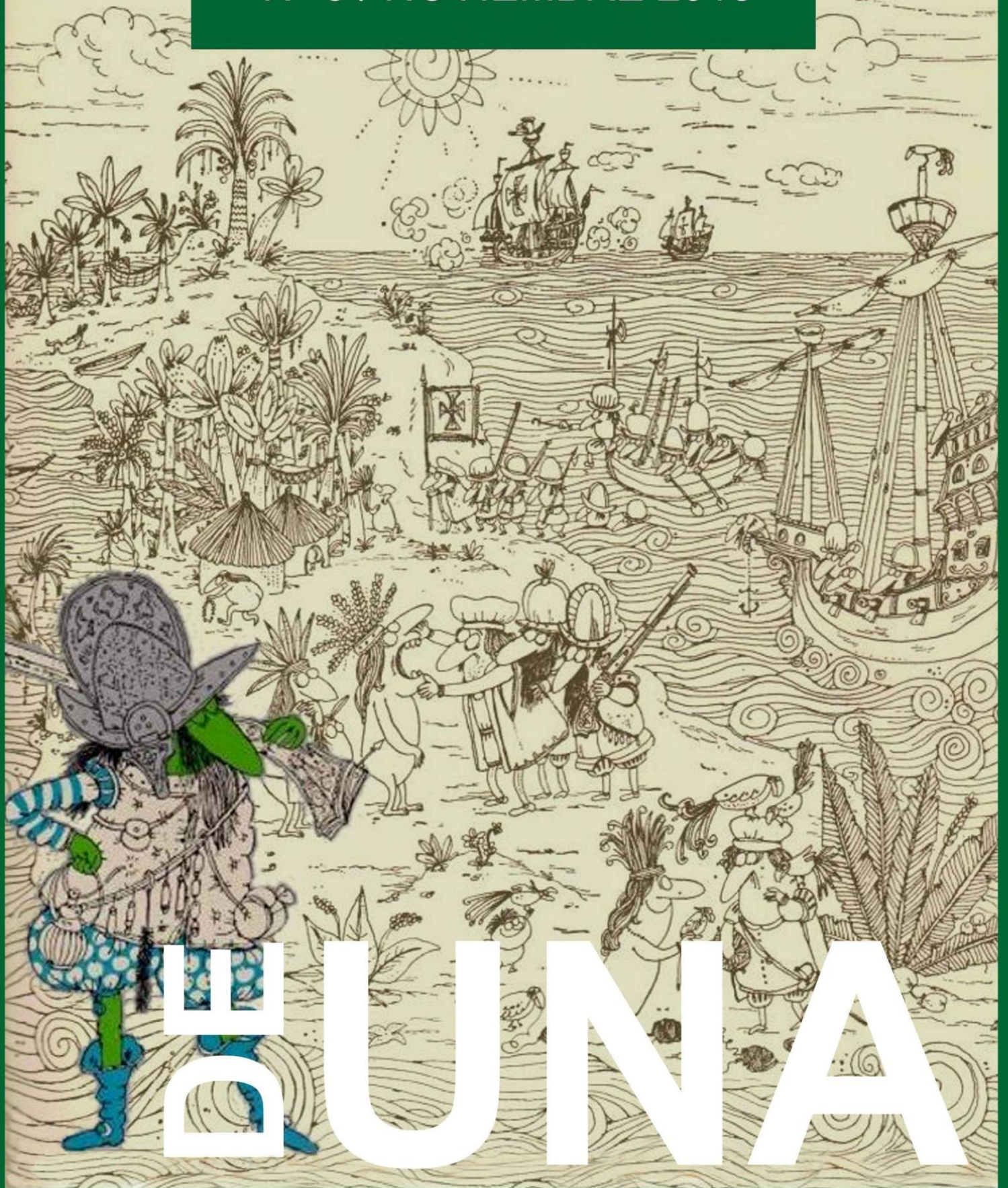


N° 5 / NOVIEMBRE 2018



UNANA

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

Esta edición viene cargada con altas evocaciones,
como las de Buenaventura Luna y el “Chúcaro”,
figuras inolvidables de nuestro arte popular,
y el rescate de la genial ocurrencia que unió
a Oski con Birri y León Ferrari.

También notas que nos acercan a cuatro pueblos hermanos:
el afilado alegato de un historiador uruguayo-argentino,
una muestra sobre la guerra del Paraguay que nunca debió ser,
la irrupción festiva de la bolivianidad en la capital cosmopolita
y la lección etnográfica de un gran cineasta chileno.

Pero eso no es todo: en palabras e imágenes
hay historietas, gauchos, caudillos, tangos de ayer y hoy,
novedades bibliográficas, homenajes, reflexiones,
ecos del Congreso Latinoamericano de Folklore,
e incluso los mejores trabajos de nuestros estudiantes,
destinatarios del sentido de esta labor.

DeUNA Folflore

Director: Hugo Chumbita

Consejo Editorial

Víctor Giusto

Andrés Chazarreta Ruiz

María Karina Ortega

Adolfo Colombres

Florencia Kusch

Héctor Ariel Olmos

Ricardo Acebal

Susana Noemí Gómez

María Fabiana Faga

Oscar Conde

Alberto Sorzio

Asesora editorial:

Karina Bonifatti



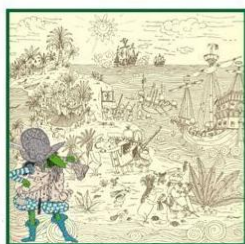


Ilustración de tapa:
Dibujos de OSKI
para su
Vera Historia de Indias

PERSPECTIVAS

FOLKLORE: ESTUDIOS, CONGRESOS E INSTITUCIONES 4

DISCURSO EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE 1960

Augusto R. Cortazar

ACERCA DEL FOLKLORE Y EL CANTO NATIVO

Buenaventura Luna

QUIÉN ERA BUENAVENTURA LUNA. Carlos Semorile

video: Ariel Carlino, a Milagro

INVESTIGACIÓN

LOS BANDOLEROS NEOGAUCHOS DEL SIGLO XX. Hugo Chumbita

NOTICIAS DE SALAVINA, EN QUICHUA. María Emilia Jacquet

video: Salavina Tukuypaq

HISTORIA

LA SEPARACIÓN DE LA BANDA ORIENTAL Y LA HISTORIOGRAFÍA URUGUAYA

Guillermo Vázquez Franco

Novedades editoriales:

Enrique Manson, *La democracia de baja intensidad*

Alfredo Ferraresi y Norberto Galasso, *Historia de los trabajadores argentinos*

CULTURAS

UN BOTÓN DE NÁCAR CHILENO

Ricardo L. Acebal

video: El botón de nácar, de P. Guzmán

APROXIMACIÓN A LA FIESTA DE LA BOLIVIANIDAD EN EL CENTRO PORTEÑO. Claudia Baracich

video: Comunidad boliviana en Argentina 40

Novedad editorial: Pablo R. Bonaparte, *Vistiendo al emperador desnudo* 41

ARTES VISUALES

LA ASOMBROSA FUNDACION DE BUENOS AIRES DE OSKI, BIRRI Y LEON FERRARI. Rafael L. Gindin 42

video: La primera fundación de Buenos Aires, de Fernando Birri 45

LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA. José Massaroli 46

LA GUERRA DEL PARAGUAY, EN LA MEMORIA Y EL ARTE Graciela Dragoski y Haydée Palazzolo 53

video: Cabalgata hacia Atilas, de Cristian Mallea 58

MÚSICA Y DANZAS

CIEN AÑOS DEL GRAN BAILARÍN Juan Cruz Guillén 59

video: El Chúcaro y Norma Viola 60

audiovideo: El Chúcaro con Acebal 61

CANCIONERO FEDERAL EN EL FILM "JUAN MANUEL DE ROSAS" Ariel Prieto 62

video: Rosas, de Manuel Antín 64

Novedad editorial: Rubén Evangelista, *Historia del cancionero folklórico pampeano* *video:* Zamba del río robado 65

TANGO

BLOMBERG POR CEDRÓN Jorge Fondebrider 66

GARDEL EN CINE. Walter Piazza *video:* Gardel canta "Silencio" 71

Gardel, por Hermenegildo Sabat 71



FOLKLORE: estudios, congresos e instituciones

La imagen que encabeza esta nota es el emblema elegido por el primer Congreso Nacional de Folklore (Buenos Aires, 1948) como símbolo de su objeto de estudio y su razón de ser. Lo propuso Rafael Jijena Sánchez (1904-1979), poeta, profesor y folklorólogo de cepa nortea. El folklore se representa como un árbol, que hunde las raíces en la tierra, con varias ramas y escasas hojas, indicando la incipiente promesa de sus frutos, y la paloma significa algo así como la inspiración espiritual. El dibujo, un tanto ingenuo, merecería tal vez un diseño más actual; pero tiene su encanto, y vale la pena rescatar la definición que luce la banda circundante: *“qué y cómo el pueblo piensa, siente, imagina y obra”*.

Desde que los británicos inventaron el término y la disciplina del Folklore en el siglo XIX, y desde el primer Congreso internacional de 1881 celebrado en París, estudiosos de todo el mundo han hecho correr torrentes de tinta para precisar, delimitar, cuestionar, clasificar y postular lo que es folklore. Reparemos aquí en el simple y sugerente sentido que encierra la representación que mostramos. Siguiendo la metáfora del árbol y la frase que lo envuelve, podemos interpretar que no se trata sólo de inventariar productos, creencias y costumbres arcaicas, según la ideas evolucionistas del positivismo clásico, sino de comprender –en consonancia con las concepciones más abarcadoras de la antropología folklórica y del pensamiento suramericano de sentido *descolonial*– los fenómenos culturales que, aunque en su evolución pueden sufrir variantes, mantienen una forma original de identificación popular.

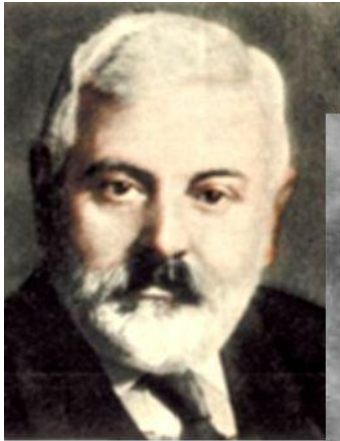
La institucionalización del folklore

El Congreso del 48 marcó un hito, no casualmente en una fase de florecimiento de las expresiones folklóricas, que el Estado peronista auspiciaba, a la par del ascenso de las mayorías populares y la promoción de una cultura nacional. Existían, por supuesto, importantes antecedentes en la búsqueda y la proyección de la identidad argentina y americana en el terreno cultural.

La literatura gauchesca, en verso y en prosa, a la par del canto y el baile, eran testimonios vivos de las formas de ser propias de esta parte del mundo, que en el siglo XIX se difundían como una condensación de la historia patria y de la entidad de nuestro pueblo en su etapa principalmente agraria.

En tiempos de la república oligárquica, aunque la orientación oficial privilegiaba la europeización de la sociedad, se abrió paso la obra de los precursores del reconocimiento de las culturas autóctonas en el territorio argentino, como Samuel Lafone Quevedo (1835-1920), Adán Quiroga (1863-1904), Eric Boman (1867-1924), Roberto Lehman-Nitsche (1872-1938), y especialmente Juan Bautista Ambrosetti (1865-1917), fundador en 1904 del Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA que actualmente lleva su nombre.

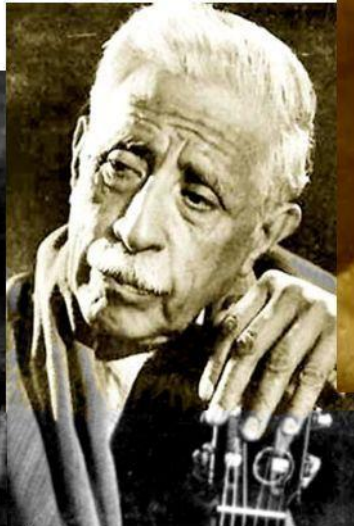
Más adelante, en los tiempos de renovación e introspección nacional que propiciaba el yrigoyenismo, Ricardo Rojas (1882-1957) fue un mentor de la búsqueda de nuestras raíces culturales, Andrés Chazarreta (1876-1960) recogió y difundió el rico legado de los géneros musicales tradicionales, Juan Alfonso Carrizo (1895-1957) produjo su monumental recopilación de coplas populares, y se realizó la primera encuesta de material folklórico del Consejo Nacional de Educación.



J.B. Ambrosetti



J.A. Carrizo



A. Chazarreta



J. Imbelloni



R. Jijena Sánchez

La institucionalización de los estudios del folklore cristaliza no casualmente hacia 1943, época de un giro nacionalista en el rumbo del Estado, cuando se crea el Instituto Nacional de la Tradición –hoy de Antropología y Pensamiento Latinoamericano–, que dirigiera Alfonso Carrizo junto a otros prolíficos investigadores y gestores, Manuel Gómez Carrillo (1883-1968) y Bruno Jacovella (1910-1996). En 1944 se oficializa el Instituto de Musicología Nativa –después Instituto Nacional de Musicología–, dirigido por Carlos Vega (1898-1966), autor de un exhaustivo relevamiento de música y danzas tradicionales.

Asimismo, en la década de los años 40 surgían en el interior del país varias instituciones de enseñanza e investigación del folklore, en particular en las universidades de Córdoba, Tucumán y Cuyo. De Santiago del Estero provienen las obras etnográficas y literarias de Orestes Di Lullo (1898-1983) y Bernardo Canal Feijóo (1897-1982). Guillermo Perkins Hidalgo (1902-1975) emprendía sus indagaciones sobre el área correntina-misionera y Julian Cáceres Freyre (1916-1999) sobre las provincias del noroeste. En Buenos Aires, José Imbelloni (1885-1967), director en 1947 del Instituto de Antropología del Museo Etnográfico, hizo contribuciones fundamentales al develamiento de nuestras culturas indígenas y las tradiciones históricas americanas.

Y en 1948, el gran poeta Leopoldo Marechal impulsa en Buenos Aires la fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, con la dirección de Antonio R. Barceló (1912-1994), luego Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore, el cual, a través de mudanzas y sucesivas denominaciones, se convirtió en Área Transdepartamental del IUNA, hoy UNA, donde se cursan las carreras específicas de lo que se considera ciencia y arte de nuestro folklore.

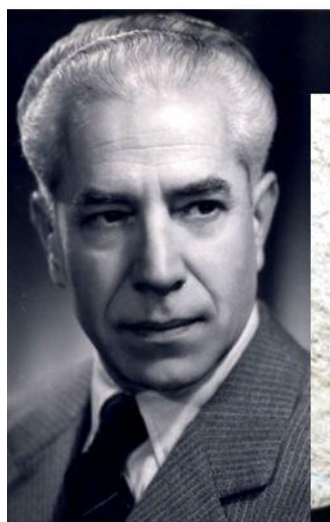
Augusto Raúl Cortazar (1910-1974), figura eminente del medio académico, organizador de los estudios folklóricos en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, gestó también en 1953 la creación del Fondo Nacional de las Artes, inclinado a apoyar las expresiones folklóricas, aunque después de 1955 en estos ámbitos institucionales prevalecieron otras orientaciones, bajo la influencia de teorías y modas de impronta más universalista.

Los congresos de folklore

Nos falta conocer mejor los trabajos de aquel inicial Congreso de Folklore de 1948, que reunió a

especialistas de todo el país. No hay que ser muy perspicaz para sospechar que hubo un intencionado olvido al respecto. Se suele destacar en cambio la trascendencia del ulterior Congreso Internacional de Folklore de 1960, celebrado en el marco del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo, que estableció el 22 de agosto como Día Mundial del Folklore en homenaje a la publicación de W. J. Thoms, y también Día del Folklore Argentino por coincidir con la fecha del natalicio de J. B. Ambrosetti. Acotemos que nuestro IIFAP ha rescatado buena parte de los documentos de las sesiones de 1960 y hemos comenzado a publicar una selección de los mismos (ponencias de J. Ricardo Nervi en DeUNA N° 2, de Ismael Moya en el N° 3, y exposición inaugural de Augusto Cortazar en esta edición).

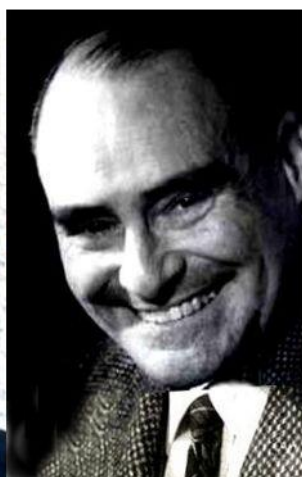
Libros, cátedras, institutos, publicaciones periódicas y encuentros en esta línea de actividades –imposible agotar la lista– fueron sumando un inmenso caudal de conocimientos, que ha podido ser aprovechado para la docencia de las distintas ramas del folklore. Los alumbramientos filosóficos de Rodolfo Kusch abrieron caminos para ahondar el enfoque de la raigambre indígena americana. En años en los que las dictaduras y los vaivenes políticos no menguaron el impulso adquirido por la creatividad de los folkloristas y la folklorología, prosiguió una infatigable militancia por el conocimiento y la enseñanza dirigida a formar las nuevas generaciones. Félix Coluccio (1911-2005) desplegó su vasta labor de estudio de las culturas regionales; Alberto Rex González (1918-2012) contribuyó a develar el sustrato histórico ancestral; Susana Chertudi (1925-1977) extendió y renovó el tratamiento de la narrativa folklórica; Rubén Pérez Bugallo (1945-2007) realizó un excepcional relevamiento musicológico de las fuentes nativas; Martha Blache (1933-2016) investigó y profundizó la teoría y la práctica de estas disciplinas en nuestro medio. Muchos otros cultores de las artes y la ciencia del folklore, que no hemos nombrado, están por cierto vivos y trabajando entre nosotros.



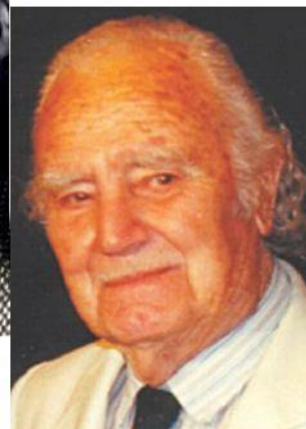
C. Vega



B. Jacovella



A.R. Cortazar



F. Coluccio

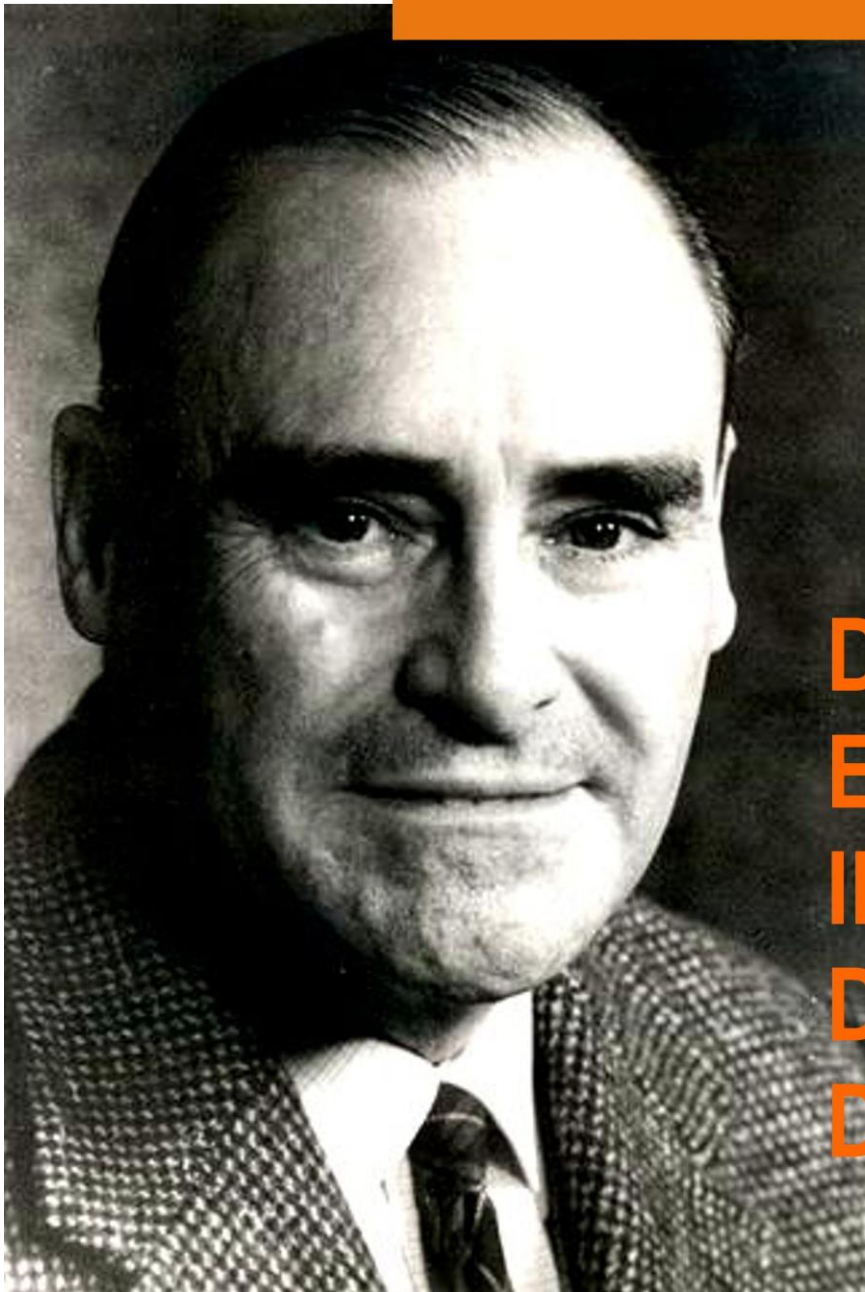


R. Pérez Bugallo

Recordemos aquí que, además de diversas reuniones y congresos de nivel universitario en el país y en nuestra región, en 1991 el Instituto Nacional del Profesorado de Folklore comenzó a organizar anualmente las Jornadas Nacionales de Folklore; las mismas se complementaron en 1995 con el Congreso Latinoamericano de Folklore del Mercosur, que a partir de 2012 –ya en tiempo del IUNA– se amplió a la UNASUR, en un fecundo diálogo con investigadores de los demás países del continente; y desde 2017 se empalma con el Congreso Internacional de Tango Argentino, abarcando otra vertiente de la cultura popular que ha alcanzado resonancia en todo el mundo.

Los volúmenes que reúnen las ponencias de estos encuentros, editados regularmente por el ATF-UNA como una serie, son un valioso capital disponible, dando cuenta de la renovada discusión sobre los modos de entender el folklore y de enriquecer nuestra mirada con el aporte crítico descolonizador que se elabora en la vasta latitud del continente suramericano.

En el presente número de la revista adelantamos algunos frutos del reciente Congreso efectuado en nuestra casa de estudios, que año a año reitera su convocatoria. Porque a pesar de las dificultades que padece hoy el sistema educativo –y en especial el del folklore– en una coyuntura política adversa a las conquistas populares, no puede cesar la pasión por saber y celebrar las fuentes de nuestra cultura como inspiración de los artistas de hoy: esto sigue, y seguirá. ■



Augusto Raúl Cortazar

DISCURSO EN EL CONGRESO INTERNACIONAL DE FOLKLORE DE 1960

Buenos Aires, 5 de diciembre 1960

La República Argentina conmemora el siglo y medio de la Revolución de Mayo. La Comisión Nacional Ejecutiva del Sesquicentenario, por intermedio de la Dirección General de Cultura de la Nación, consideró oportuna la convocatoria de un Congreso Internacional de Folklore, a celebrarse por primera vez en nuestro país, como un acto digno de la fecha que tratamos de honrar. [...]

La propia índole histórica y patriótica de nuestra celebración nacional ha inducido sin duda a la Comisión ejecutiva a poner especial énfasis en los actos de carácter folklórico: a los certámenes nacional e internacional de danzas se agregan las jornadas de cultura popular y las exhibiciones de destreza gaucha. No podía, sin injusticia, ser relegada la ciencia del Folklore.

Tenemos en nuestro país plena conciencia de cuánto necesitamos aprender de otros ambientes en los cuales la capacidad de los investigadores y los recursos de sus institutos han producido obras admirables, tanto en la doctrina como en los métodos y técnicas, tanto en la compilación y el estudio como en la enseñanza y en la difusión. No parezca, pues, alarde petulante si digo que, junto a esa conciencia de nuestras limitaciones, tenemos también algo para anotar en nuestro haber. A tal punto que, si no se hubiera alcanzado entre nosotros un cierto grado de madurez científica, hasta la propia convocatoria de este Congreso resultaría inexplicable. Pero lo cierto es, con toda objetividad, que aquella madurez está lograda en muchos aspectos. Sin referencias personales, y citando sólo como simples ejemplos algunos de los índices exteriores que señalan el progreso de nuestra ciencia, basta recordar la abundante bibliografía representada, ya por trabajos técnicos y monografías, ya por diccionarios y colecciones editoriales, ya por bibliografías periódicas, antologías, tratados y manuales; los institutos

científicos de investigación y algunos museos han llevado su prestigio más allá de la patria; encuestas nacionales y provinciales no han sido superadas en su amplitud; cátedras y cursos difunden la enseñanza en escuelas e instituciones oficiales y, por fin, la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires ha organizado, con éxito de rigor docente y alumnado entusiasta y capaz, la primera carrera específica de nivel superior, que otorga el título de Licenciado universitario en Folklore.

Otro índice revelador es el apoyo que las expresiones folklóricas merecen del Fondo Nacional de las Artes, ese original banco de la cultura, que otorga ayuda en forma de préstamos, subsidios, becas y premios, registra las actividades locales en su *Boletín* informativo y difunde en el mundo lo que aquí se publica mediante la *Bibliografía Argentina de Artes y Letras*.

En otro campo, es también notable la extensión y riqueza de las llamadas “proyecciones” del folklore en los más diversos planos: son cultivadas en centros y “peñas”, algunos de merecido prestigio; se reflejan en la industria, en la enseñanza y especialmente en las artes, desde el cine y la televisión a la música y la literatura; es significativo que en la más moderna historia de la literatura argentina, cuyo texto y último tomo acaba de publicarse en estos días, se haya destinado un volumen al panorama del folklore literario y de la literatura folklórica.

Ese interés tan múltiple, coincidente en un común amor a lo popular y tradicional, es una de las circunstancias que respaldan la convocatoria de este Congreso; todos confiamos en que será ocasión de aprender mucho de los que saben más, de confrontar rumbos y sobre todo de facilitar, a cuantos han aceptado nuestra invitación, el diálogo fecundo con maestros prestigiosos y con especialistas que son honra de la ciencia y alegría de nuestra casa argentina, donde esperamos que se sientan como en la propia.

Una vez trabado el diálogo, la avidez de los interlocutores lo haría infinito. Para que pueda ser provechoso, dentro de un estrecho marco ya fijado, debe forzosamente circunscribirse a ciertos tópicos, como por otra parte es práctica en todos los congresos. De entre los mil posibles, hemos elegido algunos que constituyen el temario, cuyo proyecto fue remitido a todos los invitados y presuntos participantes pidiéndoles opinión, observaciones y sugerencias.

El primer tema, para comenzar por lo medular, se refiere a los fenómenos folklóricos; sabemos que hay discrepancia de opinión respecto de sus rasgos caracterizadores, pero no se nos agravia pensando que pretendemos que el folklore sea definido por decreto, aunque este proceda de un Congreso Internacional. Se busca sólo suscitar un cambio de opiniones que, junto a ciertos disentimientos, siempre fecundos cuando se oponen con altura y con respeto, mostrará sin duda cuánto hemos avanzado en la coincidencia, cada día más amplia y más firme.

El segundo punto del temario invita a conocernos mejor en el campo de nuestra ciencia, sabiendo cómo han organizado estos estudios en otros países y obteniendo de esos panoramas ejemplos útiles y saludables sugerencias que pueden ahorrar años de vacilaciones y tanteos.

La base siempre capital de nuestros estudios serán el libro y la revista especializada, ayudados por los modernos complementos audiovisuales; por eso una preocupación común es la bibliografía, no sólo en el sentido de conocer lo que se publica, como orientación en el propio trabajo, sino también en cuanto es imprescindible la difusión y sobre todo la coordinación internacional, a fin de hacer llevaderos los esfuerzos personales, que llegan a la categoría de heroicos, como en el caso, de todos apreciado, del “bibliógrafo de América”, Dr. Ralph Steele Boggs.

En el amplio punto cuarto caben variadas expresiones del folklore, limitadas a lo artístico por la imposibilidad de abarcar también lo ergológico y lo religioso, lo lingüístico y lo sociológico, pues cada uno de estos aspectos justificaría un congreso especial. Las artesanías han merecido mención destacada pues creemos que, más allá de su apasionante interés científico y artístico, trasuntan una particular resonancia humana que se vincula con la vida de la familia y con el derecho, con la economía y con la historia, con la religión y con la técnica manual, con la sociología y el turismo, con la psicología y con la estética; por su interés teórico y palpitante importancia práctica contemporánea, justifican su mención especial.

Para los especialistas más avanzados (y son muchos en este congreso científico), nada más urgente ni fecundo que el intercambio de experiencias y comunicación personal de métodos y técnicas puestos en práctica en el estudio de diversos fenómenos. El asistir como oyente a tales diálogos será para muchos de nosotros placentero privilegio que sin duda ahorrará muchas jornadas en la futura labor.

Como simple tentativa coronamos el temario con el tópico de la cultura “folk” íntimamente vinculado con el primero pero que por su actualidad, polémicas que ha suscitado y lo sugerente de la doctrina que encierra, merecía figurar como una incitación. Algunos de los maestros nos dirán su palabra de guía respecto de cuáles son los rasgos que configuran, en todos los países de la tierra, la imagen de los grupos o comunidades populares, vale decir del “folk” propiamente dicho. Todos hemos confirmado alguna vez su peculiar actitud ante la naturaleza tutelar, la tradición rectora y la comunidad social, así

como con respecto a la jerarquización de los valores colectivos, desde el trabajo manual a la concepción del mundo y desde el ajuar doméstico al incógnito pero subyugante más allá. El patrimonio cultural de tales grupos es precisamente la cultura de tipo "folk", que entendemos reclama exhaustivos análisis, en extensión y profundidad, para arribar algún día a una síntesis orientadora y fecunda.

Como conclusión, surge que nuestra consigna, durante y después de este Congreso, debe ser trabajar con ahínco en la investigación, pero guiados por los maestros, propios y ajenos, que marcan rumbos a nuestra ciencia en los centros más prestigiosos del mundo; trabajar con ahínco, repito, procurando que el esfuerzo no se torne estéril con discusiones bizantinas, sino que, por el contrario, tienda a consolidar y difundir lo que ya ha sido incuestionablemente conquistado, como algunos principios básicos, métodos eficientes, técnicas depuradas y conocimiento concreto de la caudalosa documentación de fenómenos folklóricos que los investigadores nos brindan desde las más disímiles regiones de la tierra.

Por fin, no puedo acallar la inquietante pregunta que todos nos hemos formulado alguna vez y que acaso punza nuestro común anhelo de trabajo incesante: ¿cuáles son los fines de tanto esfuerzo? ¿Hacia qué meta última tiende o debe tender la ciencia folklórica?

Como era presumible, y por otra parte legítimo, varias voces han dado en distinto tono la respuesta. El objetivo primordial de nuestra ciencia es el conocimiento de la vida popular, y con la documentación, análisis y estudio de sus manifestaciones tradicionales agota su contenido.

Es claro que ese análisis y ese estudio revelan que el folklore ofrece ante nuestros ojos el prodigio de comprobar que el pasado perdura en plena vigencia, que tradiciones seculares y no pocas veces milenarias siguen en función, y que mucho de aquello que la civilización y el progreso consideran sepultado persiste como supervivencia, triunfadora del tiempo, más que los imperios fastuosos, los monumentos magníficos y las ciudades otrora populosas y hoy borradas de la faz de la tierra. Parodiando a Teófilo Gautier, y acaso con mayor razón, podríamos decir que, si el busto de mármol que el campesino desentierra "*survive à la cité*", el cantar que ese mismo campesino lanza a los aires mientras traza el surco con su arado, pese a su esencia sutil, acaso sobrevive a la civilización remota que lo hizo nacer. A la ciencia del Folklore correspondería la apasionante faena histórica de explicarnos cómo y por qué, a través de cuáles vicisitudes aquel cantar (y como él cualquier hecho folklórico) cumple la hazaña de ser pasado que se creyó muerto, pero sobrevive en el "folk".

Nuestra ciencia parte del conocimiento de hechos actuales y localizados, pero su objetivo no puede limitarse a lo regional, típico y comarcano. Como los escolásticos dijeron "*non datur scientia de individuo*", no hay ciencia de lo particular. A través del minucioso análisis de lo ínfimo e individual la ciencia tiende hacia las síntesis grávidas de universalidad, tal como el análisis del lis de Francia, de la orquídea colombiana o del ceibo de nuestras islas presupone el amplio despliegue de principios y métodos universales de la ciencia botánica.

Cumplido el amplio programa de esta doble proyección de la ciencia folklórica: en sentido temporal por su enfoque histórico, y hacia la universalidad implícita en su propia condición de ciencia, ésta habría cumplido holgadamente sus objetivos.

Pero aún más allá de este cometido concreto, piensan algunos que el Folklore puede ofrecer sus conquistas y resultados científicos como punto de apoyo para la acción práctica que, partiendo del exacto conocimiento de las condiciones, circunstancias y pautas de la vida popular, tienda a encauzar la evolución de su cultura con un amplio sentido de solidaridad humana que aspira a la elevación espiritual, cultural y por ende material del hombre.

...Del hombre, "ese desconocido", podríamos repetir así. En el caso del Folklore, no se trata del hombre como individualidad histórica (en el sentido biográfico), ni del hombre-masa de las grandes ciudades modernas, ni del hombre representado por refinadas "élites", ni del hombre en abstracto como entidad psicológica o fisiológica. A quien tenemos ante nosotros es al "hombre-folk", artífice empírico de una personalidad que sabe armonizar los legados de una riquísima tradición con las exigencias funcionales de la vida contemporánea. En este sentido, pienso que la ciencia folklórica marca un derrotero a través del específico sector de la realidad que le corresponde indagar, que perfecciona el conocimiento del espíritu y de la cultura del hombre, del hombre universal y eterno. En tal sentido el Folklore integraría la luminosa constelación de disciplinas que constituyen la versión actual del humanismo clásico. Sería un nuevo rumbo, no trillado, para explorar el espíritu humano, más infinito por cierto que el espacio sideral, aunque más desdeñado y menos conocido.

Sea cual fuere el fin que nos proponemos alcanzar, todos tenemos un camino común que recorrer: el trabajo, el estudio, la investigación infatigable; ya descubriremos la meta cuando marchemos firmemente sobre sólido camino de realidades demostradas. Ardua e interminable es la empresa. [...] ■



Buenaventura Luna (1906-1955)

ACERCA DEL FOLKLORE Y EL CANTO NATIVO

Escritos inconclusos, rescatados por Carlos Semorile

El significado del folklore

Nos enfrentamos a un trabajo. Introducirnos en el campo de la música folklórica y a través de ella al folklore, es decir, de la cultura popular, para conocer su significado y el por qué de su validez en el

tiempo. El por qué de la permanencia de sus valores en nuestros días.

Podríamos intelectualizar el problema y dar definiciones académicas sobre la etimología de la

palabra folklore, su procedencia, etc. Creemos que debemos plantear el problema de forma más humana, más directa, como es de humano y directo el sentimiento que nos inspira el conocimiento del mismo.

Aún así nuestro problema es arduo. La materia se nos escapa de las manos y pensamos, por lo mismo, que caeremos en errores de interpretación. Pero somos jóvenes y nos disponemos a enfrentarlo.

Lo primero es olvidarnos, premeditadamente, de la discusión interminable sobre la palabra folklore.

[...] La música folklórica, como toda manifestación artística, es expresión de un sentimiento. Síntesis de una forma de vida, de un paisaje. Y, sencillamente, si hablamos de sentimiento hablamos de ser humano. Ser humano con potencialidades afectivas e intelectuales similares a las nuestras; que come, que sueña, que despierta, que vive intensamente cada posibilidad que le brinda su existencia. Vida sencilla, cosas sencillas, a las que basamenta, sustenta, en la profunda sensibilidad que lo conmueve desde los talones, y a las que vitaliza con la fuerza de su canto. Y no hablamos de conformismo sino de humanidad. Y si decimos sentimiento no nos referimos a una entidad abstracta que pesa o vive fuera de nosotros, sino a esa facultad que dormita en el fondo del individuo y que en virtud de factores externos, que lo van condicionando, salta, despierta, vive.

Ubiquémoslo a este ser humano en su tiempo, en su mundo:

Atado a una economía pastoril y subdesarrollada (el *Martín Fierro* es alegato por una reconsideración agraria, que aún se hace indispensable), con un núcleo reducido de amigos –siempre el mismo– ya que las posibilidades de comunicación, aún física, eran sumamente limitadas. Con una organización familiar rígida, en donde el joven debía suplantar a su padre en las tareas del campo.

Imaginemos su paisaje, su mundo exterior. La contemplación muda y silenciosa de esa tierra, que lo hacía sufrir, que lo determinaba económicamente, pero a la que amaba “porque no es como ella parece, sino como yo la siento”.

Allí nacieron sus abuelos, allí sus padres. Y allí moriría él, con sus sufrimientos, su dolor, su sombra.

Entonces busca una salida. En el monte solo, que abate con su hacha, encuentra sonidos: el caer del gigante contra el parche de la tierra, la tristeza. Encuentra la alborada azul, las mozas lavanderas, la sombra junto al árbol, la siembra, la cosecha, el trigo, el pan, la posta, el descanso. Elementos materiales que se incorporan a su canto y en base a su sensibilidad despierta, lo motivan.

¿Y por qué nace el canto? preguntarán. Porque bellamente somos hombres, seres humanos. Porque aún en la cruda realidad en que nos movemos tendemos a levantarnos, a erguirnos peligrosamente, a pesar de saber que más allá está el vacío.

¿Y la finalidad del canto? Para ese ser que amanece, el canto mismo. ¿El canto mismo? La respuesta no nos satisface. Sería maravilloso que en algún amanecer, que deseamos no distante, el hombre se desarrollara tan intensamente que el canto no fuera más que expresión de ese amor-pasión, intensidad por sí mismo y por su vida.

Pero la realidad nos toma de la mano y nos dice que el canto es respuesta. Respuesta a la imposición de una condición económica, y humana, que el hombre no acepta, no ama, por ser precisamente humano.

El canto es respuesta de un ser trabado en las posibilidades de desarrollar su propia individualidad, emocional e intelectualmente.

Aún nos queda una pregunta. ¿Y nosotros, por qué cantamos?

El canto nativo: ubicación de Cuyo en el “folklore argentino”

Entre los estudiosos de la expresión vernácula argentina, no faltan, por desgracia, los que le achacan –con ánimo de desmerecerla e invalidarla– el padecimiento de una marcada y fuerte influencia española. Apresurémonos a decir que semejante reproche carece en absoluto de validez. Primero, porque ello equivaldría al absurdo de restarle méritos a la maravillosa lírica popular española por el hecho de que se nutrió, a su vez, y en pretéritos tiempos, de la poesía árabe, habiéndose localizado en ella aportes de la India, de Persia y de otras zonas del Oriente antiguo, como han podido observarlo entre nosotros José Hernández y Draghi Lucero.

[...] Una cosa es reconocer la influencia española sobre la sensibilidad del tipo popular argentino y otra, bien distinta, es negarle a éste la originalidad generosa que aporta a su propio cancionero, en el doble aspecto literario y musical. Por algo nuestros paisanos cantan cosas que se llaman estilos o vidalitas y no malagueñas o soleares; por algo bailan zamba de Catamarca o huellas del Sur y no jotas de Aragón.

Hasta podríamos decir que en cada rancho del suelo americano se encuentran probanzas de la ascendencia ibérica de coplas que nosotros hemos oído en Jáchal, de la región de Cuyo, sin prejuicio de que Ricardo Palma las tenga anotadas en sus *Tradiciones Peruanas*, Juan Alfonso Carrizo en alguno de sus cancioneros norteños o Rodríguez Marín en sus *Cantos Populares Españoles*.

Pero después de los prolijos estudios realizados con verdadera autoridad científica, entre otros, por Carlos Vega, ya no es posible llamarse a engaño sobre la positiva aptitud del criollo para expresar los movimientos íntimos de su alma mediante una música que responde, en lo más, a su propia inspiración. Todos, individual y colectivamente, aprendemos algo de los que nos precedieron en el

tiempo y en el paso por la tierra, pero, igualmente, todos agregamos algo de nuestra propia capacidad vital y creadora.

Veamos ahora los reparos de orden interno.

Duélese otros de que en Cuyo, por ejemplo, sean tenidos por aires tradicionales lugareños cantos o danzas del Sur o del Litoral. Pero esto no prueba otra cosa que la antigua vinculación de nuestros núcleos étnicos. La expresión “Provincias Unidas del Sud”, es anterior a nuestra actual denominación de República Argentina, justamente porque las provincias son anteriores a la Nación, al punto que ésta resulta de la unión de aquellas. Y al hablar de esa unión, nuestros padres –los que por fin de tantas luchas plasmaron las formas jurídicas de la patria–, no lo hacían por mero devaneo literario ni por cálculo diplomático. Lo hacían porque, en efecto, la unión espiritual de las provincias entre sí fue mucho más estrecha en los primeros años de la organización nacional que en la actualidad. Si bien se observa, hoy por hoy cada provincia se halla comunicada a la Nación, pero por intermedio del cordón umbilical, o de los varios cordones umbilicales de Buenos Aires, a cuyo puerto se orientan casi exclusivamente todos los caminos, como al vértice de un inmenso abanico.

Antiguamente, era intenso el tráfico entre Cuyo con la llanura del Este o con las provincias del Norte, del Centro y del Litoral. De Cuyo salía el vino, las pasas, el aguardiente, mientras llegaban a la región los ganados de Córdoba, el azúcar y otros productos de Tucumán, todo ello mediante un activo tránsito de arrieros o reseros de las distintas zonas afectadas. El ferrocarril ha desalojado al caballo y ha traído el flete caro. De modo que, en rigor, y en lo que se refiere al hombre de pueblo pobre, de abajo, Tucumán, por ejemplo, está mucho más lejos para los sanjuaninos de ahora que para los de hace setenta años. Ni ferrocarril ni otros medios de locomoción modernos son accesibles al provinciano del pueblo, que en otro tiempo “acortaba” efectivamente las distancias, no obstante el paso lerdo de sus mulas cargueras.

De todas suertes, el hecho que observamos demuestra, a la par que el empobrecimiento del

criollo, que se queda rezagado en su patria próspera, que Cuyo se ofrece al investigador como una encrucijada folklórica de riquísimos y variados elementos.

[...] Yendo y viniendo, en Cuyo dejó su copla y su cantar el hombre del llano, el de la ribera, el de la selva... Por otra parte, la circunstancia de haberse organizado al pie del Aconcagua el Ejército del Libertador, debe inducirnos a creer que en los fogones de El Plumerillo se oyeron durante años los tristes, cifras, cielos y milongas de la llanura, los aires cordobeses, las chacareras santiagueñas, las vidalas calchaquíes.

[...] Hasta hace muy pocos años, en nuestra campaña pastora la tradición oral seguía siendo casi el único vehículo de comunicación con el espíritu, en lo que va de una generación a las que le suceden en el tiempo. Con el mismo sentido de lo pretérito, puede decirse que en la inmensa y variada geografía del país, la comunicación del hombre con el hombre hubiera sido imposible sin el auxilio de un instrumento cuyo manejo era igualmente familiar al nativo de las llanuras que al incógnito habitador de nuestros cerros. Nos referimos a la palabra, y más propiamente, al relato y al refrán, a la guitarra y al canto populares argentinos.

La figura romancesca de Santos Vega ejerce vigencia legendaria sobre el alma del pueblo criollo, justamente porque es su arquetipo simbólico.

[...] Por eso, evoca la figura bizarra del payador en la fuerte añoranza de sus noches solitarias, persigue su imagen en la rumorosa fiesta del rancharío, procura encontrarlo al azar de los caminos en la diversión viril de la yerra y el rodeo, o lo menta con unción y respeto en rueda de fogones montañoses.

[...] Y en ese ambiente, crédulo de querencias ancestrales, crédulo de quereres vivientes porque a pesar de todo el paisaje sigue gravitando, la sombra del payador sin reposo y sin ventura vaga todavía en las noches misteriosas de la pampa, en perdidas lejanías de tiempos y distancias. Y la inasible armonía de su canto flota como una luz en el viento. ■

QUIÉN ERA BUENAVENTURA LUNA

Carlos Semorile



Carlos Semorile

Buenaventura Luna fue un notable poeta y músico, periodista, comunicador radial, militante político y cultural. A la par de su inolvidable “Vallecito de Huaco”, recordemos que fue autor o coautor de más 220 temas en los géneros más diversos de la música nativa: canciones, bailecitos, chacareras, cuecas, estilos, gatos, milongas, tonadas, vales, zambas, etc.

Aunque no tenía estudios académicos musicales, formó y dirigió el afamado conjunto *La Tropilla de Huachi-Pampa*, también *Los Pastores de Abra-Pampa* y *Los Manseros del Tulum*, y participó de los orígenes de *Los Quilla Huasi*, a quienes bautizó con ese hermoso nombre que significa “cantores de la Casa de la Luna”. Por esos conjuntos pasaron artistas como Antonio Tormo, El Zarco Alejo, Eduardo Falú, Oscar Valles, Mario Arnedo Gallo, Carlos Vega Pereda y muchos otros.

Ejerciendo su permanente oficio de periodista, escribió en *Crítica*, *El Hogar*, *Sintonía*, *Democracia*, *Noticias Gráficas* y otros medios del interior y del exterior. Además, vinculado a los pioneros de la radiotelefonía nacional, realizó durante años trabajos literarios, libretos y programas para Radio El Mundo, Belgrano, Splendid y otras emisoras del interior, de Uruguay y de Chile, con la intención de “democratizar la palabra” y difundir nuestro acervo cultural y regional.

Primeras batallas

Había nacido en Huaco en 1906 como Eusebio de Jesús Dojorti. Cien años antes, su tatarabuelo, el soldado irlandés John Dougherty, llegó al Virreinato del Río de la Plata formando parte de las primeras invasiones inglesas; en Irlanda habían fracasado las rebeliones de 1798 y 1803 contra el opresor inglés, y los vencidos se incorporaban por leva forzosa a las fuerzas británicas. Prisionero de los patriotas, John fue internado en

San Juan y, como otros irlandeses, prefirió quedarse. En los años que siguieron, su apellido se castellanizó como Dojorti y nacieron sus hijos.

Uno de sus descendientes compró tierras en Huaco, que trabajaron durante el ciclo próspero de engorde de ganado destinado a las minas de los países vecinos, y restauraron un viejo molino harinero que abastecía a varias provincias a la redonda. Don Ricardo Dojorti, que vendría a ser el padre de Eusebio, fue el primer intendente de Jáchal, y murió sin ver terminadas las obras del ferrocarril. Pero cuando finalmente éste llegó, resultó ser una estación terminal, que llevaba mercaderías baratas, y Jáchal no tenía qué exportar en condiciones competitivas con los productores del litoral. Aquella situación beneficiaba a unos pocos, y al resto los deprimía.

Eusebio tuvo una feliz niñez campesina. Ello no le impidió conocer la injusticia, por relatos de los gauchos que acompañaba en las travesías de arrieros, o por su mentor, Buenaventura Luna, encargado de la finca paterna, de cuyo nombre tomaría luego su seudónimo artístico. A los 16 años recorrió el país desde Chubut hasta Jujuy. Lector voraz, instalado en la ciudad de San Juan, abandonó los estudios secundarios y se incorporó a las tertulias intelectuales y a la vida política.

Se acercó al Bloquismo, variante sanjuanina del radicalismo, en el cual se destacó como periodista y fogoso orador. Pero cuando en 1928 Federico Cantoni selló una alianza con el antipersonalismo alvearista, encabezó un movimiento interno democratizador que buscaba romper ese pacto. Hacia 1932 se proponían sacar un periódico, pero una patota incautó la edición, destruyó la imprenta y secuestró a Dojorti y sus compañeros. Al fin los enviaron a la cárcel en Calingasta, de donde lograron fugarse y llegar a Mendoza a denunciar lo ocurrido.



El joven Eusebio Dojorti

Aunque seguía amenazado, volvió a San Juan para enfrentar a Cantoni en las elecciones de 1934, creando la Unión Regional Intransigente, cuyo manifiesto inaugural decía: *“Desde los tiempos de nuestra organización política hasta los días del presente, el pueblo criollo de la república –elemento esencial y básico en la elaboración racial de la nacionalidad– viene siendo víctima de las mismas instituciones cuya creación sólo fue posible después que él fecundó con su sangre heroica –a lo largo de casi medio siglo de luchas cruentas– la tierra virgen en que aquellas debían arraigar. De 1806 a 1853 –vale decir mientras constituyó la fuerza de inapreciable coraje para los rudos menesteres de la guerra– el criollo triunfó de todas las violentas tentativas de dominación extranjera. Pero en adelante desaparece de la escena: con lo que se llamó ‘la derrota de los caudillos’ la discusión del problema se circunscribe al radio urbano de las ciudades. Entonces pudo verse claro que los doctores, que los parlamentarios, que los intelectuales de toda laya empezaban a legislar con indiferencia y hasta con desprecio marcado por aquel ‘gaucho’ [...] para aniquilarlo. Para aniquilarlo, sí. Porque de 1853 arranca la invasión económica extranjera del país”.*

Era una crítica frontal a la sumisión colonial. *“De ahí que cuidemos más el ser hospitalarios y acogedores con las poblaciones extranjeras, cuando, en rigor de justicia, lo que correspondería es comenzar siéndolo con la población criollo-nativa nuestra, que, si se quiere, no acusará el grado de progreso –ese grado de progreso extranjero que para el paisano argentino significa el hambre, el despojo y la miseria– pero que es, sobre todas las cosas, nuestra, sangre de nuestra sangre, o, como lo reclama la vigorosa expresión popular, ‘lonja del*

mesmo cuero'. Esta cuestión debiera parecerse clara: aquella población extranjera es accesoria y, por lo tanto, fácilmente evitable; la nuestra es permanente e ineludible. Como en el adagio, 'la caridad bien entendida empieza por casa'. Por ese afán desmedido de trasplantar poblaciones extrañas a nuestro suelo, hemos caído en la enorme desventura de aniquilar y matar lentamente a las poblaciones nuestras, las que –sin duda por falta de organización– ya venían careciendo del pan que, presuntamente, estábamos ofreciendo a los extraños”.

Vida y obras

Dojorti no pudo ser electo diputado por su provincia, y tuvo que marcharse. Se retiró, sin abandonar su pasión política, como él mismo explicaría: *“Este Buenaventura Luna que ustedes escuchan a veces hablando por radio, no se llama Buenaventura Luna. Se llama Eusebio Dojorti. Y el tal Eusebio Dojorti, siendo mocito, siguió las banderas de aquel partido político de vigorosa tradición popular, porque le pareció que esa era la bandera de la ‘chusma de alpargata’, la bandera del pobre. Cuando creí, equivocadamente o no, que aquellas dejaban de ser las banderas de mis pobres, de mis hermanos, de los arrieros y troperos casi desnudos de mi tierra, cuando creí que se quedaba a mitad de camino la tarea de hacerle justicia al pobre, entonces me separé, sin odios para nadie, de aquel viejo partido, y me transformé en el Buenaventura Luna de la Radio”.*

Este ensamble entre una piadosa pero combativa filosofía política con una mirada enraizada en nuestra matriz cultural mestiza, iba a dar como resultado muchas páginas dojortianas que deberían leerse como textos de resistencia cultural: *“somos pobres porque, poco a poco, el criollo ha sido despojado de la tierra que fue y debe ser suya”*; *“el problema, más social que político, reside en la situación angustiosa del criollo nativo, eternamente explotado”.*

En tiempos de la Década Infame, a partir de 1937-38 llega con su conjunto a las radios porteñas: *“La Tropilla de Huachi-Pampa no ha venido a Buenos Aires por puro afán exhibicionista ni por puro afán de lucro. Y no ha venido tampoco a traer simplemente un muestrario folklórico para deleite de los oídos porteños. Ninguno de sus miembros sabe hacer el gaucho, ese gaucho de atuendo inverosímil que a veces nos presentan, como burda falsificación que es de aquel otro gaucho auténtico, sobrio y recio, del que ya casi nadie se acuerda y que no ‘se hace’ sino que ‘es’. La Tropilla de Huachi-Pampa, sin dejar de reconocer que otros conjuntos de arte nativo hacen lo propio en Buenos Aires, aun sin que se lo propongan, ha venido a llamar la atención de los porteños sobre el interior del país, hablándoles el lenguaje sencillo y emocional de la música. Su voz viene desde muy adentro de nuestra historia y está saturada de viejas tradiciones. Sus resonancias irán entonces más allá de los oídos de quienes las recojan, haciendo que vuelvan a mirar lo nuestro, que aquí ¿quién lo duda? está algo olvidado. Las antenas gigantes de Buenos Aires apuntan demasiado para el exterior y vibran agitadas por la balumba de los problemas internacionales; menester es entonces que alguien las vuelva hacia el rumbo original”.*

Buenaventura Luna y La Tropilla de Huachi-Pampa



Su rescate de las fuentes del canto popular planteaba hacia el futuro una instancia de liberación, sin pretender cristalizar o momificar la vida cultural del pueblo, justamente en vísperas de lo que comenzaría a suceder en 1945. Tempranamente afiliado al Partido Peronista, no dudó en explicar desde el micrófono la

raigambre del nuevo movimiento: “El peronismo, señores intelectuales, es el resultado de sus cien años de holganza aristocrática y de su desprecio por las angustias del hombre humilde y de la mujer humilde del país. Por eso, el peronismo –que aparentemente nace como un elemento convulsivo o revulsivo en la vida del país– el peronismo es toda una revolución que busca en lo interno enlazarse a las primeras, a las verdaderas, a las más hondas causas de existir de la Nación Argentina. Por eso, y porque no hay Nación fuerte sin pueblo fuerte, porque no puede haber una Argentina grande sin argentinos, sin la salud física y moral de los argentinos”.

Celebraba así “haber dejado de ser colonia” para ser “una nación libre”. “Yo no quiero condenar al pasado, porque no quiero una sola sombra sobre esta alegría, tan nuestra y tan argentina, de sentir que todo es nuestro bajo el cielo argentino: los ferrocarriles, los gasoductos, los diques, los puertos, los teléfonos y, sobre todo, la alegría de saber que podemos ofrecerle al mundo un rincón de paz y una posibilidad de recobramiento dentro de las viejas leyes filosóficas y morales: un rincón de paz y de recobramiento, que por primera vez no está hipotecado ni sujeto a la dictadura del oro extranjero”.

Cuando en 1952 se realizaban los acuerdos de integración con Chile, viajó allí con el objetivo de revitalizar históricos lazos culturales y alentar las obras del camino internacional San Juan-La Serena, a fin de incentivar las posibilidades del comercio y las industrias a través de un Corredor Bioceánico.

Como otros artistas populares de la época y otros hombres del pensamiento nacional, también él tuvo dificultades con quienes manejaban los medios durante el peronismo. No obstante, en junio de 1955, testigo del bombardeo a Plaza de Mayo, le dijo a su compañera que era *el momento de defender a Perón, y el pueblo debía salir a las calles*. Pero estaba ya muy enfermo, y tuvo el atisbo de un mañana muy distinto al que soñara. Murió un mes y pico después.

El mensaje de Buenaventura Luna es un llamado a asumir nuestra cultura, desde la anónima copla popular hasta las más complejas tradiciones sociales y políticas, un patrimonio que está antes, durante y después de cualquier “civilización” o derrota circunstancial; comprender que debemos rechazar la denigración de lo propio, y reclamar al futuro la materialización de las demandas populares de justicia. Para volver a sentir “esa alegría, tan nuestra y tan argentina de saber que todo es nuestro bajo el cielo argentino”.



Escultura en el Molino Viejo de Huaco

Fuentes

<http://buenaventuraluna.blogspot.com/>

Hebe Almeida de Gargiulo y José Casas (comp.), *Buenaventura Luna y la cultura popular*, Universidad Nacional de San Juan, 2006.

Comisión de Homenaje en el Centenario del Natalicio de Buenaventura Luna, *100 años de poesía. Buenaventura Luna*, San Juan, 2006.

Carlos Semorile, *Olga y Eusebio, Papeles resguardados al rescoldo del amor*, Buenos Aires, Ediciones de la Tropicilla, 2006.

Carlos Semorile, *El canto perdido y los Manseros del Tulum*, Buenos Aires, Ediciones de la Tropicilla, 2008. ■

video: de Ariel Carlino, a Milagro



<https://youtu.be/iTrCUdyicXI>

*charango Ariel Carlino
voz Romina Oviedo
vientos Rafael Lazarte
bajo Silvia Cruspeire
guitarra José Chacoma*

LOS BANDOLEROS NEOGAUCHOS DEL SIGLO XX

Hugo Chumbita

3ª clase en la Cátedra Libre de Arte, Historia y Sociedad, Facultad de Filosofía y Letras, UBA

En el siglo XX, la clase de los gauchos ha sido arrollada por la “modernización” y la privatización del campo, un proceso en el cual las tierras de las pampas fueron acaparadas por los grandes propietarios tradicionales, por las compañías extranjeras y los nuevos beneficiarios del reparto de los territorios conquistados a los indios. Subsisten las huellas de su modo de ser, porque estas transiciones no se producen de un día para otro, pero la inmigración masiva sin duda acarrea una gran transformación de la sociedad. Antes los gringos eran principalmente comerciantes rurales, como el pulpero Sardetti en la historia de Juan Moreira, y ahora llegaban en multitud los colonos gringos como agricultores arrendatarios, mientras los criollos y los descendientes de indios se ocupaban sobre todo como jornaleros, estibadores o hacheros.

Hay una persistencia de la cultura campesina gauchesca, una fuerte tradición que va a penetrar también en los inmigrantes y en sus hijos nativos. Pero además hay otra geografía, un fenómeno de corrimiento de la frontera interior hacia el oeste y el sur. Con la campaña al desierto se produce un desplazamiento de las condiciones de vida que se daban en las regiones fronterizas bonaerenses. Recordemos que la conquista de Roca no abarcó sólo la pampa central, sino también el “desierto verde” del Chaco, y la Patagonia. Y al correrse la

línea de frontera, van a aparecer en esos territorios los nuevos gauchos bandoleros. Esta es la idea que presenta mi libro *Última Frontera*, que trata el caso de Vairoleto y lateralmente el de Mate Cocido. En *Jinetes Rebeldes* traté en general el bandolerismo social en la Argentina y la región del Plata, y *Última Frontera* es la historia de Juan Vairoleto, que surge en La Pampa y recorre luego las áreas marginales, el *far west* de varios territorios y provincias.

El ámbito propicio para el gauchaje son esos bordes donde la autoridad del Estado es más débil. Fíjense qué significativo es que dos personajes de los folletines de Gutiérrez se alejaron de la zona bonaerense de sus correrías para terminar en el Territorio de La Pampa Central, recién conquistado a los indios. El “Tigre del Quequén”, Pascual Felipe Pacheco, que hizo su fama por los pagos de Necochea, estaba preso en la Penitenciaría de Buenos Aires cuando Eduardo Gutiérrez lo entrevistó para contar su vida; al salir en libertad se hizo postillón de galera y levantó un rancho en un abra del monte de Toay, donde murió a edad avanzada en 1898, rodeado de su mujer e hijos. Julio Barrientos, capitán de una banda muy mentada en la zona de Tres Arroyos y Tandil, también purgó sus delitos en la cárcel y, en la misma época que Pacheco “el Malo”, recaló cerca de Toay; murió en 1893, antes de llegar a viejo, en una pelea ocasional.

Vairoleto, el justiciero errante

Juan Vairoleto, hijo de inmigrantes piamonteses, nacido en 1894 en el sur de Santa Fe, perdió a su madre siendo niño, y su padre fue con su prole a arrendar una chacra en la Colonia Castex, en La Pampa. Pudo ir a la escuela, y se hizo baqueano en los arreos de un padrino tropero.

En 1919 mató a balazos a un gendarme de la policía territorial que lo había vejado, disputando los amores de una pupila del prostíbulo. Estando prófugo, los dos bandos radicales del pueblo lo solicitaron para sus enjuagues, se entregó, y fue sobreseído por el juez después de un año y medio en la cárcel de Santa Rosa, donde conoció a los anarquistas y a los huelguistas agrarios de esa época. Sirviendo de matón para el comité yrigoyenista, recayó preso, hostigado por la policía, hasta que se alejó del pago y se largó a asaltar sobre todo almacenes rurales. Lo encubrían los hacheros, puesteros y paisanos indios, y él les retribuía con obsequios y favores. En los sumarios policiales consta a menudo cómo se recuperaban los efectos robados en algún boliche registrando los ranchos de los alrededores.

En 1930 acompañó a un carpintero anarquista propagandizando la revolución proletaria entre las peonadas de oeste pampeano, lo cual motivó una causa por “asociación ilícita, instigación a cometer delitos y tentativa de sedición”. En esos parajes se juntó con el gaucho puntano Marcos Vallejos, que en 1923 había escapado por un túnel, junto con varios anarquistas, en una famosa fuga de la Penitenciaría de Las Heras, en la ciudad de Buenos Aires.

Vairoleto recorrió el valle y la meseta del Río Negro, supo llegar hasta la cordillera por Neuquén, y por allí sus andanzas se entrelazaron con las de Víctor Elmez, un bandido de origen chileno con fama de mujeriego, que huyó en 1937 cuando lo conducían preso a Viedma, pero fue baleado en la espalda y se echó a morir en las aguas del río Negro.

Por ese tiempo, a través de sus relaciones con los anarquistas, Vairoleto marchó al Chaco a unirse con

otro personaje célebre de las crónicas policiales, “Mate Cocido”, con quien se atrevieron a desvalijar a mano armada al odiado monopolio extranjero de La Forestal, según todos los indicios instigados por los anarquistas. Después de esa última aventura, Juan se fue a vivir con su compañera Telma en un lote junto al río Atuel que le facilitaron los dirigentes yrigoyenistas mendocinos. Pero los policías pampeanos le siguieron el rastro, merced a la delación de un ex compinche, y lo cercaron el 14 de setiembre de 1941. Los agentes se atribuyeron haberlo matado cuando se resistía, pero en realidad él mismo se disparó un tiro en la cabeza al verse rodeado.

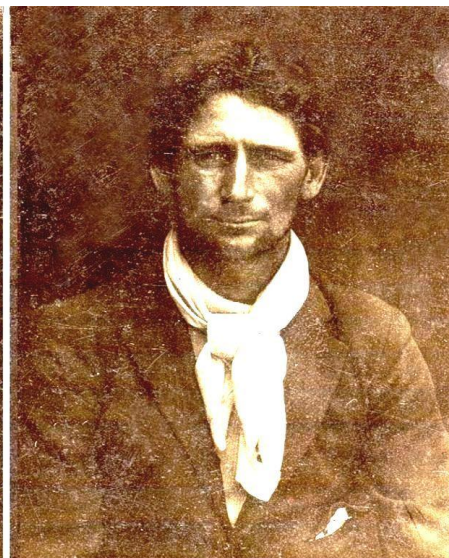
Iban dispuestos a matarlo. Los policías alegaron posteriormente que le habían dado la voz de alto y no quiso entregarse. Quisieron sorprenderlo dormido, pero según parece oyó el graznido de los teros o el grito de un peoncito que ocupaba otro lugar del rancho, lo cual le permitió saltar de la cama cuando se aproximaban. Uno de sus compañeros, Pedro Moroni, años después, también fue cercado por la policía, se defendió a tiros y se suicidó.

El cuerpo de Vairoleto tenía un balazo en el pómulo, que su viuda cuenta se pegó él, y después, caído, los policías lo remataron en el suelo, pero el tiro que se dio él mismo era mortal. Así lo muestra el fragmento del film documental que acompaña la última edición de mi libro *Última Frontera*. La intención fue aprovechar materiales producidos en televisión, en cine, fotografías e historietas, y testimonios del repertorio popular, presentando, si bien en forma fragmentaria, las verseadas y canciones compuestas en torno a los personajes, incluso el videoclip del tema de León Gieco. Sobre Vairoleto se han hecho obras de teatro criollo y radioteatro, un musical con composiciones de raíz folklórica y, en fin, variados modos actuales de recreación audiovisual.

Decíamos que, como en esa constante que encontró Hobsbawm, la policía se atribuye haberlo matado, como un mérito. Y allí comienza además la



J. B. Vairoleto



leyenda que lo santifica. Es notable cómo la religiosidad popular, en provincias como Mendoza, lo ha convertido en un santo milagroso, y en otras como La Pampa, en cambio, es digamos una leyenda laica, inserta en la tradición gauchesca. En realidad, en ambos casos se lo inscribe en el tipo humano del gaucho, tal como lo expresan las formas musicales y poéticas que lo celebran.

La condición de gaucho no define un tipo étnico. Puede ser hijo de gringos, como Vairoleto, a quien algunos amigos apodaban "el Tano". En algunas andanzas lo acompañaron mestizos o indios como Félix Ainó, o el indio Relinqueo. Pero en un medio bastante diferente al del pasado, en el que ha penetrado más el capitalismo, con el ferrocarril y las colonias gringas, y donde estos nuevos gauchos manejan modernas armas de fuego; aunque en los márgenes, en los montes o las travesías desérticas, las condiciones de vida son aún primitivas y se asemejan al antiguo escenario de las pampas salvajes. Allá en el extremo sur de la Patagonia, por ejemplo, anduvo a principios del siglo Ascencio Brunel, famoso ladrón de caballos en ambos lados de la cordillera, que en su tiempo dejó una estela legendaria impresionante.



Vairoleto, dibujado por Dallume

Mate Cocido y Zamacola

En el Chaco, junto con la colonización gringa, llegó un torrente de muchos desesperados y "calaveros", como se llamaba a los matreros del monte. El tucumano Segundo David Peralta, conocido por el alias de Mate Cocido, llegó por 1926, cuando tenía 29 años y un largo prontuario por delitos de poca monta, y se juntó con "el Calabrés" Antonio Rossi en una serie de robos; los atraparon y los mandaron por cinco años a la cárcel de Resistencia.



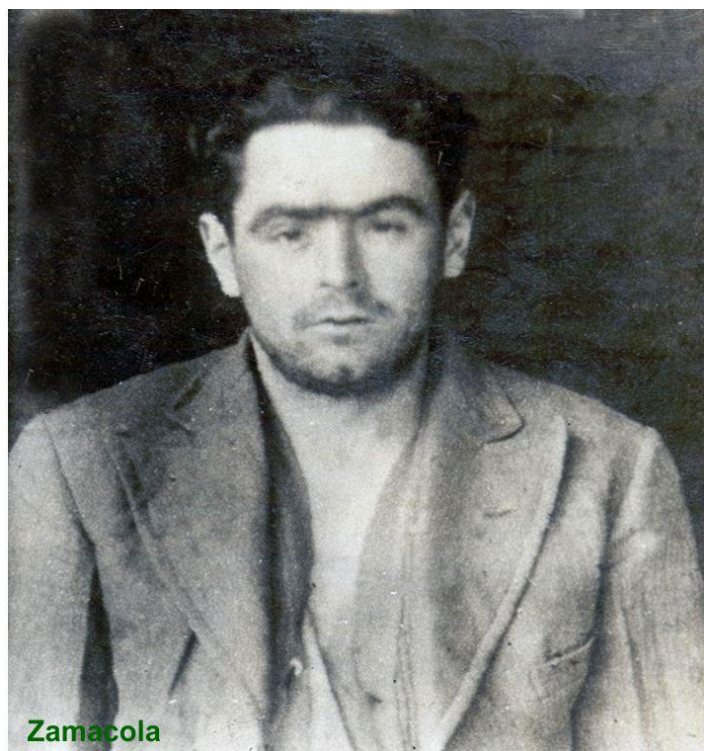
Mate Cocido

Mate Cocido volvió a Tucumán e intentó rehabilitarse, pero la policía no lo perdonaba y se marchó otra vez al Chaco. Se reencontró con Rossi y con un ex compañero de prisión, el vasco Eusebio Zamacola, que había tenido relaciones con los anarquistas. El trío se lanzó a robar comercios a punta de pistola, y en 1933 consumaron un asalto espectacular a un tren de pasajeros en marcha, en el que viajaba un comisionista con mucho dinero de las empresas acopiadoras.

En 1934 el Calabrés murió en un atraco, y Mate Cocido y Zamacola emprendieron una sucesión de golpes contra Bunge & Born, Dreyfus y otras compañías, que les granjearon gran popularidad. Se cree que los obreros anarcos les pasaban información para sus golpes, en una época en que los agricultores clamaban por un precio sostén para el algodón y contra la voracidad de esas firmas que manejaban la comercialización.

Zamacola y Mate Cocido actuaron con clara conciencia de su imagen pública, procurando evitar violencias inútiles y mostrando generosidad con los campesinos que los ayudaban. Una semana después de un segundo asalto a Dreyfus, el presidente Agustín P. Justo envió al Congreso el proyecto de creación de la Gendarmería Nacional, concebida para acabar con el bandidaje chaqueño.

Mate Cocido y Vairoleto, vidas paralelas, se reunieron en 1937, por invitación de comunes amigos anarquistas, en una logia masónica del barrio porteño de Barracas, y acordaron golpear a La Forestal. Vairoleto hizo un accidentado viaje en tren al Chaco. Zamacola cayó preso en Córdoba, pero la banda perpetró dos asaltos contra la compañía en 1938. Después, Mate Cocido y Vairoleto se apartaron.



Peralta y Zamacola tuvieron un final distinto al de Vairoleto. Zamacola estudió contabilidad en la cárcel, y cuando salió en libertad en 1945 se convirtió en un respetable empresario rural. Mate Cocido alcanzó a realizar otros asaltos y secuestros, hasta que a principios de 1940, un contingente de la recién creada Gendarmería estuvo cerca de atraparlo en una emboscada, ocultándose en un tren desde el cual se debía arrojar el dinero de rescate por el último secuestro. La ametralladora que llevaban se atascó, y los gendarmes rociaron con sus fusiles el lugar, pero el hombre escapó, herido, en la oscuridad de la noche.

"Y desde entonces Mate Cocido / huyó a la selva, nunca volvió" dice el chamamé de Argentina Zenón. En efecto, se perdió en el misterio. Su compañera Ramona Romano, así como los hermanos de Peralta, fueron interrogados y vigilados sin lograr detectar su paradero. En los archivos de Gendarmería vi una carta de ella denunciando a varios policías como cómplices en las andanzas de Mate Cocido. En realidad esta mujer se llamaba Genoveva, tenía 14 años cuando lo conoció, y él le puso el apodo Ramona. Con su nombre verdadero, ella pudo eludir a la policía y retornó a su pueblo natal de Sáenz Peña, a criar al hijo de ambos, Mario Fernando. Un emisario del prófugo vino para llevarlos con él, pero sus familiares se opusieron y Genoveva se resignó a no verlo más.

Muchos años después, la cineasta Michelina Oviedo, oriunda de Sáenz Peña, encontró a Genoveva y Mario, que dieron su testimonio en la parte documental de la película "Mate Cocido, el bandolero fantasma" (2004). Genoveva nos manifestó que la carta al director de Gendarmería que denunciaba a los policías no la escribió ella, sino tal vez su madre, doña Dolores. Mario falleció en 2006 y Genoveva vivió unos años más en Sáenz Peña, cerca de sus dos nietos.

El "vengador" Isidro Velázquez

La prosperidad y las reformas sociales de la década del peronismo dejaron atrás las condiciones en que proliferó el bandidaje rural. El Chaco llegó a tener medio millón de habitantes y en 1953 fue provincializado; pero en los años siguientes decayó la demanda y el precio internacional del algodón, se agotó la explotación del tanino y el quebracho, y la recesión multiplicó la desocupación y la expulsión de campesinos marginales. Todo ello reprodujo en la década de 1960 circunstancias propicias para la reaparición del bandolerismo social.

Isidro Velázquez y su hermano Claudio nacieron en Corrientes, en una numerosa familia campesina que emigró al Chaco. En 1952, en la zona de La Verde, los metieron presos por el hurto de unas rejas de arado a un comerciante, con el que habían tenido discusiones por ciertas cuentas. A Isidro lo soltaron y se estableció con su mujer en un lote de Colonia Elisa, pero tiempo después volvió a tener problemas con la policía y se escapó de la comisaría. No volverían a prenderlo vivo.

En 1962, los dos Velázquez comenzaron una racha de asaltos a almacenes de campo. El año siguiente la policía encontró a Claudio borracho en un boliche y lo bajaron a tiros. Isidro reapareció después con Vicente Gauna, un joven correntino que lo secundó en varios asaltos y secuestros. Los campesinos celebraron la vuelta del "Vengador" y cundió el mito de sus dotes sobrenaturales, su infalible payé y la mirada paralizante de sus ojos verdosos. En un

Dirección General de Gendarmería Nacional

SECCION ESPECIAL

SANTA FE 2128

RECOMPENSA - \$ 2.000

El Director General de Gendarmería Nacional comunica al público que gratificará con la suma de dos mil pesos (2.000 \$) moneda nacional al que denunciare con exactitud el paradero, detuviere y entregare a las fuerzas de Gendarmería al delincuente

SEGUNDO DAVID PERALTA (a) Mate Cocido

FILIACION

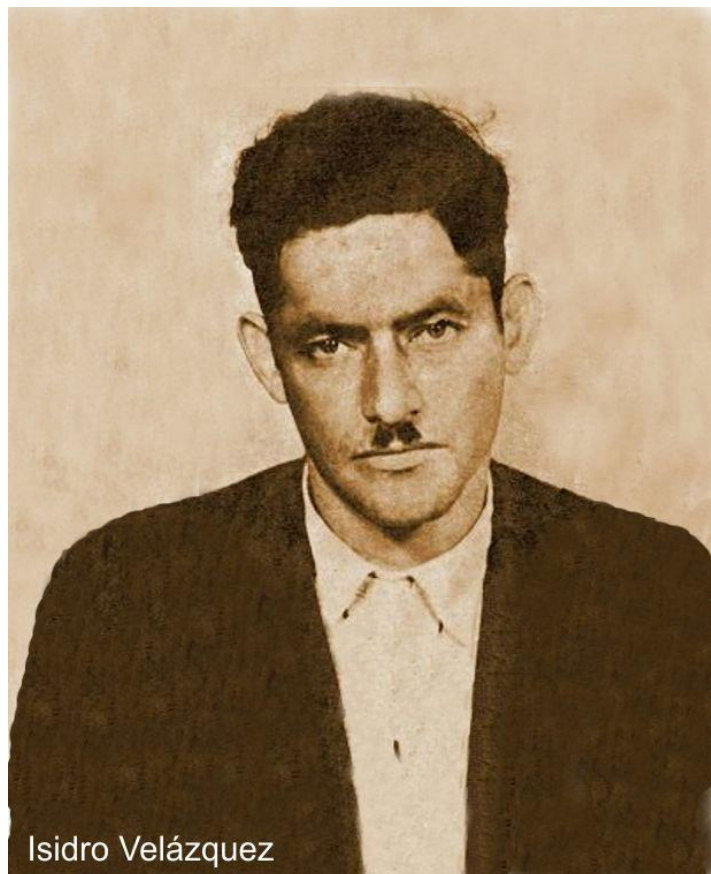
Hijo de Patricio Gustavo y de Rosa Miranda, argentino, (Tucumán), nacido el 3 de Marzo de 1907, encuadrador, estado civil soltero, de 1 05 de estatura, cuerpo delgado. Cutis blanco; cabello castaño (calvicie frontal), frente inclinación mediana; nariz dorso recto, base horizontal, boca chica; labios finos, mentón redondo, orejas grandes. SERAS PARTICULARES VISIBLES: Cicatriz orbitaria oblicua interna de un centímetro en la región frontal lado derecho. Aquilosis (lado índice mano izquierda por efecto de bala. Cabeza inclinada habitualmente hacia lado derecho.



Los informes pueden ser dirigidos a las autoridades siguientes: a la Dirección General de Gendarmería Nacional, calle Santa Fe 2128, Teléf. 44 - 9223, Capital Federal. A la Inspección de Gendarmería Nacional en Resistencia, calle Buenos Aires 488 y Teléf. 258. Al Comandante del Escuadrón Sáenz Peña, calle Moreno 139, Teléf. 21. Comandante del Destacamento V. Ángela, Teléf. 43 y Destacamento P. de la Plaza, Teléf. 19.

Manuel M. Caldeira
Secret. Santa Fe 2128 - Resistencia

enfrentamiento mataron a un policía, y también a un comerciante. Los relatos corrientes presentaban a Isidro como un tipo humanitario, que a veces no podía refrenar los raptos violentos de su secuaz.



Isidro Velázquez

Después de secuestrar a algunos estancieros, por los cuales cobraron abultados rescates, la Sociedad Rural ofreció una recompensa por su captura. En 1967 fracasó un gran operativo de rastillaje, en el que cayó otro agente de policía. Isidro había ido a la escuela hasta segundo grado. Solía enviar mensajes a la policía burlándose de sus perseguidores, y hacía dibujos humorísticos como en las tiras de historietas, que se hallaron en unos cuadernos en su mochila cuando lo mataron. En el monte era imbatible, pero al fin cayó en una celada que se tramó cuidadosamente.

En Machagai Isidro se había relacionado con dos empleados del correo, y la esposa de uno de ellos, preceptora del colegio secundario, se prestó a llevarlo en su automóvil. La policía había marcado el dinero de rescate de los últimos secuestros y así descubrió a estos cómplices, obligándolos a colaborar para tender una trampa a los bandidos. El 1º de diciembre de 1967, esperaron en una ruta el paso del auto, que se detuvo simulando un percance. Gauna fue acribillado en el asiento trasero, y Velázquez corrió hacia el monte, pero fue alcanzado por otras descargas que lo abatieron.

El 1º de diciembre fue oficializado como “Día de la Policía”, aunque para muchos paisanos era como un día de duelo. Cuando comenzaron a aparecer algunas ofrendas, las autoridades hicieron cortar el árbol donde había caído Velázquez, prohibieron la difusión de los chamamés que lo celebraban y establecieron vigilancia en el cementerio de Machagai

para impedir aquellas demostraciones. A pesar de todo, el culto se mantuvo en los sepulcros y en un pequeño nicho cercano al lugar donde corrió la sangre de los bandoleros.

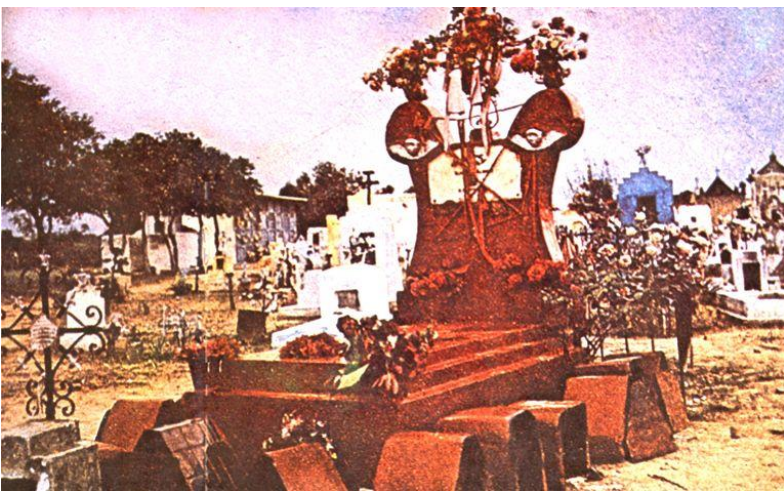
Isidro Velázquez fue un puro rebelde campesino, sin ninguna conexión con las expresiones de lucha sindical y política que marcaron la década de los '60. No obstante, el ensayo de Roberto Carri, al caracterizar sus aventuras como “formas prerrevolucionarias de la violencia”, más allá de Hobsbawm y polemizando con las teorías de la “modernización”, creía ver en la experiencia del bandolero el germen de la rebeldía colectiva y la lucha armada contra el sistema. Horacio González observó que esta tesis retomaba en cierto modo la clásica polémica de los “populistas” rusos, quienes sostenían que la transformación socialista debía apoyarse en la cultura campesina y la tradición de las antiguas comunas; es decir, que la conciencia primitiva, con su espíritu antimoderno, deviniera revolucionaria y por lo tanto “paradójicamente moderna”.



El árbol donde cayó Velázquez y el nicho de culto

Culto popular y conciencia social

En las provincias más antiguas, donde es más ostensible nuestra cultura mestiza, existe esa religiosidad popular que se combina con la tradición autóctona, y una de sus manifestaciones más notables es el culto a los “buenos bandidos” de tipo gauchesco. En la región de la pampa húmeda no ha prendido sino como reflejo de otras zonas, pues el centro originario está en las provincias del noroeste y de Cuyo, y en el ámbito de Corrientes y sus áreas de influencia. De allí proviene la devoción al Gauchito Gil, que era uno de los tantos “gauchillos” correntinos santificados y más recientemente se ha extendido por todo el país. De otros como Olegario Álvarez, mentado como el “Gaucha Lega”, o Aparicio Altamirano, también “milagrosos”, tenemos un legado de compuestos anónimos dedicados a recordarlos.



Tumba del Gaucho Lega en Saladas

Entre los más caracterizados, en el siglo XX tenemos asimismo al gaucho Juan Francisco Cubillos en Mendoza, un "roto" de origen chileno que es venerado como santo; en Tucumán al "Manco" Andrés Bazán Frías, también llamado "el Zurdo", al que le rezan en su tumba y en el muro del cementerio que intentaba trepar cuando lo balearon los policías, un día de 1923.

Don Félix Coluccio recopiló muchos de estos casos, y con él intercambiamos datos al respecto. El motivo inicial es la muerte violenta del personaje a manos de la policía, y por eso no hubo una consagración de Mate Cocido, que desapareció sin dejar rastros, y quizás por eso tampoco adquirió mayor fuerza el culto a Martina Chapanay. En cuanto al montonero Santos Guayama, que fue bárbaramente asesinado en prisión en San Juan, le debo a Rolando Concatti, colega mendocino, el descubrimiento de que, debido a la represión que ejercían las autoridades, sus devotos lo veneraban de manera secreta en la festividad de San Roque.

En los casos de Vairoleto y Mate Cocido vemos, hasta cierto punto, el salto del rebelde espontáneo al bandolero consciente de su rol social. Hay una diferencia fundamental entre el fenómeno espontáneo y la rebeldía organizada como una causa política, pero en el caso de ellos son atraídos por el movimiento anarquista de la época, y sobre todo los asaltos a La Forestal se convierten en un hecho connotado por la lucha de clases.

La compañera de Vairoleto, doña Telma, a quien pude conocer y tratar, me confirmó esa convicción libertaria que él abrigaba. Fíjense además que su triunfo póstumo, después del afán de sus últimos días por conseguir un indulto para darle el apellido a sus hijos, fue fundar una familia. Su nieto, Fabio, hijo de una de las hijas de Vairoleto, planteó una acción

judicial para recuperar el apellido, porque como no estaban casados legalmente, las hijas tenían el apellido de la madre. Al fin lograron una sentencia que les autorizó llevar el apellido, que era el sueño de él. Y su nieto estudió y se recibió de sociólogo, con una tesis sobre el bandolerismo social que tuvo la satisfacción de prologar cuando se editó como libro: un digno broche para esta historia.

Bibliografía

- Amarilla, Roxana (comp.), *Bandoleros rurales correntinos*, La Plata, Al Margen, 2005.
- Bruschtein, Luis, "El fugitivo de Pampa Bandera. Historia de Isidro Velázquez", *Crisis* N° 62, Bs Aires, julio 1988.
- Carri, Roberto, *Velázquez: formas prerrevolucionarias de la violencia* [1968], Buenos Aires, Colihue, 2005.
- Coluccio, Félix, *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*, Buenos Aires, Ediciones del Sol, 1986.
- Chumbita, Hugo, "Alias Mate Cocido", *Todo es Historia* N° 293, Buenos Aires, noviembre 1991.
- Chumbita Hugo, *Ultima frontera. Vida y leyenda de Juan Vairoleto* [1999], Santa Rosa, Amerindia, 2012.
- Chumbita, Hugo, "Cantar de bandoleros en la Argentina", *Caravelle, Cahiers du Monde Hispanique et Luso-Bresilien*, N° 88, Toulouse, junio 2007.
- Dellepiane, Carlos, "Olegario Álvarez. Un santo correntino", *Selecciones Folkloricas* N° 13, Buenos Aires, Codex, 1966.
- Erreguerena, Fabio, *Del Winchester al milagro. Mito de Juan Bautista Vairoleto*, Ed. Culturales de Mendoza, 2005.
- Galarza, Tránsito, *Los poderes del gauchito Gil*, Buenos Aires, Libro Latino, 1999.
- González, Horacio, "Bandidos rurales: un antiguo debate aclimatado en el nordeste argentino", en R. Amarilla (comp.), ob. cit., 2005.
- Morey, Ramón, "El «gaucho» Cubillos, su verdadera historia", *Revista de la Junta de Estudios Históricos de Mendoza*, N° 25-26, junio 1938.
- Oliverio, Cintia y Adrián Weissberg, "Isidro Velázquez: de bandido a santo. Vida, muerte y culto", *Folklore Latinoamericano*, t. XI, IUNA, Buenos Aires, 2008.
- Oliverio, Cintia y Adrián Weissberg, "Isidro Velázquez: La Fiesta", *Folklore Latinoamericano*, t. XIV, IUNA, Buenos Aires, 2013.
- París, Marta de, *Corrientes y el santoral profano*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1988.
- Pascual, Martín, "Cultos anómicos", en M. E. Chapp y otros (comp.), *Religiosidad popular en la Argentina*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1991.
- Sáenz de Morales, Sara, *Aparicio Altamirano, el último bandido correntino*, Buenos Aires, Agro, 1946.
- Solans, Pedro J., *Isidro Velázquez, el último bandido rural*, Buenos Aires, Peña Lillo/Continente, 2010.
- Vallejos, Marcelo y Ernesto Zambrini, "El vengador Isidro Velázquez", *Todo es Historia* N° 385, agosto 1999. ■





NOTICIAS DE SALAVINA, EN QUICHUA

María Emilia Jacquet

trabajo en la cátedra de H. Chumbita

«La escuela que hemos conocido antes nos hizo callar, nunca permitió expresarnos ni comunicarnos, teníamos miedo de equivocarnos, nos castigó tanto moral como físicamente y nunca nos trató con afecto y cariño...En todas las escuelas el maestro hablaba en un idioma que no entendíamos, quienes sabían algunas palabras en castellano alquito podían entender... Había profesores de origen campesino... que no hablaban en las clases en sus idiomas originarios: unos por vergüenza, otros porque poco a poco se habían olvidado»

Confederación Sindical Única de Trabajadores Campesinos de Bolivia, 1991

En Salavina, desde una radio comunal, FM 99.5 Salavina del Carmen, los vecinos llevan su mensaje a distintas partes de esta zona de Santiago del Estero, donde todos los domingos se juntan frente a la radio familias enteras, aguardando del saludo que los reúne con ellos mismos y con sus ancestros: "Alli puncha, imaina purinqui..." (buen día, como están?), y los oyentes respiran como inhalando su pasado, dándole fuerza a su lengua para poder volver a articular aquellas palabras que les fueron arrebatadas por un sistema que los silenció. "Ancha Alli" contestan ante el aparato maltrecho que los acompaña bajo el alero.

Es el tema del documental "Salavinamanta Tukuypaq", filmado en Salavina, dirigido y producido por Daniel Gerez, oriundo de la provincia e hijo de campesinos, egresado de la Escuela de cine, video y televisión de la Universidad Nacional de Tucumán. Este material nos motivó a indagar la actual situación de la lengua quichua, en riesgo de extinción, y el impacto de la aplicación de la ley de educación intercultural bilingüe en este ámbito rural.

La diversidad cultural, de la invisibilización a la exaltación

Las campañas de conquista fueron el comienzo del desdibujamiento de la identidad de los pueblos originarios. En miras de construir el Estado nación fueron corridos de sus

tierras para expandir las fronteras de la "civilización": esclavizándolos, sometiéndolos a un sistema de trabajo compulsivo; desubjetivándolos, desconociendo sus costumbres, creencias, instituciones y formas de comunicación. Siguiendo los pasos de la invisibilización, la escuela se encargó de acallarlos, a través del castigo y la vergüenza, para esconder cualquier rasgo cultural de diferencia, para homogeneizar la población en pos de una identidad nacional única, rompiendo la transmisión de su patrimonio, cortando el hilo que une el pasado con el futuro.

"Desde antes, desde el presente y hacia el futuro..." Así sigue el programa, haciéndoles recordar que son portadores de un bagaje cultural, para que al aceptarlo y reivindicar la lengua, ésta vuelva a conectar a las nuevas generaciones con su pasado, permitiéndole entrar en las instituciones, liberándola en sus festejos y sus cantos.

La lengua quichua ha llegado a ser partícipe tanto en actos escolares como en las rondas de vidalas y chacareras. Es interesante resaltar que, a pesar de la violencia institucional y física que sufrían, ellos han podido reapropiarse de su patrimonio cultural y llevarlo a los espacios educativos y a sus medios de comunicación, como herramienta para legitimar su comunidad.

En su mayoría la población de Salavina se considera

campesina, con un pasado indígena proveniente de las migraciones incaicas que llegaron a Santiago del Estero antes de la colonización española. De ese contexto proviene su lengua materna, que tiene una raíz común con otras partes del territorio americano.



La mayor densidad de poblaciones indígenas del país se encuentra en la actualidad en las provincias más pobres y en los pueblos más alejados de las urbes. Mucha gente aún vive en medio del monte y se alimentan de la caza, si está dentro de las posibilidades climáticas, en un estado de aislamiento parcial, naturalizado. Podríamos decir, en términos de Bourdieu, que se ha conformado el *habitus* de la comunidad aceptando la violencia simbólica que el Estado ejerce, al "olvidarse" de ellos u obligarlos a recluirse para mantener sus costumbres, marginados del resto de la sociedad.

La aplicación de la enseñanza bilingüe en Salavina

Hace no muchos años, la escuela había prohibido el habla de lenguas vernáculas y su uso merecía castigos físicos y emocionales. En las casas también se vedaba utilizar la lengua a los menores, pensando que ello les restaría posibilidades laborales o les crearía dificultades de comunicación a la hora de migrar a los centros urbanos.

La Argentina adhirió al convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo (OIT) sobre los derechos de los pueblos indígenas, y en la reforma de la Constitución Nacional de 1994, el nuevo artículo 75 inciso 17 reconoce la "preexistencia étnica y cultural de los pueblos indígenas argentinos", estableciendo "el respeto a su identidad y el derecho a una educación bilingüe e intercultural", e incluso asegura a las comunidades participar en la gestión de los intereses que les afectan, como es el caso de los planes de estudios que atiendan a la enseñanza de sus lenguas. En 2006, la Ley de Educación 26.206 contempló en el capítulo XI la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) en los niveles inicial, primario y secundario, con el fin de contribuir a "preservar y fortalecer sus pautas culturales, su lengua, su cosmovisión e identidad étnica".

La EIB se ha implementado en diferentes regiones del país con diversas comunidades y lenguas, en su mayoría en poblaciones que se encuentran bajo la línea de pobreza, carentes de servicios y con un bajo índice de alfabetización. El fin de la ley es el fortalecimiento de lo propio y el diálogo intercultural, dejando de lado la jerarquización de las diversas lenguas que se hablan en las comunidades y a nivel global. Pero los docentes que abordaron estas tareas en distintos espacios se encontraron con poblaciones plurilingües, o con modismos que eran de difícil implicación en los contenidos pedagógicos, motivo por el cual muchas veces se desatendieron las necesidades del medio y

las comunidades rechazaron las formas de aplicación de la ley que se alejaban de su realidad.

En una entrevista realizada en octubre del 2018 con Daniel Gerez, el realizador del referido documental, nos explicó el error que tuvo la primera implementación de la educación bilingüe en Salavina. En años anteriores, la provincia enviaba docentes que venían de la ciudad de Santiago del Estero para dar clases de idioma quichua dos veces por semana. La incomodidad era que los modos enseñanza de la lengua guardaban poca relación con la experiencia de la comunidad. En cambio, "las nuevas camadas de docentes, quichuahablantes maternos", pertenecientes a la población local, han buscado formas más didácticas de transmitir la lengua, con la ayuda de los comisionados municipales también quichuahablantes que se establecieron en los últimos años.



El film realizado por Daniel muestra algunos aspectos de esta modalidad, en la cual mediante la educación artística, en actos escolares, en el reconocimiento de animales relacionados con leyendas, con clases donde se les permite dialogar sobre su cotidianeidad en quichua, los jóvenes de Salavina pueden expresarse y reforzar el manejo de la lengua.

Un caso testigo

En el conurbano bonaerense, muchos barrios se formaron o se nutrieron con los movimientos migratorios de gente que venía del interior del país. Los descendientes de estos nuevos pobladores de la periferia crecieron viviendo la dicotomía del castellano y la lengua originaria, ya que, aunque no se les transmitía explícitamente, era utilizada en su hogar en las "charlas de adultos" y ellos la aprendían, muchas veces a escondidas de los mayores.

En el partido de Morón, al oeste de la capital, se encuentra el barrio Manzanares, área de gran población santiagueña, donde todos los años se realiza un festival en honor al Señor de Mailín. Allí vive Hayda Yolanda Maldonado, hija de santiagueños, nacida en Buenos Aires, quien nos cuenta su infancia en Retiro, un paraje cercano a la localidad de Lugones, departamento de Avellaneda, en la provincia de Santiago del Estero. En este lugar, monte adentro, es donde ella y su hermano fueron criados en su temprana edad por los abuelos, hasta regresar a Buenos Aires en la preadolescencia.

La abuela de Hayda era quichuaparlante, no hablaba español, y su abuelo era bilingüe pues había podido escolarizarse. De niña tenía prohibido hablar en quichua, ya que su familia creía que "le endurecía la lengua para hablar castellano", pero para ella era la única forma de comunicarse con su entorno. Así se manejó gran parte de su infancia, escuchando las

conversaciones en una lengua que no le dejaron aprender pero supo tomar como propia.



Doña Hayda, en Salavina

Si bien en el colegio no tuvo problemas de aprendizaje, sufrió maltratos físicos por utilizar modismos quichuas en el aula, y vio lo mismo en el caso de sus compañeros. Una vez en Buenos Aires, perdió por completo la conexión con el habla quichua, hasta que recientemente, a sus 76 años, pudo, a través de las danzas folklóricas, volver a escuchar esos sonidos tan familiares de su infancia y a conectarse con personas que estaban en su misma situación: ansiosas de decir esas palabras prohibidas, que les recuerdan su feliz infancia y les ayudan a construir colectivamente su identidad.

Reflexión final

En el ámbito del folklore tendemos a creer que es preciso rescatar y exaltar determinados comportamientos, simbolismos o patrimonios culturales antes que caigan en decadencia o extinción. Entiendo que, más que nada, nuestro rol en la sociedad es acompañar a las poblaciones en su forma de empoderamiento, en la conquista de derechos y en lograr el cumplimiento de los mismos.

Si bien la reforma constitucional les garantiza el respeto a su identidad y sus posesiones, no es fácil para ellos obtener respuestas a la medida de sus necesidades. Es necesario que la búsqueda de soluciones se regionalice, ya que cada comunidad

tiene sus características según el espacio geográfico y social que ocupa, pero muchos grupos son desatendidos en los lugares más pobres y alejados, donde no llega el aparato estatal.

Las poblaciones autóctonas tienen que ser incluidas a partir del pleno de ejercicio de sus derechos, para encontrar solución a sus problemáticas con un trabajo en conjunto, sin desatender su contexto y sus subjetividades. Entendiendo la diversidad cultural como un derecho humano a la equidad y la singularidad, para el enriquecimiento social de las comunidades, "dando lugar a desarrollar sus propios valores y acceder a los creados por otros pueblos" (Colombres, 2011).

La participación de estos grupos sociales en la elaboración de los planes de estudio permitiría el correcto funcionamiento de la EIB, asegurando la continuidad de la lengua y la revaloración del patrimonio cultural.

Bibliografía

Borghini, Natalia, "Colonialismo lingüístico en Tilcara: Las posibilidades de los planes EIB frente a las 'lenguas muertas'", en Karina Bidaseca (ed), *Signos de la identidad indígena. Emergencias identitarias en el límite del tiempo histórico*, Buenos Aires, Ed. SB, 2011.

Bordegaray, Dora y Gabriela Novaro, "Diversidad y desigualdad en las políticas de Estado. Reflexiones a propósito del proyecto de Educación Intercultural Bilingüe en el Ministerio de Educación", *Cuadernos de Antropología Social*, vol. 19, Buenos Aires, 2007.

Colombres, Adolfo, "Nuevo manual del promotor cultural", Buenos Aires, Colihue, 2011.

Germana, César, "Pierre Bourdieu: La sociología del poder y la violencia simbólica", *Revista de Sociología*, vol. 11, Lima, Universidad de San Marcos, 2011.

Hecht, Ana Carolina, "Pueblos indígenas y la escuela. Políticas homogeneizadoras y políticas focalizadas en la educación argentina", revista *Políticas Educativas*, vol. 1, Campinas, Brasil, 2007.

López, Luis Enrique y Wolfgang Küper, "La educación intercultural bilingüe en América Latina", *Revista Iberoamericana de Educación*, vol. 20, Madrid, 1999. ■



video: <https://youtu.be/cV7VdRdW2-o>



LA SEPARACIÓN DE LA BANDA ORIENTAL Y LA HISTORIOGRAFÍA URUGUAYA

Guillermo Vázquez Franco

Toda oportunidad es buena para revisar el pasado, que no sólo cambia de perspectiva cuando se encuentran nuevos documentos, sino porque nuevas generaciones, recogiendo la experiencia que se va acumulando y con la sensibilidad de nuevos tiempos, reinterpreta ese mismo acervo con otros criterios y otra sensibilidad. No es aquí el caso de descubrimiento de papeles, sino de la revalorización de lo ya descubierto, algo así como una redistribución de la herencia que recibimos de los abuelos. Tenemos derecho a pensar.

En el siglo XIX, el ambiguo si no contradictorio Simón

Bolívar realiza un notable análisis espectral de la Iberoamérica conmovida. Rescato y actualizo un penetrante comentario del Libertador, cuando en febrero de 1819 expresó en el *Discurso de Angostura*, refiriéndose a los hispanoamericanos, que "estábamos colocados en un grado inferior al de la servidumbre". En la célebre *Carta de Jamaica*, que fechó en Kingston en septiembre de 1815, describía la orfandad en que se encontraban sus compatriotas, "ausentes del universo cuanto es relativo a la ciencia del gobierno y administración del Estado. Jamás éramos virreyes ni

gobernadores, sino por causas muy extraordinarias; arzobispos y obispos, pocas veces; diplomáticos nunca". Y llega a una conclusión en la que los historiadores no nos hemos detenido como se debiera: "América no estaba preparada para desprenderse de la metrópoli, como súbitamente sucedió [...]. Los americanos han subido de repente y sin los conocimientos previos y, lo que es más sensible, sin la práctica de los negocios públicos, a representar en la escena del mundo las eminentes dignidades de legisladores, magistrados, administradores del erario, diplomáticos, generales y cuantas autoridades supremas y subalternas forma la jerarquía de un Estado organizado".

Esta patética orfandad en que se movieron los protagonistas hace doscientos años –y después– puede explicar la presión de los acreedores europeos sobre Venezuela, la intervención anglofrancesa en el Río de la Plata, la aventura de Maximiliano en México o, reduciendo la escala, la presencia de la banca Mauá en Montevideo, donde Brasil, respecto de los uruguayos, se comporta en la misma proporción de una potencia europea respecto de países hispanoamericanos: ahí están, si no, los Tratados de 1851. Podría aceptarse que los ejemplos que cito obedecen a la dinámica imperialista, la expansión del capitalismo, la revolución industrial, etc. etc.; pero obedecen también, cosa que en general se soslaya, al estado de indefensión en que se encontraban los indios cuando quedaron librados a su suerte, como lo deja dicho Bolívar. La Doctrina Monroe, que los humilla, mucho más cuantas veces los mismos indios la invocaron, solo se explica en una relación de íncubo a súcubo. Como diríamos, con una expresión muy apropiada, "Bolívar cantó la justa".

La inexperiencia de los indios

El pequeño grupo que el 25 de mayo de 1810 se hizo cargo en Buenos Aires de la vacante sede virreinal, debió improvisarse sobre la marcha. Eran inexperientes en materia militar, diplomática y de administración, como lo había observado Bolívar. Ninguno había pasado de deslucidos actores en el Cabildo o el Consulado. Nunca habían asumido responsabilidades políticas, porque el sistema no se las dio; las leyes venían de España ya elaboradas, y la única alternativa que les quedaba a los criollos era "obedecerlas pero no cumplirlas", para lo cual se las ponían sobre la cabeza en un acto demostrativo de sumisión a la autoridad real, que hoy puede tener ribetes de comicidad, basta imaginarlos. De todas maneras, desobedecer las leyes, como un gesto incorporado a la doctrina y a la cultura, no deja de ser una conducta peligrosa y sin duda negativa.

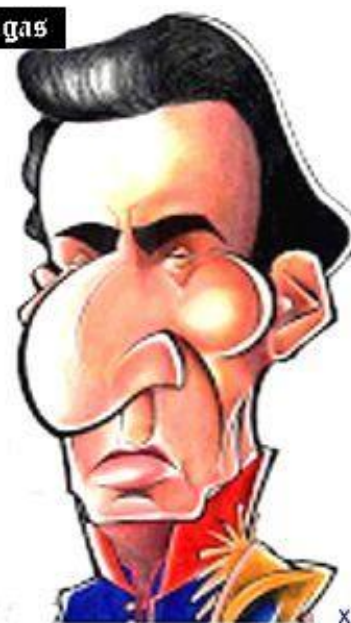
De las tres potencias colonizadoras –obviando la presencia de Holanda y Francia– la que hizo peor su tarea fue España, que sólo dejó colonos deslumbrados por el pensamiento del Siglo de las Luces, girando sobre el eje de Rousseau y la *Enciclopedia*, que no entendían, y por el magnetismo de la *federación*, delicado aparato inventado por los colonos ingleses, como dice Tocqueville, que tampoco entendían. Al desconcierto de la Primera Junta se agrega la presencia del interior que, inesperadamente también viene a buscar su sitio. Los doce diputados que llegan, convocados desde la capital, no se resignan a formar un anodino poder legislativo y se imponen al morenismo. Queda instalada la Junta Grande, que tampoco sabía qué hacer.

El Virreinato se desmoronaba a pedazos, y cada parte se manejaba con designios propios. Paraguay, el Alto Perú y la Banda Oriental por un lado, y la plaza fuerte de Montevideo por otro, estaban todos fuera del control del poder central que pretendía reconstituirse desde Buenos Aires. Era el comienzo del gobierno de pocos, que cierta literatura llama aristocracia u oligarquía y, vistos los resultados de su gestión en el curso del siglo XIX, yo prefiero llamar kakistocracia (de *kákistos*, malo, peor; *krátos* o *cracia*, gobierno: antónimo de aristocracia o gobierno de los mejores; Osorio, 1968).

El papel de Artigas

A poco andar, entra en escena quien sería el más representativo e influyente entre los grandes caudillos rurales emergentes. No está muy claro por qué José Artigas tardó ocho meses en plegarse al movimiento juntista; el hecho es que se suma, sin renegar por ello de su condición de súbdito del rey de España, y como tal libró la batalla de Las Piedras; en sintonía con la dirigencia porteña, que se cuidaba de no despertar sospechas secesionistas jurando "ante el mundo" y "por lo más sagrado" su lealtad a la Corona. Seguramente eran sinceros.

José Artigas



x Darracu

Cuándo el caudillo oriental se sintió liberado de su condición de español, es cosa que no podemos precisar. Parecería que fue después de *la redota*, porque el padrón que manda levantar mientras va en marcha la caravana está extendido en papel con las armas de España y membrete real. Sí es claro que al celebrarse el Congreso de Tres Cruces (5 de abril de 1813), ya no se consideraba un súbdito, porque en la primera cláusula de las Instrucciones que los diputados orientales llevan a la Asamblea del año XIII plantea la declaración de independencia de estas colonias, con lo cual se adelanta a la política promovida desde Buenos Aires. A esta iniciativa removedora –y a mi juicio, prematura–, agrega república y federación como otros postulados de la revolución, para lo cual ni los colonos ni sus dirigentes –Artigas incluido– estaban preparados. Se trata de dos innovaciones absolutamente fuera de lugar, planteadas a la ligera, sobre todo la propuesta federal, sin hacer lo que hoy llamaríamos un "estudio de factibilidad"; como sí lo hicieron San Martín y Bolívar, para llegar con lucidez a la conclusión de la inviabilidad de una federación a la

manera norteamericana.

Artigas postula la unidad

Artigas nunca puso sobre la mesa la separación territorial de la Argentina. Más aún, la rechazó cuando, en un inexplicable renunciamiento (ahí se aplica lo de kakistocracia), le fue oficialmente propuesta desde el Directorio. La proyectada federación –el pacto, como le llama Artigas– *"ni por asomo se acerca a una separación nacional"*, lo destacó especialmente. Esta fue la explícita aclaración que hizo el caudillo el 5 de abril de 1813 ante el Congreso de diputados orientales. Y a ese principio guardó acendrada lealtad, no sólo en los nueve años en que, con suerte diversa, estuvo al frente de los destinos de la Provincia Oriental, sino también en su voluntaria reclusión de treinta años hasta que la muerte selló su mandato.

La vocación argentina

Nunca, ninguna otra provincia expresó tanto y tantas veces su entrañable vocación argentina. Hagamos este rápido inventario:

* 1816. Carta del Gobernador Delegado Miguel Barreiro a Pueyrredón, Director Supremo de las Provincias Unidas: *"Nunca puede darse a la disidencia entre Artigas y Buenos Aires otro carácter que el de accidental, siendo claro que nosotros [los orientales] jamás podríamos caer en el delirio de querer constituir solos una nación"*.

* 1821. Congreso Cisplatino. Los tres oradores –Bianqui, Llambí y Larrañaga, habiendo en sala 18 congresales, entre ellos Fructuoso Rivera, Juan José Duran, Tomás García de Zúñiga, Loreto Gomensoro, Alejandro Chucarro– justifican, con sobrados motivos, por qué es inviable la independencia oriental.

* 1822. La Logia de los Caballeros Orientales persigue el *"deliberado propósito de independizarse de Portugal y regresar al seno de las Provincias Unidas del Río de la Plata"*. Los Caballeros componían la flor y nata de la "clase pensante" montevideana: los hermanos Oribe, Santiago Vázquez, Gabriel A. Pereira, Juan Francisco Giró, Francisco J. Muñoz, Cristóbal Echevarriarza, los porteños Carlos María de Alvear y Tomás de Iriarte; no son sólo unionistas, son además unitarios, con excepción de los Oribe.

* Según Solano Antuña *"pensaron los buenos hijos de este país (se refiere a los Caballeros) que era llegada la oportunidad de sacudir el yugo que los oprimía y volver a integrar la provincia a la República Argentina"*.

* 1823. El llamado por la historiografía Cabildo Revolucionario, *"declara que esta provincia Oriental del Uruguay no pertenece ni quiere pertenecer a otro poder, Estado o Nación que la que componen las provincias de la antigua Unión del Río de la Plata de la que ha sido y es una parte."*

* 1825. Playa de la Agraciada, 19 de abril. Proclama de Lavalleja: *"Argentinos orientales, la gran Nación Argentina de que sois parte espera vuestro pronunciamiento"*.

* 1825. Congreso de la Florida, 25 de agosto: *"La H. Sala de Representantes de la Provincia Oriental del Río de la Plata [...] ha sancionado y decreta por ley fundamental:*

Queda la Provincia Oriental del Río de la Plata unida a las demás de este nombre en el territorio de Sud-América, por ser la libre y espontánea voluntad de los pueblos que la componen" (me pregunto cómo pudo prosperar, sin sonrojos, el embuste pergeñado por Pablo Blanco Acevedo, jurista, historiador y político del Partido Colorado, autor del *Informe* adoptado en 1922 por la Comisión Parlamentaria del Centenario para dictaminar que la fecha de la independencia del Uruguay era el 25 de agosto de 1825).

* 1825. Noviembre. Lavalleja, eufórico, informa que la reunificación ha sido confirmada por el Congreso Constituyente reunido en Buenos Aires: *"¡Pueblos!: Ya están cumplidos vuestros más ardientes deseos, ya estamos incorporados a la gran Nación Argentina"*.

* 1826. *"La Provincia Oriental reconoce en el Congreso instalado [en Buenos Aires] el 16 de diciembre del año pasado de 1824, la representación legítima de la Nación y la suprema autoridad del Estado. San José, 2 de febrero de 1826, firmado Francisco Larrobla"*.

* 1826. Carta de Fructuoso Rivera al deán Funes: *"Tuve la satisfacción de ver a mi país pertenecer a la masa común de las provincias que forman la brillante Nación Argentina"*.

* 1826. Sala de Representantes de la Provincia Oriental, visto el texto de la Constitución rivadaviana *"y en consecuencia, satisfaciendo el voto de los habitantes de la provincia que representa, en su nombre, acepta solemnemente la dicha Constitución, declarando, al mismo tiempo, ser su libre voluntad que en lo sucesivo, los destinos del pueblo oriental sean regidos por ella"*. El federal Lavalleja, discoló como todos los caudillos, con apoyo de ocho jefes divisionarios, disolvió esta asamblea.

* 1828. Primer aniversario de Ituzaingó. Lavalleja, general en jefe, sucesor de Alvear, proclama al ejército de su mando: *"Constancia, pues, compañeros; unión y subordinación a vuestros jefes para que hagamos eterno el heroico nombre del Ejército Republicano. Viva nuestro superior Gobierno, Viva la libertad. Viva la República, mueran los tiranos enemigos"*.

* 1835. Manuel Oribe todavía tiene resto para escribirle al coronel Juan Correa Morales, hombre de absoluta confianza de Rosas: *"Ansío más de lo que a Ud. le parece por entrar con el Sr. Gobernador Rosas en la más estrecha amistad, porque Ud. sabe que soy federal de corazón"* (esto indica que Oribe es, también él, argentino y unionista).

Como se ve, Artigas dejó una huella; sus comprovincianos estaban divididos acerca de cómo administrar el Estado (unitario o federal), pero no en cuanto a la unidad del Estado, único, inseparable e indivisible.

Para buscar una voz disidente, dispuesta a vender la patria, hay que ensuciarse en las sentinas y encontrar la figura gris y opaca de un lacayo menor, *"actuando en perfecta armonía con los intereses ingleses"*, como dice el historiador Flavio García, quien, seguramente, había leído este texto del enviado inglés lord Ponsonby: *"he despachado [se refiere a Pedro Trapani] una persona en*



Manuel Oribe



Fructuoso Rivera

del *Foreign Office*, y contó con mayor apoyo de un sedicente mediador, masón, con mucha apariencia de aliado: Ponsonby presionó sobre Dorrego –único participante en las negociaciones que no era masón– hasta arrancarle el consentimiento de un tratado que suponía la pérdida de la provincia más estratégica, porque con ella el Río de la Plata era un río doméstico: se quebró así la unidad nacional que desde 1813 los orientales habían protegido.

Con la provincia amputada, Argentina debió compartir su soberanía sobre el Plata, que desde los tiempos de Solís hasta 1828 había sido un río interior. Es cierto que, hasta 1910, Argentina reclamó jurisdicción sobre todo el espejo de agua, dejándole al Uruguay la frontera de una costa seca; tanto como hizo Brasil respecto de la Laguna Merim, hasta que el barón de Rio Branco invirtió la política, con alto costo para Buenos Aires y mucho rédito para Rio de Janeiro.

La solución contenida en la Convención de Paz es, qué duda cabe, de inspiración inglesa, pero la redacción tiene el cuño de la diplomacia brasileña. El primer artículo, que es el que decide, en portugués, la amputación (la literatura al uso le llama "independencia"), se lo reserva en exclusividad el propio emperador, que además, a la provincia le da el tratamiento de "Cisplatina", cuando desde hacía ya tres años había recuperado su histórica denominación de Provincia Oriental.

El segundo artículo es aún más humillante, porque el gobierno de las Provincias Unidas se limita, dócilmente, también en portugués, a "concordar" con lo dispuesto en forma autoritaria por el monarca, borrando con el codo la ley de 25 de agosto de 1825, y la ley del Congreso Nacional de 25 de octubre del mismo año. Todo el texto tiene traducción al español, debidamente autenticada.

Por último, en un inexplicable artículo adicional (no sé por qué no figura como artículo 20), las Altas Partes Contratantes se reservan por quince años el derecho de navegar el Río de la Plata y sus afluentes. Por lo tanto, Brasil se compromete, en portugués, a que los súbditos argentinos, como los súbditos brasileños, naveguen libremente por el estuario y por los ríos que desaguan en él, por ejemplo el Riachuelo y el río Santa Lucía. No hay que ser muy sagaz para advertir que lo que está en juego no son estos insignificantes cursos de agua, sino el acceso al Paraná y aun al río Paraguay, que conducen al Mato Grosso, corazón del Imperio.

quien tengo plena confianza [...] porque está completamente en su interés apoyar todas mis opiniones para proseguir hasta la terminación de nuestro trabajo". Por esa hendija que abría un cipayo, vino el inesperado golpe de la Convención de Paz. Inesperado para indios despistados, no para la masonería inglesa que lo venía preparando desde 1826, por lo menos (ver Scalabrini Ortiz, 1957, y Forbes, 1956).

El papel de la masonería, digámoslo de paso, no ha sido todavía suficientemente evaluado ni esclarecido; señalo un detalle que se suele pasar por alto: los cinco diplomáticos firmantes de la Convención de Paz eran masones; también el emperador.

La claudicación frente al Brasil

No entiendo cómo Argentina, que en la guerra contra el Imperio del Brasil venía de triunfo en triunfo, por mar y tierra, desde el mismo día del desembarco de los Treinta y Tres Orientales (designación desembozadamente masónica), se resignó a claudicar en la mesa de negociaciones. ¿Por qué? Conozco los pretextos: crisis financiera, crisis política que arrastró a Rivadavia, inflación monetaria, discordia en los mandos, agotamiento de la caballada y otras excusas. No me resultan explicaciones de recibo. En la tarde de Ituzaingó, Alvear tenía la victoria en la mano como para dictar las condiciones de la paz. ¿Cómo y por qué la dejó escapar?

Se atribuye al general en jefe porteño el siguiente comentario: *"El Dios de la Batalla nos protege. Dejemos huir a nuestros enemigos, que se reorganicen y aumenten, tendremos más días de gloria para la patria, pues tengo la seguridad de vencerlos cuantas veces se nos presenten"*. Dicha esta baladronada, impartió la orden fatal: *"Que se retiren las fuerzas que persiguen al enemigo y vuelvan a ocupar sus posiciones en el campo de batalla"*.

El general Braun, un lansquenete alemán, organizó una exitosa retirada, y tengo para mí que, siendo masones los dos comandantes –Alvear y Barbacena–, el vencedor dejó el camino expedito a su hermano vencido. Matías Todd señaló esta pista, explicando que Fructuoso Rivera le dio tiempo al jefe brasileño Bentos Manuel para levantar campamento; ambos eran masones (Todd, 1892).

La Convención Preliminar de Paz

La diplomacia brasileña dio vuelta el resultado militar. Es cierto que la política de Brasil le favorecía ante los ojos



B. Rivadavia



Lord Ponsonby

La alquimia histórico-literaria

La literatura ha tergiversado sin miramientos la letra y el espíritu del pacto. Donde el texto dice: *"declara a la Provincia de Montevideo separada del territorio del Imperio del Brasil"*, los intérpretes le hacen decir, capciosamente, que reconoce la independencia de la Provincia Oriental. Absolutamente falso, búsquese el verbo "reconocer" y no se le encontrará. La Convención Preliminar no reconoce, *dispone* la separación de la provincia que llama Cisplatina, para que se constituya en un Estado independiente; y no le da opciones: debe ser "independiente" por mandato del emperador. Tomemos nota: 27 de agosto de 1828.



Pedro II

El incierto proceso que comenzó un 25 de mayo de 1810 siguió a los tumbos, hasta que un 9 de Julio de 1816 nos declaramos "independientes" de una España apenas nominal. En aquella hora álgida, en Tucumán, no estuvieron presentes las provincias que giraban dentro de la órbita de la Liga Federal (Corrientes, Entre Ríos, Santa Fe, Misiones y Provincia Oriental). No haber reconocido ese Congreso, que tomó decisiones fundamentales, fue otro de los principales errores políticos de Artigas.

Y de ahí en más, las cosas más insospechadas sucedieron. Promover la invasión extranjera a la propia patria, de eso también es responsable la kakistocracia actuando desde Buenos Aires. Verdad es también que Durán y Giró, enviados por el gobernador Barreiro de

Montevideo a gestionar el apoyo de las Provincias Unidas para resistir al invasor, habían obtenido las mejores condiciones posibles, con la sola exigencia del reconocimiento de los órganos cuyo apoyo se procuraba, esto es, la autoridad del Director Supremo y del Congreso Nacional. Artigas, sin la menor noción de la correlación de fuerzas, sin la más mínima intuición política, rechazó en forma airada y descomedida este convenio: *"No venderé el rico patrimonio de los orientales al bajo precio de la necesidad"*, frase eufónica que hace las delicias de los uruguayos y del canto popular, cargada de arrogancia irresponsable, porque más pronto que tarde el patrimonio se le vendió al peor postor. Es cuanto necesitaba Pueyrredón para desentenderse del asunto, aunque mutilara la patria, tanto como al empecinado Artigas le amputaban su provincia.

Después apoyarían, con reticencias, la loca aventura de los Treinta y Tres, reivindicando la unidad de la patria, librando con ese objeto una guerra exitosa y, finalmente, capitulando en la cancillería carioca, cuando el propio territorio brasileño –las Misiones– estaba invadido y ocupado por las montoneras irregulares de Rivera.

Adiós a la patria

"Nosotros, los representantes [...] que en conformidad de la Convención preliminar de Paz, celebrada entre la República Argentina y el Imperio del Brasil, en 27 de agosto del año próximo pasado de 1828, deben componer un Estado libre e independiente", sancionan un texto constitucional, y con solemnidad notarial consignan: *"Dada en la Sala de Sesiones [...] en la ciudad de San Felipe y Santiago de Montevideo, a diez días del mes de septiembre del año mil ochocientos veintinueve, segundo de nuestra independencia"*.

De este último párrafo se desprenden dos verificaciones: una, que fueron la República Argentina y el Imperio del Brasil los estados que aunaron voluntades para concluir en la amputación de la provincia, sin que los naturales de ella tengan nada que ver. Repárese en lo dicho antes en cuanto a que nadie, en ningún momento, desde Artigas hasta Lavalleja, desde Joaquín Suárez hasta Lucas Obes, nadie, digo, quería la independencia de la Provincia Oriental; otra, que la "independencia" fue decidida en Rio de Janeiro, entre gallos y medianoche, el 27 de agosto de 1828.

Los argumentos que se han expuesto –la lucha de puertos, el Cabildo del 21 de septiembre de 1808, el espíritu autonomista de los orientales, y más que no recuerdo–, todo con sus correspondientes desarrollos y fundamentos retóricos, no son más que apósitos para justificar una amputación decidida en Londres y ejecutada en Rio de Janeiro. Lo dirá Andrés Lamas: en la Convención *"se estipulaba, por la sola voluntad y en el interés de las Altas Partes Contratantes, la independencia de la entonces Provincia Oriental"*.

Cuando ya los dados estaban echados, el desorientado Lavalleja envía sendas cartas a los representantes diplomáticos de Argentina e Inglaterra, donde sólo trasluce resignación ante los hechos irreversibles que le cayeron a las manos. Manini Ríos lo explica así: *"Solamente ante el empecinado centralismo de Buenos Aires y el apremio de su gobierno por saldar la guerra contra el Imperio, se vio obligado a abdicar aquella convicción [la unidad argentina] para aceptar la patria chica"*.



Aquí, entre los despojos del Virreinato, con este desgarramiento, termina el ciclo que empezó en Buenos Aires el 25 de mayo de 1810. La principal calle de Montevideo recuerda esa fecha, pero ninguna recuerda el 27 de agosto, momento en que se clausuró este ciclo para la Provincia Oriental.

La herida no cierra

Como lo expresara Bolívar, los orientales, indianos al fin, se encontraron de la noche a la mañana con que tenían que armar un país a partir de una provincia frustrada, que sólo había expresado su profunda vocación argentina. ¿Cómo fabricar una república supuestamente independiente? Si de experiencia se trata, sólo habían acumulado el hábito de la pelea guerrillera, generando jefes y jefezuelos montoneros con sus huestes, preparados nada más que para el entrevero.

Un pequeño grupo de hombres, no todos oriundos de la provincia, algunos letrados, que ya habían hecho cierto ejercicio parlamentario o cosa parecida, se preparaba para legislar. Entre ellos, varios que habían representado al gobierno autónomo de Montevideo o al mismo Artigas, solicitando apoyo de Buenos Aires y de otras provincias. Estos improvisados constituyentes estaban como a su turno estuvieron los miembros de la Primera Junta. Hubo sin embargo una diferencia: los noveles legisladores podían adherir –es lo que hicieron– a un texto muy próximo: el de la Constitución unitaria de 1826.

Que ese cuerpo colegiado estaba forzado, lo dice José Ellauri, en su condición de miembro informante: *"Para expresarme con más propiedad, diré que es ya una obligación forzosa de que no podemos desentendernos. La independencia nos ha sido impuesta por una estipulación solemne que respetamos y en la que no fuimos parte, a pesar de ser los más interesados en ella"*. Quien lo dice es un testigo privilegiado, aunque, también es cierto, marginal respecto a lo ocurrido en la provincia, de la que estuvo ausente hasta 1824.

Poco antes de su presidencia, Bernardo Berro reconoce, expresamente, que *"la independencia de la Provincia Oriental fue un dádiva"*.

En un raptó de sinceridad, José Pedro Varela, en 1876, escribió: *"No sé, no sé si la República Oriental, considerando la cuestión bajo el punto de vista del derecho, de la legitimidad, de la justicia, debió ser independiente o si debió continuar unida a la República Argentina"*.

Carlos María Ramírez la tiene muy clara: *"Brasil realizó la mitad de sus ambiciones al trozar en dos pedazos aquella nueva y gloriosa nación que en 1813 se alzaba en ambas riberas del Plata"*.

Hacia 1880, cuando empieza a perfilarse el discurso histórico al cual el país uruguayo ajustó su mitología en el siglo XX, todavía quedaban, en el recinto del Ateneo de Montevideo, voces que golpeaban en la conciencia

histórica. Pedro Bustamante, un consecuente ateneísta, se dirigía a aquel público de fines de siglo: *"¿Quién, pregunto yo, qué asamblea, qué poder, qué autoridad, de derecho o de hecho, había proclamado antes de 1828 la independencia de la Provincia Oriental, como hasta entonces se la había llamado por españoles, portugueses, brasileros y orientales? ¿La Asamblea de la Florida?"*. A continuación agregaba, prestemos atención: *"Ni tradición de independencia de los Treinta y Tres, ni tradición de independencia de Artigas. La palabra independencia, separación o segregación, no partió de nuestro suelo; labios brasileros y labios argentinos la pronunciaron, y argentinos y brasileros dispusieron de nuestros futuros destinos, sin consultar para nada nuestra voluntad. Si crimen hubo, pues, en mutilar la patria común y dividirla en dos, a lo menos ese crimen no fue de los orientales"*.

En la misma época, Ramírez, lo cito otra vez, en un texto fechado el 31 de diciembre de 1881, dice: *"La idea de la reconstrucción del Virreinato –no hay que dudarlo– gana terreno en los espíritus cultos de la República"* (Ramírez, 1882).

El siglo XX no trajo paz a los espíritus. Aun cuando el Uruguay ganó campeonatos de fútbol, mundiales y continentales, aun cuando un paradigma de la música ciudadana lo concibió Matos Rodríguez y se estrenó en una esquina montevideana, aun cuando hayamos inventado, para consumo interno, un nacimiento de Gardel en Tacuarembó, más allá del narcisismo con que los uruguayos se regodean, la herida sangra todavía.

En un momento que se podría situar un poco antes de la celebración del Centenario del Uruguay en 1925, rememoraba Real de Azúa: *"Han perdido en pureza todo sentido las viejas discusiones –muy habituales todavía en las sobremesas de nuestra infancia– sobre si fue mejor que fuéramos una nación independiente o que hubiésemos existido como una parte, privilegiada o no, de la Argentina"* (Real de Azúa, 1990).

Pedro Manini Ríos, un líder político muy influyente entonces, escribía en el diario *La Mañana* del 11 de febrero de 1930: *"Aunque hace ya un siglo que somos independientes, en materia bancaria, señores, seguimos siendo la provincia oriental"*. Setenta años después, Javier de Haedo, joven economista, comentaba en un reportaje por Radio Sarandí (15 de enero de 1999): *"No puede estar barato en Córdoba y caro en Argentina [...] Lo mismo sucede con Uruguay, que económicamente es una provincia argentina y un estado brasileño"*.

La construcción de un discurso histórico

En cuanto al inicio del "discurso uruguayo", en 1879, con motivo de la inauguración del monumento a la Independencia en la ciudad de Florida, confrontan, por un lado, dos cartas de Juan Carlos Gómez denunciando la falsedad de la fecha escogida, porque obviamente el 25 de agosto no se dio tal independencia; y por otro lado, entra en escena *La leyenda patria* de Juan Zorrilla de San Martín.

En la década del 80 del siglo XIX, coinciden, con muy poca diferencia, Carlos María Ramírez publicando *Artigas*, considerado el puntapié inicial de la reivindicación de aquel caudillo vituperado por sus contemporáneos, más una obra de Justo Maeso, *Estudio sobre Artigas y su época*, y otra de Fregeiro, *Artigas, estudio histórico. El éxodo del pueblo oriental*, de la que sobre todo lo del

"éxodo" prendió en el imaginario colectivo. A estas tres monografías, que dan las pautas para la elaboración del mito, se suma la obra de mayor aliento de Bauzá, con el presuntuoso título *Historia de la dominación española en el Uruguay*; todo este material en menos de diez años.

En 1892 Víctor Arreguine publica también él una *Historia del Uruguay*, y –anverso y reverso– en 1895 sale la cuarta y última edición del *Bosquejo Histórico de la República Oriental del Uruguay* de Francisco Berra, que quince años atrás había sido cuidadosamente prohibido por el Poder Ejecutivo (ver Vázquez Franco, 2001).

Despuntando el siglo, Gilbert Perret, firmando H. D. (Hermano Damasceno), publica por primera vez el manual *Ensayo de Historia Patria*, que tuviera amplísima divulgación, con más de veinte ediciones sucesivamente actualizadas, hasta la última de 1966. El final de la primera década se cierra con dos títulos: *Instrucciones del Año XIII*, de Héctor Miranda, primera monografía y, por mucho tiempo, única referida a ese baluarte del liberalismo, pese a errores que nunca fueron señalados; y Zorrilla de San Martín, cerrando el arco que él mismo abriera treinta años antes con *La Leyenda patria*, publica la *Epopéya de Artigas*, una extenuante obra escrita por encargo, no sé si a título oneroso o no, porque el decreto de 1907 no lo dice; vibrante alegato que no convenció a Miguel de Unamuno, quien remitió al "poeta de la patria" una carta lapidaria, cuidadosamente escamoteada.

Este material, aunque no es un catálogo exhaustivo, funda lo que aún hoy es el *discurso histórico* que alimenta la historia oficial, producido por un conjunto de autores –la *intelligentzia* del primer cuarto del siglo XX– no necesariamente confabulados, pero concurrentes en el de construir y justificar, "con el diario del lunes", dos mitos vertebrales: la Independencia y el Prócer. Un grupo masculino, hasta que, promediando la centuria, María Julia Ardao y Aurora Capillas de Castellanos, concurso mediante, publican *Bibliografía de Artigas* en dos tomos (1953 y 1958): primeras firmas femeninas en la historiografía nacional, y otras muchas vendrán en los años siguientes.

Ya a mediados del siglo XX, la oportunidad de un segundo Centenario –el de la muerte de Artigas– dio motivo para lanzar una colección de documentos, el *Archivo Artigas* (ley del 13 de junio de 1944); el diario *El País* convocó a dieciséis historiadores y ensayistas, con cuyos aportes editó el libro *Artigas*; el semanario *Marcha* recogió trabajos de Juan Pivel Devoto y de Eugenio Petit Muñoz, y el diario *Acción* publicó *Breviario Artiguista*, de José M. Traibel, un libro de divulgación cuyos derechos adquirió el Consejo Nacional de Enseñanza Secundaria para distribuirlo en todas las bibliotecas del país.

La década siguiente corresponde a los sesquicentenarios de los mayores hitos del artiguismo: el alzamiento de 1811, el Éxodo, el Congreso de Abril de 1813 (con el "Discurso Inaugural" y las "Instrucciones") y el Reglamento Provisorio de 1815. Se escribe mucho, y además, la escuela marxista irrumpe en el campo de la historiografía. Un equipo, joven por entonces –Lucía Sala de Tourón, Nelson de la Torre, Julio Carlos Rodríguez– asumió una reinterpretación a la luz del materialismo histórico. Como resultado, Artigas es también un héroe desde ese atalaya "científico".

La producción historiográfica se renueva poco. Descontando la contribución de Pivel Devoto, el más influyente historiador y papelista en la segunda mitad de la centuria, los aportes que ofrecen Benjamín Nahum o José Pedro Barrán, aunque prestan atención a tópicos de reciente abordaje, no pasan del *talweg* del río Uruguay. Ni el Instituto de Profesores ni la Facultad de Humanidades han creado escuela. En cierta manera, son más de lo mismo, con la excepción de Real de Azúa, un pensador que tampoco hizo escuela. Seguimos, en el siglo XX y en lo que va del actual, abonando los mitos contruidos en los últimos veinte años del siglo XIX, y toda discrepancia se rechaza, imputándola al rubro "leyenda negra".

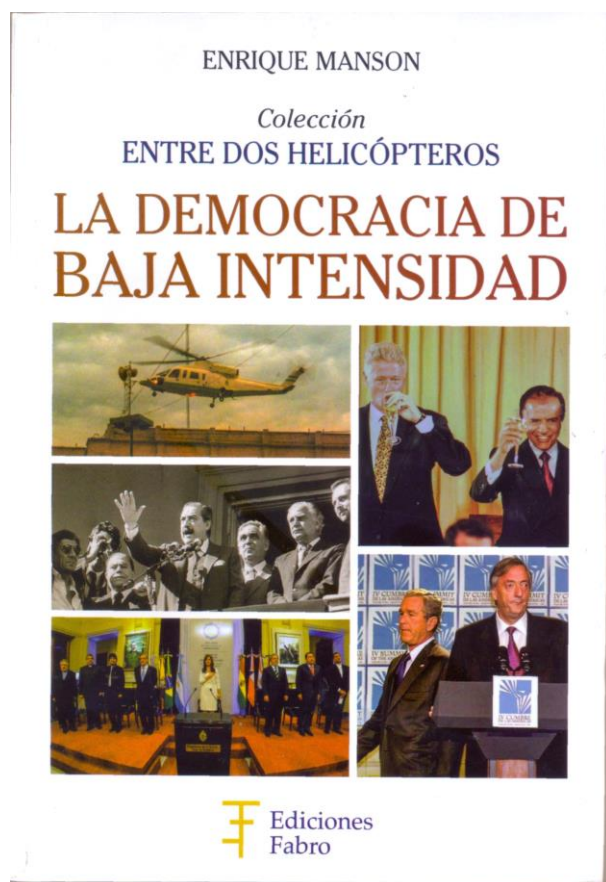
Bibliografía

- Forbes, John Murray, *Once años en Buenos Aires, 1820-1831. Crónicas diplomáticas*, Buenos Aires, Emecé, 1956.
- Osorio, Manuel, *Diccionario de ciencias jurídicas, políticas y sociales*, Buenos Aires, Heliasta, 1998.
- Ramírez, Carlos María, *Juicio crítico del Bosquejo Histórico de la República Oriental del Uruguay por el Dr. Francisco A. Berra*, Buenos Aires, El Porvenir, 1882.
- Real de Azúa, Carlos., *Los orígenes de la nacionalidad uruguaya*, Montevideo, Arca, 1990.
- Sala de Tourón, Lucía, N. de la Torre, J. C. Rodríguez, *Artigas y su revolución agraria, 1811-1820*, México, Siglo XXI, 1978.
- Scalabrini Ortiz, Raúl, *Política británica en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Fernández Blanco, 1957.
- Todd, Matías, *Recuerdos del ejército de operaciones contra el emperador del Brasil*, Salta, 1892.
- Vázquez Franco, G., *Formas de vida en el latifundio colonial*, Montevideo, El Mendrugo, 2006.
- Vázquez Franco, G., *Francisco Berra, la historia prohibida*, Montevideo, Mandinga, 2001.
- Vázquez Franco, G., *La historia y sus mitos: a propósito de un libro de Real de Azúa*, Montevideo, Cal y Canto, 1994; reedición Argumentos, 2010.
- Vázquez Franco, G., *Historia política y social de Iberoamérica. Investigaciones y ensayos*, Montevideo, F.C.U., 1992.
- Vázquez Franco, G., *Tierra y Derecho en la rebelión oriental*, Montevideo, Proyección, 1988.
- Vázquez Franco, G., *Economía y sociedad en el latifundio colonial*, Montevideo, F.G.E., 1986. ■

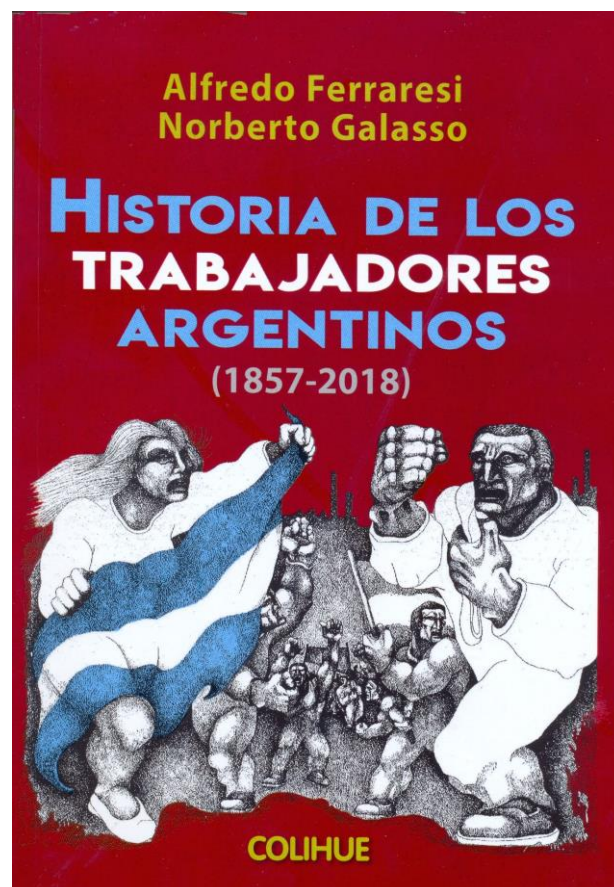


Los 33 orientales

Novedades editoriales:



Con este texto, Enrique Manson completa una trilogía sobre la historia política reciente, que comenzó con *El proceso a los argentinos* (2010), sobre el período de la dictadura, y *Tras su manto de neblinas* (2011), centrado en la guerra de Malvinas. Se trata de un recorrido por los avatares de los gobiernos de Alfonsín, Menem y De la Rúa, que culmina dedicando el último capítulo a la etapa de los Kirchner. Narrado con precisión, ejercitando un necesario enfoque crítico y matizado con buen humor, el relato de las desventuras y los logros del país se lee con la agilidad de una novela y nos ayuda a reflexionar sobre los arduos problemas en que se debate nuestra sociedad.



Este libro compendia la evolución del movimiento obrero en la Argentina, contada desde sus inicios y con un amplio tratamiento de los conflictos de los últimos años, producto del encuentro y la colaboración de dos reconocidos militantes del campo popular: Alfredo Ferraresi (1932-2013), dirigente del gremio farmacéutico, protagonista de la resistencia peronista y de otros momentos cruciales de la lucha sindical, y el investigador y escritor Norberto Galasso, autor de una extensa obra de revisión histórica y crítica cultural en la perspectiva nacional y americanista.

El Botón de Nácar

UN FILM DE PATRICIO GUZMÁN



producción de RENATE SACKSE, coproducción de RENATE SACKSE y PATRICIO GUZMÁN, montaje de HERRMANNELLE JOYE, edición de ALEJANDRO SILVA MUÑOZ, música de ANTONIO GARCÍA, dirección de arte de MARCELO BARRERA, diseño de vestuario de RENATE SACKSE, maquillaje de BRUNO BETTAJ, fotografía de PATRICIO GUZMÁN, producción de ALCANTARA PRODUCTIONS, DOLBY DIGITAL, FRANCIS SÉNÉCAL, con el patrocinio de CENTRE NATIONAL DU CINÉMA ET DE L'ANIMÉ, el CONSEJO NACIONAL DE LA CULTURA EL AGNOS, el FRANCIS TÉLÉVISION, el CNC, el LA VOIX, el la RTG, el PROGRAMMA MEDIA DE LA UNIÓN EUROPEA, el la SICRA, el SONDRANCE INSTITUTE.

Patricio Guzmán

UN BOTÓN DE NÁCAR CHILENO

Ricardo Luis Acebal

En el campo del cine, hay que celebrar con ganas que Patricio Guzmán, director chileno residente en Francia, tenga el éxito que merece –al menos en el plano internacional– con su producción de 2015 "El botón de nácar". Utilizando a pleno su talento, aprovechando las posibilidades que sólo el cine ofrece para ir a fondo en un tema que tiene que ver con la identidad nacional, este eximio documentalista nos lleva a conocer la región patagónica chilena y sus habitantes ancestrales. Se muestra también una



historia, revelando el desdén de la clase dirigente de Chile hacia los aborígenes sureños, y cómo contribuyó a su exterminio; una operación iniciada por los invasores ingleses, cuándo no, que llegaron a las islas australes con ayuda de los mapas realizados por Fitz Roy.

El relato fílmico subraya la equivocación histórica que consistió en dar la espalda al inmenso Océano Pacífico, adoptando una identidad cultural ajena, e incluso haber soportado la horrenda dictadura de Pinochet, con su carga de desaparecidos arrojados al mar (crímenes todavía no juzgados como se debiera).

La película brinda abundante información acerca de la cosmogonía de los aborígenes canoeros yámana (kawéskar), que "de puro salvajes e ignorantes" pintaban sus cuerpos reproduciendo las constelaciones estelares. Lo mismo que las comunidades patagónicas de los aonikenk (tehuelches), alacalufes y sélknam, aseguraban que el agua había venido a la tierra desde las estrellas, y vivían en perfecta armonía con la naturaleza, con los cuerpos desnudos, manipulando sus canoas, con una temperatura media que llegaba en ocasiones hasta los 25 grados bajo cero.



Los kawéskar eran expresivos artistas plásticos, según puede apreciarse en las imágenes del film: una aptitud contrastante con la de tantos mamarrachos actuales que a veces la crítica de ciertos especialistas ayuda a vender como arte, ignorando el tesoro de las culturas autóctonas en las que, gracias a producciones como la de Guzmán, podemos avizorar las raíces de nuestra identidad americana. ■

video: El botón de nácar, de Patricio Guzmán (extracto)



<https://vimeo.com/133755179>



FIESTA DE LA BOLIVIANIDAD EN EL CENTRO PORTEÑO

Claudia Baracich

“Sólo a través de estos signos se podrá obtener un gran arte y una gran cultura, pero para ello habrá que entrar rigurosamente en el ritmo natural de nuestro pueblo”.

Rodolfo Kusch, *Arte en América*

Desde 1975, la comunidad boliviana en Buenos Aires se manifiesta de diversas maneras. En el barrio Charrúa, donde un 80 por ciento son migrantes bolivianos, el segundo y tercer domingo de octubre se celebra la Fiesta

de la Virgen de Copacabana, a la que concurren compatriotas de varios puntos de la provincia: *“Ritos religiosos, verbenas, procesión de imágenes, carros adornados con platería y aguayos, además de promesas*

a la Virgen de Copacabana y la difusión de la cultura boliviana, se observa durante estos dos domingos en aquella zona de Buenos Aires” (Gavazzo, 2013).

Durante el mes de agosto se realiza la entrada de la Virgen de Copacabana en el Santuario de Lujan, y en el mes de octubre, la embajada del Estado Plurinacional de Bolivia y diversas organizaciones sociales organizan en pleno centro porteño la denominada “Fiesta de la Integración Cultural, Bolivia en Buenos Aires”.

Es la fiesta de los Andes en la costa, llena de contradicciones, donde muestran sus danzas, pero se ocultan con sus máscaras y trajes. “Después de vivir una verdad ficticia a ciegas, durante horas, días y años nos topamos con la antípoda” (Kusch, 1953). Personas que viven lejos de su tierra, formando sus familias y transmitiendo a hijos y nietos sus tradiciones, hacen un alto en su cotidianidad y participan en la fiesta de su identidad. En un extenso recorrido por el tiempo y el espacio de la ciudad, traen el tiempo y el espacio de lo andino con sentido compartido: “los participantes de las diversas fraternidades se ponen sus trajes de gala, efectúan la toma simbólica de Chuquiawu [nombre aimara de la ciudad de La Paz], afirman su identidad, recrean solidaridades comunales que probablemente se han perdido en las ciudades. Así, el cholo y el mestizo actúan de acuerdo a una matriz ordenadora y según una secularidad de elementos y pautas aymaras” (Portugal, 2003). Se observa en sus gestos, danzas, avances y retrocesos, un arte que transcurre y se mezcla con el aroma a platos típicos, con los sonidos de las bandas y los ruidos de los unos y los otros.

La realidad que acontece se muestra a los ojos ciudadanos, tal vez desprevenidos, de los habitantes del “Buenos Aires querido”. “En el reverso de nuestra vida ciudadana hay una verdad más intensa que esta urdimbre racional que traemos de afuera” (Kusch, 1953).

Pasa el sentido de la vida como la trama entre la urdimbre, pasa por los cuerpos acalorados y cansados, pasa por los lazos generacionales que construyen identidad, pasan y pasan delante de los ojos que miran, que observan. Pasan olores y sabores que se mezclan en una tierra que ese día es andina, que no se mueve con la lógica ciudadana, sino que impone su propia lógica, con la que construye un cuerpo popular. Construye el paisaje exuberante de la América boliviana, que sale desde las

entrañas del continente hasta la piel misma, maquillada de ciudad, con forma y colores de ciudad, con orden de ciudad, con un espíritu de ciudad... contaminado, ese día, por la barbarie demoníaca americana. Las máscaras rituales andinas se interponen ante las miradas y el rostro pulcro de la metrópoli, aparece lo siniestro mezclado con los cantos, se forma un amasijo entre movimientos y quietudes que deja aflorar el espíritu profundo americano.

Muchos, muchísimos cuerpos desplazándose por Irigoyen y Diagonal Norte, llenando de música, colores, olores y movimiento los festejos de la identidad boliviana en Buenos Aires. Según Grimson, “en la medida que los migrantes se han ido asentando en Buenos Aires desarrollaron diversas estrategias”, no sólo en términos de las necesidades básicas de la subsistencia, sino también “para reunirse y construir, en el nuevo contexto urbano, lugares y prácticas de identificación” (Grimson, 1999).

Se representan danzas de todo el país. Las más numerosas son morenadas, caporales, diabladas, potolos, pujllay, salay y tinku (denominadas “danzas de indios” durante el Virreinato, en una época posterior, en la guerra de Bolivia con Paraguay, cuando en las trincheras se encontraban personas de diferentes regiones, pasaron a ser de todos y cambiaron de nombres). De barrios y localidades con gran presencia boliviana como Pompeya, Lugano, La Salada, se suman otras entradas. Estas danzas tienen origen en las luchas sociales que el pueblo sufre desde la llegada del colonizador, que trató de imponer su modernidad “construyendo una subjetividad en la que el trabajo, como medio para lograr la acumulación de capital, se estaba delimitando de tal manera que no debía ser contaminado por otras actividades como la fiesta o el ritual” (Romero Flores, 2007); son los esclavos, los caporales, los originarios, quienes protagonizan historias transformadas en danzas, en un principio para continuar con sus fiestas bajo la fachada de la liturgia cristiana, luego para recordar la resistencia y supervivencia de la identidad; una identidad construida por los oprimidos, los violentados, los marginados y abusados. Desde hace algunas décadas, estas entradas, partiendo del Carnaval de Oruro como fundante, y en fiestas de todo el mundo, son grito de identidad, de liberación y defensa de sus ritos ancestrales, e incluso de la coca como planta sagrada.



“Cultura no es sólo el acervo espiritual que el grupo brinda a cada uno y que es aportado por la tradición, sino además es el baluarte simbólico en el cual uno se refugia para defender la significación de su existencia. Cultura implica una defensa existencial frente a lo nuevo, porque si careciera uno de ella no tendría elementos para hacer frente a una novedad incomprensible” (Kusch, 1978).

Para los que tienen la vista acostumbrada al ritmo ciudadano, con sus movimientos bruscos, con veloces autos y motos que van y vienen bordeando los carriles del metrobús y una multitud en constante circulación que se devora a sus integrantes, emerge otra multitud, que parece surgida del misterioso mundo de los socavones, una multitud que hace que la vista se pierda en su extensión, grupos que comienzan un largo recorrido, transitado con avances y retrocesos, que parecen escribir la historia a través de sus coreografías, describiendo las fatigas de un pueblo que nos muestra su cultura, que ha transformado en signo su paisaje andino, poniéndole movimiento y música a los relatos que dicen de identidad y traspasan los límites aduaneros, porque *“para crear una cultura verdadera es necesario volver a conectar con el pasado de América, del cual no nos podemos evadir”* (Kusch, 1959).

Se escuchan instrumentos, se observan brillantes trajes y se huelen los platos típicos, no faltan el chicharrón, humitas, salteñas, anticuchos y salchipapas, entre otras ofertas al paso en puestos callejeros. Tampoco faltan los tradicionales refrescos de linaza, piña y pelón. Al borde de la calle, ante sus puestos desfilan los danzantes; detrás, un espacio de pasada; y más atrás, los negocios que venden a alto costo los “disfraces” para ser más ciudadanos, la comida chatarra de *yankeelandia* o un café para llevar de Starbucks en la mano, como la protagonista de *Sex and the city*. Los opuestos, el ser y el estar, lo pulcro y el hedor, la civilización y la barbarie, lo occidental y lo americano.

Un concierto de sensaciones que provoca un pueblo en el ejercicio de su memoria y en la resignificación constante de su cultura. El hedor de América en Bolivia se hace presente, generando inseguridad al porteño que no sabe lo que pasa, o sabe pero prefiere no saber, en un circular de bailarines que parece no terminar, en un fuerte sonido de instrumentos y cascabeles con cada paso, con cada salto, ante los que miran a los lados y sonrían; algunos dicen que vienen a la fiesta de la Virgen, otros a la fiesta de los bolivianos, y otros simplemente están allí, celebrando su identidad, perteneciendo. Mientras, un poco más alejados, “los otros”, los que no forman parte de la celebración y ven un mundo de supuesto caos, sintiendo tal vez la contrariedad y la incapacidad de interpretación. *“Es el miedo a la ira de dios desatada como pestilencia y desorden [...] por eso nos sentimos pequeños y, en cierto modo, mezquinos pese a nuestras grandes ciudades. Es como si nos sorprendieran jugando al hombre civilizado, cuando en verdad estamos inmersos en todo el hedor que no es el hombre y que se llama piedra, enfermedad, torrente, trueno”* (Kusch, 1962).

En el espacio de Buenos Aires se encuentran las dos Américas, aquella que se exhibe pulcra, prolija, convertida en el “patio de los objetos”, cosificada por la economía de mercado, cientificista, de individuos autónomos que respetan las leyes universales y por lo tanto “son alguien”; y la América que está siendo en esas danzas “improductivas” y ruidosas, multitudinarias, pudiendo ser o

no ser, o ser nada, cuestionando, mirando al que mira y no soporta ser mirado, porque se considera fuera del “mundo para mirar”, porque ya no pertenece al mundo natural, porque creó “el mundo culto” que intenta con sus máscaras ser cada día más europeo. Y a pesar de todo ello, la América boliviana transcurre. *“De ahí el continente mestizo. América toda se encuentra tremendamente escindida entre la verdad de fondo de su naturaleza demoníaca y la verdad de ficción de sus ciudades”* (Kusch, 1953).

La América colonizada, europeizada, tiene una vez más la oportunidad de ser la América profunda, dejarse llevar a sus mismas entrañas y enfrentarse a sus propios demonios, situarse en su diversidad territorial y reconocerse, reapropiarse el pulso fundante y reconocer en el pueblo la fuente y riqueza del núcleo existencial. *“En presencia de este dilema, la conciencia ciudadana opta por la luz y escapa tras de la estructura ficticia de la ciudad, dejando atrás el inconsciente aborigen, que se agiganta y se convierte en la categoría inconfesada de la ficción ciudadana. De este modo queda siempre en primer plano la ficción, con la peculiaridad de ser una copia infiel de su original europeo”* (Kusch, 1953).

Buenos Aires y sus habitantes se encuentran ante la presencia de un mito, yuxtaposición de tiempo mítico y un tiempo real, un rito ante sus ojos, que interpela, que convierte a las calles en espacios mágicos y demoníacos, que generan en el burgués de clase media el conflicto interior de reconocerse parte de esa “pasión americana” o seguir construyendo estructuras de defensa. *“Enterrada en nuestro subsuelo social hay una fuerza expresiva equivalente al insulto, que resulta estéticamente más importante que las blandas actitudes de los más acomodados”* (Kusch, 1959).



Tal vez toda esta puesta en escena entre la costa y los Andes, entre lo profundo y lo superficial, se asemeje a una de las danzas de la fiesta: el tinku. *“El significado de la palabra Tinku es “encuentro” (de la palabra quechua tinkuy, encontrarse). En los últimos años también ha sufrido una tergiversación al ser presentada como una danza folclórica, que rápidamente se hizo muy popular, especialmente en las ciudades, y que cada vez se aleja más del origen y significado propio [...] Es practicado como un rito ceremonial, mezclándose con la costumbre, filosofía y religión de los indígenas para su devoción mística”* (Vidal, Sánchez y otros, s/f).

En este rito ocurre un enfrentamiento, dos mundos opuestos se encuentran: *“Tincuthaptatha, encuentro de los que van y vienen en el camino”* (ob. cit.). Un rito propiciatorio, como el que cada octubre transcurre en las calles de Buenos Aires.

El acto creador que incluye a todos los participantes, en un recorrido desde la profundidad de la historia hasta el aquí y ahora, en un enfrentamiento con la cultura occidental, se desarrolla con un lenguaje que marca las coordenadas de la comunidad y construye relaciones solidarias y conflictivas. Como en la fiesta de origen, *“se aprecian manifestaciones culturales diferenciadas, entre las que se encuentran elementos visibles como la reciprocidad, que no es sino la redistribución continua de bienes tangibles e intangibles entre seres sociales, míticos y, finalmente, entre ambos”* (Portugal, 2003).

En cada pasada se muestra al mundo colonizado algo de “lo ocultado”, aquello que no debe ser mostrado, lo impropio, el opuesto a lo establecido. Es un arte que rompe con lo “artísticamente correcto”, es lo ancestral en lo efímero, es el grito silencioso de “lo que se no debe decir” y menos gritar, es el espacio de la destrucción a través del proceso creativo. Es el fin del hombre y el principio de las deidades y demonios que se encuentran en las danzas y se entrelazan con los participantes que bailan, miran, comen, están allí, portadores de la herencia ancestral de la América Profunda. *“Hay en el arte indígena una incautación del espacio como cosa, del espacio mágico y demoníaco que encierra la posibilidad de destrucción del hombre y se halla mágicamente cargada de demonios y dioses adversos. En este punto es donde se diferencia de la creación occidental. [...] el artista*

indígena precolombino crea la obra funcionalmente entre la obra y el espacio-cosa” (Kusch, 1955).

Nuestra aproximación a la fiesta “Bolivia en Buenos Aires” es un punto de partida para seguir descubriendo los nudos de la trama en la urdimbre de la ciudad. Muchas preguntas se nos presentan: ahondar en los sentires de las personas que año a año participan en la fiesta; preguntarse si se ha transformado en una vitrina de ostentación, participación y devoción por parte de quienes integran las distintas fraternidades; cuál es la relación de estas prácticas con el dominio territorial dentro de la comunidad; y en qué medida esta celebración es expresión de los movimientos sociales, como otras fiestas en Bolivia.

Bibliografía

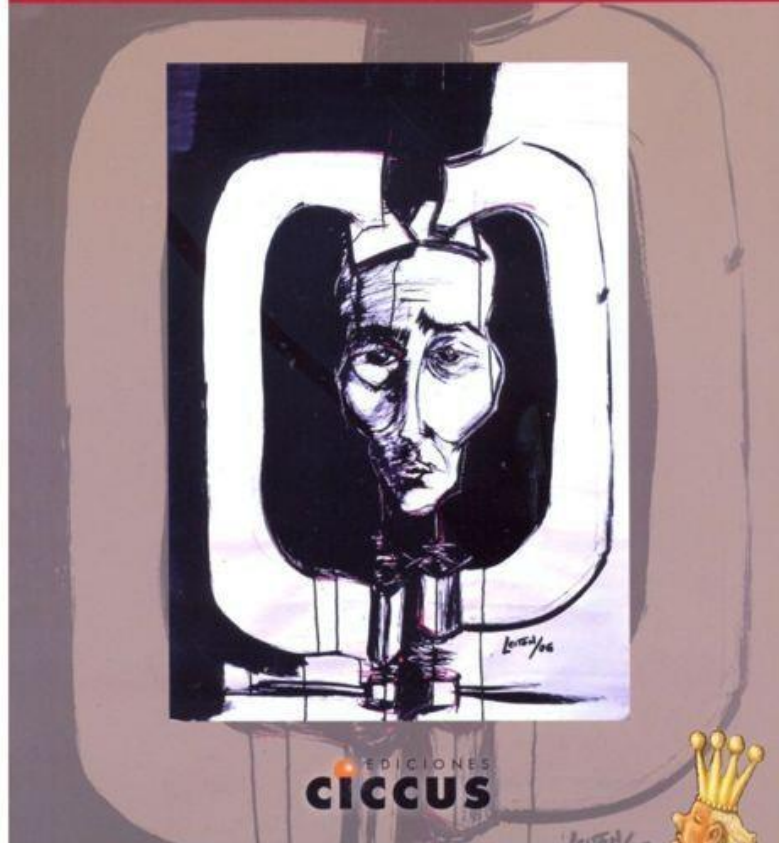
- Gavazzo, N., “Sentirse boliviano en Buenos Aires” en revista *Anfibia*. Universidad Nacional de San Martín, 2014; <http://www.revistaanfibia.com/>
- Grimson, A, *Relatos de la diferencia y la igualdad. Los bolivianos en Buenos Aires*, Buenos Aires, Eudeba, 1999.
- Kusch, R., *La seducción de la barbarie: análisis herético de un continente mestizo* (1953), en *Obras Completas*, Rosario, Fundación Ross, 2001, tomo I.
- Kusch, R., *América Profunda* (1962), Bs. Aires, Biblos, 1999.
- Kusch, R., *Esbozo de una antropología filosófica americana* (1978), Buenos Aires, Castañeda. .
- Kusch, R., *Anotaciones para una estética de lo americano* (1955), en *Obras Completas*, Rosario, Fund. Ross, 2007, t. IV.
- Kusch, R., “Arte en América”, en *Estar*, Boletín de Arte de América, Buenos Aires, diciembre 1959 (Archivo de Florencia Kusch).
- Portugal, F. M., *Fiestas populares tradicionales de Bolivia*, serie *Cartografía de la memoria*, Quito, Instituto Iberoamericano del Patrimonio Natural y Cultural-IPANC, 2003.
- Romero Flores, J., 2007, *Morenada y liberación. Una aproximación crítica a los conflictos en la Morenada de los Cocanis en el Carnaval de Oruro*. http://www.academia.edu/12658340/Morenada_y_Liberaci%C3%B3n_Una_aproximaci%C3%B3n_cr%C3%ADtica_a_los_conflictos_en_la_Morenada_de_los_Cocanis_en_el_Carnaval_de_Oruro
- Tasat, J. A. y J. P. Pérez (coord.), *Arte, estética, literatura y teatro en Rodolfo Kusch*, Buenos Aires, CCC-Eduntref, 2016.
- Vidal S., B. Sánchez y otros, *Bolivia, un paraíso multicolor*, Universidad Cristiana de Bolivia, s/f. <https://www.facebook.com/embajadadeboliviaenargentina/> ■

video: Comunidad boliviana en Argentina



<https://www.youtube.com/watch?v=N0HPXnpj1s>

POLÍTICA CULTURAL DE ESTADO
VISTIENDO AL EMPERADOR DESNUDO
PABLO R. BONAPARTE



Un texto de Pablo R. Bonaparte donde, a partir de su experiencia, como profesor, investigador y funcionario de gestión cultural, especializado en artesanías tradicionales, pone en cuestión el rol de la administración estatal y propone desvestir o repensar las concepciones prevaletentes en esta materia.





LA ASOMBROSA FUNDACION DE BUENOS AIRES POR OSKI, BIRRI Y LEON FERRARI

Rafael Lino Gindin

Cátedra de Medios Audiovisuales

A inicios de la década de 1950, el cineasta Fernando Birri se reúne con el artista plástico León Ferrari: son jóvenes, comparten el destierro y la admiración por el dibujante y humorista Oscar Conti, más conocido como Oski. Años más tarde, ya en Argentina, surge la idea de abordar un proyecto cinematográfico que los reunirá a los tres: “La primera fundación de Buenos Aires”.

Los hechos de esta historia comenzaron muy atrás, en 1535, cuando la expedición de conquista de Pedro de Mendoza zarpaba desde España hacia el Río de la Plata con 14 navíos, 2.500 hombres y 150 soldados. Uno de los tripulantes, el lansquenete (mercenario) alemán Ulrico Schmidl, escribió el relato de ese viaje, titulado “Derrotero y viaje a España y las Indias”, que se convirtió en la primera crónica acerca de los territorios que luego serían Argentina y Paraguay, donde se narra la devastadora aventura de la fallida primera fundación de Buenos Aires.

Siglos después, Oski se dedicaba a dibujar su *Vera historia de Indias*, ilustrando con su peculiar estilo fragmentos de textos antiguos; y en 1958 realizó un cuadro de un metro veinte por setenta centímetros

que representa, en clave de humor, el encuentro de los invasores con los aborígenes del Río de la Plata a partir de la crónica de Schmidl.



antigua ilustración de Levinus en la crónica de Schmidl

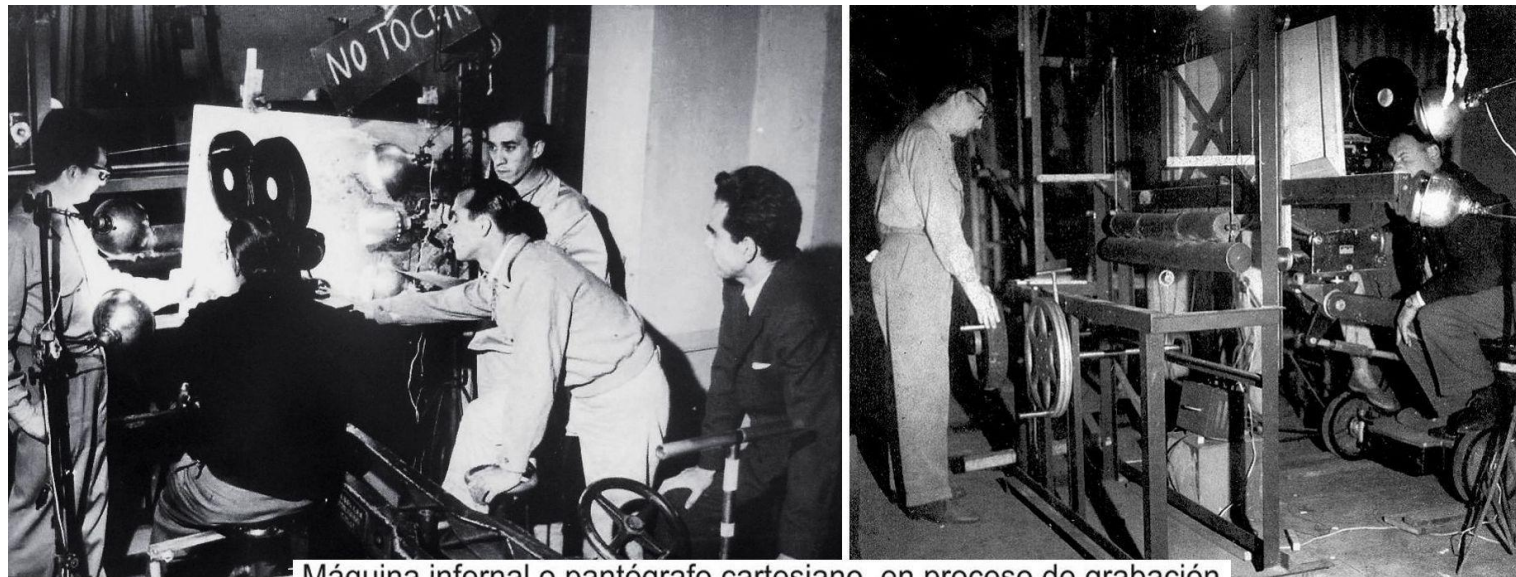


pintura de Oski

Utilizando sólo esa pintura como elemento visual, Birri se lanza a dirigir una película tan única como extraña, una pieza que se mueve entre el documental y la animación, entre la comedia y el rigor histórico. La voz del soldado alemán, que acompaña las secuencias con su particular acento, fue grabada por Raúl de Langué (1895-1964, actor argentino formado en Austria), y la apropiada musicalización estuvo a cargo del compositor Virtú Maragno (1928-2004).

Este medimetraje inaugura en nuestro país el género del *cine-pintura*, una forma de relato cercana a la animación pero a la vez diferente, ya que utiliza imágenes en movimiento teniendo como materia prima una obra pictórica estática. En términos algo más técnicos, es una expresión artística que aborda una obra plástica a través del lenguaje cinematográfico.

Pero ¿cómo se filma una pintura? ¿cómo se construye sobre ella un relato audiovisual? A pesar de su mediana dimensión, la pintura de Oski cuenta con cientos de personajes, del tamaño aproximado de una moneda, que se desenvuelven en una variada cantidad de escenas. Es aquí dónde aparece la inventiva de León Ferrari, el productor de la película: *“Es una película hecha nada más que sobre un cuadro, no es un dibujo animado. La cámara lo recorre, se acerca, se aleja, va y vuelve. Había que construir un aparato para hacer un movimiento vertical y uno horizontal y las combinaciones de los dos. Entonces hice un esquema y les hablé a unos amigos ingenieros que tenían una fábrica de zorras eléctricas. Ellos hicieron un aparato muy simple al que pusimos el gran nombre de ‘Pantógrafo Cartesiano’ o simplemente ‘Máquina Infernal’”*.



Máquina infernal o pantógrafo cartesiano, en proceso de grabación

Para la filmación se subdividió el cuadro y se trabajó con papel transparente aplicado sobre la obra para marcar los encuadres de cada secuencia. La "Máquina Infernal" era una estructura de vigas de hierro con dos ruedas que respondían a sendos timones. Con una, el cuadro se desplazaba horizontalmente, con otra en forma vertical, y en ese movimiento se producía el traslado diagonal de la cámara. Continúa León Ferrari: *“Había que manejarlo entre tres o cuatro personas, uno manejaba una manija, el otro manejaba el foco y todo eso ocupaba todo el living de la casa de Castelar, mientras Oski estaba en una pieza terminando el dibujo. En el 59 fuimos al Festival de Cannes, la película recibió tres premios en la Argentina y ahí terminó la aventura”*.

En su momento, por motivos económicos, no se pudieron hacer copias del material, pero en 1959 la película obtuvo premios en el Fondo Nacional de las Artes y en el INCAA, y una selección al prestigioso Festival de Cine de Cannes. La copia original continuó su derrotero de proyecciones desgastándose, mientras que otra copia quedó guardada en casa de la hermana del director. En una entrevista de 2009, el propio Birri comenta: *“Cuando volví, después del segundo exilio, en 1985, busqué la copia, que había quedado en casa de mi hermana Mirka. Faltaba el tercer rollo, con lo cual consideré que la película estaba prácticamente desaparecida, como los libros y las personas. Pero hablé con León Ferrari y le pregunté si podía ir a ver en su vieja casa, a la que él no había vuelto. Durante la dictadura se la habían destrozado y él se había ido a Brasil. ‘Si querés, acá están las llaves, yo no voy’, me contestó. Fui con su hermano menor, abrimos la puerta de la casa, y estaba como la habían dejado esos canallas: los vidrios rotos, cortinas por el suelo, papeles, vidrios... De pronto vi en el suelo una lata de película. Era el tercer rollo. Increíblemente, la película estaba intacta... Parecerá una exageración, pero es mejor la copia que la original. El mito de los originales, en este caso, no se sostiene. Por eso digo que es como un fantasma: casi medio siglo después, una película que se creía desaparecida vuelve a aparecer, vuelve a poder ser vista y escuchada”*.

Birri retorna a Roma con los cuatros rollos de la película completa, y 15 años más tarde se hace una copia digital remasterizada y traducida al italiano por el *Archivo Audiovisivo del movimiento operaio e democratico*. Una nueva copia digital, tomada de ese archivo, se encuentra hoy en el INCAA.

(Continuará)

Fuentes

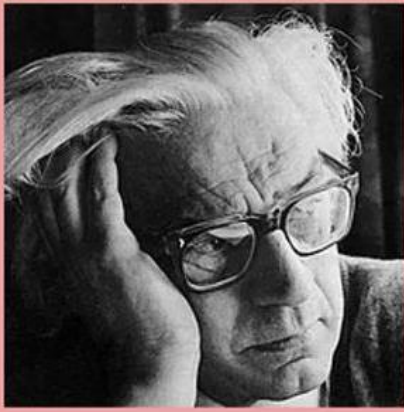
Ilustración de la edición de Levinus Hulsius, Nuremberg, 1599, en Ulrich Schmidel, *Viaje al Río de la Plata* (1534-1554).

Pintura de Oski *La primera fundación de Buenos Aires*, 1958-1959 (tinta china y acuarela sobre papel, 1.20 x 0.70 m),

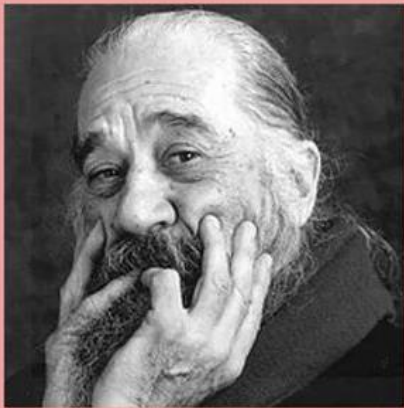
Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

Fotografías del proceso de filmación, Fundación Augusto y León Ferrari, Arte y Acervo.

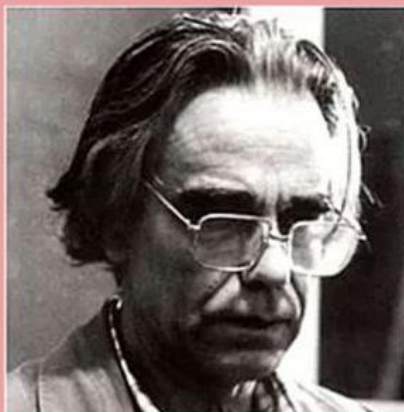
Imágenes de Artur de Vasgas Giorgi, Programa de post-graduación en Ciencias del Lenguaje, Univ. de Santa Catarina, Brasil.



Oscar Conti, Oski (1914-1979), dibujante porteño, publicó en revistas de humor como *Cascabel* y *Rico Tipo*, trabajó en colaboración con Carlos Warnes (César Bruto), e ilustró *Comentarios a las tablas médicas de Salerno*, *Vera historia del deporte*, *Vera historia de Indias*, *Ars Amandí*, *Fausto criollo*.



Fernando Birri (1925–2017), director de cine santafesino, formado en el Centro Experimental de Cine (Roma), fundador del Instituto Cinematográfico de la Universidad del Litoral y, junto a García Márquez, la Escuela de Cine de San Antonio de los Baños (Cuba). Autor, entre otros, de los films "Tire Dié" y "Los Inundados".

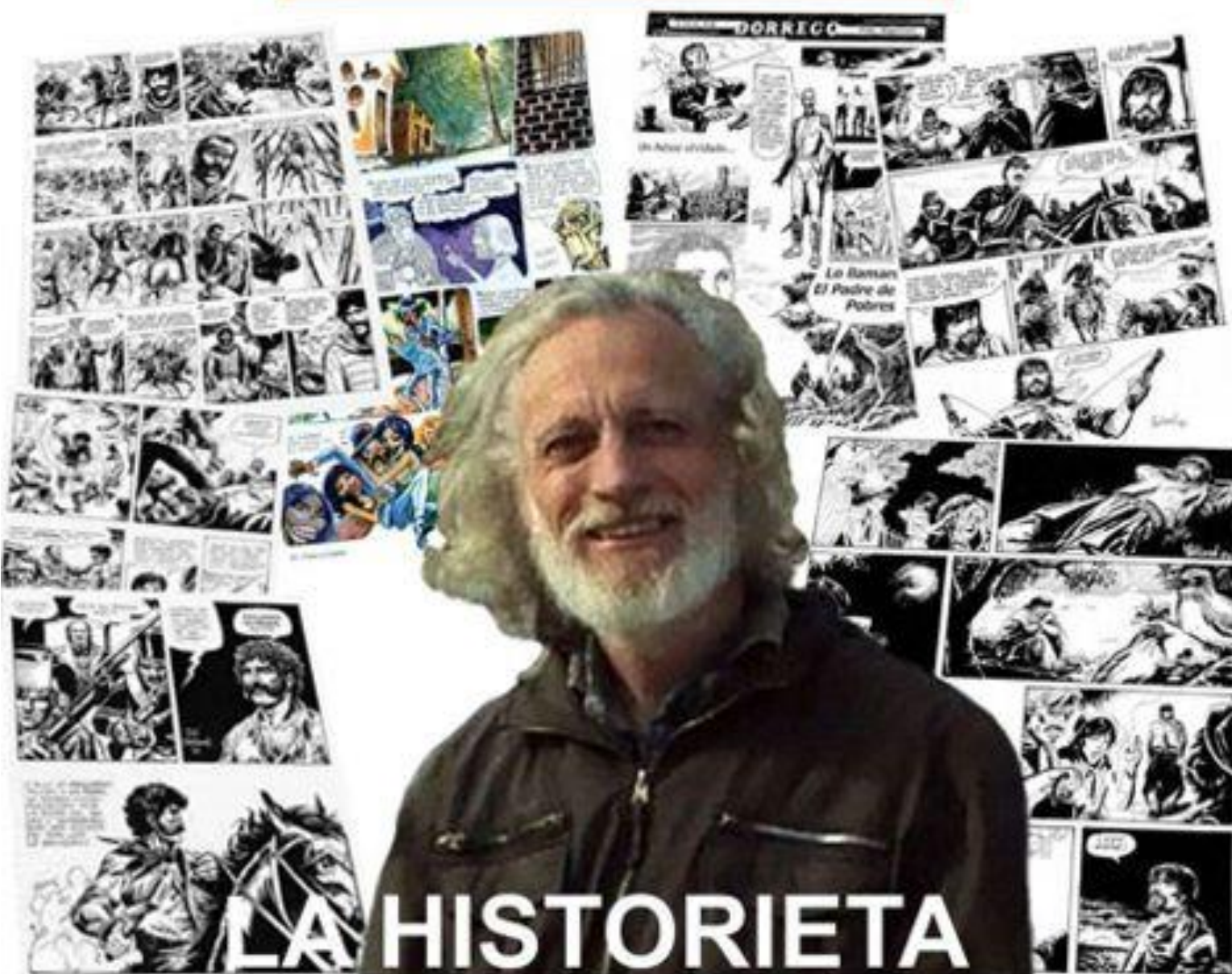


León Ferrari (1920-2013), ingeniero porteño, artista plástico autodidacta, iconoclasta y multifacético, recibió numerosas distinciones internacionales y se destacó por sus impactantes y polémicos abordajes de temas como la religión, la guerra, la política y los derechos humanos.

video: La primera fundación de Buenos Aires (3ª parte)



https://www.youtube.com/watch?v=TLaHnAdBguo&index=3&list=PLyNP2DhVKcy0rCEllyMpgTqXyV_fz_3MV



LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (1a parte)

José Massaroli

El arte de la historieta ocupa un espacio importante en el terreno o cultural, por su capacidad de intervenir en la educación de las nuevas generaciones de manera ágil y entretenida. La Argentina ha producido una de las grandes escuelas de historieta, y muchos de nuestros autores han influido en sus colegas de América latina, Estados Unidos, Europa y otras latitudes. Aquí nos centraremos en la historieta que cuenta nuestra propia historia; algo que no siempre fue fácil hacer, dada la óptica extranjerizante que se nos imponía. En una visión amplia –aunque no exhaustiva– del recorrido de este

género, veremos cómo, tras comenzar imitando a los grandes maestros norteamericanos, empieza a surgir la inquietud de buscar un lenguaje propio, pasamos por la influencia italiana y francesa, y vivimos los vaivenes del mercado editorial nacional.

Hace un tiempo participé de una animada charla entre dibujantes chilenos y argentinos, donde la discusión se empantanó en el dilema “manga japonés versus comics norteamericanos”. Se puso mucha energía en argumentar a favor o en contra de ambas formas de narrativa gráfica, pero nadie mencionó ni abogó por una historieta nacional.

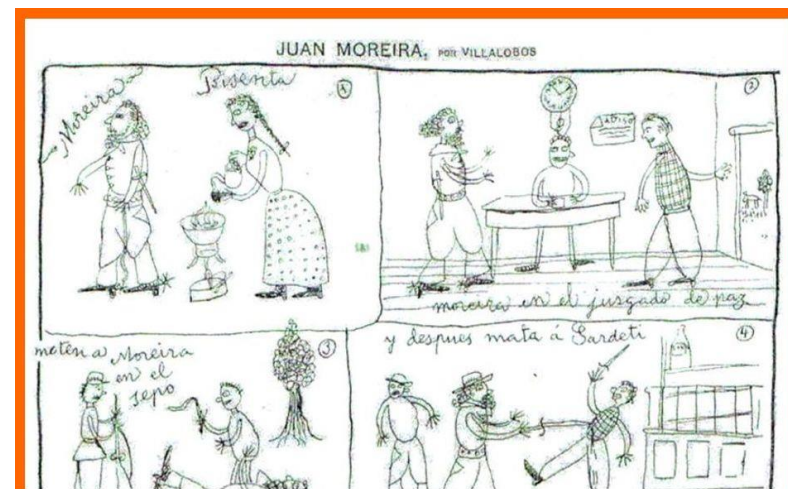
¿Es natural esto? ¿No deberíamos dedicar más tiempo y esfuerzo a descubrir, difundir y realizar una historieta que tenga que ver con nosotros mismos? ¿No es alienante poner tanta atención en lo que nos llega de otras regiones y tratar de imitar lo que no somos? ¿No sería bueno que nos ocupáramos más de contar la historia de nuestros países, de nuestro continente?

Se me preguntará tal vez qué es una historieta nacional, trayendo a colación el dilema que planteaba Alberto Breccia en 1978: “¿Con qué patrón definimos lo nacional? ¿Es nacional *El Eternauta* porque transcurre en Buenos Aires y no el *Sargento Kirk* porque pertenece a la épica de la conquista del Oeste norteamericano, aun cuando las dos hayan sido escritas y dibujadas en el país?” (Trillo y Saccomanno, 1980: 152).

Trataremos de aportar datos que ayuden a encontrar una respuesta. En casi noventa años que abarca el desarrollo de esta forma de expresión en la Argentina, hay una extensa producción de historietas que contemplan nuestra historia, recreada por una legión de artistas que tenían y tienen el corazón "mirando al sur".

Los primeros gauchos de tinta

Debo al aporte de Cipriano Lavalla el descubrimiento de una curiosa historieta infantil de Cándido Villalobos, en la revista *Caras y Caretas* de mayo de 1899, que muestra el ensayo de una historieta nacional ya en el siglo XIX ¡nada menos que con el emblemático Juan Moreira como protagonista!



Desde 1912 se comienzan a publicar historietas de manera continuada en *Caras y Caretas*: estadounidenses las primeras, ya que ese fue el origen del llamado “nuevo arte”. Pasaron unos cuantos años hasta que editores y artistas repararon en nuestro pasado como fuente de relatos tanto o más interesantes que los importados. Ello comenzó a fines de la época del yrigoyenismo, con dos tiras que presentaban como personaje principal una gran figura mítica: el caudillo Facundo Quiroga.

En 1928 aparece “El Tigre de los Llanos”, desde el número 1 de *El Tony*, la primera revista de historietas del mundo, publicada por la incipiente Editorial Columba. La dibujaba un conocedor del tema, Raúl Roux, dando inicio al ciclo “Pasajes de la historia argentina”. Casi al mismo tiempo, en 1929, una segunda biografía de “El Tigre de los Llanos”, por Raúl Ramauge, se publica como tira en el diario *Crítica*. Este artista, poco recordado, hizo sin

embargo una interesante producción de historietas de reconstrucción histórica: “La estancia del ombú”, “Marta Riquelme”, “Martín Fierro” y “Vida de Manuelita Rosas”.

Habría que esperar hasta 1936 para que surgieran otras figuras, de la mano de Enrique Rapela, quien dibujó “El puñal de los gauchos” sobre textos del escritor Belisario Roldán, en la revista *El Tony*, y “Cirilo el Audaz”—primer personaje gauchesco de ficción— en el diario *La Razón*.

Detengámonos a considerar la mentalidad reinante en aquel tiempo y qué encontraba el público en este tipo de historietas, que solían tener bastante éxito. La Argentina había sido prácticamente invadida por millones de inmigrantes que venían a buscar su “lugar en el mundo”, expulsados por la miseria y las persecuciones a los trabajadores que luchaban por sus derechos en Europa. La oligarquía terrateniente temía que se perdiera el “ser nacional” (y sus privilegios de clase, claro). Las reacciones produjeron matanzas de peones en regiones alejadas, sangrienta represión policial en las ciudades, y una Ley de Residencia que permitía deportar a cualquier inmigrante sospechoso de ideas de izquierda.

En el terreno cultural, exterminados ya los gauchos libres del interior, que fueran un serio obstáculo a los designios de la clase dominante y su dependencia del capital inglés, se produce la glorificación del gaucho, cuyo primer abanderado fue el prestigioso poeta Leopoldo Lugones. Éste, en un recordado ciclo de conferencias y luego en su libro *El Payador*, rescataba al gaucho Martín Fierro del celeberrimo poema de José Hernández, dándole estatura mítica y llegando a compararlo con los legendarios Caballeros de la Tabla Redonda y El Cid Campeador. Convalidado por la élite gobernante, surgía el “gauchismo”, idealización de un gaucho heroico en las luchas por la independencia, diestro en las faenas del campo, pero sin memoria de la despiadada persecución de que fue objeto, junto con el aborigen, en el siglo anterior.

Novelas como *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, reflejarían una visión más bucólica del “paisano”, y la exitosa historieta Patoruzú, de Dante Quinterro, mostraría un invencible indio tehuelche devenido poderoso estanciero, acompañado por un simpático padrino de la más rancia oligarquía, parásito y mezquino.

Lo bueno fue que, al rechazar ciertas influencias extranjeras “indeseables”, se difundió una cultura gauchesca que influía en las capas de “nuevos argentinos” ávidos de una identidad local. Siguiendo el rastro del circo criollo y la teatralización de gauchos perseguidos como Juan Moreira y Hormiga Negra, empezaron a circular folletines, novelas, canciones y poemas, que, aunque de sesgo unitario o liberal —por lo tanto adversas al “tirano” Rosas y los caudillos—, no podían resistir la fascinación de la saga federal. Enfrentando la entrega de nuestra tierra al capital foráneo, brotaban las temidas y admiradas figuras de los mazorqueros, los Colorados del Monte o el Chacho Peñaloza; y así es como el campo de la historieta reflejó figuras denostadas por la cultura oficial, pero fascinantes por su “maldad”, rebeldía y coraje: atraían la voraz lectura del público, y a los editores no les falló el olfato.



Columba



Raúl Roux



EL TIGRE DE LOS LLANOS

Pasajes de la Historia Argentina

Caudillo de la provincia de La Rioja, el general Juan Facundo Quiroga comenzó a distinguirse cuando, armado

le uba lana y con los restos de los rillos en las muñecas, tuvo destacado papel en la lucha que los patriotas derrotaron sosteniendo en 1829 contra los primeros españoles que se sublevaron en San Luis. Su carácter discol y autoritario, habiéndolo a la cárcel y supo

responder a la voz de la patria cuando salió a la calle para combatir heroicamente. Se le concedió por ello la libertad.

Su valentía personal, jamás desmentida, le valió inmenso prestigio entre el gauchaje. Una vez, los ladrones quisieron asaltarle, sabedores de su suerte en el juego. Quiroga salió con dos pesadas bolsas de dinero, y al descubrir a los bandidos, les mandó imperiosamente que le siguieran transportándolo

le las bolsas hasta su casa, lo que hicieron bajo su terrible mirada, y al final, los despidió con unos puntapiés.

En otra ocasión, mientras realizaba la travesía de San Luis, huyendo, después de cometer un hecho de sangre,

Un reguero de sangre señala el camino de las hordas que siguen al Tigre, cual nuevo Attila, terror de la campaña argentina.

Ante el cadáver del intrépido coronel Pascual Pringles, muerto en la acción del Morro, Quiroga llora. Es lo

que ha conservado su corazón de hiena: su admiración por el valor.

"No se ha forjado la bala que ha de matarme" —decía.

"¿Quién se atreverá a desobedecer al Tigre de los llanos, cuando una sola

pasar horas de angustias. "Entonces supe lo que era tener miedo" —dijo— relata la aventura a un grupo de oficiales suyos.

Con el ejemplo de tan audaz jefe, sus montoneros eran valerosísimos, y mantenía entre ellos una severa disciplina.

En una oportunidad, uno de los soldados cometió un robo, y para buscar al ladrón aseguró que el pelearo de rama que repartió había de crecer para el día siguiente en las manos del ratero. Este se asustó de tal modo que cortó

un trocito y fue descubierto. Tan grande era la fe que tenían en sus dichos.

En sus batallas contra Lamadrid y Paz enarbolaba su pabellón que tenía un cráneo y dos tibias cruzadas con la inscripción "Religión o Muerte". En una de sus campañas, tomó prisionero al coronel negro Barcala y dispuso su

inmediata libertad, reconociendo la nobleza del patriota de color.

mirada, una sola contracción de sus labios, basta para anonadar a los cobardes!"

Enviado en misión pacificadora a las

provincias del norte, fue atacado al regreso en Barranca Yaco, provincia de Córdoba; a pesar del conocimiento que tenía de la emboscada, no quiso cambiar de rumbo, fiando en su proverbial bravura. "A una orden mía, esa partida me servirá de escóla" —declaró. Santos Pérez le mató de un balazo en un ojo al bajar de la galera. Todos

sus acompañantes fueron asesinados, salvo dos que se quedaron muy rezagados y huyeron por el monte al sentir los tiros. El oriental al ser ajusticiado, afirmó haber cometido el hecho por mandato del tirano Rosas, que tenía su influencia y sus ideas de organizar el país.

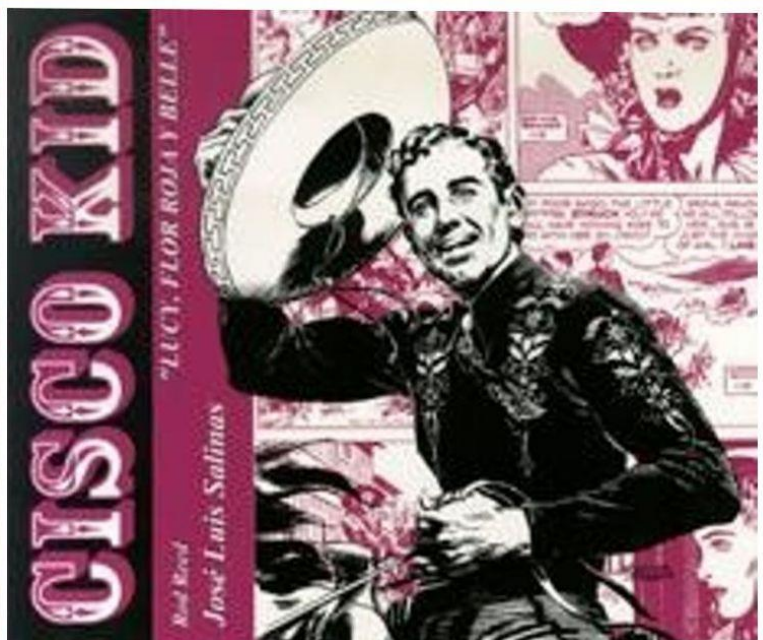
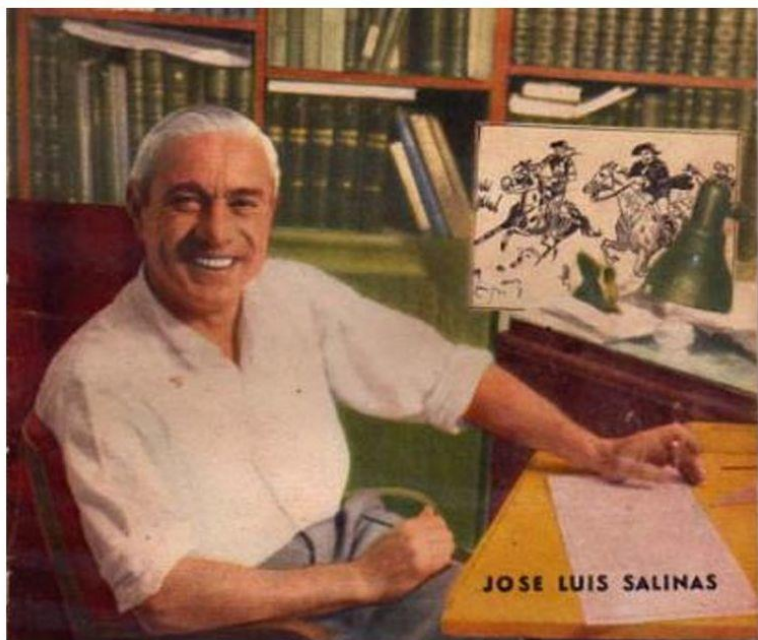
Un hito en tiempos poco propicios

La brillante historieta "Hernán, el corsario" apareció en 1936, en el N° 1 de la revista semanal *Patoruzú*, de la editorial fundada por el dibujante Dante Quintero. Es la primera creación de José Luis Salinas, y ya muestra una maestría insuperable; caso raro en un oficio donde a los dibujantes les lleva años formarse y evolucionar. Se lo ha comparado al canadiense Harold Foster, autor de "El Príncipe Valiente", e incluso se menciona que el King Features Syndicate, a la hora de buscar un reemplazante a Foster, pensó en ofrecerle el personaje a Salinas. Volviendo a *Hernán*, su temática es la clásica de piratas en el Mar Caribe, con una diferencia: se trata de un muchacho hispanoamericano, defensor de los intereses de su gente, al contrario de la mayoría de los relatos de filibusteros que inundaban los cines y quioscos con héroes anglosajones rubios e invencibles, que siempre tenían por enemigo algún sanguinario caballero español.

Salinas continuó desplegando su talento en numerosas

adaptaciones de novelas clásicas como *Los tres mosqueteros* o *Las minas del Rey Salomón*, que conectaban con el gusto popular habituado a los folletines, y lo fueron alejando de temas más cercanos a su tierra. Tanto que terminó tentado de ofrecer su trabajo a la gran compañía estadounidense King Features. Así lo hizo, y no le fue fácil. Como contaba en una entrevista de Juan Sasturain, lo tuvieron un tiempo ¡parece mentira! recortando y pegando: "*La cuestión era empezar, estar adentro. Yo iba a limpiar escritorios si era necesario; no pretendía ser cabeza de león, sino cola*" (*SuperHumor* N° 3, 1980: 58).

Poco tiempo después estaba dibujando un personaje "latino" (según la jerga de Hollywood), el *Cisco Kid*, que impuso su pluma en todo el mundo. Era apenas el comienzo de una larga sangría de artistas latinoamericanos que, yéndose o trabajando desde su país, entregaron lo mejor de su talento a editores norteamericanos o europeos.



El contexto de la "década infame", caracterizada por la entrega de la economía a manos inglesas y gobiernos elegidos fraudulentamente, no favorecía la difusión de historias nacionales. Hubo sólo esporádicas apariciones de historietas de tema histórico; entre esas pocas, "El Unitario", tira de Emilio Cortinas, en el diario *Noticias Gráficas*, y "El gaucho Juan Pereyra", realizada por Pedro Gutiérrez en la revista *Figuritas* de la editorial Tor, ambas de 1939.

Bajo el peronismo, el gauchaje invade la historieta

Llegando al año 1945, nuestro país cambia con la irrupción del peronismo en la vida política. Por primera vez las masas populares se hacen visibles y comienzan a participar en las decisiones y el reparto de la riqueza nacional. El gobierno de Perón impulsó la promoción de la cultura nacional, y el cine, la música tradicionalista y en general todas las artes populares se difundieron como nunca antes. Entre ellas, la historieta. Dentro de este movimiento desde y hacia lo nuestro, no podían faltar los personajes gauchescos e históricos, que empezaron a poblar las páginas del periodismo.

El año 45 nacen dos revistas que tendrán una larga y fecunda trayectoria, llegando a venderse en tiradas de cientos de miles de ejemplares. En abril se lanza *Intervalo*, por la editorial Columba, con guiones de Héctor Pedro Blomberg, autor de exitosas canciones y cuentos de temática histórica, junto a otros intelectuales que dan a la revista un barniz literario que la distinguiría por mucho tiempo. Allí Enrique Rapela realiza adaptaciones de novelas, varias de Hugo Wast, como "El Jinete de fuego"; y se adaptan también algunos radioteatros populares sobre temas tangueros del pasado, como "La rubia Mireya" y "El Tigre Millán".

En octubre surge *Patoruzito*, de la editorial Dante Quintero, donde a lo largo del tiempo irán apareciendo "Lanza Seca" y "Fierro a Fierro" de Raúl Roux, "Aurelio el audaz", de Insúa y Mottini, las vidas del general Belgrano y del almirante Brown, dibujadas por Bruno Premiani, "Historia del descubrimiento del petróleo argentino" escrita por el propio descubridor, José Fuchs, "Historia de la Antártida", con guión del historiador chileno Gabriel Fagnilli Fuentes, y "Qué fue de los indios argentinos", estas últimas dibujadas por Alberto Breccia.

Otras obras importantes que vieron la luz en estos años:

-“Mitos y leyendas de la tierra americana”, escrito por Alfredo Grassi y publicado por Editorial Codex en los '50;

-“Cuentos de fogón”, “Campo afuera” y “Pampa india”, de Raúl Roux, en la revista *Mundo Argentino*;

-“Hormiga Negra”, por Walter Ciocca, en el diario *La Razón*, 1950. Anteriormente, este autor había creado “Hilario Leiva” y “Santos Vega”;

-“Poncho Negro” en 1952, guión de Antonio Ortiz Noguera y dibujos de Carlos Enrique Vogt, continuada luego por Leandro Sesarego y otros dibujantes;

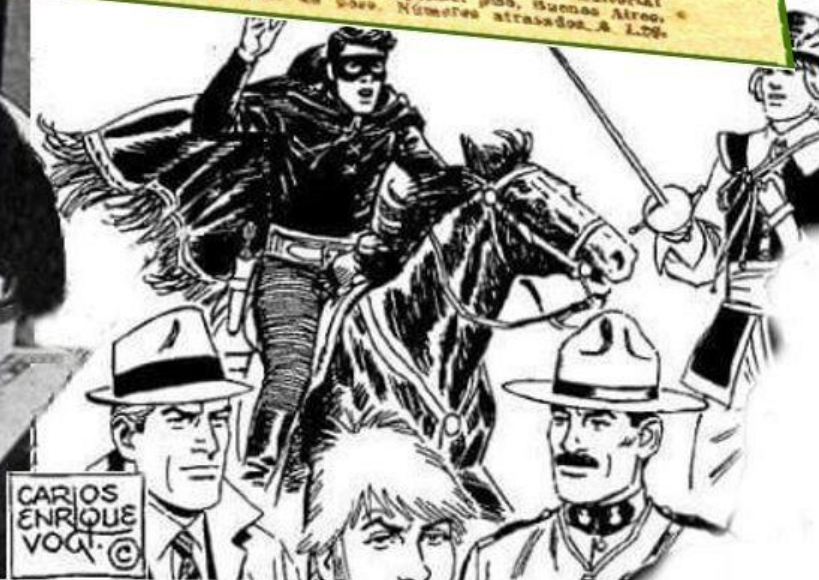
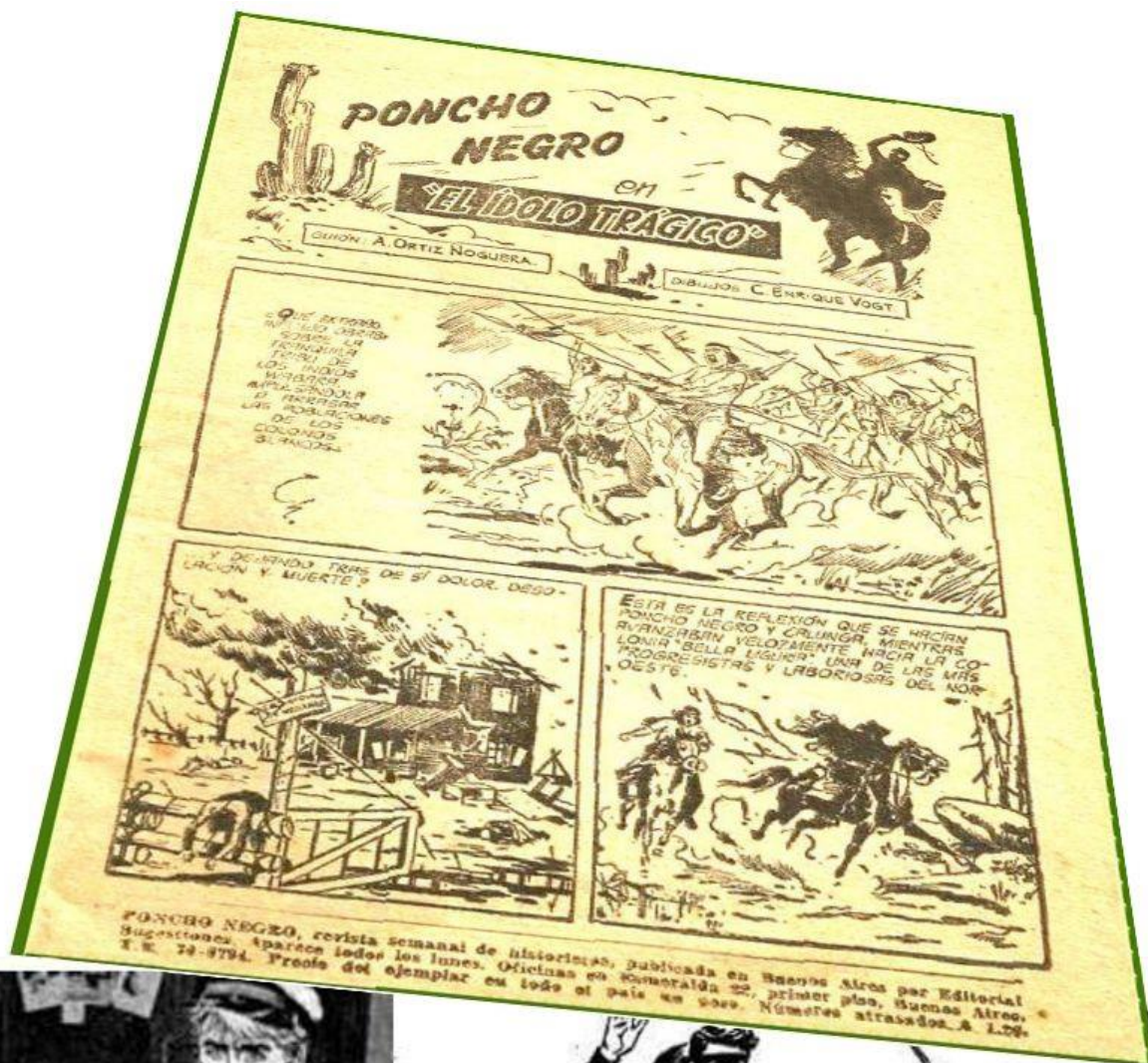
-“Capiango”, por Alberto Salinas, hijo de J. L. Salinas, en la revista *Superhombre*;

-“Fuerte Argentino”, con guiones de Julio Almada y dibujos de Walter Ciocca, en 1953 en la revista *Misterix*, de editorial Abril;

-“Aguarachain”, por Clemente Rezzónico, publicada en 1954 por la revista *Pif Paf*, de la editorial Tor;

- La revista *Gestas históricas: Historia en historietas*, que sale en 1956, en sus tres números publicó “Pancho Ramírez”, “El Chacho”, “El tambor de Tacuarí” y “El negro Falucho”;

-“Santos Leiva”, con dibujos de Raúl Roux y continuada por Ricardo Villagrán, en la revista *Selecciones Escolares* de Codex, a fines de la década.

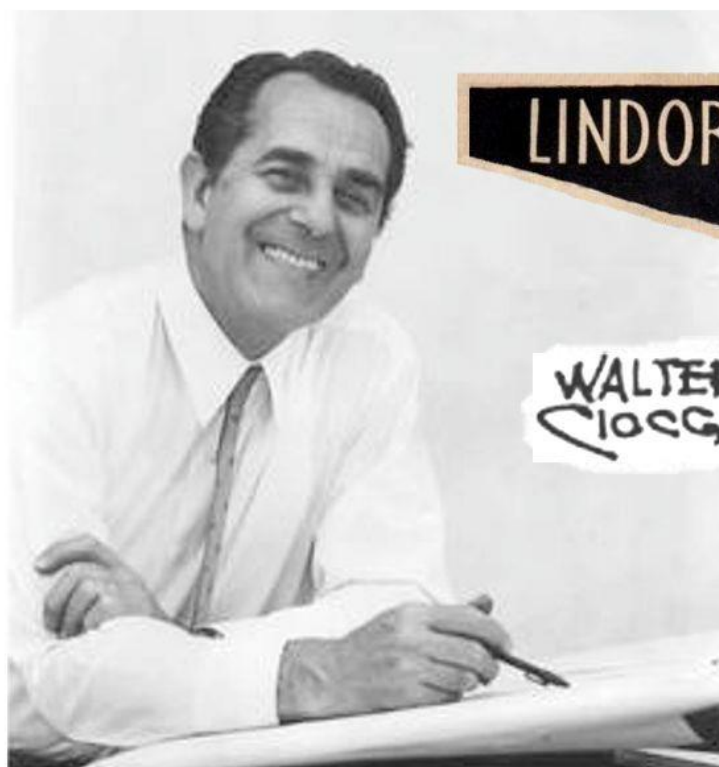


Mención aparte para los tres grandes personajes que surgen en esta verdadera “edad de oro”, y que, a nuestro juicio, son los más importantes de la temática gauchesca en historieta, hasta el día de hoy:

“El cabo Savino”, de Carlos Casalla, aparecido en 1951 como tira diaria en *La Razón*, pasó luego a la editorial Columba por muchos años, escrito y dibujado por varios artistas además de su creador, como los guionistas Jorge Morhain, Eugenio Mandrini (también creador de “Rosendo Pampa”), Carlos Albiac, y los dibujantes Horacio Merel, Rubén Furlino y Reler, que también se ocuparon de continuar otros personajes gauchescos creados por Casalla, como “Martín Toro” y “El capitán Camacho”.

Savino, que a pesar de su estoicismo y coraje nunca pudo ascender a sargento, goza sin embargo del privilegio de ser el personaje de historieta más longevo del mundo, que se continuó publicando hasta hace unos años en el diario *Río Negro*.

“Lindor Covas, el cimarrón”, de Walter Ciocca, publicado en *La Razón* desde 1954 hasta mediados de los años '70, era el típico gaucho errante, galán y justiciero, que vagaba por los campos de aventura en aventura, sin desdeñar los encantos de más de una “prienda”, cosa no muy común en el género. Se publicaba en 24 diarios del interior y en Uruguay. Su éxito fue tan grande que hasta se filmó una película con algunas de sus andanzas.



LINDOR COVAS
"EL CIMARRON"

WALTER
CIOCCA



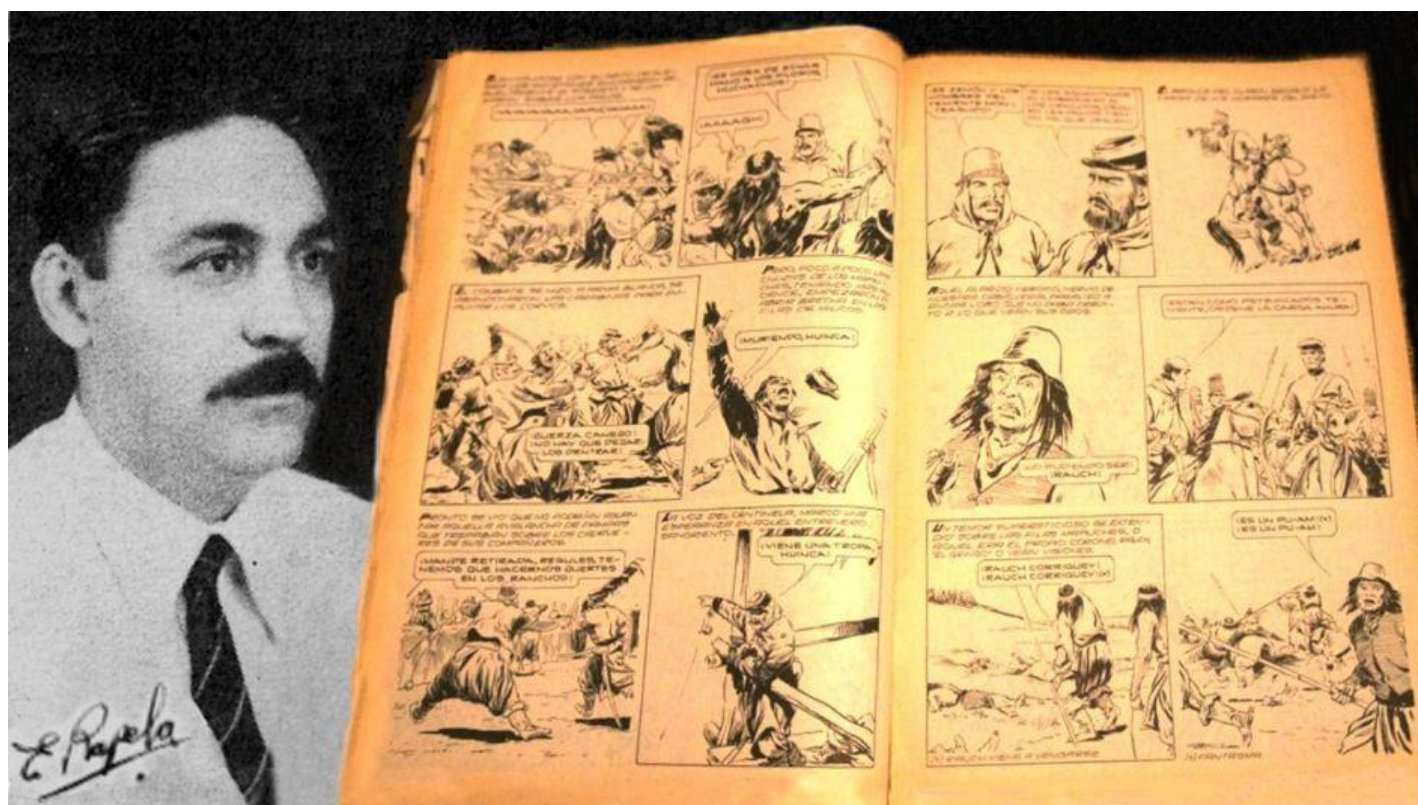
Finalmente “El Huinca”, de Enrique Rapela, cuyas aventuras aparecían semanalmente en *Patoruzito* a partir de 1957: tal vez la más perfecta muestra de calidad artística, cuidadísima documentación y solidez narrativa. A la manera de Don Quijote y Sancho Panza, pero también de Juan Moreira y Julián Andrade, el Huinca (hombre blanco, en lengua india) y su fiel amigo Zenón nos llevan de la mano por la pampa todavía en disputa con “el salvaje”, en todo tipo de andanzas a la manera del western norteamericano. Según contaba Mirco Repetto en una entrevista de Juan Sasturain: “Cuando me hice cargo

[de Patoruzito] encontré un armario lleno de material. Entre todo eso, una historieta que me encantó: “El Huinca”, lleno de correcciones; jamás había salido porque a Quintero no le gustaba. Yo no lo sabía y se lo llevé. Me lo rechazó. Pero como yo estaba enamorado de la historieta por la capacidad documental de Rapela y pensaba que podía ser un golazo en el interior volví a llevárselo. Volvió a rechazármela otra vez y, cuando se fue a Estados Unidos por siete meses, la publiqué sin su consentimiento, con dibujo de tapa de Mottini: dos páginas y media. Y fue un éxito. Cuando Quintero

regresó el tiraje en el interior había crecido... Me llamó, no acusó recibo de lo que yo había hecho y sólo me dijo que esa historieta, "El Huinca", debía mandarla más frecuentemente a tapa... no dio el brazo a torcer... Pero Rapela era un peligro... Era nacionalista, y peronista también, y no vacilaba en opinar con su historieta. Ya

fuera contra Sarmiento o retratando a sus adversarios políticos en los personajes. Una vez hizo un malvado con la cara del almirante Rojas, durante la Libertadora" (SuperHumor N° 7, 1981).

(Continuará)



Fuentes consultadas

Cáceres, Germán, *Evocando Viñetas*, Comodoro Rivadavia, La Duendes, 2012.

Caras y Caretas N° 32, Buenos Aires, mayo de 1899 (colección del Museo Histórico Regional de Ayacucho, provincia de Buenos Aires).

Catálogo de la Primera Bienal Intenacional y Cuarta Bienal Argentina de Humor e Historieta, Córdoba, 1979.

La Historieta Mundial, catálogo de la 1a. Bienal Mundial de la Historieta, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte e Instituto Torcuato Di Tella, 1968.

SuperHumor, N° 3, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1980.

SuperHumor, N° 7, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca, 1981.

Trillo, Carlos y Guillermo Saccomanno, *Historia de la historieta argentina*, Buenos Aires, Ediciones Record, 1980.

Usted y la Historieta, suplemento *Ayer, Hoy y Mañana* n° 100, del diario *La Razón*, Buenos Aires, 1969. ■



LA GUERRA DEL PARAGUAY EN LA MEMORIA Y EL ARTE

Graciela Dragoski y Haydée B. Palazzolo

Este largo martirio de todo un pueblo, celoso de su independencia y soberanía, quebró la línea de su destino histórico y convirtió al Paraguay, que había sido el país más adelantado de América Latina, en uno de los más pobres y atrasados.

Augusto Roa Bastos

La Guerra del Paraguay fue una tragedia para los países del sur del continente americano, que sigue latiendo como una llaga en la memoria de nuestros pueblos. Sobre este tema, en el mes de mayo de 2018, la Cátedra Libre de Arte, Historia y Sociedad de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) promovió una muestra en el Centro Cultural Francisco Paco Urondo, reuniendo obras de los artistas paraguayos Ángel Mariano Jara Oviedo, Enrique Manuel Espínola Franco y Juan Britos, y las artistas argentinas Hilda Paz, Liana Lestard y Nora García.

Fue el resultado de un trabajo mancomunado de la docente y curadora de arte Pelusa Borthwick con las autoras de esta nota y el equipo del mencionado Centro

Cultural, como un acto de afirmación de nuestro compromiso con la Patria Grande, frente a un conflicto que concluyó con la destrucción del Paraguay y la reducción de la Argentina a una condición semicolonial.

Este conjunto de obras reinstala imágenes de una disputa que nace con la revolución de 1810, acerca del carácter que debía asumir su proyecto: concretar la emancipación de la gran nación sudamericana o seguir el camino del neocolonialismo y la balcanización de nuestras repúblicas. Ambas visiones atravesaron y aún atraviesan toda nuestra historia, con los enfrentamientos que se fueron sucediendo en el campo político, social y cultural, y los ríos de sangre que corrieron entre los

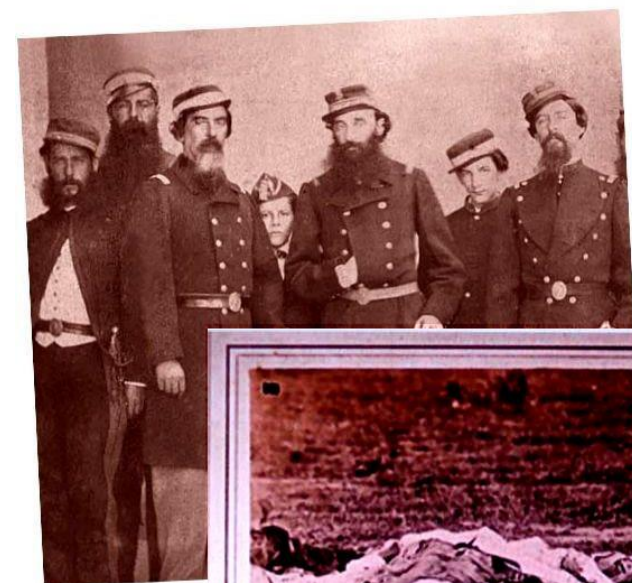
hermanos americanos.

La guerra llamada de la Triple Alianza, entre 1865 y 1870, es un caso paradigmático, el más luctuoso e impiadoso, de las guerras fratricidas en América. Por un lado, la oligarquía litoraleña y los comerciantes porteños de tradición unitaria, el bando liberal del partido Colorado uruguayo y el Imperio esclavista de Brasil. Del otro lado, junto al pueblo paraguayo, los federales argentinos y los blancos uruguayos, con la solidaridad que recibieron desde Bolivia, Chile, Perú y otras repúblicas del continente.

La guerra, calificada por Alberdi como de la "Triple Infamia", tenía como objetivo la destrucción del Paraguay, de su población y su modelo de crecimiento autónomo. Era el único país sudamericano exento de deuda externa,

lo que aseguraba su independencia de los intereses económicos del Imperio Británico, y de sus aliados, los gobiernos de Mitre en Argentina, Venancio Flores en Uruguay y Pedro II en Brasil.

Es importante recordar que numerosos soldados argentinos se rebelaron, pese a las levas forzosas; algunos, como Telmo López, engrosaron las filas del ejército paraguayo, y se levantaron contra la guerra los federales de La Rioja, Mendoza, San Juan, San Luis, Corrientes, Entre Ríos y Córdoba. Por ello, Alberdi la caracterizó como una guerra civil en el seno de nuestros países, con la cual el proyecto oligárquico-liberal consiguió instaurarse en el siglo XIX mediante el exterminio de la población paraguaya y de las montoneras del interior argentino.



Montón de cadáveres paraguayos



La guerra en el campo cultural

Desde los inicios, la guerra caló muy hondo en el campo literario y artístico, tanto en el denominado arte culto como el de matriz popular, y en los medios periodísticos se reflejó la oposición de una generación de intelectuales que desafiaron la censura y las persecuciones del gobierno mitrista.

Entre otros, Carlos Guido Spano, Evaristo Carriego, Miguel Navarro Viola, Agustín de Vedia, Francisco F. Fernández, Aurelio Palacios y José Hernández denunciaron la agresión criminal de la contienda. El autor del *Martín Fierro* increpó a los gobernantes de entonces: *"en nombre de la democracia, habéis atentado contra ella pretendiendo imponer a otros pueblos nuestros principios, aunque ellos hablasen en nombre de los beneficios de una civilización que se anuncia con la muerte y la destrucción; en nombre de la independencia habéis conspirado contra la independencia de un pueblo"*.

En el repertorio folklórico, las diversas versiones de la Zamba de Vargas dieron cuenta de la batalla de las fuerzas montoneras dirigidas por el coronel y caudillo federal Felipe Varela, reclamando el cese de la guerra con las banderas de "La Unión Americana".

Nuestro famoso payador afroporteño Gabino Ezeiza cantó en 1884 un "sostenido" dedicado a la resistencia del pueblo de Paysandú, que fue el prólogo a la Guerra del Paraguay. Aquella ciudad, del lado oriental del río Uruguay, fue asediada y bombardeada en 1864 por la flota imperial brasileña y, pese a la vigorosa defensa conducida durante dos meses por el general Leandro Gómez, terminó diezmada y en manos de los colorados de Venancio Flores, que fusilaron al jefe y los oficiales rendidos. La memoria de esos hechos motivó la popularidad y la trascendencia de la canción "*Heroico Paysandú*" o "*Saludo a Paysandú*" compuesta por Gabino Ezeiza, que fue grabada por él y luego también por el dúo Gardel-Razzano. El día 23 de junio fue declarado Día del

Payador por ser la fecha de la primera interpretación del tema por Gabino. La vida de éste se recrea en un film de 1950, *El último payador*, protagonizado por Hugo del Carril, quien canta asimismo el homenaje musical a la epopeya de Paysandú.

Esta fue la primera guerra fotografiada en Sudamérica. La casa W. Bates & Co., recién instalada en Montevideo, envió un equipo de fotógrafos a cargo de Javier López. Aunque la mayoría de las fotos que no eran “triumfalistas” fueron destruidas, ha quedado como un testimonio de horror la que tomó Esteban García el 24 de mayo de 1866, día de la batalla de Tuyutí: “Montón de cadáveres paraguayos”.

En las artes plásticas quedaron otros reflejos de la impiedad de la guerra. Los óleos “El último paraguayo” y “La paraguaya” del oriental José María Blanes, muestran a los personajes que se recortan sobre un paisaje sobrecogedor, atestado de cadáveres y aves carroñeras.

El arquitecto, paisajista y naturalista suizo Adolfo Methfessel, llegado a Buenos Aires en 1860, participó en la campaña al Paraguay acompañando al ejército argentino como cronista e ilustró mapas, croquis y escenas, realizando, entre óleos y acuarelas, alrededor de ochenta obras. Entre ellas se destaca el óleo “El soldado paraguayo”, de 1870, donde se observa a un jinete al galope, con la lanza en alto, atravesando el desolado paisaje.

Pero el mayor pintor de la guerra fue sin duda Cándido

López, quien se incorporó como teniente de infantería al estallar la contienda y, herido en la batalla de Curupaití, perdió la mano derecha; tras su recuperación realizó 52 óleos, de igual formato, sobre la base de 96 croquis realizados en los campos de batalla. Identificado con la tragedia de la guerra, sin presentarla con sentido apologético, su obra encierra una profunda reflexión visual, con su propia estética, alejada de los cánones etnocéntricos que prevalecían en la producción artística americana.

Sus paisajes son escenarios que, a modo de magnificas escenografías, crean el marco donde se desarrollan las escenas, narradas con minuciosidad, cuyo tratamiento recuerda los principios estéticos característicos de las miniaturas. El pueblo beligerante, sin distinción de bandos, es el protagonista que habita sus óleos, rompiendo con la tradición decimonónica que individualiza al triunfador en el centro del cuadro. Excepcionalmente realizó paisajes exentos de toda presencia humana, como en “Invernada del Ejército Oriental”, o interiores con personajes incluyendo “vedutas” que los conectan con el exterior.

Muerto en 1902, la obra de Cándido López no tuvo reconocimiento hasta 1937, cuando el crítico de arte León Pagano lo incluyó en su texto “El arte de los argentinos”; y en 1963 sus descendientes donaron un conjunto de cuadros que ingresaron al patrimonio del Museo Nacional de Bellas Artes.



Fragmento de una de las pinturas de Cándido López sobre la batalla de Curupaití, en la que resultó herido.

La memoria actual

Las vertientes del pensamiento crítico sudamericano y los estudios descoloniales comienzan a describir nuestro universo mediante renovados lenguajes. La revisión de la historia es una preocupación y una fuente de inspiración compartida por muchos artistas que, desde posturas inconformistas, han sacado a la luz los temas negados o encubiertos por el poder hegemónico. Desde los márgenes, desde el rechazo, obras de variados registros presentan otra visión del derrotero histórico.

En las últimas décadas se puede apreciar un arte contemporáneo contrapuesto, que suele surgir con espontaneidad de lo popular y que, a través de distintas

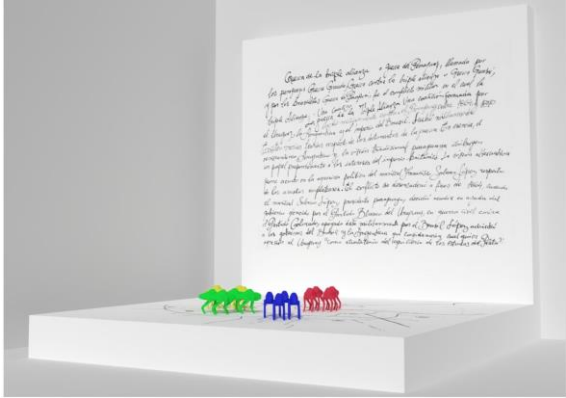
formas de representación, procura expresar la voz de los despojados y los excluidos, subvirtiendo la imagen conformista de la realidad pasada y presente.

La exposición de los seis artistas que referimos es un ejemplo de esos nuevos caminos en el campo artístico, con el sentido de obviar las fronteras geopolíticas y con un gran anhelo de justicia ante la realidad trágica de nuestra América, que no puede olvidar sus heridas y resiste los proyectos neoliberales que la siguen devastando. Estas obras, con efectos enérgicos y sutiles, partiendo de premisas y tecnologías distintas, logran en sustancia que el lenguaje visual se constituya en metáfora de una historia viva.

Fuentes

Cabañas, Domingo, "Martín Fierro en contra de la Guerra de la Triple Alianza", en http://prensadigitalparaguay.blogspot.com.ar/2011/03/martin-fierro-en-contra-de-la-guerra-de_12.html
Chumbita, Hugo, "Caudillos e intelectuales contra la guerra de la Triple Alianza", en O'Donnell, P. (comp.), *La otra historia*, Buenos Aires, Ariel, 2012.
Galasso, Norberto, "La guerra de la Triple Infamia", en <http://www.agenciapacourondo.com.ar/especiales/galasso-la-guerra-de-la-triple-infamia>
Roa Bastos, Augusto, "Paraguay, isla rodeada de tierra", en *El Correo de la UNESCO*, París, agosto-septiembre de 1977.

Ángel M. Jara Oviedo: instalación titulada **Inenarrable**, realizada con técnica mixta (impresión 3d, carbonilla y papel; medidas variables) y compuesta de tres partes. Mediante una intervención escrita sobre la pared, compila diferentes narrativas sobre los sucesos de la Guerra Guazú (guerra grande, como se la llama empleando un vocablo guaraní); sobre el suelo, un "mapa de intensidades", como el artista lo define, da cuenta de la territorialidad siempre ficticia, que muestra los "no límites" inhumanos de esta contienda.



Enrique M. Espínola Franco: Memorial Instalación es una instalación más una acción; las banderas (dibujadas con tinta sensible al agua sobre bastidores de 50 x 100 cm), al momento de la inauguración de la muestra fueron intervenidas aplicando pigmentos acrílicos congelados, con los colores de cada bandera y la incorporación del color negro; éstos, con el transcurrir de las horas se fueron derritiendo y desdibujando los contornos hasta convertir a cada una en una composición fortuita abstracta, para expresar simbólicamente el campo minado de la guerra. Otra instalación, **En la guerra perdemos todos**, integra un sacón de cuero quemado, la bandera del Paraguay y un lienzo crudo con el escrito que da título a la composición.

Juan Britos: la serie fotográfica **Migrantes** alude a las secuelas del conflicto del pueblo paraguayo, aquéllos que se vieron forzados a marcharse ante la pérdida de sus formas de vida y la devastación de su territorio. Capta el momento de la partida, el desasosiego de la despedida, manos que abrazan, manos que se aferran a un tren que habla de partidas y regresos por las vías sudamericanas, desde "andenes rotos, desprolijos, sucios, descuidados".



Hilda Paz: *Mujeres en lucha* se centra en el papel de la mujer durante la guerra, en particular las llamadas “*residentas*” paraguayas, que quedaron haciéndose cargo de mantener la retaguardia. Las imágenes que surgen de sus *collages* formados por las letras y la fotografía, sobre “largas telas morosas”, presentan “la potencia visual” de los rostros de aquéllas. Son el símbolo de la reconstrucción, porque fueron notorias protagonistas al remover los escombros de una patria agónica y ultrajada, multiplicándose en las tareas que permitieron restablecer lentamente el orden social y la economía nacional.



Liana Lestard: *Cariátides del Paraguay* destaca también la participación de la mujer en la guerra y en la posguerra. Mujeres que no siempre fueron visibilizadas, sino en su fortaleza ante la desgracia y su rol de reproductoras y proveedoras del hogar; un modelo construido desde la mirada androcéntrica. La instalación interviene el espacio del Centro Cultural con sus nombres (textos en vinilo de corte, colocados en la parte superior de las columnas de 1.70 m de alto), para mostrar a esas *mujeres/columnas* que actuaron en diferentes ámbitos institucionales, artísticos y literarios, cuestionando el papel de sumisión y abogando por la educación y las mejoras en las condiciones de vida, como fue el caso, entre otras, de la abogada Serafina Dávalos Alfonze o la artista plástica Olga Blinder. Se incluye la exhibición de un “*Libro de artista*” (realizado en tamaño A3), que registra el proceso y la información acerca de las nombradas.

Nora García: *Memorias de América* ilustra los crímenes de la guerra, el sufrimiento y el desánimo de la gente sobre los colores profundos del fondo, “sin ninguna épica descriptiva”. Las superposiciones de fotografías testimoniales muestran descarnadas figuras para aludir a lo que se vivió en los campos de batalla. ***Eran niños*** acentúa su impacto al superponer sobre manchas de color las imágenes de los “niños soldados” que fueron protagonistas de la batalla de *Acosta Ñu*, donde 3.500 de ellos debieron enfrentar a 20.000 hombres de los ejércitos aliados, resultando una de las masacres más espantosas de la época. ■

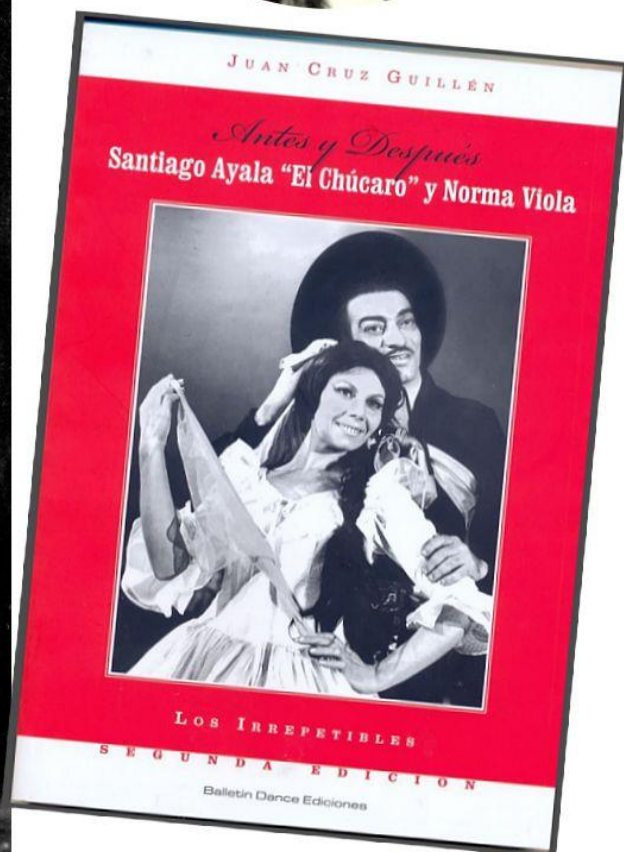


video: Cabalgata hacia Atilas

Una historieta fantástica con dos personajes históricos, El Chacho Peñaloza y su compañera Victoria Romero: creación de **Cristián Mallea** (publicada en *La patria también es mujer*, Las Juanas, 2010). La animación fue realizada por estudiantes de la carrera de Diseño de Imagen y Sonido, UBA



<https://www.youtube.com/watch?v=DeUgibxr9wI&feature=youtu.be>



CIEN AÑOS DEL GRAN BAILARÍN

Juan Cruz Guillén

Cuando el director de *DeUNA* me pidió un artículo sobre Santiago Ayala, “El Chúcaro”, recordando que el 16 de octubre se cumplían 100 años de su nacimiento, le aclaré, como digo en el prólogo de la primera edición de mi libro (*Antes y después, Santiago Ayala “El Chúcaro” y Norma Viola*, 2009) que no soy escritor, sino simplemente un contador de las cosas que he vivido.

En mis charlas presentando el libro, siempre marco que para mí existieron tres corrientes bien definidas dentro de la danza folklórica: en el tango Juan Carlos Copes, en lo latinoamericano Joaquín Pérez Fernández, y en nuestra folklórica, sin ninguna duda, Santiago Ayala. Tres irrepetibles.

Tuve la gran suerte de conocerlo en persona, fortuitamente, en abril de 1966 en General Roca, Río Negro; y sin que alguna vez se me hubiera cruzado por la cabeza (era algo inalcanzable para mí), me convocó y debuté en su ballet ese mismo año, un 11 de Agosto, en el Teatro Rivera Indarte (hoy San Martín) de la ciudad de Córdoba.

Ese hecho marcó mi vida en todo sentido. El Maestro, como le decíamos los bailarines, cantantes, escenógrafos, iluminadores, sonidistas, etc., era único. Lo era en todo sentido, pues brindaba lo que sabía, sin guardarse nada, y nos aconsejaba permanentemente. Por ejemplo, que para ser un buen bailarín o coreógrafo, hay que leer mucho, interiorizarse de cada tema, antes de subirlo a un escenario. En su casa de la calle Burges, en Olivos, tenía una biblioteca impresionante, por la cantidad y la calidad de los libros.

Fue el creador de los malambos de Boleadoras, del Cuchillo, de la Lanza, de la Penca, del látigo, de la Fusta, del Hacha, del Machete, que, como él aclaraba con énfasis, *“no pertenecen al folklore”*. Incluso se lamentó de haber creado el malambo de boleadoras, cuando vio que se desvirtuaba lo que él había pensado, llegando a hechos irrisorios: *“hay que tener cuidado y no transformarlo en algo sensacionalista o circense”*.

Me parece interesante repetir algunas frases del Maestro, para que puedan valorar su enseñanza quienes no tuvieron la suerte de conocerlo:

“La danza es una necesidad espiritual, nos hace falta para seguir viviendo. Cuando el hombre baila se vuelve dócil, bueno, humano”.

“La danza de nuestra tierra, cuyas modalidades y estilos son tan ricos, evidencian la idiosincrasia de cada región; uno se mejora bailando, aprende a pisar seguro, a no ver el lado malo de las cosas, no se le cruzan maldades por la mente; la danza es una necesidad fisiológica”.

“A los muchachitos que están aprendiendo y hacen una cosa que llaman malambo, que es lo primero que quieren bailar, les digo que el malambo tiene duende, tiene misterio. Al malambo del sur hay que respetarlo y quererlo mucho, debe ser un malambo sin sensacionalismo”.

“Es el malambo que bailaba el paisano, el hombre de las tierras anchas y de la llanura infinita. Aquel que una vez estando en una pulpería, escuchó que la tierra se quejaba con un galope rítmico, y así creó su propia danza para bailarla solo; por eso digo que es una joya de las danzas argentinas, y cuando un muchacho joven lo baila, le tiene que subir la tierra por las piernas, como la savia a los árboles, como al guitarrista le florece la guitarra, sentir la tierra bruja nuestra, la del sur, regada por la sangre de indios y españoles. Saber que uno está bailando sobre la tumba de cuatro abuelos, y hay que respetarla”. “El malambeador del sur le tiene que sacar sonido a los pastos”. ■

video: El Chúcaro y Norma Viola



<https://www.youtube.com/watch?v=8roTfazwLbo>



Santiago Ayala (1918-1994) y su compañera Norma Viola (1929-2004), ambos oriundos de Córdoba, fueron los creadores de una nueva estética en las danzas tradicionales, con notables obras argumentales y originales puestas en escena.

La carrera de El Chúcaro obtuvo el brillo que merecía a partir de la década de 1940, y encontró en Norma Viola su mejor complemento en los años '50.

Fundadores del Ballet Folklórico Nacional en 1986, hicieron escuela formando bailarines y difundieron las expresiones de su arte en nuestro país y en toda América.

A lo largo de medio siglo fueron requeridos para numerosas actuaciones en teatro, cine y televisión. La fotografía que reproducimos corresponde a una de esas filmaciones, que, como otros registros, nos permiten seguir apreciando su maestría.

audiovideo: El Chúcaro conversando con Ricardo Acebal



https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=Bp_kzbRoc4k

Juan Manuel de
ROSAS

RODOLFO BEBAN - SERGIO RENÁN



director
MANUEL ANTÍN



CANCIONERO FEDERAL EN EL FILM 'JUAN MANUEL DE ROSAS'

Ariel Prieto trabajo práctico en la cátedra de H. Chumbita

La película "Juan Manuel de Rosas" de 1972, dirigida por Manuel Antín, con la participación en el libro y guión del historiador revisionista José María Rosa –quien fue también productor asociado, junto a Jorge Güiraldes–, es una obra artística con valores historiográficos sustanciales. En este trabajo nos ceñimos a indagar las

características de las canciones utilizadas en la misma y su relación con el contexto de la época.

La ficha técnica que surge de los títulos, al inicio del film, indica varios autores e intérpretes:

Música: Adolfo Morpurgo, Pablo Anapios.

Guitarras: Rodolfo Alfonso.

Canciones: Alberto Merlo, Juan Ignacio Rosa, Juan G. Giunchetti.

Estos datos son importantes pero escasos, ya que no indican el nombre de las canciones y no detallan la autoría ni quiénes las interpretan. Consultamos en el registro de SADAIC las obras de Adolfo Morpurgo (1889-1972), músico y escenógrafo de origen italiano, que en los títulos figura como autor principal, y comprobamos que las nueve piezas registradas a su nombre no se refieren a hechos históricos relacionados con Rosas ni con el federalismo; de modo que cabe suponer que fue el director musical y compositor de la música incidental.

El camino que seguimos fue tomar nota de las coplas de las canciones que se incluyen en diversas escenas, identificando en lo posible el estilo al que corresponde cada pieza, y buscar referencias bibliográficas en Internet, de lo cual obtuvimos la siguiente información.

Triunfo (1 minuto 50 segundos del film):

*“Y el que con salvajes
tenga relación,
verga por los lomos,
sin cuenta y razón”.*

Son versos tomados de la “Canción del violín”, compuesta en tiempos de Rosas, que refleja la decisión de sus partidarios de combatir sin piedad a los “salvajes unitarios” (<http://www.revisionistas.com.ar/?p=3075>).

Huella (9' 46''):

*“Traigo un clavel del aire
de mi tapera,
pa'l padre de los gauchos
de nuestra tierra.
Pa' nuestro tata viejo
que fue el primero
en preparar los gallos
pa'l reñidero”.*

La única referencia bibliográfica que encontramos de esta huella es que parte de los versos fueron recitados en 1925 por el cantor Alfredo Gobbi como homenaje a José Juan Podestá, creador del circo criollo, cuando cumplía 50 años con el teatro (Podestá, 1930: 187).

Cielito (27' 25''):

*“Cielito y cielo nublado
por la muerte de Dorrego,
enlúntense las provincias,
lloren cantando este cielo.
Este es el cielo de los cielos
que hemos todos de cantar,
porque ya los unitarios
nos quieren a esclavizar”.*

Este cielito se considera tradicional, aunque también se atribuye su composición, o una versión escrita, al padre Francisco de Paula Castañeda, que en 1929 editaba en Santa Fe su periódico *Buenos Aires cautiva y la Nación Argentina decapitada a nombre y por cuenta del nuevo Catilina, Juan Lavalle*, contribuyendo a la campaña de Rosas y López contra los que derrocaron y asesinaron a Dorrego (Rosa, 1965: 104; Ruiz, 2014). En 1972 Rubén Pérez Bugallo recopiló la melodía y fue grabada por Atilio Reynoso (Moreno Chá, 2001).



Canto (28' 40''):

*“La gente baja
ya no domina
y a la cocina
se volverá.
López y Rosas,
Sola y Quiroga,
oliendo a sogá
desde hoy están,
que ahorcar caciques
de sangre odiosa
es una cosa
que ya verán”.*

Esta rima fue publicada en el periódico *El Pampero* del periodista unitario Juan Cruz Varela, que participó en la revolución del 1° de diciembre de 1828 contra el gobernador Dorrego y fue uno de los que instigaron a Juan Lavalle para que lo hiciera fusilar (<http://www.revisionistas.com.ar/?p=54>).

Cielito (60' 18''):

*“Cielo, cielo y más cielo
cielito del federal
que el que no lo sea neto
huya a la Banda Oriental”.*

Esta copla tradicional, de autor anónimo, aparece citada en una obra de Marcos Casco (2004: cap. 5°), sin mayores datos sobre su origen.

Vidalita (76' 4''):

*“Perros unitarios, vidualita,
nada han respetado,
a inmundos franceses, vidualita,
ellos se han aliado.
Sabed, argentinos, vidualita,
que están traicionando,
porque Luis Felipe, vidualita,
los está comprando”.*

Se adjudica la autoría de esta vidalita al coronel tucumano Gregorio Aráoz de Lamadrid; se afirma que la escribió en 1840, y la cantó junto a sus soldados cuando se dirigía a sofocar a la denominada Coalición del Norte, opositora a Juan Manuel de Rosas (Bajarlía, 2010).

Ritmo de zamba (77' 24")

*"No lleva escolta a su lado,
que en su vanidad ingenua
cree que lo escolta su fama
de héroe de la independencia.*

*Doctorcitos unitarios
lo mandaron a matar,
mal hicieron los doctores,
y caro lo pagarán.*

*No era malo el indio Heredia
que sabía perdonar:
que lo diga si no Alberdi,
que lo diga Marcos Paz,
y hasta el mismo Avellaneda
lo podría atestiguar".*

Las estrofas dedicadas al "Indio" Heredia son coplas tradicionales provincianas recogidas de labios del pueblo, compiladas por el investigador de la poesía oral Juan Alfonso Carrizo. Hacen alusión a la vida y muerte del brigadier general Alejandro Heredia (1788-1838), que participó en la guerra de la independencia y fue luego gobernador y caudillo federal de Tucumán (<http://www.revisionistas.com.ar/?p=10855/>).

Canto del sereno (96'):

*"Viva la santa Federación,
mueran los salvajes unitarios,
las diez han dado y sereno,
las diez han dado y sereno".*

Este canto del sereno farolero, musicalizado en el film de Antín, era el anuncio de la hora, a partir de las diez de la noche, por los serenadores de Buenos Aires en aquellos tiempos. Lo encontramos en diversas obras artísticas, como "La divisa punzó", drama histórico de Paul Groussac, y el tango "Viva la Santa Federación", letra Luis Ricardi y música de Francisco Canaro y Juan A. Caruso, que fue interpretado por Carlos Gardel.



Para concluir, a pesar de los escasos datos que suministran los créditos de esta película, podemos afirmar, gracias a las referencias externas, que las canciones utilizadas en la misma son un fiel reflejo de la época de Rosas, y en gran medida tienen un importante sustento documental e historiográfico para ilustrar la recreación artística de los hechos narrados.

Fuentes y bibliografía

Bajarlía, Juan Jacobo, *Morir por la patria. Los asesinatos en la época de Rosas*, Bs Aires, Ediciones LEA, 2010.

Casco, Marcos, *La vara ensangrentada: Rosas, el fundador de la República Federal contra la Asociación de Mayo, el partido unitario y los invasores extranjeros*, Bs Aires, Corregidor, 2004.

Moreno Chá, Ercilia, "Cantares tradicionales de la provincia de Buenos Aires", texto de la grabación en canto y guitarra de Atilio Reynoso, 2001.

Podestá, José J., *Medio siglo de farándula: memorias*, Bs Aires, Galerna, 1930. <http://www.revisionistas.com.ar>

Rosa, José María, *Historia argentina*, tomo IV, "Unitarios y federales (1826-1841)", Bs Aires, Granda, 1965.

Ruiz, Fernando J., *Guerras mediáticas: Las grandes batallas periodísticas desde la Revolución de Mayo hasta la actualidad*, Penguin Random House-Grupo Editorial Argentina, 2014.

http://www.sadaic.org.ar/index.php?titulo=&nro_obra=&autor=A+dolfo+Morpurgo&area=busqueda&subarea=resultados&capitulo=B%EF%BF%BDsqueda+de+Obras+y+autores&tipo=abierta
Somellera, Antonio, *La tiranía de Rosas. Recuerdos de una víctima de la Mazorca*, Bs Aires, Nuevo Cabildo, 1962. ■

video: "Juan Manuel de Rosas" de Manuel Antín



<https://www.youtube.com/watch?v=uRTGdv58U0s>

Novedad editorial:

Rubén R. L. Evangelista, conocido como Cacho Arenas en su faceta de cantor, músico y compositor, ha sido premiado por su labor como periodista, escritor, docente e investigador del acervo folklórico de la provincia de La Pampa. El texto que acaba de editarse compendia en sus 620 páginas la multitud de afluentes, personalidades, conjuntos y obras que marcaron los ritmos y miradas en esta región. Entre otras manifestaciones, de las que por cierto el autor ha sido partícipe, resalta el Cancionero de los Ríos, testimonio y proyección de la lucha de un pueblo por el agua.



video: *Zamba del río robado*



<https://www.youtube.com/watch?v=164PeJTQUfU>



BLOMBERG POR CEDRÓN

Jorge Fondebrider

El “Tata” Juan Cedrón ha editado un disco de canciones con música suya y letras de Héctor P. Blomberg, revelando una parte prácticamente desconocida de la obra de este autor. En *DeUNA* N° 4 publicamos una nota sobre sus aportes al cancionero federal junto a Enrique Maciel, que alcanzaron gran difusión con las interpretaciones de Ignacio Corsini. Reproducimos ahora el texto del poeta y ensayista Jorge Fondebrider que acompaña esta nueva producción discográfica.

Algo así como justicia poética

A cada historia que se cuente la precede otra. En este caso, a la de Héctor Pedro Blomberg (1889-1955), la de la novelista, poeta y ensayista paraguaya Ercilia López, miembro de una célebre familia de políticos e intelectuales guaraníes, que incluye a su abuelo el presidente Carlos Antonio López y a su tío, el mariscal Francisco Solano López. Refugiada con los suyos en Buenos Aires luego de la Guerra de la Triple Alianza, estudió en el colegio inglés que dirigían Miss Conclugh y Mrs. Brenam y, al cabo de un sinnúmero de vicisitudes, el 29 de noviembre de 1886 se casó con el ingeniero Pedro Blomberg, un porteño, hijo de un marino noruego, con quien tuvo siete hijos: seis mujeres y el menor de todos, un varón.

De ambos padres, éste heredó los libros y el mar. Un primer viaje como marino mercante entre 1911 y 1913 hizo el resto. Así, Héctor Pedro Blomberg fue el primer poeta argentino en hacer que los puertos y el mar entraran de manera protagónica en la poesía nacional. Lo hizo en la mayoría de los textos de sus cuatro primeros libros –*La canción lejana* (1912), *Gaviotas perdidas* (1921), *Bajo la cruz del Sur* (1922), *Las islas de inquietud* (1924). Raúl González Tuñón, además de reconocer en Blomberg un antecedente que prefigura muchos aspectos de su propia poesía, también afirmó que “*Héctor Pedro Blomberg es quien introduce en la poética nacional el tema portuario, de nuestro puerto, de otros puertos, del mar*”.

A esa primera etapa, que Beatriz Sarlo caracterizó como “*de nostalgia del mar y de los puertos, de un mundo apartado, misterioso o siniestro*”, la sucede la que se ocupa de la época de Juan Manuel de Rosas, reflejada en los volúmenes *Cancionero federal* (1934) y *Canciones históricas* (1936), donde se da cuenta de las luchas entre los partidarios de Rosas y sus adversarios. Muchos de esos poemas habían sido previamente musicalizados por el guitarrista y compositor afroargentino Enrique Maciel (1897-1962) –entre otros “*La pulpera de Santa Lucía*” y “*La mazorquera de Montserrat*”, para nombrar apenas los más

célebres—, pasando así a formar parte del repertorio del cantante Ignacio Corsini (1891-1967) y a través de éste, del acervo cultural argentino. Tuñón sintetiza esos años de esta manera: *“El puerto perdió a su poeta. Lo atrajeron los hábitos trágico-románticos de la época de Rosas, la pugna entre federales y unitarios, la ‘plebe rosista’, como la llamara Borges, la Mazorquera de Montserrat, el mito novelesco de Manuelita Rosas, el rumor de las guitarras en ‘el patio que olía a diamela y la reja que olía a jazmines’”*.

Con todo, Blomberg volvería al mar, pero ligándolo a nuestra historia. En Cantos navales argentinos (1939), aparecen el irlandés William Brown, el porteño Tomás Espora, el corsario maltés Juan Bautista Azopardo, el corsario francés Hipólito Bouchard o Buchardo, además de Elisa Brown, la hija suicida del almirante. Nuevamente en palabras de González Tuñón, *“Dos Buenos Aires se mezclaron en las obras de Héctor Pedro Blomberg, el de entonces, el de ‘New Croos, Bar de Camareras’, el de las musicantes del Bajo, el del puerto abigarrado y pintoresco, laborioso y tabernario, sombrío y luminoso, cuando los pescaditos se freían en la calle y había títeres en la calle Colorado y músicos ambulantes en las plazuelas cercanas a los muelles, y el Buenos Aires del candombe y el vals, el de las viejas casonas y las callejuelas tortuosas y los hondos corrales”*.

Blomberg murió célebre. Además de como poeta e inveterado viajero, se lo conocía como dramaturgo, guionista de cine, narrador y periodista. Pero como suele suceder con muchos personajes fundamentales de la vida argentina, exceptuando sus canciones más conocidas, después de su muerte fue cayendo en un prolongado olvido del que ahora lo rescata el Tata Cedrón. Así, del mismo modo que hace ya más de cincuenta años Raúl González Tuñón tuvo una segunda voz en la voz del Tata, hay algo así como una verdadera justicia poética —y nunca esta expresión tuvo más sentido que ahora— en que poemas de Héctor Pedro Blomberg como “La paloma del zoco”, “Las dos irlandesas” o “Tomy’s Bar”, a casi un siglo de publicados, vuelvan a estar vivos y al alcance de todos en este disco.

La simetría no termina ahí: el guitarrista y compositor Maciel hizo una parte; hoy, el guitarrista y compositor Cedrón, hace la otra. Y como toda cultura viva transcurre como una carrera de postas, al nombre del Tata y al de Miguel Praino, veteranos del Cuarteto, se suma el de algunos de los que vienen después: Josefina García, Daniel Frascoli y Miguel López. Para cerrar el círculo, así como en el pasado muchos tuvimos noticia de la poesía de Tuñón y de Gelman por la voz del Tata, hoy —y a la espera de una obra completa que nos lo devuelva por escrito— sabemos de una parte significativa de Blomberg —que precedió a Tuñón y a Gelman— también por el Tata. ¿A alguien le extraña? ■



FICHA TÉCNICA DE "JAMAICA MARÚ"



1. La paloma del zoco 5:36
2. Las dos irlandesas 3:08
3. La visión del navegante 2:56
4. A Miriam rey 3:34
5. El chino del Aurora 3:01
6. Las noches del café la Paloma 3:25
7. Tommy's Bar 2:33
8. Marinero 2:57
9. Las veladas del bar Aribaldi 3:50
10. Canción de amor japonesa 2:45

Juan Cedrón, guitarra y voz
Miguel Praino, viola
Josefina García, cello, piano y voz
Irina Bianchet, violín.



GARDEL EN CINE

Walter Piazza

Entre las muchas facetas de la personalidad de Carlos Gardel, cantor, actor, compositor, creador de un singular estilo en la manera de vestir, de hablar y de mostrarse en público, etc., no es el menor de sus méritos haber sido un precursor de nuestro cine musical.

Cuando se accidentó el 24 de junio de 1935 en Medellín, se hallaba efectuando una gira para promocionar sus últimas películas, *El día que me quieras* y *Tango Bar*. Lo acompañaban, entre otros, Alfredo Le Pera, poeta, autor de las letras de muchos de los tangos de su repertorio y de varios argumentos de sus filmes, y los guitarristas Guillermo Barbieri, Juan José Riverol y José María Aguilar, este último uno de los sobrevivientes del siniestro.

En 1917 Gardel inauguró una nueva etapa en la historia del tango, con "Mi noche triste", de Samuel Castriota y Pascual Contursi, y ese mismo año aparecía como actor en una producción de la incipiente cinematografía nacional.

El 28 de septiembre de 1917 se estrenó la película muda *Flor de durazno* en el cine teatro Coliseo. Dirigida por Francisco Defilippis Novoa, era un emprendimiento del sello Patria Film, que se filmó en Buenos Aires y en Villa Dolores, Córdoba. Se trataba de una adaptación de la novela homónima de Hugo

Wast, y participaban en el elenco Ilde Pirovano, Celestino Petray y Silvia Parodi, entre otros actores.



En 1930 Gardel filmó quince cortometrajes –de los cuales se conservan sólo diez–, en la que fue la primera experiencia del cine sonoro en nuestro país. Se rodaron en Buenos Aires, en la calle México 832, y el estreno fue en 1931, en el cine Astral. La producción era de Federico Valle y la dirección de Eduardo Morera. Junto a Gardel participaron algunas personalidades del tango como Enrique Santos Discépolo, Celedonio Flores y Francisco Canaro: breves diálogos y canciones que se consideran

como un antecedente del concepto de videoclip.



LOS PRIMEROS LARGOMETRAJES SONOROS

Luego de aquellas experiencias iniciales, se realizaron varias películas de producción norteamericana para el sello Paramount, filmadas en Joinville, Francia; son las siguientes.

Luces de Buenos Aires (1931), primer largometraje de esta serie, bajo la dirección de Adelqui Millar, con guión de Manuel Herrera y Luis Bayón Herrera. Actuaban también Sofía Bozán, Vicente Padula, Pedro Quartucci, Gloria Guzmán y Julio De Caro. Se estrenó en el cine porteño Capitol, el 23 de septiembre de 1932.



Espérame (Andanzas de un criollo en España) (1931): la dirección fue de Luis Gasnier; el guión, de Alfredo Le Pera; la música, de Carlos Gardel, Marcel Lattès y Don Aspiazu, con la participación del guitarrista Horacio Pettorossi y las actuaciones de

Jaime Devesa y Goyita Herrero, entre otros. Se estrenó el 5 de octubre de 1933 en el cine Real de Buenos Aires.



La casa es seria (1932): cortometraje de 25 minutos que se ha perdido. Dirección: Lucien Jaquelux; guión: Alfredo Le Pera; música: Carlos Gardel y Marcel Lattès. Actuaron Imperio Argentina, Josita Hernán y Lolita Benavente. Se estrenó el 19 de mayo de 1933 en el cine Suipacha.



Melodía de arrabal (1932): La dirección es de Luis Gasnier; el guión, de Alfredo Le Pera; la música, de Carlos Gardel, José Sentis, Horacio Pettorossi, Marcel Lattès y Raúl Moretti. Participan las orquestas de Horacio Pettorossi y Juan Cruz Mateo. Actúan con Gardel, Vicente Padula, Imperio Argentina, Jaime Devesa y otros. Estrenada el 5 de abril de 1933 en el cine Porteño.



El tango en Broadway (1934): Dirección Luis Gasnier; guión Alfredo Le Pera; música Carlos Gardel, con la colaboración del maestro Alberto Castellanos. Actúan Carlos Spaventa, Vicente Padula, Trini Ramos y Blanca Vischer, entre otros. Se estrenó el 12 de marzo de 1935 en el cine teatro Broadway.



El día que me quieras (1935): Dirección John Reinhardt; guión Alfredo Le Pera; música Carlos Gardel y Terig Tucci. Actúan Tito Lusiardo, Rosita Moreno y Manuel Peluffo, entre otros. Estrenada el 16 de julio de 1936 en el cine teatro Broadway.

RODAJES EN ESTADOS UNIDOS

Posteriormente, Gardel continuó su carrera cinematográfica en los estudios de la Paramount, en Long Island, Nueva York, donde filmaron las siguientes películas:

Cuesta abajo (1934): Dirección Luis Gasnier; guión Alfredo Le Pera; música de Carlos Gardel, con la colaboración del maestro Alberto Castellanos. Actúan, entre otros, Vicente Padula, Mona Maris y Anita Del Campillo. Se estrenó el 5 de septiembre de 1934 en el cine Monumental de Buenos Aires.



Tango bar (1935): Dirección John Reihardt; guión Alfredo Le Pera; música Carlos Gardel y Terig Tucci. Actúan Tito Lusiardo, Rosita Moreno, Manuel Peluffo y Enrique de Rosas, entre otros. Se estrenó el 22 de agosto de 1935 en el cine Suipacha.

que fueron las únicas que se rodaron en Nueva York. Es un musical con varios artistas de aquel momento, entre ellos Bing Crosby, George Burns, Gracie Allen y Ethel Merman. Se presentó en Buenos Aires el 30 de abril de 1936 en el cine Astor. ■



Cazadores de estrellas (The Big Broadcast) (1935): Dirección Norman Taurog y Theodore Reed. Filmada en Hollywood, excepto las partes de Gardel,

video: Gardel canta 'Silencio' en 'Melodía de Arrabal'



<https://www.youtube.com/watch?v=e30wZ8IGFv0&index=4&list=RDCDFxyivBMM>

Gardel, por
Hermenegildo
Sabat (1933-2018)

