



N° 6 / MAYO 2019

EL MUNDO

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

Llegando a la sexta edición de DeUNA,
cumplidos tres años desde que aparecimos en la web,
no vamos a decir que alcanzamos la mayoría de edad,
pero sí que nos afirmamos como medio de comunicación
de las inquietudes que resuenan en nuestra casa de estudios.

Lo celebramos ofreciendo un conjunto de trabajos
con la colaboración de reconocidos artistas, pensadores, ensayistas
y los estudiantes que se van sumando a esta experiencia:
las perspectivas del pensamiento crítico descolonizador,
los frutos del trabajo de investigación,
la necesaria revisión de la historia patria,
la diversidad en que se procesa la cultura nacional,
las maravillas de la creación pictórica y popular,
el mensaje de las artes de la música y la danza.
Que lo aprovechen.

DeUNA Folklore

Director: Hugo Chumbita

Consejo Editorial

Víctor Giusto

Andrés Chazarreta Ruiz

María Karina Ortega

Adolfo Colombres

Florencia Kusch

Héctor Ariel Olmos

Ricardo Acebal

Susana Noemí Gómez

María Fabiana Faga

Oscar Conde

Alberto Sorzio

Asesora editorial:

Karina Bonifatti

Editor responsable: Instituto de Investigaciones
en Folklore y Artes Populares "Alicia Kussrow"
Sánchez de Loria 443, Ciudad de Buenos Aires
ISSN 2683-8370





Ilustración de tapa:
fragmento de "Junio de 1955"
obra de DANIEL SANTORO

PERSPECTIVAS

POLÍTICAS CULTURALES Y FEDERALISMO. La cultura como eje de un proyecto de nación
José Luis Castiñeira de Dios

4

ARTE, MEMORIA Y POLÍTICA
Pablo R. Bonaparte

8

MUJERES EN EL EXILIO
Claudia Baracich

12

Doctorado honoris causa a TATY ALMEIDA

14

Novedad editorial: Adolfo Colombres, Poética de lo sagrado

15

INVESTIGACIÓN

BANDOLERISMO, CULTURA POPULAR Y DESORDEN JURÍDICO
Hugo Chumbita

16

EL JUEGO DE BOCHAS COMO FOLKLORE. María Laura Eberhardt

23

AVANCES DEL PROGRAMA COLMENAS

27

HISTORIA

PERIODISMO DE COMBATE: CARRIEGO CONTRA MITRE
Karina Bonifatti

33

LA TRADICIÓN TAMBIÉN SE RENUEVA. Luciano P. Grasso

39

SANTOS VEGA EN LA VISIÓN OCHENTISTA DE RAFAEL OBLIGADO. Fátima M. Caracoch

41

EL TRIUNFO DE SANTOS VEGA
Alberto Sorzio

45

Novedades editoriales:
H. Chumbita y D. Herrera Vegas,
El manuscrito de Joaquina
Mónica Landolfi, *En obra. Teatro en movimiento*
Víctor Hugo Torres, *Mestizo*

47

CULTURAS

MAPUCHES EN LOS TOLDOS: diáspora y asentamiento de la tribu de Coliqueo
Aldana Méndez

48

AUTOBIOGRAFÍA DE ANTONINO COLIQUEO

50

LA EDUCACIÓN SEXUAL INTEGRAL Y EL SUMAQ KAWSAY
José Alfredo Díaz Ramos

52

ARTES VISUALES

EL MUNDO PERONISTA SEGÚN DANIEL SANTORO. Entrevista por K. Bonifatti y H. Chumbita

54

LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (2a parte)
José Massaroli

60

TIERRA RANQUEL, ARTE INDÍGENA
Roxana Amarilla

66

MÚSICA Y DANZAS

CONVERSANDO CON VITILLO ÁBALOS
Entrevista por H. Chumbita

68

video: Vitillo y Elvira bailan chacarera

73

video: "Muerte de Tupac Amaru" por Víctor Heredia, con la orquesta de Popi Spatocco

73

Novedad editorial: Horacio Mosquera, La vida de Silvio Rodríguez a través de sus canciones

73

TANGO

LA MATRIZ SOCIAL DEL TANGO
Daniel Yarmolinski

74

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

80

No Soy Tango va por el N° 13

80



POLITICAS CULTURALES Y FEDERALISMO

La cultura como eje de un proyecto de nación

José Luis Castiñeira de Dios

Cuando ya han transcurrido casi cuatro décadas desde la caída de la dictadura militar y se avizora un cambio de gobierno nacional, cabe reflexionar sobre el rol que ocupó la problemática cultural en las distintas etapas del período 1983-2019. A pesar de que en cada etapa se planteó la refundación de la república, pocas veces se expresaron con claridad los valores simbólicos que la debían sustentar. Hubo enunciaciones brillantes y convocatorias integradoras, y hubo también desilusión y confusión.

De hecho, los gobiernos fueron transitando distintos momentos, muchas veces afectados por circunstancias externas que forzaron decisiones ajenas a los propósitos enunciados. Fue el caso del acoso por parte de sectores autoritarios en la primera etapa de recuperación democrática, o la presión ejercida por los medios de comunicación, en el marco de sucesivas crisis económicas y cambios de timón. Los vaivenes generaron una falta de acumulación de experiencias, como consecuencia de interrupciones de procesos iniciados

y el despilfarro de recursos del Estado en momentos de circunstancial prosperidad. Estos hechos desdibujaron las políticas culturales y debilitaron las instituciones específicas creadas a lo largo del siglo XX, con el consiguiente abandono de muchos programas culturales. Todo ello se correspondió con el vaciamiento de los proyectos políticos, que dejaron de discutir el rol de la cultura en las políticas públicas, para considerarla como una más de las estrategias electoralistas.



Al regreso a la vida democrática, durante la frágil y contradictoria transición alfonsinista, se difundió la programación de actividades artísticas en la calle (cultura del espectáculo), con el propósito de convocar a una población atemorizada y una sociedad fragmentada a recuperar los espacios públicos. Estas expresiones, esencialmente generadas desde la capital porteña, tendían a la publicitada “democratización de cultura”, que terminó vaciándose de contenido. La temática de los Derechos Humanos atravesó todas las expresiones artísticas; pero, a pesar del significativo aporte que había hecho el teatro independiente a la transición democrática, fue perdiendo impulso. El culto a una idea de república más cercana a la generación del '80 que a la revolución radical yrigoyenista fue desplazando la idea de nación en la comunicación gubernamental. El resultado fue el fortaleciendo del círculo de dependencia puerto-periferia que sintetiza la historia argentina. Probablemente la política pública más significativa fue retomar el apoyo a la producción cinematográfica y eliminar la censura impuesta por los gobiernos militares. La intervención del Estado a través del Instituto Nacional de Cinematografía, apoyando a los productores audiovisuales argentinos, favoreció el desarrollo de

proyectos diversos y la presencia en los mercados internacionales, aunque el cine nunca recuperó la dimensión industrial alcanzada durante los primeros gobiernos peronistas.

La caída del alfonsinismo, desplomado al ritmo de las crisis económicas, se tradujo en un colapso de las industrias culturales. El ascenso de Menem volvió a generar esperanza en el proyecto de nación del justicialismo, a partir de una alianza de las clases medias con la clase trabajadora, pero el largo recorrido de diez años de este gobierno concluyó con la exclusión de los trabajadores en la conducción de la política nacional. Sin embargo, el campo de las políticas culturales se caracterizó por el aporte de una mirada de la historia argentina modelada por el revisionismo histórico, que se volcó en nuevas instituciones, a la par de la valorización de las expresiones culturales regionales. La creación del Ballet Folklórico Nacional, el fortalecimiento del Instituto Nacional de Antropología en el ámbito del pensamiento latinoamericano, y la promoción de exposiciones sobre el aporte de los pueblos originarios a la gestación de la cultura argentina, fueron algunos signos positivos.



La televisión adquirió importancia creciente en el consumo cultural de los argentinos, y se fustigó al gobierno –apuntando al papel del conductor y productor Gerardo Sofovich– como responsable de la banalización de contenidos. El fin del monopolio estatal en ese espacio, planteado como un acto de ampliación de los derechos democráticos y respeto a la diversidad de enfoques, terminó siendo el lugar desde donde se socavó el poder del gobierno. Pese a que éste era caracterizado desde la oposición como insensible a las expresiones culturales, fue pródigo en realizaciones como la sede de la Biblioteca Nacional, las nuevas leyes del cine y el teatro que multiplicaron la actividad en el país y en su

proyección exterior, así como la creación del Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural Borges.



El breve episodio del gobierno de la Alianza no atinó a formular una política en el área, salvo la supuesta visión de la modernidad que representaba la figura de Darío Lopérfido, creador de “Buenos Aires no duerme” y otras propuestas de la gestión cultural porteña.

En el gobierno de Duhalde, surgido de la tremenda crisis institucional, económica y social que conmovió al país, no obstante las limitaciones que esas condiciones impusieron, se dio impulso a la cinematografía (se crearon las salas INCAA, se modificó la condición jurídica del Instituto para incluir a la TV) y al teatro independiente, se mejoró la condición laboral de los cuerpos artísticos nacionales, sirviendo de modelo a las experiencias de similares organismos en las provincias, y se concibió la creación de nuevas universidades nacionales en el Gran Buenos Aires y en las provincias, un sistema académico innovador que terminaría de desarrollarse plenamente en el decenio siguiente.



Fue durante el período encabezado por Néstor y Cristina Kirchner cuando se esbozó y realizó un nuevo proyecto cultural nacional y latinoamericano. Las políticas culturales se articularon con las de comunicación social y educación (Canal Encuentro, Paka Paka, la red de TV abierta), la construcción de infraestructuras (centros culturales en el interior, Tecnópolis, casas del Bicentenario), el proyecto Ibermúsicas de cooperación musical, el apoyo a las industrias culturales, la red de Puntos de cultura, el foro sindical de la cultura, y la realización de grandes eventos populares en todo el país, que se iniciaron con la celebración del Bicentenario, dentro de la política de inclusión desplegada por el gobierno.



De aquí en más

En la Argentina de comienzos del segundo milenio, partiendo de la reflexión sobre las experiencias vividas, resulta imprescindible volver a definir el sentido, los objetivos y la metodología de las políticas para incentivar la vida cultural de nuestra sociedad.

Hablar del sentido, para entender por qué desde el Estado tendrían que desarrollarse políticas específicas, priorizando el gasto público respecto a otras áreas del presupuesto. Explicarlo nos lleva a considerar la importancia de la vida cultural de los pueblos, en un sentido más político que artístico, y antes que los intereses de sectores corporativos como los de las industrias culturales.

Un país federal como la Argentina debería proponerse como objetivo la representación igualitaria de las expresiones regionales y locales, en un conglomerado que refleje la unidad en la diversidad y el respeto por las identidades culturales, para construir una síntesis múltiple y plural. Una política cultural nacional debería plantearse la ecuánime distribución de los recursos específicos entre todos los sectores de la sociedad, otorgando prioridad a las comunidades menos desarrolladas o más alejadas de los grandes centros urbanos; no concebido esto como dádiva, sino como justa participación en los bienes y recursos de la nación. Para ello es necesario romper definitivamente con la tradición del centralismo dominante y valorar todas las expresiones culturales del pueblo en los distintos rincones del país, dentro de una concepción de lo regional como una dimensión más de la unidad latinoamericana. No se trata de "irradiar" pautas culturales desde un centro, sino forjar un universo que integre armónicamente a sus partes.

¿Cómo producir un cambio integrador en la Argentina, si Buenos Aires concentra cerca del noventa por ciento de instituciones como museos, orquestas, ballets, fondos pictóricos, escultóricos y arquitectónicos, industrias culturales y medios de comunicación? ¿Cuál sería la estrategia a adoptar para re-balancear una situación instalada desde la generación del '80? ¿Cuál sería la manera de llevar a la práctica estos objetivos? La respuesta es la descentralización de la intervención del Estado, con el propósito de fortalecer los valores culturales de toda la comunidad nacional.

En Francia, en el gobierno de De Gaulle, teniendo como ministro de cultura a André Malraux, se pusieron en práctica tales políticas orientadas a la descentralización, para equilibrar el fenomenal desequilibrio de instituciones y recursos entre París y el resto del país. Las Casas de la Cultura, diseminadas en el interior, cumplieron el propósito de estimular desarrollos regionales y crear circuitos vinculando entre sí a los nuevos centros, que Malraux solía definir como "catedrales laicas", nuevas ágoras donde la sociedad podía recrear y expresar su cultura y brindar contenido al ideal común de nación.

Estos objetivos podrían asegurarse a partir de un Pacto Federal para la Cultura suscripto por el gobierno nacional y las provincias, comprometiéndose al apoyo y la co-financiación de un plan trienal acordado como política de Estado. A la vez, debería encararse la transferencia a las provincias –con su correspondiente financiación– de instituciones y fondos patrimoniales acumulados en más de un siglo por la ciudad de Buenos Aires que son financiados por las rentas federales. En el marco de ese Pacto, se constituirían centros regionales con especialización en diversas disciplinas, cuya acción se complementa con redes nacionales asociando teatros, museos, orquestas, bandas y coros, cuerpos de baile, salas cinematográficas y centros audiovisuales. La aplicación estaría a cargo de un Consejo Nacional para la Cultura, con representantes de los sectores públicos y privados encargados de monitorear la implementación del plan.

La política de descentralización se convertiría, de este modo, no en un mero ordenamiento administrativo, sino en la realización de una equitativa distribución de los recursos estatales y un acto de justicia con respecto a las regiones del interior. Descentralizar será desterrar las políticas culturales centralistas, porteñistas y de clase, para recuperar el equilibrio afectado por tantas décadas de injusticia. ■



ARTE, MEMORIA Y POLÍTICA

Pablo R. Bonaparte

*Síntesis de la ponencia en el Foro Mundial
del Pensamiento Crítico, Buenos Aires, 2018*

Lo que llamamos cultura no es más que un momento de un proceso cultural, que siempre es conflictivo, ya que el conflicto es el que produce este proceso. Por eso, no pensar ni generar política es mantenernos pasivos ante las fuerzas que producen el proceso cultural.

En este Foro del Pensamiento Crítico, Cristina Kirchner habló de la necesidad de un cambio en la arquitectura institucional de la democracia, que deviene de la Revolución Francesa de 1789;

aunque la construcción de tal arquitectura es resultado de un proceso cultural que venía desarrollándose desde la Edad Media europea, y que se refleja en el arte tanto en la forma como en el contenido con que utilizamos la memoria.

Algunos indicadores de ese proceso en el arte comienzan a notarse en los siglos XVII y XVIII, cuando se estaba gestando en Europa lo que llamamos “Bellas Artes”. Según las investigaciones de Larry Shiner y Luis Juan Guerrero, antiguamente las obras eran colectivas, desarrolladas en contextos especiales, y se fueron convirtiendo en objetos de culto, para la contemplación individual, que debían ser producidos por individuos de genio. Es la época de separación entre artesanías y obra de arte. Cambia una valoración que en el Renacimiento, por ejemplo, aún determinaba que Leonardo da Vinci y sus colaboradores cobraran el mismo monto que el ebanista que hacía el marco para su Virgen de las Rocas.

El desarrollo del capitalismo occidental

En el período anterior a la Revolución Francesa había comenzado una carrera tecnológica que permitiría a los grandes capitales financieros y comerciales diversificarse en industrias de una forma nueva, con independencia de las condiciones biológicas y naturales: en palabras de Robert Marks, el fin del Antiguo Régimen Biológico, que precisaba mantener un equilibrio con la naturaleza para subsistir.

Con las revoluciones burguesas, los grandes capitales dispusieron de una arquitectura institucional más manejable para desarrollarse. El término capitalismo es un eufemismo que esconde una forma particular de sociedad como ámbito de dominio de lo privado. Es por ello que ningún Estado europeo tuvo nunca el control efectivo de Europa; y que, en su expansión colonial ultramarina, estados imperiales más antiguos y fuertes que los europeos se derrumbaron ante el empuje de la empresa privada.

La palabra privado viene del latín *privatus*, y éste del verbo *privare* (privar). Lo privado es algo que está prohibido o ha sido despojado a los demás. Es lo contrario de lo público. Esto se relaciona con el privilegio (del latín *privilegium*, compuesto por *privus*, relativo a uno mismo, y *legalis*, relativo a la ley). Privado como privilegio están fuera de lo público.

La historia de Occidente es la historia de los privados ascendiendo a privilegios, mientras la nobleza y el pueblo estaban jugando otro juego.

Jaques Le Goff, en su famoso libro *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*, describe una realidad que seguimos viviendo hoy en día:

“Además de los beneficios propiamente financieros y comerciales, los grandes [...] obtienen privilegios (exención de impuestos, participación en el gobierno) que tienen profundas repercusiones en su posición económica” (2014: 38-39).

“En las ciudades de comuna se elevan multitud de reclamaciones, pues suele suceder que los ricos que gobiernan los asuntos de la ciudad declaran menos de lo que deberían, ellos y sus familiares, y hacen que los demás grandes ricos gocen de las mismas ventajas, y así todo el peso recae en el conjunto de la gente más pobre” (79).

“El fraude fiscal va acompañado de la malversación del erario público, una parte del cual pasa a llenar las arcas de los grandes [...]. Las ciudades contraen deudas, llegando incluso a la bancarrota” (79).

“Junto a un pueblo analfabeto e inculto y pobre, existe otro rico en información local e internacional y de todo tipo de monedas. Los dos bajo las mismas leyes, pero para los primeros las leyes son obligatorias, para los otros tienen un valor formal. Las leyes para estos son pantallas bajo las cuales “pueden ejercer una actividad sin riesgos hacia sus propios fines” (67).

“Por otro lado, si acaso encuentran un obstáculo en alguna de estas leyes que ellos mismos han redactado con extrema habilidad, y si entonces les es imposible encubrir o justificar un acto de violación, suprimen el obstáculo con tanta audacia como habilidad” (67-68).

La característica de Occidente, entonces, es el dominio de lo privado sobre lo público, desde antes del advenimiento de la democracia. Los capitales privados fueron los que impusieron las conquistas coloniales, y los Estados modernos fueron su instrumento. El espacio privado aprovechó las colonizaciones y desarrolló la industria. Los ferrocarriles los desarrollaron capitales privados; salvo en Francia, donde una vez realizada la inversión se cedieron a los privados. Howard Zinn cuenta que el presidente Cleveland cede a la JP Morgan créditos fabulosos, varias veces millonarios, con devoluciones irrisorias, para construir ferrocarriles, y le niega 100 mil dólares a los granjeros de Texas que sufrían una gran sequía, para “no intervenir en el mercado”.

El ámbito privado logró controlar al Estado, especialmente a través de las ramas judicial y legislativa, y hoy tiene su apogeo con la institución de los medios de comunicación masiva.



Lo privado y lo público en la sociedad y el arte

La etimología de lo privado es una negativa: lo que no es público. Esta definición por la negativa significa que existió antes un orden diferente.

Hace poco, en Cafayate (Salta), una empresa minera irrumpió con una topadora en territorio de los pueblos originarios, en la hermosa Quebrada de las Conchas, y ocurrió un hecho sobrecogedor. Todos los pueblos originarios, todos los partidos políticos representados y no representados, la policía, la Iglesia, las organizaciones sociales y las agrupaciones autoconvocadas anti-megaminería se unieron, para echarlos y para sancionar ordenanzas que garantizaran el rechazo. Los intendentes de la zona viajaron con sus consejos a la capital a reclamar por los derechos del pueblo: de todos. Cuando un pueblo se organiza no tiene rival.

La arquitectura institucional que nos merecemos tiene que ver con la organización de lo público. Los que detentan los poderes económicos permanentes precisan para dominar y gobernar la desorganización del pueblo. Debemos reconocer cómo nos desorganizan, pues la desorganización manipula valores. El conflicto cultural se da entre valores, y consiste en hacer hincapié en unos sobre otros.

Para afrontar estos problemas, tenemos que entender cómo se contraponen, tanto en la vida como en el arte, el capital privado y el capital público, lo particular y lo público, lo profano y lo sagrado, el privilegio y la democracia, el deseo por el consumo y el amor por la construcción. Un arte individualista, pensado como fin en sí mismo, se opone a un arte social, que abre puertas a la historia. Una memoria episódica, descoyuntada, genera estigmatizaciones porque se opone al entendimiento y reconocimiento del proceso cultural. Y una política cultural de eventos aislados se opone a la planificación de una política cultural.

El abandono de lo sagrado, del “para todos todo”, el abuso del deseo como consumo particular, y la desjerarquización del amor como proceso constructivo colectivo, llevan hoy a que gran parte de la población no valore el arte, la memoria y la política. Las tres compiten por ser la categoría más profanada, siendo que la política es la que articula a las otras dos. Si asociamos la corrupción a la política sería como asociar la violación al amor.

Estamos inmersos en un sistema que banaliza las cosas sagradas para dominar, para evitar la comunión, el compartir. Sabemos que es importante lo sagrado, pero no sabemos qué lo es. Lo sagrado está revuelto como en un cambalache. El club de fútbol, la familia, el bebé por nacer pero no el nacido. La

plata, los ahorros, son sagrados, tanto que su profanación puede producir una revuelta, que no se produce por la pérdida de derechos.

Si hablamos de amor, rápidamente se lo asocia a algo poco serio, no objetivo. Pero el amor es un proceso constructivo que requiere seriedad y responsabilidad. Se confunde al amor con el mero deseo de consumir, con una subjetividad interesada. En ciencia, se inhabilita el compromiso que genera el amor, confundiéndolo con un deseo irresponsable, pero al mismo tiempo se da vía libre a la ambición, que ha producido todos los fraudes de que se tenga memoria.



En conclusión

No se trata de acabar con lo privado: nadie entrega su casita, sus pertenencias personales. Lo que se plantea es la necesidad de controlar el dominio privado en función de lo público. Ni más ni menos que nuestra Constitución de 1949, cuando dice que la propiedad privada está en función social. No en función del privilegio, sino de la organización del pueblo.

Debemos vincular al arte con nuestras exigencias sociales. La separación entre el mundo sagrado y el mundo profano fue una ocasión para destacar la obra de arte, constituyendo un “mundo imaginario” con características de “insularidad”. La obra que era el medio para acceder a lo sagrado pasó a ser el fin. Tiene que volver a ser el medio para una construcción social.

Precisamos romper la lógica sincrónica con que se analiza la realidad, y ver los procesos históricos.

Debemos cobrar consciencia de que una política cultural abarca a toda la población, involucra a toda la estructura del Estado y permite organizar a toda la sociedad civil. Y recordar siempre que un pueblo organizado no tiene rival.

Bibliografía

- Bonaparte, Pablo R., *Política cultural de Estado. Vistiendo al emperador desnudo*, Buenos Aires, Ciccus, 2018.
- Guerrero, Luis Juan, *La Estética Operatoria en sus tres direcciones I. Revelación y acogimiento de la obra de arte. Estética de las manifestaciones artísticas*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- La Estética Operatoria en sus tres direcciones II. Creación y ejecución de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- La Estética Operatoria en sus tres direcciones III. Promoción y requerimiento de la obra de arte*, Buenos Aires, Losada, 1956.
- Kusch, Rodolfo, “La salida del indio”, en *De la mala vida porteña*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1966.
- Le Goff, Jaques, *Mercaderes y banqueros de la Edad Media*, Madrid, Alianza, 2014.
- Marks, Robert B., *Los orígenes del mundo moderno. Una nueva visión*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Shiner, Larry, *La invención del arte. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2014.
- Zinn, Howard, *La otra historia de Estados Unidos*, Guipuzcoa, Hiru, 2009. ■

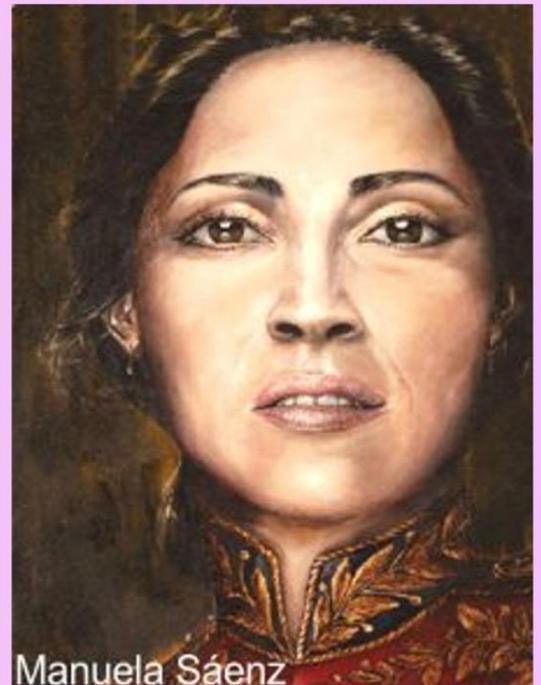
MUJERES EN EL EXILIO

Claudia Baracich

La historia cuenta poco sobre las mujeres y, cuando cuenta, generalmente son anónimas que, en sus mejores roles, confeccionan banderas y uniformes, son acompañantes de los héroes en la época independentista, y más adelante cocineras, prostitutas, aunque también pueden ser enfermeras, maestras, científicas, artistas e incluso espías. Cuando se habla de migraciones femeninas, se registran las que pertenecen al servicio doméstico, la salud sexual y reproductiva y la trata de personas (Cortés Castellanos, 2015: 29), o tal vez dedicadas al estudio, a la investigación o a la empresa.

Al abordar el tema de las mujeres y el exilio político, casi imperceptible en los relatos, aunque presente desde la colonización hasta nuestros días, se hace visible una realidad actual y pasada que presenta el entramado entre tres dimensiones: *“la distinción entre sexo –el hecho anatómico– y género –la construcción cultural, dinámica, de una normatividad femenina argumentada sobre el sexo–, así como para denunciar la existencia de un sistema sexo-género que se traduce políticamente en subordinación de la mujer”* (Courtis y Canevaro, 2018: 1); la relación de las mujeres con los estados nación; y la voz de las mujeres en el campo de la política. Esta problemática presenta pues aristas que, si bien están relacionadas con las causas de migración, necesariamente aportan otra mirada a la cuestión.

Desde la época de la colonización, las mujeres sudamericanas y caribeñas han sido protagonistas de las luchas contra el invasor y sufrido exilios políticos: entre otras, Cecilia Tupac Amaru, en 1781, desterrada al convento de las Recogidas de Méjico; Manuela Tito Condori, en 1783 condenada al destierro, partiendo del Cusco a pie hasta el Callao.



Manuela Sáenz



Blanca Luz Brum



María Elena Walsh

En las luchas por la independencia en Perú, Francisca de Zubiaga de Gamarra (1803-1835) fue desterrada a Valparaíso; en México, Leona Vicario de Quintana Roo (1789-1842), presa, perseguida y expulsada; en Chile, Francisca Javiera Carrera y Verdugo (1781-1862) padeció diez años de destierro en Argentina y Uruguay; en Venezuela, Luisa Cáceres Díaz (1799-1866), torturada y confinada en España; en el actual Ecuador, Manuela Sáenz (1795-1859) encerrada en 1834 en la cárcel de mujeres y enviada a Jamaica, volvió en 1835, pero el presidente Vicente Rocafuerte la desterró.

Llegaron los tiempos de los estados nación, las luchas por derechos, la alternancia de gobiernos democráticos y dictaduras militares que intensificaron las persecuciones. El siglo XX, el de los genocidios y las guerras mundiales, fue también el de los exilios: toda América del Sur y el Caribe han sido víctimas de estos procesos, y las mujeres protagonistas. Algunos ejemplos en distintos países son los casos de Margot Machado y Dysis Guira en las luchas revolucionarias de Cuba (Ramírez Chicharro, 2017), la peruana Magda Portal, la uruguaya Blanca Luz Brum, y la poeta revolucionaria paraguaya Carmen Soler refugiada en Argentina (Rivera Mir, 2015).

A partir del Plan Cóndor, aparecen los nombres de mujeres que, como muchos de sus contemporáneos, debieron exiliarse: las argentinas Jorgelina Ramus, Nora Strejilevich, Tununa Mercado, Norma Aleandro, María Elena Walsh, Mercedes Sosa, Nacha Guevara, Nora Catelli (Comité Español del ACNUR, 2010), la chilena Isabel Allende, la uruguaya Cristina Peri Rossi, las brasileñas María Luisa Tarrés, Vania Bambirra, Maria Teresa Aguirre, Maluzza Stein.

En la actualidad, otro conflicto que da cuenta de la vigencia del problema es el del grupo de mujeres colombianas, silenciadas en el proceso de paz, que piden ser escuchadas (AMG, 2015).

No son muchos los trabajos realizados sobre esta temática; más bien el caso de las mujeres suele quedar

incluido dentro del exilio político en general, que “se sobreentiende las incluye”, resultando así un relato donde predomina la voz masculina. Abordajes como el citado de Rivera Mir presentan diferentes miradas. Hay otro relato, aquel que se construye desde un triple exilio, por mujeres, por desterradas y por políticas, dando como resultado la memoria alternativa, esa que cuenta la lucha dentro de otras luchas.

No hay lucha sin palabras, dicen las mujeres bolivianas, y la palabra de estas luchas es profundamente política, pues determina la posición, la mirada que define a los sujetos y a las sociedades. Son las voces de las mujeres políticas que, aun perteneciendo a organizaciones, partidos, sindicatos, develan las estrategias de los poderes, reclaman por derechos y cuestionan prácticas sociales y formas de control, de exclusión y de subordinación, dentro y fuera de sus grupos de pertenencia.

“Para estas mujeres emigradas, la construcción de sus propios espacios políticos significó también una rearticulación de sus prácticas cotidianas, en un contexto donde muchas veces se vieron aisladas y donde su presencia incomodó tanto a sus opositores como a sus ‘compañeros de ruta’” (Rivera Mir, 2015). “Así, desde el habla de las mujeres es posible establecer su lugar social y el peso –mayor o menor– que jugaron los mandatos culturales de género en su vivencia y memoria del exilio” (Loreto Rebolledo, s/f).

Sin lugar a dudas las mujeres políticas exiliadas pertenecen al colectivo que “alza la voz”, una voz que reclama ante los estados, que grita el empoderamiento, que hace visible la lucha de género, “*porque en el ‘derecho a la verdad’ se encuadran los derechos a saber y a ser escuchadas, así como el derecho a participar en los procesos de paz y en aquellos destinados a la consignación de las violaciones de derechos humanos de las que hayan sido víctimas*” (AMG, 2015).

Fuentes bibliográficas

- AMG, Asociación de Mujeres de Guatemala, “Informe Derechos de Participación de las Mujeres Refugiadas y Exiliadas en el Proceso de Justicia Transicional en Colombia”, 2015. <https://www.notimerica.com/sociedad/noticia-mujeres-exiliadas-refugiadas-colombianas-voces-silenciadas-proceso-paz-20160421110449.html>
- Comité Español del ACNUR, “Mujeres exiliadas escritoras del ámbito hispanoamericano”, 2010. http://www.nadieseacuerdadenosotras.org/WEB_SECCIONES_14_8_10/EXILIO_DIASPORA/PDF_EXILIODIASPORA/Mujeres_escritoras_exiliadas.PDF
- Cortés Castellanos, Patricia, *Mujeres migrantes de América Latina y el Caribe: derechos humanos, mitos y duras realidades*, CEPAL, Serie Población y Desarrollo N°61, Santiago de Chile, 2005.
- Courtis, C. y Canevaro, S., “Género y migraciones. Una aproximación a la migración de mujeres en América Latina”, *Movilidades e Interculturalidad en América Latina CH3*, FLACSO Virtual, 2018.
- Cervantes, Erika, “Hacedoras de la historia”, CIMAC, *El Mexicano*, México DF, 4 marzo 2008.
- Ramírez Chicharro, Manuel, “Las mujeres exiliadas en la internacionalización de la insurrección cubana: 1955-1958”, *L'Ordinaire des Amériques*, 2017. <http://journals.openedition.org/orda/3423>
- Rebolledo, Loreto, “Mujeres exiliadas con Chile en la memoria”, s/f. <https://web.uchile.cl/publicaciones/cyber/19/rebolledo.html>
- Rivera Mir, Sebastián, “Mujeres latinoamericanas exiliadas en México. Militancias y activismo de izquierda en la posrevolución (1926-1936)” en *Pacarina del Sur*, 2015. http://www.pacarinadelsur.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1220&catid=5&Itemid=9
- Villanueva Velasco, Mario (2014), “‘Brasil. Ámelo o déjelo’. El caso del exilio de académicos brasileños en México y sus aportes”, *II Jornadas de trabajo “Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX”*, ISSN 2314-2898. <https://historia-biografia.com/manuelita-saenz/> ■

DOCTORADO HONORIS CAUSA A TATY ALMEIDA

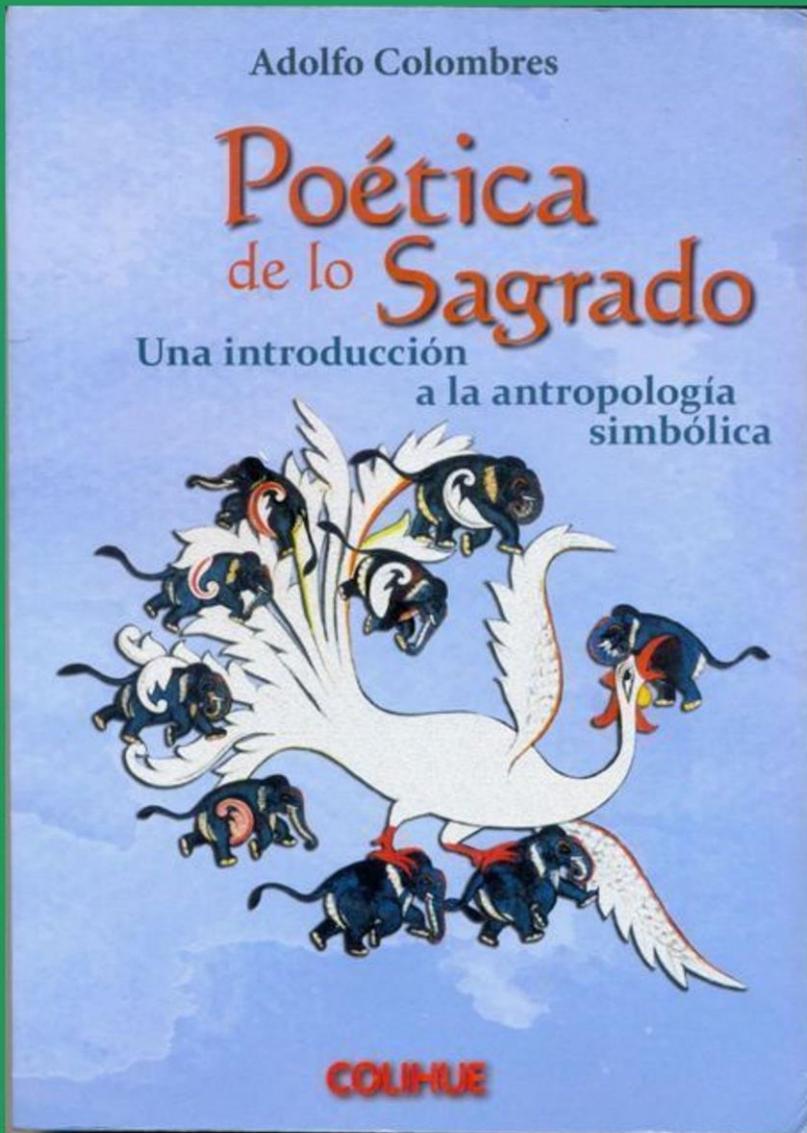
Hace 42 años las Madres de Plaza de Mayo comenzaron las rondas en torno a la pirámide para reclamar por la desaparición de sus hijos. Taty Almeida buscaba al suyo, Alejandro, secuestrado en 1975 por la Triple A, en el prólogo a la represión que desplegó después la dictadura. Este grupo de mujeres, de las que Taty ha sido y es protagonista principal, marcó la resistencia y sigue instando la lucha por la memoria y la justicia en el país.

Como expresión del reconocimiento de nuestra comunidad académica, el doctorado de Taty Almeida, propuesto al Rectorado de la UNA por el director del Área de Folklore Víctor Giusto, fue aprobado por unanimidad en el Consejo Superior. El acto de entrega del título, con la asistencia multitudinaria de profesores, alumnos, graduados y personal de esta casa de estudios, contó con la participación artística de Patricia Barone y Javier González, el pianista Marcelo Perea, la Escuela Popular de Música, Teatro por la Identidad, los elencos institucionales de la Orquesta Criolla, Ballet Folklórico y Compañía de Tango de la UNA, y la cantante venezolana Cecilia Todd, ovacionada por su arte y en solidaridad con su patria bolivariana. Asimismo, el escultor Adolfo Gollob entregó a la homenajeadada un relieve escultórico de Eva Perón.

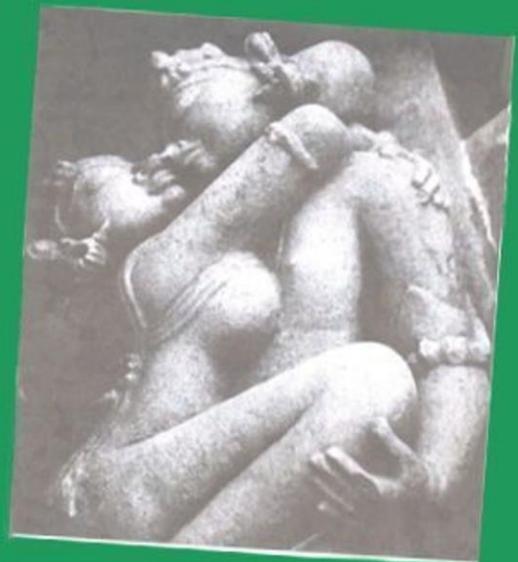


fotos de Rafael L. Gindin

Novedad editorial:



Este nuevo ensayo de Adolfo Colombres propone una reflexión sobre lo sagrado, los sistemas simbólicos con los que las sociedades de todos los tiempos han buscado dar sentido a su existencia, y el tratamiento que las ciencias sociales han dado al asunto. La comparación entre las religiones occidentales con las concepciones del mundo oriental y del ancestro indoamericano constituyen en estas densas páginas un camino de exploración crítica. Son puestas en cuestión las miradas sobre un campo en que se relacionan ciencias, literaturas y mitologías. La incansable labor del autor en torno a las maravillas y revelaciones del imaginario de los pueblos arriesga así un paso más hacia el conocimiento en profundidad de la condición humana.



INVESTIGACIÓN



BANDOLERISMO, CULTURA POPULAR Y DESORDEN JURÍDICO

Hugo Chumbita



*Un orden de cualquier categoría presupone un desorden postergado.
Un orden estricto se establece sobre el máximo desorden de una trastienda...
Pero en general, en el cuarto de cachivaches está la humanidad del hombre.
Raúl Scalabrini Ortiz (El hombre que está solo y espera)*

La historia de los rebeldes y bandoleros en el sur de América trasunta un persistente desorden en la base de la sociedad. Es el reverso del orden estatal, la trastienda de la civilización impuesta, para decirlo con una elocuente metáfora de Scalabrini. En sus orígenes aparece como resistencia a la conquista y a la violencia contra los pueblos autóctonos. En medio de esa confrontación cabalgaban los gauchos.

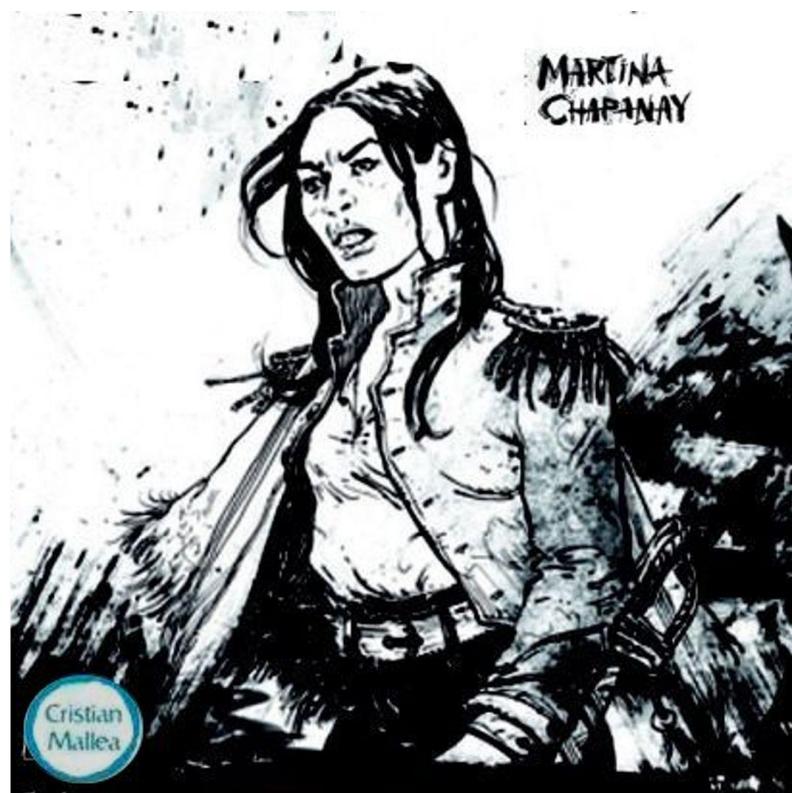
Aquellos jinetes libres que convivían con los indios “infieles” en las zonas de frontera, hijos del mestizaje racial y cultural, eran una clase “peligrosa”, predispuesta a las actividades que se rotularon como bandolerismo. La revolución por la independencia los convirtió en un factor decisivo de las guerras internas y externas. Irrumpieron en el escenario público con las milicias montoneras, encolumnados tras los caudillos rurales, Artigas, Facundo y los demás: la vanguardia del movimiento federal, la vertiente popular de la revolución, cuyos avances y retrocesos signaron casi todo el siglo XIX, disputando el poder a la elite mercantil y terrateniente. Cuando la revolución chocó con sus límites y se profundizó el proceso de privatización de los recursos naturales —los bienes comunes—, los gauchos quedaron excluidos del reparto. La opción era el bandillaje o seguir prestando servicios en las campañas militares y las contiendas políticas, de la manera que muestra el itinerario de Santos Guayama, Martina Chapanay o Calandria. Sus figuras perduraron como héroes de una historia disidente de la plebe rural.

Las tribus ecuestres que defendían sus territorios, cuyo modo de vida tenía notable analogía con el de los gauchos, fueron arrastradas a menudo a las luchas políticas, como las insurrecciones que comandaron el general Carrera y el capitán Molina. El avance de la civilización occidental y la economía capitalista tornaba inviable el mundo de gauchos e indios, la pampa abierta y sin límites. Pero ellos también tenían derecho a poseer sus recursos, y un trato equitativo en tal sentido hubiera puesto los cimientos de una sociedad mejor integrada. En cambio, según el designio que trazaron las “campañas al desierto” y la legislación penal rural, el proyecto civilizador se ejecutó como una política de genocidio, represión y expoliación.

La parábola que marcaron las montoneras y los caudillos gauchos tuvo un punto de inflexión con la derrota del federalismo, y quedaron como secuelas las aventuras aisladas de matreros como Moreira, Cubillos y el Gato Moro, que patentizan la declinación del horizonte político y la posición social del gaucho. La conversión del gaucho en peón implicó privarlo de su independencia original y domeñar su temperamento díscolo; pero en la población rural subsistió la nostalgia de la libertad y el resentimiento

por las injusticias, y esa fue la raíz del mito gauchesco, núcleo de la cultura popular que siguió vivo a través del riquísimo caudal de la poesía, la narrativa y el teatro criollo.

Aunque la inmigración europea transformó la sociedad, surgieron luchas y protestas de los nuevos trabajadores inmigrantes, a la par de los criollos y los descendientes de criollos y negros. Entrado el siglo XX, el espíritu gaucho latía aún, y algunos bandoleros, incluso hijos de italianos y españoles, como Vairoleto o Zamacola, que empuñaban el Winchester mejor que el facón, fueron idealizados por los campesinos como la reencarnación del héroe gauchesco.



La caracterización del bandolero

Los personajes que hemos enfocado se corresponden en buena medida con la caracterización del *bandolero social*. Hobsbawm lo explica como emergente de la protesta de un campesinado tradicional que entra en crisis por la penetración del Estado capitalista. Esa interpretación se ajusta al cuadro de algunos ámbitos rurales conflictivos de nuestro país en el siglo XIX, pero en el siglo XX las comunidades de las que surge el bandido no presentan el carácter de un campesinado típico, por la variedad de grupos étnicos que abarcaban y la relativa ambigüedad de las capas racial y culturalmente mestizas. Sin embargo, el medio sociocultural de diversas regiones mantenía un carácter tradicional, que se puede resumir en el código gauchesco, rechazando las imposiciones de la autoridad urbana y realzando los valores de la insumisión, la generosidad y el

señorío de los jinetes sobre el medio natural.

En la frontera con los indios hubo varios tipos de bandidaje. Los malones indios, aunque bajo la dirección de los grandes toquis adquirirían la forma de operaciones de guerrillas y también han sido vistos como una especie de empresa comercial armada, pueden asimilarse perfectamente al bandolerismo social. Los rasgos más nítidos del fenómeno se observan en el comportamiento de las bandas capitaneadas por indios, mestizos o criollos que maloqueaban por su cuenta en la frontera, contando con el respaldo y la solidaridad de las tribus.

La "transferencia de riquezas", robar a los ricos para ayudar a los pobres, resalta en la leyenda de bandidos como el gauchito Gil, la Chapanay, Guayama, el Lega, Cubillos, Vairoleto o Mate Cocido, aunque luce menos o no aparece en el caso de Cuello, Moreira, Calandria, los Barrientos y otros. Por supuesto, la distribución de los bienes obtenidos podía hacerse de muchas maneras; a veces revestía la forma de convites y fiestas que ofrecían al paisanaje. En el caso de los malones, está claro que despojaban a los invasores huincas para abastecer a las tribus. En cualquier caso, la caracterización de Hobsbawm sobre los "vengadores" permite entender que, más que un reparto del botín, la gratificación para los pobres era la revancha simbólica, mostrando a los poderosos que ellos también podían hacerse valer o temer.

A veces los bandidos chocaban con extranjeros, en tanto representantes del sector de los explotadores. Es el caso del gringo Sardetti, que en los teatros transhumantes es el estereotipo del pulpero abusador. No llegan sin embargo a ser manifestaciones de xenofobia, impensables en un escenario social tan variopinto como el de la Argentina del siglo XIX, donde las corrientes migratorias y los cruces étnicos eran intensos y recientes. Incluso las comunidades indias eran permeables a la influencia externa y por cierto no regía en ellas la discriminación racial. El caso de Tata Dios, el "mesías gaucha" de Tandil, fue un episodio excepcional que no marcó una tendencia significativa.

Bandolerismo y rebelión política

Hobsbawm señaló que el bandolerismo social puede confluir con las insurrecciones agrarias y la revolución política. En efecto, el periplo de Artigas muestra cómo un jefe de bandoleros pudo reivindicarse y convertirse en conductor de su pueblo. Y en las movilizaciones montoneras, algunos buenos bandidos aparecen comprometidos en una "guerra social", que puede verse como forma "premoderna" de lucha y podía contener episodios de pillaje, pero se libraba para decidir el rumbo político del país.

En la pampa bonaerense, las milicias de Rosas absorbieron y disciplinaron el furor de las montoneras. Durante más de dos décadas, el régimen rosista impuso una virtual transacción entre los intereses de los propietarios y las masas, logrando una ancha base de consenso social. Entonces fue la oposición unitaria y liberal la que alentó las

rebeliones. Y después de Caseros, la elite condenaba a los gauchos al servicio militar de frontera para pelear contra los indios.

Algunos observadores distantes de las guerras civiles del siglo XIX no encuentran sentido a la intensidad de tales conflictos, que difieren por cierto de la lucha de clases contemporánea en Europa. Sin embargo, se trataba de continuar la revolución por la independencia, para dirimir el proyecto del Estado nacional, y era crucial resolver la hegemonía de unas u otras clases, regiones e intereses: las montoneras tradujeron en gran medida la voluntad espontánea de los gauchos y las capas populares ante esos dilemas.

Razón elitista y razón populista

Al analizar las variedades del bandolerismo sudamericano, Slatta y otros autores se alinean con la crítica de Antón Blok, que minimiza los lazos con el campesinado y enfatiza su interdependencia con los sostenedores del poder establecido. Es lo que postulan Archer y Vanderwood sobre los bandidos mexicanos, Chandler y Lewin sobre los cangaçeiros, así como Miquel Izard y Slatta acerca de los llaneros venezolanos y los gauchos argentinos (Slatta,1987).



cangaçeiros: Lampeao y María Bonita

La tendencia desmitificadora de estos bandidólogos, aunque con una argumentación más sofisticada, no dista mucho de la vieja polémica acerca del "moreirismo" en la literatura argentina, cuando los críticos ilustrados descalificaban a los poetas de la gauchesca rebelde. Sin duda las lucubraciones de los investigadores no son ajenas a la lucha de clases y de ideas. La congruencia entre la imagen legendaria y la realidad, en torno a lo cual giran en gran parte estos debates, es una apreciación en la que influyen preconceptos sobre la racionalidad de los sectores populares y su capacidad para discernir sobre sus propios intereses. Si un enfoque "populista" puede aceptar de manera acrítica la leyenda heroica, otra visión *elitista* lleva a despreciarla e

inclinarse por la razón oficial. El análisis de Hobsbawm, en realidad, es mucho más sutil y matizado, y aclaremos que tampoco todos sus contradictores se alinean con la visión de la elite.

Slatta generalizaba negando que hubiera bandolerismo social en la Argentina; en realidad, lo que había estudiado era la campaña bonaerense del siglo XIX, donde suponía que los bandidos "no buscaban ni necesitaban apoyo", adoptando cierta descripción de las pampas pobladas sólo por pastores errabundos. Investigaciones más recientes muestran en cambio la diversidad de ocupaciones en la sociedad campesina: los censos de mediados del siglo en el partido de Lobos, hasta la época de Moreira, indican que más de la mitad de la población se dedicaba al menos parcialmente a la agricultura. Es decir que, incluso en las áreas ganaderas por excelencia, existía un importante componente de granjeros, labriegos y artesanos (Mayo y otros, 1987; Mateo, 1993; Di Stefano, 1991); y en otros lugares del interior también contaban los mineros, pescadores, leñadores, incluso comunidades indias más o menos asimiladas. Podemos deducir que en las pampas argentinas, con abundantes recursos y menor densidad relativa de pobladores, los matrones no necesitaban ser asaltantes, pues podían mantenerse cuatrereando en pequeña escala, comerciando cueros o plumas de avestruz, y hasta haciendo changas en las estancias.

El estilo de vida independiente y bravío de los gauchos imponía su prestigio entre los demás pobladores de cualquier condición, incluidos algunos grupos indígenas. Por otra parte, la dimensión de clase –no sólo de parentesco o amistad local– en los lazos entre bandidos y campesinos, se torna evidente cuando sus aventuras atraviesan diversas zonas, encontrando análoga hospitalidad entre otros pobres del campo. Algunos bandidos populares podrán ser "desmitificados"; pero no se pueden desconocer sin más los vínculos de solidaridad, cuyos indicios no son fruto de ningún desborde literario. El prontuario de algunos lo muestra, y la pléyade de bandoleros canonizados por sus paisanos en ciertas regiones subraya la densidad del fenómeno.

Distancias entre Europa y América

No obstante sus aciertos, la teorización de Hobsbawm, confrontada con nuestra realidad suscita algunas dificultades. En la Europa del Mediterráneo de donde partieron sus estudios, el bandolero emerge en campesinados de culturas antiguas muy sedimentadas, mientras que en América se trata de sociedades híbridas, menos estructuradas, en las cuales coexistían grupos de diversa procedencia, aunque el factor común era la discriminación que relegaba al conjunto a un estatuto inferior. La afirmación de Hobsbawm de que el bandolerismo social "prepolítico" desaparece con la transición al capitalismo agrario y la sociedad moderna, fue contestada por O'Malley en base al caso de los hermanos Kelly en Australia (O'Malley, 1979); otros ejemplos, como los de Billy *The Kid*, los Dalton, Jesse James y demás que trata Richard White en el medio oeste norteamericano

(White, 1981), incluso los que observó Alan Knight en poblaciones estratificadas de México (Knight, 1986) y algunos pistoleros de la década de 1930 en Estados Unidos, indicarían que el fenómeno aparece en áreas rurales relativamente desarrolladas o puede reproducirse en un contexto "moderno".



culto al Gaucho Lega en Corrientes

Hobsbawm admitió que, no existiendo formas más avanzadas de organización colectiva, la atracción del bandolerismo social no está agotada; en particular donde la tradición de los buenos bandidos se ha incorporado a la cultura popular (Hobsbawm, 2001: 197 y ss). Ello sería predicable para los casos de Vairoleto y Mate Cocido en la década de 1930 y Velázquez en la de 1960, e incluso para los villeros suburbanos posteriores.

En este punto debemos considerar, además, la específica "excentricidad" sudamericana: la construcción del Estado y la sociedad moderna no tienen la misma linealidad ni la lógica interna de los estados europeos. En los países periféricos, la "modernización" –una proyección distorsionada de las instituciones de los países metropolitanos– excluye los intereses y demandas de los pueblos subordinados, no se asienta en la propia experiencia histórica y es culturalmente resistida. La estabilidad y regularidad que alcanzaron en la época contemporánea las naciones industriales no se puede equiparar con la frágil institucionalidad de nuestros estados dependientes.

El bandidaje suburbano

Todo indica que el bandolerismo social se ha extinguido en la Argentina con el despoblamiento rural, faltando la masa

del campesinado que sustentaba aquel fenómeno. Pero a la vez se crearon las condiciones de un bandidaje que heredó algunas de sus características en las villas de emergencia, ámbito de transición del campo a la ciudad, refugio de migrantes y excluidos. Algunos cabecillas de bandas que compartían lo robado con los suyos, a partir de su muerte trágica fueron señalados por una aureola legendaria, e incluso "santificados" como milagrosos.

El uruguayo Nelson Julio Maciel, "el Chueco" (1950-1971), que vino del interior a un "cantegril" montevideano y se distinguió por robar y repartir, debe parte de su fama a la canción que le dedicó Daniel Viglietti (Alfaro, 1985). En la villa porteña Ciudad Oculta, Héctor Hugo Cequeira, "el Pichu" (1960-1989), quien entre otras pintorescas andanzas se convirtió en un líder de la organización barrial, mereció una placita bautizada con su nombre y un pequeño altar en el sitio donde lo mataron (investigación del autor, con Juan Mendoza y Hernán Scandizzo, 1999). En la lista de personajes de este tipo, Víctor Manuel Vital, "el Frente", también tiene su culto entre los jóvenes de la villa Santa Rita (Alarcón, 2003).

El ilegalismo americano

No es grave que algunos quebranten la ley, pero sí que los demás lo celebren o los encubran frente a la autoridad. Este cuestionamiento al orden social y legal, particularmente intenso entre nosotros, devela un conflicto que tiene profundas raíces históricas.

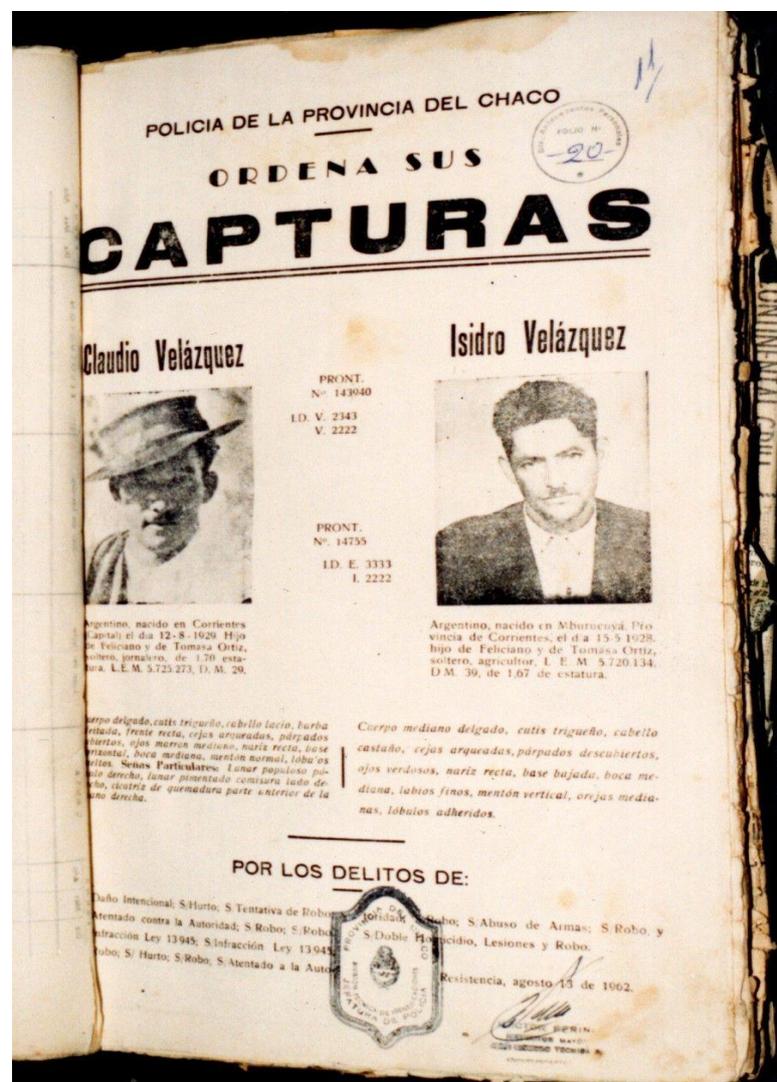
En la colonia española, la ley era en gran medida irrealizable, tanto por sus limitaciones inherentes frente a los problemas interculturales como por las manipulaciones que practicaban los conquistadores. Los revolucionarios roussonianos anunciaron un evangelio igualitario: nadie está obligado a respetar las leyes sino ha contribuido a hacerlas, ni a obedecer a los magistrados si no ha contribuido a elegirlos. Pero el racismo y la violencia colonial fueron recreados y exacerbados, con otros argumentos, por los ideólogos de la civilización europeizante.

Sarmiento lo planteó con toda crudeza. En el *Facundo* (cap. 7), refutando la expresión de que "la autoridad no es más que un convenio entre gobernantes y gobernados", afirmaba que "la autoridad se funda en el asentimiento indeliberado" y que "donde hay deliberación y voluntad, no hay autoridad". Lo mismo que Alberdi en las *Bases*, planteaba trasplantar europeos, con sus hábitos de trabajo y acatamiento a la autoridad, para sustituir a la población nativa. En sus últimos escritos concluía en que la nuestra no era una república representativa ni el pueblo tenía "aptitud para gobernarse a sí mismo"; su filosofía era que la civilización debía instaurarse *contra* el pueblo (Sarmiento, 2001: t. XXXVIII, 295 y ss).

La persecución penal a las clases bajas se mantuvo de hecho, aplicando las leyes según la condición personal: y la dualidad del trato a ricos y pobres se combinó de manera perversa con la discriminación racial y la corrupción policial. Más grave aún era que la clase dirigente se colocara

por encima de la ley, algo que vienen desde los orígenes del "capitalismo contrabandista" y se expandió con el auge de los grandes negocios exportadores: basta señalar la forma en que se vendieron en la bolsa los derechos a la tierra de los indios antes de la expedición de Roca. La conquista del "desierto" se realizó violando el mandato constitucional de "conservar el trato pacífico con los indios". En plena "organización nacional", en la provincia más adelantada, baluarte de la hegemonía liberal, las elecciones se decidían a punta de cuchillo por hombres como Moreira.

Ningún orden puede legitimarse sin el ejemplo de arriba, y la clase dirigente no puede hacerse acatar invocando las normas que ella misma desconoce. Dominadores y dominados compartieron el desdén por la legalidad, sin grandes diferencias en el comportamiento de los que debían hacer cumplir la ley y los que la transgredían. Así es como el *ilegalismo* o el desprecio por las reglas ha sido y es un problema endémico en nuestra sociedad.



Sin pacto social

Buscando las razones de la resistencia campesina, Ranajit Guha parte de una idea de matriz roussoniana, que "el orden social deriva su estabilidad de un acuerdo firme y tradicional, si bien tácito, entre gobernantes y gobernados, sobre un código mutuamente aceptable de dominación y subordinación". La falta de este acuerdo alienta el desvío de

las normas, los desafíos individuales y colectivos a la ley (Guha, 1983: 11). He aquí el fondo del problema.

Lewis Morgan, al elaborar los fundamentos antropológicos de la contraposición entre barbarie y civilización trillada por Sarmiento, concluía constatando que el prodigioso crecimiento de la riqueza producido por la civilización, concentrado en beneficio de los propietarios, se erigía en una fuerza irreductible contra los pueblos; y advirtió claramente la amenaza disolvente que representaba "*una carrera histórica cuya única meta es la riqueza*" (Morgan, *Ancient Society*, 1877).

Este proceso fue devastador en el mundo colonial, con efectos degradantes, tanto para el colonizador como para el colonizado. La explotación compulsiva del trabajo generaba como reacción, según el margen de acción disponible, bandolerismo, protestas organizadas, y también actitudes de "resistencia cotidiana", trabajo a desgano, pequeños hurtos y daños, sabotajes, etc., que resentían la actividad económica (Scott, 1985; Adas, 1981).

Buscando las causas de "la debilidad crónica de la ley", algunos autores se remontan a la problemática inserción social del mestizo rural, el "constituyente básico" de nuestras poblaciones. Por lo general, el mestizaje originario resulta de uniones prohibidas, vergonzantes y desiguales, en las que el conquistador europeo toma y luego abandona o desprecia a la mujer indígena; ello implica una deserción o frustración de la "función paterna normativa", por la cual los hijos se crían en el desarraigo, la indisciplina y la desafiliación familiar. La madre encarna los traumas del sometimiento de la masa aborígen, obligada a aceptar las reglas del dominador, que difícilmente puede transmitir a sus vástagos (Ras, 1996; Montevecchio, 1991). En esta situación se superponen el dualismo entre la ley y la realidad característico de la colonia, y los efectos psicológicos del racismo y la "vergüenza étnica" proyectada en la prole; asuntos que también fueron tratados por Octavio Paz, señalando el complejo del "hijo de la chingada" (O. Paz, 1950). El conflicto del mestizo con la cultura dominante explicaría la marginalidad de los jinetes de las pampas y el carácter del gaucho: el desapego familiar, la desobediencia, su espíritu libertario, su indolencia y desprendimiento.

Observadores europeos han reparado en el cuadro de distorsión entre instituciones formales y práctica social, como una falta de correspondencia entre la ideología oficial y las estructuras reales de dominación. La explicación que Alain Rouquié esboza sobre esa aparente "esquizofrenia", subraya el origen ambiguo de esta América, incorporada definitivamente a Occidente pero con una "herencia social" distinta; lo cual nos remite una vez más a la contradicción colonial originaria (Rouquié, 1990).

Max Weber sostenía que "el moderno capitalismo industrial racional necesita tanto de los medios técnicos de cálculo de trabajo, como de un Derecho previsible y una administración guiada por reglas formales; sin esto es posible el capitalismo aventurero, comercial, especulador"(Weber, 1969). Ese es el tipo de empresa que

pudo medrar en nuestros países.

El mal constitucional

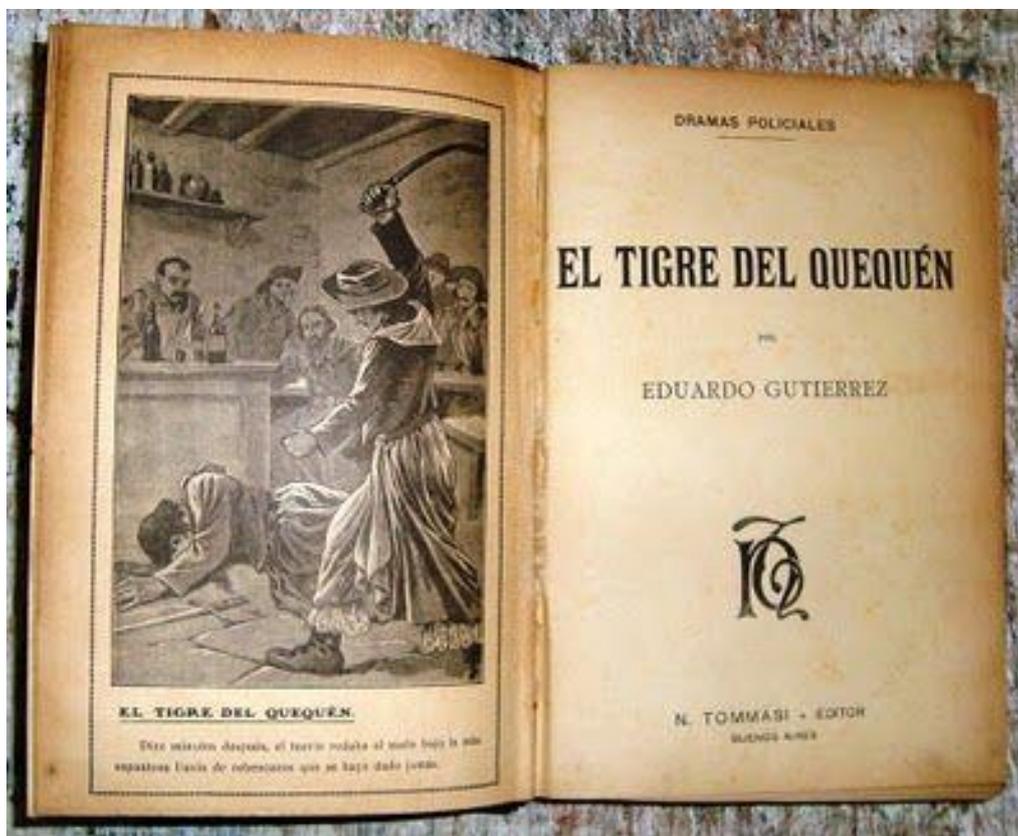
A pesar de la superficial modernización de las ideas y las prácticas políticas, las promesas de la "organización nacional" en la Argentina resultaron un fraude. Hubo constitución, pero no "Estado constitucional". En tales condiciones, la violencia ha reaparecido bajo múltiples formas. Hobsbawm comenta como epílogo a su historia del bandolerismo social las experiencias armadas de grupos neo-revolucionarios juveniles de las décadas de 1960 y 1970, y aunque hay una diferencia fundamental en las motivaciones y contextos sociales, reconoce cierta semejanza en la actitud reparadora individual de los viejos bandidos y las acciones "justicieras" de los nuevos guerrilleros urbanos. La Argentina vivió también esa experiencia de la lucha armada contra la violencia del Estado dictatorial.

Carlos Nino describió un país "fuera de la ley", desquiciado por la anomia en el plano político y en el entramado de las relaciones cotidianas. Sobre la "psicología criolla", Julio Mafud había señalado ya cómo el desprecio corrosivo de la ley y la autoridad llegaron a conformar un modo de ser de los argentinos (Mafud, 1971). El repaso histórico del ilegalismo en el manejo del poder público, la irregularidad en las actividades económicas y la elusión de la ley en las conductas habituales —desde la evasión de impuestos hasta el caos del tránsito urbano— presentan la inobservancia generalizada de las normas como una trampa circular, donde la conveniencia individual conduce a la frustración social y los agentes de la desviación resultan también sus víctimas (Nino, 1992).

Las aproximaciones que resumimos intuyen desde distintos ángulos el "mal constitucional" del Estado y, aunque el diagnóstico que esbozan no es unívoco, concuerdan en colocar en primer plano las grietas entre el orden formal y la cultura popular disidente.

*

Digamos, por último, que no se trata de justificar el bandolerismo en sí mismo. Aun comprendiendo la actitud de los buenos bandidos como *subrogantes* de la protesta popular, es evidente que la revancha instintiva recaía en agresiones simétricas a las del poder y acarrea otras injusticias. Nada más natural que la rebeldía individual, que podemos celebrar como un modo de la dignidad humana; pero la sociedad sólo podrá mejorarse por otras vías de acción colectiva. Claro que, si no se pueden disculpar los atropellos del bandidismo, tampoco es posible justificar el sistema que los produjo, del cual devino un Estado y una sociedad invertebrados, donde el desorden ha seguido desautorizando la autoridad y deslegitimando la ley. La evocación de los bandoleros irrita estas llagas, y por eso el tema no ha perdido actualidad desde el momento en que infundió su aliento a los primeros textos de la literatura nacional.



Bibliografía

- Adas, Michael, "From Avoidance to Confrontation: Peasant protest in precolonial and Colonial Southeast Asia", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 23, Nº 1, 1981.
- Alarcón, Cristian, *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, Buenos Aires, Norma, 2003.
- Alfaro, Hugo, "La otra cara del Chueco Maciel", en *Reportajes a la realidad*, Montevideo, Ed. de la Banda Oriental, 1985.
- Archer, Christon I., "Banditry and Revolution in New Spain 1790-1821", *Biblioteca Americana*, Vol. I, Nº 2, noviembre 1982.
- Blok, Anton, "The Peasant and the Brigand: Social Banditry Reconsidered", *Comparative Studies in Society and History*, Vol. 14, Nº 4, septiembre 1972.
- Chumbita, Hugo, *Jinetes rebeldes*, Buenos Aires, Colihue, 2009.
- Di Stefano, Roberto, "El mundo rioplatense colonial. Una cuestión abierta", *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana Dr. E. Ravignani*, Nº 4, 2º semestre 1991.
- Guha, Ranajit, *Elementary Aspects of Peasant Insurgency in Colonial India*, Delhi, Oxford University Press, 1983.
- Hobsbawm, Eric J., *Bandidos* [1ª edición inglesa 1969], Barcelona, Crítica, 2001.
- Knight, Alan, *The Mexican Revolution*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1986.
- Mafud, Julio, *Psicología de la viveza criolla*, Buenos Aires, Americalee, 1971.
- Mateo, José, "Población y producción en un ecosistema agrario de la frontera del Salado (1815-1869)", en Raúl Mandrini y Andrea Reguera, *Huellas en la tierra. Indios, agricultores y hacendados en la pampa bonaerense*, Tandil, IEHS, 1993.
- Mayo, Carlos A. y otros, "Gauchos, campesinos y fuerza de trabajo en la campaña rioplatense colonial", *Anuario IEHS* Nº 2, Universidad Nacional del Centro, Tandil, 1987.
- Montevechio, Blanca R., *La identidad negativa, metáfora de la conquista*, Buenos Aires, Kargieman, 1991.
- Nino, Carlos, *Un país al margen de la ley*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- O'Malley, Pat, "Social Bandits, Modern Capitalism and the Traditional Peasantry. A Critique of Hobsbawm", *The Journal of Peasant Studies*, 6, Nº 4, Londres, julio 1979.
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1950.
- Ras, Norberto, *El gaucho y la ley*, Canelones, Carlos Marchesi, 1996.
- Rouquié, Alain, *Extremo Occidente. Introducción a América Latina*, Buenos Aires, Emecé, 1990.
- Sarmiento, Domingo F., *Facundo o civilización y barbarie* [1845].
- Sarmiento, Domingo F., *Conflicto y armonías de las razas en América* [1883], en *Obras Completas*, UNLaM, 2001.
- Scott, James C., *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*, New Haven-Londres, Yale University Press, 1985.
- Slatta, Richard W. (ed.), *Bandidos: The Varieties of Latin American Banditry*, New York, Greenwood Press, 1987.
- Weber, Max, *La ética protestante y el espíritu del capitalismo*, Barcelona, Península, 1969.
- White, Robert, "Outlaw Gangs of the Middle Border: American Social Bandits", *The Western Historical Quarterly*, Vol. 12, Nº 4, Logan, Utah, octubre 1981. ■

EL JUEGO DE BOCHAS COMO FOLKLORE

María Laura Eberhardt

estudiante de licenciatura en el ATF



Consideramos en este trabajo el juego de bochas que se practica semanalmente en la ciudad de Rafaela, provincia de Santa Fe, con el propósito de dilucidar si, a la luz de los diversos desarrollos científicos en torno de la definición de folklore, es posible catalogar a dicho fenómeno como tal.

¿Qué se entiende por hecho folklórico?

Carvalho Neto vs. Vega

Dentro de la amplia y diversa producción científica acumulada en torno a posibles definiciones del fenómeno folklórico, seleccionamos dos autores centrales en la materia, cuyos puntos de vista difieren en gran medida: Paulo de Carvalho Neto y Carlos Vega.

Para Carvalho Neto (1956), un hecho folklórico es un fenómeno cultural que reúne al menos tres de cinco características (a las que luego adiciona dos, de menor relevancia): a) tradicional, b) espontáneo, c) vulgar, d) funcional, e) anónimo, f) superviviente y g) colectivo. Las más importantes son las cuatro primeras, involucradas en el proceso de transmisión, como enseñanza espontánea de un hecho vulgar a un sujeto de mentalidad vulgar, que cumple alguna función para sí y su sociedad.

Al contrario, Vega rechaza el esfuerzo por definir el folklore a través de la enumeración de sus características (como hicieran Cortazar o Carvalho Neto). Para él, *“lo que determina el carácter folklórico de los hechos, no es que sean colectivos,*

tradicionales, regionales, orales, transferibles, anónimos, etc., sino una circunstancia o accidente de tiempo que se añade al hecho intacto” (Vega, 1944: 27); y hecho folklórico es el que ha sido eliminado por el grupo social superior y persiste como supervivencia (o vivencia actual) en los grupos inferiores.

Las bochas en la ciclovía rafaelinea

La ciudad de Rafaela, en donde se emplaza el juego de bochas aquí estudiado, se ubica en la llanura pampeana; es cabecera del departamento Castellanos y la tercera localidad en importancia de la provincia de Santa Fe. Situada en el corazón del territorio nacional, su actividad agrícola-ganadera e industrial concentra la mayor parte de la población y las actividades económicas de más relevancia. Cuenta en la actualidad con 120.000 habitantes.

Las bochas constituyen un deporte de la familia de los juegos de bolas, cuyos ancestros pueden rastrearse en los juegos practicados en el Imperio Romano. La forma actual se desarrolló en Italia (donde es llamado *bocce*), se practica en distintos países de Europa y también en los que recibieron inmigrantes italianos, como Argentina. No es casual que se haya jugado y se juegue habitualmente en Rafaela, ciudad de amplia y profunda influencia italiana desde su fundación.

Ubicándonos al costado de la ciclovía de la ciudad, el trabajo de campo consistió en observación participante y una entrevista semi-estructurada a dos jugadores, todo ello documentado fotográficamente y volcado en notas de investigación. La

incursión en el campo se efectuó el sábado 26 de mayo de 2018 a partir de las 17 horas.



La observación participante

En un primer acercamiento, previo a la presentación ante el grupo de bochistas escogido, recopilamos datos relacionados con las características generales del juego que allí se desarrollaba, y tomamos nota de las demás actividades realizadas en la ciclovía, para conocer el contexto social.

A primera vista observamos que en ese día y horario había aproximadamente diez grupos de personas jugando bochas al borde de la ciclovía. Según uno de los informantes consultados, “solía haber más grupos jugando” que los contados esa tarde.

Estos grupos jugaban al costado del sendero asfaltado, a unos 10 metros del mismo, lo cual evitaba cruces y accidentes con la gente que circulaba por allí. El juego se desarrollaba sobre el césped, al aire libre y a campo abierto. El predio era agradable, aireado, bien mantenido (pasto corto, sin basura, sin barro ni partes inundadas), rodeado de árboles y soleado. El juego de bochas se desplegaba en forma simultánea con otras actividades entre amigos o familiares y mascotas, como distracción, entretenimiento o deporte. Había gente caminando sobre la ciclovía, grupos sentados en el césped tomando mate, jóvenes escuchando música, gente en bicicleta por la senda y por las calles paralelas, patinando, paseando a sus bebés en carritos o paseando perros.

Una vez observado el panorama general de la ciclovía, seleccionamos un grupo de jugadores. Buscamos un informante auxiliar a fin de completar la observación de datos que no nos resultaban evidentes (principalmente referidos a las reglas y el desarrollo del juego). Este informante, de 52 años de edad, peón de campo, relató que cada equipo de jugadores podía formarse por “una yunta” (dos integrantes) o por “un trío”.

En los equipos que estaban en ese momento al borde de la ciclovía, casi la totalidad eran hombres, y en el grupo seleccionado todos eran varones. El informante confirmó que “rara vez participa alguna mujer”, y cuando lo hacía, ella estaba a cargo de cebar mate y llevar las tortas asadas.

En cuanto a la edad de los jugadores, el informante comentó que era gente “de todas las edades”, pero preferentemente desde los 17 años hasta la edad en que pudiesen jugar; es decir, siempre que sus condiciones físicas, mentales, etc., se lo permitiesen. No había límites preestablecidos, al menos en el juego informal. La edad promedio de los jugadores de todos los grupos presentes era de aproximadamente 40 años.

Respecto de la vestimenta que utilizaban, se trataba de ropa deportiva, con bastante uso, cómoda. El informante confirmó que iban “de cualquier manera, pero siempre en zapatillas”. Considerando sus vestimentas, daba a pensar que se trataba de grupos de clase media o media baja, es decir, sectores populares.

Sobre el juego en sí mismo, el informante comentó que cada jugador jugaba con dos bochas y el grupo contaba además con un bochín. Por lo general, cada jugador llevaba sus bochas, que si bien no necesariamente tenían colores o diseños diferentes, cada uno reconocía las suyas y “de tanto usarlas, ya no las confundían”.

La línea desde la cual se tira se marca con un “pinche”, que tiene atado un hilo de dos metros. El informante explicó que el jugador no podía cambiar de lugar el pinche, “pero podía girar el hilo a derecha o izquierda siempre y cuando lo mantuviera extendido”; para tirar la bocha se debía pisar el hilo (ese era el límite).

En cada “mano” había, al menos, un punto en juego, y lo ganaba el grupo que más “arrimaba” una bocha al bochín. La mano terminaba cuando todos habían tirado sus dos bochas. Cada bocha del mismo equipo más cerca del bochín valía un punto. El informante confirmó lo observado a primera vista: “no hay cancha, es al aire libre”. Se jugaba sobre el césped y podían ocupar el amplio espacio verde disponible. La única delimitación era la de la línea de tiro.

La meta del juego consistía, según ilustró el bochista, en llegar primero a sumar 12 puntos. Por partida jugaban dos equipos (de dos o tres personas cada uno, raramente de un integrante). El comienzo se definía, no por azar, sino por destreza: “tirando el bochín y una bocha cada equipo, y el que arrime más al bochín empieza”.

En cada mano había, al menos, un punto en juego, que era ganado por el equipo dueño de la bocha más cercana al bochín. Este equipo sumaba tantos puntos como bochas más cercanas al bochín tenía, hasta que apareciera, en línea de proximidad al bochín, la primera bocha del equipo contrario. Se jugaban tantas manos como fuesen necesarias para sumar los 12 puntos estipulados como meta. Según relató el informante, el premio era “el asado, la cerveza, o nada”, por el puro gusto de jugar.

La entrevista

Concluida la primera etapa de observación, se realizó mi presentación como investigadora al grupo y elegí un segundo informante para efectuar la entrevista, identificando a quien se mostraba más dispuesto a contestar las preguntas.

El acercamiento no fue sencillo. En un primer momento todos los jugadores se mostraban reticentes a responder y se pasaban las preguntas unos a otros, con un dejo de timidez o desconfianza. Poco a poco se fueron aflojando, tras constatar lo sencillo e inocuo de responder mis preguntas.

El entrevistado fue un hombre de 67 años de edad, ayudante de albañil, del Barrio de Fátima, casado, con tres hijos; tanto su barrio de residencia como su ocupación indicaban una procedencia social media baja o popular.

A la pregunta sobre a qué estaba jugando, respondió: “al juego de bochas” o “con bochas”. Contó que jugaba desde hacía más de 40 años y había comenzado aproximadamente a los 10 años de edad. No lo aprendió en un club o escuela, sino que lo recibió de sus mayores: “ya jugaba mi padre, así que él me enseñó”. “Como me gustaba, siempre observé qué hacía cada jugador” y conocía el juego antes de jugarlo: “lo jugaba mi padre, mi abuelo, tíos y todos los amigos de la familia”. También él se lo había enseñado a sus hijos y a hijos de sus amigos.

Un evento no previsto agrega un dato relevante respecto a la transmisión del juego. Entre quienes observaban, un niño de aproximadamente siete años, que dijo ser hijo de uno de los jugadores, a la pregunta de si él también jugaba respondió que sí, pero no con “los grandes”, sino en su casa. Le pregunté si jugaba con las bochas de su papá y dijo que no, tenía unas bochas chiquitas para él.

Volviendo al entrevistado, interrogado si jugaba todas las semanas, contestó que sí, pero sólo sábados y domingos, ya que de lunes a viernes trabajaba. Jugaba después de almorzar y hasta la hora de la cena. Jugaba incluso si había llovido o si llovía

poco. El significado del juego era para él “*la distracción del fin de semana*”, y le encantaba: “*no fallo por nada del mundo*”. Era su único entretenimiento: “*sólo juego a las bochas*”.



Luego explicó cómo se formaban los grupos, lo que nos permite advertir los rasgos de libertad y espontaneidad no solo en la transmisión (Carvalho Neto, 1956) sino también en las condiciones de ejecución. Dijo que “*cada uno va por su cuenta con su juego de bochas y los grupos se van armando con la gente que hay. A veces van grupos armados o familiares, es indistinto*”. Respecto de si había límites o restricciones para la participación, dijo que “*es abierto, juega todo el que llega y quiere y sabe*”. Sobre los vínculos o relaciones de los jugadores entre sí, respondió: “*pueden ser familia, amigos, conocidos o desconocidos, el tema es jugar*”.

A otro punto de interés, el premio para el ganador, su respuesta fue: “*a veces jugamos por el asado, o una cerveza, o por nada, sólo por jugar y ganar*”. A otra pregunta contestó: “*a veces jugamos torneos entre nosotros, [pero] los que organizan torneos en clubes son los jugadores de canchas; esos viajan a pueblos y ciudades y compiten*”. Asoma aquí la faceta “vulgar” (irracional en términos medio-fines, pre-lógica, sensible), tanto del juego como del sujeto (Carvalho Neto, 1956).

Finalmente, a la pregunta de si sólo jugaba en ese lugar o además en otro lado, contestó que sólo jugaba “*en la ciclovia o en lugares abiertos*”, nada formal o estructurado. Cuando se le preguntó si su equipo solía ganar o perder, explicó: “*no hay equipos armados*”, “*a veces ganamos, a veces perdemos; pero siempre jugamos a ganar*”.

Terminada la entrevista, pedí autorización para tomar fotografías, y ante sus respuestas positivas fotografié al informante, al entrevistado, a todo el grupo en pleno juego, y al espacio ocupado por ellos al borde de la ciclovia. De este modo, dando por finalizado el trabajo de campo, pasamos al procesamiento y análisis de la información obtenida.

Conclusiones preliminares

Bajo la mirada de Carvalho Neto, el juego de bochas al borde de la ciclovia rafaelineña podría catalogarse como: cultural (producto o artificio del hombre en sociedad), tradicional (transmitido por los mayores a las nuevas generaciones), espontáneo (se aprende viendo jugar a los adultos y por enseñanza oral y práctica de padres a hijos), vulgar (la acción hecha por el placer mismo de jugar y no por un fin racional, lógico, externo, buscado a través de ella), funcional (este juego, y sólo este juego, cumple para el entrevistado la importante

función de distracción post trabajo), anónimo (nadie mencionó conocer los orígenes o el autor remoto del juego, a lo sumo recuerdan haberlo visto jugar por sus familiares), superviviente (ya que vino desde Italia a finales del siglo XVIII y permanece vivo y vigente), y también colectivo (no son pocos los grupos que juegan a las bochas cada fin de semana en la ciclovia y, según los datos aportados por la prensa local, esta actividad tuvo gran difusión en la ciudad, no solo informal sino también formal y oficialmente) (1). Es decir, si para Carvalho Neto bastaba con reunir tres de las principales cinco características enunciadas para calificar a un hecho cultural de folklórico, es posible afirmar que, en este caso, se ha recopilado una pieza folklórica viva.

Ahora bien, bajo las definiciones de Vega, si nos remontamos a los primeros tiempos de la llegada de este juego al territorio argentino, hallamos supervivencia tanto de un estrato alógeno (los inmigrantes italianos) como proveniente del grupo superior, pues en tiempos del general Roca ha sido jugado por diputados ante la vista del presidente (2).

No resulta claro que los grupos superiores –habitantes de la metrópoli cosmopolita– hayan abandonado esta práctica, que la hayan “eliminado”. De hecho existe a nivel nacional la llamada Confederación Argentina de Bochas, una entidad que agrupa a las federaciones provinciales, organiza campeonatos nacionales para todas las categorías y fomenta el desarrollo del deporte en todo el territorio del país. Se trataría en este caso, más que de una supervivencia eliminada de los estratos urbanos superiores, uno de los “bienes comunes”, presente en el ambiente popular: “*bienes menores que en el mismo momento pertenecen también a los grupos superiores*” (Vega, 1944: 30).

Quedaría por verse si quienes mantienen vigente el juego de bochas en la metrópoli porteña y en el resto de las ciudades principales del país se corresponden con lo que Vega entiende por tales “grupos superiores”, “la aristocracia”, “las clases ilustradas”, definidos “*por la posesión y el usufructo de los bienes más modernos*” (Vega, 1944: 23-24). Probablemente tampoco sean tales clases aristocráticas, modernas e instruidas las que practiquen en forma mayoritaria este deporte de tan remotos orígenes. Podríamos pensar más bien en el “*sustrato urbano de la urbe cosmopolita*”, “*el ‘vulgo’ masificado*” de Jacovella, aunque para este autor dicho estrato constituye una “*comunidad sin tradición*” (Jacovella, 1960: 35). Tampoco es

sencillo pensar, para los folklorólogos iberoamericanos, en la posibilidad de hallar folklore en la ciudad (Paredes, 1978).

Vega agrega el accidente de lugar como otra condición, aunque secundaria, a tener en cuenta al definir un hecho como folklórico: “Hay además, vinculado a su índole, un accidente de lugar, menos riguroso, que merece cuenta en segundo término; siendo las ciudades asiento del poder y la administración [...], de la aristocracia y de la burguesía, de las clases intelectuales, [...] creadoras, productoras o adoptadoras de los hechos más modernos, es claro que predominen en ellas, vigentes en mayor número, los bienes más eficaces”; y “siendo la campaña (el pueblo, la aldea, la habitación aislada), adoptadora y adaptadora tardía de los bienes superiores, o asiento de patrimonios relegados en masa, es claro que en la campaña

predominen los bienes eliminados, o las supervivencias” (Vega, 1944: 28). Definido el ambiente popular, sede del folklore, como pueblo, campaña o aldea, en rigor no sería correcto calificar a Rafaela en esos términos, pues si bien se trata de una localidad provinciana, estrechamente dependiente de los vaivenes de la economía agrícola-ganadera de la zona, no deja de tratarse de una ciudad con cierta actividad industrial, comercial e incluso de vida universitaria.

Por tanto, ni el accidente de tiempo ni el de lugar estarían claramente presentes en el fenómeno estudiado aquí, no pudiendo atribuírsele entonces carácter folklórico en forma plena, al menos en los términos y condiciones señalados por Vega.

Notas

(1) “Villa Rosa: un club humilde, pero pionero en bochas”, diario *La Opinión*, Rafaela, en <https://diariolaopinion.com.ar/noticia/160178/villa-rosa-un-club-humilde-pero-pionero-en-bochas> (acceso 23-5-2018), y “Las bochas, un deporte que con los años fue perdiendo terreno”, *La Opinión*, 11/03/2008, en <https://www.laopinion-rafaela.com.ar/opinion/2008/03/11/c831195.php> (acceso 25-5-2018).

(2) Tagle, Emiliano (2017): “Las bochas, un entretenimiento de pulperías y estancias”, *La Nación*, 24/06/2017, en <https://www.lanacion.com.ar/2036176-las-bochas-un-entretenimiento-de-pulperias-y-estancias> (acceso 25-5-2018).



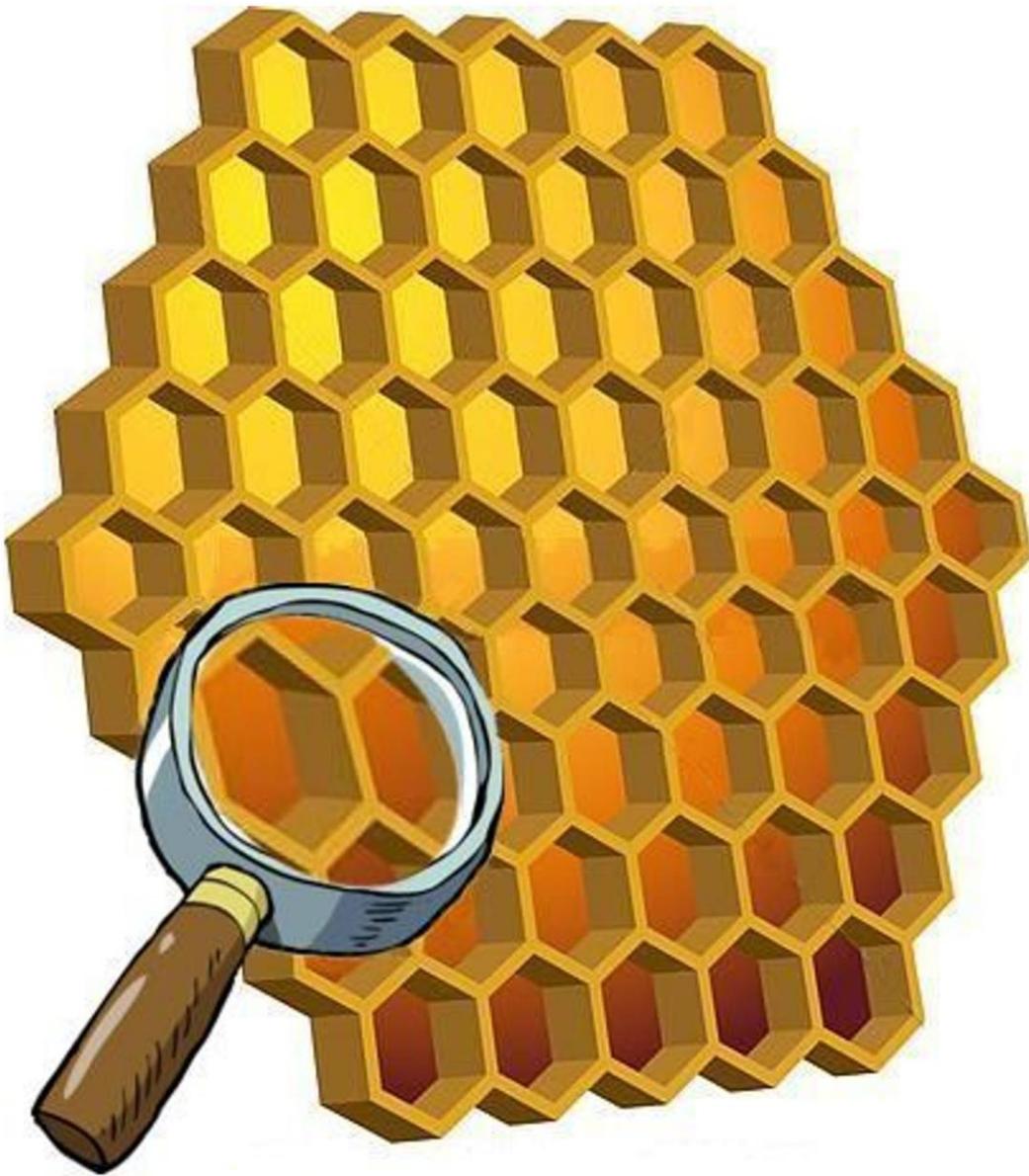
Bibliografía

Carvalho Neto, Paulo de, *Concepto de folklore*, Montevideo, Monteiro Lobato, 1956.

Jacovella, Bruno, “Los conceptos fundamentales clásicos del folklore”, en *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, Buenos Aires, 1960.

Paredes, Américo, “Perspectiva del folklore”, en G. Magrassi y M. Rocca, *Introducción al Folklore*, Buenos Aires, CEAL, 1978.

Vega, Carlos, “La ciencia del folklore”, en *Panorama de la música popular argentina, con un ensayo sobre la ciencia del folklore*, Buenos Aires, Ricordi, 1944. ■



AVANCES DEL PROGRAMA COLMENAS

El Programa COLMENAS que coordina nuestro Instituto de Investigaciones, dirigido a promover la formación de estudiantes y graduados con la guía de docentes investigadores de nuestra casa de estudios, ha impulsado una serie de proyectos aprobados en la primera convocatoria (2018-2019), de los cuales señalamos aquí algunos de sus avances.

PROYECTO: "BARRO TAL VEZ". IMPLEMENTACIÓN DE LA TÉCNICA ARTESANAL DE CONSTRUCCIÓN CON TIERRA CRUDA A PARTIR DE SU REVALORIZACIÓN COMO PATRIMONIO TRADICIONAL

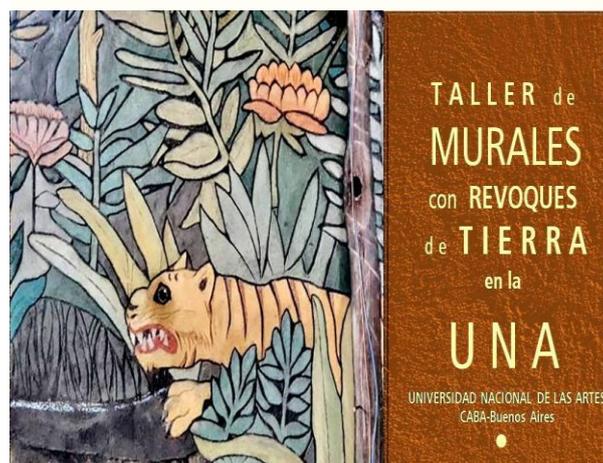
María Cristina Pose, Elsa Gabriela Trípodí

Se consideran las técnicas de autoconstrucción de viviendas de barro, basadas en saberes tradicionales, así como los prejuicios existentes acerca del material, del producto final y de quienes habitan esas viviendas, y por otra parte la valoración de este patrimonio artesanal de la comunidad, apuntando a establecer pautas para su aprovechamiento por la gestión pública y entidades privadas.

El marco teórico se apoya principalmente en textos de Guillermo Bonfil Batalla, ("La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos", 1991), Rodolfo Kusch (*Geocultura del hombre americano*, 1976) y Rodolfo Rotondaro ("Arquitectura de tierra contemporánea: tendencias y desafíos", 2007).

Se analizaron los avances con respecto a la construcción en barro que hubo en el campo de la arquitectura en estos últimos años, relacionados con las necesidades de vivienda social; se compilaron las disposiciones municipales que reglamentan la construcción en barro en nuestro territorio, y se obtuvo información mediante entrevistas a personas que se pueden considerar como representativas de diversos sectores populares.

Como cierre de esta investigación, se propuso la actividad "Volver a la Tierra", consistente en la realización colectiva de un mural en tierra cruda, llevado adelante por un equipo interdisciplinario y destinado principalmente a los estudiantes del ATF.



PROYECTO: PLATERÍA MAPUCHE. INICIOS Y DESARROLLO

Claudia Baracich, Patricia Blum, Denise Lafón,
Sofía Miranda, Cintia Oliverio

Se estudia el origen y desarrollo de las artesanías en plata de las comunidades mapuches, diseños iconográficos de las piezas, sus significados identitarios en relación con la cosmovisión de este pueblo, e impacto de los cambios histórico-sociales en los productos tradicionales.

La indagación bibliográfica incluye obras de C. Aldunate del Solar y W. Reccius, Margarita Alvarado Pérez; J. M. Barros, José Bengoa, H. Claude Joseph, Lorena Cordero Valdéz, Jaime Flores Chávez, Rolf Foerster y Julio Vezub, Pedro Mege Rosso y Christian Báez Allende, César Méndez, Carla Miranda, Paz Núñez-Regueiro y María F. Guerra, Juan Painecura Antinao, Omar Reyes, Amalia Nuevo Delaunay y Elvira Latorre, Carlos Ruiz, Silvia Rinque, Oscar Tobio, Natascha Weber.

Circunscripto el estudio a la zona de Los Toldos, provincia de Buenos Aires, se efectuaron entrevistas en profundidad abiertas y recurrentes dentro y fuera de la comunidad: a un platero dedicado a realizar piezas y comercializarlas, a la lonko Liliana Antimán

y otros informantes. Se realizaron tres viajes a la localidad, para presenciar la celebración del *We Tripantu* (inicio de nuevo ciclo o año), la ceremonia tradicional del Rebrote y *Etuzuam* (presentación de los niños nacidos ese año u otros que no se hubiesen presentado como nuevos miembros de la comunidad), y el Festival Mapuche del mes de noviembre de 2018, que incluyó entre otras actividades un taller de platería.

En la “Feria Caminos y Sabores”, se visitó el stand de *Kvme Lalen*, marca registrada de la comunidad, y se asistió al Festival Mapuche en la Casa de la Provincia de Buenos Aires.

En el Congreso Latinoamericano de Folklore de 2018 se comunicaron los avances de estos trabajos en el eje Jóvenes Investigadores, y en la mesa “Diversidad étnica, riqueza identitaria, coordinada por la Lic. Claudia Baracich, espusieron varios miembros de las comunidades de Los Toldos, con quienes hubo oportunidad de tratar algunos de los temas del estudio.



PROYECTO: CONTINUIDAD DE LA PLATERÍA MAPUCHE EN LA ACTUALIDAD. ARTESANOS Y USUARIOS

Claudia Baracich, Patricia Blum, Deolinda Cemborain, María Susana Heck, Cintia Oliverio, Enrique Ubertone

El objeto de este proyecto es la presencia actual de la tradición orfebre entre los plateros; se apunta a observar las modificaciones debidas a la variación de las formas de vida de los descendientes de las comunidades originarias, la situación del artesano y la transmisión de sus saberes, sustitución de materiales; contexto de usos que implican la pérdida del simbolismo identitario, y la promoción de esta artesanía por entes gubernamentales y no gubernamentales.

Se consideran textos de Miguel Bartolomé, E. Bomben, A. Dupez y M. Necuzzi, Pedro Cayuqueo, Ingrid De Jong, Jaime Flores Chávez, Jorge Herce, Isabel Hernández, Meinrado Hux, Osvaldo Mondelo, Raúl Morris Von Bennewitz, Silvia Rínque, Mónica Rotman.

Para este proyecto, también enfocado en el asentamiento de Los Toldos e incluyendo las entrevistas, viajes a la localidad, indagaciones museológicas y observaciones de campo antes mencionadas, se realizaron registros de las actividades en el territorio, se tomaron fotografías y videos, y se analizaron los usos actuales de la platería y su comercialización.



PROYECTO: CULTO POPULAR A LA SANTITA DE FLORENCIO VARELA

Cecilia Andrea B. Segura, Adrián Weissberg

En el marco del fenómeno de las devociones y canonizaciones populares en nuestro país, se trata el caso de la niña Adrianita Taddey, conocida como "la santita de Varela", en la localidad de Florencio Varela del conurbano bonaerense.

Como base del marco teórico se consultaron diversos textos de Sergio Barbieri, Martha Blache, María J. Carozzi, Félix Coluccio, Linda Degh, Silvina Dezorzi, Rubén Dri, Susana Chertudi y Sara J. Newbery, Marcos A. Faletti, Margarita Gentile, Susana Gómez, María Rosa Lojo, Daniel J. Santamaría, Pablo Semán y John B. Thompson.

Se focalizó la tarea en el análisis, registro y tabulación de los datos obtenidos de las páginas web dedicadas a Adrianita (Facebook y Twitter), donde entre otras informaciones se observan numerosos comentarios con mensajes de pedido o agradecimiento por motivos de salud, trabajo, estudio, amor, etc.



PROYECTO: POLÍTICAS DE INTEGRACIÓN SUDAMERICANA Y PROMOCIÓN DE LA DIVERSIDAD CULTURAL. CASO DE LOS FESTEJOS DE LA VIRGEN DE COPACABANA EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES

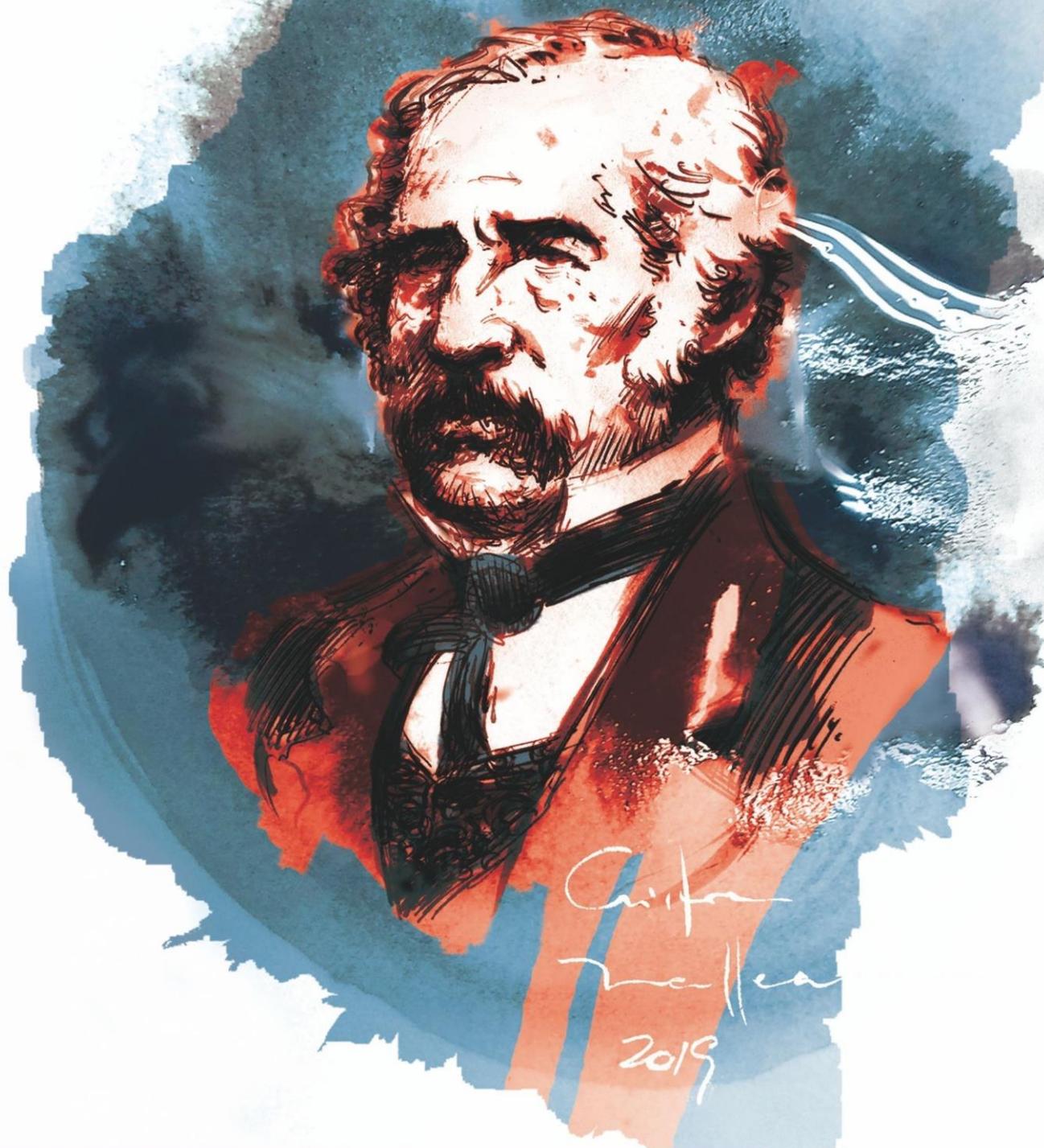
Federico Escribal, Gloria Miño, Larisa Rivarola

El trabajo apunta a identificar las transformaciones operadas en el seno de la colectividad boliviana en la Argentina a partir del proceso de gestión cultural del Desfile de la Integración Argentino-Boliviana, que llevó la celebración por la Virgen de Copacabana a la Avenida de Mayo en la Ciudad de Buenos Aires, y particularmente de la interacción con el Estado generada a tales efectos. La investigación tipifica las acciones compartidas entre las organizaciones de la colectividad y la Secretaría de Cultura de la Nación entre los años 2011 y 2015, caracterizando las relaciones en el marco de las políticas públicas en cultura.

Sobre un marco conceptual sustentado en los trabajos antropológicos de Caggiano, Sassone, Grimson y Mera –entre otros–, que caracterizan la inmigración boliviana a la Argentina, y la teoría intercultural, con los aportes de María Laura Diez, Manuela Guilherme y Gunther Dietz, se introduce la categoría de *ciudadanía cultural*, partiendo de los trabajos de Renato Rosaldo, para comprender qué marco de legitimidad otorgó y otorga el Estado nacional al ejercicio de determinadas otredades identitarias.

Se realizaron entrevistas abiertas semi-estructuradas a referentes de diferentes organizaciones bolivianas, así como a funcionarios públicos de diferente rango. Se observaron las jornadas de los desfiles de Avenida de Mayo y del Barrio Charrúa en octubre de 2018, recolectando contactos para entrevistar a los participantes e identificando dos organizaciones de segundo grado (Asociación de Conjuntos Folklóricos de Residentes Bolivianos en Argentina y la Unión de Fraternidades de Folklore Organizado de Bolivia), a fin de profundizar la hipótesis de que la articulación con el Estado –a partir de una nueva perspectiva por parte de este– posibilitó consolidar la *bolivianidad* organizada en la Argentina en las dimensiones de participación e institucionalidad.





PERIODISMO DE COMBATE: CARRIEGO CONTRA MITRE

Karina Bonifatti

El abogado entrerriano Evaristo Federico Carriego (1828-1908, abuelo del famoso poeta de Palermo), político, periodista, juez, legislador, miembro de la generación de militantes del federalismo americanista que se opuso a la guerra del Paraguay, fue un crítico implacable de la política del partido centralista porteño, y en particular de las publicaciones de Bartolomé Mitre en el diario *La Nación*. Tanto su trayectoria

como la potencia explicativa y persuasiva de su estilo son motivos suficientes para prestar renovada atención a sus columnas al estudiar la historia del periodismo argentino.

Después de crear en 1879 el diario *Los Castigos*, dirigido contra el presidente Nicolás Avellaneda y su ministro del Interior, Domingo F. Sarmiento, Carriego fundó en Buenos Aires el matutino *Las Provincias*, que se publicó entre 1880 y 1883, bajo el gobierno de Julio A. Roca.

Para entender el contexto histórico, observemos que Roca, preparando su candidatura presidencial, además de liderar la reorganización del oficialismo y parte del alsinismo como Partido Autonomista Nacional (PAN), contando con la Liga de Gobernadores de las provincias más influyentes como instrumento electoral, buscó apoyo popular atrayendo a algunos hombres del movimiento federal al que antes había reprimido. Uno de esos hombres era precisamente Evaristo Carriego. Aunque, tras sus expectativas iniciales, no sólo se apartó del roquismo sino que refundó el diario como *Los Tiempos* para combatirlo (H. Chumbita, 2013: 333).

El editorial de Carriego “El aplazamiento” (*Las Provincias*, 9 de diciembre de 1880) enjuiciaba la presidencia de Mitre (1862-1868) recordando las depredaciones de sus “procónsules” en el interior, el incendio y el pillaje de “poblaciones inermes”, las *chusmas* riojanas transportadas de un campamento a otro, “*la sangre de prisioneros rendidos derramada por Sandes, el asesinato vil y cobarde de Peñaloza*”, entre otros hechos, e increpaba así al partido “*liberal*”:

“Ahí está su prensa, la prensa de entonces, para mostrar con qué especie de salvaje fruición contaba día a día aquellos horrores, de que no hay ejemplo en nuestras luchas domésticas.

Ni una sola palabra en favor de las víctimas cruelmente sacrificadas a las pasiones políticas.

Vergonzosas apologías de los asesinos, que alzaban sus manos ensangrentadas por sobre las inocentes Provincias del interior, encorvadas bajo el pesado yugo de la conquista.

¡Y se llamaban partido de principios!”

Semanas después, en el editorial “El arma de los caídos” (*Las Provincias*, 24 de diciembre de 1880), afirma que durante la administración de Mitre hubo “*otras cosas más graves que pungas de media calle*”, hubo “*diez y ocho millones de pesos, desaparecidos de repente*”, hubo “*voluminosos e importantes legajos, devorados por las llamas en el silencio de la noche*”. En efecto, respecto a la destrucción de archivos, se sabe que buena parte de los documentos oficiales de la Guerra del Paraguay desaparecieron a causa de incendios producidos en la Casa de Gobierno de Buenos Aires durante el conflicto.

Otro recurso al que apela Carriego contra Mitre es la crítica “literaria”. Se lee en *Las Provincias* del 31 de mayo de 1881, bajo el título “Literatura liberal”: “*Habíamos leído cosas mal escritas, pero no iguales a éstas*”; y después de largas citas: “*Vamos a contestar a todo esto*”. Veamos una muestra de tales contestaciones:

“Un mes que se hunde en los abismos de la eternidad, sin dejar rastros luminosos en su indiferente tránsito por la órbita social”, es el mayor de los disparates.

Pase aquello de que el tiempo ‘se hunde en los abismos de la eternidad’. Pero los ‘rastros luminosos y el tránsito indiferente’ y ‘la órbita social’ y la ‘luz patria’ y el ‘húmedo recinto’, no pasan ni por la Puerta del Sol.

Mientras tanto, el público inteligente se traga todo eso.

¿Qué no es capaz de tragar el público?

Pero dejemos las irregularidades del lenguaje, y detengámonos un instante en las irregularidades del pensamiento.

Aquí tenemos paño en que cortar”.

Al mes siguiente, bajo el preciso título “La popularidad del escándalo”, Carriego se refiere a la circulación del diario *La Nación* –y a procedimientos que hoy siguen siendo moneda corriente–, a lo cual no termina de dar crédito:

“¿Ha peligrado, pelagra acaso la sociedad, porque él ande de mano en mano, con una profusión nunca vista?”

Que diga él mismo qué camino es el que ha andado de un año a esta parte.

Dirá que vende diez mil ejemplares diarios.

No tratamos de rectificar su aserto. Pero aun siendo verdadera esa cifra, ¿que probaría?

Lo que prueba el prestigio de don Bartolomé Mitre: que la humanidad, en su mayor parte, está compuesta de necios.

[...] Para acrecentar el expendio de ese papel saturado de veneno, se inventa ahora la historia de que ha sido prohibida su entrada en las oficinas nacionales, cosa que nadie había imaginado.

Esta invención no es hecha sin propósito”.



Eran redactores y colaboradores de *Las Provincias* Bernabé Demaría, Benjamín Avalos, Enrique Descamps, Francisco Fernández, Ventura Hidalgo y el boliviano Pablo Subieta (el primero en publicar una crítica favorable al *Martín Fierro* en cinco artículos de este diario, cuando en la Argentina la obra era desmerecida). “Ustedes están ciegos, porque no saben lo que tienen”, escribió (Subieta, 2006: 16, 26 y 324).

Carriego parece haber quedado acorralado por lecturas convencionales, posiblemente como efecto de la falta de condiciones culturales capaces de dar lugar a una voz diferenciada del concierto donde la suya sonó; o por actuar en un tiempo que ha sido leído conforme a tradiciones y estructuras definidas que no terminan de abarcar su trabajo con la letra. Por cierto, “escuchar” su voz implica, asimismo, distinguir cómo su prosa se sale, en los años 80, del lenguaje de guerra forjado por “textos extraídos de los más notorios anaqueles de una ciencia positivista bien dispuesta a proveer las pruebas irrefutables de la existencia de razas inferiores”, tal como define aquel lenguaje ideológico Horacio González (prólogo a D. Viñas, 2013).

Si se tratase de desnaturalizar los lenguajes periodísticos y analizar sus patrones de funcionamiento –porque la prensa jamás los problematiza, ya que de hacerlo quedaría expuesta a sus propios procedimientos, el primero de los cuales es simular su condición de construcción–, estos editoriales de Evaristo Carriego deberían considerarse un hallazgo, por cuanto constituyen una excepción a la regla. En la adecuación de procedimientos y recursos a los objetivos temporarios del diario, siempre encuentra Carriego el modo de *escribir sobre la escritura* de los diarios, aun en el marco de manejarse con un código de lealtad a Roca –cierto que cuando éste representaba una alternativa al mitrismo.

El 2 de mayo de 1881 toma la administración de *Las Provincias* Pedro Barreira, quien permanecerá en el diario hasta que deje de salir, el 31 de diciembre de 1883. “Los escollos del oficio”, del N° 1, habían previsto ese final: “Es muy difícil asegurar el éxito de una publicación diaria”. Y, lógico, Carriego ya había visto morir *El Imparcial* y *El Comercio del Rosario* en la década del 50, y *El Progreso* y sus dos diarios antiurquicistas y antimistristas, *La Patria Argentina* (1861) y *El Litoral* (1862) (F. Chávez, 1988: 89). Hacia 1880 había recorrido más de la mitad de su camino en el periodismo. Después de la etapa de *Las Provincias* y de *Los Tiempos*, que desaparece en 1886, verá caer *El Interior* y *La Prensa Argentina*; y los 90 le depararán el nacimiento de *El Pueblo Entre-Riano* (Paraná, 1895-1925), donde la muerte lo encontrará a él (no verá el Centenario).

Es imposible no echar de menos su plasticidad verbal, tanto como su “frase acerada y su pasmosa facilidad para contestar con vivacidad nerviosa a todos sus adversarios en un solo envite” (F. Zapata, 1895: 161), y también la adecuación de cláusulas solemnes –que recuerdan sus textos a favor o en contra de Urquiza– aunque siempre renovadas, cuando en *Las Provincias* su prosa vaya perdiendo intensidad y espacio (las columnas irán reduciéndose, más hacia 1883); cuando su diversidad de tonos y registros se aplaque y apele a los clásicos (Tácito es uno) pero ya no pueda ser tan burlesco ni tan agudo. En fin, cuando su escritura, sufrida, pierda coloratura. ¡Toda la coloratura que recuperará en 1884 escribiendo *Los Tiempos*!

Se podría colegir que en la mengua de sus columnas en *Las Provincias* liquida su distancia crítica; sí, pero no toda: esa condición, menguada en los editoriales, puede aparecer fortalecida en la columna de al lado; por ejemplo, cuando en “Una diva de fama” denuncia, con asombro no exento de gracia, un tipo de noticia aún no naturalizada como tal en junio de 1881:

“Hace mucho tiempo que me he fijado que todos los diarios extranjeros y criollos, chicos y grandes, aprovechan cualquier oportunidad insignificante, para dar sendos golpes de bombo a la señora o señorita Patti [...]. No alcanzo a comprender con qué objeto son tales laudatorias.

En Europa donde se paga el reclamo a tanto la línea, casi se comprende tal cosa; aquí sí que no me explico esas lavadas de cara.

¿Está embarazada la señora Patti?

¡Noticia!

¿Le ha salido un nuevo callo a la señorita Patti?

¡¡Noticia!!

¿Ha dado tres o cuatro gorgoritos más que de costumbre, en algún trozo de Nabuco...?

¡¡¡Noticia!!!

Creo que esto pasa de castaño oscuro, como el cosmético que usa Ladislao.

A mi humilde juicio, la señora o señorita Patti, pues de los dos estados goza, puede ir y venir sola, o en compañía del gran Nicolini donde le dé la gana, que no se me importan tres perdices.

Si yo fuera el Marqués de Caux, su filósofo ex-marido, tal vez se me importaría algo más”.



Empieza a existir la “actualidad”, que para Héctor Borrat es todo lo incluido en el diario: la noticia como *mercancía* que se *construye* (Borrat, 1994). Claro que era más contundente Carriego en 1880; por ejemplo, la primera semana, el 6 de diciembre de 1880, cuando en “Las responsabilidades morales” afirma sobre el ex presidente dueño de *La Nación*:

“Fue bajo su autoridad, usurpada pero incontestable, que las provincias lloraron sangre.

[...] Si hay responsabilidades tremendas, que la moral pública no perdona jamás, son las que asumió entonces el vencedor de Pavón.

[...] “Asumo, decía en 1874, la responsabilidad de los hechos que se produzcan”, y la primera sangre que salpicó su frente fue la de Iwanoski”.

En 1883 no figurará ya Carriego como “redactor en jefe” de *Las Provincias*: cada vez habrá menos lugar en el diario para su voz; pero a medida que avance la gestión de Roca, Carriego tendrá más cosas para decir. Será por eso que el 11 de diciembre de 1883, en el espacio de su editorial, *Las Provincias* presenta una transcripción del capítulo XV de un libro inédito de un tal C. Cordero: *La mujer criolla* (síntoma de que algo raro pasa).

Será por eso, también, que el 12 de diciembre de 1883, arriba de “Redacción” y bajo el título “A nuestros favorecedores”, con tipografía destacada, presenta *Las Provincias* su “transformación” en *Los Tiempos*, que no es otra cosa que el hecho de que Carriego ha dejado de escribir en favor de Roca. Obsérvese, en la formalidad del lenguaje del anuncio publicado, y siguiendo la terminología de Borrat, cuánto hay de actuación no-pública y de conflicto latente (no manifiesto) respecto del primitivo programa periodístico de Carriego, que ya no es el de Roca (pero, por supuesto, esto será lo no-dicho):

“Ponemos en conocimiento de nuestros favorecedores, que desde el primero de enero del año entrante cambiaremos el título de ‘Las Provincias’ por el de LOS TIEMPOS, sin que esto importe una alteración fundamental en su primitivo programa.

[...] LOS TIEMPOS aparecerá por ahora en el mismo formato que ‘Las Provincias’, pero tendrá doble lectura que éste, por la clase de tipo que entrará en su composición. El material será todo nuevo.

Para completar nuestro plan de reformas agregaremos a la actual redacción escritores que gozan de justa fama en el país, prestaremos una especial preferencia a la sección noticiosa y no ahorraremos ningún sacrificio hasta poner nuestra publicación a la altura de los primeros diarios de Sud América.

LOS TIEMPOS reemplazará pues ventajosamente a ‘Las Provincias’.

Los diarios aún no llevan fotografías y es un deseo de Carriego escribir más. La tipografía se achicará y las columnas se ampliarán en *Los Tiempos* para hacer lugar a cada vez más palabras. Pero estamos en las postrimerías de los diarios puramente escritos (si hasta parece, al contemplar la página 1 de *Los Tiempos*, un acto de desesperación y resistencia de las letras, comprimiéndose y apelotonándose en la inmensa página en defensa del ataque de las imágenes que, muy pronto, gobernarán los diarios).

Esto había escrito Carriego, interpelado por otro cambio de posición, en 1867:

“Se dice que yo no tengo derecho a denigrar a Urquiza por haber sido uno de los que han contribuido a ensalzar su nombre en otra época. ¡Ocurrencia graciosa! ¡De modo que el elogio es una especie compromiso solemne que ya no se puede revocar nunca! ¿Y quién se ha comprometido alguna vez a semejante apostasía de la razón y de la conciencia? ¿Quién ha jurado en alguna ocasión la eternidad del afecto más allá de la perfidia y del crimen? De modo que si a uno lo engañan, que si uno se equivoca, que si uno cede al entusiasmo de una grandeza que le pareció por un momento legítima, ¡ya no hay medio para rectificarse, ya no hay más que poner punto en boca para siempre! ¿Y cómo se haría la verdad, si debiera quedar el yerro sin corregirse? ¿Cómo sería posible el criterio si no se pudiera rectificar el juicio? De modo que si uno elogia hoy a un hombre a quien cree honrado, mañana cuando muestre lo que es ¿ya uno no podrá decirle que es pícaro? Pues lúcido andaría el sentido moral de la humanidad si tal sucediese. No, nadie se ha comprometido a ser consecuente con quien no lo es. El afecto acaba donde principia la deslealtad” (E. Carriego, 1867).

Ahora pasa de un diario a otro y, al pasar, una vez más descubre un lenguaje aberrante ¡de sorprendente actualidad! Escribe el 24 de enero de 1884 en *Los Tiempos*, bajo el título “El lenguaje de la época”:

“Los políticos de nuestros días no saben hablarnos de otra cosa que de manufacturas, comercio, rentas, riqueza y lujo’.

Esto decía el autor de *El Espíritu de las leyes*, en medio de una Nación tan inteligente como la Francia y de un siglo tan brillante como el de Luis XIV.

De un siglo y de una Nación que oyeron resonar como truenos lejanos las voces proféticas de Fenelon, de Voltaire y de Rousseau.

¿Qué habría dicho Montesquieu si hubiese vivido en el siglo XIX, y en un país donde los hombres públicos no piensan más que en acrecentar su propia fortuna?

Difícilmente el que pintó con tanto colorido la grandeza y ruina del Imperio Romano hubiese podido diseñar la fisonomía de un pueblo joven exclusivamente ocupado en contar billetes de Banco.

Tampoco los políticos de nuestros días saben hablarnos de otra cosa que de negocios, como si no hubiera más destino para las sociedades humanas que hacer fardos de algodón o chiguas de cerda.

¿Ignoran tal vez que hay otro ideal que ese para los pueblos?, y que si ellos aspiran a acrecentar el fruto de su trabajo, aspiran también a aumentar el número de sus libertades?

No lo ignoran por cierto; pero ellos hablan el lenguaje de los intereses...”

Evaristo Carriego ha estado ostensiblemente fuera del campo de los estudios universitarios, o en todo caso fue leído desde posiciones que han impedido valorarlo. Señalar su ausencia quiere ser, ante todo, una hipótesis de lectura: si algo anima su talante es la ilusión, tanto como la desilusión reiterada, de que la palabra en la prensa puede ejercerse con libertad. Es una vacilación que nos interpela.

En aquel año 80, con el optimismo político que fomentaba en *Las Provincias*, se inclinó por la continuidad de la palabra acusadora. “Devuelva la mosca, amigo”, le decía al presidente Avellaneda el año anterior (“Crónica” del N° 41 de *Los Castigos*, 11 de octubre de 1879). Y, en fin, sus editoriales en *Las Provincias* nos parecen ejercicios libertarios de lectura de “ese papel saturado de veneno”, ese mismo diario que David Viñas solía subrayar prolijamente para descifrar su “tribuna de doctrina” (a no olvidarlo) y que los argentinos, siglo y medio después, seguimos leyendo como si nada.

Bibliografía

Héctor Borrat, *El periódico, actor político*, Madrid, Gustavo Gili, 1994.

Evaristo Carriego, *Antecedentes para el proceso del tirano de Entre Ríos, Justo José de Urquiza* (colección de artículos publicados en *Pueblo*), Buenos Aires, Imprenta Republicana, 1867.

Fermín Chávez, *Civilización y barbarie en la historia de la cultura argentina*, Buenos Aires, Los Coihues, 1988.

Hugo Chumbita, *Historia crítica de las corrientes ideológicas argentinas*, Buenos Aires, UNLaM - Fund. Ross, 2013.

Horacio González, prólogo a David Viñas, *Indios, ejército y frontera*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor, 2013.

Sala de Periódicos Antiguos, Hemeroteca de la Biblioteca Nacional Mariano Moreno.

Pablo Subieta, *Caprichos literarios*, La Paz, Plural editores, 2006.

Floriano Zapata, *Evaristo Carriego, páginas olvidadas*, Santa Fe, Imprenta Nueva Época, 1895. ■



La tradición es una sólida base para la creación cultural si la concebimos de manera dinámica, móvil, en permanente evolución, susceptible de enriquecerse y actualizarse con otros aportes. Pensemos que todo cambia, que lo único permanente es el cambio; y en los diversos ámbitos del arte, si la tradición vive, se actualiza y se renueva.

Nuestros ensayistas del pensamiento sudamericano nos aconsejaban no esterilizar nuestros esfuerzos, en los distintos ámbitos artísticos o de otro

LA TRADICIÓN TAMBIÉN SE RENUEVA

Luciano Pablo Grasso

carácter, considerándonos atados a las tradiciones de Occidente. Nos señalaban una actitud diferente, para aprovechar las enseñanzas que fueran compatibles con nuestra cultura sudamericana, con nuestra tradición, con el tronco y la savia de nuestro árbol del saber y del sentir.

El joven Manuel Ugarte, en 1908, fue uno de los primeros en reclamar, a los intelectuales y artistas sudamericanos, expresar nuestra idiosincrasia e identidad cultural: “*Si nos sentimos dueños de una tradición naciente, trataremos de alcanzar la independencia total, afirmando en todos los órdenes la personalidad de un pueblo*”.

El dominicano Pedro Henríquez Ureña, en una conferencia titulada “La América Española y su originalidad” (Buenos Aires, 1936), pronosticó que la América del Sur se expresará plenamente “*cuando hayamos acertado a conservar la memoria de los esfuerzos del pasado dándoles solidez de tradición*”. Como ejemplo, efectuaba una reseña de las artes plásticas, la arquitectura colonial, la música y los escritores americanos; tarea que completó en su libro póstumo, *Historia de la cultura en la América Hispánica* (1947), en una síntesis que abarcaba desde la época colonial hasta 1945.

Beatriz González Stephan replantea la necesidad de consolidar los diferentes aspectos de nuestra tradición, expresando que “*constituye un deber el rescatar y sintetizar cualquiera de las tradiciones de Nuestra América, precisamente porque son nuestras*” (1987).

Creo que todavía queda mucho por hacer en la tarea de consolidar nuestras tradiciones. Rescatando legados olvidados se podrá restablecer una continuidad de esfuerzos, evitando la dispersión aculturada: una manera de pensar y sentir desde la América del Sur que estimule la autoconfianza y afiance nuestra identidad, contribuyendo a descubrir el proceso, varias veces centenario, del desarrollo de la civilización sudamericana.

Hay quienes mantienen ciertas prevenciones al respecto, confundiendo la tradición con el tradicionalismo conservador: esta tendencia pretende fijarla en una determinada época, negando cualquier evolución posterior, lo cual supone congelar la vida cultural. Pero la cultura siempre está en movimiento, aunque los cambios muchas veces no se noten a primera vista.

El venezolano Mariano Picón Salas trata la tradición en el sentido que proponemos aquí: la tradición no sólo trae a la conciencia del presente las experiencias del pasado y establece la continuidad histórica de un grupo humano, sino que también replantea para el futuro problemas olvidados o que no encontraron adecuada solución en su tiempo. Por eso, concluye, “*no está petrificada, evoluciona*” ya que “*vincula el pasado con el presente y el futuro*” (1983).

Si logramos transitar ese camino en el siglo XXI, la común tradición sudamericana recibirá también el aporte que facilitan los múltiples soportes propios de esta época de intensificación comunicativa. Podemos aprovechar incluso las enseñanzas de las culturas no occidentales, una información que en el siglo pasado resultaba difícil de conseguir y hoy está a nuestra disposición simplemente cliqueando en la web.

En definitiva, la tradición puede ser considerada como rescate y afirmación de una manera de vivir y de crear que nos identifica y que necesariamente se proyecta de manera dinámica hacia el futuro.

Bibliografía

B. González Stephan, *La historiografía del liberalismo hispanoamericano*, La Habana, Casa de las Américas, 1987.

L. P. Grasso, *La civilización sudamericana y sus raíces culturales*, Buenos Aires, 2011, en http://www.cecies.org/imagenes/edicion_354.pdf

P. Henríquez Ureña, “La América Española y su originalidad”, en *La Utopía de América*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.

M. Picón Salas, “El concepto de tradición”, en *Viejos y nuevos mundos*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1983.

D. Ribeiro, *Las Américas y la civilización*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1992.

M. Ugarte, *Las nuevas tendencias literarias*, Valencia, F. J. Sampere, 1908. ■



SANTOS VEGA EN LA VISIÓN OCHENTISTA DE RAFAEL OBLIGADO

Fátima Mariel Caracoch

Trabajo práctico en la cátedra de H. Chumbita

Rafael Obligado (1851-1920) inscribió en la literatura “cultura” argentina la figura legendaria de Santos Vega, que había merecido antes verseadas criollas, ciertas composiciones poéticas de Bartolomé Mitre y de Hilario Ascasubi, y un difundido folletín de Eduardo Gutiérrez.

Nacido en Buenos Aires, Obligado vivió hasta su adolescencia en la estancia de sus padres a orillas del río Paraná, donde se familiarizó con el paisaje que luego estaría presente en su poesía

y, aunque nunca recurrió al uso del lenguaje gauchesco, su obra se destacó por la recreación de tradiciones y personajes populares.

La leyenda del payador vencido

Santos Vega fue un personaje real, payador famoso, que alguna vez resultó vencido por un rival unitario. La leyenda cuenta que siempre resultaba victorioso, hasta el día en que lo reta un forastero –“Juan Sin Ropa”–, que es nada menos que el diablo, y le gana, por lo que el gaucho queda vagando como alma en pena. Se cree que si se deja una guitarra afuera por la noche, y ésta suena, es Santos Vega que viene a tocar.

En 1885 Obligado publica “Santos Vega”, una composición escrita en décimas que consta de tres partes: “El alma del payador”, “La prenda del payador”, y “La muerte del payador”. La primera parte presenta el paisaje pampeano y evoca al personaje a través de los recuerdos y lo que se cuenta de él. El payador es allí una sombra en la noche, una visión fantasmagórica. La segunda parte hace alusión a sus amores.

Es en el tercer canto cuando el autor incluye alegorías con un claro tinte político. Juan Sin Ropa es el símbolo del Progreso, que anuncia el derrumbe de una edad y el comienzo de otra.

*“Y a la par que en el abismo
una edad se desmorona,
al conjuro, en la ancha zona
derramábase la Europa,
que sin duda Juan Sin Ropa
era la ciencia en persona.”*

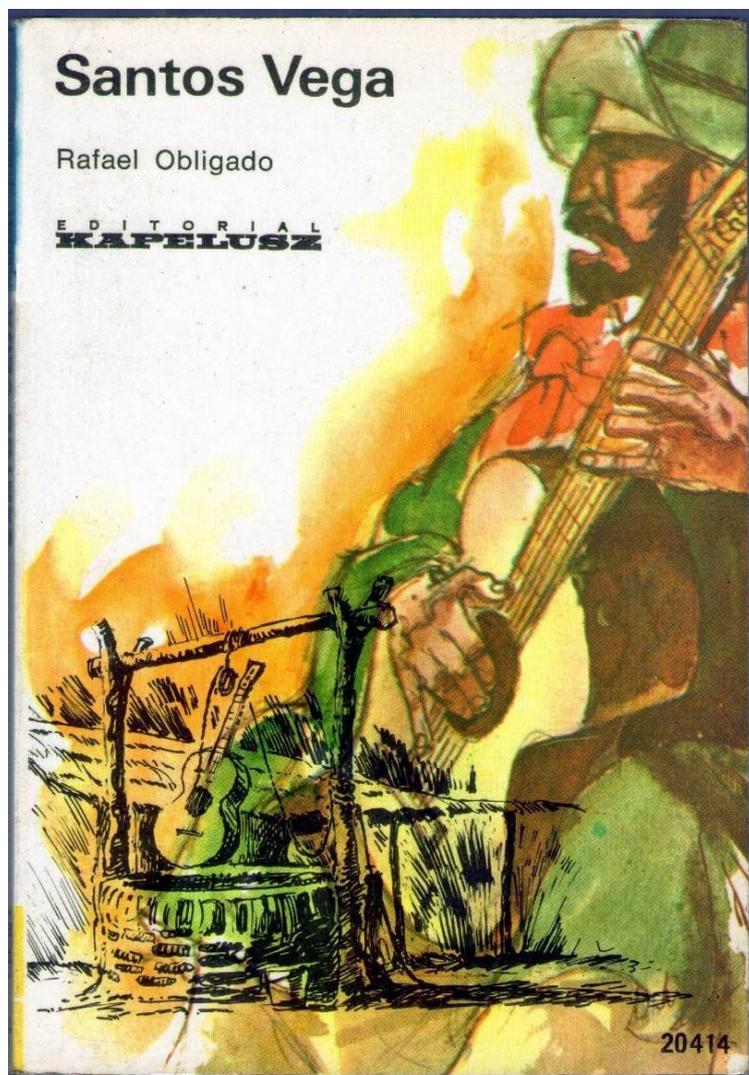
...
*“Era el grito poderoso
del progreso, dado al viento”*

...
*“Era, en medio del reposo
de la pampa ayer dormida,
la visión ennoblecida
del trabajo, antes no honrado;
la promesa del arado
que abre cauces a la vida.”*

...
*“mil ciudades el desierto
levantaba de sí mismo.”*

En estos segmentos se puede ver que Juan Sin Ropa es la representación del “progreso”, de la “modernidad” y del inmigrante al mismo tiempo. El autor cree que la agricultura es el medio para una modernización, lo cual requiere la mano de obra del “forastero”, es decir, el inmigrante. En “la pampa ayer dormida”, en el desierto, se levantan las ciudades, plasmando la idea de una expansión y explotación del territorio por medio de la agricultura.

“En la ancha zona derramábase la Europa”, “Juan Sin Ropa era la ciencia en persona”: o sea, el inmigrante traía la ciencia, estaba capacitado para trabajar la tierra, mientras nuestro pueblo, nuestra tradición, se desmorona.



El payador, símbolo de la cultura y la clase popular, será finalmente vencido por el forastero y morirá, aunque su recuerdo permanecerá vivo a través del tiempo. Obligado expresa así la necesidad de superar el tradicionalismo criollo que anclaba la nación en el atraso, para dejar lugar al progreso del futuro.

*“Santos Vega se va a hundir
en lo inmenso de esos llanos...
¡Lo han vencido! ¡Llegó, hermanos,
el momento de morir!”*

...
*“Ni aún cenizas en el suelo
de Santos Vega quedaron.”*

Este y otros textos muestran claramente al poeta como representante de la llamada “generación del 80”, que asumía el proyecto del roquismo, “liberal en lo económico, reaccionario o autoritario en lo político y progresista en lo cultural”. Su concepción del progreso implicaba insertar a Argentina en el mercado mundial como exportadora de materias primas, aprovechando la gran extensión y calidad de tierras que había en nuestro país; fomentar la inmigración, para contar con mano de obra extranjera, la inversión extranjera para suplir la falta de capital, y expandir la frontera tomando territorio de los indígenas. De tal modo se consolidó una economía orientada hacia afuera, caracterizada por la falta de protección de los mercados internos y el estancamiento y retroceso de la manufactura local (Chumbita, 2017).



Este plan político, preparado por los gobiernos de la “organización nacional” y consumado por Roca, fue el credo de la elite oligárquica a la que pertenecía Obligado; eran las ideas liberales que, según ellos, llevaban al país hacia el progreso, pero en realidad lo estancaban en una relación desigual de intercambio.

Dice José María Rosa que, teniendo las bases para lograr una independencia económica, *“el liberalismo triunfante prefirió importar constituciones de Norteamérica y vender económicamente el país al extranjero”*, enajenando la identidad de la nación, persiguiendo a la raza criolla y borrando sus costumbres, todo esto *“en nombre de la civilización”*, enmascarado con la oposición de los conceptos civilización-barbarie, donde lo bárbaro era lo argentino y lo civilizado lo extranjero. *“Se gobernó con palabras brillantes y con períodos sonoros (constitución, progreso, libertad, “gobernar es poblar”, “la victoria no da derechos”, “América para la humanidad”), sacrificando a ellas la realidad espiritual, territorial y económica de la Argentina”* (Rosa, 1974).

Se produjo una enajenación económica, y al mismo tiempo espiritual, como se puede advertir en el texto de Obligado. Bajo la forma de una “leyenda folklórica”, se trata de una proyección de las ideas políticas librecambistas, donde se manifiesta la inutilidad del criollo como pretexto para su desplazamiento; un prejuicio que se expandió, aceptó y repitió, facilitando su reemplazo.

Si bien Obligado publica una segunda versión de su obra incluyendo otro canto, “el himno del payador”, en la que reivindica el papel del gaucho en las guerras de la independencia, sigue sosteniendo que éste no puede adaptarse a la “nueva edad” y es necesario dejar atrás la etapa de atraso para llegar al verdadero progreso.

Otras leyendas y poemas

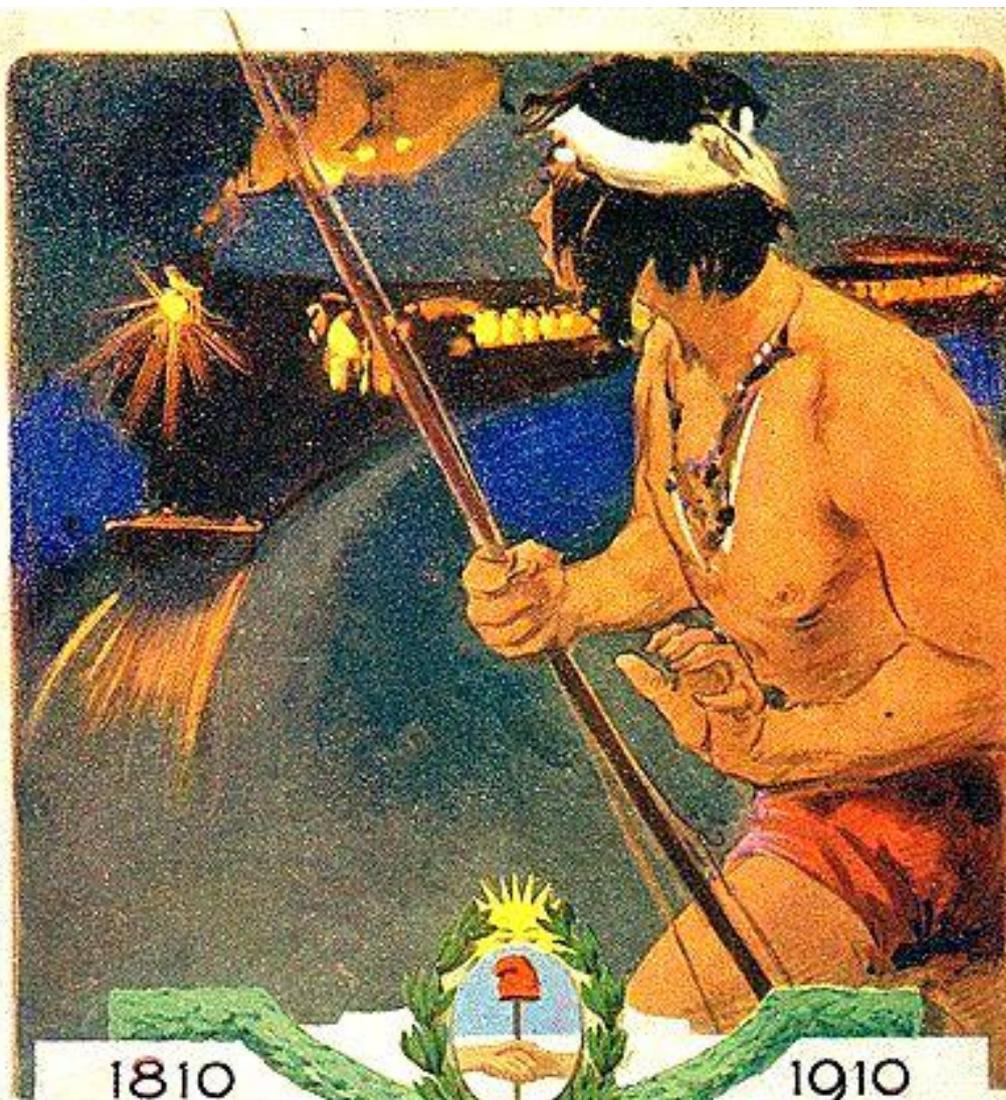
En otras “Leyendas argentinas” publicadas en 1877, los versos de Obligado también enaltecían el “progreso”, en especial a través de la impactante irrupción del ferrocarril. En su versión de la leyenda “La luz mala”, se encuentra el siguiente fragmento:

*“Y, mientras lleno de horror,
tras esfuerzos sobrehumanos,
se cubre con ambas manos
todo el rostro el picador,
el penacho de vapor
suelto al aire, rauda, altiva,
rumorosa y convulsiva
cual un potro desbocado,
pasa hirviendo por su lado
la veloz locomotiva.*

*¡Mal hacéis vuestro camino
paso a paso y lentamente,
al alcance del torrente,
antiguo pueblo argentino!
¡Cantad himnos al destino,
y cuando en noche serena
brille una luz, no os dé pena,
no temáis, criollos, por eso,
que en las vías del progreso,
la luz mala es la luz buena!”*

Y en su versión de “La Salamanca”:

*“La dinamita triunfante
y del obrero los picos,
perforaban la montaña
abriendo túnel magnífico
a la audaz locomotora,
al nuevo, excelso vestigio”.*



CENTENARIO
DE LA REPUBLICA ARGENTINA
EXPOSICION INTERNACIONAL
DE FERROCARRILES Y TRANSPORTES TERRESTRES
BUENOS AIRES
MAYO A NOVIEMBRE 1910

Los relatos del folklore se tornan así en loas a la locomotora: a aquel ferrocarril que permitió la entrada de cualquier mercancía, llevando a las industrias nacionales emergentes a la ruina, porque no podían competir con los productos importados; aquel ferrocarril concedido a manos extranjeras, que sirvió como instrumento de dominación y dependencia económica.

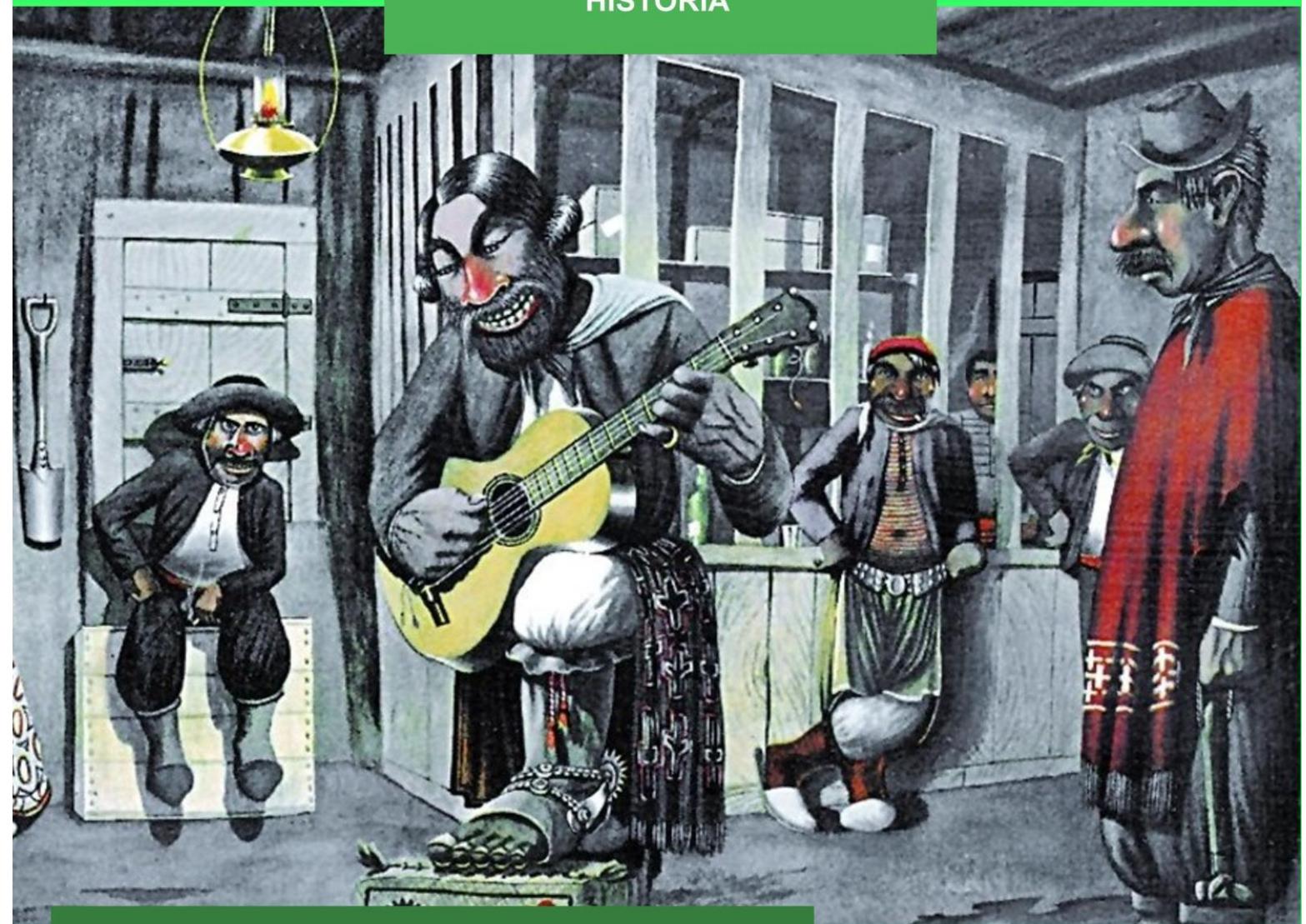
Conclusión

Los principios y valores que expresa Rafael Obligado en sus proyecciones de las leyendas folklóricas, no son otros que los de una élite que llevó al país a una situación persistente de dependencia económica y cultural. Es la ideología que se impuso a partir de Caseros, en una etapa en que se construyó el país bajo tutela de los intereses de las potencias hegemónicas extranjeras. Las ideas y las obras de esa etapa desprestigian al gaucho y la tradición, infravaloran lo propio y valorizan lo ajeno, fijan la mirada en el liberalismo de Occidente y la globalización, enajenando la identidad nacional.

Con el plan de “europeizar” el país, la mentalidad neocolonial recurría a fomentar la inmigración europea, en lugar de dar trabajo al pueblo argentino. Pero la realidad no concordaba con esos designios. Según nos enseña la historia posterior del siglo XX, también “los hijos de los gringos” llegarían a impregnarse del carácter nacional y rescatarían sus tradiciones como fundamento cultural de las reivindicaciones populares.

Bibliografía

- Hugo Chumbita, *Bosquejo de historia argentina*, Buenos Aires, Ciccus, 2017.
José María Rosa, *Análisis de la dependencia argentina*, Buenos Aires, Guadalupe, 1974.
Lía N. Uriarte Rebaudi, *Una estética de lo criollo en el Santos Vega de Rafael Obligado*, Buenos Aires, Dunken, 2006 (edición digital).
Biografías de Rafael Obligado: <http://www.los-poetas.com/c/bioblig.htm>
https://www.biografiasyvidas.com/biografia/o/obligado_rafael.htm ■



El triunfo de Santos Vega

Alberto Sorzio

A los versos de Rafael Obligado sobre el célebre payador, admirables por su belleza formal pero resignados ante el “progreso” devastador, nuestro colega Alberto Sorzio opone la elocuente réplica o protesta de estas décimas.

*“Cuando la tarde se inclina
sollozando al occidente...”*

Pero mirando al oriente
y convocándolo al sol
se presenta este cantor
no *como sombra doliente*
para decirle al presente:
¡Santos Vega no murió!
La historia lo condenó
y lo encerró en la leyenda
para que ninguno entienda
su verdadera canción.

No me saquen del poema
pero saquenme del libro,
allí se esconde el peligro
porque el papel me condena
a llorar siempre una pena
que me encadena al pasado,
que es un modo solapado
para envejecer mi canto,
y tengo que decir tanto
que no quedaré callado.

Visto poncho americano,
besan mi cara el pampero,
el zonda o el chorrillero,
el puelche cordillerano,
el calderete cubano,
y todo viento viviente
que es el alma de la gente
que con su paso seguro
va construyendo el futuro
de este criollo continente.

En día o noche nublada
por *la guitarra de un mozo*
cantaré lleno de gozo
las coplas de una payada,
porque no tengo olvidada
la deuda que dejó en vilo
un duelo que nunca olvido
y que voy a actualizar,
porque el alma nacional
no se rinde en un envido.

*Vendran mil gauchos a ver
si en otro pago distante
hay quien se ponga delante
cuando se grita ¡a vencer!
¡vuela el pato!* y hay que ver
a Juan Sin Ropa ufanarse,
pretendiendo adueñarse
de todas nuestras riquezas
y dejarnos la pobreza
sin que uno pueda quejarse.

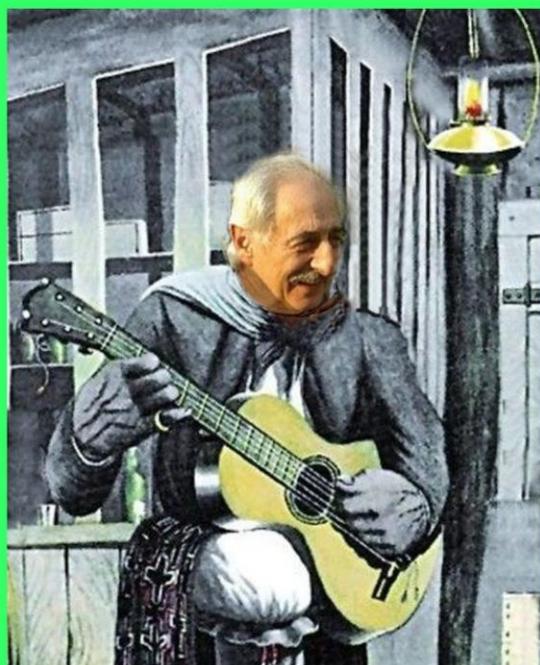
*“Ni aún cenizas en el suelo
de Santos Vega quedaron”*:
eso es lo que pregonaron
los libros con gran desvelo,
dejando para el recuerdo
al criollo y a su cultura
relegado a la pintura,
disfrazado y mal vestido
para un acto deslucido
que la memoria clausura.

Qué buena que es la bebida
alegando el corazón,
se parece a una canción
que va envolviendo la vida,
y el alma sube enseguida,
se remonta hasta la copla
y la entristece la copa
que sobra en ese festejo,
alejando triste y lejos
la belleza de la hora.

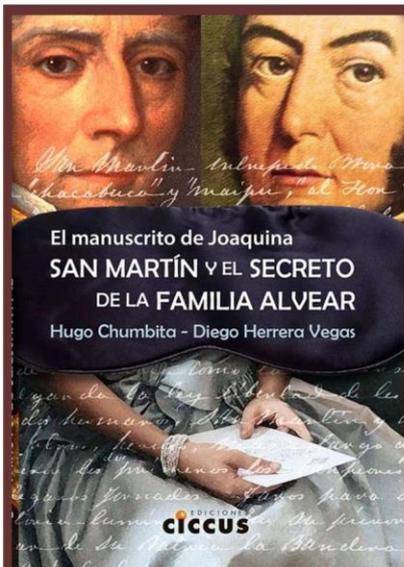
Con su esfuerzo y su tesón
los pueblos empobrecidos
de la Europa se han venido
para agrandar la nación,
porque dimos la ocasión
de agrandar el mestizaje
que tenemos de bagaje
desde el tiempo colonial,
porque es esa la señal
que marca nuestro linaje.

*“Yo soy la música vaga
que en los confines se escucha,
esa armonía que lucha
con el silencio y se apaga”*;
mas yo digo que su amada
es la tierra americana,
concebida en la alborada
de ese plan continental
que diera la libertad
a nuestras patrias hermanas.

Y hoy más que nunca sabemos
con valentía y orgullo,
en medio de este barullo
de mentiras y maldades
que Juan Sin Ropa lo inventa
y que la prensa alimenta,
que alza don Santos su frente
y proclama frente al mundo:
aquí de este charco inmundo
se sale “sinceramente”. ■



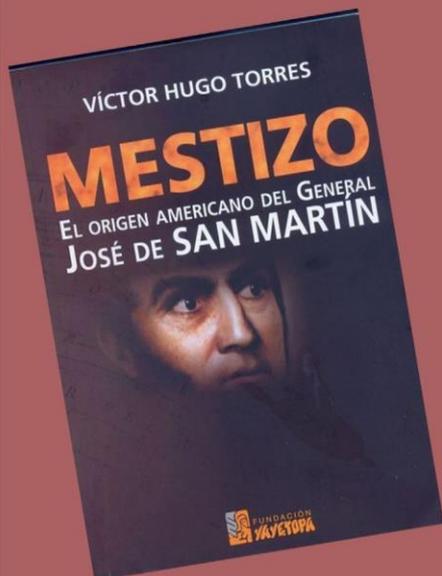
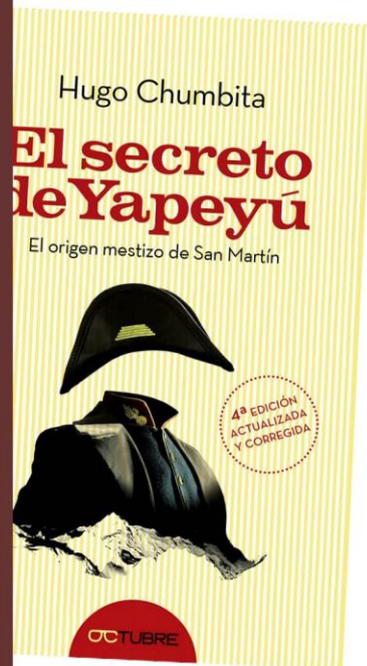
Novedades editoriales:



LA REVELACIÓN DEL ORIGEN DE SAN MARTÍN, EN LIBROS Y TEATRO

La reedición de *El manuscrito de Joaquina*, un libro de Hugo Chumbita y Diego Herrera Vegas, que trata la cuestión del origen mestizo de San Martín a través del testimonio de una hija de Carlos de Alvear, fue presentado por los autores en diciembre de 2018.

Este texto inspiró una pieza teatral de Mónica Landolfi, *Destinos de esperas*, premiada en 2010 por la Dirección de Escuelas de la provincia de Buenos Aires y el Teatro de la Comedia de La Plata, que se publicó en el libro de la autora *En obra. Teatro en movimiento*. El mismo se presentó en la Feria del Libro de Buenos Aires 2019, con una muestra de sus representaciones escénicas.



En 2019 aparece también *Mestizo*, un texto de Víctor Hugo Torres sobre el mismo tema de la filiación indígena materna del libertador, basado en la investigación de H. Chumbita y otros autores, con nuevos aportes a la polémica historiográfica. Es editado por la Fundación Yayetopa, entidad cultural con sede de Paso de los Libres, Corrientes, cuya denominación combina la lengua guaraní con la hispánica para significar el encuentro de nuestras raigambres. En la contratapa, la historiadora Mabel Artigas, que integra junto con el autor la Fundación, presenta este trabajo en torno a la identidad de San Martín como un modo de comprender las claves del pasado americano.





MAPUCHES EN LOS TOLDOS: DIÁSPORA Y ASENTAMIENTO DE LA TRIBU DE COLIQUEO

Aldana Méndez

trabajo práctico en la cátedra de H. Chumbita

Al escuchar las investigaciones sobre la platería indígena que se expusieron en el Congreso Latinoamericano de Folklore de 2018, las referencias a la ciudad de Los Toldos me motivaron a indagar cómo fue que se estableció en la provincia de Buenos Aires una comunidad de origen mapuche: la tribu de Coliqueo.

Flecha rojiza

Ignacio Kolükew nació en Boroa (región de Temuco, Chile). Su apellido se castellanizó como Coliqueo, que etimológicamente significa “flecha colorada”. Luchó en la Guerra de Arauco, y en 1820 partió de Boroa, junto con familiares y paisanos, para llegar a Salinas Grandes. En 1829 se traslada con los suyos a la zona de Carhué, de donde deben huir por un conflicto con el gran toki Calfucurá.

Refugiado entre los ranqueles, Coliqueo entabla relaciones con el unitario Manuel Baigorria, quien más adelante será su yerno. Luego de la derrota de Rosas en Caseros se unió al ejército de la Confederación, con la intención de obtener tierras que le prometiera Urquiza. Pero tras la batalla de Cepeda, Urquiza no cumplió con lo pactado, por lo que Coliqueo negoció con Mitre. Éste le

concedió el título de “Cacique principal de los indios amigos” y coronel del Ejército nacional, ofreciéndole tierras en la zona de frontera, entre las localidades de Rojas y Junín.

Aliado a Mitre, Coliqueo y sus guerreros tomaron parte en la batalla de Pavón. En reconocimiento a los servicios prestados, se les otorgan tierras cercanas a la Laguna Mar Chiquita, pero luego el mismo gobierno los desplaza a la zona de Los Toldos, donde la tierra es de menos calidad, y deja el territorio anterior en manos de estancieros privados.

En 1866, Ignacio Coliqueo logra conseguir los títulos de propiedad de las tierras de Los Toldos, y su tribu queda a cargo de la defensa de la frontera.



Según Meinrado Hux, Ignacio falleció a la edad de 85 años, al caerse del caballo cuando intentaba perseguir a un gaucho matrero, con quien había tenido una disputa por asunto de juego de naipes. Durante sus últimas horas de agonía, pidió a sus descendientes que continuaran el legado de negociación y respeto a las autoridades estatales argentinas y que profesaran la fe católica.

Los sucesores rivales

Tras la muerte de Ignacio Coliqueo asume el liderazgo de la tribu su hijo mayor, Justo. Apenas pasado el año sufre, según su hermano Antonino, “*un ataque cerebral que lo deja imposibilitado para el mando*”, y lo reemplaza el segundo hijo de Ignacio, Simón, apoyado por el gobierno.

Aquí resulta ilustrativo sobre los intrincados conflictos de la frontera el texto autobiográfico de Antonino Coliqueo, que se adjunta en el facsímil de la transcripción realizada por su nieto en 1984.

Simón debió afrontar numerosas luchas con otras tribus, e incluso resistir un malón liderado por su propio hermano Justo. La locura que se atribuye a Justo sería una forma de explicar que se aliara a Cafulcurá en contra de los huincas. Sin embargo, el tema merece ser revisado, para aclarar si Justo padecía un problema mental o se trataba en realidad de una rivalidad por diferencias políticas.

Durante el mandato de Simón, a pesar de las intensas luchas, el pueblo comienza a asentarse y empiezan a llegar a la zona de Los Toldos pulperos, comerciantes e inmigrantes. Simón logra acordar con el gobierno la construcción de escuelas y capillas, dándole un impulso “civilizador” a la localidad.

En la historia novelada de Eduardo Gutiérrez sobre Juan Moreira, hay un episodio donde éste, en principio amigo de la tribu de Coliqueo, se enfrenta a Simón en el juego de cartas y disputan por el caballo de Moreira. Como el gaucho no quiere perder su overo, hace trampa y se escapa; en la huída roba una tropilla de los indios, y cuando es alcanzado por miembros de la tribu mata y hiere a algunos con su trabuco y se va a vender la tropilla.

Testimonios del pulpero Urquiza, reconocido poblador de Los Toldos, dan cuenta de una legendaria carrera cuadrera entre Moreira y Justo Coliqueo en 1872 (V. López, s/d); no está claro hasta qué punto esta anécdota concuerda con lo reconstruido o ficcionado por Gutiérrez. Justo muere en 1876 en una batalla contra Simón, quien sigue al mando de la tribu hasta su fallecimiento en 1902.

Fuentes consultadas

Cayuqueo, Nilo, “Los Toldos: El malón disfrazado” <https://escholarship.org/uc/item/6cp6z9vt>

Coliqueo, Antonino, *Autobiografía* (transcripción de 1984).

Fava, Jorge, “La cuestión de las tierras indígenas en la Provincia de Buenos Aires, Argentina” <http://larevolucionseminal.blogspot.com/2018/06/tierras-indigenas-buenos-aires.html>

Fischman, Gustavo e Isabel Hernández, *La ley y la tierra. Historia de un despojo en la tribu mapuche de Los Toldos*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1990.

Gutiérrez, Eduardo, *Juan Moreira*, 2001, Editorial Sol 90, Buenos Aires.

Jong, Ingrid de, “De la asimilación a la resistencia: disputas en torno al pasado entre la población indígena de Los Toldos” http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1850-75X2004000200009&script=sci_arttext&tlng=en

Jong, Ingrid de, “El acceso a la tierra entre los indios amigos de la frontera bonaerense (1850-1880)”, *Revista de Ciencias Sociales*, 2a época, año 7, N° 27, Universidad Nacional de Quilmes, otoño de 2015 (edición digital).

Jong, Ingrid de, “Horizontes compartidos y disputados en la construcción de la identidad indígena: historia y etnicidad en Los Toldos” <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/8579/8933>

López, Vicente, “Boliche La Colorada”, <http://argentinafolkloreprovincias.es/Juan-Moreira-y-Coliqueo-Argentina-Provincias-Pulperia-en-Los-Toldos/45>

Schindler, Helmut, “A propósito de cinco libros de Meinrado Hux”

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/runa/article/view/1325/1275>

Yuln, Melina, “Una forma territorial alternativa: la tribu de Coliqueo en la pampa bonaerense” <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5157914> ■

La tierra y la identidad

Durante el siglo XX se sucede una complicada trama de discusiones en torno a la propiedad de las tierras y la identificación étnica. Por diferentes causas, hubo una larga sucesión de despojos –de las tierras y de su identidad– a los integrantes de la tribu de Coliqueo. Instituciones como la escuela y la Iglesia operaron tendiendo a invisibilizar la cultura mapuche. Los paradigmas estigmatizantes hegemónicos lograron que muchos individuos de la comunidad no quisieran identificarse como tales.

En los estudios sobre esta cuestión se advierte que los matrimonios entre indígenas y criollos, la práctica del arriendo y la presencia de intrusos fueron transformando la composición social de esta población, y dieron lugar a una situación compleja en términos de ocupación y de litigios por la propiedad. En aplicación de las viejas leyes de 1866 y 1868 que donaban 16.000 hectáreas al cacique Coliqueo y su tribu, las tierras se registraron como un condominio. Durante la última dictadura militar, en el marco del decreto-ley provincial N° 9231 de 1978, los reclamos judiciales llevaron a asignar títulos en propiedad individual a numerosos ocupantes, convalidando “*una desigualdad marcada en el acceso a las tierras entre pobladores indígenas y no-indígenas*” (Fischman y Hernández, 1990; Jong, 2015).

De todos modos, en la comunidad de Los Toldos se formaron agrupaciones culturales mapuches que, a pesar de sus diferencias conceptuales, han ido poniendo en debate estos temas largamente postergados.

En conclusión, la presencia mapuche en la provincia de Buenos Aires se debe a procesos migratorios alentados por sucesos histórico-políticos. La tribu de Coliqueo tuvo que renunciar a parte de su identidad con el fin de salvaguardar su vida. A Ignacio Coliqueo se lo ha juzgado duramente por su carácter negociador con el Estado, aunque, mirado a la distancia, se puede afirmar que de esta manera se logró la supervivencia de su pueblo. Las reafirmaciones identitarias y el futuro de su estirpe dependerán de las decisiones de los descendientes.

Muchos esfuerzos se están haciendo en la actualidad por recuperar lo perdido. La larga trayectoria de la tribu en tierras de Los Toldos le otorga una legitimidad de pueblo originario que debe ser respetado como tal, y es lo que nuestro sistema educativo tiene la obligación de enseñar.

transcripción del
manuscrito original

Personalidades y Luchas



AUTOBIOGRAFIA
DE
ANTONINO COLIQUEO

PROLOGO

Antonino Coliqueo (14- 8- 1850 / 4- 7- 1917) fue el tercer hijo varón del cacique Ignacio Coliqueo y Felipa Quintuill o Collil.

Concejal Suplente por el cuartel de Los Toldos en el Distrito de 9 de Julio en 1894 y titular en 1896.

La transcripción del original, de puño y letra de mi abuelo; que obra en mi poder, tiene por finalidad, aportar datos sobre la lucha por la conservación de nuestras tierras.

Al final agrego una sentencia de la Suprema Corte de Justicia contra Painequeo y Ataliva Roca.

Dr. Haroldo Coliqueo.

Los Toldos. Agosto de 1984.



Me nacido en el desierto, en el paraje denominado Malloquean, más o menos en el año 1850. En el 57 fui al lado del coronel Manuel Baigorria, cuando este jefe fundaba el fuerte 3 de Febrero, en la provincia de San Luis. A principios del 60 fui llevado a Río IV, Provincia de Córdoba, donde aprendí las primeras letras. Allí estuve hasta mediados del 61, año en que mi padre con el coronel Baigorria se vinieron a la provincia de Buenos Aires.

Para relacionar deliberadamente sucesos de tanta trascendencia en el presente y más aún en el porvenir, debiera poseer mejores principios y mayor inteligencia; nunca fui un don preciso, y antes, como ahora, soy siempre un suple faltas. Sin embargo han sido demasiadas, tantas persecuciones e injusticias que se han cometido conmigo por defender a mis parientes del exterminio y para conservar el pedazo de tierra que, hasta hoy conservamos; luchando contra poderosos que todo lo pueden.

En agosto del año 62, ingresé a la escuela de primeras letras, siendo mi maestro el Sr. Francisco Larquia.

Al salir de la escuela, ingresé nuevamente a la Tribu, como secretario particular y lenguaraz de mi padre.

En el año 68, me hicieron revistar como capitanejo, con un sueldo de 420 pesos mensuales, moneda corriente, que era el sueldo que ganaban los de mi clase.

Jamás tuve ascenso ni aumentos de sueldo, ni me atreví a solicitarlos; fui el más modesto entre mis hermanos hasta hoy.

- 1 -

acompañé a mi padre a gestionar la donación de las cuatro leguas últimas, hasta conseguir la mensura y escrituración en el año 69.

Contribuí a la separación de Raninqueo a fines del 68, quien, desconociendo la autoridad de mi padre, fue a Buenos Aires a manifestar al ministro de Guerra, su descontento con falsas afirmaciones. Aconsejé a mi padre la total separación para evitar mayores conflictos.

Desde entonces, Raninqueo, formó su lista de Revista de Capitanejos aparte y formó su Tribu separándose. A principios del 69 se le hace una nueva donación igual a la de mi padre, en los campos de La Verde, hoy partido de Bolívar y el mismo año se establece en aquellos campos.

El 16 de febrero de 1871 fallece y le sucede en el mando mi hermano mayor, Justo, hasta junio del 72, en que, sufre un ataque cerebral y quedó imposibilitado para siempre para ejercer el mandato.

Le sucede mi hermano Simón y desde entonces comienzan los acontecimientos más notables de las fronteras.

El 19 de setiembre del año 1872, tuvimos una fuerte invasión de malones y ese día se subleva también una parte de la Tribu, que se mezcla con los invasores saqueando y matando las poblaciones cristianas.

La resistencia fue inútil; y fuimos conducidos como prisioneros, pero pudimos salvar la vida de muchos cristianos que estaban con nosotros.

Al día siguiente, nos acercábamos a la línea de fronte-

- 2 -

ras y aparecen las fuerzas nacionales del Norte y del Oeste. El mismo día que fuimos tomados prisioneros, pasamos aviso a la autoridad de 9 de Julio y Junín y a los coronales Borges y Lagos, prometiendo no irnos al desierto jamás.

Al entrevistarme con el coronel Borges, fui traicionadamente lanceado por el baqueano Fermín Sánchez, en el brazo derecho.

El coronel, en su parte oficial al Ministro de Guerra, le comunicaba que yo: "fiel amigo al gobierno, había sido equivocadamente herido.

El 21 de setiembre volvimos a nuestros campos; era un desierto, los vecinos del Bragado y otros habían arreado todo, dejando nada más que las plumas de las gallinas.

Simón, con su prudencia, el prestigio que tenía con el gobierno y la estimación que le tenía el vecindario, no hizo denuncia alguna.

En el 73, los capitanejos preparaban una sublevación; el gobierno nacional lo sabía, pero nosotros no estábamos enterados. El 23 de octubre, el comandante Lagos con su tropa aparece en la madrugada en nuestros campos, lo que produce una alarma general, dispersándose la gente y preparándonos para la resistencia; pero con la intervención de gente de prestigio, pudo evitarse el choque de fuerzas, evitándose también que se llevaran presos a los capitanejos conspiradores, que era la orden que traía el comandante Lagos.

Todo se salió, lo mismo que el año anterior.

El 29 de agosto del año 76 se subleva parte de la Tribu

- 3 -

y se van al desierto; yendo a la cabeza mi hermano Justo a causa de hallarse trastornado.

El 9 de octubre del mismo año, vuelven los sublevados en número de mil, Simón se resistió con algunos fieles armados con Remington que había proporcionado el Sr. Doll, y se evita la total sublevación con acciones heroicas, que podrían escribirse lúcidamente por hábil pluma.

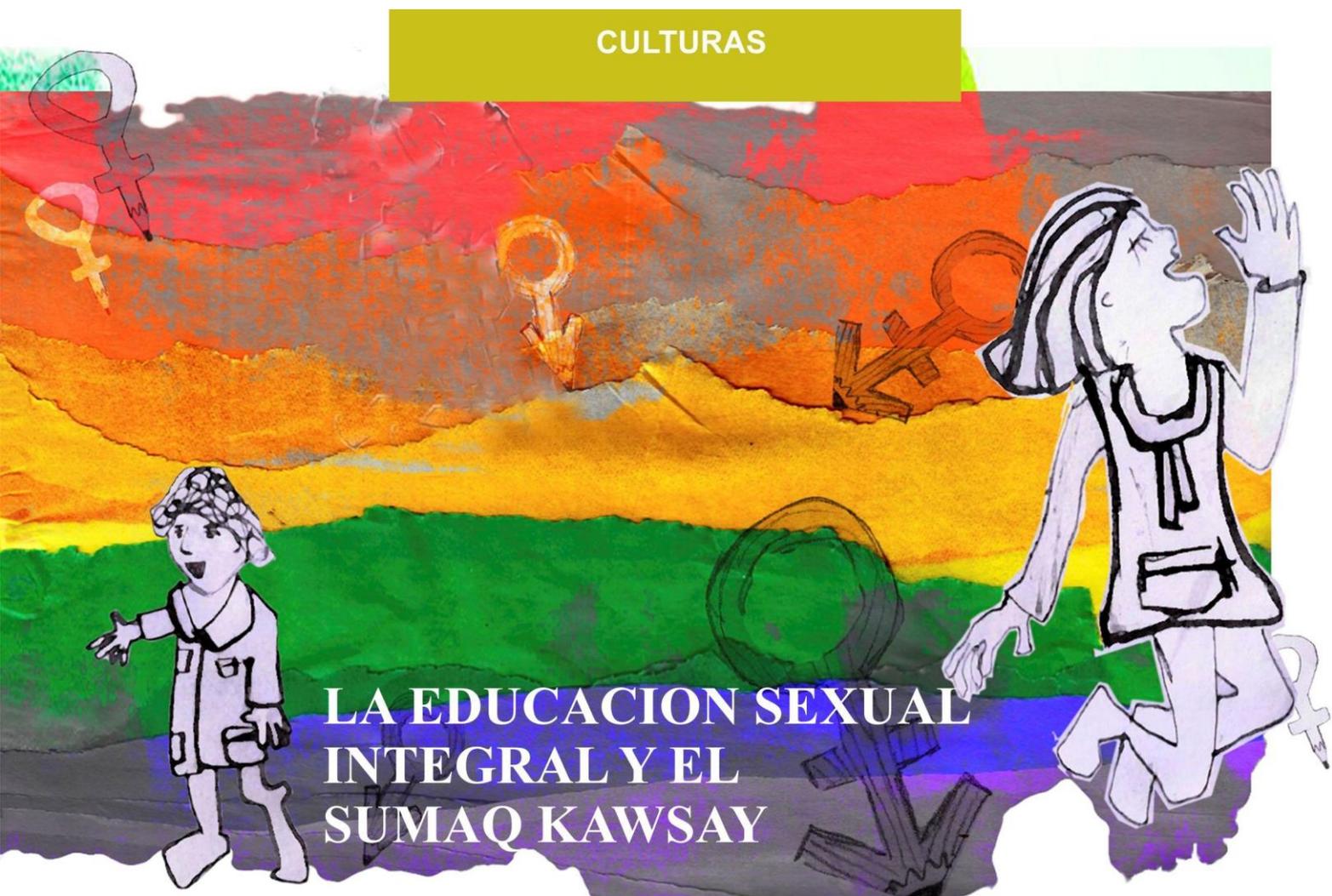
En noviembre del 77 se subleva Painequeo y se va a Junín con miras políticas, creo, apoyado por un poderoso caudillo. En el 81 vuelve aquí, con un decreto administrativo del gobernador Dr. Rocha, para que se le dieran la mitad de las seis leguas.

Con Simón, nos fuimos a Buenos Aires y nos presentamos al gobierno de la provincia, patrocinados por el Dr. Benjamín Candrot. El gobernador se declara incompetente, recurriendo a la Suprema Corte, cuyo resultado fue la sentencia del 21 de abril de 1883, que se dió cumplimiento el 15 de junio de 1885.

Esta cuestión ha costado sacrificios, tiempo, dinero, para evitar la pérdida de tres leguas de campo. Ha sido una lucha de cuatro años.

La gente beneficiada, que hoy están bien, por haber tenido suerte y haber cuidado sus propiedades, no se dan cuenta de las ambiciones personales de mucha gente por Nuestras Tierras.

- 4 -



LA EDUCACION SEXUAL INTEGRAL Y EL SUMAQ KAWSAY

José Alfredo Díaz Ramos
graduado en Folklore, UNA

Los contenidos propuestos por la ley 26.150 de Educación Sexual Integral (ESI), sancionada en nuestro país en 2006, comprenden cuatro enfoques: sociocultural, psicosocial, salud y derechos. Existe por lo tanto un programa a nivel nacional para capacitar a docentes y afines en torno a este espacio curricular que se da de manera transversal, aunque lamentablemente los mitos y el desconocimiento en la materia han llevado a que ciertos grupos militen su rechazo hacia esta temática.

Nuestro trabajo intenta contribuir a la construcción del conocimiento de la ESI desde el enfoque disciplinar del Folklore, buscando compartir contenidos propicios para ser abordados en el sistema educativo. La propuesta se enmarca en los enfoques sociocultural y psicosocial de la ESI, considerando la relevancia que adquiere la cosmogonía andina en relación con nuestra sociedad contemporánea, de tal manera que nos aproxima a un estilo de vida diferente al que conocemos en nuestra cotidianeidad y en especial en nuestro ámbito educativo.

La escuela es el espacio idóneo para la construcción comunitaria de una ciudadanía crítica, en constante vinculación con su entorno cultural. Lxs

docentes pueden abordar estos contenidos desde el Folklore, transitando un proceso educativo que da importancia al conocernos en la diversidad, mediante una herramienta que reconozca las identidades sociales que comparten un espacio, llámese aula, escuela, barrio, etc.

Pensar la ESI desde un enfoque que ahonda en lo diverso, lo colectivo y lo comunitario, posibilita rever en lo cotidiano la división sexual que afecta a las personas en sus oportunidades de desarrollo personal, su acceso a las producciones culturales y su posición en la economía y la educación. Es necesario tener presente el respeto por la identidad cultural, propiciando los temas educativos que en este mundo global, tanto en lo cultural como en lo sexual, comprendan la *diversidad* –concepto muy utilizado pero escasamente puesto en valor dentro de las aulas. La diversidad en el aula y en la escuela amplía las posibilidades de trabajar cuestiones vinculadas con la sexualidad desde una perspectiva que entienda al cuerpo como una “construcción social”.

La cosmogonía andina posee una sabiduría que es importante conocer y compartir en las aulas. Esto es, acercarnos al *Sumaq Kawsay*, que podemos definir

como el Buen Vivir, donde “vivir” tiene una connotación profunda que guarda relación con la naturaleza y la armonía del ser con todo lo que lo rodea.

Tales conceptos tienen su matriz dentro del *ayllu*, que en simples palabras podríamos explicar como un sistema de vida en comunidad, cuya filosofía implica una existencia solidaria y cósmica; distinta al mundo capitalista en el cual nos movemos, que prepara a los estudiantes para salir a una sociedad competitiva e interesada, en un mercado laboral cuyos perfiles de formación se acentúan en la idea de liderazgo y dejan de lado la concepción de comunidad.

El *Sumaq Kawsay* deviene el medio para propiciar la interculturalidad en el ambiente escolar. Desde la ESI hay que enfocar la mirada ancestral basada en la relación de las diferentes culturas con la madre tierra, mejor dicho la Pachamama, con el objetivo de desarrollar en el aula la reciprocidad y el cuidado de ambas partes: *el ser y la Pachamama*. Es por ello que creemos esencial que se trabaje paralelamente con el *Sumaq Kawsay*, que insiste en la vida, en lo colectivo y en lo cultural.

Hacer ese paralelismo nos permite reforzar el compromiso con el mundo, entender nuestra función como parte de esta avenencia, un compromiso que favorece el equilibrio con la tierra madre. Esta reflexión epistemológica apunta a ser una propuesta pedagógica que contribuya en las instituciones

educativas a modificar la forma en que miramos al mundo, la comunidad y la misma escuela; que sea una herramienta para el aprendizaje de un proceso colectivo, comunitario y diverso, en el cual se celebre una relación de armonía con la Pacha.

Desde el Folklore debemos hacer hincapié en ello, centrando en lo educativo, que es donde la construcción ciudadana da sus primeros pasos. Si desde la escuela podemos llegar a comprender que no somos parte de la naturaleza, sino que somos naturaleza, es posible restablecer aquella relación de armonía.

En la cosmogonía andina todo tiene que ver con todo, de manera similar a lo que expone Graciela Morgade: “*El amor es un sentimiento que los seres humanos experimentan de manera personal, es también un organizador cultural de las relaciones interpersonales*” (Morgade, 2016). Que ese amor sea el vínculo que nos oriente al *buen vivir* y *saber convivir*, cuidando todo lo que nos rodea, como una forma de trascender en este espacio.

Como señalamos al inicio, es necesario desmitificar el imaginario de aquellas personas que desconocen esta temática. Si la educación sexual integral es una educación para la vida, tiene que ser una herramienta que aproveche el mandato ancestral del universo andino, asumiendo como primordial para todos el saber vivir en diversidad y armonía.

Referencias bibliográficas

- Acosta, Alberto, *El buen vivir. Sumak Kawsay. Una oportunidad para imaginar otros mundos*, Barcelona, Icaria, 2013.
- Cortazar, Augusto Raúl, *Ciencia folklórica aplicada: reseña teórica y experiencia argentina*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976.
- Dávalos, Pablo, “Reflexiones sobre el *sumak kawsay* (el buen vivir) y las teorías del desarrollo”, en ALAI, *América Latina en Movimiento*, 2008.
- Díaz Ramos, José Alfredo y Silvana Semillán, “Folklore y Educación Sexual Integral. Propuestas y reflexiones preliminares”, en *Folklore Latinoamericano*, tomo XVIII, ATF-UNA, Buenos Aires, 2017.
- Fabbri, Luciano, “Masculinidad y producción de conocimiento no androcéntrico. Interpelaciones de la epistemología feminista”, en revista *Sujeto, Subjetividad y Cultura*, Santiago de Chile, Escuela de Psicología UARCIS, 2013.
- Garcés Grizy, Mariano y Ana S. Torres, “Tango y folklore queer. Educación y transferencia”, en *Folklore Latinoamericano*, tomo XIV, 2013.
- LEY 26.150. *Programa Nacional de Educación Sexual Integral*, Boletín Oficial de la República Argentina, 2006.
- Morgade, Graciela, *Educación Sexual Integral con perspectiva de género: La lupa de la ESI en el aula*, Santa Fe, Homo Sapiens, 2016.
- Palleiro, María Inés, *Arte, comunicación y tradición*, Buenos Aires, Dunken, 2004. .
- Sileoni, Alberto, *Lineamientos curriculares para la Educación Sexual Integral*, Consejo Federal de Educación, 2008.
- Torres, Ana Soledad, “La corporalidad en las danzas folklóricas documentadas: su transferencia educativa en el contexto argentino actual”, en M. Palleiro (comp.), *Cuerpos que narran*, Buenos Aires, UNA, 2015. ■



EL MUNDO PERONISTA SEGÚN DANIEL SANTORO

Entrevista por
Karina Bonifatti y Hugo Chumbita

Llegamos al taller de Daniel Santoro antes que él, y durante algunos minutos pudimos observar los libros, las telas y los muchos objetos que pueblan el lugar. Arriba del piano, “La familia obrera como drama edípico en tres actos”, de 2015. Sobre una de las paredes, el óleo en el que ahora está trabajando por encargo de un sindicato: se llamará “Con pan y con trabajo”, y muestra el hogar de una familia obrera, ambientado con algunos íconos de la identidad peronista, donde un gato se está yendo: “Podría ser una alusión actual”, nos dice Santoro sonriendo. En otro cuadro que está en el fondo del taller aparecen en un bar las figuras de David Viñas, Ricardo Piglia, Nicolás Casullo, Horacio González, María Moreno, Luis Gusmán, Juan Carlos Tedesco, Jorge Alemán, Raúl Santana y Horacio Pilar.

DS: Es un homenaje a las conversaciones que tuvimos en los bares con estos amigos. Aunque no está terminado, le falta una cocción todavía.

HCh: ¿Qué otros cuadros tuyos están aquí? ¿Está “Junio de 1955”?

DS: No, ese está en San Juan, lo donó al museo Franklin Rawson un coleccionista que lo había comprado.

HCh: Nos gustaría ponerlo en la portada de nuestra revista, porque pienso que es una obra formidable, de la que se ha dicho que es “el Guernica argentino”.



Santoro nos promete la imagen en alta resolución y nos sentamos a conversar, mencionando un comic suyo que publicó en 2015 en la revista Panamá, en el cual la futura Argentina se ha convertido en un protectorado yanqui donde “los únicos privilegiados son los consumidores”.

DS: Sí, fue bastante polémico, algo apocalíptico, y ponía que en 2055 se reelige a la presidenta Antonia Macri [risas]. Lo que pasa es que en aquel momento yo veía

mucha ingenuidad, ahora la situación es un poco distinta, pero la ingenuidad sigue siendo la misma, muchos compañeros creen que vamos a volver y el imperio ya le soltó la mano al macrismo. Hay que pensar que la apuesta de ellos es como en Vietnam, poner toda la guita que haga falta. Acá tienen un enemigo en el peronismo, en el kirchnerismo, es decir, todos los efectos del peronismo, y su apuesta es exterminarnos.



KB: Comentando con una compañera tu obra referida al peronismo, se le ocurrió una pregunta, ingenua si querés: si en este juego del arte con la política, además de con nostalgia, estás pintando con esperanza.

DS: Sí, bueno, la esperanza uno la tiene, pero lo que pasa es que es más grande la preocupación, por lo que puede suceder, y la batalla la estamos encarando en términos democráticos, pero el gobierno actual tiene otra idea, ellos son el enemigo, vienen a acabar con el legado simbólico y con todo, por eso hablan de los últimos setenta años.

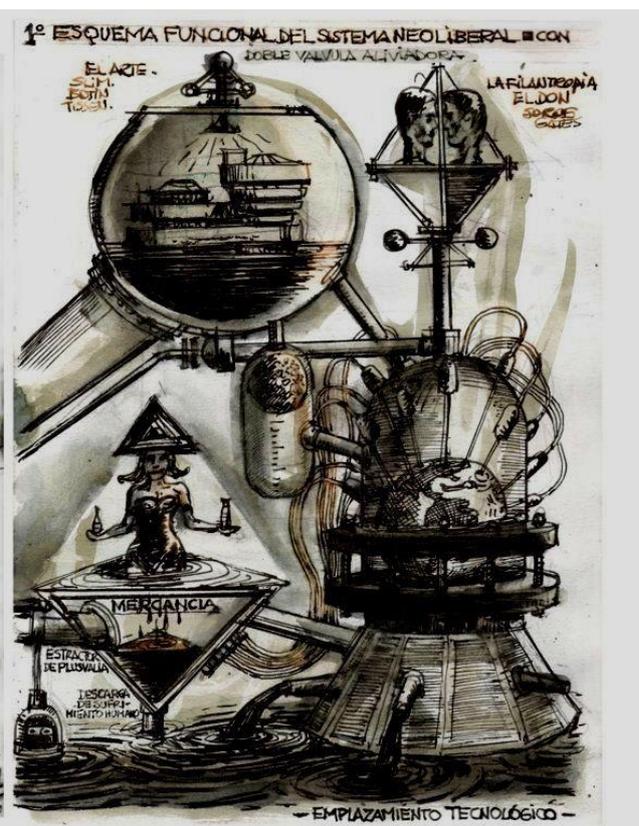
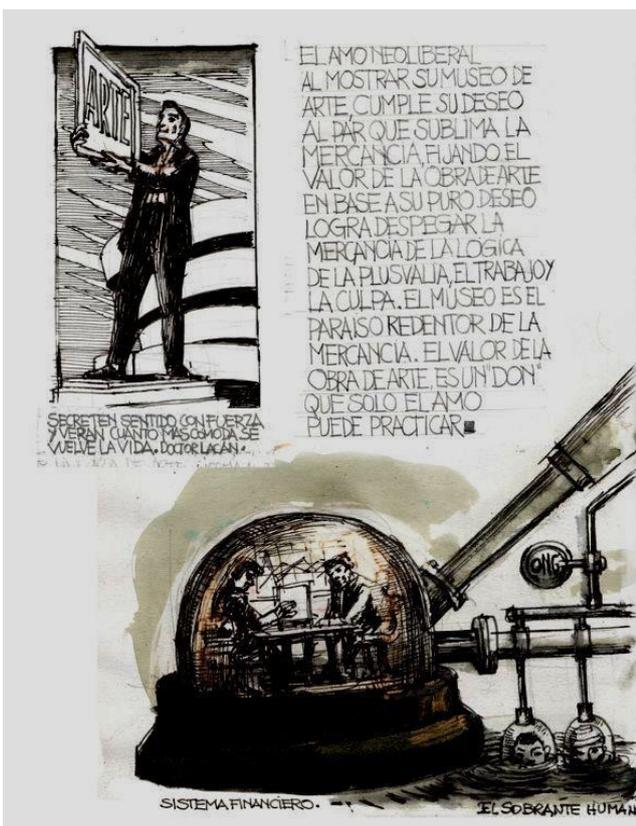
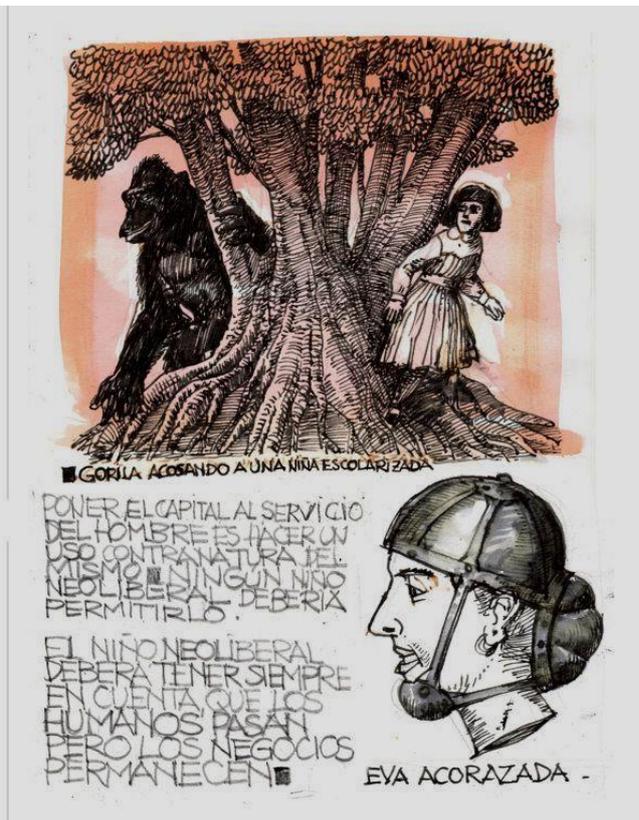
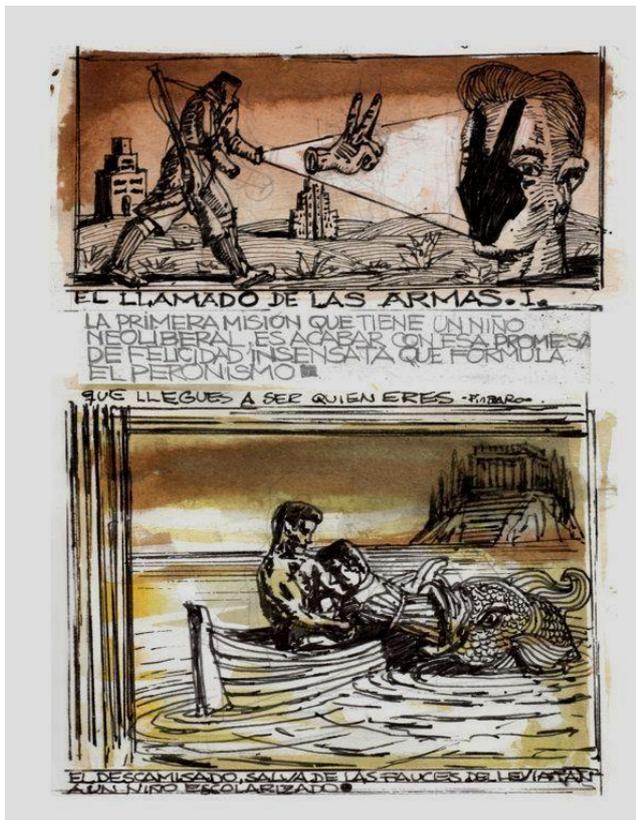
KB: En esta situación donde la democracia está pervertida, ¿tu pintura qué posición toma?

DS: La pintura mía calculo que refleja esas contradicciones, ese drama; por ejemplo, en el “Manual del niño neoliberal”, que salió una parte en la revista *Fierro*, y estoy haciendo el tercer tomo; ahí está el tema de la captura subjetiva y la construcción de la realidad por los medios.

HCh: Vos empezaste publicando el “Manual del niño peronista”, y después tuviste la idea del otro niño.

DS: Claro, después del 2015, como una idea irónica del mundo y el cambio cultural que ellos proponen.

KB: El consumo puesto en el altar, digamos, en vez de la patria...



DS: Claro, es muy difícil cortar eso, salirse de lo que podría llamarse el goce capitalista, consumir, comprar, tener objetos y demás. La peor noticia del goce sería que no haya goce, porque lo que uno hace cuando compra cosas es postergar la muerte. Se puede medir eso. En mi experiencia personal, por ejemplo, mi hermano se compraba los autitos de juguete de los Peugeot, 403, 404 y así sucesivamente. Murió en el 408, le tocó la muerte ahí. Es que cuando uno compra dice “todavía no”, “todavía no me toca”, y el que quiere parar eso, o sea no comprar algo nuevo –¿para qué quieren más?– trae el mensaje de la muerte, de que no hay una oportunidad más, y entonces tenés que vivir con tu angustia.

KB: Eso sería sanísimo. ¿Te bombardean con el consumo para que no puedas pensar?

DS: Es que si la gente piensa, se pone más piadosa, misericordiosa, se sensibiliza. Si ponés un límite al consumo, cambiás las reglas de la economía, si se detiene el flujo de la mercancía se detiene el sentido del capitalismo, que está montado sobre la codicia y el afán de lucro, los dos faros que iluminan toda esta época. Y la eficiencia, la meritocracia, esas palabras fatales que acompañan este proceso. ¿Qué es la meritocracia? ¿Qué, alguien tiene más méritos que otro para vivir? Eso es la falta de amor. ¿Todos somos iguales? En un punto sí, todos tenemos los mismos méritos para existir, pero ellos no creen en eso.

KB: Por eso incluso demonizan al kirchnerismo.

DS: Claro, porque reparte cosas. Esa es la base ideológica del peronismo, la felicidad del pueblo, lo que hace Eva Perón cuando les da un chalecito californiano con piso de roble de Eslavonia, porque es el piso del palacete francés de la oligarquía, y eso produce un caos de orden simbólico. La novedad de lo que hace Eva es la *redistribución destinal*, porque hay una segunda oportunidad en la vida,



"El descamisado gigante expulsado de la ciudad"

se redistribuye el destino. Eso era la Fundación: ‘¿te tocó pobreza? no, pibe, vení acá, te vamos a dar la misma oportunidad que tiene el chico de la oligarquía, no vas a tener envidia’. Eso es fundamental, Eva politiza la envidia, para que nuestros niños pobres no tengan nada que envidiar a los hijos de la oligarquía. La razón del capitalismo se conmueve ahí: ‘¿cómo no nos van a envidiar? si yo tengo todo lo que tengo para que el otro no lo tenga...’

HCh: Yo quería preguntarte cómo fue que te hiciste artista plástico.

DS: Empecé de chico, siempre dibujaba, y cuando era adolescente tenía la opción de ir a Bellas Artes o estudiar Arquitectura; entonces, por presiones familiares, cursé Arquitectura, que me gusta mucho, pero lo dejé, y de más grande entré en Bellas Artes. En el medio estaba la militancia de los años ’70, la autoconstrucción de viviendas, con el cura Daniel de la Sierra en una villa, trabajando con Vernazza y con Mugica, y luego, a través de mi hermano que estaba en el FEN (Frente Estudiantil Nacional), en Guardia de Hierro.

HCh: Una pregunta casi personal, ¿cómo conociste a Cacho Santana y Horacio Pilar?

DS: A Cacho lo conocí en los años ’80, cuando empezamos a hacer algunas muestras; yo había entrado al Teatro Colón, como laburante de escenografías, ahí había un grupo, pintábamos, lo fuimos a ver, como el crítico de arte más popular, y él enseguida se enganchó con nosotros, muy generoso. Y a Horacio Pilar, como era muy amigo de Cacho, siempre nos veíamos en los bares, en La Paz, en la Academia; Horacio era un tipo con una chispa impresionante, y un gran poeta. Cacho retiene muchos poemas suyos, que no están muy editados, y fue como un difusor de su obra.

HCh: En un reportaje que te hizo Carlos Ulanovsky, vos leías un poema de Ezra Pound, que recuerdo haber oído a Cacho recitarlo de memoria...

DS: Sí, “Depón tu vanidad”. Deponer la vanidad.

HCh: No sé por qué en la nota decía “Humilla tu vanidad”.

DS: Porque Carlos lo buscó en Internet y estaba traducido así. Pero “depón” es mucho mejor que “humilla”, y es lo que dice Cacho. Es fantástico. En youtube se encuentra la escena en que Pasolini le leía a Pound ese poema traducido por él al italiano, que Pound, viejito ya, escucha con mucha emoción. Es el canto 81, que Pasolini traduce por y decía “*strappa da te la vanità*”, o sea, quítate la vanidad. [Ezra Pound escribió: *Pull down thy vanity*, echa abajo tu vanidad]. Depón tu vanidad, repite Pasolini. Y en un momento dice: ‘Pero haber golpeado con decencia la puerta para que un boludo abriera, eso no es vanidad’. Pound no dice un boludo, sino “un Blunt” [por Wilfrid Scawen Blunt] pero es lo mismo. También dice: “*Pero haber hecho en vez de no haber hecho / eso no es vanidad*”. Y: “*Haber recogido del aire una tradición viva, / o de un bello ojo antiguo la llama inconquistada, / eso no es vanidad*”. Y termina: “*Acá todo el error estuvo en lo no hecho, en la timidez que vaciló*”. Es buenísimo, en ese

concepto está el núcleo duro del arte. Porque es en ese momento, cuando tenés que ver que sos una urraca que se hincha al sol, que sos un perro azotado por el granizo. La obra se logra ahí, cuando te sabés ese perro que tiene que zafar de alguna manera del granizo.

HCh: Lograste de alguna manera profesionalizarte en la pintura, y ¿lo tenés como medio de vida?

DS: No, más o menos, a veces se vende, hoy día acá no hay mucho mercado, hay algunos coleccionistas, las galerías, viene gente a comprar, pero es difícil, es muy inestable, y más ahora. Pero igual el mundo del arte va por otro lado, los remates de arte no se resienten por la crisis, tiene otros códigos. Los remates de arte no se resienten porque hay una crisis económica.

HCh: Vos y otros artistas le obsequiaron a Cristina algunas obras, para reponer lo que le secuestraron.

DS: Sí, fuimos para reponerle cuadros que le habíamos regalado antes; lo de Bonadío fue una estupidez, una canallada, porque lo que tenía no era una gran colección, a ella le gusta la pintura pero no es coleccionista.

KB: Son provocaciones...

DS: Sí. Incluso yo creo que todas las obras que le secuestraron habían sido en su momento regalos.

HCh: Debe haber sido un momento emotivo.

DS: Sí, ella lo agradeció con la mejor onda.

HCh: Otro tema, estás por sacar un libro de “ontología peronista”.

DS: Sí, un esbozo de algo así, de dónde viene el peronismo o por qué alguien es peronista. El título es *El peronismo entre la severidad y la misericordia*. Ya está para salir, es un libro complejo porque tiene muchas ilustraciones, es también una especie de mensaje iconográfico.

HCh: ¿Con pinturas y dibujos tuyos?

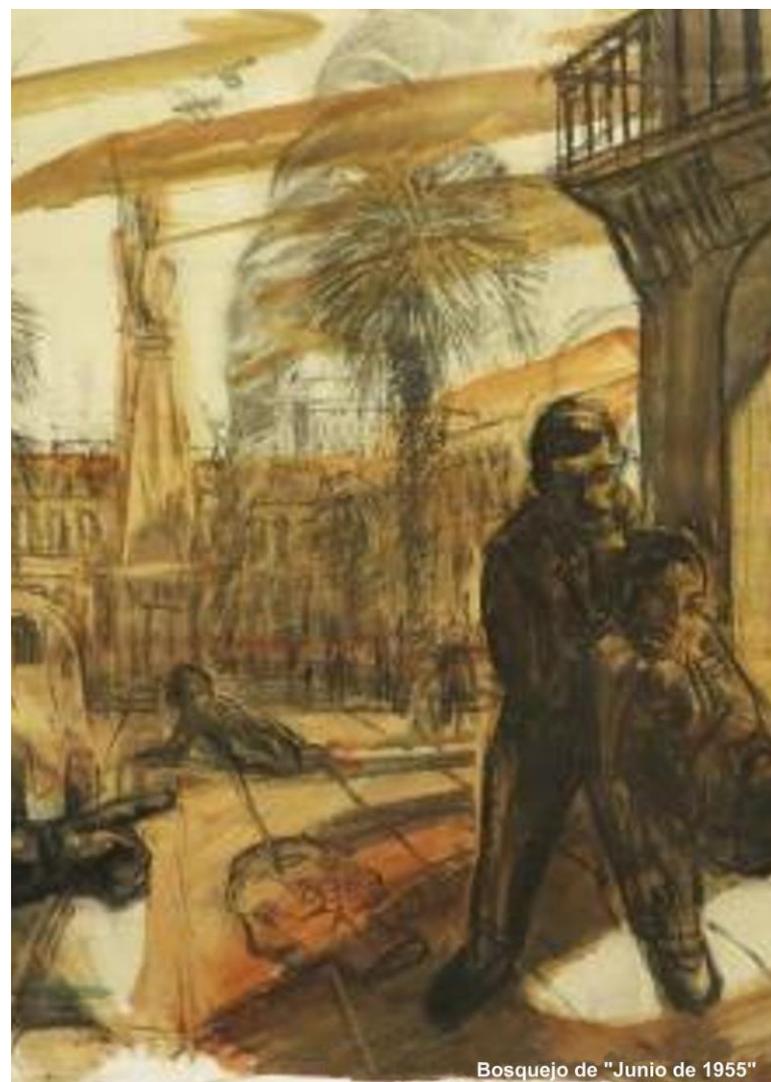
DS: Y muchas ilustraciones del peronismo, fotos, documentación, y a partir de eso planteamos el texto, que es una conversación con Julián Fava, filósofo, muy bataillano, él traduce a Bataille; entonces tomamos al peronismo desde ese ángulo, por el tema del don, la idea de salir de una economía que vaya por afuera del amor; por ejemplo, el piso de roble de los chalets que decíamos antes, que tiene que ver con el don, es una donación, no es necesario, hay un plus ahí, no se mueve dentro de la lógica del intercambio comercial.

KB: Claro, como el *potlatch*.

El potlatch es una ceremonia tradicional indígena en la costa norteamericana del Pacífico, con distribución de regalos y quema de posesiones; ese nombre lo da Mauss a la forma arcaica del intercambio, ejemplo del que se vale Georges Bataille para desarrollar la idea de gasto improductivo como función social.

DS: Sí, tiene más que ver con el *potlatch*, y se completa [el ritual peronista] porque se prende fuego. En la mitología popular hay un fuego que acaba con el parquet de roble de Eslavonia, para hacer el asado. Finalmente a lo más valioso se le prende fuego y de esa manera se acaba con la lógica

de la mercancía. Ese aparente desinterés es muy interesante. La mitología popular, sin saberlo o sabiéndolo —no se sabe, viste cómo es esa pregnancia de las imágenes— cierra el circuito del *potlatch*. Es el problema que plantea el peronismo al salirse de la lógica capitalista, en la que hay un sacrificio y una compensación por ese sacrificio donde los tiempos de la producción rigen lo humano; en cambio el peronismo corre todo eso, los tiempos humanos están por encima del requerimiento del capital.



Bosquejo de "Junio de 1955"

KB: ¿Esto se relaciona con los derechos del trabajador?

DS: Claro. La representación del trabajo, que es lo que analizamos en las imágenes, en el peronismo nunca son momentos de sacrificio, no hay una representación del trabajador sacrificándose como la hay en el capitalismo o en el comunismo. El 1° de mayo hicieron una olla popular en torno al monumento del “Canto al trabajo” de [Rogelio] Yrurtia, que conceptualmente es horroroso, terrible: son chicos esclavizados, harapientos, tirando de una piedra. Y van la CGT y los partidos de izquierda a hacer un homenaje al pie del monumento, que es un homenaje al trabajo esclavo, ni el Momo Venegas lo hubiera pensado tanto [risas]. Canto al trabajo es lo que iba a hacer el peronismo enfrente, poniendo un conjunto escultórico de 8 metros de alto en mármol de Carrara, con la gente feliz, los laburantes apretujándose como en una ronda de fiesta.

HCh: ¿Era un proyecto de la Fundación?

DS: Sí, pero en 1955 todavía no estaba colocado, lo partieron en pedazos y lo tiraron al Riachuelo. No se permite eso, lo que se permite es la visión del trabajo como castigo divino.



Uno de los murales de Evita en el Ministerio de Obras Públicas, creación de Marmo y Santoro

HCh: ¿Quiénes eran los artistas que en aquella época trabajaban en esos proyectos?

DS: Esas esculturas gigantes las hizo [Leone] Tomassi, un escultor realista italiano, un tipo interesante.

HCh: Me acuerdo del proyecto del monumento al trabajador en la tumba de Evita.

DS: Claro, ese también. Pero no se perdona la representación del trabajador si no está trabajando. La novedad que traía el peronismo es el trabajo como felicidad.

KB: En la reciente manifestación del 30 de abril, yo veía pasar a los obreros de SMATA y era un cuadro tras otro, por el porte, la fuerza, la alegría, ¡acá estamos!

DS: Todavía al día de hoy los ministros de estos canallas te dicen: ‘¿ustedes se creían que podían vivir así? No, hay que sacrificarse’. La novedad que trae el peronismo es que nosotros estamos primero, la producción no sé, podrá esperar. Creo que es una novedad mundial, lo digo desde siempre, no por Duguin [el filósofo ruso Aleksandr Duguin] que lo dice ahora, el peronismo tiene una verdad

que va a continuar y en el mar del capitalismo la humanidad se va a agarrar de eso, la actitud de la humanidad es hacia el peronismo, hacia algo parecido al peronismo. El tiempo humano. El peronismo viene a poner un freno de mano, incluso a la capacidad humana de absorber los adelantos tecnológicos, porque estamos sometidos a una presión que parece que siempre estamos atrasados, en deuda con el nuevo modelo de auto. Fijate tu celular, te hacen sentir en falta porque te estás perdiendo el último que ahora tiene otras cincuenta prestaciones.

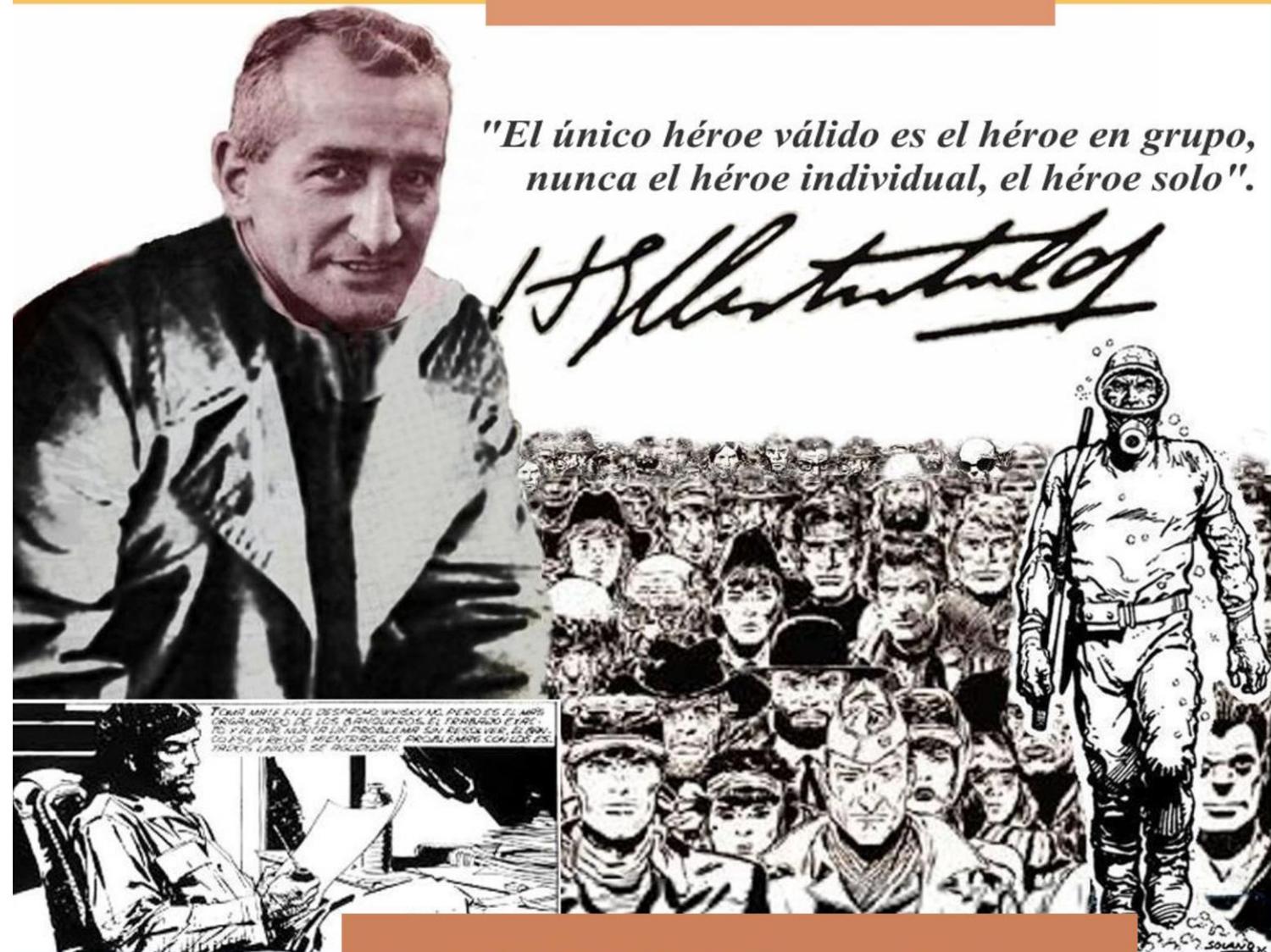
KB: Vos tenés todavía un Nokia.

DS: Sí, sólo para telefonar; tengo Instagram, que lo maneja mi hija por otro lado, pero yo no, me desengancho, si no te esclavizan. Ellos te someten siempre a que seas un deudor, a que seas el que no sabe, el que está en falta. Martin Heidegger tiene una palabra para eso que significa tomar distancia, como dar un paso atrás: ‘esto es muy lindo pero vamos a ver, no es que me lo imponés’. Esa evaluación va a ser indispensable, porque si no estamos sometidos a la eficiencia, y la eficiencia ¿saben qué es? Es reducir cada vez más, lo dice el papa con mucha razón: hoy es el descarte humano. Si lo medimos por la eficiencia, ya ahora hay siete mil millones de tipos que están sobrando, y cada vez va a sobrar más gente, hasta que queden, ponele, quinientos millonarios, super asistidos por robots. Y el destino final de la eficiencia lleva al uno, un único humano final, porque alguien va a decir: ¿por qué dos? ¿por qué vos y yo? Ese sería el final de novela, más eficiente es uno que dos, ¿cómo vas a ir contra eso si es matemática pura? Entonces, el amor es el problema; cuando hay amor se corre todo eso, los telefonitos sobran, empezás a mirarte. Y esa es una propuesta del peronismo: el hombre en el centro, esa vieja cosa del capital al servicio del hombre, y no al revés. Esa es la verdad más pura para el género humano. Imaginate lo que dice Perón, que lo decía San Pablo a los primeros cristianos, “cada uno debe producir al menos lo que consume”, es genial, lo que te pide es un poco, nada más. No puede funcionar el capitalismo con esa máxima, para ellos vos vas a trabajar lo que necesite el capital para que produzca, y te vas a matar y vas a trabajar horas extras, no “al menos lo que consumís”, de lo contrario el capitalismo no funcionaría. Así funciona el peronismo, por eso es el gran enemigo del capital. Por eso estos tipos están poniendo la guita que ponen, como en Vietnam. El peronismo es una peste para el capital. ■



"El único héroe válido es el héroe en grupo,
nunca el héroe individual, el héroe solo".

José Massaroli



LA HISTORIETA HISTÓRICA Y GAUCHESCA (2a parte)

José Massaroli

Héctor Germán Oesterheld venía escribiendo guiones para la editorial Abril, donde había creado personajes de enorme éxito, como Bull Rockett y el sargento Kirk. En cuanto a este último, la intención original de Oesterheld era crear un desertor del ejército de línea en la pampa argentina, a la manera de Cruz en el *Martín Fierro*, pero el editor propuso que fuera un desertor del ejército yanqui —que se había dedicado a exterminar al aborigen con la misma saña que el nuestro—, cuya imagen se había impuesto en el mundo como la de “los buenos” por el poder económico de la industria cultural norteamericana. Así se iba escribiendo la historia.

El guionista que cambió la historia

En 1957, en busca de una mayor libertad creativa, Oesterheld decide fundar su propia editorial; llama a los mejores dibujantes, Pratt, Breccia, Del Castillo, Roume, Solano López, y suma al ilustrador Pablo Pereyra como jefe de arte; éste crea el célebre

logo de la editorial Frontera, con un indio pampa oteando el horizonte parado sobre el lomo de su caballo.

Muchísimos personajes e historias unitarias fueron saliendo de la inagotable pluma de este genio creador que dotó a la historieta de la madurez y humanismo de que adolecía hasta el momento. “El Eternauta” sería su mayor logro, considerado como la obra cumbre de la historieta argentina, donde se percibe la sombra ominosa del golpe militar que derrocó al peronismo en 1955. Entre sus trabajos más representativos, podemos citar “Lucky Piedras” (firmando con el seudónimo C. de la Vega), dibujada por Carlos Cruz, en *Hora Cero Semanal* en 1957; “Patria Vieja”, con dibujos de Carlos Roume, en 1958, continuada en 1960 por Juan Arancio, del cual derivó “Nahuel Barros”, igualmente dibujado por Roume, para editorial Frontera. También de ambos autores, “Pichi”, las aventuras de un perrito de la pampa, en *Frontera Extra*; todos trabajos memorables, no sólo por los

guiones sino por el pincel de Roume, un extraordinario ilustrador; y "Santos Bravo", de Juan Arancio, publicada en 1960 en *Hora Cero Extra*.

En una nota para la revista *Dibujantes*, contando cómo creaba sus personajes, Oesterheld hablaba de la necesidad de contar con héroes propios, "de acá": "Patria Vieja nació del deseo largamente acariciado, y que nunca había podido realizar, de hacer una gran historieta con nuestro pasado; siempre creí que lo nuestro puede ser por lo menos tan aventuroso como lo

exótico. Aquí también el dibujante, Roume, sabe agregar lo suyo; pone alma en el dibujo, y la historieta toda cobra una humanidad que desde ya obliga y espolea al autor. La misma inclinación a lo nuestro originó el Rolo, Joe Zonda y Lucky Piedras; nacieron de un deseo de ver a personajes de aquí viviendo aventuras fuertes, serias o alegres. ¿Acaso el vigor, la alegría aventurera, son sólo patrimonio sajón?" (Trillo y Saccomanno, 1980: 125).

La editorial Frontera tuvo una vida breve. En 1960 agonizaba,



despojada de sus mejores dibujantes y estafada por distribuidores rapaces, a pesar del indudable éxito que tenía en un público sorprendido y ávido por la calidad y profundidad de sus historietas. Las editoriales inglesas comenzaron a ofrecer mejor pago y trabajo permanente a los artistas de *Frontera*. Uno a uno, siguiendo los pasos de Hugo Pratt, fueron haciendo las valijas y partieron hacia Europa a vender mejor su talento. No podemos censurar esa conducta individual, pero constatamos cómo los británicos se llevaban a precio vil, no ya vacas, ovejas y trigo, sino también la capacidad de artistas inolvidables. Pasaron de ilustrar bellos y humanos relatos de Oesterheld a dibujar mediocres guiones donde invariablemente los "buenos" eran altos y rubios ingleses o escoceses, y los "malos", torpes germanos vociferantes o pequeños "monos amarillos" japoneses.

¿Por qué no venderles directamente las historietas hechas para la editorial *Frontera*? Oesterheld lo intentó: "Uno va con una genialidad, van a decir que es muy bueno, pero que a ellos no les sirve. Y eso pasa en Francia, en Italia, en Argentina y en todas partes." (Trillo y Saccomanno, 1980: 109). Mientras en nuestro país se publicaba cuanto engendro, bueno, malo o peor nos llegaba de Europa o Estados Unidos, allá no les interesaba nuestra narrativa, sino solamente la mano de obra de los artistas que habían surgido entre nosotros.

Por ese entonces, Oscar Masotta, uno de los organizadores de la recordada Bial del Instituto Di Tella del '68, veía el contrabando ideológico bajo la fachada "inocente" de las historietas que nos mandaban del exterior: "era lamentable, hace algunos años, ver al inofensivo Clark Kent trasladarse a una isla del Caribe para que Superman terminara con un tal general Stradi, un dictador que usaba barba y que despiadadamente mantenía bajo la persecución y las torturas a los habitantes de la isla Borora" (Lipszyc, 1967: 9).

La década del '60 presentaría otros interesantes trabajos en el terreno histórico, aportados por la nueva generación que iba ocupando los espacios vacantes de quienes se marcharon: "El gaucho Fatiga", humorístico de Horacio Horiánsky (Crike), en *Frontera*, que volvería a publicarse más adelante en las revistas de la editorial Cielosur; "Comandante Prado", dibujos de César Spadari con guión de Oesterheld, recreando un protagonista de la campaña al desierto de los tiempos de Roca, en la revista *Misterix*, 1963; y en tiras para el diario *Clarín*, entre 1967 y 1973, Juan Arancio retrató dos personajes reales de las rebeliones federales con guiones de dos historiadores revisionistas, "El Chumbiao", sobre la figura del montonero jordanista Gerónimo Romero, guionado por Fermín Chávez (historieta reproducida en *El Tony*), y "El capitán Ontiveros", con textos de Antonio Nella Castro.



"EL CHUMBIAO"

EL DIARIO PARA TODA LA FAMILIA * CLARIN
Buenos Aires, Viernes 28 de Junio de 1944

Guión
Fermin
Chávez

Dibujos
Juan
Arancio



El capitán Gerónimo Romero, "el Chumbiao", en la historietta de Fermin Chávez y Juan Arancio

El gran plumista Arancio dibujó también en las revistas de editorial Columba “Pehuén Curá” y otros personajes gauchescos, y republicó “Santos Bravo”, esta vez con guiones propios; “Martín Fierro”, dibujado por Vicente Le Voci para Ediciones Torino en 1968; “Ledesma, un valiente de la Patria Nueva”, por Mario Bertolini, en la revista *Semana Gráfica*, 1969; y “Manquillán, el cóndor perdido”, de Carlos Roume, con guiones del poeta e historiador Osvaldo Guglielmino, apareció semanalmente durante tres años en *Clarín* a partir de 1969.

Si bien los guiones de Oesterheld ya habían marcado un salto cualitativo impresionante, el punto de inflexión llegaría en 1969, cuando la editorial Jorge Álvarez decide publicar su *Vida del Che*, dibujada por Alberto y Enrique Breccia. Para esa época, Oesterheld y Breccia ya habían publicado *Evita, vida y obra de Eva Perón*, una *Historia gráfica de Chile*, y la *Historia gráfica de la República Argentina* (1966), en la que también dibujó Roberto Bernabó. En el caso del Che, recientemente asesinado en Bolivia en 1967, era una figura que despertaba veneración, odio y miedo en una población sometida a la campaña de desinformación de los medios dominados por el imperialismo norteamericano. Oesterheld no dejaba duda, en sus agudos, poéticos y conmovedores textos, de qué lado estaba: con la liberación del continente, con los más pobres y desprotegidos. La edición fue secuestrada y quemada por el gobierno militar. ¡Hasta los originales, verdaderas obras de arte, se perdieron para siempre!

En un suplemento del diario *La Razón* dedicado a la historieta, un anónimo redactor advertía severamente a los autores que podían contar la historia “*siempre que no se tergiverse ni deforme –éste es el lado delicado de la cuestión– la verdad cabal, en beneficio de postulaciones políticas o sociales*” (“Ayer, Hoy y Mañana”, 1969: 14).

A fines de 1969 y comienzos de 1970, Oesterheld vuelve a la carga con *Epopéyas Argentinas*, una serie que apenas alcanza a publicar dos números: uno sobre la batalla de Chacabuco y el segundo sobre el caudillo guerrillero Martín Güemes, con varios dibujantes noveles. En el N° 2 definía con precisión el propósito: “*Epopéyas Argentinas es historia viva. Historia tal como fue, con la gente común, los soldados y los hombres y las mujeres del pueblo, sufriendo y luchando junto a los grandes constructores de la nacionalidad*” (Oesterheld, 1970, prólogo).

Todo marchaba hacia una mayor concientización política, crecían la resistencia popular y las acciones guerrilleras, mientras se avecinaba el regreso de Perón y la salida electoral de la dictadura. La historieta no podía quedar ajena a ese clima de ebullición. En 1971 aparece la editorial Cielosur, dedicada a republicar las historietas de Rapela “Fabián Leyes” y “El Huinca”, además de gran cantidad de material histórico y gauchesco nuevo, con dibujantes como César Spadari, Raúl Roux, Jesús Balbi, Carlos Magallanes y José Caramuta y guionistas como Leonardo Wadel y Sergio Almendro, además del mismo Oesterheld, a veces con seudónimo. Algunas series que produjo fueron “Lanza Seca”, “El mayor Laguna” y “Cuentos de fogón”. Era el caso único de una editorial dedicada casi exclusivamente a los temas históricos nacionales, y tuvo durante años muy buena recepción por el público. Oesterheld abordaría también la historia en 1971 con “1827 ¡Ataque a la Patagonia!”, dibujada por Roume, en la revista *Patoruzito Escolar*.

A comienzos de la década del 70, Oesterheld escribe “Latinoamérica y el imperialismo, 450 años de guerra” para la revista política *El Descamisado*. Los impresionantes dibujos de Leopoldo Durañona dan tremenda expresividad a los textos de

un autor que había tomado partido: Oesterheld militaba ya en la organización Montoneros, lo cual le costaría la vida, secuestrado y asesinado por la dictadura militar en 1977; la misma suerte que corrieron sus cuatro hijas y dos yernos. En aquellos episodios de historia, Oesterheld dejaba bien clara la persistente ingerencia imperial en la política de nuestro país y el continente. Para quien esto escribe, ese trabajo fue una revelación: la historieta como medio de ayudar a cambiar el mundo, a través de la concientización del autor y el lector. En el prólogo a la primera entrega (*El Descamisado* N° 10, 24 de julio 1973), el guionista declaraba sin ambages: “*Son 450 años de guerra. Sí, de guerra. Porque los pueblos avasallados por el invasor nunca se rindieron. Pusieron el pecho. Pelearon. Dieron la vida infinita de veces en su combate por ser libres. El imperialismo nunca fue una simple frase de denuncia de los pueblos. Tienen nombre y apellidos. Tienen balas y sangre en su negra historia*” (Oesterheld, 2004: 7).

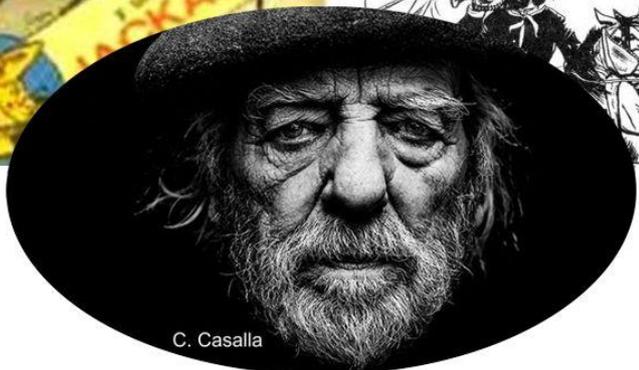
Al rescate de la tradición nacional

En 1972 la editorial Columba, que por ese entonces dominaba el mercado, publicó una serie de revistas en color para competir con las similares mejicanas; entre ellas una dedicada al gran personaje de Carlos Casalla, el cabo Savino, con guiones propios y también de Julio Álvarez Cao, Chacho Varela y Jorge Claudio Morhain; en sus aventuras predominan los enfrentamientos con los indios, y a veces se mezcla la historia real: la batalla de San Carlos, la Guerra del Paraguay, el coronel Villegas y su famoso Regimiento “3 de Fierro”, o el imaginario encuentro del joven Savino con Juan Moreira. Casalla ilustró también la historieta biográfica “Severo Chumbita, el montonero de Arauco”, en *El Tony*, 1970, con guión del escritor riojano Luis Fernández Zárate.

Sobre el tratamiento de la temática gauchesca en Columba, en un reportaje de Germán Cáceres el guionista Jorge C. Morhain contaba su participación: “*en un principio tuve la mirada ingenua de la historia oficial, pero a medida que iba enterándome pasé al revisionismo. Una fuente constante es la revista Todo es Historia, que coleccioné desde su primer número. La familia Columba desciende del caudillo Bustos, e invariablemente sintieron simpatía por el federalismo (sin declararlo abiertamente, claro). Además, siempre tuvieron claro que lo de Roca fue un genocidio, por eso nuestros fortineros actúan en la época del ministro Alsina, que tenía una mirada humanista y realista de las relaciones con los pueblos originarios. Sobre los últimos días de Columba escribí una historia virulenta donde pintaba el malón de Roca con toda su crudeza: Gualichu. Sólo llegaron a publicarse dos episodios, uno de los mejores trabajos de Casalla*” (blog de La Duendes).

Tiempo después, en 1974, sale la revista *Turay*, conducida por el dibujante Enrique Meier, como una cooperativa entre dibujantes y guionistas, que si bien no duró más de cuatro números, constituyó un ejemplo de lo que se puede hacer al margen de las grandes empresas.

La revista traía material de calidad, en el que se destaca la serie “Manuscritos apócrifos de la conquista”, escrita por Morhain. Ficcionalaba distintos momentos de la conquista de América por los españoles, con la novedad de que lo hacía desde el punto de vista de un aborígen inca o de un grumete del barco de Colón; el primer episodio, “Bernal Ordóñez de Vivar, viaje a las Indias”, con dibujos de Ángel Alberto Fernández, y el segundo, dibujado por Domingo Mandrafina, “Tradición oral del chasqui sagrado”. No había héroes sino testigos o víctimas de la tragedia americana.



Otra serie que enriqueció la revista fue “Historias de la pampa bárbara”, con guiones de Eugenio Mandrini y dibujos de Horacio Merel; relatos que no hubieran sido publicados por las grandes editoriales, dada su índole contestataria, reveladora de “otra historia”. Felipe Ávila lo recuerda así: “*Turay privilegió lo hispanoamericano, ya desde su título: ‘turay’, voz quichua que significa ‘hermano’: nombre asociado con la leyenda del norte argentino, la del Kakuy, con dos hermanos amantes que se distancian, y ella le llama eternamente, buscándole: kakuy, turay, turay... (hermano, hermano). Fue Jorge Claudio Morhain el que acercó este nombre al director y al grupo creativo inicial, y Turay fue elegido como título de la nueva publicación. Turay, título bien nuestro, por etimología, insólito en una publicación argentina, pero que denotaba por sí mismo una postura, Turay privilegió además la revisión de temas históricos, el ‘descubrimiento’ de América, la traición del conquistador español sobre el Inca, en su afán de riquezas; la guerra de fronteras contra el indio, la vida en el desierto con el indio, etc.*” (blog *Rebrote*, “Pensar la historieta”).

Sorteando la represión de la dictadura

Durante esta década y las siguientes, la editorial Columba domina el mercado con ventas extraordinarias y no deja de

publicar en sus revistas abundante material de contenido histórico nacional: se destacan “Pehuén Curá”, de Julio Álvarez Cao y Arancio; “Terco”, dibujado por Ascanio con guión de Ricardo Ferrari; “Crónicas de un porteño viejo”, con guión de Julio Álvarez Cao y dibujos de Casalla; un par de episodios sobre Facundo Quiroga escritos por Robin Wood y dibujados por Daniel Haupt, y mucho más.

Por esos tiempos se daban paradojas como la que sufrió el dibujante chileno Arturo Del Castillo: dueño de un dibujo a pluma insuperable, se había especializado en *westerns* desde que hiciera “Randall” en *Frontera*, y a comienzos de los '60 fue captado por las editoriales europeas, donde uno de sus personajes sobresalientes se llamó Kendall. El caso es que cada tanto iba a las editoriales argentinas a buscar trabajo, y en Columba y otras le mostraban cantidad de sus Kendall hechos para Europa, que nuestras editoriales compraban a bajo precio. No necesitaban su trabajo, ya tenían demasiado de él. Lo mismo le pasaba a otros. O sea que nuestros mejores artistas competían en condiciones desfavorables ¡contra sí mismos!

Podemos decir que hasta la transición democrática en 1983, no hubo grandes novedades en la manera de hacer historieta histórica, con la sola variante de la aparición de la editorial

Record que, orientada principalmente a vender su producción en Italia, no dejó de publicar obras de artistas con temática latinoamericana —un poco *for export*, claro—, como las de Breccia y Roume. Algunas historietas aparecidas en este período fueron:

-“Orelie I, rey de la Patagonia”, con guión de Jorge Morhain y dibujos de Roberto Regalado, en la revista *Billiken*;

-“El Buen Dios”, por Carlos Trillo y Enrique Breccia, en 1976 en editorial Record, donde también publica Carlos Roume varias magníficas historias sobre caballos criollos;

-“Álvar Mayor”, por Trillo y E. Breccia, en 1977 en Record, incorporando a la historieta el “realismo mágico” de García Márquez;

-“Querida madre”, por Guillermo Saccomanno y Durañona, sobre la Guerra del Paraguay, en la revista *El Péndulo* N° 3, de Ediciones de la Urraca, 1979;

-“La espera”, guión y dibujos de E. Breccia sobre las luchas entre indios y blancos en la pampa, *SuperHumor* N° 3, 1980;

-“La guerra gaucha”, historieta humorística escrita y dibujada por el autor de estas líneas, se publica en la revista *Pupo* de San Salvador de Jujuy en 1980;

-“Camino a Esteco”, guión de Carlos Albiac y dibujos de Oswal, en la revista *Bang!* en 1981. Oswal también realizaría “Los quilmes” para la revista *Trix* y “Buenos Aires, las putas y el loco”, con guión de Ricardo Barreiro, para el mercado europeo;

-*La Virgen María en la Argentina*, dibujos de Martha Barnes, en dos tomos publicados por Editorial Esquiú, 1981;

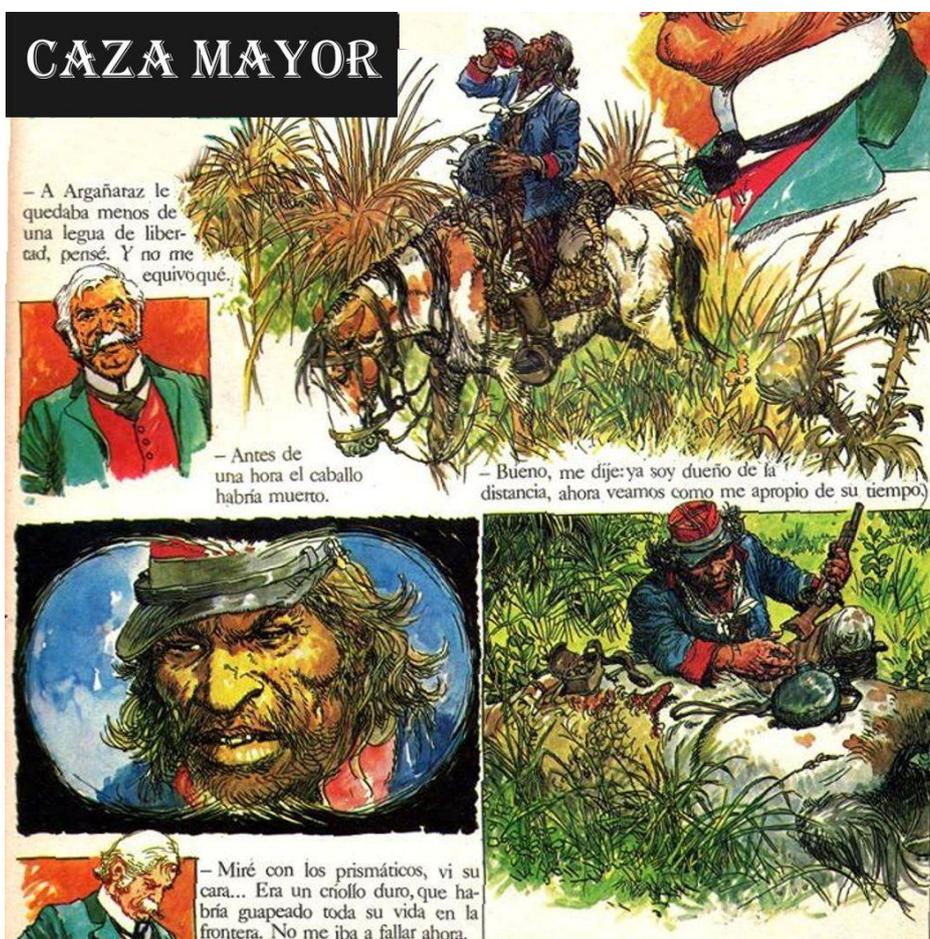
-“Hermanos Blanco”, con guión y dibujos de Gianni Dalfiume, en la revista *SuperHumor*, 1982;

-“2 de Abril”, primera historieta sobre la Guerra de las Malvinas, por Jorge Morhain en los guiones y Mario Morhain en los dibujos, tira publicada durante la contienda en el diario *El Litoral* de Santa Fe, 1982. Al año siguiente, nuestra historieta *Soldadito*, también sobre Malvinas, se publica en la revista *Caras y Caretas*;

-“Ibáñez”, dibujada por E. Breccia con guiones de Robin Wood, para la revista *D'Artagnan*, de Columba, 1983. También dos episodios de “La conquista del desierto” son publicados en el exterior y luego en *SuperHumor*;

-“Caza mayor”, con guión del escritor Dalmiro Sáenz y dibujos de Carlos Roume, en el N° 2 de la efímera revista *Don*, 1983.

(Continuará)



Fuentes consultadas

Ávila, Felipe, *Oesterheld y después. Herederos del Eternauta*, Buenos Aires, Ediciones Rebrote, 2008.

50/30. *50 Años con El Eternauta, 30 años sin Oesterheld*, catálogo de la muestra coordinada por Mariano Chinelli, Ministerio de Educación y Presidencia de la Nación, Buenos Aires, 2007.

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

Lipszyc, Enrique, *Técnica de la historieta*, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1967.

Oesterheld, Héctor G., *Güemes, el guerrillero*, Buenos Aires, Epopeyas Argentinas, 1970.

Oesterheld, Héctor G. y Leopoldo Durañona, *Latinoamérica y el imperialismo. 450 años de guerra (recopilación de la historieta aparecida entre 1973 y 1974 en el semanario El Descamisado)*, Buenos Aires, Doeyo y Viniegra Editores, 2004.

Rebrote N° 1, Buenos Aires, Ediciones Rebrote, 2001.

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

Usted y la historieta, “Ayer, Hoy y Mañana” N° 100, suplemento de *La Razón*, Buenos Aires, 1969. ■

TIERRA RANQUEL, ARTE INDÍGENA



Roxana Amarilla
curadora de la muestra

“Se trata de una construcción cosmogónica en la que los artesanos (moldean) el sentido del mundo que habitan, apropiándose y repropiciándose de antiguos sistemas de símbolos, materializando una memoria viva”.
María Alba Bovisio, *Artesanía, soporte material de la memoria*, 2014

La muestra “Tierra ranquel. Arte, pensamiento y comovisión indígena”, exhibida en Buenos Aires en el Museo de Arte Popular José Hernández entre marzo y mayo del corriente año, presenta piezas de artistas de La Pampa, los alfareros Juan Pérez y Natalia Martínez y el escultor Rubén Schaap, incluyendo espectáculos musicales, videos y charlas sobre la cultura ranquel.

La primer obra que recibe al visitante en la entrada al Museo es un trío de choikes –ñandú patagónico– en tamaño natural y ordenados en círculo, “en ceremonia” dice Schaap. Las otras piezas están alojadas en las salas del subsuelo, organizadas en correspondencia a los colores de la bandera ranquel: “el azul representa el cielo, el rojo representa la sangre de los ancestros, el marrón representa la tierra ranquel, el verde representa la naturaleza”. Se ingresa la muestra a través de pasillos azules, para encontrar la escultura de una machi cuyo rostro expresa, en el metal, una mujer en trance. Conmueve ese rostro y su altura, que logra alcanzar la real, pequeña pero inmensa en su gesto.





El resto de la muestra está en las salas verde y marrón, enteramente dedicadas a la producción cerámica de Juan Pérez y Natalia Martínez. Es importante aclarar que Juan y Natalia recorrieron –como tantos artistas indígenas de nuestro país– el camino del regreso a su identidad originaria. Juan por la sangre ranquel; y Natalia, por ser su compañera de vida y de oficio, tuvo la oportunidad de adscribir a la pertenencia que ya su posición indigenista marcaba. Ambos pertenecen a la comunidad Baigorrita. De allí la decisión de conjugar elementos simbólicos de esta pertenencia en el lenguaje de las formas.

Las primeras y más llamativas son las de naturaleza zoomorfa. Piches –piche patagónico o armadillo– y choikes recorren la muestra en forma de cazuelas, mates, vasos, botellas. La segunda forma es la del cuenco, lo continente, con insistencia en la importancia de su función utilitaria en la cotidianidad del pueblo indígena.

Cuenco y figura zoomorfa son los rasgos de una pieza principal llamada “Olla comunitaria ranquel con cazuelas piches”. Se trata de una olla para fuego directo y las cazuelas montadas sobre un promontorio de arcilla a modo de rewe, homenaje a la base de la alimentación rankülche.

La tercera forma es la humana en contexto de ceremonia, el espíritu sometido a las fuerzas de la naturaleza, lo humano en relación a la hierofanía, en cantos sagrados, danzas rituales, percusiones. Machis en ceremonia, choiqueros danzantes y una kultrunera testimonian ceremonias tan antiguas como vigentes.

Una última forma es –al igual que los amuletos newenes– de una no forma: la Ñuke Mapu o expresión de la Madre Tierra. La Ñuke Mapu es una pequeña figura femenina con el rostro en expresión extática; en sus manos atesora los colores de la identidad. La pieza oficia de distribuidora de ambas salas y coloca al espectador ante el texto principal, escrito por el poeta pampeano Sergio De Matteo.

La Ñuke Mapu es la alegoría del buen vivir. La Madre Tierra como centro de lo económico, lo social y lo cultural es la fragua de la experiencia comunitaria ranquel actual. La Ñuke Mapu es, en su expresión más sencilla, la tierra que abunda en toda la exhibición en diversas instalaciones. Grandes bolsas de arcilla de Naicó se trajeron de La Pampa para sumar a la experiencia sensorial artística la renovada energía cultural con que las generaciones pasadas y presentes que habitan la tierra ranquel fundamentan el comunitarismo indígena del siglo XXI. ■



En diálogo con la Machi, hay una instalación colaborativa de los tres artistas: el Newen. Este complejo artefacto representa a la Fuerza en todas sus manifestaciones. La más grande, de metal, sostiene en un kultrum las más pequeñas, materializadas en amuletos de arcilla, masculinos y femeninos, con cascabeles, ofrendas e instrumentos.



Natalia Martínez
Juan Pérez
Rubén Schaap

Al azul de la cosmogonía le sucede el rojo, con la presencia de los linajes en las figuras de Mariano Rosas, Painé Guor, Epumer, Pincén, Yancamil, Ramón Cabral y Teófila Videla. En esa sala se proyectan audiovisuales, tanto clips como documentales sobre el pueblo ranquel. También hay una pieza llamada “El Grito”, que impacta por su evocación en una sala teñida de rojo sangre.

A portrait of an elderly man, Don Vitillo Ábalos, with his hands clasped. In the background, a poster for a cultural event is visible. The poster text includes: 'Asociación Secretaría de Cultura de Nación', 'EL PATIO DE VITILLO ABALOS', 'Viernes 8 de Junio', and '20:30 hrs. Salón Cultural'. The poster also features a photograph of a man playing a large drum.

CONVERSANDO CON VITILLO ABALOS

Entrevista por Hugo Chumbita

Don Vitillo Ábalos nos brinda la oportunidad de conversar acerca del folklore, la chacarera y el arte popular, temas que han sido las pasiones de su vida, con la experiencia de sus bien llevados noventa y tantos años. Nos recibe en su departamento del barrio de Montserrat, junto a su esposa y también eximia bailarina, Elvira Aguirrebarrena. Sentados alrededor de la mesa del living, antes de entrar en materia, él se presenta evocando venir de una prolífica familia santiagueña en la que nacieron cinco hermanos, inseparables en su memoria.

VA: *Mi padre y mi madre buscaban una nena, pero no fue así, resulta que aparecen cinco varones: Machingo, Adolfo, Roberto, Vitillo el que habla, y Machaquito.*

—Su apodo Vitillo viene de Víctor, pues lo bautizaron Víctor Manuel; nada menos que un nombre de reyes.

VA: *Correcto, el último rey de Italia.*



VA: *Chacarera viene de chacra, en la provincia de Buenos Aires, me dice él, ahí nació la chacarera. Yo lo escuchaba sin interrumpirlo. Dígame algo, me dice, y bueno, vea, digo, no le niego que haya nacido en la provincia de Buenos Aires, pero para mí que ha andado medio huérfana, y el santiagueño le abrió las puertas, la recuperó, la mimó, etcétera etcétera; y le digo, Manolo, entre la chacarera que tocan en la provincia de Buenos Aires y la que tocan en Santiago, ¿cuál elige usted? Y él contesta: ¡no me haga trampa! [risas]. La chacarera es para mí como si dijera el ovillo, y averiguar la punta del ovillo, como no la voy a encontrar, amo al ovillo y no me preocupa la punta del ovillo.*

Vitillo sigue hablando entonces del largo camino recorrido desde 1939, cuando formaron su legendario conjunto “Los hermanos Abalos”: un quinteto de voces, guitarras, piano y bombo legüero, a los que fueron agregando instrumentos como el charango, la quena y el pincuyo. Eran “como los cinco dedos de la mano”, donde cada uno tenía su rol. Machingo se concentró en el baile y la organización de las presentaciones. Adolfo, pianista y compositor, se destacó en la dirección musical. Roberto se encargó de la investigación histórica y la recopilación de leyendas. Vitillo era ante todo el bombista, y Machaco el guitarrista. Hicieron conocer la música y las danzas tradicionales de las provincias norteñas por todo el país, en los escenarios de América y en otras partes del mundo. Contribuyeron a enriquecer ese acervo, y se relacionaron e influyeron a muchos cultores del cancionero de proyección folklórica. Algunas de sus composiciones, verdaderos clásicos, son “Chakay manta”, “Agitando pañuelos”, el Carnavalito Quebradeño, “Casas más, casas menos”, “Nostalgias santiagueñas”, “Zamba de los yuyos” y tantas más.

Después de casi sesenta años juntos, Vitillo recuerda que en 1997 Roberto los reunió en su casa y resolvieron despedirse con una serie de presentaciones que realizaron en Santiago del Estero, Córdoba, Río Cuarto y Buenos Aires; después de lo cual él comenzó por su cuenta otra etapa, montando “El Patio de Vitillo Ábalos” con algunos intérpretes más jóvenes. Y más recientemente, ya fallecidos sus hermanos, vive una cantidad de homenajes, premios, audiciones, filmes documentales, en reconocimiento a su extensa y profusa trayectoria.

—Hablemos de la chacarera, que es como el emblema de la música santiagueña.

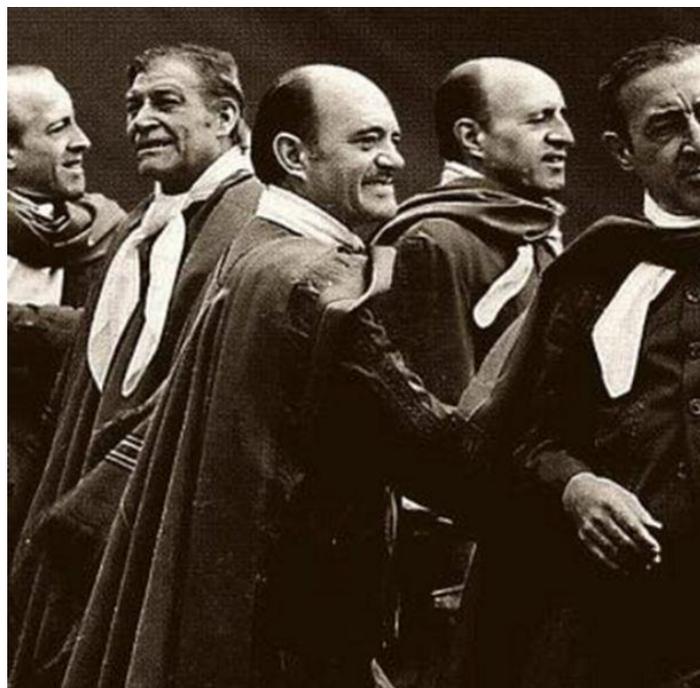
VA: *Esto me recuerda una charla que tuve hace como cuarenta años con Manuel Abrodo. Estaba sentado en pijama en el bar Carlitos, al lado de SADAIC, y me invitó a tomar un café; yo acepté, como no, con mucho gusto, y me dice “vamos a hablar de la chacarera”.*

Téngase en cuenta que Manuel Abrodo (1908-1992), alma mater de “Los hermanos Abrodo”, era bonaerense, oriundo de Zárate, y su grupo, fundado en la década de 1930, alcanzó gran difusión con un amplio repertorio de música nativa que volcaron en numerosos discos y actuaciones en radio, teatro y televisión.

—Lo de chacra, o chácara, que así se decía en tiempos lejanos, viene del quichua, y también en Santiago sería usual llamar chacra a cualquier campo chico, ¿no?

VA: *Yo no soy historiador, pero los sesenta años que anduve con mis hermanos me han enseñado algo; hemos viajado por todo el país, y hemos crecido con la chacarera. Andrés Chazarreta, que era nacido en 1876, tocaba el violín, el piano, bailaba, cantaba, tocaba el bombo por supuesto, yo le tengo un gran cariño y un gran recuerdo a don Andrés; cuando yo tenía doce años y Machaco once, fuimos al patio de su casa y nos enseñó más de cuarenta danzas a chicas y chicos; era un hombre muy generoso, muy cariñoso, nos enseñó a amar nuestras tradiciones. De grande me di cuenta la importancia que tenía esto, y cuánta gente, intérpretes de la música criolla, comprenden el encanto del arte nativo; hay una historia que depende del cuidado del folklore, donde se habla y se canta en quichua, se habla en guaraní... La patria es muy amplia. Nosotros hemos actuado por todo el país, desde Formosa hasta Tierra del Fuego, varias veces, también en Montevideo, en Uruguay, donde nos presentaban no como argentinos sino como rioplatenses.*

—Andrés Chazarreta fue un precursor en traer el folklore a la capital, con su gran espectáculo de 1921 en el Teatro Politeama, ¿verdad?



VA: *Correcto. Eso fue antes de que yo naciera, porque nació en 1922. En ese espectáculo había mucha gente joven como público, y estaba el doctor Ricardo Rojas, que al otro día escribió en la prensa qué importante era conocer toda la patria, y le pegó fuerte al habitante de Buenos Aires [se ríe]; pero la culpa no era de los porteños, no es que no lo aplaudieran a don Andrés, no había información, y no se ama lo que no se conoce.*

—Y usted, ¿cuándo llegó a Buenos Aires?

VA: *En 1939, cuando papá hace una segunda casa en Buenos Aires. Porque mis hermanos estaban estudiando en la universidad, Machingo en Santa Fé y Roberto en Tucumán, y Adolfo, muy joven, maestro rural en Santiago; era muy costoso mantener los estudios universitarios, y papá nos juntó, de modo que yo y Machaquito terminamos el colegio nacional en Buenos Aires. Nuestros padres ya habían estado residiendo en la capital, y por acá nacieron Machingo y Roberto, pero todos nos criamos en Santiago.*

—¿Cómo es que deciden dedicarse a la música y el folklore? Ustedes traerían ya esa vocación desde Santiago.

VA: *Claro. No había celular ni computadora, el tema era qué hacer en las tardes, entre las 19 y las 20.30, y nuestra casa era muy grande, algo común en la generación mía, casas grandes y muchos hijos; entonces era natural, mi abuela materna tuvo doce hijos. Por las tardes, chicas y muchachos se reunían en el patio de casa, patio de baldosas y patio de tierra, y ahí se divertían cantando y bailando. Con gran admiración, yo y Machaco veíamos cómo cantaban, cómo bailaban. Había un muchacho, poquito mayor que Machingo, Enrique Farías Gómez, con el tiempo el tata de los Huanca Huá, y todos eran muy buenos. No sabíamos que lo que estábamos aprendiendo era para divulgar en Buenos Aires. En 1939, viviendo acá, conocemos a unas damas de Catamarca, y en una casa de Charcas entre Cerrito y Libertad, nos dan un espacio, con el título de “Patios Provincianos, música,*

canto y danza”. Y gustó mucho, no teníamos ni para comprar ponchos; pantalón y camisa nomás, y a divertirse. Alentados por los aplausos, pedimos permiso a papá para divulgar lo que Santiago nos enseñó; él dice: muchachos, todavía no, esperar que termine la guerra, pero mamá y mis hermanos hablan con él y nos dan permiso por cinco años. Cinco años, que al fin se hicieron sesenta años, sin cambiar ninguno de los miembros del conjunto.

—En los años de la guerra mundial ya estaban aquí las primeras emisoras, y ustedes llegan a tocar en la radio.

AV: *Sí, le voy a contar. Había que dar un examen, y vamos a Radio El Mundo, Maipú 555, que ahora es Radio Nacional. Había un joven director artístico, zapateamos, bailamos, cantamos, tocamos la quena, charango, etcétera, y él manda un informe a los dueños de la radio, que eran ingleses, de apellido Haynes...*

—Los mismos dueños de la famosa editorial Haynes y del diario *El Mundo*.

AV: *El informe decía: son buenos, pero no es comercial. En vez de agarrar un palo y romperles el piano, nos reímos. Después vamos a dar examen a Radio Belgrano, ante un señor grande, de unos 40 años, Sebastián Piana, le cantamos, hacemos de todo, y manda un informe al dueño, el señor Yanquelevich: no tienen ritmo. Él estaba acostumbrado al tango, la música criolla no existe, y este hombre nos rechaza. Luego, el año 1941, cambian el director artístico de Radio El Mundo, una familia amiga nos invita, y estaba un muchacho joven, de apellido Pueyrredón: muchachos, me gusta lo que hacen ustedes, soy el director, vengan mañana. El mismo año alquilamos un lugar muy lindo, Santa Fe esquina Paraná, el subsuelo de la confitería Versailles; mamá vio el lugar y dijo ¡Achalay, hijos! y lo bautizó sin querer.*

—Así lo llamaron entonces.

AV: *Sí, Achalay. Una noche estábamos actuando y*



aparece un grupo que estaba filmando “La guerra gaucha”. Habían filmado los exteriores en Salta, y allá les dijeron que había un grupo de estudiantes santiagueños, los Abalos, que fueran a verlos. Eran Lucas Demare, Muiño, Ángel Magaña, Chiola, Petrone, y una señora de ojitos lindos, Amelia Bence. Demare dice: muchachos, quiero que me hagan lo que estoy buscando, algo alegre para la película. Nos cuentan cómo era el argumento, ahí conocí a un comprovinciano, Homero Manzi, y a Petit de Murat, que adaptan la obra de Leopoldo Lugones; yo le pregunto: señor Homero, ¿de dónde es usted? y no me dijo de Añatuya, sino “de

Añamía”.

—Manzi era un tipo así, de muy buen humor, ¿no?

AV: Sí, en aquella época tendría treinta años, o poquito más. El caso es que gracias a “La guerra gaucha” nace el carnavalito “El quebradeño”, que compusimos a pedido de Demare.

—¡El famoso carnavalito que nos hacían bailar desde niños en la escuela!

AV: Y se sigue bailando, se sigue escuchando, lo han grabado muchos artistas.

[Quienes no la hayan visto, no se pierdan “La guerra gaucha”, y en particular el carnavalito: del minuto 51:26 en adelante, en <https://www.youtube.com/watch?v=Az7kQXCSCc0>]



—¿Ustedes prepararon esa escena de fiesta criolla que se ve en la película?

AV: Sí, danza, canto, con la ropa típica, todo eso. Para la película buscamos amigos, amigas, y les enseñamos a bailar el carnavalito. Le voy a contar algo, que pasó hace tantos años. En un momento dado de la filmación, mediodía, Demare dice: descanso, vayan a caminar. Era un estudio, creo que por Martínez. Había una mesa con una sandía, no sé si la trajeron de Brasil, porque era invierno; todos se van y quedé solo, yo miraba la sandía, y la sandía me miraba a mí, hasta que me la comí. Cuando se sigue filmando, el dibujante que tenía Demare había dibujado una escena con la sandía, y la sandía no estaba, ¿dónde está la sandía? Yo miraba para arriba. ¿Qué pasó con la sandía? y yo miraba para arriba. La película sale al público en 1942, y cuando se cumplían 25 años, hubo una cena, de casualidad me sientan al lado de Lucas Demare. Le dije: ¿usted se acuerda de lo que pasó aquella vez en la filmación con la sandía? Mirá pibe, no me hagas acordar, porque en aquel momento... Tuvieron que hacer la sandía de papel maché, pintarla, y esperar que se seque con un ventilador. Yo respiré fuerte, y le conté que me la comí yo. Me mira y se ríe: te salvaste, porque en aquel momento te daba una pateadura [risas].

—Ustedes traían el folklore del interior a esta ciudad que

había sido moldeada a la europea.

AV: Yo en Buenos Aires, iba en tranvía con el bombo sin funda, y me decían: ché pibe, ¿qué es eso? No tenían la menor idea. No conocían. Éramos pocos del interior. De Catamarca, Acosta Villafañe con su conjunto; había un dúo Martínez-Ledesma; la señora Marta de los Ríos, santiagueña; póngale uno o dos más. Los hermanos Abrodo, sí; Fernando Ochoa, que recitaba cosas criollas. Los Peralta Dávila, riojanos, creo que aparecen después, por los años '50. En 1945, en un dúplex de la calle Santa Fe, pusimos un cartel: “Estudio de Arte Nativo de los hermanos Abalos”, donde enseñábamos a bailar, a cantar, a tocar música criolla en el piano, y el bombo también, como una base para lo demás. Nos dimos cuenta que no era fácil, pero seguíamos. También abrimos la peña Achalay Huasi, “casa linda”, en la calle Esmeralda, entre Santa Fe y Charcas, donde estábamos haciendo folklore en un local rodeado por night clubs.

—Zona frecuentada por gente de la noche, y del tango, ¿no?

AV: Claro, y gustaba, aunque todavía éramos aficionados. Los porteños encontraban el repertorio criollo, tranquilo, algunas composiciones nuestras, no se hablaba de tristeza, todo alegre. Explicábamos lo nuestro, y a la vez aprendíamos. Yo aprendí a tocar la quena con Adolfo.

–En esa época de los años '40 empieza a darse un espacio obligatorio en las radios para emitir música nacional.

AV: *Claro, la época de Juan Domingo Perón. Eso ayudó bastante. Aunque después se borró, hasta el día de hoy.*

–¿Ustedes nunca hicieron tangos?

AV: *No. El tango, haciendo memoria, nace en familias italianas. Canaro, Lomuto, los tangueros eran de origen italiano, no español.*

–Así es, el tango es cultivado por los hijos de los inmigrantes. Pero Manzi, por ejemplo, hizo también algunas cosas más cerca del folklore, ¿no?

AV: *Homero Manzi tiene una virtud de ver lo que otros no ven, como esa hermosa canción sobre San Juan y Boedo. Era un poco campesino y un poco urbano. Los padres lo traen de chico de Añatuya, no de Añamía [ríe], y cuando viene acá le gusta el tango. En Santiago, siendo muy joven hacía poesías, y acá van naciendo sus letras, los argumentos, miti y miti.*

–¿Usted lo trató a don Sixto Palavecino? Era un hombre de temperamento campesino.

AV: *Don Sixto, peluquero. Hablaba quichua. Muy importante su aporte para nuestra cultura. Era violinista, no de la academia, del arco sacaba un sonido muy campesino, muy lindo. Él tocaba el bandoneón, de chicos nosotros íbamos con Machaco a la tarde con otros amigos a visitarlo a la peluquería; dejaba de trabajar y tocaba el bandoneón. Pasan los años, un amigo le dice: dedícate a tocar el violín, y cambió. Y sigue todo lo que usted ya sabe de él. Me habló un día por teléfono: me estoy despidiendo de la vida, dijo, y yo: no, le prohíbo que muera. Se reía. A los quince días me llama su hijo: papá falleció. Se despidió por teléfono.*

–Usted, Vitillo, ¿cuántos años tiene?

AV: *Apenas noventa y seis. Sin dolor.*

–¿Cuál es la receta para llegar a los cien?

AV: *Para qué voy a inventar o fantasear; me preguntan cómo hice, y les contesto: porque me porté casi bien [ríe]. Soy una persona normal. Mi conciencia está muy tranquila, nunca jorobé al prójimo. Los cinco hermanos pensábamos lo mismo. Estábamos en el Vaticano, con el papa Juan Pablo II, y pregunta ¿es cierto que no se pelean? Machingo le dice: es cierto, tata cura, nunca nos hemos pegado un empujón. Él hablaba poco castellano, pero nos decía que él y sus hermanos, de chicos, en Polonia, andaban a las patadas.*

–Lo que envejece son los disgustos, o los remordimientos.

AV: *A Mercedes Sosa le escuché cantar por radio “Gracias a la vida, que me ha dado tanto” y pensé que esa frase era para mí. Quise ir a conocer a la autora, Violeta Parra, a Chile, pero me dijeron que ya había muerto. A Mercedes la ayudamos a escaparse del país, sufrió mucho en la época de los militares.*

–Y a ustedes ¿cómo les fue en ese tiempo?

AV: *Había un señor, no de cultura, sino de prensa, no me acuerdo el apellido; nos mandaban a actuar en tal o cual parte, y no nos pagaban. Estábamos muy preocupados, y cuando conocimos en un casamiento al embajador de Estados Unidos y su señora, por invitación de ellos estuvimos a punto de irnos allá, pero justo cambió la situación con el gobierno del doctor Alfonsín.*

–Últimamente ¿qué está haciendo?

AV: *Algunos recitales. Prácticamente me estoy despidiendo. Quedo en Radio Nacional Folklórica. Con la señora Silvia Majul hemos pensado editar un libro de mis recuerdos.*

–Nosotros, bajo la dirección de su tocayo Víctor Giusto, en la licenciatura en Folklore de la Universidad de las Artes, nos interesa lo mismo que a usted, el arte popular del país.

AV: *Hay que estudiar, hay que prepararse. Por suerte tenemos una gran diversidad, cada región su música, su habla, sus costumbres. Corrientes, el Paraná, es una cosa; en el Chaco, Formosa, influyen los paraguayos que llegan cruzando el río; en Mendoza, allá por el año 46 saqué el bombo para acompañar un gato cuyano y me dijeron: aquí no, eh? porque en Cuyo no hacen percusión; y en cambio en La Rioja sí. No todo es igual. Y de todo esto fueron surgiendo nuestros grandes artistas: los Chalchaleros en 1950, dos primera voz, dos segunda voz, que conquistaron al público. Los Fronterizos. Poco a poco íbamos arrimando la cosa. Jaime Torres, Mercedes Sosa, Ariel Ramírez, Eduardo Falú, Guaraní, muchos.*

–¿Le gusta lo que hacen en fusión, por ejemplo Víctor Heredia o León Gieco?

AV: *Me agrada lo que hacen ellos, aunque no es folklore, son muy buenos, pero es otro dial. Son mosaicos de diferente color, no sé si me explico. Lo que a mí me preocupa y me ha guiado en mi vida es que la tradición criolla, el arte popular argentino, es una historia que merece ser conocida. ■*



video: Vitillo y Elvira bailan la chacarera



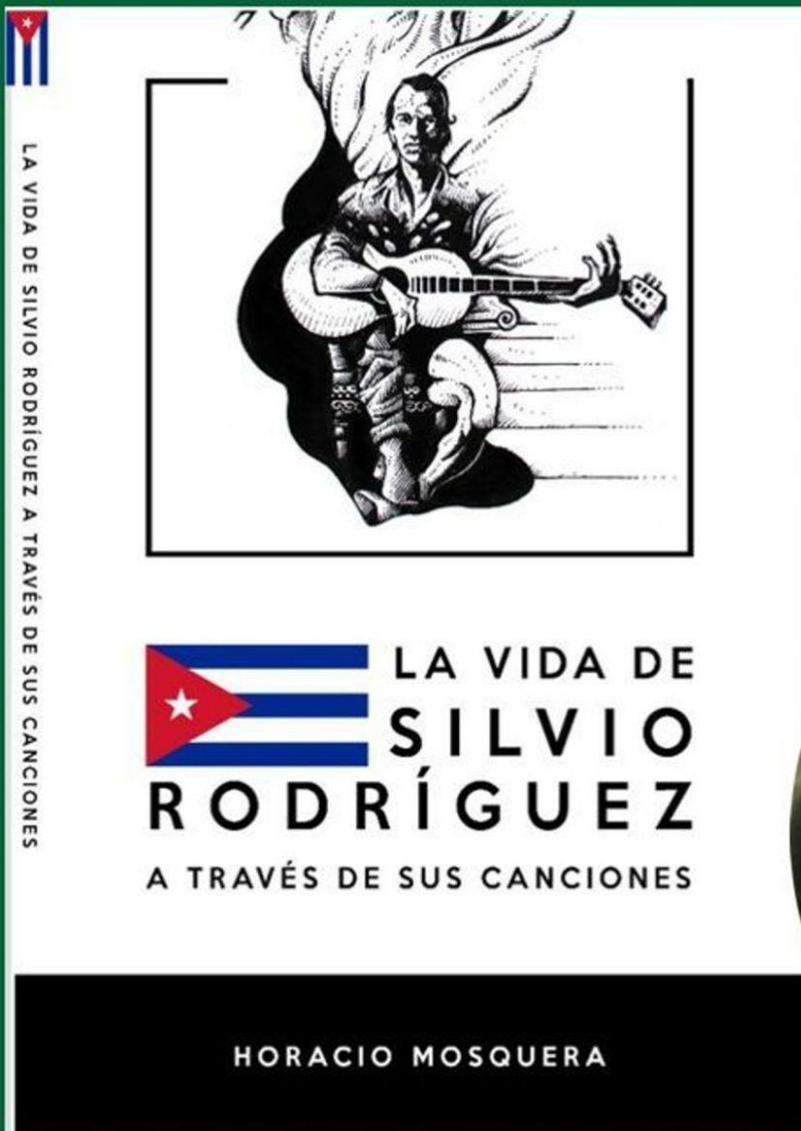
https://www.youtube.com/watch?v=aec_dFqGRV0

video: Muerte de Tupac Amaru por Víctor Heredia con la orquesta de Popi Spatocco



<https://www.youtube.com/watch?v=-5owMDoZdLw>

Novedad editorial:



Este libro es una invitación a entrar por la puerta principal a la vida del gran trovador de la Revolución Cubana. Horacio Mosquera, historiador y escritor, propone un recorrido original por las canciones de Silvio al tiempo que nos guía por los pasillos de su vida. De esta forma, el autor nos devela su infancia en San Antonio de los Baños, el servicio militar obligatorio, el debut televisivo, su aporte en la Nueva Trova, el viaje en barcos pesqueros, el alistamiento en Angola, el Chile de Allende, los primeros discos, Nicaragua y el Concierto por la Paz en Centroamérica, la caída del muro y el "período especial" en Cuba, los recientes cambios en aquel país y sus amores, sobre el bastidor de una historia maravillosa de la revolución "que le dio sentido a su obra y de la cual es producto y expresión".





LA MATRIZ SOCIAL DEL TANGO

Daniel Yarmolinski

El tango puede entenderse como una respuesta cultural identitaria desde la “zona de encubrimiento”, cuando nuestra sociedad lo gestó para expresar una pertenencia, atestiguando vidas, costumbres, sucesos sociales y políticos, dramáticos o pintorescos, reflejando también la moral de su tiempo. Obtuvo primero el consenso de los excluidos (negros, compadritos, los más humildes inmigrantes), nutriéndose de palabras para “su” lunfardo, el lenguaje popular porteño.

A partir de algunos aspectos de esa genealogía social que resultan relevantes en el proceso de su nacimiento, desarrollo, apogeo y vigencia, proponemos una historia crítica del tango. No es lo común: sólo un puñado de autores han hecho una contextualización más o menos profunda, fuera de la visión eurocéntrica. En el presente trabajo apuntamos a plantear ciertos elementos a tener en cuenta.

La raíz afro

Podemos situar la génesis del Tango desde poco antes de 1880 hasta aproximadamente 1895, cuando adquiere importancia la definición de la ciudad de Buenos Aires como capital de la República. Con su cabeza porteña, el país marchaba a toda modernidad: la economía agro-exportadora, ligada por lazos coloniales al imperio británico, una hegemonía cultural afrancesada y

eurocéntrica, y una fuerza de trabajo compuesta por inmigrantes mayoritariamente europeos, peones criollos y negros; entre los cuales vagaban sombras gauchas-payadoriles, junto al encubierto grito de dolor y muerte del indio aniquilado por los remington.

En medio de todos aquellos subsumidos, poco a poco habría de ir apareciendo, en pleno proceso de europeización, el tango como respuesta vital y creativa de un saber diferente.

El tango siempre tuvo un movimiento centrípeto, dice Gobello; es decir que todo lo que pudo encontrar fue atrayéndolo hacia sí, y lo que dio porte a su identidad lo fue enriqueciendo con otras experiencias que estaban permitidas o escapaban por los intersticios que aún ofrecían resistencia a la modernidad.

En los orígenes era sólo un puñado de adquisiciones coreográficas, cortes y quebradas inspiradas en los negros, creadas por los compadritos, que se agregaban a bailes habituales como la polca, la mazurca y la habanera. Podemos decir que los compadritos –hijos de los gauchos excluidos– pasaron del disfrute de la “ombligada” de los negros a tomar la noche en abrazos, y el tango nació entonces en las reuniones y fiestas de los sitios de negros.

Así lo atestigua una nota en la revista *Caras y Caretas* del 15 de febrero de 1902, que cita Gobello, donde una anciana negra es entrevistada por Figarillo. Es la ex

presidenta de la comparsa de la nación Venguela, que cuenta: *“En 1870, antes de la peste grande, los mozos bien comenzaron a vestirse de morenos, imitando nuestro modo de hablar, y los compadritos inventaron la milonga hecha sobre la música nuestra y ya no tuvimos más remedio que encerrarnos en nuestras casas, porque éramos pobres y nos daba vergüenza...”*

La milonga que refiere la entrevistada es el tango, pues en los comienzos se decía indistintamente tango o milonga (ambas palabras de origen africano). La señora, a quien el periodista no le pregunta su nombre, o al menos no lo menciona en el artículo, es mujer, negra y pobre; por tanto se encuentra en la *“objetividad aplastante”* que señala Franz Fanon, tratada como *“objeto entre medio de otros objetos”*. Ella guarda la memoria viva de su grupo pero es mostrada como objeto, con lo cual la entrevista se convierte en la descripción de una experiencia de *aproxemia*, es decir de aproximación a una cosa.

La pregunta final de Figarillo revela algo del modernismo propio de un hombre “civilizado”:

– *“Y todos estos instrumentos ¿para que los conserva?”*
– *¡Para recuerdo, señor!... Nosotras somos las últimas personas de nuestra nación que quedan en Buenos Aires y nunca hemos querido separarnos de estas memorias”*.

Figarillo se fue a la tumba muy probablemente sin comprender la respuesta de la cultura negra encarnada en aquella sabia mujer. Los africanos y sus descendientes, sacrificados en las vanguardias de cada guerra, todxs como parte de la zona encubierta de nuestra sociedad, con sus sollozos como cantos en su tañir de parches, irán sufriendo un destrato en la cotidianidad del tango que ingresaría luego al *“mundo blanco, el único honrado”*.

Una música dis-tinta

Los músicos, atentos a la realidad que se imponía en los nuevos movimientos inspirados en la “cosa de negros”, fueron adaptando su repertorio conocido a las coreografías de los compadritos, para después ir improvisando y creando una música que sería distinta y que llamaron tangos criollos.

El tango se irá conformando así, entre “gente sencilla” según dice la historia oficial: compadritos orilleros, obreros, inmigrantes, portuarios, matarifes, con músicos aficionados a instrumentos fáciles de transportar, y se creará y recreará coreográficamente en ambientes como prostíbulos, “peringundines” de la zona portuaria, en las orillas de la ciudad y en la campaña, donde asisten en su mayoría hombres. Con el “no lugar” de la mujer, ¿en qué otros ambientes podrían haberse dado, en aquellos tiempos, los abrazos del tango?

Asimismo el tango se oirá en los patios de los conventillos, y se difundirá a través de los organitos andariegos que llegaban a todos los barrios porteños, como así también por las primeras partituras y producciones discográficas. Tangos mayormente alegres y pícaros, que andaban haciendo camino en el silbo o el tarareo callejero, o con guitarra, violín y flauta, por toda la ciudad y parte del interior del país.

Claro que los habrá con “letrillas guarangas”, que

demorarán el ingreso formal por la puerta grande para el disfrute de la familia argentina. Y “la verdad verdadera” tendrá que llegar de Europa, como todo entonces.

Porque apenas crecido, el tango se mandó a mudar a probar fortuna “a las Uropas”, junto a sus creadores, bailarines y músicos. El tango –música y danza– fue un éxito creciente a partir de 1907, y cuando las ondas sonoras de su eco europeizado llegaron a Buenos Aires provocaron un replanteo en el seno de la hegemonía imperante. Pues París era entonces el centro cultural de Europa.



Desde allá, para sorpresa y atonía de “las familias bien”, lo elogiaron muchos intelectuales, como el miembro de la Academia Francesa Jean Richepin, mientras condes, duques y princesas danzaban esa música nacida en los arrabales de un sur tan sur que ni se sabía dónde quedaba.

“Sería una injusticia negar que el tango, el gran delirio actual de toda Europa, tiene una marcada influencia educadora. En los últimos seis meses la gran masa del público se ha familiarizado con el nombre y la posición geográfica de la República Argentina, más ampliamente que con todo lo que hasta entonces habían podido enseñarle años y años de informaciones sobre ferrocarriles y cosechas. El tango es, pues, la última forma de penetración pacífica con que la República Argentina está conquistando al Viejo Mundo” (un corresponsal inglés, en 1914, citado por Vicente Rossi en *Cosas de Negros*).

La reminiscencia gauchesca, en el tango y el sainete

Por sus tangos fundacionales, su obra de compositor, poeta e intérprete, a Ángel Villoldo (1861-1919) se lo ha llamado “padre del tango criollo”. Hijo de padre uruguayo y madre argentina, fue cuarteador, tipógrafo, periodista, un protagonista de su tiempo comprometido con su gente. En 1907, ante la huelga de los inquilinos, publicaba un diálogo en Caras y Caretas reflejando la angustia de quienes quedarían en la calle. En sus versos encontramos numerosos testimonios de la realidad social:

*Cuando el tiempo de la huelga
de guardas y de cocheros
a todos mis compañeros
con el coche los seguí...*



Aunque se lo suele mostrar como meramente “divertido”, Villoldo era un crítico de la “modernidad” de la época, según se aprecia en su milonga “Matufias, o el Arte de Vivir”:

*Es el siglo en que vivimos
de lo más original,
el progreso nos ha dado
una vida artificial.
Muchos caminan a máquina
porque es viejo andar a pie,
hay extractos de alimentos
y hay quien pasa sin comer
[...] La chanchuya y la matufia
hoy forman la sociedad
y nuestra vida moderna es una calamidad.*

En tangos de estructura cupletista, como “La Morocha” de Villoldo y Saborido, de 1905, la letra resalta virtudes como la nobleza y la lealtad que se asocian al gaucho, al paisaje campero, a la patria amada. Con ello se abren al tango las puertas de las casas de familia, y el gaucho reclama también un lugar en el cariño del pueblo, desde el infierno de la zona del “no ser”, muy a pesar de la

sentencia de muerte de Sarmiento.

Horacio Ferrer decía del gaucho que, despojado de todo, se atrincheró en el presente; la violencia de su desarraigo vino a gotear sobre los bordes de la ciudad, pero no logró penetrarla, sus energías estallaron contra el muro invulnerable de su inadaptación y desembocaron en la impotencia y el expediente desesperado de la prepotencia; el suburbio –como zona física del encubrimiento– sería la gran necrópolis donde vino a guardarse para siempre.

Por cierto, nuestro teatro testimonia desde los inicios el desafío gauchesco. Uno de los fundadores, José “Pepe” Podestá –quien tomó el papel de Moreira en la primer pantomima con temática de estas tierras, el único actor argentino que sabía montar a caballo, tocar la guitarra y manejar el facón– comenta en sus memorias: “Infundí tanta realidad al Juan Moreira, que muchas veces se dictaron decretos policiales prohibiéndolo, en mérito a que después de la función, no había gaucho pobre que soportara las injusticias del machete”.

“El tango y el sainete fueron como hermanos siameses” dice José Barcia. En aquel Buenos Aires donde crecía el tango, por un lado existía lo que se denominaba “el gran teatro” y por el otro “las representaciones menores”, de gran atracción popular. A partir de 1880, cuando llega el “género chico” español al Río de Plata, comienzan a ofrecerse en teatros y picaderos las zarzuelas y piezas de origen hispano que influirán fuertemente en los “zarzuelistas criollos”. “Y el que se atreve a decir / que no hay arte en un sainete / no sabe dónde se mete / ni por dónde ha de salir”, dijo en versos Alberto Vacarezza.

El drama gaucho era representado en el circo criollo desde 1884 por los Podestá. Y nuestro sainete, que aparece estructurado e identificado como tal en la década de 1890, según Silvia Pellarolo “logró aglutinar y perpetuar los motivos y estrategias escénicos que había venido manifestando la dramaturgia rural y el circo criollo por más de un siglo –la payada, las danzas y estilos regionales, el carácter ritualista y festivo, la improvisación– a los que incorporó las caricaturas de tipos suburbanos (el compadrito, el napolitano, el gallego, el negro), con su peculiar modo lingüístico (lunfardo y cocoliche) como jerga escénica”.

El lunfardo tanguero

Desde 1880 hasta mediados del siglo XX, la ciudad exhibió un fuerte poliglotismo. Esto no era privativo de los inmigrantes. Como recuerda Norma Carricaburo, la clase alta argentina traía institutrices europeas, y según el origen o las preferencias se hablaba en francés, inglés y alemán, lenguas de prestigio en que se escolarizaba a los retoños. Escritoras de clase alta escribieron e incluso publicaron libros en otro idioma, pues consideraban al español como el modo de comunicarse con el personal doméstico.

Sin embargo, no era ese bilingüismo elitista el que asustaba a la clase dirigente, sino la lingua franca, la babel de la ciudad cosmopolita, resultado de la política inmigratoria, que reflejan las estampas costumbristas de Fray Mocho. Asimismo, esa eferescencia de idiomas en contacto se muestra en el sainete, con el patio del

conventillo como lugar de comunicación y encuentro, y la hibridación lingüística que más llamaba la atención era la del italiano consustanciado con el criollo. El periodismo de fines del siglo XIX destaca que, para los carnavales, inmigrantes italianos se disfrazaban de moreiras y compraban guitarras y facones. Hay que recordar que los folletines de Eduardo Gutiérrez solían editarse en Italia.

El tango cantado utiliza esas palabras asimiladas del lunfardo, así como el juego de hablar al revés o deformar los términos a gusto para definir lo que se siente y quiere decir. Aunque, por ejemplo, la ley 1420 de educación común pretende “educar al soberano” en una Argentina monolingüe y sin barbarismos. “Es hacer al país un servicio importantísimo estudiar los vicios más frecuentes en el hablar común e indicar el correctivo” dice Sarmiento. Ello nos retrotrae al bando del corregidor Areche para prohibir el idioma quechua, junto con bailes, trajes, peinados y pinturas que “les recordaban memorias de sus incas”.

De todos modos, el pueblo no aplicó correctivo alguno a sus palabras queridas y, “*manoseándolas a diario*”, las dejó vivas y reproduciéndose en el zurdo corazón del teatro, del periodismo y del mismo tango canción que, desde aquel mojón de “Mi noche triste”, no abandonarían jamás al tango, a menos que lo censuraran.

En nuestro país el idioma español recibió transformaciones dialectales decisivas, como el voseo, con las consecuentes variaciones en el paradigma verbal y una considerable cantidad de argentinismos. Dentro de estos términos –algunos de uso común en todo el país y otros regionalismos propios de distintas provincias– hay una importante porción que pertenecen al lunfardo, y que por su uso frecuente y fuerza perseverante (“bien polenta”) tuvieron que incorporarse al eurocéntrico Diccionario de la Real Academia. Palabras como *berreta*, *morfi*, *falopa* o *ñoqui*, etc., recibieron esa especie de “certificado de nacimiento y buena conducta” que les permitió salir de la zona de encubrimiento. Y si bien es cierto que hay muchos lunfardismos tomados del español con otro significado (como *azotea*, por *cabeza*), lo que distingue al lunfardo es la extraordinaria cantidad de términos provenientes de otras lenguas: de origen itálico, como *laburar*, *fiaca*, etc., afronegrismos como *marimba* (golpiza), lusitanos como *tamangos* (zapatos), anglicismos como *espiche* (discurso), y hasta del polaco, como *papirusa* (mujer hermosa).

En un sentido amplio, con el lunfardo –originado en forma paralela al tango– el pueblo agranda su idioma, y es también una síntesis lingüística, una memoria de la historia argentina que da cuenta de distintos grupos sociales. En clave descolonizadora, el lunfardo es una manera de descubrirnos encubiertos, porque como dice Silvia Rivera Cusicanqui: “Hay en el colonialismo una función muy peculiar para las palabras, las palabras no designan, sino encubren [...] las palabras se convirtieron en un registro ficcional que velan la realidad en lugar de designarla”.

Nuestro lunfardo tiene un alto porcentaje de vocablos traídos al país por la inmigración europea, pero también por las sucesivas migraciones internas, que tuvieron lugar en especial durante la primera mitad del siglo XX.

Siguiendo a Oscar Conde, podemos ver el abundante aporte de las lenguas originarias, como los quichuismos *paica* (mujer) *pucho* (colilla), *cancha* (habilidad, experiencia), de donde deriva *canchero*; también *cache* (de mal gusto), *china* (mujer), *chusas* (cabellos largos, sueltos), *guampa* (cuerno), *ñaupa* (antiguo), *guacho/a*, de *wacha* (huérfano, y otros usos), *chiche* (pequeño, delicado); y podríamos seguir una larga lista que incluye el náhuatl *camote* (enamoramiento), el guaraní *matete* (desorden), etcétera.



Nos dice Rodolfo Kusch que el idioma tiene cosas extrañas. Uno cree que existe una gramática enseñada por la maestra o el profesor, a la cual hay que ajustarse. Está bien, pero ¿por qué se da el lunfardo, o por qué a través del tiempo fueron generándose ciertos términos? Es que el idioma refleja por una parte la cultura adquirida, y por otra parte la libertad que uno asume, lo que su propia vida exige. Y esto último es como afirmar la propia existencia.

En palabras de un creador comprometido, Enrique Santos Discépolo: “*Lo que sucede es que hay palabras feas y palabras lindas. Y yo utilizo las que me gustan por su sabor rotundo, pictórico o dulce. Las hay amplias, curvas, melosas, dolientes. Y si mi país, cosmopolita y babilónico, manoseándolas a diario, las entiende y yo las preciso, las enlace lleno de alegría. Nuestro lunfardo tiene aciertos de fonética estupendos. Me hacen gracia esos que creen que los idiomas los han hecho los sabios. Si la necesidad de un pueblo es capaz de crear un genio, ¿cómo pretenden que se detenga en la creación de una palabra que le hace falta?*”

Del esplendor a la diversidad

Con Pascual Contursi, las letras de los tangos expresan el abandono y la tristeza, urgencias de la realidad social, del inmigrante que extraña, o también del migrante provinciano; y entonces será acompañado por un nuevo instrumento, el bandoneón, de sonido profundo y grave.

Vendrán años de esplendor para el tango ejecutado por las grandes orquestas, con estilo propio, luciéndose en salones familiares, radios, cabarets, clubes, carnavales. Se destacan cantores y cancionistas, y sobreviene la influencia del maestro de la primera gran escuela del modo de cantarlo: Carlos Gardel. Fue un creador de la canción campera rioplatense y fundador de la estética del tango canción, transformado en arte existencial. En sus comienzos interpretaba canciones criollas, el vals criollo, la milonga, y se lanzó a una nueva especie, de éxito todavía

aleatorio: cuando grabó “Mi noche triste” de Contursi y Castriota en 1917, inauguraba un nuevo estilo que poco tenía que ver con los tangos primitivos, villoldeanos o alegres.



En el repertorio de Gardel no faltan alusiones a la realidad social: “Al mundo le falta un tornillo” de Cadícamo, “Pordioseros” de Barbieri, o “Al pie de la Santa Cruz” de Battistella y Delfino:

*Declaran la huelga, hay hambre en las casas,
es mucho el trabajo y poco el jornal,
y en ese entrevero de luchas sangrientas
se venga de un hombre la ley patronal.*

Y si recibió justas críticas por haber cantado “Viva la patria”, un tango de bienvenida al golpe del ‘30, también cantó en 1933 el reproche al oligarca, grabando “Acquaforte”, de Marambio Catán y Pettorossi:

*Un viejo verde que gasta su dinero
emborrachando a Lulú con su champán,
hoy le negó el aumento a un pobre obrero
que le pidió un pedazo más de pan.*

Entre muchos otros tangueros de ley, no quisiera dejar de mencionar en especial a Osvaldo Pugliese (1905-1995), “el maestro”, así reconocido por sus devotos. Encarcelado al menos diez veces, perseguido por gobiernos y dictaduras, frente a tantos atropellos que repercutieron sobre su vida profesional y familiar, Pugliese siguió siendo un artista militante y como tal, inspirado y solidario con su pueblo.

El tango seguirá latiendo, aunque se irá debilitando poco a poco su vigor a mediados de la década del 50. Y a partir de 1960 será tironeado por dentro: la contraposición de los tradicionalistas ante la nueva y revolucionaria propuesta de Astor Piazzolla. Era otra evidencia de lo que la historia social y política argentina producía moral y culturalmente: los imperativos del mercado cultural externo, el pop, el

rock y las vicisitudes del mercado propio. El tango de la época de oro, de las grandes orquestas, con un relato lejano a lo que la juventud quería escuchar, ya no tenía el mismo lugar. Lo que va a expresar el “estrés” de la vida moderna es el tango de vanguardia. No será para cantar, y menos para bailar. Será una tabla de salvación para aquel otro tango moribundo, según dichos del propio Astor, y al mismo tiempo, no será tango para los viejos cultores. Cuando se une al poeta Horacio Ferrer, Piazzolla crea obras notables como la operita “María de Buenos Aires”, y otras que los consagran entre el gran público como “Balada para un loco” y “Chiquilín de Bachín”.

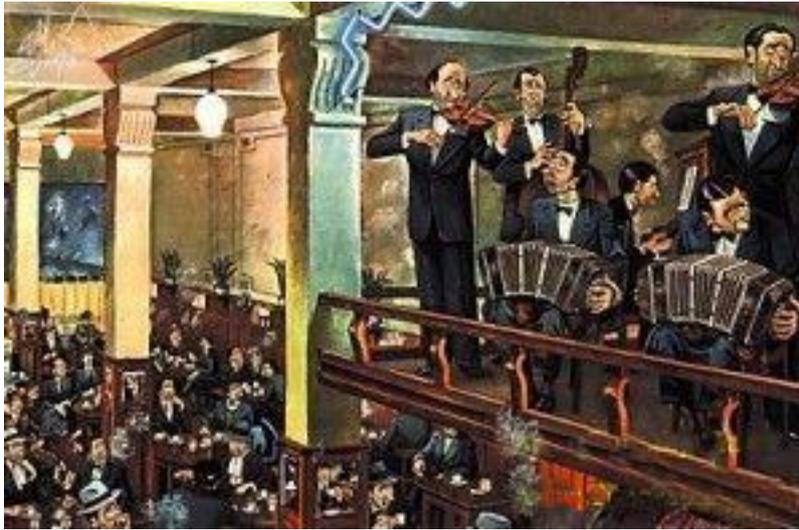


En este siglo XXI, el tango puede expresarse junto con el bombo de una batería –para sonar en un boliche bailable– o constituirse en campo de experimentación para los más jóvenes, reconociéndoles otro lugar, escuchando sus reclamos y denunciando sus urgencias. Sobre esto último, entiende el historiador e investigador Roberto Selles, en su *Historia de la Milonga*, que “los tangos para chicxs de Graciela Pesce, inauguran un estilo inédito en el género” y son “un trabajo para los adultos del mañana”.

La diversidad es hoy la forma de ser del tango, y su historia como recorrido de la expresión popular se presenta al docente como un instrumento de reflexión, que puede devenir herramienta emancipadora. El tango social, cuestionador del sistema, aunque casi siempre ha sido dejado de lado, es un tema cultural pendiente. Hay mucho que indagar al respecto, y en particular sus proyecciones en el terreno de la literatura, y la biografía de los actores sociales en donde cobró vida.

A modo de conclusión, creo que el tango ha sido como un testigo crítico de la sociedad, una manera del arte realizada por sujetos individuales y comunitarios que no fueron indiferentes ante la vida del país y del mundo. Decir el tango supone la totalidad de los tangos, lo cual se incluye el tango testimonial, en cierta medida negado por disentir con el orden impuesto. Con sus letras y sus ritmos –donde permanece la vitalidad de la invisibilizada negritud– hombres y mujeres de sucesivas y diferentes generaciones tradujeron una realidad, una conciencia de su

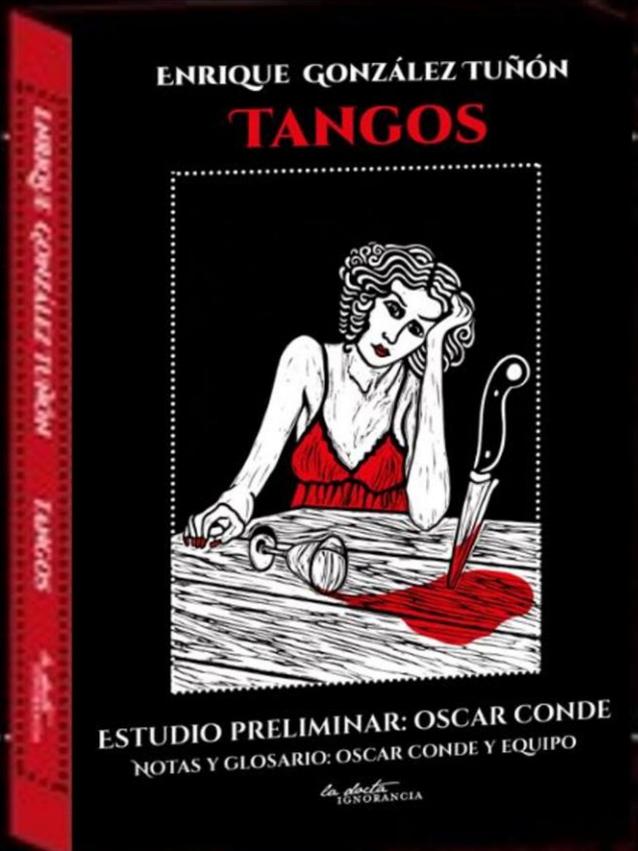
tiempo; en ese camino, a cada paso, en cada frase y en cada “yumba”, podemos rastrear la resistencia a las injusticias, no sólo como en un “libro de quejas del arrabal” sino como *poiesis*, como una labor creativa en clave de liberación.



Bibliografía

- AA VV, *Historia del tango*, tomos 1 a 4, Buenos Aires, Corregidor.
- CARRICABURO, Norma B., *El español de Buenos Aires y la inmigración aluvional*, Buenos Aires, UCA-CONICET, www.fundlitterae.org.ar/images/archivos/CARRICABURO.doc
- CONDE, Oscar, *Lunfardo*, Buenos Aires, Taurus, 2011.
- DEL PRIORE, Oscar, *El tango, de Villoldo a Piazzolla*, Buenos Aires, Manantial, 1999.
- DUSSEL, Enrique, *Filosofía de la Liberación*, México, FCE, 2014.
- DUSSEL, Enrique, *1492, el encubrimiento del otro*, Biblioteca del Bicentenario, 2012
- FERRER, Horacio, *El Libro del Tango*, tomos 1, 2 y 3, Buenos Aires, Tersol, 1980.
- GALASSO, Norberto, *Discèpolo y su época*, Buenos Aires, Corregidor, 1995.
- GOBELLO, José, *Crónica general del tango*, Buenos Aires, Fraterna, 1980.
- KUSCH, Rodolfo, *Obras completas*, Rosario, Fundación Ross, 2007.
- LASTRA, Felipe Amadeo, *Recuerdos del 900*, Buenos Aires, Huemul, 1965.
- ORDAZ, Luis, *El teatro argentino*, Buenos Aires, 1971.
- PELLAROLO, Silvia, *Sainete Criollo (El caso N. Trejo)*, Buenos Aires, Corregidor, 1997.
- PESCE, Graciela -YARMOLINSKI, Daniel, *Bulebú con soda*, Buenos Aires, Corregidor, 2004.
- PODESTÁ, José, *Medio siglo de farándula*, Buenos Aires, Galerna, 2003.
- ROSSI, Vicente, *Cosas de negros*, Buenos Aires, Hachette, 1958.
- SEIBEL, Beatriz, *Historia del teatro*, Buenos Aires, Corregidor, 2002.
- SELLES, Roberto, *Historia de la milonga*, Buenos Aires, Marcelo Olivieri ed., 2004.
- TALLON, José S., *El tango en su etapa de música prohibida*, Buenos Aires, C.I.A.L.A., 1959.
- VALKO, Marcelo, *Pedagogía de la desmemoria*, Buenos Aires, Peña Lillo, 2013. ■

Novedad editorial:



ENRIQUE GONZÁLEZ TUÑÓN
TANGOS

ESTUDIO PRELIMINAR: OSCAR CONDE
NOTAS Y GLOSARIO: OSCAR CONDE Y EQUIPO

la docta IGNORANCIA



Reedición del clásico *Tangos* (1926) de Enrique González Tuñón, anotada por Oscar Conde y equipo



NO SOY TANGO

revista de estudiantes de tango del ATF

va por el N°13



Año V N° 13 bis

NST

Para Vete Cambetear



el 8 es fiesta!

ANTONIO LAIO MARZANO

MALDITA LA ORQUESTA