideas, desarrollando la capacidad de reconocer y dar expresión a los múltiples aspectos de su personalidad, aceptándose a sí mismo y adquiriendo autoconfianza.

Una persona creativa está " dotada de iniciativa, plena de recursos y de confianza, lista para enfrentar problemas personales, interpersonales o de cualquiera otra índole".

DISTINTAS TENTATIVAS DE DEFINICIÓN:

Los distintos ensayos de interpretación y definición para poner en relieve la esencia y el núcleo del fenómeno que han realizado distintos investigadores tienen un aspecto parcial de la creatividad, el cual refleja la opinión y convicción personal del autor.

M. Mead subraya en la creatividad el elemento de lo subjetivamente nuevo: " En la medida en que una persona haga, invente o conciba algo que resulte nuevo para ella misma, puede decirse que ha consumado un acto creativo. Desde esta perspectiva, el niño del siglo XX que descubre por sí solo que en el triángulo rectángulo la suma de los cuadrados de los catetos es igual al cuadrado de la hipotenusa, realiza un acto no menos creativo que Pitágoras, aunque las consecuencias de tal descubrimiento para la tradición cultural son iguales a cero, puesto que el teorema ya forma parte de la geometría."

J.E. Drevdah acentúa la intencionalidad y la "direccionalidad", así como la realización en distintas áreas:

Creatividad es la capacidad del hombre de producir resultados de pensamiento de cualquier índole, que sean esencialmente nuevos y que eran previamente desconocidos a quien los produjo. Puede tratarse de imaginación o de una síntesis mental que sea más que un mero resumen. La creatividad puede implicar la generación de nuevos sistemas y combinaciones de informaciones conocidas, como asimismo la transferencia de relaciones conocidas a nuevas situaciones y el establecimiento de nuevas correlaciones. Una actividad creativa ha de ser intencional y dirigida hacia un fin, no inútil y fantástica, aunque el producto no tiene que ser inmediatamente aplicable

en la práctica ni perfecto o acabado del todo. Puede adoptar una forma artística, literaria o científica, de realización técnica o metodológica.

Jean Piaget, afirma que la inteligencia es un sistema de operaciones vivas y actuantes y que no constituye una categoría aislada y discontinua de los procesos cognitivos, añade que la mecánica de la adaptación presupone procesos de asimilación y de acomodación. Así, podríamos decir que hay creatividad cada vez que el individuo construye un esquema para realizar adaptación, y de esa forma la inteligencia, como fuente posible de creatividad, estaría implícita. Trató otro aspecto de la cuestión, poniendo la producción creativa en un contexto más amplio y haciendo de la creatividad el motor de cambios significativos de normas sociales:

"Creatividad es la aptitud de señalar nuevas interrelaciones, de cambiar significativamente normas tradicionales, contribuyendo así a la solución general de problemas de la realidad social."

Los distintos ensayos de interpretación y definición para poner en relieve la esencia y el núcleo del fenómeno que han realizado distintos investigadores tienen un aspecto parcial de la creatividad, el cual refleja la opinión y convicción personal del autor.

Es decir la Creatividad es la capacidad del hombre de producir resultados de pensamiento de cualquier índole, que sean esencialmente nuevos y que eran previamente desconocidos a quien los produjo. Puede tratarse de imaginación o de una síntesis mental que sea más que un mero resumen. Se puede implicar la generación de nuevos sistemas con combinaciones de informaciones conocidas, asimismo la transferencia de relaciones conocidas a nuevas situaciones y el establecimiento de nuevas correlaciones.

Jean Piaget, afirma que la inteligencia es un sistema de operaciones vivas y actuantes y que no constituye una categoría aislada y discontinua de los procesos cognitivos, añade que la mecánica de la adaptación presupone procesos de asimilación y de acomodación. Así, podríamos decir que hay creatividad cada vez que el individuo construye un esquema para realizar adaptación, y de esa forma la inteligencia, como fuente posible de creatividad, estaría implícita.

Otro aspecto de la cuestión, poniendo la producción creativa en un contexto más amplio y haciendo de la creatividad el motor de cambios significativos de normas sociales.

CREACIÓN

Según Francis Bacon "No dibujo, Empiezo haciendo todo tipo de manchas. Espero lo que llamo *el accidente*: la mancha desde la cual saldrá el cuadro.(...) este modo en que se va actuar es lo imprevisto, no se lo puede comprender jamás, (...) La verdadera imaginación está construida por la imaginación técnica, (...) es el instinto que trabaja fuera de las leyes, para volver al tema sobre el sistema nervioso con la fuerza de la naturaleza.(...) el momento más privilegiado es cuando los "músculos" trabajan bien. Entonces las manchas parecen tener más sentido, más fuerza. (...) Yo no entiendo mis cuadros mejor que los demás. Los veo como válvulas de mi imaginación técnica en distintos niveles. No hay nadie a quién se pueda enseñar un cuadro y que sea capaz de ver lo que hay de nuevo en este cuadro. (...) A veces el sentido crítico aparece, el cuadro se hace visible durante un instante, luego se va."⁶

La creatividad supone básicamente una conducta comunicativa destinada a transmitir alguna cosa a otras personas, y se diferencia esencialmente de la conducta informativa en la medida en que no pretende transmitir solamente informaciones, sino también sentimientos y emociones, por eso se la califica como "expresiva". Expresar un sentimiento significa producir modificaciones en la situación ambiental que van a funcionar como estímulos capaces de provocar en el observador reacciones emocionales equivalentes.

Las actitudes creadoras llevan al individuo no sólo a lograr una mayor independencia interna y autoconfianza, estimulándolo para desarrollar sus aptitudes, sino también a conocer sus características individuales y sus propios límites.

Todas las actividades humanas podrían llegar a ser creativas, básicamente todas las personas tienen la capacidad para crear: pero inciden en grado sumo las condiciones de vida que permitan desarrollar la posibilidad de manifestación de esta capacidad.

⁶ Bacon, Francis. Entrevista a ... Por Marguerite Duras.

La capacidad creadora supone la producción de nuevas combinaciones de elementos ya conocidos, que producen nuevas situaciones y generan nuevas búsquedas.

La práctica de la Danza- Expresión Corporal, "tiende a fomentar el deseo de recrear los elementos encontrados en sí mismo, explorándolos primero y luego proyectándolos hacia el mundo externo por medio del movimiento, del gesto, el ademán, la mirada y la actitud corporal. Es despertar sensorialmente, sentir y conocer el cuerpo y expresar lo que se descubre. **El instrumento expresivo se encuentra en el propio ser, reuniendo en sí mismo lo creado y su creador** a diferencia del músico que se expresa por medio del sonido, el escultor a través de la piedra o el poeta a través de la palabra."⁷

La expresión 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. El hacer creativo surge de la posibilidad de recombinar elementos de la realidad con un estilo particular y propio. Se parte de elementos que pueden existir previamente, pero crear siempre implica un estilo personal de seleccionar, jerarquizar y combinar estos elementos previos. El creador trabaja y participa y vive como propio el proceso de producción: desde la selección del material con el cual operar hasta la obtención de un producto final que responde a sus propias necesidades. Durante el transcurso de este tipo de trabajo, no sólo transforma los materiales y elabora un producto nuevo sino que se transforma y se enriquece él mismo.

El ser humano necesita espacios de confianza para expresarse y poder ejercer con libertad y espontaneidad su potencialidad creadora y el interés por el acto creativo es el que lo lleva a realizar su propio aprendizaje, la necesidad creativa del hombre nace de su propia inclusión, compromiso o entrega.

Por lo tanto, para poder crear, es preciso tener primeramente un impulso, que estará ligado a una necesidad, al que le seguirá una actividad de investigación, para llegar por último a la realización.

La educación debe desarrollar esta necesidad ontológica. En todos los seres humanos la tendencia creativa está presente aún en mínimo grado.

⁷ Stokoe, Patricia. Educación y Expresión Estética. Pág. 76

IMPROVISACIÓN

La **improvisación** es hacer algo de pronto, es un acto voluntario que parte de uno. La espontaneidad es un proceder que revela y desarrolla la creatividad, es la respuesta nueva a un estímulo nuevo o la respuesta nueva o adecuada a un estímulo viejo. Es un estado de producción no registrado.

Pareciera contradictorio lo espontáneo de lo voluntario, sin embargo, es necesario estar "**voluntariamente predisuesto**" a improvisar. En el momento de la acción creativa hay una entrega absoluta a alcanzar la **producción**, en el aquí y ahora.

En todo trabajo de **IMPROVISACIÓN** se debe pasar por los siguientes momentos:

***1.-La concentración**

La atención es necesaria que se dirija inicialmente hacia determinados centro de interés. La mirada puede estar en objetos del mundo real u objetos imaginarios. Sobre situaciones de la vida cotidiana, o producto de la fantasía asociados a la presencia del otro o de los otros.

***2.-La adaptación**

Como consecuencia de la **concentración**, la persona tendrá que adaptarse, es decir necesita estar sensitivamente conectado para improvisar y responder a situaciones generadas y poder interaccionar.

***3.-La producción**

A raíz de la **adaptación**, se originarán nuevos productos surgidos de la elaboración de los elementos previos, en donde el lenguaje personal desarrollado se hace "entendible", es decir que adquiere significación para él o los que improvisan y aún para posibles observadores.

La producción es precisamente la elaboración de los elementos disponibles sintetizados espontáneamente.

Según Jean Piaget lo describe así:

" Puede decirse, que toda necesidad tiende: 1º, a incorporar las cosas y las personas a la actividad propia del sujeto y, por consiguiente, a **"asimilar"** el mundo exterior a las estructuras ya construidas, y , 2º a reajustar éstas en función de las transformaciones sufridas, y por consiguiente, a **"acomodarlas"** a los objetos externos. Desde este punto de vista, toda la vida mental, como, por otra parte, la propia vida orgánica, tiende a asimilar progresivamente el medio ambiente, y realiza esta incorporación gracias a unas estructuras, u órganos psíquicos, cuyo radio de acción es cada vez más amplio: la percepción y los movimientos elementales dan primero acceso a los objetos próximos en un estado momentáneo, luego la memoria y la inteligencia prácticas permiten a la vez reconstituir su estado inmediatamente anterior y anticipar sus próximas transformaciones. El pensamiento intuitivo viene luego a reforzar ambos poderes. La inteligencia lógica, en su forma de operaciones concretas y finalmente de deducción abstracta, termina esta evolución haciendo al sujetodueño de los acontecimientos más lejanos, tanto en el espacio como en el tiempo. A cada uno de esos niveles, el espíritu cumple, pues, la misma función, que consiste en incorporar el universo, pero la estructura de la asimilación, es decir las formas de incorporación sucesivas desde la percepción y el movimiento hasta las operaciones superiores, varía.

Ahora bien, al asimilar de esta forma los objetos, la acción y el pensamiento se ven obligados a acomodarse a ellos, es decir, a proceder a un reajuste cada vez que hay variación exterior. Puede llamarse **"adaptación"** al equilibrio de tales asimilaciones y acomodaciones: tal es la forma general del equilibrio psíquico, y el desarrollo mental aparece finalmente, en su organización progresiva, como una adaptación cada vez más precisa a la realidad."⁸

Es fundamental producir claras y precisas respuestas desde el lenguaje del movimiento y es en la **composición síntesis** la que posibilita creaciones comprensibles para uno mismo y para los demás. El objetivo es lograr diversas e infinitas variables, originales y únicas, pero sin perder de vista la claridad del mensaje a transmitir.

⁸ Piaget Jean. Seis estudios de psicología. Editorial Plante Agostini. España.1993. Págs.18-19

El **impulso que genera el acto de improvisar**, que parte de una idea, de un objeto, de un texto literario, de una música, etc., se perdería si no se creyera en él, y si además, no se mantiene la **concentración** para llevarlo a cabo desarrollándolo. Se trata de lograr una **síntesis** entre la actividad imaginativa y la **expresión corporal**,

“IDEA, EMOCIÓN Y FORMA”.

COMPOSICIÓN

Componer significa poner con cierto modo y orden, organizar, estructurar, contextualizar, unir. Esta estructuración surge igual que la improvisación, de una disposición lógica y sensible de los elementos percibidos y registrados. Se tiene en cuenta la selección, combinación y agrupación asociados con las infinitas variables procurando un hacer más sensible y armónico como manifestación hacia los demás.

Es importante que los maestros ofrezcan a los niños materiales, situaciones y estrategias que les permitan avanzar. Se trata de presentarles situaciones que ofrezcan puntos de referencias con nuestras danzas tradicionales, con algunos de los elementos significativos como ser el mensaje implícito o de un elemento auxiliar como pañuelo, sombrero, poncho, polleras, argumentaciones de cuentos, leyendas, supersticiones, costumbres, artesanías o cualquier otro elemento que aporte o que actúe como incentivador de la propuesta significativa de la danza en sí misma. Es decir que emanen situaciones una de otra que a través de una propuesta metodológica de improvisación se alcance un producto o síntesis más acabado u ordenado a través de la composición.

Qué se propone la Danza en la escuela:

- + Posibilitar a los alumnos el disfrute por la práctica de la Expresión Corporal, como una danza que lleva a la expresión de los propios significados.
- + Contribuir a que los alumnos comprendan que la danza es un bien natural y cultural al cual todos tienen derecho.
- + Guiar a los alumnos hacia otras vías de la percepción sensible del mundo y de sí mismo que posibilita el Arte, en este caso, la Danza.

- + Favorecer la valoración de la integración grupal. Sus alcances y sus logros.
- + Enseñar a valorar, a partir de la producción en Exp. Corporal y su complementariedad con las danzas tradicionales **tanto el proceso como el producto.**
- + Ofrecer situaciones de apreciación y crítica de las propias producciones dentro del grupo de pares, en la tentativa de sacar la danza del aislamiento, buscando relacionar educación- danza - mundo (realidad social y cultural).
- + *Desarrollar la capacidad para concertar en la producción artística grupal, ocupar distintos roles dentro del trabajo (creación, interpretación, dirección) y reflexionar críticamente sobre lo producido.*
- + *Valorar la libertad como medio insustituible para ser capaz de dar respuestas a sus desafíos cotidianos, poder emocionarse y sentir mirando con ojos diferentes las cosas de todos los días.*

El folklore se define como una forma desde la danza que mantiene nuestro propio sello, que es dinámico y actual. Constantemente se va personalizando o jerarquizando su manera de expresión.

Comparándolas o mejor dicho complementándolas podríamos decir que este HACER es generar nuevas estrategias metodológicas, es querer ayudar a que el cuerpo piense, se exprese, se emocione y transforme esta actividad psíquica - afectiva en movimiento, gestos, ademanes y quietudes cargados de sentido propio.

Realmente que podamos encontrar en las nuevas generaciones mensajes cargados de significatividad. Ninguna cultura es inmanente ni atemporal, los múltiples factores sociales, políticos, económicos rigen un marco referencial en constante transformación, en un proceso continuo que trasciende lo acumulado a través del tiempo, con rupturas de esquemas y con revalorización de nuevos cánones generando un discurso propio e identitario.

BIBLIOGRAFÍA

- **ARETZ ISABEL.**
Costumbres tradicionales argentinas. Raigal. Bs. As. 1954
- **ASSUNCAO FERNANDO O.**
Pilchas Criollas. Editorial Emecé. Bs.As. 1992. Págs.420.
- **AKOSCHKY JUDITH * EMA BRANDT Y OTROS.**
Artes y Escuela. Cap. La Expresión Corporal va a la escuela. Por Ruth Harf, Débora Kalmar y Judith Wiskitski. Paidós. Bs.As. 1998
- **ALEXANDER GERDA.**
La Eutonía. Editorial Paidós. Bs. As. 1986. Págs. 173.
- **BACLE, CÉSAR HIPÓLITO.**Estampas de Buenos Aires. Centro Editor. Bs.As. 1966.
- **BECCO, HORACIO JORGE- DELLEPIANE CALCENA, CARLOS.**
El gaucho. Editorial Plus Ultra. Buenos Aires. 1978. Págs.367
- **BERNARD, MICHEL.**
El cuerpo. Editorial Paidós. Bs. As. 1980. Págs.228.
- **BERGE, YVONNE.**
Vivir tu cuerpo. Edit. Narcea. Madrid. 1982. Págs.160
- **BURUCÚA, JOSÉ EMILIO.**
Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y política. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. 1999. Págs.316
- **CARRIZO, JUAN ALFONSO.**
Historia del Folklore Argentino. Editorial Dictio. Buenos Aires. 1953. Págs.194
- **COLUCCIO, FELIX.**
Fiestas y celebraciones en la república Argentina. Plus Ultra. Bs.As. 1992.
- **CORTAZAR, AUGUSTO RAÚL.**EL carnaval en el folklore Calchaquí?
Sudamericana, Bs. As. 1949
- **DROPSY, JACQUES.**
Vivir en su cuerpo. Editorial Paidós. Bs. As. 1982. Págs. 200
- **HUMPHREY, DORIS.**
El arte de crear danzas. Editorial EUDEBA. Bs. As. 1965. Págs.202.
- **LABAN, RUDOLF.**

Danza educativa moderna. Edit. Paidós. Bs.As. 1975. Págs.133.

- **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. Págs. 259.

- **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.

- **PIAGET, JEAN**

Seis estudios de psicología. Obras Maestras del Pensamiento Contemporáneo. Edit. Planeta- Agostini.Barcelona. 1993. Págs.225

- **PINTURA ARGENTINA.**

Ediciones Banco Velox. Bs. As. 2000

- **PINTURA ARGENTINA – PRECURSORES**

Ediciones Banco Velox. N°16. Bs.As. 2001.

- **PINTURA ARGENTINA - GENERACIÓN DEL 80.**

- Ediciones Banco Velox. N°10. Bs.As. 2001

- **PINTURA ARGENTINA - IDENTIDAD Y VANGUARDIA.**

Ediciones Banco Velox. N°9. Bs.As. 2001

- **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. ° Patricia Stokoe dialoga con Violeta H. de Gainza. Edit. Lumen. 1997.

- **STOKOE, PATRICIA Y HARF RUTH.**

La Expresión Corporal en el jardín de infantes.Edit. Paidós. Bs. As. 1980. Págs. 140.

- **STOKOE, PATRICIA- SCHÄCHTER ALEXANDER**
La Expresión Corporal. Edit. Paidós. Bs. As. 1977.
- **TRÍPODI EDGARDO Y GARZÓN GABRIEL.**
El cuerpo en juego. Colección puerta abierta. Editorial Construir. Bs. As. 1994.
Págs. 192.
- **VEGA, CARLOS.** Las danzas populares argentinas Tomo I y II, Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”. Buenos Aires. 1986.
- **VISHNIVETZ BERTA.**
Eutonía, educación del cuerpo hacia el ser. Edit. Paidós. Bs. As. 1996. Págs.247.

Proyecto de Investigación

“Damitas antiguas”: Imágenes presentadas en revistas de divulgación docente.

Prof. María José Hernet

El presente proyecto de investigación se presentó para la acreditación y aprobación del Seminario de capacitación: Metodología de la investigación en artes, organizado por la Dirección General de Cultura y Educación, Dirección de Educación Artística. Sede: Azul. Dictado por : Dra. Leticia Muñoz Cobeñas – Año 2013.-

1. JUSTIFICACIÓN

Como profesora de Danzas Nativas y Folklore he observado en numerosas oportunidades una falta de coherencia interna dentro del ámbito y aplicación del folklore en la educación.

Desde el marco teórico propuesto por los Diseños Curriculares del plan del profesorado en Artes con orientación Danzas Folklóricas, en donde la bibliografía específica de la rama se encuentra completamente obviada ya surgen planteamientos que debilitan la postura teórica con la que se intenta sostener los marcos conceptuales.

Esta falta de especificidad dentro de materias troncales en el plan de la carrera (Danzas, Coreografías Populares, Malambo, Folklore y Cultura Popular, etc) y materias eliminadas en los nuevos planes de estudio como Historia de la Danza e Historia del Atuendo, relegadas al criterio de la institución a través de los espacios institucionales, marcan una tendencia casi de aniquilamiento con respecto a la orientación específica de la carrera.

Este debilitamiento se acentúa ante una concentración de información en la elite científica con asiento en la ciudad de Buenos Aires, casi inaccesible al resto de la Argentina y la escasez de publicaciones de libros y revistas a nivel nacional que tengan difusión general. Desde esta perspectiva, el COFFAR (Consejo Federal de Folklore de Argentina), es un nexo que sirve para acercar a todas las provincias participantes y favorecer la comunicación científica y el intercambio cultural.

Por otro lado, en las revistas de divulgación escolar y didáctica, eje de este proyecto, encontramos que las imágenes complementarias en artículos de efemérides no concuerdan en su mayoría con datos históricos correctos sino que se manejan con estereotipos aceptados y reconocidos socialmente, conformando un imaginario social no concordante con la realidad histórica.

Ejemplos de estos errores son las imágenes de las “damitas antiguas” que acompañan las publicaciones del 9 de julio y del 25 de mayo. En ambos casos, suelen aparecer dibujos con vestidos armados con miriñaques, siendo que hacia 1810 y 1816 la moda reinante en nuestro país era la moda imperio y no la romántica, que se dio a partir de

1825 y en todo su furor después de 1830 con la llegada de Rosas al poder y del apogeo del movimiento romántico en todas sus facetas.

Estas cuestiones me llevaron a plantearme la necesidad de rever algunos parámetros y estereotipos aceptados socialmente como válidos. ¿Cuándo surgen? ¿En qué contexto político y social se gestan? ¿Qué fines didácticos, sociales, políticos, conlleva la cristalización de las “damitas antiguas” tal como las vemos hoy en día?

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Martha Blache⁹ en 1991 plantea que:

“En la etapa de consolidación de la Argentina la toma de conciencia de los valores que subyacen en el folklore estuvo estrechamente vinculada con un emergente movimiento nacionalista y sus variedades afines como tradicionalismo, criollismo, nativismo o costumbrismo. Esta relación entre folklore y nacionalismo, en la que ambos componentes se apoyan y fortalecen recíprocamente, no es equívoca y varía de nación a nación conforme a distintas circunstancias, como bien lo revelan estudios llevados a cabo en Irlanda, Noruega y Finlandia”.

Ya a principio del siglo XX, se comenzaron a gestar acciones de rescate del patrimonio cultural de nuestro país. La encuesta de 1921 es un claro ejemplo de este accionar de políticas sociales. A partir de la década del 40 en nuestro país, se produce una masiva expansión de movimientos tradicionalistas, nativistas, criollistas, etc., que favorecen por medio de una masiva divulgación y popularización las danzas tradicionales y otras tradiciones revalorizadas. La creación de diversos institutos y escuelas de danza de formación académica y también de educación no formal, crean un boom de este movimiento en Argentina. Esta expansión se da desde la conformación de diversos grupos de bailes hasta conjuntos musicales de auge en esta época.

Dentro de estas políticas, se crea en 1943 en el Instituto Nacional de la Tradición, en 1944 el Instituto Nacional de Musicología. Es también durante estos años donde se empieza a manifestar interés por definir el concepto de folklore, estudios que se desarrollaran durante las siguientes décadas.

En 1948 se creó la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas, como parte del Plan Quinquenal del primer gobierno de Juan D. Perón (1946-1952). Es en este momento donde se institucionalizan, seleccionan y se sistematizan las danzas tradicionales tal como se transmiten hoy en día en el ámbito académico. María Belén Hirose¹⁰ aclara

⁹ BLACHE, MARTHA (1991). “Folklore y Nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual” en *Runa XX* (1991-1992): 69-89. ISSN 0325-1217

¹⁰ HIROSE, MARÍA BELÉN (2010). “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza” en *Revista del Museo de Antropología* 3: 187-194. Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 1852-4826

que: “Este proceso suponía el establecimiento de criterios de selección y transformación de aquellas danzas que se considerarán adecuadas para dar materialidad, mediante coreografías, música, vestimenta y eventos, al sentimiento de la nacionalidad”.

En 1955 Cortazar propuso la creación de la Licenciatura en Folklore en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, pero que al poco tiempo fue incluida dentro de la Licenciatura de Ciencias Antropológicas.

Otros proyectos fueron llevados a cabo, pero quedaban truncados ante los cambios de gobierno y políticas nacionales vigentes.

Desde este proyecto de investigación se trata de establecer la relación subyacente entre las políticas nacionales de rescate, revalorización y nacionalización del folklore y su transposición en la representación de las imágenes presentadas en las revistas de divulgación docente para su uso en el ámbito escolar en las efemérides patrias.

Lilia Ana Bertoni¹¹ (3) dice:

“Desde 1887, precisamente, los esfuerzos para revitalizar las fiestas, desembocaron en la organización de grandes celebraciones conmemorativas, la construcción de un conjunto de referentes materiales, como monumentos y museos, y la elaboración de una legitimación de la identidad nacional basada en la apelación al pasado patrio. Las escuelas fueron, en un primer momento, un instrumento de la reactivación de las fiestas públicas oficiales, para convertirse luego, a través de la ritualización de las celebraciones escolares y de la enseñanza de la historia, en uno de los principales ámbitos de la conservación selectiva de la tradición patria” (p.78)

3. APORTES POTENCIALES

Por todo lo expuesto y planteado, creo necesario analizar las imágenes presentadas en las revistas de divulgación escolar en los fascículos destinados a las efemérides nacionales del 25 de mayo y 9 de julio, ya que considero valioso la necesidad de replantear de manera correcta, en este caso en particular, el uso del atuendo correspondiente a las fechas de 1810 y 1816.

No existiendo investigaciones en este tema específico, se busca la inserción de nuevos debates en el área que lleven a un replanteamiento de contenidos adecuados, tomando en cuenta que estas representaciones se inculcan desde la temprana edad en el ámbito de la escolarización.

¹¹ BERTONI, LILIA ANA. “Construir la nacionalidad: Héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891” en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignam”. Tercera Serie, núm. 5, 1º semestre de 1992: 77-111.

4. OBJETIVOS

- Relevar las imágenes que acompañan los artículos referidos a las fechas patrias del 9 de julio y 25 de mayo en las revistas de divulgación escolar y didáctica.
- Describir las imágenes representadas en las revistas de divulgación escolar seleccionadas.
- Analizar las características del atuendo representado en dibujos y fotografías dentro de la publicación de las revistas seleccionadas.
- Revisar los discursos visuales referentes a las efemérides nacionales.
- Interpretar las imágenes y su aplicación en el aula.
- Comparar las imágenes con las fuentes iconográficas y documentación bibliográfica de la época de referencia (1810-1816)

5. METODOLOGÍA

Se tratará de relevar la mayor cantidad de ediciones de revistas de divulgación escolar desde la década de 1930 a la actualidad, en las publicaciones referidas a las efemérides nacionales del 25 de mayo y 9 de julio para poder analizar las imágenes presentadas para tales oportunidades. De esta manera se tratará de determinar desde qué fecha se comenzaron a publicar este tipo de imágenes y su vigencia en las revistas actuales.

5.1. Universo de análisis: Revistas de divulgación escolar (nacionales)

5.2. Unidad de análisis: Revista Billiken, Antejito, Primer Ciclo.

El corpus con el que se trabajará será sólo las ediciones referidas a las efemérides nacionales del 25 de mayo y 9 de julio.

5.3. Análisis comparativo entre las revistas (Billiken, Antejito, Primer Ciclo)

Los indicadores que se analizarán para interpretar la variable de disociación entre la iconografía de la época (1810-1816) y las representaciones actuales, serán los siguientes:

- Formas corporales: Las imágenes variarán de acuerdo con su representación visual. Dibujos en las ediciones más antiguas y fotografías en las publicaciones más modernas. Adultos o niños representados. Características.
- Actitudes corporales: Estas actitudes estarán determinadas por la acción que están desarrollando en la representación.
- Atuendo: Características y descripción del atuendo observado en las imágenes seleccionadas.
- Accesorios: Los accesorios como el abanico y el peinetón son parte del atuendo analizado pero merecen un apartado por ser muy representados y caracterizados.
- Personajes en escena: Qué personajes complementan la escena, damas, aguateros, caballeros, vendedores ambulantes, etc.

6. HIPÓTESIS

Las hipótesis a corroborar en la presente investigación están basadas en las siguientes afirmaciones:

Las imágenes visuales representadas en las revistas de divulgación escolar están representacionalmente disociadas de la época que representan.

Las imágenes visuales representadas en las revistas de divulgación escolar para las efemérides nacionales del 25 de mayo y 9 de julio surgen como una apropiación del sentido de patria impuesto por las políticas nacionales.

BIBLIOGRAFÍA

ASSUNÇAO, FERNANDO O (1996) Pilchas Criollas. Emecé. Buenos Aires.

BATOLLA, OCTAVIO C. (2000) La sociedad de antaño. Memoria Argentina Emecé. Buenos Aires.

BERTONI, LILIA ANA. “Construir la nacionalidad: Héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891” en Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana “Dr. E. Ravignam”. Tercera Serie, núm. 5, 1º semestre de 1992: 77-111.

BLACHE, MARTHA (1991). “Folklore y Nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual” en Runa XX (1991-1992): 69-89. ISSN 0325-1217

DUPEY, ANA MARÍA (1995) “Deconstrucción y construcción del concepto de tradición”. En Revista Identidades N° 17. Quito, Ecuador.

HIROSE, MARÍA BELÉN (2010). “El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza” en Revista del Museo de Antropología 3: 187-194. Facultad de Filosofía y Humanidades – Universidad Nacional de Córdoba. ISSN 1852-4826

LOPEZ ANAYA, JORGE (1997) Historia del Arte Argentino. Emecé Editores. Buenos Aires.

SAULQUIN, SUSANA (1998) La moda en Argentina. Emecé, 2º Ed. 2005.

TOMEIO, MARÍA DEL CARMEN. “La moda, esa dulce tiranía” en la Revista Todo es Historia (en América y el mundo). Suplemento N° 30.

VIDAL, EMERIC ESSEX (1999). Buenos Aires y Montevideo. Memoria Argentina Emecé. Buenos Aires, 1999.

HISTORIA SINTÉTICA DE LA FOLKLOROLOGÍA EN ARGENTINA

Una perspectiva historiográfica para la Enciclopedia Digital Interactiva de la Provincia de Salta – Edición 2014

Por José de Guardia de Ponté

Antecedentes:

El inglés Williams Thoms, piedra angular, inventor del término folk-lore, y el finlandés Julius Krohn le dieron peso académico a la disciplina. Para la segunda mitad del siglo XIX, el folclore era considerado ya una ciencia, que siguiendo el modelo las ciencias naturales buscaba descubrir, clasificar y ordenar especímenes, en su caso especies tales como cuentos, danzas, creencias y prácticas rituales. El medio donde se desarrollaban estos fenómenos era las “sociedades folk”, es decir pequeñas comunidades donde todos sus miembros se conocían unos a otros, donde la creación artística era anónima, los conocimientos se transmitían principalmente en forma oral, y donde la vida diaria seguía siendo regulada por la tradición y formas noindustriales de producción.

Con respecto a la relación de Folklore con Patrimonio Cultural Intangible podemos decir que el Folklore nace con Williams Thoms con esa concepción básica. Luego se separaron los conceptos por las diferentes corrientes filosóficas y epistemológicas que influyeron en los científicos involucrados en el estudio. Es decir, puede afirmarse que la investigación de lo que hoy se denomina patrimonio intangible fue históricamente desarrollada por la disciplina del Folklore, en una dirección muy similar a la que se observa en la mayor parte de las corrientes de pensamiento de preservación patrimonial en la actualidad. En los últimos años, pasó a utilizarse la denominación «patrimonio intangible, inmaterial y folklórico» para designar fenómenos que hasta ese momento se calificaban como folklóricos. Este cambio de nomenclatura, no implicó, sin embargo, una transformación en la dirección de las investigaciones, sino que éstas siguieron lineamientos similares a los clásicos, pero con una idea superadora con respecto a la definición de FOLKLORE.

En Argentina:

En un principio era interés del Folklore como ciencia tradicional las “supervivencias” culturales que se mantenían vivas entre estos grupos aislados, de la misma forma que los paleontólogos y geólogos se interesaban por los restos dejados por las distintas etapas de la historia natural.

En estos primeros tiempos la folklorología y la etnografía se mezclaban, confundían y superponían y aunque sus objetos de estudio eran diferentes a raíz de un plan político esencial que constituía en la construcción de un estado moderno, corporativo y capitalista pero siguiendo un concepto puramente romántico –y por tanto irracional– que asignaba a esas sociedades folk la categoría de “auténticamente nacional”.

“El Norte Argentino” desde un comienzo se posicionó como el lugar donde las tradiciones nacionales permanecían vivas y donde residía el verdadero espíritu de la argentinidad. No importaba que estas provincias estén sumidas en la más grande de las pobrezas y marginalidad; gobernadas feudalmente por clases terratenientes fuertemente posicionadas en el espectro nacional.

Este lugar especial que ocuparía el Noroeste en la construcción imaginaria de la nacionalidad había comenzado a tomar forma en la década 1890 con los trabajos arqueológicos y etnográficos de Samuel Lafone Quevedo, Adán Quiroga, Eric Boman, Roberto Lehman-Nitsche y Juan Butista Ambrosetti y se articuló como paradigma con los trabajos de Joaquín V. González, Ricardo Rojas, Andrés Cahazarreta y Leopoldo Lugones.

Estos, no consideraron a las distintas ramas de la antropología -arqueología, etnología y folklore- como compartimentos estancos sino como diferentes etapas intercomunicadas del desarrollo de la cultura.

El Folklore como mecanismo nacionalista:

A principios del siglo XX, intelectuales, académicos y educadores comenzaron a referirse al Noroeste y al interior en sentido más amplio como la verdadera Argentina contrapuesta a Buenos Aires, ciudad cosmopolita y desarraigada. El dualismo cultural conllevaba una valoración moral. Mientras que Buenos Aires se europeizaba, los supuestos valores argentinos se corrompían por la multiplicación de efectos disolventes

El nacionalismo, como movimiento intelectual reaccionario, en contra de la inmigración y de las ideologías foráneas como el anarquismo y socialismo europeo, definía a los pobladores criollos del interior profundo, el arriero cuyano, el zafrero tucumano, la telera puntana, o el gaucho salteño como los poseedores de valores morales acendrados. Estos campesinos criollos habían conservado una sabiduría sencilla e incontaminada, que ponía la religión católica, la protección de la familia, la defensa de la patria, y el cumplimiento de la palabra prestada, por sobre sus intereses personales. Dichos valores aparecerían reflejados en el arte anónimo que practicaban, especialmente las décimas memoradas por los músicos campesinos. El criollismo había ya definido esos valores como propios del gaucho pampeano, el arquetipo máximo de la nacionalidad. Pero mientras el gaucho se daba por extinguido o contaminado por los inmigrantes vecinos, los criollos del interior continuaban conservando hasta el presente los valores y creencias de la “Edad de Oro” pasada, que los nacionalistas localizaban entre la Conquista española y la llegada de la inmigración a fines del siglo XIX.

Pero al margen de esta nacionalidad a ultranza había un proyecto de país que apostaba a la homogenización para generar un proceso de unificación de poblaciones heterogéneas y desiguales, establecer el perímetro del territorio nacional y desarrollar en el ciudadano un sentido de lealtad hacia la nación. A través esta homogenización se buscaba absorber las diferencias étnicas, sociales y políticas previas a la formación de la nación. Dicho dispositivo se desarrolló, efectivizado por intelectuales, a través del uso letrado de la cultura rural folklórica para la elaboración de un imaginario colectivo nacional.

Década del 20:

Bajo las consigas nacionalistas el estado argentino manifestó interés en el rescate del patrimonio tradicional, especialmente el inmaterial, al menos desde 1921 en el que el Consejo Nacional de Educación bajo la coordinación de Juan P. Ramos se organizó la llamada Encuesta del Magisterio con las respuestas de la cual se formó la Colección de Folklore. Esta consiste en aproximadamente 88.000 páginas manuscritas elaboradas por maestros de escuelas nacionales primarias en todo el país. Constituye un registro invaluable del relato oral argentino, que ha permitido condensar por escrito aspectos de la cultura popular, en un corte temporal que se realizó en toda la extensión del territorio de nuestro país. Testimonia un proyecto político

centrado en la representación de la nacionalidad argentina a través de sus expresiones culturales hispano-indígenas.

El material a recolectar debía referirse a tradiciones populares antiguas nacionales y/o locales. Para llevar adelante esta tarea, el Consejo Nacional de Educación, elaboró unas instrucciones para los maestros que proponía la siguiente clasificación:

1. Creencias y costumbres

2. Narraciones y refranes (tradiciones populares, fábulas, anécdotas, leyendas, cuentos, refranes, adivinanzas)

3. Arte

4. Conocimientos populares

El material así recolectado que está depositado en el INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO, ha dado lugar a numerosos estudios sobre cuentos, poesía, creencias y tradiciones de todo el país, aún se sigue consultando y en este momento acaba de ser microfilmado. Aunque la primera encuesta no alcanzó los resultados esperados las autoridades educativas promovieron otras dos más de este tipo, en 1939 y 1951.

Martha Blanche nos dice: “Esta política no sólo se tradujo en una monumental compilación de material folklórico del país sino que parte del mismo se utilizó en publicaciones tendientes a desarrollar contenidos re-feridos a diferentes géneros folklóricos, con el objeto de incluirlos en la currícula escolar de los distintos niveles educativos. Con tal finalidad el Consejo Nacional de Educación editó antologías de folklore para la escuela primaria y de adultos, respectivamente. Años después, varios especialistas con larga actuación docente publicaron libros que trataban sobre la aplicación del folklore a la enseñanza, destacándose los de Ismael Moya (1948) y Félix Coluccio ([1965] 1993)”

LA BUENA CIENCIA:

El Folklore y sus manifestaciones constituyeron en las provincias, además de tratar temáticas de índole geográfico y romántico, un recurso simbólico, para denunciar el cosmopolitismo cultural y el colonialismo económico y político que ejercía la Buenos Aires sobre el interior del país.

Tal es el caso de políticos como Ernesto Padilla e intelectuales como Alberto Rougés, quienes desde Tucumán afirmaban la preeminencia del folklore como marca de lo local y lo propio en una época en que mirar a Europa era la normativa vigente. Por tal motivo apoyaron la labor de investigadores como Manuel Gómez Carrillo, Carlos Vega, Isabel Aretz y Juan Alfonso Carrizo.

En forma concurrente los miembros de la Asociación Tucumana de Folklore, presidida por Tobías Rosemberg, se abocaron a la indagación de las expresiones folklóricas del noroeste, y a la afirmación de la práctica científica frente a los aficionados.

Estos antecedentes abrieron el camino para que en la efímera Licenciatura en Ciencias Antropológicas del Instituto de Antropología de la Universidad de Tucumán, creada en 1947, se incluyera la disciplina de Folklore como asignatura dictada por Armando Vivante.

Tanto Ismael Moya (1948) como Félix Coluccio ([1965] 1993) se ocuparon de la enseñanza del folklore. Este último también publica el Diccionario folklórico argentino, cuya primera edición aparece en 1948 y la décima reedición en 2006.

La Investigación folklórica como institución:

En su labor inicial Juan Alfonso Carrizo recibe el impulso de tucumanos de nota. Entre 1928 y 1933 sus trabajos fueron apadrinados por Ernesto Padilla, Juan B. Terán, por su parte, los jerarquizó publicándolos bajo el sello editorial de la Universidad Nacional de Tucumán, mientras que Alberto Rougés, a través de sus tertulias filosóficas, los acercó a investigadores de la especialidad como y Bruno C. Jacovella.

Carrizo se había hecho acreedor a estas consideraciones pues había logrado reunir más de veintitrés mil coplas provenientes de la tradición oral, recogidas en las provincias de Salta, Jujuy, Tucumán, La Rioja y Catamarca. Fruto de esas recopilaciones son los Cancioneros en donde aplica una metodología folklórica para el estudio de esos cantares que publica años más tarde.

En 1930, Carlos Vega, inició un proyecto de relevamiento musicológico del folclore argentino y en 1931 fundó el Gabinete de Musicología Indígena del Museo de Ciencias Naturales, entidad precursora del Instituto Nacional de Musicología que dirigió y que actualmente lleva su nombre. Al mismo tiempo, llevó a cabo un amplio estudio de los códices medievales.

Este interés en el estudio de esta parte del patrimonio inmaterial que podríamos llamar a grandes rasgos “folklore”, continuó en la década del 40 del pasado siglo con la creación del Instituto de Musicología dirigido por Carlos Vega quien estudió la música tradicional criolla e indígena de la Argentina y el Instituto Nacional de la Tradición (hoy INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO) dirigido por Juan Alfonso Carrizo, recopilador y editor de los cancioneros tradicionales del Noroeste argentino (de ambos Institutos así como de la Encuesta de Folklore pueden consultarse detalles en las fichas de Instituciones Gubernamentales).

En 1943, sobre la base de todo este capital de conocimientos, se creó el Instituto Nacional de la Tradición bajo la dirección de Juan Alfonso Carrizo; lo acompañaban Manuel Gómez Carillo como vicedirector y Bruno Jacovella como secretario técnico. En esta etapa Carrizo se concentró en la continuación del análisis del material recogido.

Institucionalización de la Ciencia

En Santiago del Estero al calor de las discusiones sostenidas por los integrantes de la asociación La Brasa (1925-1946), en torno a la tensión de una capital como Buenos Aires -sobre-dimensionada y poderosa- y un interior empobrecido y postergado, se esgrimieron propuestas de descentralización y búsqueda en lo propio, en el retorno a lo local para lo cual las manifestaciones folklóricas constituyeron un núcleo significativo.

Cabe destacar que en este movimiento intelectual que se desarrollaba en las provincias existían dos posturas o líneas teóricas para su investigación con referencia a la ciencia del Folklore. Por un lado, Orestes Di Lullo seguía las orientaciones del método histórico-geográfico, atendiendo a la transcripción de las diversas versiones y estableciendo su localización espacial y temporal para rastrear la impronta hispánica. Esta modalidad de investigación quedó consagrada con la designación de Di Lullo como director del Instituto de Lingüística, Folklore y Arqueología,

creado en Santiago del Estero (1953) bajo la dependencia de la Universidad Nacional de Tucumán. Por otro lado, Bernardo Canal Feijóo se concentraba en los contenidos de las leyendas como formas locales que concretaban una matriz antropológica indígena, aportando sustanciales reflexiones en torno a la visión de la Argentina como comunidad imaginada. O sea una línea hispanista y otra de corte indigenista.

Por su parte, en 1941 la Universidad Nacional de Córdoba creaba el Instituto de Arqueología, Lingüística y Folklore “Dr. Pablo Cabrera” donde Julio Viggiano Essain realizó estudios sobre el cancionero popular, festividades de la provincia e instrumentología musical.

En las décadas siguientes se fundaron el Centro de Investigaciones Folklóricas “Prof. Dalmiro S. Adaro” en San Luis; el Instituto de Divulgación e Investigación del Folklore Cuyano en Guaymallén, Mendoza -destacándose allí la producción de Alberto Rodríguez (cuyano – mendocino – musicólogo). En Salta en la calle Alvarado se abrió en inmediaciones de la Universidad Nacional de Tucumán el Instituto de Arte y Folklore donde se empezó a dar cursos a cargo del Dr. Augusto Raúl Cortazar. Otros destacados profesores fueron María Mondragón, Rodolfo Cush, María del Carmen Lauría y otros. Luego al crearse la Universiada Nacional de Salta el Instituto se integró a la facultad de Filosofía y Letras - años después se creó el Instituto de Arte, Folklore y Literatura Regional.

En 1953 se funda el Fondo Nacional de las Artes y su primer Director hasta 1974 será el gran impulsor del Folklore como Ciencia. Augusto Raúl Cortazar, Profesor en Letras, Abogado, Bibliotecario y Doctor en Filosofía y Letras será pues considerado como el más grande folklorólogo de nuestro país, y por su extraordinaria versación en la materia, será invitado a participar en numerosos congresos. tanto de dentro como de fuera del país, para cuya asistencia concurrió tanto a Washington, Los Ángeles, Chicago y otras urbes de los Estados Unidos, como estuvo, en Chile, México, Portugal, etc.

Cortazar dictó cursos especiales en numerosas universidades argentinas. Fue Presidente de la Comisión de Expresiones Folklóricas, y Coordinador y Asesor del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas, asistió al rodaje de veintitrés películas de diverso metraje.

Publicó 134 obras de la más variada extensión, cobrando particular relieve sus trabajos, titulados: "Qué es el Folklore", "El. Carnaval en el folklore calchaquí". "Esquema del folklore", "Folklore literario y literatura folklórica", "Poesía gauchesca", "Usos y Costumbres" entre otros, quedando aún inéditos varios otros trabajos al momento de su muerte- Se publicó "Ciencia folklórica aplicada", su obra póstuma más importante. Colaboró, en vida, con las más prestigiosas revistas especializadas del mundo entero, lo mismo que importantes rotativos publicaron sus escritos.

Cortazar será el que le otorgará sentido de organicidad a los estudios folklóricos, le dará significado de corriente, ordenará, sistematizará, formará cuadros y proyectará hacia el futuro.

Martha Blache y Ana María Duphay nos dicen “Él logró forma-lizar la teoría del folklore articulándola con el pensamiento de uno de los antropólogos de gran trascendencia, como Bronislaw Malinowski, poniendo mayor énfasis en la dimensión antropológico-social de la investigación folklórica, frente al predominio de orientaciones vinculadas a la lingüística y la filología hispanista. La renovación que aportó el funcionalismo al estudio de las manifestaciones folklóricas fue significativa, dado que al considerar el contexto social y cultural

de su producción puso de manifiesto la relevancia de estudiarlas como una totalidad, y no de manera fragmentada. De esta forma se atiende a las determinaciones espaciales y sociales enfatizando la centralidad del trabajo de campo para la observación directa y el registro, fidedigno y preciso, de la información.

En 1942 Cortazar propuso por primera vez su teoría del Folklore y, hasta su muerte en 1974, va madurando este concepto y ajustando la terminología a través de sus escritos aunque no varía sustancialmente su noción inicial (Cortazar 1942). Para definir al grupo social donde se produjo el folklore se sustentó en la noción de “sociedad folk” de Robert Redfield, quien la presenta como una comunidad homogénea, pequeña, aislada, autosuficiente, aferrada a tradiciones ancestrales y con tecnología simple. De este modo Cortazar determina de antemano, de acuerdo con la posición que el individuo ocupa en la estructura social, quién puede ser portador del folklore, con lo cual el fenómeno queda delimitado social y físicamente. Socialmente lo circunscribe a los sectores bajos, físicamente lo ubica en lo rural. Una vez circunscripto el folk precisa el lore, o tipo de manifestaciones que este sector puede producir y que abarca todos los aspectos de la cultura. Considera que estas manifestaciones son populares, colectivas, tradicionales, orales, anónimas, empíricas, funcionales y regionales. Define minuciosamente cada uno de estos términos, capaces de dar cuenta del objeto de estudio de esta disciplina, precisando sus peculiaridades distintivas frente a otros fenómenos sociales.

La teoría del Folklore que Cortazar plantea alcanza, en su momento, amplia difusión en nuestro medio y no difiere sustancialmente de las tendencias teóricas de sus colegas locales y latinoamericanos con quienes mantuvo una estrecha comunicación. Sin embargo, él se distingue por atender a la dinámica de las expresiones folklóricas (Cortazar 1975) pues no concibe el traspaso de una generación a otra como un proceso rígido y estático sino que toma en cuenta las transformaciones y reelaboraciones que se llevan a cabo en el transcurso del tiempo, respetando el equilibrio entre innovación y tradición. Así también se ocupa de señalar las diversas alternativas del canal social y geográfico por las que puede propagarse el fenómeno, la relación que guarda con la estructura social, económica y cultural en la que se manifiesta, y las relaciones que emergen entre distintos grupos sociales que entran en contacto en la vida cotidiana. No obstante, como veremos más adelante, en el devenir de la disciplina se fueron dejando de lado muchos de los criterios en los que se sustentaban estos folkloristas.

Además, Cortazar promovió y llevó a cabo la inserción de la disciplina en los medios académicos. A partir de los cursos y seminarios que organizó en el Museo Etnográfico y en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA sentará las bases para la creación de la Licenciatura de Folklore en la mencionada casa de estudios, en 1955, la cual además de las asignaturas incluía la práctica de la investigación de campo y la realización de una tesis. Esta carrera tuvo una vida efímera pero sirvió de antecedente pues tres años después, en 1958, se organizó la Licenciatura en Ciencias Antropológicas con tres orientaciones: Arqueología, Etnografía y Folklore, cuyas materias básicas eran: Folklore General, Folklore Argentino y un Seminario. En su labor como docente universitario Cortazar incentivó el trabajo de campo entre los alumnos promoviendo el otorgamiento de becas por parte del Fondo Nacional de las Artes, con el objetivo de contribuir a la financiación de los viajes de investigación para los mejores alumnos de la mencionada licenciatura”.

En cuanto a las Artesanías, el Fondo Nacional de las Artes desde 1960 ha apoyado mediante su estímulo a la producción artesanal y ha otorgado premios y subsidios para investigaciones en

folklore. Hace más de 30 años la mayoría de las provincias han creado mercados artesanales más o menos exitosos que han tratado así de evitar la extinción de este saber.

En los 70 se creará en Santa Fé la Asociación Latinoamericana de Folklore y Artesanías, que luego terminará convirtiéndose en CIOFF.

Luego el estado nacional creará en 1985 el Mercado Nacional de Artesanías que funciona actualmente en la ciudad de Buenos Aires.

Otros aspectos del patrimonio inmaterial como las festividades no han contado con tanto apoyo a nivel estatal.

Asimismo como recolectores y editores de cuentos tradicionales podemos mencionar, entre otros, a la Dra. Berta Vidal de Battini quien en 12 volúmenes terminó de publicar en la década del 70 sus recopilaciones de cuentos llevadas a cabo durante más de 30 años y a Susana Chertudi, quien publicó, como investigadora del INSTITUTO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA Y PENSAMIENTO LATINOAMERICANO, dos volúmenes de cuentos tradicionales en la década del 70.

Cabe destacar a Martha Blache quien también se desempeñó como Investigadora en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano (1973-87) y en el CONICET (PK) (1987-2006). Ocupó el cargo de Profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA (1973-93). Sus investigaciones se centraron en el estudio de la narrativa oral, particularmente en la leyenda contemporánea, atendiendo al contexto en el que emerge, el mensaje que transmite y su significación. Asimismo, se ocupó de festividades populares y aspectos teóricos del folklore como disciplina académica. Publicó 5 libros y 75 artículos en revistas científicas de Argentina, Latinoamérica, EE.UU. y Europa.

En cuanto a la visión estructuralista del folklore, Marta Blache presenta una magnífica aplicación en su trabajo presentado al Congreso Internacional de Folklore Iberoamericano, realizado en Santiago del Estero en 1980, trabajo en el que desarrolla nueve enunciados que podemos sintetizar y glosar así:

El folklore es un hecho social, no aislado, diferenciable del conjunto de los fenómenos sociales. (Así, por ejemplo, en Venezuela, lo mismo que en muchos países de hispanoamérica, el compadrazgo constituye una verdadera institución, por cuanto establece lazos impercederos entre dos personas, que surge como una forma de amistad-fraternal).

2) El folklore designa tipos específicos de comportamiento. (Así la conducta del compadre frente a una emergencia).

3) El comportamiento ostenta un mensaje que puede descifrarse. (En nuestro caso el compadrazgo establece lazos impercederos entre los compadres).

4) El mensaje tiene dos aspectos que constituyen el significante y el significado. (El compadrazgo tiene un significado para los compadres).

5) La materialización se ensambla con el significado. (El compadrazgo se materializa en hechos tangibles como la ayuda mutua y el respeto familiar).

6) El mensaje compartido identifica al grupo. (En el caso del compadrazgo, aunque se establece entre dos personas, todo el grupo lo reconoce como institución y cada persona suele tener uno o más compadres).

7) El código es no institucionalizado. (El compadrazgo no es parte de nuestras instituciones oficiales y se sella por voluntad de los futuros compadres o por la suerte como los compadres de papelito de los Andes Venezolanos).

8) El código, aunque se manifiesta en el presente, es reiterativo y vigente. (El compadrazgo está vigente en Venezuela en todas las capas sociales, donde se manifiesta con variantes, y tiene larga tradición, lo mismo que en otros países latinoamericanos).

9) Sólo el grupo puede generar un comportamiento folklórico, el cual está determinado por el metacódigo. El grupo se reconoce a través de tres criterios: dimensión cuantitativa, extensión espacial y duración. (El compadrazgo aparece dimensionado cuantitativamente; está extendido entre la población folk de Venezuela y del área hispanoamericana, y tiene duración de por vida).

La postura entonces elaborada y diseñada en los 60 cambia desde algunos ámbitos académicos y se rompe con posturas esencialistas a través de planteos constructivistas (Blache y Magariños de Morentin 1980; 1987; 1991; 1992). Estos desarrollos, formulados dentro del propio marco de la disciplina como alternativas superadoras nos acercan a propuestas teóricas y metodológicas pertinentes para la documentación y registro de fenómenos culturales.

La actualidad

La Argentina, dentro de los países de América del Sur, tiene sus particularidades poblacionales. A grandes rasgos es un país con escasa población indígena y con una absoluta mayoría de población criolla y de descendientes de inmigrantes europeos.

En los últimos 40 años nuestro país ha recibido también grandes contingentes de inmigrantes de países limítrofes –especialmente Uruguay, Paraguay y Bolivia- y más cercanamente asiáticos, especialmente coreanos que se suman a un también tradicional migración japonesa.

Estas características afectan como es natural a sus manifestaciones culturales y a lo que pudiéramos considerar patrimonio tanto tangible como intangible.

Paradójicamente, aunque la población mayoritaria, especialmente de las zonas económicamente mejor posicionadas, es la descendiente de inmigrantes europeos, no es la que ha aportado más al patrimonio intangible de la Argentina y tampoco es el de ellos el patrimonio más estudiado o el que se considera que hay que proteger. Salvo manifestaciones muy locales no encontramos aportes significativos o enriquecedores al folklore, la narrativa popular, las artesanías o las fiestas que se hayan considerado patrimoniales.

Por el contrario, a pesar de su posición social y económica marginal, las manifestaciones culturales indígenas o criollas son a las que todos se refieren cuando estudian o recuperan el patrimonio intangible o inmaterial.

Una excepción sería la ciudad de Buenos Aires en cuyo patrimonio tangible e intangible ha tenido mucho que ver la inmigración europea e incluso la escasa población africana de la época colonial, como por ejemplo el carnaval, y el tango.

Grupos de inmigrantes muy localizados en otras partes del país han conservado su patrimonio – los galeses en Chubut o los polacos en Misiones por caso- en lo cual ha tenido que ver su asentamiento como “colonias” durante mucho tiempo, cosa que no sucedió con la gran inmigración europea italiana y española que a su gran volumen sumó el no haberse asentado, en general, en espacios acotados y exclusivos, lo cual motivó su rápida inclusión y aceptación por parte de la población local y la consiguiente pérdida de su patrimonio tradicional.

A la hora de hablar de una identidad nacional, al menos desde principios del siglo XX, la imagen del gaucho ha sido la arquetípica en la Argentina.

Festividades –Las tradicionales fiestas de los santos similares a otros países de Ibero América siguen teniendo gran importancia en muchas provincias argentinas, algunas de ellas conservan elementos muy antiguos y específicos como son el baile con los “cuartos” de animal (fiestas de algunos santos como Santiago en el Noroeste Argentino), o la fiesta de San Juan Bautista incluyendo la caminata por las brasas en varias provincias del Noreste Argentino. También están vigentes algunas fiestas tradicionales de grupos indígenas como el Carnaval chiriguano- chané o el Nguillatún entre los mapuches del sur del país, fiestas, sobretudo la última acotada a los grupos indígenas que la han transmitido ya que forma parte de su cosmovisión por tratarse fundamentalmente de una “rogativa”.

Más modernas, pero sumamente concurridas son en la Argentina todas las fiestas vinculadas a la producción o el deporte. Son muchas y en múltiples localidades del país, tales, la “Fiesta Nacional del Trigo”, “del ternero”, de la pesca de determinados peces, “de la papa”, “de la flor” organizada por los cultivadores de flores de origen japonés, “del maíz”, de la “Vendimia”, etc.

Por otro lado procesos de reetnización y valoración del pasado indígena en los últimos años ha reinstalado y reinterpretado la fiesta de la Pachamama o la revalorización de alimentos prehispánicos como la variedad de papas andinas o la quinua. No es ajeno a esto el que a partir de 1994 la Argentina ha declarado constitucionalmente su reconocimiento como país multicultural y pluriétnico a través del reconocimiento de la preexistencia étnica y cultural de los Pueblos Indígenas, garantizando - entre otros derechos - el respeto a su identidad, y el derecho a una educación bilingüe e intercultural (Art. 75 inc. 17) y otorgando al Congreso Nacional la atribución de dictar leyes que protejan la identidad y pluralidad cultural, la libre creación y circulación de las obras del autor; el patrimonio artístico y los espacios culturales y audiovisuales (Art. 75 inc. 17).

Esta visión pluralista considera que el patrimonio cultural se hace y rehace cada día y no es ni fundamental, ni exclusivamente lo que se preserva en los MUSEOS, sino aquello que se recrea en cada copla, cada fiesta, cada pieza de artesanía, y cada plato de comida. Le pertenece al pueblo actual, en un proceso continuo de construcción de su identidad, recibiendo una tradición particular de las generaciones pasadas que se pone en acto en función de su situación presente.

Merece una mención el tema de la producción artesanal en nuestro país; ésta no ha sufrido como en otros de la región, la influencia de la producción masiva, por no haberse producido, hasta ahora el consumo masivo que deriva de una gran afluencia turística. Esto ha redundado en la preservación de una gran autenticidad. Las artesanías criollas e indígenas continúan siendo producción y muchas veces comercialización familiar y su conocimiento se transmite por generaciones a través del ejemplo y de la ayuda que los niños brindan a sus mayores. Los valores estéticos del tejido, la cestería, la madera y el cuero son notables y, en este momento,

gracias a la situación económica general del país, que hace que se produzca en términos mundiales, a muy bajo precio, es una interesante aporte a la economía familiar.

Mención aparte merece el crecimiento notables de las organizaciones que se dedican a la investigación, fomento y preservación del patrimonio cultural folklórico. Es un fenómeno que ha crecido en silencio y que mueve a miles de personas a lo largo y ancho del país.

El principal objetivo de estas organizaciones culturales es propiciar la convocatoria de la comunidad local, regional, nacional y continental, en forma periódica, para llevar a cabo un análisis reflexivo, sistemático, ordenado y crítico de nuestra cultura folklórica, a fin de posibilitar un adecuado tratamiento y un avance propicio en la construcción de tales conocimientos.

Este emprendimiento, felizmente, se inició a partir del año 2010 y adquirió visos de organización y plena ejecución a partir de la estrecha relación que las Academias de Folklore de Salta y Formosa iniciaron a través de una tarea mancomunada y conjunta, con el propósito de brindar mayor organicidad y eficacia a los estudios folklóricos en Argentina. Para lograr este cometido ambas academias entendieron que era preciso organizar los referidos espacios institucionales en todas las provincias, una manera práctica y efectiva para llevar a cabo la tarea de investigación, estudio y difusión del folklore. Indudablemente la labor mencionada debía realizarse mediante la función que cumplen dichas academias y la tarea que efectúan. En la actualidad se trabaja a nivel país, pero ya se ha comenzado a tomar contacto con otras organizaciones similares existentes en otros países hermanos, a fin de concretar la segunda etapa del emprendimiento.

Estas organizaciones son fundamentales para mantener vigente la cultura del pueblo, la que otorga identidad, legitimidad y pertenencia a todos los habitantes. Estas actividades son las que ayudan a tomar conciencia sobre lo que somos y lo que debemos seguir siendo. No es quedarnos anclados en el tiempo, es proseguir el proceso de desarrollo y crecimiento, pero en base a lo que verdaderamente y legítimamente, somos.

Las instituciones dedicadas al estudio del folklore, junto a la organización de carácter nacional, propiciarán la convocatoria de las comunidades de estudiosos del folklore, en forma periódica, para llevar a cabo un análisis reflexivo, sistemático, ordenado y crítico de nuestra cultura folklórica, a fin de posibilitar un adecuado tratamiento y un avance propicio en la construcción de comunidades que bregan por el bienestar común.

La posibilidad de estudiar los mecanismos que propicien la defensa, la conservación y el adecuado desarrollo del patrimonio folklórico de los diversos pueblos de nuestra Suramérica está en marcha. Un emprendimiento de esta naturaleza tiene un sentido y una significación trascendental, única. Mediante una gestión ordenada y amplia se estaría poniendo a resguardo el patrimonio de nuestros pueblos y, a la vez, encauzando el proceso de avance y desarrollo que por su dinamismo debe cumplir toda cultura. Asimismo, esta medida otorgaría la garantía necesaria que requiere el proceso de construcción identitaria, de carácter permanente, que debemos proteger y asegurar. Ello nos permitiría además seguir afirmándonos como protagonistas de este tiempo y de este extenso espacio, consolidando, para bien de todos, la Suramérica organizada y unida que hemos empezado a cimentar.

Por ser una cuestión que abarca a la cultura folklórica y a la ciencia que la estudia de manera general, esta situación no afecta solamente a provincias como Formosa, sino que, en el caso de Argentina, se extiende por todo el país e incluso, por todo el continente.

Este panorama es el que se puso en evidencia durante las sesiones y las deliberaciones que se desarrollaron en el II Encuentro Nacional de Folklore, foro que se cumplió en Salta en 2011, organizado por la Academia de esa provincia y la de Formosa. Todos los asistentes coincidieron por unanimidad y así quedó registrado en la Carta de Salta, que los siguientes pasos que hay que dar de manera conjunta, abarcando todo el país y los países suramericanos que se vayan sumando a este movimiento de defensa y promoción de nuestras culturas tradicionales y populares, corresponden a la reflexión acerca de los alcances del término folklore para llegar a un acuerdo mínimo y amplio que permita, sobre todas las cosas, saber decir y entender de qué se está hablando, es decir, con precisión conceptual. En segundo lugar, se llegó a la conclusión que se debe proceder al intercambio de información relativa al estado actual del Folklore en cada una de las provincias y países participantes. Este diagnóstico abarcaría, en el campo del quehacer folklórico, a la formación profesional, docente, la educación, investigación, producción artística, entre otros temas de interés.

Esta acción rectora emprendida por Salta y Formosa propició que diferentes organismos provinciales propongan una serie de reuniones en distintos lugares de Argentina para que, con la coordinación de las Academias de Folklore de las provincias nombradas, se prosiga trabajando en la afirmación de este singular movimiento de la cultura tradicional y popular. Es así que se elaboró la agenda de encuentros, que comenzó a desarrollarse el 10 de noviembre de 2011 en Buenos Aires y proseguirán en las diferentes regiones del país y Tarija (Bolivia) para concluir con el III Tercer Encuentro Nacional en Salta, organizado nuevamente por las Academias de esa provincia y la de Formosa.

Por último - se ha creado una organización a nivel nacional que tiene por objeto dar continuidad a los trabajos realizados y mencionados anteriormente - este organismo es el Consejo Federal del Folklore de Argentina, COFFAR, quien se constituye como el necesario y efectivo Foro de la Democracia Cultural que precisa nuestro país y, merced a su carácter de permanente, este Foro se erige desde su mismo origen en el espacio suramericano que facilitará la intervención, participación y protagonismo fraternal de los pueblos del continente, quienes, desde su variada constitución cultural, se sostienen sobre el bagaje que les otorga identidad, pero, que, al mismo tiempo, les sirve de puente espiritual para el encuentro fraternal de todos los habitantes de la Patria Grande que nos alberga y nos hermana. Por eso, sostenidos por ese espíritu de confraternidad y aferrados al auténtico federalismo iniciamos este largo y prodigioso camino.

El COFFAR es una organización estrictamente sin fines de lucro; no comercial; no tiene productos o servicios a la venta. Está abierta a socios, aceptando personas o instituciones con suficientes créditos en materia del folklore.

La creación del COFFAR, sin lugar a dudas se constituye en la representación más acabada de lo que se ha dado en llamar federalismo de concertación, "La coordinación voluntaria entre mujeres y hombres de la cultura nacional para el bien de la Patria Grande, conformada por todos los Estados Suramericanos"

Resulta oportuno aclarar que el esfuerzo al que nos convoca este proyecto abreva en un viejo principio del patrimonio cultural: "No se quiere lo que no se conoce - no se defiende lo que no se quiere" ya que nuestra labor primordial será promover la educación y formación de nuestro

pueblo. Un pueblo sin educación y sin memoria es un pueblo perdido y dominado. En cualquier problemática, sea dentro del campo sanitario, educativo, cultural, científico o económico deben regir estos principios. Pero más necesaria y perentoria resulta su aplicación en cuestiones relacionadas con la cultura. Somos conscientes de la urgencia con la que se necesitan implementar medidas de defensa y resguardo. No debemos olvidar que siempre existen modelos e intereses mezquinos que van a trasmano de nuestra cultura tradicional y popular.

Igualmente, no se puede dejar abandonada a su suerte a región alguna, por tal razón, nuestro Movimiento es solidario y plantea interiorizarse de todas las realidades locales, municipales y provinciales. Indudablemente, este principio de relación está íntimamente relacionado con el Federalismo, porque implica que se debe atender, contener y respetar las particularidades de cada lugar.

La voluntad permanente de unificación del pensamiento y la acción coordinada está demostrada, y el primer gran paso en este sentido es la aprobación de un “Pacto Federal de la Cultura Folklórica” suscripto por los integrantes del Consejo que contenga como antecedentes las Cartas de Salta – Tarija – Formosa y Buenos Aires y que materialice el proyecto cultural que unifique la Patria Grande.

Por esta voluntad constante y permanente de avanzar en la conciliación y armonización de acciones es que creamos este Organismo denominado COFFAR -Consejo Federal del Folklore de la República Argentina- a fin proponer, desarrollar y consolidar políticas ejecutables y sostenibles en materia de cultura, especialmente en lo que corresponde al Folklore.

Bibliografía:

Ambrosetti, Juan Bautista 1917. Supersticiones y leyendas; región misionera, Valles Calchaqués, las Pampas. Buenos Aires, La Cultura Argentina.

Aretz, Isabel - 1952. El folklore musical argentino. Buenos Aires, Ricordi Americana.

Ben-Amos, Dan - [1972] 1992. Hacia una definición de folklore en contexto. Serie de Folklore 7: 3-26. Buenos Aires,

OPFYL. Bibliografía del Folklore Argentino 1965. Bibliografía Argentina de Artes y Letras N° 21-22. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes. (I Libros).

Blache, Martha y Juan A. Magariños de Morentin 1980a. Síntesis crítica de la teoría del Folklore en Hispanoamérica. Buenos Aires, Tekné.

1980b. Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore. Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas 3: 5-15. Buenos Aires.

BLANCHE; Martha. MOGARIÑOS DE MORENTÍN; Juan Angel. Criterios para la delimitación del grupo folklórico. En Revista de Investigaciones Folkóricas Nro 1. Sección Folklore. Instituto de Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras. 1986.

Blache, Martha - ITINERARIOS DE LOS ESTUDIOS FOLKLÓRICOS EN LA ARGENTINA

Boman, Eric - 1908. Antiquités de la region Andine de la Republique Argentine et du Desert D'Atacama. Paris, Imprimerie.

Coluccio, Félix - [1948] 2006. Diccionario folklórico argentino. Buenos Aires, Plus Ultra.

Cortazar, Augusto Raúl - 1942. Bosquejo de una introducción al Folklore. Tucumán, Instituto de Historia, Lingüística y Folklore. UNT.

CORTAZAR, Augusto Raúl: El Folklore, la Escuela y la Cultura. Cuadernillos para el maestro. Orientación y organización didáctica del trabajo en el aula. Nº 16. Ediciones la Obra. Buenos Aires. 1964.

Fischman, Fernando - 2005. Procesos de elaboración de memoria social. Una propuesta para su investigación desde la folklorística. Revista de Investigaciones Folclóricas 20:58-71.

Lafone Quevedo, Samuel - 1888. Londres y Catamarca. Buenos Aires, Imprenta y Librería de Mayo.

Vega, Carlos - 1981 Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista. Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega.

KUSCH, Rodolfo: Obras completas (Cuatro tomos), Editorial Fundación Ross. Rosario, Santa Fe, 2000.

GARCÍA CANCLINI; Néstor. "Antropología versus Sociología. ¿Un debate entre tradición y modernidad?" Revista David y Goliath. Año XVII Nro. 52. Bs. As. 1987.

FLURY, Lázaro: Perspectiva del Folklore. Editorial Colmegna, Santa Fe, 1970.

FERNANDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga: Folklore y Poesía Argentina. Editorial Guadalupe. Buenos Aires. 1969.

DANNEMANN, Manuel: Teorías del Folklore en América Latina. Biblioteca INIDEF. CONAC. Venezuela. 1975

Ojos blindados

La invención del gaucho argentino en la obra de Prilidiano Pueyrredón.

Por Andrés Masán

IPAT /ISFDyT N° 10.

Tandil, Argentina.

andresmasan@gmail.com

*Si deseáis entender a fondo la historia
de Italia, mirad atentamente los retratos...
En los rostros de la gente siempre puede
leerse algo de la historia de su época,
si se sabe leer en ellos.*

Giovanni Morelli

Resumen: Este artículo propone reflexionar en torno a la “invención” de la figura del gaucho como parte constituyente de la “identidad nacional” argentina durante la segunda mitad del siglo XIX. A través del análisis de las obras del pintor Prilidiano Pueyrredón realizamos un abordaje del término “tradición inventada” con miras a las representaciones iconográficas del gaucho. Finalmente, realizaremos un análisis comparativo de la obra “costumbrista” del pintor porteño buscando establecer cambios y permanencias dentro de su relato plástico.

Palabras claves: Argentina - identidad nacional - estudios visuales – tradición – costumbre.

Abstract: *This article aims to reflect on the "invention" of the gaucho as a constituent part of the "national identity" Argentina during the second half of the nineteenth century. Through the analysis of the works of the painter Prilidiano Pueyrredón conducted a boarding of the term "invented tradition" in order to iconographic representations of the gaucho. Finally, we will conduct a comparative analysis of "manners" painter looking work of the Buenos Aires set changes and continuities in their plastic story.*

Keywords: Argentina - national identity - visual studies - tradition – costum.

Introducción

El fin de la etapa rosista en 1852 marcó el epílogo de las disputas viscerales entre unitarios y federales, y bajo una nueva dirigencia se conformó un escenario político diferente que impactaría en todos los ámbitos de la sociedad, la política y la vida de entonces. El ordenamiento posterior a Caseros abrió así, un nuevo panorama para la Argentina, y como señala Tulio Halperin Donghi también representa el comienzo de un proceso de invención del pasado.¹²

La entelequia que nos propone el autor se presenta con renovada potencia al momento de analizar la construcción del imaginario nacional en torno a la figura gauchesca, pues dicha construcción funciona como el *fertilis locus* sobre el cual hunde sus raíces tal invención, entendida como un proceso cultural complejo que comporta la construcción y apropiación de símbolos y significados.

Tomaremos como punto de partida lo que denominamos significados trascendentes, es decir, aquellas representaciones simbólicas en las cuales se modifica la forma sin perder la esencia. Creemos que al entender la imagen del gaucho como estereotipo históricamente construido y socialmente aceptado, podemos reflexionar en torno al proceso de conformación de un imaginario nacional, o en palabras de Halperin Donghi, de la invención del pasado.

El pasado inventado o la invención de la tradición

En correspondencia con el concepto apuntado por el historiador argentino, cobran especial interés las consideraciones formuladas por Eric Hobsbawm en torno a lo que define como la *invención de la tradición*. Según explica, la invención de las tradiciones implica un proceso con una lógica donde prima la reiteración de elementos estáticos y con pocas variaciones esenciales; a diferencia de la costumbre, la cual posee elementos más versátiles o variables. El autor afirma que

Se entiende por tradición inventada el conjunto de prácticas normalmente regidas por reglas aceptadas de forma explícita o implícita y de naturaleza ritual o simbólica, que tienen por objeto inculcar determinados valores y normas de conducta a través de su reiteración, lo que (...) implica la continuidad con el pasado. Toda vez que ello es posible, normalmente tienden a establecer la continuidad con un adecuado pasado histórico.¹³

¹² Halperin Donghi, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982. p. 23.

¹³ Hobsbawm, Eric. "La invención de tradiciones" en *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, Montevideo, Nº 4, 1990. pp. 97-98.

Como primera aproximación teórica a la matriz conceptual que contiene la tradición inventada, adquiere relevancia la presencia de un *adecuado* pasado histórico, lo cual implica –en todo caso– un juicio axiológico sobre la historia, así como también una mirada direccionada tendiente a instalar, construir, fomentar o reforzar *determinados valores y normas de conducta*. Asimismo, según señala el historiador británico, lo que posibilita tal proceso es una acción específica: la reiteración. En sus palabras: “*El pasado, ya real o inventado, al cual ellas (las tradiciones) se refieren, impone prácticas fijas tales como la reiteración*”,¹⁴ y agrega que “*La invención de tradiciones es fundamentalmente un proceso de formalización y ritualización, caracterizado por la referencia al pasado, aunque sólo sea mediante la imposición de reiteración*”.¹⁵

A partir de estas aproximaciones, nos proponemos reflexionar en torno a las particularidades que presenta tal proceso, para lo cual debemos indagar en la construcción del imaginario iconográfico gauchesco argentino, analizando el decurso de la obra del pintor argentino Prilidiano Pueyrredón (1823-1870) en busca de posibles reiteraciones, alteraciones, cambios, continuidades y permanencias de estas tradiciones inventadas.

El mito del gaucho

La polifonía presente en relación al imaginario gauchesco es variada y múltiple, motivo por lo cual nos detendremos aquí solamente en aquellos relatos visuales que den cuenta del modo de vida y la caracterización del gaucho. Esto nos permitirá luego, indagar acerca de la implicancia del devenir artístico en la conformación de imaginarios simbólicos: en este caso del gaucho como representante de lo autóctono, o en otras palabras, del “ser nacional”.¹⁶ Creemos que ello posibilitará reflexionar en torno a la pertinencia del término *tradición inventada* para designar estas operaciones iconográficas construidas y complejizadas socialmente.

Al momento de caracterizar la imaginería gauchesca, debemos tener en cuenta, como señaló Eduardo Míguez, que:

¹⁴ Hobsbawm, Eric. *Loc. Cit.*

¹⁵ Hobsbawm, Eric. *Loc. Cit.*

¹⁶ Hablar de “ser nacional” implica reflexionar en torno a los mecanismos simbólicos subyacentes en la construcción de una imagen prototípica acerca de un actor social en particular, que representaría de algún modo, la tipología esencial del hombre de nuestro territorio. Si bien existe una extensa bibliografía en torno a la figura del gaucho decimonónico como actor social, nos detendremos en los mecanismos que operaron para la conformación de un arquetipo que recién a fines del siglo XX será cuestionado en trabajos como los de Eduardo Míguez, Carlos Mayo, Jorge Gelman y Juan Carlos Garavaglia comprendidos en *Anuario IEHS`Prof. Juan Carlos Grosso´*, N° 12, Tandil, UNCPBA.

Junto con el mate, el chiripá y el poncho, hubo una mentalidad compartida por la población pampeana, de la que el gaucho alzado era sólo una expresión extrema y no su arquetipo (aunque haya sido tomado por tal).¹⁷

Dicho “arquetipo” no se construye en torno a su inserción en la estructura social, puesto que la misma era sumamente volátil. Además, afirma el autor, la imagen del gaucho ha sido elaborada en torno a diversas visiones, las cuales estaban

(...) centradas en los rasgos más salientes de la población rural de la campaña bonaerense, vistos desde los ojos de los europeos (...) o de sectores sociales altos cuyos ideales de estructura social se hallaban informados por modelos de ese origen.¹⁸

Precisamente, tal construcción performativa de la realidad, se efectúa a través de diversos mecanismos estéticos que presentan, en su mayoría, rasgos foráneos. Cabe citar a los llamados pintores viajeros,¹⁹ los cuales ofician como una suerte de adalides culturales a través de sus visiones *pintorescas* de América.²⁰ Nosotros denominamos a este proceso de visión de lo propio a través de lo ajeno con la expresión “ojos blindados”.²¹ Este blindaje ocular trasciende las características fisiológicas de la visión para impactar en la mirada, construyendo matrices estilísticas merced a las cuales se asignan características a lo desconocido/propio en función de esquemas que no son propios, pero son conocidos. Ópticos blindajes cristalizados en una peculiar figura de gaucho, que en términos de Gelman componen un universo imaginario mítico:

¹⁷ Míguez, Eduardo. “Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del gaucho” en *Anuario IEHS ‘Prof. Juan Carlos Grosso’*, N° 12, Tandil, UNCPBA, p. 172.

¹⁸ Míguez, Eduardo. *Op. Cit.* p. 172.

¹⁹ Hacemos referencia aquí a pintores aficionados e ilustradores tales como Auguste Quinsac Monvoisin (francés), Johan Mauritz Rugendas (alemán) y Emeric Essex Vidal (inglés). La característica esencial del arte de los pintores viajeros consiste en tomar impresiones plásticas de los modos de vida, usos y costumbres de América (ver también cita 9).

²⁰ Emeric Essex Vidal publica en 1820 un compendio de trabajos visuales referidos al modo de vida de los habitantes del Río de La Plata bajo el emblemático título de *Picturesque illustration of Buenos Ayres and Montevideo*. A partir de allí, los demás productores de imágenes que desembarquen en el Río de La Plata van a reiterar –con las particularidades propias de cada caso– estos preceptos visuales establecidos por Essex Vidal. Uno de los rasgos salientes de la *visión pintoresca* reside en capturar con ojos propios la realidad cultural ajena. En este sentido Essex Vidal puede ser considerado un precursor no sólo desde lo estético, sino también desde lo ontológico puesto que se trabajo es publicado en Londres.

²¹ La utilización de esta expresión metafórica intenta condensar la persistencia y el traslado de esquemas ajenos a territorio propio. A lo largo de la historia de América Latina, por ejemplo, existen numerosos casos de *ojos blindados*, como pueden ser los murales del boliviano Miguel Alandía Pantoja. Hacia mediados del siglo XX, Pantoja fue el encargado de realizar las manifestaciones simbólicas más importantes en alusión a la Revolución que había tenido lugar en 1952, pero en sus obras el artista hacía una utilización del color desde los cánones occidentales y no desde la propia cosmovisión andina de la cual formaba parte tanto él como el pueblo boliviano. Este tipo de disrupciones plásticas y estéticas colocaría a la obra lejos del público al cual se intenta llegar, dado que no se comparten las mismas claves comunicativas visuales. No obstante, en el caso de Pueyrredón, el trampantojo oficiará de modo opuesto, reforzando los esquemas asimiladores de la élite acoplando los cánones estéticos y pictóricos europeos, los cuales a su vez, servían de referencia al citado grupo social.

Todos tenemos en mente un personaje simpático, en una época malo y más tarde bueno, a quien la naturaleza le brindaba lo esencial para sobrevivir. Bastaba con tener un buen lazo y un caballo, un cuchillo para faenar y la decisión de apropiarse del ganado. Nos lo imaginamos con una mínima vestimenta, con una precaria vivienda y sin vocación de trabajar. A lo sumo, creemos, se conchababa en una estancia, ganaba unos pesos y se pagaba los vicios, o sea el aguardiente, el vino, la yerba. Y, apenas tenía lo suficiente, abandonaba al patrón y se iba, libre, a deambular. Todo eso es un mito.²²

La permanencia de significados elaborados en otras temporalidades y con otras motivaciones -resignificados- conforman aquello que Hobsbawm denomina *tradiciones inventadas*: en este caso, construcciones ancladas en la intersección cultural que generan recursos simbólicamente adaptados a través de la repetición de esquemas.

Adquiere así mayor importancia la tarea de analizar los elementos perdurables que serán los que conformen la iconografía decimonónica en torno al gaucho en las obras de la mayoría de los artistas del diecinueve, de los cuales algunos como Prilidiano Pueyrredón, han tenido una notoria influencia en la construcción simbólica que desde las artes visuales se ha realizado acerca del estereotipo gauchesco.

Antes de continuar con el estudio de los mecanismos que posibilitaron, promovieron y sostuvieron la proliferación de esta invención, y cómo se operacionalizaron estos esquemas morfológicamente repetitivos, debemos apuntar lo que Hobsbawm denomina proceso de *adaptación* de las tradiciones, es decir “(...) *el empleo de viejos usos en nuevas condiciones, (...) utilizando viejos modelos para nuevos fines*”.²³ La cuestión interpela a considerar quiénes propendieron modificaciones, ritualización e institucionalización de la imagen del gaucho en búsqueda de renovados objetivos. Para desentrañar la matriz de intencionalidades a la cual hacemos referencia, debemos indagar en las relaciones asimétricas de producción y circulación de los discursos culturales, los cuales aparecen en este caso, elaborados desde los sectores dominantes.²⁴ Para ello, recurrimos a un elemento que resulta una de las características constitutivas de la elite: su visión *uropeizante*.

²² Halperin, Jorge. “Entrevista a Jorge Gelman”, Diario Clarín, 5 de Abril de 1998.

²³ Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.* p. 100.

²⁴ Si bien consideramos que la producción y circulación de matrices culturales no depende únicamente de los sectores dominantes, sino que se trata de un proceso atravesado por la circularidad, en este trabajo nos ocupamos del contexto de producción de discursos plásticos, los cuales se encuentran simbólicamente condicionados por la perspectiva histórica y de pertenencia social en la cual se inserta la obra de Prilidiano Pueyrredón, constituyéndose como el pintor de la élite durante la segunda mitad del siglo XIX. A su vez, tratándose de *tradiciones inventadas*, debemos tener en cuenta que como señala Hobsbawm, las mismas se realizan siempre desde una posición de dominio.

Una elite europeizante

Focalizando nuestra atención en el mundo de la elite a la cual pertenecía el pintor,²⁵ adquiere relevancia el abordaje de las características, su nivel sociocultural, los diferentes grados de cohesión, las pautas de sociabilidad y los mecanismos generadores de identidades que conformaron la conciencia de pertenencia del sector dominante argentino. En relación a ello, Leandro Losada acentúa el desarrollo de la elite como grupo a lo largo de todo el siglo XIX subrayando el carácter político de la esfera pública y privada de la primera mitad decimonónica, y la posterior metamorfosis durante la segunda porción del diecinueve, enfatizando en aquello que llama la disminución de la política como eje de sociabilidad, al señalar que:

Si miramos en perspectiva, el continuum que va de la sociabilidad de la primera mitad del siglo XIX (...) se evidencia una disminución paulatina de la política como eje y propósito de la sociabilidad de élite al mismo tiempo que el impacto de las coyunturas políticas en la vida social fue comparativamente menor en sus efectos de división o de fractura si se lo pondera con lo que había sucedido en las décadas anteriores a 1880.²⁶

Según Losada, la característica fundamental que adquiere la elite en cuanto grupo social cohesionado, son las pautas de sociabilidad vinculadas a formas identitarias tales como los clubes, las reuniones literarias, los cafés, el teatro, etc. De este modo, se edifica una idiosincrasia particular que consiste en “*la búsqueda de incorporar las formas de vida de las élites del viejo mundo*”²⁷ a su propio seno, por lo cual caracteriza a esta construcción identitaria como *europeizante*.²⁸ La elite como cuerpo social se diferenciaba del resto, alimentándose simbólica y materialmente de diversos mecanismos tendientes a consolidar su posición de grupo social dominante. En palabras del autor, resulta capital la característica hermética que configuró a la “*aristocracia*”²⁹

²⁵ Prilidiano Pueyrredón fue hijo del destacado militar Juan Martín de Pueyrredón, héroe de la independencia de las Provincias Unidas del Río de La Plata, a comienzos del siglo XIX. La pertenencia del pintor a los sectores de la elite se ve intensificada, además de su filiación familiar, por sus recurrentes visitas a clubes como por ejemplo los de la estancia “San Juan”, organizados por Leonardo Pereyra y María Antonia Iraola; y las reuniones literarias en casa de Miguel Oleguer y Feliú, cuñado de su amigo Miguel de Azcuénaga. Entre su círculo de amistades se encontraban el citado Miguel de Azcuénaga, Cayetano María Cazón y las influyentes familias Pereyra e Iraola. A partir de 1856 -dos años después de su regreso a Buenos Aires- vende su chacra en San Isidro y se inicia en el negocio de la ganadería con los consejos de Jerónimo Iraola y Miguel Azcuénaga. En 1870, meses antes de su muerte, decide rematar algunas de sus propiedades por medio de Mariano Billinghurst, pero sigue conservando sus bienes de la calle Reconquista núms. 33 a 53 y Piedad núms. 38 a 44. Finalmente, como corolario de su ámbito de pertenencia, el epitafio de su tumba resplandece en el actual cementerio de la Recoleta, destino obligado de todo miembro de la elite que se precie de tal.

²⁶ Losada, Leandro. *Historia de las elites en la Argentina. De la conquista al surgimiento del peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009. p.168.

²⁷ *Ibíd.* p. 175.

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ Losada refiere el término *aristocracia* para designar a los miembros de la alta sociedad argentina, lo cual según señala “*hizo alusión a un estilo de vida pero no a un origen social o a ciertas condiciones de nacimiento*” (p. 192). Si

hacia fines del XIX y principios del XX, dado que la próspera coyuntura económica favoreció a la “*la convicción de que no era necesario ni conveniente abrirse a nuevos miembros*” por lo que “*probablemente hizo que ganara fuerza el cierre de filas*”.³⁰

Como consecuencia de este desarrollo de la clase alta argentina -en cuanto a conformación sociocultural de sus miembros-, adquiere una marcada relevancia dentro de la textura social los mecanismos identitarios y las pautas de sociabilidad en torno al imaginario social de la época. Asimismo Losada remarca la importancia de dichos mecanismos como parte de un proceso de configuración simbólica que fue modificándose conforme avanzaba el siglo XIX.

Precisamente en esta alimentación simbólica debemos buscar las claves explicativas de la obra de Prilidiano Pueyrredón, pues como hemos referido, él mismo pertenecía a estos cenáculos elitistas decimonónicos, por lo cual compartiría los mismos códigos simbólicos, análogas claves identitarias y similares pautas de sociabilidad que le permitirían identificar y resaltar los elementos valorados o desatendidos por los miembros de dicha elite. Formaba parte de su círculo y desde allí podría construir normas y pautas, visiones sobre la alteridad: en definitiva podría diseminar, como señalara Hobsbawm “*determinados valores y normas de conducta*”.³¹

Desentrañar los elementos subyacentes en la obra de Pueyrredón implica realizar un examen minucioso de sus producciones tratando de establecer, más allá de lo estrictamente plástico, las motivaciones sociales y políticas en la construcción de una particular visión de *lo otro*.

¿Costumbre o tradición?

Desde el siglo XVI, a partir de la obra del humanista italiano Giorgio Vasari,³² la historia del arte ha sido fundamentalmente la historia de los artistas, focalizando los estudios en los diversos acontecimientos que atraviesan al “personaje” en tanto autor de

tomamos la etimología del término *aristocracia*, la misma hace referencia al gobierno (*kratos*) de los mejores (*aristos*). Por otra parte, tanto Platón como Aristóteles consideraban la aristocracia como el buen gobierno llevado adelante por pocas personas, el cual en su forma corrupta daría lugar a la *oligarquía*. Según otra distinción, la *aristocracia* implica el gobierno de los mejores, mientras que el término *oligarquía* hace referencia no a los mejores, sino a los más poderosos (De la Vega, Julio. *Diccionario Consultor Político*, 1985). En cualquier caso, se trata siempre de grupos cerrados y reducidos que detentan el poder.

³⁰ *Ibíd.* p. 204.

³¹ Hobsbawm, Eric. *Op. Cit.* p. 97.

³² Hacemos referencia aquí a la obra *Vida de los más excelentes pintores, escultores y arquitectos*, impreso por el célebre Lorenzo Torrentino en Toscana y publicado originalmente en 1550. Considerada la obra más influyente en la historia del arte, es también conocida por su apócope “Vida de pintores”.

una obra.³³ Así, se explica la producción de determinado artista según haya sido la relación con su padre, los encuentros con sus amantes, los viajes y lugares recorridos, los desengaños amorosos, etc. Este tipo de análisis tienden a situar al productor de símbolos desvinculado de su contexto de producción,³⁴ lo que nos hace perder de vista el significado del producto iconográfico.

Es por ello que, en este trabajo intentaremos abordar la obra de Prilidiano Pueyrredón desde una perspectiva problematizadora que contemple múltiples aristas que conforman el contexto de producción de sus obras, deteniéndonos como hemos mencionado, en las que aparecen representadas en la figura del «gaucho». Recurriremos a sus cuadros de temática *costumbrista* para establecer asociaciones con autores precedentes, en especial los denominados pintores viajeros.

Párrafo aparte merece el término “costumbrismo”, el cual será utilizado aquí para denominar a la pintura de Prilidiano Pueyrredón en la cual aparecen figuras gauchescas. Debido a las consideraciones establecidas por Hobsbawm -a las que hicimos referencia con anterioridad-, consideramos que “costumbrismo” tal vez no sea el término más apropiado para designar, como usualmente se utiliza, a un conjunto de obras decimonónicas –desde los llamados pintores viajeros, hasta Carlos Morel, Carlos Pellegrini o el mismo Prilidiano Pueyrredón- que sólo tienen en común mostrar las características de aparente costumbre en lo local. Creemos que, siguiendo los postulados del historiador británico, sería más acertado hablar de “pintura tradicional” si tenemos en cuenta el elemento clave que diferencia la costumbre de la tradición: su condición de movilidad o inmovilidad. Es decir, lo que une a artistas como Rugendas, Monvoisin, Morel, Pallière o Pueyrredón, no son únicamente sus encuadres sobre la realidad; sino y sobre todo, la disponibilidad de un leguaje elaborado de prácticas y comunicación

³³ Existen numerosos ejemplos historiográficos de este tipo a nivel nacional. En este sentido, dos trabajos emblemáticos de la historia del arte argentino separados por casi 70 años: *El arte de los argentinos*, de José León Pagano, en 1937; y *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)* de Jorge López Anaya, de 2005. En ambos podemos encontrar una predilección a la explicación del arte y el contexto de producción de las obras a partir del análisis biográfico del autor. Salvo algunas excepciones, como por ejemplo los estudios de José Emilio Burucúa, la historiografía se mantiene dentro de esta línea. Esta afirmación resulta mucho más matizada para el plano internacional, gracias a los trabajos de Arnold Hauser, Aby Warburg, Edwin Panofsky, Pierre Francastel, Ernst Gombrich o Umberto Eco. De todos modos, trabajos recientes como los de Will Gompertz (*Qué estás mirando?*, 2012) o Arthur Danto (*Qué es el arte?*, 2013) recurren nuevamente a esta fórmula “biográfica” propia de la historiografía desde tiempos de Vasari, explicando la obra a partir de la vida personal.

³⁴ Utilizamos el concepto contexto de producción como parte constitutiva de lo Pierre Bourdieu denominó *campo intelectual*, entendido “en tanto espacio social relativamente autónomo de producción de bienes simbólicos”, el cual implica entre otros elementos, que “El autor no se conecta de modo directo a la sociedad, ni siquiera a su clase social de origen, sino a través de la estructura de un campo intelectual, que funciona como mediador entre el autor y la sociedad”. Ver Bourdieu, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.

simbólicas que se repiten persistentemente, a pesar de los estilos y los géneros que cada uno utiliza.

Hacia un análisis de la obra de arte

En términos generales, tanto la pintura de *plein air* como la de *atelier*³⁵ –sean de género retrato, costumbrista, naturaleza muerta, histórica- son representaciones, y por tanto formas simbólicas que poseen una estructura interna que depende de la participación del sujeto que las elabora, define, forma y significa. Creer que tomar contacto con una pintura es acercarnos a la realidad *per se* sería un incómodo error. El arte posee una lógica productiva anclada en representaciones autorreferenciales y en significados encarnados,³⁶ lo cual adquiere materialidad bajo diversas formas y colores; no obstante las cuales, dependen en última instancia del punto de vista del creador. Lo cual implica que la connotación y la polisemia son partes constitutivas que deben ser consideradas como aristas analíticas de suma importancia en el análisis problematizador de una obra de arte.

Reflexionar en torno a la obra de arte como un todo implica entonces indagar no sólo en el contexto de producción sino también en las posibles interpretaciones/connotaciones que se pueden configurar a su alrededor. Debemos tener en cuenta además, que una representación iconográfica se caracteriza por poseer una mayor complejidad que cualquier otra imagen. La imagen es entonces también un texto, portador de complejidades. Al respecto Umberto Eco ha señalado que “*El motivo principal de esa complejidad es precisamente el hecho de que está plagado de elementos «no dichos»*”.³⁷ Y agrega que “no dicho” significa “(*...*) *no manifiesto en la superficie, en el plano de la expresión*”,³⁸ motivo por el cual son precisamente en esos elementos subyacentes donde podemos encontrar valiosas claves explicativas en torno a una obra. Siguiendo estos postulados, podemos formularnos una serie de interrogantes en torno a

³⁵ Las pinturas de *plein air* y *atelier* se diferencian no tanto por el mensaje que emiten, sino por el código con el que son interpretadas por los productores. En el caso de la pintura de *plein air* se caracteriza por ser realizada *in situ*, es decir en el contexto natural al cual aluden. También se las conoce como pintura de exterior. En contraposición, la pintura de *atelier*, como el vocablo francés lo indica, son producciones realizadas dentro del taller del artista, su *atelier*. Si bien pueden estar reforzadas por bocetos y anotaciones del exterior, la obra es concebida desde el interior. Lejos de ser una cuestión menor, esta diferenciación establece contextos ontológicos diferentes entre unas producciones y otras, dado que la forma de conocer, aprehender y construir la realidad se comprende desde el interior o desde el exterior. A partir del siglo XIX y con el desarrollo del proceso de industrialización comenzó a ser mucho más extendida la utilización de pinturas de base oleosa en puros de plomo, lo cual posibilita la irrupción de la pintura de *plein air*, de la cual la escuela de Barbizón resulta un cabal ejemplo.

³⁶ Danto, Arthur C. *Qué es el arte*, Buenos Aires, Paidós, 2013. p. 51.

³⁷ Eco, Umberto (1978). *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 3ª edición 1993, p. 74.

³⁸ Eco, Umberto. *Loc. Cit.*

la iconografía *tradicional-costumbrista* de Pueyrredón y preguntarnos cuáles son esos elementos “no dichos” en las obras del pintor argentino y qué significado poseen; como así también poner en consideración quiénes son los espectadores de sus obras, qué elementos culturales y simbólicos utilizan para completar el significado de las mismas y que valor semántico le asignan. En síntesis: cómo las perciben. También cabrá preguntarse qué ocurre con las representaciones de Prilidiano Pueyrredón en relación a obras precedentes, por ejemplo, para indagar acerca de los significados subyacentes en las mismas.

Lo no dicho en Pueyrredón

Como primera instancia de análisis, optamos por situar a la obra de Prilidiano Pueyrredón en perspectiva histórica. A pesar de haber nacido en Buenos Aires, desde muy joven vive, se educa, crece y se forma en Europa. En 1854 a la edad de 31 años, regresa a su tierra natal y comienza a desempeñarse como pintor. Resulta sintomático que gran parte de la historiografía del arte argentino lo considere como el primer gran pintor nativo. El mote de “nativo” cobra especial relieve si tenemos en cuenta que durante la primera mitad decimonónica se establecieron por breves lapsos de tiempo algunos de los más afamados *pintores viajeros*:³⁹ Emeric Essex Vidal, Johann Mauritz Rugendas y Auguste Quinsac Monvoisin, fundamentalmente durante las décadas de 1820, 1830 y 1840.

Durante los años ´40 del siglo XIX también desarrolló su arte un pintor local llamado Carlos Morel, el cual fue un precursor en las temáticas denominadas «costumbristas». Acerca de Morel, existen más bien pocas referencias dentro de la historiografía del arte, dedicándole en algunos casos cuando un espacio relegado. *Ergo*, se considera a Pueyrredón como una suerte de gran fundador, por lo cual se destaca además el éxito que adquirieron sus producciones dentro del cenáculo de la elite.

Proponemos así, poner a consideración algunas obras de índole costumbrista para entrar en diálogo crítico con la invención de tradiciones. Como hemos venido señalando hasta ahora, nos interesa particularmente las representaciones que del gaucho hacen estos artistas, intentando encontrar continuidades y rupturas, no tanto desde el punto plástico como desde el simbólico.

En primer término, se trata de contrastar dos producciones: *Parada en el campo* (1845) de Johann Mauritz Rugendas y *Un alto en la pulpería* (1860) de Prilidiano Pueyrredón.

³⁹ Para el concepto *pintores viajeros* véase cita 8.



Johann Mauritz Rugendas
Parada en el campo (1845)



Prilidiano Pueyrredón
Un alto en la pulpería (1860)

Ambas imágenes nos presentan *prima facie* momentos similares, ligadas a la idea de detenimiento y estatismo dado que reproducen situaciones de descanso u ociosidad para preparar el asado o beber algún trago. Tanto la obra de Rugendas como la de Pueyrredón construyen un grupo de gauchos flanqueados por un ambiente particular en el cual destaca como elemento visual la presencia del carro. Compositivamente, en ambas obras la *chata* constituye un elemento plástico que refuerza la presencia de una marcada diagonal desde el extremo inferior izquierdo y derecho respectivamente. Este elemento adquiere fisonomía también desde un punto de vista connotativo, pues se encuentra a una distancia lo suficientemente cercana como para que el espectador asocie la idea de gaucho con la de cierto nomadismo. Profundizando aún más en la connotación, la presencia del carro constituye una alegoría de la libertad gaucha, pero no una libertad cualquiera, sino la presencia de un abanico –aunque limitado- de opciones con las cuales los personajes conviven en la cotidianeidad: el gaucho ostenta la posibilidad siempre latente de desplazarse libremente, alejarse, no sentirse atado, convertirse en *vago o malentretenido*,⁴⁰ huir. Parte constitutiva de su ser construido, la libertad aparece como un elemento fundamental en la mentalidad del gaucho, pues en palabras de Míguez:

*El gaucho es una mentalidad no porque su cultura lo aleje del mercado de trabajo o trabaje ocasionalmente, sino porque en contraste con el campesino europeo, el poblador rural de la campaña bonaerense no concibe su existencia como sujeta, sino como libre.*⁴¹

En base a esto crece el interrogante de por qué Pueyrredón recrea las condiciones pictóricas planteadas por Rugendas, el cual por cierto era un pintor extranjero que plasmaba en sus telas las condiciones de vida de lo que consideraba «pintoresco». Ambos artistas están distanciados en tiempo suficiente como para generar producciones diversas entre sí, y sin embargo nos percatamos que uno repite, nótese el concepto, la simbología del otro. Esta reiteración se presenta de manera manifiesta también dentro de la obra de Prilidiano Pueyrredón, como veremos a continuación.

⁴⁰ La figura del vago y malentretenido ha sido producto de numerosas normativas dentro del territorio a lo largo de todo el siglo XIX. En general, apuntaban a generar condiciones de punibilidad y criterios de sanción ante el fenómeno caracterizado como vagancia y malentretenimiento. Ejemplo de ello es la famosa ley de 1862, la cual estipula en su artículo 2 que se considera vago y malentretenido a ^{“”}

Para mayor profundidad sobre la temática de la vagancia y el mal entretenimiento entre los gauchos, ver Mayo, Carlos, “Sobre peones, vagos y malentretenidos: el dilema de la economía rural rioplatense durante la época colonial”, en ANUARIO IEHS, N° 2: *Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense*, Tandil, 1987.

⁴¹ Míguez, Eduardo. *Op. Cit.* p. 171.

Dos caras de una misma moneda

Las obras *Un alto en el camino* (1860) y *Una tarde en los suburbios de San Isidro* (1864) constituyen en ejemplo evidente de la reiteración como mecanismo estético y conceptual. Ambas pinturas de Pueyrredón mantienen: la misma estructura y complejidad compositiva; reiteración en la profusión de personajes; acentuación desde lo semántico en la ociosidad del gaucho y sus compañeros de viaje; presencia en idéntico lugar y con equivalente disposición, tamaño y dirección de la chata con gente apeándose de la misma; representación de animales de carga; caballos pastando en análoga posición; impronta vegetal representada por un ombú y el cielo despejado, por mencionar sólo algunos elementos. De manera tal que se impone el interrogante ¿por qué Pueyrredón realiza dos obras similares con un espacio de cuatro años entre sí? Acaso intente reforzar aquello a lo que se refiere Hobsbawm cuando habla de “tradiciones inventadas” y su esencia: la *repetición*. En este ejemplo tenemos no solamente la reiteración de un estereotipo-arquetipo como la figura del gaucho, sino que además se presenta la recreación misma del concepto de llanura habitada por el gaucho a la vera del camino, en un alto de la diligencia.

Cabe destacar que Pueyrredón decide retratar no cualquier lugar, sino justamente los suburbios de San Isidro, barrio en el cual se asentó cuando regresó a Buenos Aires. Si bien escapa de nuestro análisis conocer la intencionalidad con la que Prilidiano Pueyrredón realizó esta reiteración en la forma y contenido de su obra *Un alto en el campo*, podemos aventurar en función de los elementos antes citados, que tal vez se deba a la necesidad de re-instalar la temática en escena, a la vista de todos: eso que pintó alguna vez allá por 1860 en realidad ocurre a menudo, de manera cotidiana. Al pintarlo otra vez no se asocia con la imagen anteriormente expuesta, sino que simplemente vuelve a ocurrir. La imagen se repite conformando mentalidades, preferencias, gustos, usos y costumbres. Se trata, en definitiva, de la *invención de la tradición*.



Un alto en el campo (1860)

Prilidiano Pueyrredón



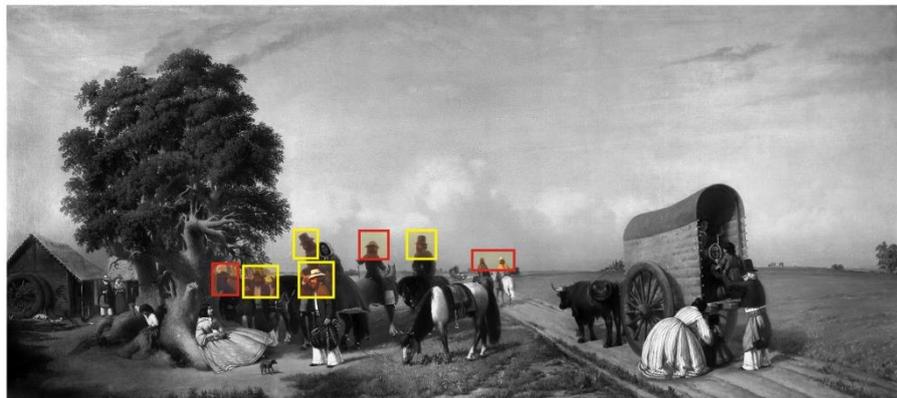
Un domingo en los suburbios de San Isidro (1864)

Prilidiano Pueyrredón

Apoteosis de la repetición

Más allá de las características simbólicas presentes en las obras de Pueyrredón, llama particularmente la atención no sólo la reiteración de formas construidas por pintores precedentes, sino también la repetición de imágenes dentro de su propia producción, como señalamos en el ejemplo anterior. *Ergo* si la reiteración es la quintaesencia de «la invención de la tradición», encuentra su apoteosis en la clonación de formas y objetos dentro de una misma obra, como es el llamativo caso de *Un alto en el campo* (1860). Si observamos con detenimiento la obra, identificaremos que las imágenes de los “diversos” gauchos que en ella se encuentran, en realidad son la repetición sistemática de una homotípica construcción iconográfica que se reitera con mínimas variaciones dentro de las protagónicas figuras que pueblan la obra.

Si tomamos en consideración la prolífica carrera de Pueyrredón como retratista de la elite y su refinada técnica a la hora de captar hasta los mínimos detalles en las facciones de sus retratados miembros de la elite, cabe preguntarse seriamente por la reproducción constante de un estereotipo de gaucho presente en esta célebre composición.



Al momento de realizar un análisis comparativo de toda la producción de Pueyrredón en torno a la figura del gaucho, hemos concluido que la repetición parece estar presente en todos y cada uno de sus cuadros. De un modo u otro, el pintor porteño mantiene los cánones *pintorescos* que sostenían los denominados pintores viajeros, e incluso su propia obra presenta una repetición constante de formas, composiciones, elementos y temáticas.

De este modo, del análisis de obra se desprende el concepto de «invención de la tradición» desde al menos cinco lugares diferentes:

a- reiteración de motivos y elementos: en las obras citadas se observan los mismos motivos repetidos una y otra vez -con diversas claves pictóricas y estilísticas, pero esencialmente son los mismos- a saber: la pava, el mate, el cuchillo, el caballo, la carreta, la llanura, el cielo despejado, los atuendos.

b- repetición de disposiciones y actitudes de los personajes: en términos generales, los gauchos aparecen invariablemente descansando, o cuando no lo están, lo hacen recreándose (como en las obras de Carlos Morel o José León Pallière), pero en ninguna obra de las consultadas aparecen por ejemplo, trabajando. Aquí tenemos otro elemento de los que nos menciona Hobsbawm: se produce una ritualización de la vagancia del gaucho.

c- continuidad en los atuendos: a pesar del espectro temporal que abarcan las obras seleccionadas, en todas ellas podemos observar la misma vestimenta que luego se conformará como la típica del gaucho: sombrero, pañuelo en la cabeza, bombacha – preferentemente blanca- y espuelas.

d- la simbología de las manos: el gaucho aparece siempre con algún objeto en sus manos –desde un lazo hasta un cuchillo, pasando por pavas, rebenques, mates, bebidas, etc.- lo cual puede sugerir una referencia directa a las tareas manuales que realizaban estos personajes. Como contraposición, cuando comparamos estas producciones con retratos de la elite realizados por el mismo artista, encontramos que no aparecen elementos en sus manos, pues pertenecen a la clase intelectual y se hayan desvinculados de tareas manuales.⁴² En los casos en que hallamos a los personajes de la elite sosteniendo algo en sus manos, no se trata de elementos utilitarios, sino objetos

⁴² Las manos representan un elemento por demás importante en el análisis indiciario de las obras de arte. Por ejemplo, en la Italia renacentista –y tiempo después- cuando se extiende el género del retrato, los mismos eran realizados por encargo. Debido a la dificultad que comporta la realización de las extremidades en una obra, el precio del retrato se incrementaba en función de la visibilidad o no de estos miembros. Así, si un personaje aparece en un cuadro con sus dos manos al frente y con marcada acentuación, estamos en presencia de un individuo que abonó mucho dinero –la tarifa máxima del autor- por ese retrato. Para ver el papel de las manos en la obra *Martín Fierro* de José Hernández, véase cita 33.

decorativos y suntuosos que en la época son considerados símbolos de status social que tanto el retratista como el retratado tienen especial interés en resaltar: damas con abanicos, sombrillas o joyas, y caballeros con copas, gafas, libros o sombreros se presentan como referencias graficantes de ello.

En los ojos de la elite europeizante,⁴³ acostumbrada por cierto a contemplar obras de arte, posiblemente buscaran –incluso de modo sacádico– la referencia inmediata a esta parte del cuerpo, y encontrarían en esas gauchescas manos siempre elementos asociados a las tareas manuales, rudimentarias, utilitarias, poco estimadas.

e- reproducción reiterada de la figura del gaucho: todo lo anterior confluye en la reiteración homotípica de la imagen del gaucho. Las características que presenta este personaje en todas las obras analizadas nos sugieren que se tratan de construcciones pictóricas preestablecidas ya desde los tiempos de lo *pintoresco*, categoría peyorativa según la cual se retrataba lo ajeno, la alteridad, con ojos propios de una cultura extranjera –tal es el caso de los pintores viajeros–. Lejos de intentar comprender las sociedades bajo la mirada del otro, se imponían los cánones estéticos propios de Europa y se reproducían estereotipos que evidentemente perdurarían en el tiempo. Se trata de sedimentaciones simbólicas que, como hemos visto, se presentan con marcada reiteración en la obra “costumbrista” de Prilidiano Pueyrredón.

A continuación, proponemos una selección de detalles de obra para dialogar con estas afirmaciones.

⁴³ Losada, Leandro. *Op. Cit.* p.175.

La imagen del gaucho

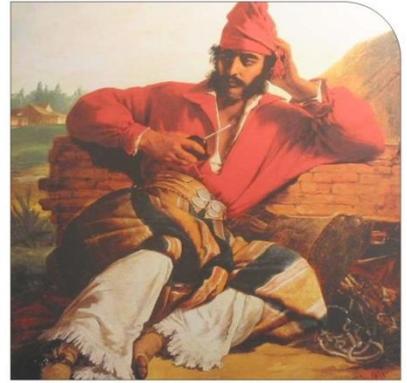
¿Múltiples visiones?



Rugendas



Monvoisin



Monvoisin



Morel



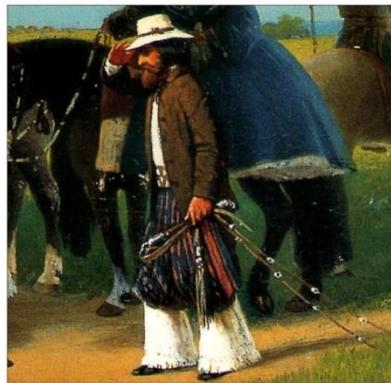
Morel



Pallièrè



Pallièrè



Pueyrredón



Pueyrredón

Retratos de un estereotipo



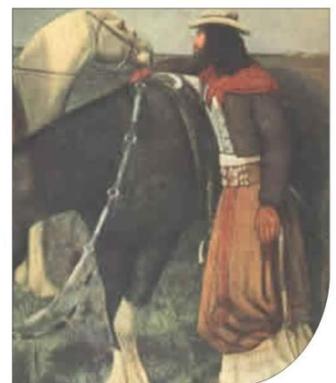
Monvoisin



Morel



Pallièrè



Pueyrredón

Las manos de la elite

Retratos de Prilidiano Pueyrredón (detalles)



Cecilia Robles de Peralta Ramos y su hijo Jorge (1861)



Santiago de Calzadilla (1859)



Elvira Lavalleja de Calzadilla (1859)



Juan Chassaing



Rosa Anchorena Ibañez y su hijo



Manuel Ocampo



José Gerónimo Iraola (1864)



Julia Sagasta Isla de Quirno (1865)



Enrique Lezica

Retratos de otros artistas



Pellegrini - Minuet



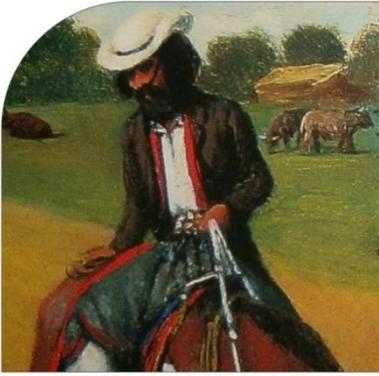
Monvosin - La porteña en el templo



Pellegrini - Minuet

Las manos gauchas

Obras de Prilidiano Pueyrredón (detalles)



Un alto en la pulperia (1860)



Un alto en el campo (1860)



Sin título



Un Domingo en los suburbios de San Isidro (1864)



El rodeo (1861)



Tormenta en la Pampa

Detalles de otros artistas



Rugendas - *Parada en el campo (1845)*



Monvoisin - *Soldado de Rosas (1842)*



Morel - *La familia del gaucho (1841)*



Monvoisin - *Gaucha federal (1842)*



Pallièrre - *La pulperia (1865)*



Morel - *Payada en la pulperia (1840)*

Obsesiva tradición, inventada reiteración

Creemos conveniente destacar que no consideramos a las continuidades icónicas aquí presentadas como producto de un conjunto de coincidencias o arbitrariedades, ni siquiera hijas del azar, pues a juzgar por las características que presentan las obras de Pueyrredón, inferimos que las mismas recibían un trato exhaustivo en el diseño y la ejecución. Preferimos poner a consideración la presencia de elementos o factores externos que coadyuvan en la conformación de la reiteración casi obsesiva de formas plásticas prediseñadas. Ese factor externo se nos presenta con el nombre de lo que Hobsbawm ha denominado como *tradición inventada*. La imagen del gaucho como alteridad aparece entonces plasmada en todas las obras de género tradicional, primando sobre todo una acción: la repetición. Se trata pues, de construir e inventar estereotipos, que luego se transformarán en arquetipos y pasarán a formar parte del acervo cultural iconográfico de las futuras generaciones como parte constitutiva de la tradición.

Lejos de intentar agotar el tema en el análisis de estas obras, las cuales nos arrojan más interrogantes que respuestas, debemos considerar ampliar los estudios sobre la imagen como fuente dentro de la historia pues en ella existen numerosas claves que nos permitirán interpretar desde diferentes aristas el pasado histórico. Si profundizamos aún más en lo que Umberto Eco señala como elementos «no dichos» dentro de las obras de arte, podemos hallar más y mejores herramientas para intentar desentrañar el pasado histórico. No obstante, aún restan varios interrogantes por responder, como por ejemplo la “veracidad” de las representaciones *per se*.⁴⁴

⁴⁴ Del análisis realizado emergen algunos interrogantes como por ejemplo el papel que desempeña el mate como elemento simbólico dentro de las composiciones. Se halla siempre presente en las manos de los gauchos, pero, lejos de aceptarlo de plano como una tradición extendida por esos tiempos, nos preguntamos acerca de la difusión y condición material del mate de entonces. Sabemos que proviene de las tierras del actual Paraguay, y en la literatura gauchesca, por citar un caso célebre el *Martín Fierro* de José Hernández, la palabra mate y sus derivados (porongo, infusión, amargo) no aparece en ninguna ocasión, mientras que el término yerba aparece una sola vez, y lo hace asociado a un contexto comercial concreto (la pulpería). En tal análisis se cotejó con la presencia de otras palabras, de las cuales podemos destacar a Dios (24 apariciones sin contar sus derivados), indio (15), poncho (12) y amor (9), por citar sólo algunas de las más recurrentes. Algunas presencias escasas ofrecen los términos carne (5), guitarra (3), juego (3) y rebenque (1). Nuevamente nos sorprende la vinculación con el término mano: el mismo se halla 8 veces conectado a elementos utilitarios o festivos (guitarra, cabresto, facón, rienda, lanza, porrón y dos veces asociado a la atadura). En la ocasión restante aparece vinculado a la noción de amistad.

Reflexiones finales

Como hemos podido observar y tomando los conceptos de Hobsbawm y Eco como ejes articuladores de la interpretación, resulta evidente que las obras de Prilidiano Pueyrredón representan un testimonio por demás valioso acerca de la importancia de la imagen en la «invención de tradiciones». Gracias a los elementos «no dichos» que pudimos desentrañar, logramos dar cuenta de una serie de dispositivos visuales y culturales que no han sido tenidos muy en cuenta a la hora de analizar la construcción social que del gaucho se ha hecho.

Cabe recalcar la importancia que revisten entonces, las imágenes como fuente dentro del análisis histórico, pues en ellas se esconden claves profundas de procesos subyacentes que a menudo escapan a nuestra mirada, siempre que ésta sea ingenua y considere al arte como mimesis de lo real. La metodología adecuada para tal estudio, estriba en agudizar la mirada e intentar contextualizar permanentemente la producción del autor, y de este modo, poder construir esquemas interpretativos abarcativos y viables que nos permitan indagar profundamente en la obra.

Finalmente, podemos concluir señalando que la imagen del gaucho se representa con muy pocas variaciones a lo largo de todo el período anterior a la institucionalización del arte dentro del territorio argentino. Dicha institucionalización por cierto, ocurre en paralelo con la consolidación del Estado Nación en el último tercio decimonónico: cabe citar como ejemplo de esto la creación de la Asociación Estímulo de Bellas Artes en 1877; El Ateneo, en 1892; el Museo Nacional de Bellas Artes, en 1896 y la Academia Nacional de Bellas Artes, en 1905. Los últimos años del siglo XIX vieron no sólo la creación de las instituciones del arte, sino también el afianzamiento del coleccionismo - que se orientaba hacia obras europeas- y del mismo modo el comienzo de la construcción de un mercado complejizado del arte.

No obstante, anteriormente -hacia mediados del siglo XIX- las condiciones eran diferentes: no existían instituciones artísticas que nuclearan a los creadores, ni estaba tan sistematizada y extendida la práctica de las artes en nuestro territorio, no había becas/premios para estudios en el exterior ni concursos de artes plásticas, ni salones, ni museos ni academias. Es por todo esto que la obra de Prilidiano Pueyrredón resulta una fuente ineludible a la hora de analizar las condiciones de construcción y consolidación de la nueva identidad nacional en formación.

BIBLIOGRAFÍA

- BONAUDO, Marta (Dir.) “Liberalismo, Estado y orden burgués (1852-1880)” en *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998. Tomo IV.
- BOURDIEU, Pierre. *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Editorial Montessor, 2002.
- BURKE, Peter. *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona, Cultura libre, 2005.
- BURUCÚA, José Emilio. *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. Buenos Aires, Biblos, 2006.
- CUELLO, Juan Nicolás. “Imaginario del Gaucho. Tensiones entre las amistades masculinas profundas y la familia moderna heterosexual en el siglo XIX” en *VI Jornadas de Jóvenes Investigadores*, Instituto Gino Germani, 2011.
- DANTO, Arthur C. *Qué es el arte*. Buenos Aires, Paidós, 2013.
- DE LA VEGA, Julio. *Diccionario Consultor Político*. Buenos Aires, Ed. Conex, 1985.
- ECO, Umberto. *Lector in fábula. La cooperación interpretativa en el texto narrativo*. Barcelona, Lumen, 3ª edición 1993 (1978).
- GARAVAGLIA, Juan Carlos. “¿Existieron los gauchos?” en ANUARIO IEHS, N° 2: *Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense*, Tandil, 1987.
- GOLDMAN, Noemí (Dir.) “Revolución, república y confederación (1806-1852)” en *Nueva Historia Argentina*. Buenos Aires, Sudamericana, 1998. Tomo III.
- GOMBRICH, Ernst. *Los usos de las imágenes*. México, Fondo de Cultura Económica, 1999.
- GOMPERTZ, Will. *¿Qué estás mirando? 150 años de arte moderno en un abrir y cerrar de ojos*. Buenos Aires, Taurus, 2013.
- GUBERN, Roman. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona, Anagrama, 1996.
- HALPERÍN DONGHI, Tulio. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1992.
- HERNÁNDEZ, José (1872). *Martín Fierro*. Barcelona, Editorial Sol 90, 2000.
- HOBBSBAWM, Eric. “La invención de tradiciones” en *Revista Uruguaya de Ciencia Política*, Montevideo, N° 4, 1990.
- LÓPEZ ANAYA, Jorge. *Arte argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires, Emecé, 2005.
- LOSADA, Leandro. *Historia de las elites en la Argentina. De la conquista al surgimiento del peronismo*. Buenos Aires, Sudamericana, 2009.
- LUDMER, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires, Libros Perfil, 2000.
- MALOSETTI COSTA, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- MAYO, Carlos, “Sobre peones, vagos y malentretidos: el dilema de la economía rural rioplatense durante la época colonial”, en ANUARIO IEHS, N° 2: *Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense*, Tandil, 1987.
- MÍGUEZ, Eduardo. “Mano de obra, población rural y mentalidades en la economía de tierras abiertas de la provincia de Buenos Aires. Una vez más, en busca del gaucho” en *Anuario del IEHS ‘Prof. Juan Carlos Grosso’*, N° 12, Tandil, UNCPBA, 1997.
- PAGANO, José León (1937). *El arte de los argentinos*. Buenos Aires, Gouncurt, 1981.
- RODRÍGUEZ MOLAS, Ricardo (1968). *Historia social del gaucho*. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.
- ROJAS MIX, Miguel. *El imaginario. Civilización y cultura del siglo XXI*. Buenos Aires, Prometeo, 2006.

Reflexiones sobre la realidad de la danza tradicional argentina: evolución del discurso escrito y el discurso oral, la institucionalización de la disciplina y la labor de los maestros especializados

Lic. Silvina Escobar
Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA)
Instituto Vocacional de Arte 'Manuel José de Labardén' (IVA)
Universidad Nacional de Lanús (UNLa)

1. Introducción

En la presente ponencia tengo por objetivo reflexionar acerca de las circunstancias que actualmente contextualizan al discurso⁴⁵ dancístico tradicional, tanto en su dimensión escrita como en su dimensión oral. Indagaré, entonces, sobre el modo que los fenómenos coreográficos tradicionales han sido asentados en la documentación especializada, como también sobre aquéllos aspectos que han quedado fuera de la mirada de los investigadores. Además, debatiré sobre la influencia de la institucionalización de la danza, la labor de los maestros especializados y las modalidades para su transferencia. A partir de esta mirada, propondré distintas ideas orientadas a subsanar la brecha existente entre la dimensión escrita y la dimensión oral de dicho discurso así como reconsiderar el rol del docente especializado y las estrategias que utiliza para su transmisión.

Este escrito tiene su origen en diversos datos y reflexiones que integraron tanto de los 'Antecedentes y estado de la cuestión' como de las 'Conclusiones y síntesis de la propuesta' de mi tesina de Licenciatura en Folklore '*Danzas tradicionales argentinas: diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada*' defendida en julio de 2012 en el Instituto Universitario Nacional del Arte. En dicha tesina presenté un modelo de sistematización de los escritos publicados sobre danzas tradicionales argentinas producidos en nuestro país por autores argentinos desde 1882 hasta la finalización de la primera década del siglo XXI (2010).

El desarrollo de aquella investigación me permitió indagar y profundizar no sólo acerca de la danza tradicional desde una perspectiva documental sino, también, reflexionar sobre diversos aspectos concernientes a nuestra disciplina que, considero, no han sido vislumbrados por investigadores, recopiladores y docentes.

⁴⁵ Discurso: tomando su acepción más amplia, el discurso designa una actividad de sujetos hablantes en un contexto determinado (Fau, 2012). De acuerdo a lo que expone María Inés Palleiro en su libro *Formas del discurso: de la teoría de los signos a las prácticas comunicativas* (2008), un discurso dancístico es un discurso de la imagen y caracteriza a este último como "un conjunto de signos visuales que tienen como rasgo distintivo la relación de semejanza o analogía con los objetos a los que representan." Asimismo, caracteriza al discurso dancístico como un "discurso particular que combina el discurso de la imagen con otros discursos a partir del lenguaje del cuerpo en movimiento." Aplicando estas nociones a nuestra especialidad, es posible hablar de un discurso dancístico tradicional en tanto el cuerpo en movimiento materialice fenómenos coreográficos tradicionales.

Desde aquél momento hasta la actualidad, muchas de aquellas reflexiones se han profundizado y, al mismo tiempo, he encontrado posibles vías para su resolución.

2. La danza tradicional argentina desde una perspectiva documental: brecha entre el discurso escrito y el discurso oral

Los escritos publicados especializados en danzas tradicionales argentinas ofrecen una descripción de las diversas danzas que componen nuestro repertorio coreográfico tradicional. En ellos se ha registrado y reflejado no sólo las danzas interpretadas en Argentina a lo largo de la historia sino, también, sus diversos aspectos teóricos. Por lo expuesto puedo inferir, entonces, que estos escritos documentan el devenir de nuestro repertorio coreográfico tradicional; son, entonces, documentos especializados en danzas tradicionales argentinas.

Considero que la experiencia en el manejo de esta documentación es fundamental para docentes, intérpretes, investigadores y estudiantes de la disciplina: el conocimiento de los diversos aportes que cada autor realiza, la aplicación de sus contenidos y el desarrollo de un pensamiento crítico respecto a ellos forman parte esencial de nuestra formación y ejercicio profesional.

De acuerdo a mis observaciones sobre la documentación especializada, puedo afirmar que la mayoría de los autores presentan a cada danza tradicional, en dicha documentación, con una descripción técnica y una descripción histórico-geográfica sobre su época de interpretación espontánea. Además, algunos autores también tratan diversas cuestiones teóricas como ser su clasificación, sus aspectos musicales y poéticos, el atuendo para ser interpretadas. Puedo concluir asimismo, que la documentación especializada refleja una pluralidad de fenómenos coreográficos, es decir, que he encontrado documentación primaria⁴⁶ que incluye danzas tradicionales y bailes populares o danzas tradicionales y de danzas de proyección como también advierto diversidad en la manera de nombrar y de conceptualizar a las danzas de carácter tradicional desarrolladas en nuestro país. Finalmente quiero señalar que muchas de estas publicaciones cuentan con listados bibliográficos específicos de la disciplina con distintos grados de amplitud y profundidad.

Desde mi experiencia afirmo que los aspectos teóricos concernientes a las danzas tradicionales argentinas son usualmente mencionados y desarrollados en las publicaciones específicas pero sólo han sido tomados como objeto de estudio en contadas investigaciones especializadas. Considero también que el universo de los documentos especializados en danzas tradicionales argentinas es muy amplio y ninguna de las bibliografías especializadas ha logrado reflejarlo.

A partir de todos estos datos que señalo aquí afirmo que es posible investigar, analizar y reflexionar aún más sobre las danzas tradicionales argentinas pues existen diversos aspectos concernientes a los fenómenos dancísticos que no han sido retomados por investigaciones más recientes.

⁴⁶ Documentación primaria: conjunto de documentos producidos por un autor o autores diversos como resultado de la actividad científica o de diseño (López Yepes, 2004).

Los autores nos hablan de lo 'tradicional' o 'folklórico' como lo aceptable sin embargo, yo cuestiono: ¿consideran a la tradición como algo inamovible, estático, un fenómeno rescatado del pasado?, ¿la tradición es entendida como un devenir, un proceso, un lazo que une el pasado con el presente? ¿Qué ocurre con cada danza luego que su ciclo espontáneo termina y es reemplazada por otra danza? ¿Es posible continuar la historia de cada danza tradicional argentina? ¿Qué testimonios tenemos luego que deja de interpretarse espontáneamente? ¿La toma el circo criollo? ¿La rescata el primer movimiento tradicionalista? ¿Es interpretada por la compañía de Chazarreta en sus famosas presentaciones del teatro Politeama? ¿Es recopilada por Arturo Berutti, Ventura Lynch, Andrés Beltrame o algún otro investigador? ¿La toma la Escuela Nacional de Danzas y la incluye en sus programas de estudio? ¿Cuál es el estado de cada danza en el siglo XXI? ¿Puede una danza argentina ser 'académicamente tradicional'? Afirmo y coincido que la historia de cada danza no se termina cuando su ciclo espontáneo acaba sino que las danzas desarrollan otra historia, posterior, ya que serán exhumadas por los diversos movimientos tradicionalistas y reinterpretadas o resignificadas. ¿Reflejan los libros de danzas todo este devenir? Afirmo que todo este proceso posterior de cada danza tradicional argentina no se evidencia en los documentos especializados.

En un sentido inverso, observo que el discurso de los documentos especializados en danzas tradicionales argentinas ha tenido, también, un desarrollo que ha transformado con el transcurso del tiempo, probablemente porque el propósito de la producción de los documentos fue diferente en cada época. En los primeros tiempos de la disciplina, la necesidad fue recopilar para rescatar, para que las danzas no se perdieran en el olvido. Luego, con la creación de la Escuela Nacional de Danzas la necesidad fue la sistematización, crear documentos destinados a la enseñanza, a la transmisión. Con el paso de los años esta sistematización se profundizó a partir de las sucesivas estructuraciones que la danza sufría a nivel académico. Finalmente, se rompe con esta estructuración volviendo hacia las fuentes documentales y rescatando las formas simples de nuestros bailes.

Adhiero a la noción de **tradición** entendida como un proceso vincular entre el pasado y el presente, donde se resignifican acontecimientos pasados en la actualidad, destinados a producir mecanismos de identificación y cohesión. Agregamos que estos mecanismos pueden ser espontáneos o premeditados pudiendo existir, entonces, estrategias de gestión de la tradición (Fine, 1989). Héctor Aricó (2011) integra conceptos de **tradición** y **danza** y argumenta que un fenómeno coreográfico es tradicional cuando ha sido transmitido por un grupo social, de manera espontánea, de una generación a la siguiente. Además distancia los fenómenos folklóricos de los tradicionales y en este sentido ejemplifica esta diferenciación distinguiendo a la danza llamada 'Cuando' de la danza 'Chacarera' diciendo que ambas son tradicionales pero la 'Chacarera' es además folklórica porque aún se interpreta en sectores localizados y populares siendo transmitida de manera espontánea; mientras que la transmisión del 'Cuando' solo se realiza de manera académica. El autor nos dice, además, que cuando un baile folklórico deja de ser vigente, continúa siendo sólo tradicional y puede seguir practicándose en distintos ámbitos (peñas, clubes, etc.) pero bajo la enseñanza de un especialista; los bailes folklóricos también pueden aprenderse en estos ámbitos pero lo importante es que, además, sigan existiendo en sectores sociales localizados y su práctica y transmisión sean espontáneas.

En línea con estas ideas, acuerdo con el autor que no es posible considerar por sí misma a una danza como ‘tradicional’ o como ‘folklórica’ sino que su definición es determinada por el espacio donde es desarrollada y por el modo de transmisión de su coreografía.

De acuerdo a lo que señalé anteriormente, los autores presentan a cada danza tradicional –en la documentación específica-- con una descripción técnica y una descripción histórico-geográfica sobre su época de interpretación espontánea y que, algunos de ellos, tratan algunos aspectos teóricos referidos a ellas. Sin embargo quiero enfatizar que cada danza puede continuar con su práctica luego de la finalización de dicha época mediante distintos mecanismos de transferencia, circulación e interpretación. Gran parte de estos mecanismos han sido objetivados en la documentación especializada constituyéndose así misma, además, como un medio más de transferencia, circulación e interpretación de los fenómenos coreográficos tradicionales.

Considero que es necesario investigar y analizar los documentos especializados en danzas tradicionales argentinas y establecer un estado de la cuestión general de la disciplina desde una perspectiva documental. Afirmo que el universo de la danza tradicional argentina no se termina con lo plasmado en dichos documentos sino que existen aspectos que han quedado fuera de la mirada de los investigadores y que, por lo tanto, los documentos no reflejan. Asimismo creo que se conservan saberes fragmentados, señalados anteriormente pero que no se han retomado desde un punto de vista científico y, por ello, no se conoce el estado actual de muchos aspectos de nuestros fenómenos dancísticos tradicionales. Algunos de éstas problemáticas e hipótesis a desarrollar de la disciplina son profundizar sobre la influencia de la institucionalización de la disciplina y la modalidades para su transferencia materializadas por los docentes especializados.

3. La creación de la Escuela Nacional de Danzas y la sistematización de la danza tradicional argentina

En el año 1948 se creó la Escuela Nacional de Danzas (END) mediante un decreto del Poder Ejecutivo Nacional. Posteriormente, en la década del ‘80, y luego de diversas modificaciones en la institución, surgió el Instituto Nacional Superior de Danzas Nativas y Folklore (INSPF). En el año 1996, el Poder Ejecutivo Nacional firmó un decreto que determinó la creación del actual Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA). Esta institución ha sido conformada por las siete Escuelas e Institutos Nacionales Superiores de Arte, ubicados en la Ciudad de Buenos Aires. El INSPF pasó a formar parte del IUNA como Área Transdepartamental de Folklore (ATF) que luego toma el nombre Antonio Barceló en homenaje al primer director de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas y creador de la metodología para la transmisión de nuestras danzas (Colatarci, 2003).

En el año 2002, el profesor Héctor Aricó publica la primera edición de *Danzas Tradicionales Argentinas: una nueva propuesta* y con respecto a la END especifica que su creación en el año 1948 fue decisiva para la especialidad ya que marca el inicio de la enseñanza sistemática. También señala que esta enseñanza sistemática, a través de la metodología impulsada por el maestro Barceló y completada por profesores sucesores,

es la más eficaz, tanto así que se sigue utilizando en casi todas las instituciones de enseñanza oficial y particular del país. Sin embargo, el autor destaca la estructuración académica aplicada sobre nuestras danzas y su consiguiente excesiva sistematización. En este sentido, Aricó cuestiona las reconstrucciones coreográficas denominadas ‘danzas tipo’⁴⁷ ya que dichas danzas se convierten en un signo de interrogación al compararlas con las fuentes documentales.

Acuerdo con el autor que la institucionalización y la sistematización de la danza tradicional argentina influyó sobre la misma, definiendo un modo de transmitirla. En este sentido, me interrogo sobre cómo la institucionalización y sistematización ha influido sobre cada danza en particular y sobre cada uno de sus elementos y cómo este proceso de sistematización se ha desarrollado en el tiempo. Mi interés en puntualizar este proceso radica en que ha avanzado pero marginado de la mirada de los investigadores y recopiladores. Y si no ha sido advertido por los investigadores, no ha sido reflejado en la documentación especializada.

El devenir histórico de nuestra institución no sólo permite observar una posible influencia sobre los fenómenos que ella misma transmite sino que, al mismo tiempo, le impone a la disciplina nuevos desafíos. El traspaso del INSPF al IUNA y la apertura de nuevas carreras de Folklore y sus cátedras coincidieron con la publicación e implementación de la nueva propuesta metodológica del Profesor Héctor Aricó. Estos hechos son significativos en tanto tengo la percepción que, dentro de la unidad académica, se reactiva la necesidad de retomar a la danza folklórica argentina como objeto de estudio, profundizar sobre ella y ampliar los horizontes de la disciplina. En este sentido necesitamos, entonces, investigaciones que puedan confirmarnos estas hipótesis.

4. La labor de los maestros especializados

La danza tradicional posee la singularidad de desarrollarse en diversos tipos de espacios y de acuerdo a múltiples objetivos. Según Olga Fernández Latour de Botas (1986) la danza según el espacio se clasifica en: danza ceremonial --espacio calificado, generalmente sacralizado--, danza social –espacio común en el cual todos los concurrentes son bailarines potenciales-- y danza espectacular –espacio calificado, generalmente escénico-. Botas, además, plantea el criterio ‘bailes de parejas solistas’ en cual refiere a la práctica de bailes sociales de carácter ceremonioso y originariamente señorial, derivados del minué y de la gavota europeas y que se interpretaron en actuación sucesiva, no simultánea. Es decir, que estas danzas –bailadas ‘en cuartos’, dos parejas— fueron interpretadas en un contexto de carácter social y son desarrolladas únicamente por estas parejas mientras los demás concurrentes ofician de espectadores. A partir de esta clasificación, puedo considerar, entonces, a estos ‘bailes de parejas solistas’ como ‘danzas de exhibición en pista de baile’.

Destaco, también, la propuesta de clasificación de Héctor Aricó (2007) denominada ‘tipología del propósito’ y que es elaborada a partir de la pregunta ¿para qué baila el ser humano? por lo que establece tres criterios principales: danzas de

⁴⁷ Danza tipo: reconstrucción ideal de un fenómeno coreográfico (Aricó, 2005). Personalmente, designo a la danza tipo como reconstrucción académica de un fenómeno coreográfico.

invocación --relacionadas con el propósito de petitionar en una instancia superior de conciencia u homenajear un suceso del ciclo vital de las personas--, danzas de esparcimiento --interpretadas con el propósito de recrearse socialmente-- y danzas de exhibición --desarrolladas en exposición a un público--.

Comparando ambas propuestas, vislumbro que la descripción de estos tres espacios en los cuales una danza tradicional argentina puede desarrollarse se corresponden de manera muy cercana con la clasificación ‘tipología del propósito’: danza ceremonial y danza de invocación; danza social y danza de esparcimiento, danza espectacular y danza de exhibición.

A partir de lo expuesto y en línea con estas nociones, quiero subrayar que las danzas de esparcimiento y las danzas de exhibición se desarrollan e interpretan en múltiples espacios: el lugar de práctica o ensayo y la pista de baile --para las danzas de esparcimiento-- y el escenario o también la pista de baile --para las danzas de exhibición--. Destaco aquí que la danza tradicional es la única que posee esta complejidad y riqueza: la posibilidad de desarrollarse en espacios diversos y de acuerdo a distintos objetivos. En ambos casos, la circulación de nuestras danzas, o de algunos de sus elementos, es promovida por la labor de los maestros de danzar. La labor de estos maestros ya fue señalada por nuestros referentes en la disciplina décadas atrás sin embargo, esta temática no ha sido tomado como un objeto de estudio específico. En línea con ello, me pregunto si somos conscientes que los docentes especializados en danzas tradicionales argentinas somos los agentes transmisores de los fenómenos coreográficos tradicionales, somos promotores de gran parte de la circulación de estos bienes culturales a través de nuestras estrategias de transmisión. Somos los docentes especializados, entonces, quienes externalizamos, quienes ponemos en práctica, la metodología desarrollada por la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. En este sentido me cuestiono, ¿qué enseñamos y por qué?, ¿cuáles son las documentaciones que utilizamos para planificar nuestras clases?, ¿por qué elegimos esos documentos?, ¿nos atenemos a nuestros maestros?, ¿cuál es nuestra idea acerca de la danza tradicional argentina?, ¿enseñamos fusionando técnica y creatividad?, ¿en qué fundamentamos la creatividad?, ¿anclamos en la ‘danza tipo’?

En párrafos anteriores señalé la posible influencia de la institucionalización y sistematización de las danzas a través de la metodología impartida por la END. Además señalé los distintos espacios y objetivos con los que una danza puede ser interpretada. En este sentido, observo que la metodología de transmisión diseñada e impartida por la END, completada por docentes sucesores --tal el decir de Héctor Aricó-- y utilizada por los docentes especializados es, en líneas generales, una metodología desarrollada en un único sentido y que, en la actualidad, resulta austera y no armoniza con la complejidad y riqueza que comenzamos a observar en la disciplina.

5. Reflexiones finales: posibles respuestas

A partir de lo planteado hasta el momento, me atrevo a otras preguntas, distintas a las que he señalado hasta aquí: ¿es el espacio donde es interpretada lo que define una danza?, ¿es una época o un tiempo determinado?, ¿es el intérprete con sus diversas habilidades adquiridas de distintas formas --espontáneamente, académicamente-- quién define la danza?, ¿es la acción de bailar, danzar, interpretar?, ¿es la danza con su

estructura la que se define a sí misma? En relación a esto, quiero compartir la siguiente reflexión de Curt Sachs (1944) que revela en la introducción del libro *Historia universal de la danza*: la danza vive en el tiempo y el espacio, el artista y su obra siguen siendo “una cosa única e idéntica”. Sachs nos habla de unidad entre el intérprete y su danza, ¿acaso nos dice que el intérprete, la acción de bailar y el resultado —la danza— son ‘una cosa única e idéntica’? ¿Qué pasaría entonces si, como docentes e investigadores especializados en danzas tradicionales argentinas, apartáramos nuestra mirada de la danza y la pusiéramos sobre el intérprete? ¿Cómo plantearíamos nuestras clases y nuestras investigaciones a partir de allí?

Es la percepción del investigador quien puede delinear observaciones que nos permitan conocer como un fenómeno sensible como la danza está unido a su intérprete y a la acción de bailar como un todo indisoluble y que ha trascendido épocas y espacios --recibiendo distintas influencias-- hasta convertirse en lo que es hoy.

Sostengo como hipótesis que una misma danza puede contener en sí elementos folklóricos, elementos académico-tradicionales, elementos tradicionales, elementos espontáneos. Asimismo considero que es el intérprete con sus diversas habilidades aprendidas en distintos espacios, su contexto y ambiente y la época que vivencia quien define cada danza cada vez que la interpreta.

La transmisión e interpretación de la danza tradicional es una herramienta de desarrollo cultural, nacional y regional, de conocimiento y respeto por nuestra diversidad y de reconocimiento de la independencia de nuestra identidad cultural. Bailar los fenómenos coreográficos tradicionales con espontaneidad, técnica y creatividad, lúdica e intuición es la garantía para su continuidad, para que el proceso de tradición continúe vigente, renovándose cada vez y, al mismo tiempo, manteniéndose unido a sus orígenes.

Afirmo que, en la actualidad, la labor de un docente especializado en nuestra disciplina consiste en fortalecer la evolución de las danzas tradicionales —y, por lo tanto, la evolución de nuestra cultura— concibiendo a la danza como hecho artístico y como fenómeno folklórico, interviniendo en los procesos de circulación de estos bienes culturales transmitiendo dichos fenómenos con conocimiento, técnica, creatividad y conciencia de pertenencia e identidad cultural.

El devenir de nuestra disciplina nos muestra que se está volviendo a las fuentes mediante la recuperación de las formas simples de nuestros bailes asentados en la documentación específica. Sin embargo, considero que éste retorno a los orígenes no puede sustentarse únicamente desde lo intuitivo sino que debe basarse en la sistematización.

En este sentido, sostengo que es necesario que las estrategias de transmisión desarrolladas por los docentes especializados adviertan los matices que posee la disciplina generando, entonces, estrategias de transmisión de acuerdo a cada espacio o tipología en particular.

Cada discurso dancístico desarrollado en cada tipo de espacio o interpretado según cada propósito, posee una integración de signos diversos y códigos particulares generadores de significaciones especiales. Los diversos canales comunicacionales pueden, asimismo, promover la circulación de dichos signos y códigos, influenciando y

modificando el discurso dancístico desarrollado en cada uno de ellos. A su vez, los escritos especializados en danzas tradicionales argentinas han registrado el devenir de los fenómenos coreográficos tradicionales interpretados en cada espacio. Revelar las creencias que legitiman el discurso dancístico tradicional, contemplar la posible influencia de la institucionalización de la danza tradicional, considerar las estrategias de transferencia desarrolladas por los docentes especializados, profundizar en la integración de los signos y códigos de cada espacio en particular, conocer influencia de la circulación de estos signos y códigos en el desarrollo de dichos espacios, puntualizar el alcance y la profundidad de los documentos especializados vislumbrando qué aspectos del discurso dancístico tradicional ha sido marginado de estos registros así como considerar cómo los saberes previos y la formación de un bailarín impacta sobre la manera de interpretar una danza tradicional, forman parte de las problemáticas e hipótesis a desarrollar de la disciplina.

6. Bibliografía

- AHÓN OLGUÍN, Milly. *Didáctica integral para el baile folclórico por pareja*. [Lima]: Universidad Ricardo Palma, Oficina de Extensión Universitaria y Proyección social, [1999].
- ----- . “Sistematización de las danzas folclóricas del Perú: taxonomía de las danzas folclóricas, géneros danzarios, trabajo danzario y proyección estética”. En: *Historia de la danza*. Autor y compilador: Francisco Iriarte Brenner. 2° ed. Lima: Universidad Alas peruanas - Fondo editorial, 2007 (Pp. 348 – 352).
- ARETZ, Isabel. *El folklore musical argentino*. Prefacio de Juan Alfonso Carrizo. Buenos Aires: Editorial Ricordi Americana, 1952.
- ARICÓ, Héctor, *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*. Buenos Aires: el autor, 2002.
- ----- . *Acerca de las danzas tradicionales argentinas*. 1° ed. Buenos Aires: el autor, 2005. Internet. 10 pp.
- ----- . *Breves reflexiones sobre danza*. 1° ed. Buenos Aires: el autor, 2007. Internet. 4 pp.
- ----- . *Danzas tradicionales argentinas: una nueva propuesta*. 3° ed. corr. y amp. Buenos Aires: el autor, 2008.
- ----- . *Sobre los conceptos y denominaciones de las danzas practicadas en Argentina*. 1° ed. Buenos Aires: el autor, 2011. Internet. 8 pp.
- ARICÓ, Héctor, Silvina Lafalce, Cecilia Ben, Federico Ibañez y Nuria Lazo. *Aporte para el estudio de las expresiones coreográficas vigentes en el conurbano bonaerense*. 1° ed. Buenos Aires: el autor, 2010. Internet. 10 pp.
- ASSUNÇÃO, Fernando, Olga Fernández Latour de Botas y Beatriz Durante. *Bailes criollos rioplatenses*. Buenos Aires: Editorial Claridad, 2011.
- CITRO, Silvia. *Cuerpos significantes: travesías de una etnografía dialéctica*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2009.
- CITRO, Silvia (Coord.). *Cuerpos plurales: antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2010.
- CITRO, Silvia y Patricia Aschieri (Coord.). *Cuerpos en movimiento: antropología de y desde las danzas*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2012.
- COLATARCI, Azucena. *Apuntes para una historia de las Carreras de Folklore en el Instituto Universitario Nacional del Arte*. [s.l.]: [s.e.], 2003.

- DINZEL, Rodolfo. *El tango, una danza: esa ansiosa búsqueda de la libertad*. 1a. ed. 3a reimp. Buenos Aires: Editorial Corregidor, 2011
- DURANTE, Beatriz (Dir.). *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.
- ESCOBAR, Silvina. *Danzas tradicionales argentinas: diseño de una base de datos para el registro y la recuperación de documentación especializada*. Tesina (licenciatura en Folklore). Buenos Aires: Instituto Universitario Nacional de Arte, Área Transdepartamental de Folklore, 2012.
- -----. “Archivo sobre danzas tradicionales argentinas: una propuesta la sistematización, el registro y la recuperación de escritos especializados”. En: *Creencias, legitimación y autoría del discurso en archivos de narrativa oral argentina (1921-2005)* [en prensa] Buenos Aires: Universidad Nacional de Buenos Aires, 2012.
- FAU, Mauricio Enrique. *Diccionario básico de semiología*. Buenos Aires: La Bisagra Editorial, 2012.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga. *Atlas de la cultura tradicional argentina para la escuela*. Prólogo de J. B. Patricio Esteve. Buenos Aires: Ministerio de Educación y Justicia, Subsecretaría de Conducción Educativa, Dirección Nacional de Educación Artística, 1986.
- -----. “Danza argentina”. En: *Historia general de la danza en la Argentina*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008. p. [322] – 369.
- FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS, Olga y Alicia C. Quereilhac de Kussrow. *Atlas histórico de la cultura tradicional argentina: prospecto*. Buenos Aires: OIKOS, 1984.
- FINE, Gary. “El proceso de la tradición. Modelos culturales de cambio y contenido”. En: *Comparative Social Research 11*. 1989.
- GÓMEZ, Susana. “Las danzas folklóricas argentinas en el sistema educativo. Un perfil especial en su transferencia. En: *Folklore Latinoamericano. Tomo XI*. 1º ed. Buenos Aires: Área Transdepartamental de Folklore, 2009. Pp. 159-167.
- LÓPEZ YEPES, José (Editor). *Diccionario enciclopédico de Ciencias de la Documentación*. Madrid: Editorial Síntesis, 2004. 2 tomos.
- PALLEIRO, María Inés (Coord.). *Formas del discurso: de la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. 2º ed ampl. Buenos Aires: Miño y Dávila Editores, 2008.
- PAPA, Laura. “La danza como objeto”. En: *Ñ – revista de Cultura- Clarín*. Nro 205. Sábado 1º de setiembre de 2007. P. 18.
- SACHS, Curt. *Historia universal de la danza*. Buenos Aires: Editorial Centurión, 1944.
- VEGA, Carlos. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de la Nación, Dirección de Cultura, Instituto de Musicología, 1952.
- -----. *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires: Editorial Ricordi, 1956.
- -----. *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, Instituto de Musicología ‘Carlos Vega’, 1981.
- -----. *Las danzas populares argentinas* de Carlos Vega. 2º ed. facsím. Palabras preliminares por Ercilia Moreno Chá. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, 1986.

Religiosidad y mestizaje en las pampas a través de un ritual de pasaje: las exequias del cacique Painé en los relatos de viajeros.

Marisol Cotarelo (IPAT4)

Palabras clave: pampas – religiosidad – rituales – relatos de viajeros - meztizaje

Introducción

Esta ponencia propone un acercamiento exploratorio al fenómeno de los rituales interétnicos en la región pampeana durante el siglo XIX. La investigación actual ofrece una apertura a los aportes de distintas disciplinas que -combinados- ofrecen la posibilidad de obtener nuevas miradas sobre antiguos problemas como la ritualidad indígena en la región. En este caso en particular se aplicaran estos aportes a la descripción de un rito de pasaje llevado a cabo en ocasión de las exequias del cacique rankülche¹ Painé en Leubucó, actual provincia de La Pampa.

La mayoría de las fuentes coinciden en otorgar carácter indígena y origen prehispánico al ritual de *Sutte llevado a cabo en ocasión de las exequias*. Asimismo, se inscribe la práctica en el contexto de un ritual religioso. Sin desandar esta línea interpretativa este trabajo postula sin embargo complejizar esta mirada para atender -en el periodo en que se inscribe el rito que analizaremos- a la configuración mestiza y la dimensión política que reviste el mismo.

Previa exploración del estado de la cuestión, la investigación se desarrolló desde una metodología cualitativa, el análisis del discurso, con un diseño de tipo descriptivo-exploratorio. Como corpus se tomo parte de la literatura genéricamente conocida como *relatos de viajeros*.

Desde el diseño escénico se procurara en particular desarrollar herramientas para percibir la *espacialidad* de estos rituales que -siguiendo la metáfora occidental decimonónica- se desarrollaban en el *desierto*.

Las fuentes: los relatos de viajeros y la trasposición escrita de testimonios orales

Se conoce genéricamente como relatos de viajeros a un género narrativo de viajes típico del siglo XIX en que los “viajeros” -fuera en forma de prosa, epístolar etc- procuraban dar cuenta de lo observado “tierra adentro” para un público lector occidental, podía ser europeo o americano, ávido de noticias sobre tierras y sociedades que les resultaban exóticas y lejanas.

Normalmente estos narradores no eran hombres de letras, sino personas itinerantes, de muy diverso origen, que por razones igual de diversas se internaban “tierra adentro” fuera para comerciar, por inquietudes científicas o evangelizadoras o -como es el caso

de Avendaño- por el infortunio de ser tomado cautivo en alguno de los tantos malones, rodeos o incursiones indígenas en territorios fronterizos.

Las experiencias de las que tenemos relación se obtenían fuera por observación directa o a través de la trasposición escrita de testimonios que obtenían por vía oral a través del contacto e intercambio con poblaciones nativas. El concepto de intercambio es importante de remarcar a su vez porque estas influencias y contactos mutuos entre nativos, criollos y europeos no se expreso lógicamente en una sola dirección – la familiarización y hasta escandalizarían en algunos casos del blanco respecto a las costumbres y creencias nativas- sino en sentido dialectico, como hibridación de elementos religiosos y culturales entre los siglos XVII y XVIII que deben ser tenidos en cuenta para interpretar y comprender las características de la ritualidad indígena pampeana en el siglo XVII.

Estos relatos se inscriben en una tradición que se remonta a los primeros contactos entre nativos y europeos, cuando estos últimos procuraron socializar experiencias entre sus compatriotas, dejando registro escrito de sus vivencias en el continente. Utilizando aquellos conceptos que les resultaban familiares describieron y explicaron, en lo posible, aquellos fenómenos culturales que por principio no tenían una significación cristiana u occidental pero resultaban familiares o dignos de ser conocidos en el viejo mundo. Antonio Pigafetta (1986), cronista de la expedición de Magallanes, ofrece una de las primeras referencias que existen sobre ritos indígenas con canto y baile. Dos siglos después ya en periodo republicano, el naturalista Alcides d'Orbigny (1845) refiere y describe minuciosamente estos encuentros entre indígenas para el territorio de la pampa-Patagonia.

Una atención especial merecen los relatos provenientes de ex-cautivos como es el caso de Auguste Guinnard (1999) y Santiago Avendaño (2004). La larga convivencia con comunidades nativas revela en sus relatos una mayor familiaridad con las prácticas que describen. En el caso de Avendaño, fue tomado cautivo a los 7 años y vivió entre rankülches hasta la mayoría edad. En calidad de lenguaraz tuvo contacto periódicamente con la comunidad hasta su muerte, asesinado a lanzazos junto al cacique Cipriano Catriel en 1974.

El texto y las memorias de Avendaño sobre lo acontecido en Leuvucó en 1844

Estado de la cuestión

El documento que analizaremos es bastante conocido y fue publicado originalmente en *La Revista de Buenos Aires* en 1868. Alberto Rex González analizo las crónicas en 1979 e interpreto como *sutte* el ritual de sacrificio de mujeres en ocasión de un cacique fallecido. De este modo, adopta del hindú el concepto de *sutte* para caracterizar lo que entiende es la variante local de una práctica ancestral observable en distintas culturas, de inmolar viudas en ocasión de la muerte de su marido. Aunque no existen demasiadas referencias la costumbre es conocida por crónicas o comprobaciones etnográficas y existió en culturas y épocas diversas. Para el caso de América, parece tratarse de una práctica muy antigua, de origen prehispánico, que habiendo caído en desuso se recupera en el siglo XIX, como una forma ritual de reinstaurar el orden en una sociedad sumamente inestable y cambiante como la sociedad indígena pampeana en el siglo XIX. (González, Alberto Rex. 1979)

El texto, fue reinterpretado más recientemente por la historiadora Graciela Hernández en base a los aportes teóricos de Rita Segato y Gayatri Spivak que enriquecen la interpretación original desde la mirada de la subalternidad que es condición de las mujeres en estas culturas en particular, y de los sectores masculinos subalternos en general, que en estas sociedades de naturaleza jerárquica pueden perder hijas y esposas por decisión del jefe principal. En este caso Cañuin, hijo y sucesor de Painé; a la vez de organizador de los funerales de su padre.

Memorias de lo que Avendaño “ha visto y oído”

Las memorias fueron recopiladas y publicadas de forma completa por Meinrado Hux (2004). Si hemos de confiar en la memoria de Avendaño –el propio cronista titula el relato como “recuerdos” de lo que ha “visto y oído”- este debió ser un niño cuando se llevo a cabo el suceso, de modo que la memoria colectiva también forma parte de lo que narra. En este caso describe la matanza ritual de 32 mujeres en ocasión de las exequias del cacique Painé Güor (Zorro celeste), en Leubucó, asiento de la comunidad rankülche, en 1844.

La crónica de los hechos comienza de este modo: *“En una noche de setiembre de 1844 murió de improviso –quizá de una afección cardíaca- el respetado cacique Painé, en su tienda de Leuvucó”. Calvaiñ -hijo mayor y sucesor del cacique fallecido- le hizo un entierro espectacular que voy a relatar...”*(Meinrado Hux, 94)

Y sigue el autor: *“inmediatamente después de morir el cacique Painé su hijo primogénito Calvaiñ sucedió a su chau (padre). En el parlamento convocado ordeno disponer el cadáver como era costumbre: que vistiesen al difunto en su lecho con todas sus prendas. Mando, a la vez, chasques a todos los caciques. Se dirigió particularmente al cacique Pichuiñ...y le dio fuerza armada para hacer una junta general de todas las mujeres de sus departamentos para hacer una ejemplar limpieza de brujas quienes se habían ensañado con el cacique de mas nombradía. Pichuiñ mostro su pesar hasta donde pudo y condescendió con la requisición de mandar gente armada de lanza y bola. Mientras tanto en el teatro de suceso todo era un laberinto, un frenesí, una locura feroz.”* (Meinrado Hux, 94)

“Las mujeres, tanto las del recién fallecido como las del vecindario y otras que se hallaban reunidas en esa bacanal de hombres, se desesperaban y gritaban a porfía, haciéndose dúos unas con otras. Ciertamente no por el sentimiento de haber perdido a un cacique grande, tan respetado y valeroso, sino porque sabían que de entre ellas habían de salir aquellas que necesariamente debían inmolarsse como brujas, autoras del funesto acontecimiento.”

Avendaño explica –escandalizado- el sentido de tales prácticas para los indios: *“Ellas [Las mujeres] son en tales casos las víctimas de la superchería, pues los indios creen en el demonio, en las brujas, en el oñapué (veneno de la hiel) y en los renú (junta del diablo con sus agentes o de brujas, en concilios infernales). Como brujas muchas mujeres tienen que sucumbir del modo más atroz y vergonzoso a bolazos, lanzazos y puñaladas.”*

“Al día siguiente, después del velorio acostumbrado, Cañuin mando que le trajeren todas las mujeres que hallasen en los toldos...y reunidas allí, les formaron un cerco todos los hombres de a caballo y con lanza.”

“Calvaiñ determino que todo hombre que en aquella reunión de mujeres tuviese dos dejaría matar una, y el que tuviese tres dejaría matar dos, y el que tuviese una, la perdería.”

Se ejecuto esta barbará disposición sin que nadie dijera una palabra, porque además de la necesidad de dar un golpe a las brujas era un deber cumplir con la ley del caso.”(Meinrado Hux, 95-96).

A continuación proseguiremos con el relato de los hechos, previo analizar desde la antropología de la religión, los estudios escénicos y la teoría política los hechos narrados.

Las exequias de Painé como ritual de pasaje

Las definiciones más operativas de ritual provienen de la antropología de la religión. A grandes rasgos se entiende que existe religión allá donde está presente la creencia en la existencia de lo sobrenatural y en un mundo invisible. La existencia de estos dos mundos supone de este modo que existe una organización simbólica del espacio: existe un espacio que nos resulta invisible y otro que no.

Desde la antropología teatral Brook piensa la ritualidad como una performance que tiene lugar en un espacio simbólico: *“...el ritual es un teatro de lo invisible -hecho-visible. En este contexto: el escenario es un lugar donde puede aparecer lo invisible que ha hecho presa en nuestros pensamientos. Y continua: “... sabemos que la mayor parte de la vida escapa a nuestros sentidos: una explicación más convincente de las diversas artes es que nos hablan de modelos que sólo podemos reconocer cuando se manifiestan en forma de ritmos o figuras. Observamos que la conducta de la gente, de las multitudes, de la historia, obedece a estos periódicos modelos”*. Estos modelos o reglas de conducta que norman el comportamiento humano en relación a lo sagrado, son definidos como *“ritos”* por Emile Durkheim.

Siguiendo la crónica de Avendaño se puede afirmar que la comunidad rankulche tenía religiosidad y esta se manifestaba a través de ritos que tenían una determinada espacialidad. El propio cronista utiliza la expresión *“teatro”* para referir al lugar donde se llevó a cabo el suceso y *“espectáculo”* para describir los hechos acaecidos bajo la *dirección* de Calvaiñ.

Cuando referimos a matanza ritual aludimos a una práctica religiosa, a un rito de pasaje según el concepto popularizado en 1909 por Van Gennep. Siguiendo al folklorista alemán, Turner define al rito de pasaje como a un rito de liminaridad. (1990) Los sujetos están en el limen cuando se encuentran en un proceso de cambio o de pasaje. En este caso el cacique Painé estaba en un momento de tránsito: no estaba vivo, pero aun no había llegado a *Alhué-mapú* (la tierra de la eternidad). El pasaje o tránsito de uno a otro espacio estaba normado por el rito y este contemplaba que el muerto debía llevarse con él a sus prendas de plata, a su caballo y su mujer principal.

Turner define el ritual como una secuencia estereotipada de actos que comprende gestos, palabras, objetos, etc. celebrado en un lugar determinado con el fin de influir en las fuerzas o entidades sobrenaturales en función de los objetivos e intereses de los que lo llevan a cabo (actores del ritual). En este caso estamos frente a un ritual de carácter contingente –no estacional- que procura hacer frente a una situación de crisis colectiva. En este contexto el ritual de ciclo vital es llevado a cabo en ocasión de demarcar el paso desde una fase en el ciclo de vida a otra., en este caso el paso de la vida a la muerte.

Las acciones que describimos con anterioridad, así como aquellas a las que referimos a continuación –en ocasión de las exequias de Painé- pueden, en efecto, caracterizarse como un rito de pasaje. En términos de Victor Turner estamos frente a una performance cultural que –al interior de la comunidad- procura dar sentido y encontrar solución al conflicto desatado por el drama vital que se está llevando a cabo: la muerte del cacique y el proceso consecuente de pasaje de un estado vital, en un espacio que es “acá”; a una situación de muerte, entendida como el pasaje “al mas allá”.

Este ritual de ciclo vital incluye *ritos de aflicción* que acompañaran las exequias y son llevados a cabo para exorcizar o aplacar a las entidades o fuerzas sobrenaturales que se creen que son responsables de dicha aflicción, la enfermedad y muerte del cacique Paine. Es esta etapa del ritual de pasaje la que expresa más claramente la influencia y mestizaje de elementos nativos con influencias cristianas, así como también la intencionalidad política y las relaciones de subalternidad intrínseca a la comunidad ranquel a través de los roles encarnados por los distintos actores del ritual.

De las 32 mujeres sacrificadas en honor al lonko fallecido, en fin, las más fueron acusadas de brujería y responsables de la muerte de Painé, mientras la última por ser la viuda, debía acompañar al cacique al más allá.ⁱⁱ Las crónicas de otros viajeros como De la Cruz y Mansilla ofrecen datos que se pueden cotejar con lo expuesto en la crónica de Avendaño para analizar las categorías de bruja y viuda tal como estos cronistas interpretaban para el caso de los rankülches.

Lo que para los viajeros, evangelizadores cristianos y comunidades nativas influenciadas por el cristianismo eran brujas; para las comunidades nativas previas a la influencia de la inquisición eran machis o chamanes. La penetración y mestizaje de rituales nativos con prácticas ideológicas inquisitoriales como la quema y sacrificio de brujas, forma así parte de un vocabulario común a cronistas y comunidades nativas. En particular el discurso de Cañuin expresa esta situación de mestizaje ideológico.

Cañuin organiza la tragedia y la justifica frente a las voces que se alzan en contra –la voz de la joven viuda que pide por su vida y el clamor de las mujeres, padres y maridos que saben que perderán a sus hijas y esposas. El cacique Pichuin, a quien le es encargado el cumplimiento de las ordenes de Cañuin también muestra su pesar, aunque obedece las ordenes como el resto de los hombres, incluido el suegro de Painé, que “*con lagrimas en los ojos*” asiste al sacrificio de una de sus hijas, esposa y viuda de Paine, ya que solo le es dado salvar a una.

Sobre este particular, las nociones de Clifford Geertz y Néstor García Canclini permiten utilizar el concepto de teatralidad para interpretar el rol directriz y la intencionalidad política de las exequias organizadas por Cañuin en ocasión en entierro de su padre, Painé. Estos autores coinciden en ver la teatralidad como un dispositivo mediante el cual el poder se escenifica en la esfera pública para legitimarse. En la misma línea

Georges Balandier afirma en este aspecto que *“todo poder político acaba obteniendo la subordinación por medio de la teatralidad, y los medios utilizados pueden ser los de la ritualización espectacular de ceremonias montadas por el grupo dominante”*.(1994)

Conclusiones

Desde una perspectiva transcultural se puede decir que la masculinidad es un status condicionado a su obtención y debe ser reconfirmado con cierta regularidad a lo largo de la vida con actos que alimentan la virilidad. Desde esta perspectiva puede analizarse el ritual descrito como la forma de legitimación de la autoridad del primogenito de Paine, a partir de demostrar su control sobre los demás varones, a los que les podía matar sus esposas e hijas.

Las características contextuales, históricas y personales de los actores influyen en este rito en particular, dándole características distintivas que le harán permanecer en la memoria colectiva como una acción, si se quiere, espectacular, teniendo en cuenta la cantidad de mujeres asesinadas y las motivaciones que llevaron a su elecciónⁱⁱⁱ.

El enfoque adoptado para interrogar el texto de Avendaño fue el del análisis de discurso y la mirada escénica, por el efecto político -si que quiere- que pretende provocar en el espectador. Este último aspecto queda manifiesto en la permanencia de los hechos acaecidos en la memoria colectiva de los observadores de la comunidad así como de observadores itinerantes que por algún motivo asistieron al ritual; pero también está la transmisión y si se quiere, una memoria “construida” de los hechos a través de los mecanismos propios del relato oral.

El control ritual del cuerpo de las mujeres por asesinato, cautiverio y quema en la hoguera es, en fin, una constante en las crónicas. Entre los espectadores están quienes naturalizan la práctica como es el caso de Mansilla, a la vez que a otros les resultan conmovedoras o escandalosas. Todo depende del punto de vista y el espectador a su vez puede ser manipulado políticamente, con un determinado fin, por los grupos dominantes de una comunidad que está siendo observada.

No es casual que los hechos sucedieran en 1844. La escena de violencia contenida en este ritual de paso le convierte en un fenómeno con político. Leubucó era asiento de una enorme cantidad de refugiados cristianos y a la vez, los conflictos interétnicos entre comunidades nativas estaban a la orden del día. Esto permite comprender el suceso como una compulsión de poder entre varones cuyas acciones se manifiestan simbólicamente, y performativamente, a través de la ejecución violenta de tantas mujeres. El conjunto de acciones organizadas por Calvaín en ocasión de las exequias al cacique Painé tuvo una espacialidad y una espectacularidad que afectaron de una u otra manera a los espectadores/participantes del funeral.

A la vez este tipo accionar también sería manipulado políticamente para justificar la conquista por parte del ejército argentino. Sin crónicas como la de Avendaño y escenas pictóricas como las Rugendas en torno a la temática del malón difícilmente se hubiera justificado la dominación de los pueblos que se resistieron a la conquista.

Bibliografía

- Austin, J.L. (1975). Como hacer cosas con las palabras. Madrid. Paidós Ibérica.
- Balandier, Georges. (1969) *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Avendaño, S. (1867). Muerte del Cacique Painé. *Revista de Buenos Aires. Periódico de Historia Americana, Literatura y Derecho*. 57, XV:76-83
- Bechis, Martha (1999a) "Fuerzas indígenas en la política criolla del siglo XIX", en: Goldman, N; Salvatore, R (comp.) Caudillos rioplatenses. Nuevas miradas a un viejo problema, Buenos Aires, Eudeba, pp. 293-318.
- (2002) "La Organización Nacional y las tribus pampeanas durante el siglo XIX", en: Pueblos, comunidades y municipios frente a los proyectos modernizadores en América Latina, siglo XIX, Holanda, Universidad de Lieven, Méjico, Colegio de San Luis, pp. 83-105.
- Boccaro, G (1996) "Dispositivos de poder en la sociedad colonial fronteriza chilena del siglo XVI al siglo XVIII", en: Pinto Rodríguez, J. (ed.) Del discurso colonial al proindigenismo, Temuco, Universidad de la Frontera, pp. 27-40
- Brook, Peter. (2001) *El espacio vacío. Arte y técnica escénica*. Segunda parte: El teatro sagrado. Edit. Península.
- Cornero, O. (2005, junio) *Que es la teatralidad*. En: Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral. Año I.
- De la Cruz, L. (1835). *Tratado para el perfecto conocimiento de los indios pehuenches según el orden de vida*. Imprenta del Estado. Buenos Aires.
- D'Orbigny, A (1845). *Viaje a la América Meridional. Brasil, República del Uruguay, República Argentina, La Patagonia, República de Chile, República de Bolivia, República del Perú*. Realizado de 1826 a 1833. Prólogo de Ernesto Morales. Editorial Futuro, 4 tomos, Buenos Aires.
- García Canclini, Néstor. (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Geertz, C. *El antropólogo como autor*.
- Geirola, Gustavo (2011). *El lugar del espectador está manipulado políticamente*. Entrevista realizada por la Gaceta de Tucumán.
- Guinnard, A. (1999) *Tres años de cautividad entre los patagones*. Edit. El elefante blanco. Buenos Aires.
- González, A.R. (1979) Las exequias de Painé Juro. *Runa*. Archivo para las ciencias del hombre. Tomo XIII: 137-162.
- Turner, V (1988). *El proceso ritual*. Estructura y antiestructura. 1967. Madrid: Tau rus.
- (1999). *La selva de los símbolos: aspectos del ritual Ndembu*. 1969. Madrid: Siglo XXI de España
- Van Gennep, A(1960) [e. o. 1909]. *The Rites of Passage*, The University of Chicago Press, Londres.
- Endere, Maria Luz y Curtoni, Rafael. *Entre lonkos y ólogos. La participación de la comunidad indígena rankulche de argentina en la investigación histórica*. Arqueología Sudamericana, 72-92
- Hernández, G. Viudas y brujas. *Repensar el Sutte en la crónica de Santiago Avendaño*. Runa. XXXII
- Mandrini, Raúl (1993, marzo-abril) Guerra y paz en la frontera bonaerense durante el siglo XVIII. *Ciencia Hoy*, Vol. 4, N° 23. Buenos Aires, pp. 26-35
- Meinrado Hux, P. (2004) *Memorias del ex cautivo Santiago Avendaño*. Edit. El elefante blanco. Buenos Aires.

- Rankulches [rankül-che: "pueblo de las cañas"] subgrupo de la nación de los Mamulches (del mapudungun: mamül: leña; che: gente; gente del monte) (Mamüll Mapu o "país de los montes").

-Siguiendo a Endere y Curtoni se utiliza "Rankülche" en vez del término "Ranqueles". Por razones de espacio además, no se describen los procesos de etnogénesis de los indígenas de la Pampa y Norpatagonia. Para profundizar sobre este particular se sugieren las consultas de: Madrini (1984); Bechis (1999, 2002)

ⁱⁱ Existen diferentes interpretaciones sobre la práctica del sutte en la pampa-Patagonia. No es posible en el trabajo profundizar en estas cuestiones por lo que sugerimos la lectura de González, Alberto Rex; Hernandez, G. .

ⁱⁱⁱ Los investigadores refieren sobre todo a causas políticas que habrían provocado en estas comunidades la recuperación de viejas prácticas que tenían por víctimas a las mujeres, acusadas de brujería generalmente. Leubucó era asiento de numerosos refugiados políticos y estos habrían tenido un papel activo en la ejecución de las mujeres, y en otros en ritos indígenas que implicaban sacrificios humanos donde las víctimas además de mujeres, eran niños o ancianos. Estas prácticas que denotaban control sobre la población femenina constituían –siguiendo a Gonzales y Hernández- una demostración de fuerzas que tendría por principal interlocular al "blanco", a la sociedad que vivía del otro lado de la frontera y estaba ejerciendo presión para expandirse.