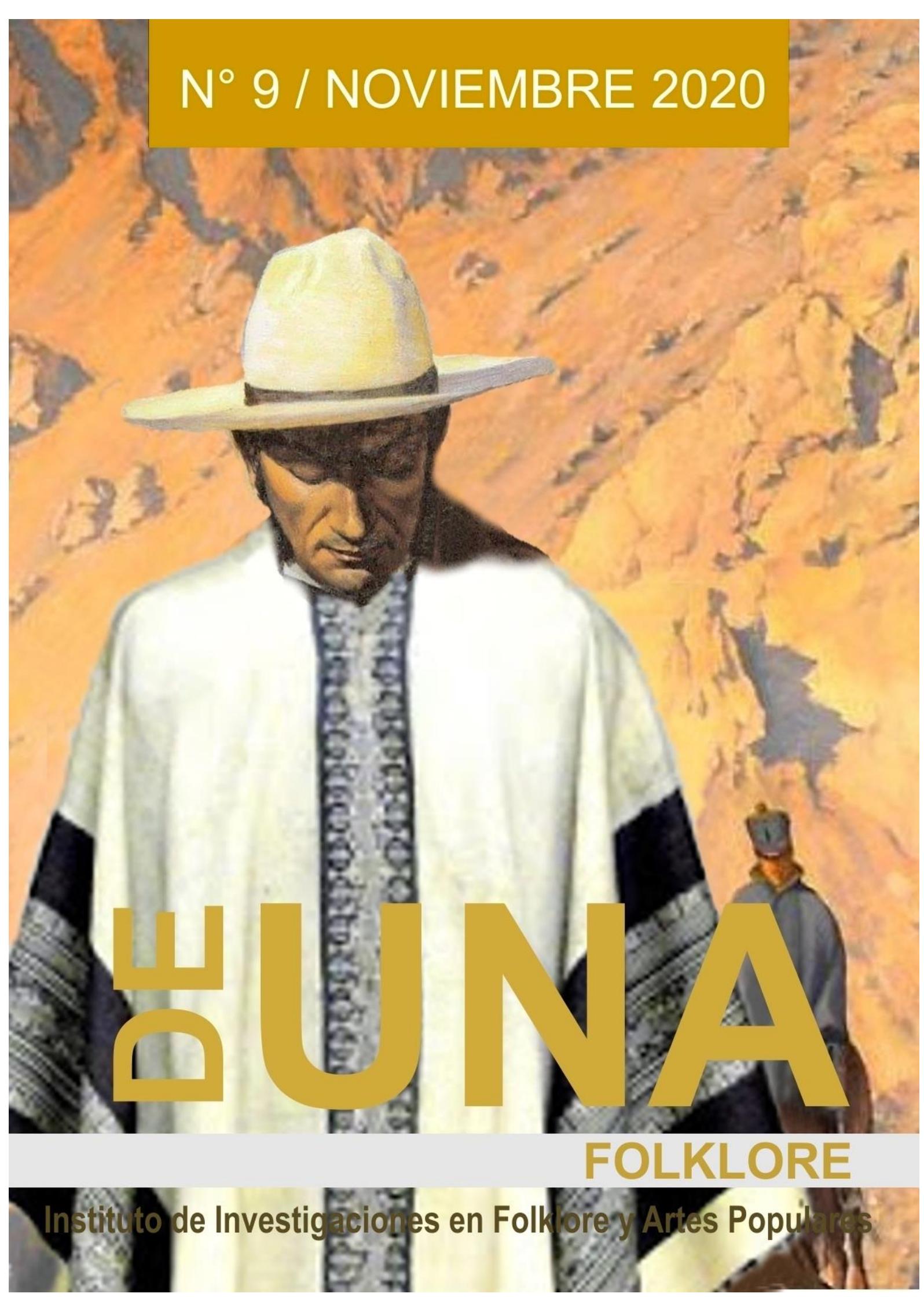


N° 9 / NOVIEMBRE 2020



# DEUNA

FOLKLORE

Instituto de Investigaciones en Folklore y Artes Populares

De una, vamos al contenido de este número,  
cuya tapa anuncia la nota sobre el poncho del Libertador,  
magnífico signo de su solidaridad con el pueblo mapuche.

En otras páginas, la memoria de figuras  
inolvidables para quienes buscamos  
las fuentes de vida de la cultura popular,  
advertencias sobre la crisis de la pandemia mundial,  
indagaciones históricas, novedades bibliográficas,  
ecos de la incesante recreación del folklore musical,  
aportes de investigadores de nuestra casa y estudiantes de  
la nueva carrera de Artes y Pensamiento Latinoamericano:  
aprovechando los recursos digitales y virtuales  
para ofrecer, a la par de la lectura,  
materiales que vale la pena ver y oír.

*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:

La manta de luz,  
composición sobre la  
base de una obra de  
Fidel Roig Matons

**PERSPECTIVAS**

**PANDEMIA MUNDIAL Y SOLIDARIDAD SOCIAL**

Jorge Rachid

4

**LEOPOLDO MARECHAL EN SU CINCUENTENARIO**

6

**EVO MORALES, doctorado honoris causa de la UNA**

7

**INVESTIGACIÓN**

**LO SAGRADO EN EL CARNAVAL PORTEÑO**

Romina Grisel Gimenez  
*video: Pitucos 2005*

8

**PORTUÑOL, LINGUA DE FRONTEIRA**

Hellen Lailla Ferreira

15

**EL PODER DE LOS ANCESTROS**

Adolfo Colombres

18

*De la dominación consentida,*  
libro de LEÓN POMER

21

**HISTORIA**

**SAN MARTÍN Y BELGRANO EN LA ENCRUCIJADA DEL AÑO XIX**

Alfredo Montenegro

22

**LA BATALLA DE PUNTA QUEBRACHO**

Fabián Lavallén Ranea

*video: Marcha de Punta Quebracho*

26

27

*Facundo Quiroga. De la leyenda a la historia,* libro de RAMON TORRES MOLINA

28

**CULTURAS**

**MANTA DE LUZ, EL PONCHO PEHUENCHE DE SAN MARTÍN**

Roxana Amarilla

29

**RECORDANDO A LILIANA ANTIMÁN.** Cintia Oliverio,  
Patricia Blum, Claudia Baracich

34

**NVIQUÉ, PATRIMONIO CULTURAL QUOM**

María Belén Speratti

*video: Visitando a César*

37

38

**EDGAR MORISOLI (1930-2020)**

*video: La confinera*

41

**ARTES VISUALES**

**LEONARDO FAVIO por GALASSO**

42

**FERNANDO PINO SOLANAS (1936-2020)**

*video: BANDIDOS RURALES por Musicalmundo*

43

44

**MÚSICA Y DANZAS**

**ADIÓS AL PAI JULIÁN ZINI (1930-2020)**

Ricardo Acebal y Milcíades Aguilar  
*video: J. Zini y Neike Chamigo*

45

47

**JAIME TORRES Y EL TANTANAKUY.** Ricardo Acebal

*videos: día del charanguista copleras y payadores*

48

49

**RAMONA GALARZA (1940-2020)**

Ramonita, chamamé de Bosco Ortega

50

**TANGO**

**LAS MUJERES EN EL TANGO DANZA, DE AYER A HOY**

María Laura Eberhardt

*video: Festival Internacional de Tango Queer*

51

54

**GRABANDO: LA TÍPICA GRECO LLEGA AL DISCO**

Fernando Del Priore

55



# PANDEMIA MUNDIAL Y SOLIDARIDAD SOCIAL

**Jorge Rachid**

La dominación neoliberal a nivel mundial se asienta en un conjunto de fuerzas económicas supranacionales que actúan sobre los países a fin de disciplinarlos en el respeto al mercado, cuyos efectos culturales tienden a diluir las identidades nacionales y consolidar la sujeción a los intereses mercantiles. Este sistema ya ha conducido a una crisis civilizatoria, con causalidades concurrentes a la destrucción del planeta y de la vida humana, por el calentamiento global, la desertización de tierras, la concentración de las riquezas, naturalizando la destrucción de poblaciones, el desplazamientos de millones de personas huyendo del hambre y las epidemias en zonas lejanas que poco importan al “Occidente civilizado”.

Pero una molécula, menos que un ser, para decirlo con lenguaje popular, menos que un bicho, ha provocado una crisis sanitaria mundial que desnuda la fragilidad del sistema. La molécula parásita hizo caer mercados y bolsas de valores, destruyó empresas y, lo más lamentable, provocó muertes, dolor y miedo en todos los pueblos del mundo.

Lo que aparecía como “la armada invencible”, paseando por el planeta su prepotencia de amenazas, bloqueos, guerras localizadas y asesinatos por drones a miles de kilómetros de distancia, fue dañado por una crisis sanitaria frente a la cual debió rendir armas y bagajes, demostrando su impotencia ante los hechos de la Naturaleza que resiste su propia destrucción y se defiende atacando.

La cultura del neoliberalismo, dominante durante más de cincuenta años, se basa en algunas premisas –definiciones doctrinarias de los nuevos tiempos– como la adoración de los objetos por sobre el cuidado del medio ambiente. Ha borrado la filosofía del Estado de Bienestar, sometido a la financiarización de la economía a escala global, privilegiando los índices macroeconómicos por sobre la vida de los seres humanos y produciendo una colosal concentración de las riquezas y el poder.

El eje de la dominación es provocar la diáspora social, inculcando a través de los medios hegemónicos –aliados y socios indispensables en la construcción del modelo socioeconómico neoliberal– el individualismo, el egoísmo social, la indiferencia común, la meritocracia en lugar de la movilidad social en una sociedad más justa y solidaria.

Entonces, ante la irrupción de la pandemia, los gobiernos recuperaron el rol de Estado en las sociedades modernas, en las cuales las políticas públicas, los diseños estratégicos en seguridad social y salud no pueden estar en manos de empresas dedicadas al lucro, sometidas al mercado. El Estado recuperando su papel de ordenador social, desplazando al mercado, implica una de las derrotas más significativas de la cultura del neoliberalismo.

La pandemia convoca a la solidaridad social activa, a la defensa común de la salud de los pueblos, a una causa justa por la cual luchar frente al infortunio trágico. Gobiernos como el de nuestro país fueron capaces, desde una concepción nacional y popular, de convocar al conjunto social a una épica que comenzó a escribirse en el momento de decretar la cuarentena, privilegiando la vida como prioridad de la política, humanizándola.

Vemos entonces cuáles son las diferencias sustanciales entre modelos políticos sociales. Ante la vida o la muerte, la política decide fortalecer la salud como eje de las necesidades de la población, frente a quienes sólo ven los negocios y la macroeconomía. Por esa razón la cuarentena fue una de las políticas más atacadas, porque desnuda lo insensible e impracticable del sistema económico impuesto por el coloniaje imperial.

La cuarentena es una ventana terapéutica, lo mismo que la administración de un medicamento. Al ser el único remedio posible de combate a la pandemia, se indica para que comprenda al conjunto de la comunidad, y debe ser administrada sin porosidades que permitan la filtración del virus, para impedir que actúe haciendo colapsar los sistemas sanitarios. Pueden considerarse casos puntuales que son la excepción a la regla, pero el conjunto debe aceptar las prescripciones médicas de los epidemiólogos, infectólogos y sanitaristas, que indican como se debe administrar el “remedio” para que sea efectivo.

También es cierto que esta prescripción trae efectos secundarios, como los que ocasiona un antibiótico cuando barre la flora intestinal en su lucha contra la infección. Esas complicaciones son conocidas por la mayoría de las personas, pero nadie debería negarse a recibir un tratamiento cuando está indicado para eliminar la enfermedad.

Lo que es necesario remarcar es que estamos como pueblo recuperando la conciencia social solidaria, que pretendió ser enterrada en nombre una supuesta modernidad; un drama que el coronavirus puso al desnudo, mostrando el rostro del saqueo económico y el desprecio social y humano del neoliberalismo mundial. ■

# LEOPOLDO MARECHAL

## (1900-1970) EN SU CINCUENTENARIO



Ante todo, debemos a Leopoldo Marechal el origen de nuestro espacio educativo: allá por 1948, cuando impulsó desde la dirección de Cultura del Ministerio de Educación la fundación de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, luego Instituto superior de un Profesorado que, a través de varias etapas y sucesivas denominaciones, se convirtió en el actual Departamento de Folklore de la UNA.

De entre sus numerosos oficios intelectuales, asumía definirse como poeta, que es como decir artífice de la palabra, empeñado en descubrir y celebrar el sentido de la vida. Algo que él entendía en una conjunción del mundo terrenal y divino, íntimamente ligado al destino del país.

En su obra cumbre, el *Adán Buenosayres*, en la escena del simbólico entierro del protagonista –su *alter ego*–, escribió que el ataúd parecía llevar “no la vencida carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poema concluido”. Esa imagen, que no ha cesado de ser citada en la literatura argentina, es la clave de identificación del autor y su obra.

Así era la palabra de Marechal. Quien no conozca las pampas del sur puede llegar a amar, a través de su escritura, ese verde indefinible y su llanura interminable, origen de todas las cosas, como también puede internarse en el espíritu de los barrios porteños donde transcurren tantos otros momentos de sus libros, expresando la dualidad de un hombre de campo y de ciudad, paisano y filósofo, con la gracia de mezclar estas dimensiones en cercanía con el pueblo, con sus rasgos propios y sus necesidades. No es, claro, una lectura tan fácil, sino un desafío a nuestra sensibilidad, a la vez que un llamado a compartir el ardoroso camino de reconocer la patria.



La Universidad Nacional de las Artes, a través del Departamento de Folklore, otorgó el Doctorado Honoris Causa a Evo Morales Ayma, primer presidente del Estado Plurinacional de Bolivia, en una ceremonia virtual realizada el 30 de octubre pasado.

Evo Morales, primer jefe de Estado de ascendencia aimara de su país, lideró un proceso político, cultural y económico innovador con un sentido progresista, pluricultural y descolonizador, que cobra especial relevancia como alternativa a los modelos neoliberales dependientes en nuestra región. Los avances en materia económica, social y particularmente en el sistema educativo, partiendo del reconocimiento de las raíces históricas de los pueblos americanos, señalan un camino de liberación a todo el continente sur, en un momento en que se están dando pasos decisivos para recuperar ese rumbo en el país hermano.



# LO SAGRADO EN EL CARNAVAL PORTEÑO

**Romina Grisel Giménez**

licenciada en Folklore, UNA

El carnaval manifiesta la vigencia de una necesidad genérica que se expresa en intervalos temporales donde se “exorciza” la realidad profana, se reafirma una identidad grupal, se desdibujan las jerarquías y se desvanecen las individualidades para ser parte de un colectivo.

La participación en estos intervalos temporales, sagrados, regulativos y reparadores de las relaciones

sociales, ha perdido relevancia vital en la ciudad de Buenos Aires. En la actualidad solo algunos sectores son parte de la celebración, dejando a la luz una sociedad estratificada culturalmente.

Nuestro análisis se centra en los actos rituales que se manifiestan, y apunta a examinar los motivos por los cuales diferentes sectores de la sociedad porteña no forman parte de los mismos. Las fuentes

comprenden entrevistas a informantes, gestores y organizadores del carnaval, videos documentales de un Centro Murga y artículos periodísticos. .

## Testimonios

El Carnaval Porteño es una fiesta folklórica tradicional de larga data, que se recrea por medio de un ritual en el cual el pueblo es actor y no espectador. La construcción de rituales de carácter mágico o religioso se desarrolla a través de un atuendo especial en un espacio y tiempo determinado.

Cuando a Mónica (57 años) de Palermo, psicóloga, se le pregunta por el carnaval en su infancia, recuerda: *“Mi mamá me vestía de napolitana, con una camisa blanca con cintitas rojas, un chaleco de terciopelo negro, una pollera verde oscuro con guardas anaranjadas”. “Y recuerdo a mi amiga Irene, dos años más grande que yo, que la madre la vestía de Sissí Emperatriz con un traje con miriñaque azul brillante y una corona hecha con su pelo rubio con floritas. Salía ella y quedábamos mudos de tanta belleza”.*

Laura (47 años) de Munro, técnica en Jardinería: *“Recuerdo que era muy común usar disfraces. Una vez fui disfrazada de bailarina roja, rojo el vestido, rojas las medias y rojas las zapatillas”.*

Colores llamativos, personajes anhelados por destreza, status o identidad, convierten al atuendo en un elemento mágico y sagrado. El disfraz se convierte en el dispositivo que permite desdibujar identidades habituales, partiendo de lo afectivo, el deseo, la fantasía y la belleza.

Mónica: *“y me ponía en la puerta a jugar con toda la alegría del mundo con mis amiguitos del barrio. Con papel picado, nos tirábamos agua con pomos. Fue muy divertido, una gran época”.*

Laura: *“el carnaval era una fiesta a la que mi abuela me llevaba cuando era muy chica para ver los famosos corsos de Avenida de Mayo, que luego desaparecieron. En mi recuerdo estos corsos aparecen como momentos muy alegres: la noche llena de gente que bailaba y las calles se llenaban de papel picado, las carrozas, las comparsas, la música”.*

El espacio sagrado, elemento indispensable de la fiesta y del rito es la calle. Ya sea en la vereda o en una céntrica avenida, es “el afuera” el área de encuentro. Los autos se transforman en carrozas, la calle se convierte en pista de baile o patio de juegos, llueve papel picado y una avenida atestada de transeúntes y bocinas transmuta en escenario para el disfrute.

Ambas entrevistadas coinciden en la gran alegría y felicidad que les ocasionaba esta festividad, así como el placer que sentían al mezclarse con otros. Si las informantes disfrutaban anularse en el grupo, se debe a que los actos rituales reafirmaban su propia

realidad existencial, y por consecuencia la de todo el colectivo. Compartían el encuentro en un determinado tiempo y lugar, con un atuendo característico, con actos que se repiten en forma fija (baile, juego de agua, tira de papel picado). He aquí el rito.



## La murga

Los videos documentales del Centro Murga “Los Pitucos de Villa del Parque y Devoto” en los carnavales de 2000 y 2005 muestran diferentes elementos simbólicos. El baile, elemento ritual, se expresa por parte de los murgueros con grandes saltos, patadas al suelo o al aire, como expulsando la realidad profana. Se observa un temblequeo constante de hombros y piernas a modo de trance y los brazos, al igual que los pies, acentúan el pulso de los bombos con platillo, quienes en un compás de 4/4 recrean los latidos de un corazón colectivo.

Llevar banderas gigantes con llamativos y brillantes colores, que se repiten en la vestimenta de todos los miembros: son alrededor de 200 personas, desde bebés a adultos mayores. También llevan representaciones escenográficas de lunas, estrellas y cometas; utilizando símbolos que brillan y nos iluminan a todos por igual. Un murguero al micrófono anuncia:

*¡Aire!: la brisa que nos refresca,  
¡Agua!: el sudor de nuestros cuerpos,  
¡Fuego!: la pasión que nos motiva,  
¡Tierra!: que tiembla bajo nuestros pies.*

La naturaleza cobra preponderancia y se le rinde culto. Los cuerpos se ponen de manifiesto desplegando destreza y sensualidad. Las canciones manifiestan alegría al presentarse y evocar la esencia del Carnaval:

*Todo el barrio esta intrigado,  
desde lo lejos se escucha  
dicen que son numerosos  
y de gran diversidad,  
se comenta que han dejado  
la cordura en el camino,  
que se mueven despertando  
la atención por donde van,  
que sus risas y sus gritos,  
llegan hasta barrios vecinos,  
que sus colores deslumbran  
a la gente del lugar.  
¿Quiénes son? ¿Qué se proponen?  
Algo raro tramarán...  
Van pintados, con galeras  
y hablan de Carnaval.*

Los integrantes de la murga maquillan sus rostros con pinturas de colores y brillos; se automaquillan o lo hacen unos a otros, en un clima distendido, dados los lazos comunitarios e intergeneracionales. El viaje en micro hasta el corso se acompaña con cantos y festejos. Los integrantes pasarán a convertirse en murgueros, vistiendo pantalón de raso con vivo de color a los costados, camisa de mangas largas, leva de raso con flecos de seda adornada con lentejuelas, espejitos y bordados, guantes blancos, galera chimenea con plumas. El murguero calza zapatillas y de su cuello cuelga un silbato que hace sonar mientras baila.

El atuendo parodia la vestimenta que usaban en el siglo XIX los hombres de clase alta. Las mujeres visten chaqueta y pollerita de los colores de la murga, también pantalón, leva, galera y guantes. No reprodujeron el atuendo femenino del siglo XIX, ya que se suman años más tarde que los hombres a las murgas y adoptan en muchos casos el mismo atuendo que ellos. El atuendo deja ver, a partir de apliques bordados, los gustos personales de cada persona.

El desenfado en los movimientos, la formación de un desfile, (formación característica de las agrupaciones militares), el sonar de los silbatos, (elemento utilizado por los que hacen cumplir las leyes y el orden: policías, árbitros, etc.), sumado a los rostros pintados y el atuendo, pone de manifiesto la subversión de lo cotidiano. Se materializa la fantasía de poder ser, en el tiempo que dure el Carnaval, personajes anhelados de brillo y distinción.

*Señores, somos Pitucos,  
nos hace bien que pregunte  
si somos gente muy fina  
o locos de la alegría*

Una murguera, con capelina violeta y vos sensual, increpa al micrófono:

*¿Por qué no se acerca vecina  
a cambiarse la careta?  
Si esta noche es colombina,  
el lunes, en el mercado  
seguro le batirán: ¡Reina!  
¿Y usted, quejoso vecino?  
¿Por qué no sumarse a la fiesta?  
Desde acá le prometemos  
que si se pone el disfraz  
hará sonreír y algo más,  
a nuestras lindas pebetas  
que saben mirar el alma  
de quien ama el Carnaval.  
Pitucos somos, vecinos,  
y con alegría cantamos,  
pero no dude que estamos  
con un pie en la realidad,  
porque reír y pensar  
van de la misma mano,  
si el que ríe es un hermano  
y el que sufre es un igual,  
Por eso este Carnaval,  
para encontrarnos bailando,  
sonriendo y criticando  
pal' que nos quiera escuchar.*

*“Hay una idiosincrasia porteña muy individualista”* opina Emiliano Fuentes Firmani, licenciado en Gestión del Arte y la Cultura. *“Después uno buceando encuentra que hay muchos Buenos Aires, pero la primera imagen es el argentino arquetípico que tienen en el exterior o en el interior de la Argentina, el porteño engreído”.*



## Del otro lado

Marcelo Pizarro, antropólogo (en diario *Clarín*, febrero de 2013): *“los corsos porteños no son divertidos. No son pintorescos (como en Jujuy). Ni un buen entretenimiento (como en Entre Ríos). Sus propuestas artísticas son pobres (a diferencia de las correntinas). Fueron incapaces de inventarse una tradición atractiva o de tejerse un linaje histórico convincente (como han hecho en varias localidades bonaerenses). No invitan a reírse, a relajarse, a deslumbrarse, a beber y bailar en paz, a jugar con las jerarquías sociales”.*

La pertenencia y convivencia se construyen, y en la construcción muchos porteños están ausentes.

Adriana (42 años) de Parque Chacabuco, empleada: *“La verdad que no participo, no me motivan los festejos de la actualidad. Pienso que a muchos sectores de la sociedad les ocurre lo mismo que a mí. Rescato la pasión de las comparsas que quedan por conservar su lugar en la festividad y el trabajo de la gente que promueve la celebración. Me gustaría que se recupere todo lo que se perdió, el espacio para integrar a la comunidad, la cultura, las tradiciones, para liberarse, expresarse, desarrollar motivaciones, disfrutar en conjunto”.*

El carnaval porteño ha sufrido en su historia abusos, prohibiciones y apropiaciones. La última dictadura militar sacó del calendario los feriados de carnaval, prohibiendo además la fiesta.

Maximiliano Correale, director de la Agrupación Humorística y Musical “Los Mismos de Siempre” de la Paternal: *“El carnaval lo recuperan los murgueros, no hubo otros actores que se calentaran por el carnaval, ni Gulegualchú; fuimos nosotros. Rompiendo las pelotas, rompiendo las pelotas, rompiendo las pelotas”.*

Hoy en día el carnaval porteño se vive a través de las murgas y los corsos.

*“Para mí el carnaval hoy fundamentalmente es participar”* afirma Facundo Carman, licenciado en Ciencias Políticas y miembro fundador del Centro Murga “Los Amantes de la Boca”. *“Yo soy muy crítico de los que hablan y no participan. Hay muchas formas. Desde afuera del circuito, desde adentro, como jurado, haciendo un corso, en tu barrio. ¿Por qué digo esto? porque exige esfuerzo, es difícil. O sea, no es el mismo placer que cuando era chico, porque ahora es una responsabilidad, es una murga grande, estamos sacando un promedio de 400 personas”.*

Detrás de la fiesta hay trabajo, con diferentes potencialidades y posibilidades. La historia argentina ha dejado profundas secuelas en cuanto a lo participativo, como también grandes brechas socioeconómicas.

Silvia, de “Sueño Murguero” de Villa Soldati y su

murga: *“Es re-familiar, hay chicos que por ahí... hay mucha falta de contención familiar. Yo les enseño a bordar, hacemos tipo tallercito y vienen a decorar los trajes, las galeras. El que no puede comprar los guantes, le compramos. El otro día la directora de baile de las chicas, la mamá con miles de problemas (...) a ella le gustaba mi galera, le gustaba mi galera; bueno, Barby, te regalo la galera. ¡Lloraba! Cosas así”.*

Alicia (64 años) de Villa del Parque, asistente de producción: *“El carnaval porteño se circunscribe a los corsos y algún club que organice bailes. Corsos donde bailan murgas y el público mira. La sensación es que es grasa, la globalización vendió otro packaging. Es ‘chic’ festejar San Patricio o Halloween, todo importado, enlatado. Porque el carnaval es cosa de negros, es mersa, de borrachos y faloperos. Antes todos los grandes clubes hacían bailes de carnaval: Muni, YPF, Comunicaciones... y las entradas eran a precios decorosos. Ahora están las discos”.*

El avance de la tecnología, el progreso virtual por sobre la vida analógica, los medios masivos de comunicación y la globalización han influenciado para que lo artesanal se desdibuje.

Pablo Fascina, coordinador del ‘Programa Carnaval Porteño’ y murguero, considera que tiene que haber un crecimiento ordenado y articulado. *“Desde nosotros como Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, los murgueros, organizadores; creo que es un festejo muy grande para la ciudad como para que todos no nos comprometamos. Desde lo mínimo hasta las responsabilidades máximas que pueden llegar a estar puestas en mí, en el director de Promoción Cultural que es de quien depende el Programa Carnaval Porteño y el Ministro de Cultura.”*

*“La murga en un momento fue parte del carnaval, no como hoy que el carnaval es la murga”.* Esto decían “los viejos murgueros” en una carta escrita en Mar del Plata. *“La colaboración de los comerciantes y los vecinos del barrio posibilitaban esa concreción del carnaval.”* Hoy esta participación y colaboración varía según el barrio y el organizador del corso.

Maximiliano Correale: *“Yo sueño que el carnaval sea parecido a lo que pasaba antes, que el público se sienta identificado y salgamos todos a festejar. Hoy por mala prensa, por no tenerla, porque solamente al carnaval vas a ver murgas, se vuelca solamente (...) un 2 % de la población. Para una fiesta popular es poco, y es gratuito. El público que no le gusta la murga queda desahogado porque no tenemos otra cosa para darle, ni un baile de disfraz, ni la elección de la reina del carnaval, ni otra propuesta artística.”*

*“No hay seguridad en los corsos. Yo como organizador tengo que ir a pagarle a la policía federal para que me venga a traer dos tipos. El gobierno de la ciudad no existe, no está esa Metropolitana... Los*

organizadores de curso cortamos la calle con vallas, nos bancamos las puteadas de los autos. La Comisión de Carnaval te da los cortes de calle, la programación, pero a nivel estructural, escenarios, solamente a los corsos de jurado, las vallas y un corso como el de La Paternal, con cuatro mil a cinco mil personas por noche, dos baños químicos. Vale carísimo hacerlo privadamente, una fortuna.”

Desinteligencias, burocracia y un gobierno de la ciudad “políticamente correcto”, que gestiona pero no incursiona creativamente ni profundiza cuestiones identitarias, complejidades sociales, como para dar respuestas a las problemáticas que se suscitan hoy. También impera una apropiación. Fueron los murgueros los que reiniciaron el motor; pero se corre el riesgo de cristalizar una tradición que debe recrearse, reinventarse, cuestionarse y sin dudas ser más participativa.

Desde el programa ‘Carnaval Porteño’ se está instalando el concepto de ‘festival’, involucrando otros géneros artísticos pero sólo como ‘invitados’, sin subsidio alguno. Es una de las causas por las que no se suman diferentes ramas artísticas que no sean Centro Murga, Agrupación Murguera ó Agrupación Humorística y Musical.

Los murgueros defienden una tradición que los define y no desean perder lo que han conseguido. Lo económico juega un gran papel. Lo colectivo requiere más trabajo, aseguran.

Emiliano Fuentes Firmani explica lo que la murga le aportó culturalmente: *“Fue en el pico de la experiencia neoliberal. A pesar de haber tenido experiencias con la música, en bandas, hasta ese momento mi reconocimiento del arte tenía que ver con lo individual. Y lo que cambia la murga es eso, yo puedo ser el mejor cantor pero el producto es colectivo, es mucho más que una suma de individualidades. Ahí estaba el cambio paradigmático, la construcción colectiva de la experiencia artística”*. Este testimonio se relaciona con lo que dice Rodolfo Kusch, *“lo realmente vital, entre nosotros, se descarga en la esfera del café, del cabaret o la calle, pero no en el terreno del arte, cuando ‘la obra’ surge directamente desde un plano formal o desde una forma rigurosamente preestablecida, a veces desde afuera”*.

Facundo Carman: *“Para mí la gran zoncera que hay es que se plantea que porque hay muchas murgas el carnaval se agrandó. (...) Lo que se está perdiendo es el estilo murgón de más de cien personas. (...) Hay una cuestión generacional, de pibes de veinte años que hacen la murga con veinte personas, donde no hay mascotas (niños/as), no hay viejos, entonces a la larga no va a existir, al no estar las mascotas que es el futuro. Y te plantean, nosotros somos un grupo musical, un grupo de teatro, y eso sí me parece choreo porque te juntas con quince, te*

*metes a la agrupación murguera porque tocás la guitarra y te dicen nosotros no tenemos desfile, no tenemos mascotas, o sea hay una construcción artística dudosa por más que uses guitarra y yo que sé. Lo barrial no hay. A mí que vos tengas una guitarra no me garantiza que artísticamente seas uau! Salí del circuito a ver dónde puedes ir con esa cosa tan linda que tenés”*.

El bombo vs. la guitarra connotan una estratificación cultural que sigue en puja, y se enraízan identidades que luchan por no desaparecer.



## Conclusión

Si bien se reconoce la importancia de la celebración, el deseo de enriquecerla y que no se pierda, no se puede negar la puja histórica que sigue coexistiendo. El carnaval porteño es una festividad controversial, que atenta por un lado el costado “civilizatorio” que sostiene como identidad la ciudad de Buenos Aires, visibilizando sectores subalternos que históricamente fueron marginados por los grupos de poder. Tiene las características que supo conseguir, a pesar de prohibiciones, como resistencia y corazón por parte de quienes siguen creyendo y viviendo a través de relaciones comunitarias con localizaciones barriales.

La modernización implantó divisiones donde no las había. *“Separó lo productivo de lo entretenido, lo profundo de lo cómico, al espectador del artista, la razón de la emoción”* (Martín, 1997). El ritmo urbano desplazó cada vez más los necesarios rituales en

donde el pueblo se transforma en actor y no en espectador. La estratificación cultural y la adquisición de libertades y prestigio económico alejan a ciertos grupos de objetivos y dinámicas solidarias.

¿Quiénes son los responsables del carnaval porteño? “Así como son los actores de una sociedad los que construyen la realidad, nos guste o no, es el Estado y son sus componentes políticos los que determinan el grado de posibilidad y el margen de maniobra para que esa sociedad avance o se retraiga en relación con sus sueños y ambiciones” (Yomaiel, Lacarrieu y Maronese, 2008).

En la historia del carnaval porteño muchos fueron los logros obtenidos, con la voluntad de poner en práctica proyectos para la recuperación de un espacio cultural y artístico que contribuya a fortalecer “*identidad, motivación, desmarginalización, transformación, proyección*” (Federación de Murgas y

Comparsas de la Capital Federal y Conurbano. Acta de constitución, 1989; en Vainer, 2005). Para ello es imprescindible la participación. “*El ingreso de nuevos sectores sociales a las prácticas de las artes carnavalescas involucró no sólo la búsqueda de reconstruir la tradición murguera porteña, sino que habilitó la indagación en un más amplio espectro de significantes*” (Canale, 2008). Debemos conocer e interiorizarnos de esta festividad y sus manifestaciones folklóricas que se expresaron a través de “*la murga inmigrante, la murga primitiva, la murga, la murga humorística, el centro murga y los talleres de murga*” (Romero, 2006). Saber su historia, cómo se ha ido construyendo el carnaval porteño, pero también los mecanismos que hicieron que perdiera participación. “*No hay mejor manera de conocer a un pueblo que estudiando el modo cómo se divierte*” (Puccia, 1974).



## Bibliografía

JAURETCHE A., *La colonización pedagógica y otros ensayos. Antología*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1982.

KUSCH R., *Geocultura del hombre americano, cap. “La cultura como entidad”*, Buenos Aires, García Cambeiro, 1976.

KUSCH R., *Indios, porteños y dioses*, Secretaría de Cultura de la Nación, Buenos Aires, Biblos, 1994.

“La historia y las prohibiciones del carnaval porteño”, diario *Página/12*, suplemento *Radar*, Buenos Aires, 1999. <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/radar/99-02/99-02-28/nota3.htm>

“*Lo Celebratorio y lo Festivo: 1810/1910/2010. La construcción de la Nación a través de lo ritual*”, Comisión para la preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2009.

MARTÍN A., *Tiempo de Mascarada. La fiesta del carnaval en Buenos Aires*, Cultura de la Nación, Buenos Aires, 1997.

MARTÍN A., *Fiesta en la calle. Carnaval, murgas e identidad en el folklore de Buenos Aires*, Buenos Aires Colihue, 1997.

MARTÍN A. (comp.), “*Carnaval de Buenos Aires: La murga sale a la calle, la fiesta es posible*”, artículos de estudiantes del seminario ‘Carnaval en Buenos Aires’, Dpto. de Ciencias

Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 2001.

MARTÍN A., MOREL H., CANALE A., *Poesía del carnaval de Buenos Aires*, Buenos Aires, 2010.

MICHELETTO K., "El desafío de recobrar la mística de Momo", *Página/12, Radar*, Buenos Aires, 2007. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/2-5283-2007-02-03.html>

PALLEIRO M. I. (comp.), *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*, Buenos Aires, 2008.

PIEPER J., *Una teoría de la fiesta*. Madrid, 2006.

PIEPER J., *La fe ante el reto de la cultura contemporánea*, Madrid, 2000.

PISARRO M., "Es carnaval, diviértase, es una orden", *Clarín*, Buenos Aires, 2013. [http://www.clarin.com/sociedad/Carnaval-diviertase-orden\\_0\\_862713875.html](http://www.clarin.com/sociedad/Carnaval-diviertase-orden_0_862713875.html)

PUCCIA E., *Historia del carnaval porteño*, Cuadernos de Buenos Aires XLVI, 1974.

ROMERO C., *La murga porteña. Historia de un viaje colectivo*, Buenos Aires, 2013.

SANTILLÁN GÜEMES R., *Imaginario del diablo*, Buenos Aires, Ed. Del Sol, 2004.

VAINER L., *La Murga Porteña: Recorrido por los carnavales de 1970 a 2004*, Buenos Aires, 2005.

YOMAIEL C., LACARRIEU M., MARONESE L., *Carnaval porteño: entre la fiesta y el espectáculo*, Argentina, 2008. ■

**video: Centro Murga 'LOS PITUCOS DE VILLA DEL PARQUE Y DEVOTO'**



<http://www.youtube.com/watch?v=5UMABCBpTAq>



# PORTUÑOL, LINGUA DE FRONTEIRA

Hellen Lailla Ferreira

El portuñol es una lingua de fronteira. Es lingua porque se constitui de su propia estrutura (la misma que comparten el portugués y el español) y variaciones; y es de fronteira porque se activa en todas situaciones em que personas de habla lusa o española necesitan comunicarse. *“Lo que [...] en el sentido común y en los estudios lingüísticos se define como portuñol (o portunhol) resulta ser lo que algunos estudiosos definieron como una “tercera lengua”. Es decir, [...] la mezcla entre el portugués y el español”* (Bonfim, 2012).

Como toda lingua, fue la situación de contacto el aspecto fundamental para su génesis. *“As designações tanto do povo (etnónimo) como da língua (glotónimo) são favorecidas pelo contexto de contato”* (Sturza, 2019). En este sentido, una cultura o una población dominante categoriza y jerarquiza la lingua para definir a su propio grupo social. Es el caso de las poblaciones fronterizas de Brasil y Uruguay o del Brasil y Paraguay. Mas en el caso del portuñol, advierte Sturzar, no importa si hay un pueblo dominante.

*“Como a língua oral é praticada por necessidades de interação na comunicação cotidiana, em um território específico ou em uma comunidade de fala dispersa, e apresenta características diferentes na forma de misturar as línguas, não há uma regra. O traço comum é o fato de estarem aproximadas pela realidade social e econômica, facilitada pela dinâmica local, que cria seus códigos de interação social para superar as delimitações fiscais e migratórias nas aduanas,*

*possibilitando um fluxo que favorece o contato e o intensifica. As comunidades de fala, situadas em territórios constituídos de maneiras distintas, têm, no uso do portunhol, objetivos comunicativos diversos”* (Sturza, 2019).

Es importante resaltar que Brasil tiene más de 16 mil kilómetros de frontera con países de habla hispana, además de poblaciones enteras que se manejan en alguna lingua autóctone como el guaraní o las lenguas de la familia Karib. Las situaciones mencionadas referentes a cambios económicos, culturales e influjos de personas que transitan estas zonas son condiciones del surgimiento y utilización del portuñol, y viceversa.

A pesar del consenso entre los lingüistas de que el portuñol es una lingua, no hay una gramática consolidada porque el uso y construcción del discurso variam muito a depender del contexto. De esa maneira, la lingua portuñola puede ser clasificada según las situaciones de uso, como: una interlengua *“que expresa el constructo teórico que percorre el estudiante entre su lengua materna y la que está aprendiendo”*; variante lingüística en el caso del portugués uruguayo; o dialecto, cuando *“hace referencia al espacio geográfico donde la población, por razones étnicas, sociales, culturales maneja la lengua de diferente forma”* (Petell y Delgado, 2018).

Lo que caracteriza principalmente el habla portuñola es la falta de normas, o sea, la simplificación y la hibridización, según el lingüista Yaouba Daïrou, que dice:

*“Para desempeñar plenamente su función de lengua de necesidad o de situación, el portuñol debe ser un instrumento al servicio de todos, es decir, desde los letrados bilingües hasta los iletrados. En esta perspectiva, el habla portuñola debe ser simplificada en los aspectos más relevantes de la lengua, que son la fonética, la fonología, la morfología y la sintaxis. Pero esta simplificación no debe confundirse con el concepto de “empobrecimiento” (Dairou, 2011).*

La simplificación es percibida en aspectos fonéticos como, por ejemplo, las vocales nasales del portugués (/ã/ de maça; /õ/ de põe) tienden a ser ignoradas. Así también el velar oclusivo español /tS/ (chico) y la letra “ll” se transforman en sonidos más suaves, asemejándose al portugués. También:

*“En lo morfosintáctico, se observa la simplificación de las consonantes dobles como –rr- (irrealizable – irrealizable) y –nn- (innecesario – innecesario), la sustitución del –nh- del portugués por el - ñ -español (farinha – fariña), [...] la tendencia a la omisión de palabras gramaticales en contextos en que tanto el español normativo como el portugués la usarían, etc.” (Dairou, 2011)*

El portuñol do Uruguay es el ejemplo más sólido de uso del portuñol. Históricamente marcado pelos vaivenes de las dominaciones portuguesa y española, este territorio, sobre todo donde hoy está la frontera Brasil-Uruguay, vio el surgimiento de esta tercera lengua a partir de 1887, cuando de la aprobación de la Ley de Educación Común, que *“formalizó la enseñanza del español como lengua oficial del Uruguay. El portugués quedó relegado a los hogares de clase baja.”* (Sputnik, 2018)

No período de insurgencia de las revoluciones independentistas, em busca de una identidad nacional para unificar sus poblaciones, el español se vuelve la lengua oficial del país, de uso obrigatório en las escuelas y reparticiones públicas. El portugués queda relegado al uso doméstico, pasando por transformaciones léxicas y fonéticas por nuevas generaciones de hablantes. Con el tiempo, este portugués específico hablado por los uruguayos de ascendencia portuguesa y brasileiros, que mantenían contacto frecuente, se transforma en el dialecto “brasileiro” hasta llegar al reconocimiento de lengua, *“manteniendo viva la llama de la mezcla idiomática”* (Sputnik, 2018). Este tipo de mezcla, caracterizada por la fusión de dos lenguas, es lo que los lingüistas llaman de pidgin, *“que tiene como característica no ser la primera lengua de ninguno de los hablantes. El portuñol podría ser un pidgin entre el portugués y el castellano”* (Petell y Delgado, 2018).

De hecho, muchas definiciones fueron dadas al portuñol uruguayo buscando una mejor comprensión del fenómeno lingüístico de la región. “Fronterizo” y “portuñol” son los más conocidos por evidenciar el bilingüismo de la región de la frontera. Debido a la inestabilidad del portuñol de esta región, también se diz que son dialectos del portuñol o “del portugués uruguayo”, o DPU. *“Nuestra hipótesis inicial, entonces, podría resumirse diciendo que se trata de formas mixtas o dialectos bilingües”* (V. Haugen, 1973),

*“de base preponderantemente portuguesa, las que, sin embargo, evidencian fuerte influencia del español”* (Sturza, 2019)

De todas maneras, el portuñol uruguayo pasó de lengua estigmatizada y rechazada a un rasgo identitario del pueblo fronterizo, cuya importancia es, además de la comunicación, preservar las características históricas y sociales heredadas de la cultura luso-brasileira. *“Hoy en día hay reivindicaciones del portuñol como parte de una cultura fronteriza por parte de profesores, artistas e intelectuales. El portuñol gana nueva importancia”* (Sputnik, 2018).

Tal cual el portuñol uruguayo, el portuñol salvaje es otra variación que ganó fuerza para representar una cosmovisión fronteriza que fagocita el portugués, el español y el guaraní en la región de la tríplice fronteira. El portuñol salvaje busca significar la identidad fronteriza a partir de la expresión escrita. *“Destaca-se a forma como falantes expressam um sentimento de pertencimento, vinculado ao modo de habitar a fronteira o que, por consequência, faz com que o nome de uma língua, segundo os próprios falantes, esteja relacionado ao modo de existência neste território fronteiriço”* (Sturza, 2019).

Mientras el DPU se impuso como lengua a partir de la insistente e inevitable huella cultural lusa en el Uruguay, el Portuñol Salvaje es una insistencia en no pertenecer. Como expresión artística, reivindica un lugar de “ni brasileiro, ni argentino ni paraguayano”, sino que de sujeto fronterizo, con su mezcla caótica que sigue en ebullición. *“pode-se dizer que ele tem vitalidade na escrita literária e tem como componente uma outra língua, o guarani. Do mesmo modo que os demais, não tem uma estabilidade e/ou regularidade para fixação de uma gramática.”* (Sturza, 2019)

Uno de los principales divulgadores del portuñol salvaje, autodenominado “brasiguayo”, Douglas Diegues demuestra la plasticidad e inestabilidad de esta variación en sus obras:

*“U portunhol salbaje es la lengua falada en la frontera du Brasil com u Paraguai por la gente simples que increíblemente sobrevive de teimosia, brisa, amor al imposible, mandioca, vento y carne de vaca. Es la lengua de las putas que de noite venden seus sexos en la linha de la frontera. Brota como flor de la bosta de las vakas. Es una lengua bizarra, transfonteriza, rupestre, feia, bella, diferente. Pero tiene una graça salbaje que impacta. Es la lengua de mia mãe y de la mãe de mis amigos de infancia. Es la lengua de mis abuelos”* (Diegues, citado por Bonfim, 2012).

Sin embargo, bastante distinta de la fronteira geográfica es la situación del portuñol como lengua de fronteira social, el portuñol de las situaciones-límite, en las fronteiras urbanas, como forma de adaptación del inmigrante o del turista. Este es el portuñol interlengua, *“del estadio intermedio de tránsito entre la lengua materna y la lengua meta. Durante este estadio, resulta natural que los aprendices mezclen elementos gramaticales y discursivos de los dos idiomas”* (Bonfim, 2012). En este sentido está la idea del portuñol más aceptada por la mayor parte de los

suramericanos. Ora el portuñol es utilizado por estudiantes en el proceso de adquisición de vocabulario y sintaxis; ora es un recurso utilizado por quienes no saben o no creen necesario conocer otro idioma dado que la estructura de los dos es igual. Además, *“se trata de una alusión despectiva o irónica a las mezclas realizadas por publicitarios, por viajeros o por interlocutores que, en el caso de los hablantes de portugués, entienden que hablar español se limita a emplear un conjunto de interjecciones y frases hechas y una que otra diptongación”* (Bonfim, 2012).

Así, diferente del portuñol de un hablante bilingüe en el proceso de adquisición de la lengua, marcado por la incertidumbre, el portuñol también es la *“mistura particular que cada falante faz quando em contato com uma das duas línguas, usando-a, antes tudo, para interagir, da maneira mais eficiente possível, em situações de necessária comunicação, ainda que seja apenas imediata, uma “mistura pragmática”*” (Sturza, 2019). Es este el caso de, por ejemplo, un turista argentino en Brasil que, llevado por el perjuicio o por el pragmatismo, suele confundir el adjetivo en portugués “doce” con el número en español. O es la causa de la sorpresa de un brasileño que toma por primera vez una “buseta” en Bogotá, confundiendo con otra palabra del portugués brasileño, la que evitamos decir en ambientes públicos. Sin embargo, el portuñol garantiza la comunicación exitosa en grande parte de situaciones.

*“Nessas situações é importante observar que a proximidade das línguas, de origem comum e aparentadas, produz uma certa garantia no nível de intercompreensão entre os falantes, que se amplia de acordo com o grau de identificações de outra natureza, tais como: modo de vida; a base econômica do lugar; o reconhecimento de uma cultura similar; a história de migrações; os meios de comunicação que possibilitam a presença mais constante de uma e/ou outra língua”* (Sturza, 2019).

A pesar del uso largo y continuo del portuñol en estas situaciones, esta lengua es sin embargo despreciada por muchas personas e instituciones de enseñanza. *“De um modo geral, não se dá enfoque no Portunhol como um potencial recurso para aprender português ou espanhol, tem-se insistido no seu aspecto negativo, como um problema”* (Sturza, 2019). En un video promocional de la Embratur, agencia ligada al Ministerio del turismo de Brasil, buscando atraer a turistas de Latinoamérica para las vacaciones de verão en el país, el portuñol interlengua es reverenciado como la posibilidad de acceso y cambios interculturales entre los turistas y los brasileños. Sin embargo, el video publicado en la plataforma Youtube ganó varios comentarios negativos, enfurecidos inclusive, criticando la elección del portuñol como una forma positiva de comunicación, reforzando la diferencia entre el portugués y el español, apelando a empobrecer las lenguas. (ver el video ‘Curso de verano en Brasil’:

<https://www.youtube.com/watch?v=gg6F4oSjsVI&list=LL&index=39>)

Visto que el uso del portuñol es amplio y masivo en toda Suramérica, sea en las fronteras o en los centros de las

grandes ciudades, utilizado por identidades y sujetos fronterizos pero también por inmigrantes y turistas, queda la pregunta: ¿es el portuñol un invento bueno o malo? ¿Se puede decir que el portuñol empobrece las lenguas que mezcla? Aunado, ¿sería el portuñol uno de los caminos de la integración suramericana, capaz de borrar, o al menos, suavizar la barrera idiomática de Latinoamérica?

Creo que si el lector logró terminar de leer este artículo, independiente de su lengua materna, se puede concluir que el portuñol no es el fin, sino que el medio por el cual podemos acercarnos, y eso no implica empobrecer nuestras lenguas ni siquiera nuestras identidades. De esa manera, no es esta lengua la causa de los problemas o de la resolución de los mismos, sino una de las herramientas que demuestra la fuerza de autodeterminación de las gentes de Latinoamérica. Olvidado el temor al empobrecimiento de las variedades de las que deviene, sin duda el portuñol *“contesta las fronteras heredadas de la colonización: si las fronteras sirven para dividir las naciones, la lengua une más bien los pueblos”* (Daïrou, 2011).

## Referencias bibliográficas

Bonfim, Carlos, “Portuñol salvaje: arte licuafronteras y tensiones contemporáneas”, *Kipus Revista Andina de Letras*, n° 31, Quito, 2012.

Daïrou, Yaouba, “El portuñol, hacia una clarificación del concepto”, *Revista Archipiélago*, vol. 20 n° 74, México, UNAM, 2011.

Petell, Claudia Elisa; Delgado, Nancy, “¿El portuñol del MERCOSUR es una interlengua o una variedad lingüística?”, *Anuario de Glotopolítica*, 2018; accesado el 28/09/2020 en <https://rb.gy/26inqn>

*Sputnik Mundo*, “El Portuñol: cuando el portugués y el español se dan la mano”, 2018; accesado el 28/09/2020 en <https://sptnkne.ws/gNh8>

Sturza, Eliana, “Portunhol: língua, história e política”, *Periódicos UFF*, vol. 24 n° 48, Niterói, jan-abr 2019. ■



# EL PODER DE LOS ANCESTROS

Adolfo Colombres

El siguiente texto es un adelanto del libro del autor *Los bajos fondos del arte*, aún inédito



Esculturas de ancestros africanos: a la izquierda, ancestro de Djenne, Malí; el de la derecha, de la cultura fang, en la costa ecuatorial atlántica

En el pensamiento bantú, los muertos no viven, pero existen. El ser humano vivo (*muzima*) se convierte al morir en ser humano sin vida (*muzimu*). Birago Diop, un célebre poeta de Senegambia, escribe: «*Los que han muerto no están lejos, / se hallan en la sombra que se espesa / (...) Los que han muerto no están lejos, / están en los pechos de la mujer / están en el hijo de su vientre / están en la lucha que se agita*». El Muntu, la humanidad, está conformada tanto por los vivos como por los muertos, pues estos últimos, y especialmente si adquieren la condición de ancestros, están atravesados por la fuerza vital, el poder nombrador de la palabra, o *nommo*. Se podría cifrar esa omnipresencia de los muertos con la sombra que les dio la condición humana, sacando al niño de la categoría de las cosas.

También las imágenes suelen consagrarse a un *Muntu*, o sea, a un ser humano tanto vivo como muerto. En el caso de un *muzimu*, su rostro de *Muntu* no expresa por lo general vida ni vitalidad alguna, sino tan solo existencia, por lo que, de hecho, coexisten con los vivos. Pero no faltan ancestros a los que, por su gran relevancia, se les atribuye la posesión de fuerza vital. Se diría incluso que no es posible convertirse en un verdadero ancestro, capaz de cumplir la función que se espera de ellos, si se carece de una fuerza vital que los separe de los muertos comunes, que poco significaron para la comunidad. Uno de los poderes que se les atribuye, y acaso el principal, es introducirse en el vientre de una mujer de su estirpe y generar un nuevo ser humano.

La escatología africana no toma por lo general en cuenta a las mujeres, y tampoco a los niños, los adolescentes y los hombres que no posean todas las cualidades necesarias para convertirse en ancestros, lo que implica que no permanecerán mucho tiempo en la memoria de los vivos. O sea, los excluidos de la condición de ancestro están condenados a diluirse en la nada al poco tiempo. Un hombre adulto, para devenir un ancestro, tiene por lo pronto que dejar al morir al menos un hijo varón, quien se ocupará de los rituales necesarios para mantener su fuerza vital, pues sin ella no podrá velar por el bienestar de su linaje desde el más allá. Si deja varios hijos varones, el mayor será el encargado del culto. Para ser ancestro es preciso haber llevado una vida ética, ajustada a los valores del grupo social. Así los perjuros, los ladrones, los delatores y los adúlteros son descartados, a menos que se hayan arrepentido ante la comunidad y realizado los rituales que ésta les solicitó para limpiar su nombre. Pero sobre todo, para llegar a dicha condición debe haber alcanzado al morir un alto grado de sabiduría, según los parámetros de la cultura. Quienes hayan practicado la magia negra quedan también excluidos. Se les exige asimismo una integridad física, por lo que no pueden devenir ancestros los mutilados (exceptuando las escarificaciones y otras heridas de carácter social o estético), quienes tengan deformidades corporales o hayan sido marcados por enfermedades que estigmatizan, como la lepra y la viruela, aunque en esto último pueden haber excepciones, si fue un bravo guerrero o hizo mucho por su pueblo. Otro impedimento para llegar a ancestro es el desequilibrio mental. En algunas culturas, tampoco pueden serlo los mellizos y los albinos.

Los ancestros, como se dijo, juegan un importante papel en la vida de la comunidad, pero no todos detentan el mismo poder. Quienes murieron hace poco ocupan los peldaños inferiores, pues apenas se los tiene por tales, conforme a la creencia de que durante cierto tiempo son vivos de una clase distinta de los verdaderos vivos, que van dejando gradualmente de pertenecer a su grupo social, a medida que se diluye su presencia en la memoria. En el peldaño más alto están los ancestros lejanos, no ya personalizados y hasta desvinculados de su linaje, pues pasan a pertenecer a toda la aldea o comunidad, lo que los acerca a la condición de dioses. Están, por último, los ancestros muy remotos, quienes conforman una multitud anónima, impersonal, ya con escasa incidencia en la vida social. Para evitar su descenso a la nada, las culturas del África subsahariana instituyeron una categoría de *griots* (juglares) especializados en genealogía, quienes se ocupan de incluir en la tradición oral a todos los muertos ilustres, contando sus hazañas y virtudes a las nuevas generaciones. Entre los bambara de Malí, estos especialistas se llaman *fine*, y entre los peules, *mâbo*.

Vemos entonces que hay dos grandes categorías de difuntos. La mayoritaria, que alberga a las mujeres, los adolescentes, los niños y todos aquellos que no pueden

convertirse en ancestros, los que pertenecerían al régimen nocturno, por estar condenados al olvido, aunque antes de que se diluyan en la nada pueden, en algunos casos, servir al mal, manipulados por los brujos. La otra categoría, la de los ancestros, por el contrario, aunque invisibles, se mueven en el reino de la luz, no solo por la fuerza vital que los sostiene, sino también por el rol positivo que juegan en su comunidad. Claro que al convertirse en ancestros remotos pueden también diluirse en la nada, o en una multitud amorfa, que es algo semejante. Mas para mantenerlos vivos en la tradición oral de su comunidad o linaje están, como se dijo, los *griots* genealogistas. Los personajes ilustres se hallan predestinados a ser muertos ilustres y ancestros de gran poder, si cumplieron los otros requisitos. O sea que todo se cifra, en buena medida, en la fuerza vital de la persona, pues solo aquellos que la tuvieron en vida pueden realizar empresas dignas de la memoria colectiva, como el haber participado en una batalla con ejemplar coraje. Es que el ancestro, a diferencia de los otros muertos, no pierde al morir su fuerza vital, sino que la conserva íntegra, y la usa para ascender a la esfera del mito y la leyenda y mantenerse en ella.

Los tamberna, del norte de Benin y Togo, distinguen también entre los muertos comunes y los grandes muertos, o muertos poderosos, que serían los ancestros. Cuando un hombre importante muere, su *diyuni* (principio vital que se manifiesta como un soplo de aire) abandona el cuerpo con la misión de formar un nuevo ser humano. Realiza a menudo largos recorridos hasta encontrar una casa y una mujer que le guste para engendrar un niño. Cuando este nace, el *diyuni* se desvanece como un sueño. El difunto que busca una matriz donde procrear es *diyuni*, pero al esfumarse éste, el niño será considerado un *diyuni*, por ser hijo de él.

Señala Herbert Spencer que la aparición de un muerto en un sueño, y en especial si ello se torna recurrente, sería una prueba de que tiene una sobrevida. Los dioses no serían más que los espíritus de los grandes ancestros de tiempos ya lejanos, por lo que su culto estaría en la base de todas las manifestaciones de lo religioso.

Entre los mayas, los difuntos, si no se les realiza los rituales pertinentes, se quedan vagando por los alrededores de la aldea y se convierten en condenados, a quienes sus parientes temen, pues pueden ocasionarles daños.

En las islas oceánicas, los ancestros míticos y reales mantienen estrechas relaciones con los vivos, y con frecuencia regulan sus destinos. En los rituales que se les ofrecían antiguamente en la casa de los ancestros, se plantaba en el exterior un poste esculpido de varios metros de altura, y en su interior se desplegaba una gran diversidad de expresiones artísticas de fuerte impacto visual, como imágenes de pie talladas en madera de los antepasados ilustres del clan y hasta sus mismos cráneos remodelados e intervenidos con criterios estéticos. También máscaras de estremecedora expresividad y otros objetos de notable valor artístico, hoy exhibidos en los grandes museos. En Papúa Nueva Guinea se da una especial importancia a las imágenes esculpidas o pintadas de los ancestros. Mientras que en su cabeza se hacen concesiones al realismo, el cuerpo y las extremidades conforman un espacio más abierto a la fantasía creativa, la que incluye tanto la hibridación con un animal como asumir la imagen de un ser mitológico, lo que da cuenta de un proceso de metamorfosis. Pero también el ancestro puede ser representado con una cabeza o un pico de pájaro, figuras muy utilizadas en los rituales de iniciación masculina. ■

# DE LA DOMINACIÓN CONSENTIDA de León Pomer



En este texto, que se agrega a su extensísima obra de historiografía y pensamiento crítico, León Pomer analiza como fundamento del sistema social la modelación de las formas de ser de las personas. Se trata de un análisis riguroso de la coacción que penetra en la intimidad del sujeto para controlar sus comportamientos y sus ideas, y cómo el individuo modelado se convierte en una pieza con escasa o nula capacidad de decisión autónoma: un fenómeno que en la actual etapa global utiliza mecanismos tecnológicos altamente sofisticados. La indagación y el desenmascaramiento de tales modos de manipulación es también un llamado a resistir la enajenación y ejercer la libertad individual y colectiva a la que nuestra condición humana no puede renunciar.



# SAN MARTÍN Y BELGRANO EN LA ENCRUCIJADA DEL AÑO XIX

Alfredo Montenegro

El año 1819 es fundamental para una correcta comprensión del proceso de la Revolución rioplatense, desde el inicio del enfrentamiento entre los dos grandes protagonistas del proceso político y social: por una parte, Buenos Aires con su proyecto centralista, y por otra parte el liderazgo de José Artigas encarnado en el proyecto federal de la Liga de los Pueblos Libres.

Artigas venía oponiéndose sistemáticamente a los proyectos políticos e institucionales presentados por Buenos Aires para asegurar la hegemonía de sus intereses. Las famosas ‘Instrucciones’ del Congreso de Tres Cruces de abril de 1813 para la Asamblea General Constituyente inician en el Río de la Plata lo que se denominó la ‘causa federal’ (Camogli, 2013: 147-150). Es evidente el carácter revolucionario, popular, republicano y democrático del movimiento federalista encabezado por Artigas. Buenos Aires, especialmente a partir de la instauración del Directorio, había aplicado una política hostil y discriminatoria con los pueblos del interior, en particular con los del litoral, y no admitía la posibilidad del federalismo como sistema para el Río de La Plata.

El enfrentamiento se tornó inevitable a partir de 1814, y la represión militar dispuesta por el gobierno central contra Artigas en diversas ocasiones, junto con las políticas externas que anudaban pactos públicos y secretos con la Corona portuguesa residente en Río de Janeiro —sin perjuicio de las negociaciones de Belgrano y Rivadavia en las cortes europeas, y en la española en particular, para reinstalar la dinastía borbónica en Sudamérica— con apoyo militar y político externo, constituyen la causa directa de las guerras civiles argentinas.

Queremos mostrar cómo interpretaron el general San Martín y el general Belgrano la evolución de la guerra civil rioplatense, cómo San Martín intentó detenerla para que no perjudicara su proyecto militar de demoler el Imperio español en América del Sur, y cómo Belgrano acató las órdenes del Directorio. Esta disyuntiva puso a los mejores hombres de la independencia en veredas opuestas, sin que afectara la relación personal entre ellos.

## Artigas frente al centralismo porteño

Las “Instrucciones del Año XIII” de los diputados artiguistas a la Asamblea Constituyente son una clara

expresión del federalismo político, basado en el constitucionalismo norteamericano, y eran decididamente revolucionarias. La primera instrucción era contundente: independencia absoluta de los Borbones y de Fernando VII. La mayoría de la Asamblea no estaba dispuesta a declarar la independencia nacional y preveía una negociación con la Corona si es que Napoleón resultaba aplastado.

La Asamblea rechazó los pliegos presentados por los diputados orientales; Artigas ordenó por segunda vez el abandono del sitio de Montevideo, como repudio a la exclusión de sus diputados; se lo calificó como “traidor a la patria” y se lo condenó a muerte. Alvear lo convenció para que volviera a la lucha como una necesidad táctica, gracias a la cual pudo ocupar Montevideo el 22 de junio de 1814, obteniendo la rendición de Gaspar de Vigodet como último virrey del Río de la Plata. Artigas jamás aceptó la propuesta de independencia del territorio oriental, en razón del principio de “integralidad de la nación”, aunque sí obtuvo el reconocimiento formal de la Asamblea en el nacimiento de lo que fue la primera provincia argentina, la Provincia Oriental del Uruguay, el 7 de marzo de 1814.

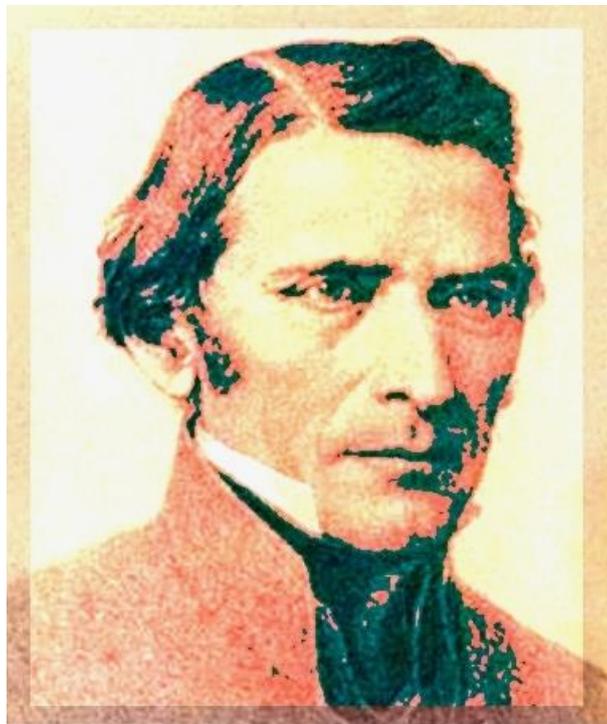
El momento culminante del proyecto de Artigas tiene lugar durante el segundo congreso que organizó: el Congreso de Oriente, en Concepción del Uruguay y Paysandú, durante junio y julio de 1815. Nació allí la Liga Federal de los Pueblos Libres, integrada por Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones, Córdoba y la provincia Oriental; con un Jefe político y militar en la persona de Artigas, titulado Protector de los Pueblos Libres; una capital, en el paraje llamado Purificación (al sur de Salto, actual Uruguay), y una Asamblea o Congreso con representantes de cada provincia.

Artigas llevó a cabo un plan de gobierno basado en cambios revolucionarios que contrastaban con las políticas de Buenos Aires. Sancionó la igualdad de derechos para los indios; tierras confiscadas a los enemigos españoles y portugueses las dio a los pobres, los huérfanos de padre, las viudas, los gauchos, los negros, los ambulantes o vagabundos –los “infelices”, como los llamaba– con la condición de construir la vivienda en un plazo máximo de dos meses, bajo apercibimiento de caducidad del beneficio.

Artigas se había convertido en un obstáculo y una verdadera obsesión para los planes políticos del gobierno porteño. La represión se acentuó durante el Directorio de Juan Martín de Pueyrredón, con diferentes alternativas. Todos los intentos militares para destruirlo fracasaron. Manuel José García es enviado a la Corte portuguesa en Río de Janeiro con la misión de pactar la ocupación de Uruguay por el ejército lusitano para terminar con Artigas. El general portugués Carlos Federico Lecor invade la Banda Oriental y el 20 de enero de 1817 ocupa Montevideo.

Entonces comienza una doble acción militar de Artigas, la resistencia frente a Buenos Aires y contra la invasión portuguesa. Contaba con el apoyo de los caudillos populares, López de Santa Fe y Ramírez de Entre Ríos; y en Misiones, su hijo adoptivo, Andrés Guacurarí (Camogli, 2017: cap. 6).

En plena guerra civil, el director Pueyrredón apeló a las últimas instancias para acabar con Artigas, ordenando el desplazamiento de las tropas de los dos grandes ejércitos que dependían del gobierno central: el Ejército de los Andes, al mando de San Martín, y el Ejército del Norte, también denominado del Alto Perú, al mando de Belgrano desde su regreso de Europa, con el objetivo militar de aniquilar la resistencia federal. Este es un momento histórico decisivo, un verdadero punto de inflexión en el proceso de la Revolución comenzada en 1810.



## Belgrano y San Martín ante la guerra civil

Después de vencer a los españoles y ocupar Chile (victorias de Chacabuco, 12 de febrero de 1817, y Maipú, 5 de abril de 1818), San Martín tenía como próximo objetivo la conquista de Lima. El 11 de mayo de 1818 arribó a Buenos Aires, en donde su primordial actividad fue lograr el apoyo formal de la Logia masónica para cumplir con su plan estratégico en Perú. La sesión secreta tuvo lugar en la quinta de Pueyrredón en San Isidro, donde existieron distintas posturas frente su propósito. Lo cierto es que obtuvo apoyo al proyecto y logró que los hermanos de la Logia aprobaran un empréstito forzoso a los comerciantes porteños de \$ 500.000 para financiar la expedición, a pesar de algunas oposiciones y de las vacilaciones de Pueyrredón.

Vencido en el litoral, el director Pueyrredón ordenó a Belgrano, en oficio “muy reservado” del 6 de enero de 1819, que bajara desde Tucumán con el Ejército del Norte para atacar Santa Fe, uniéndose a las tropas acantonadas en San Nicolás al mando del general Viamonte, sacrificando de esta manera la defensa del norte. Se anteponía el objetivo de la destrucción física y política de Artigas al supremo objetivo de la guerra de la independencia.

¿Cuál era la posición de San Martín? Bastante desilusionado por no haber recibido el apoyo monetario prometido por el gobierno argentino, y muy alarmado por el cariz de la situación política interna, San Martín amenazaba nuevamente con la renuncia al mando del

Ejército. Máxime cuando se enteró que Belgrano había dejado desguarnecido el norte para reprimir al ‘anarquismo’ de Artigas y sus partidarios federales del litoral. El 14 de febrero de 1819 le anunció a O’Higgins que dejaba Chile para viajar a Mendoza e interponer sus buenos oficios en la guerra civil. A pesar de que O’Higgins le suplicó que ni se acercara a los anarquistas o montoneros pues podía caer prisionero, San Martín resolvió ofrecer su mediación: “Dios me dé suerte en este viaje, pues si puedo contribuir a una pacificación sólida, tendré más satisfacción que ganar veinte batallas”.

El 26 de febrero de 1819, desde Mendoza, le escribe una carta al gobernador de Santa Fe, Estanislao López, en donde le comunica que ha regresado con el único fin de rogar que termine la guerra civil, en la que luchaban patriotas con las mismas ideas de libertad americana. Le dice a López que su mayor deseo es la emancipación absoluta del gobierno español. Esta frase demuestra que a casi tres años de la declaración formal de la independencia, aún existían dudas sobre la efectividad de la misma y la desvinculación con España. Le expresa su respeto por todas las ideas políticas, a pesar que no creía en la posibilidad de aplicar la forma federal como sistema de gobierno. Sostiene que sus mejores sentimientos consisten en liberar la patria de los enemigos peninsulares, asegurando la paz y la unión de todos los americanos (Peláez, 2012: 6).

La carta la envió San Martín al jefe del Ejército del Norte, Manuel Belgrano –que ya estaba en Córdoba, siguiendo las órdenes impartidas por Pueyrredón– junto con otra personal, en que le requería una entrevista “para combinar con su acuerdo los métodos más útiles para el bien de la causa americana” y en la que le solicitaba que hiciera llegar la adjunta al gobernador santafesino.

Belgrano no cumplió con la rogatoria de San Martín. Por lo tanto, el primer intento mediador de éste se frustró. La carta nunca llegó a manos de López. Belgrano le respondió que no lo hacía en el convencimiento de que era imposible una “transacción” con hombres malvados que eran “movidos por los españoles”.

San Martín consideraba que la guerra civil era tan peligrosa que ponía en riesgo la integridad y la unidad nacional. Compartía muchas ideas con el grupo gobernante, e incluso consideraba a Belgrano como un amigo personal. Pero estaba convencido que era imposible destruir a los montoneros federales sin aniquilar a la nación. En una carta que escribe en esos días de marzo de 1819 expresa que, aunque saliéramos victoriosos sobre aquéllos, el resultado final sería desolador para el país, con el odio sin límites reinando en todas partes.

## **La mediación y la rebelión del libertador**

El 13 de marzo de 1819 San Martín le escribe a José Artigas desde Mendoza, dirigiéndose a él como “mi más apreciable paisano y señor”, y comienza expresando su gran preocupación por el traslado del Ejército al mando de Belgrano a la provincia de Córdoba, en razón de la guerra civil, lo que “desbarataba” la estrategia combinada con el Ejército de los Andes a su mando para la derrota final de

los españoles en el Perú.

A continuación le refiere la inminente partida de la expedición española conformada por 16.000 hombres desde Cádiz para atacar el Río de la Plata, y la necesidad impostergable de mantener la unión para enfrentar el peligro. “No puedo ni debo analizar las causas de esta guerra entre hermanos... lo más sensible es que todos son de iguales opiniones en sus principios de emancipación e independencia de España; pero sean cuáles fueran las causas, creo que debemos cortar las diferencias y dedicarnos a la destrucción de nuestros crueles enemigos los españoles (...) Cada gota de sangre americana que se vierta por nuestros disgustos, me llega al corazón. Paisano mío, hagamos un esfuerzo y transemos todo para dedicarnos únicamente a la destrucción de los enemigos de nuestra libertad”. Allí expresa que, una vez que vea libre e independiente a la patria, renunciará y se retirará. “Mi sable jamás saldrá de la vaina para reprimir opiniones políticas” le dice a Artigas (Pigna, 2017: 350-355).

Las cartas de San Martín le fueron entregadas a Belgrano en mano por los delegados chilenos, en la ciudad de Córdoba, a fin de que fueran remitidas a sus destinatarios; pero Belgrano, al igual que la anterior para López, resolvió no hacerlo. La misma suerte mereció otra carta de San Martín a López, fechada el 8 de julio de 1819, que jamás recibió. Efectivamente, el director Pueyrredón rechazó la mediación chilena –atrás de la cual estaba indudablemente San Martín. Los delegados alcanzaron a llegar a Córdoba pero se vieron impedidos de proseguir con su objetivo, porque aquél consideró que era “degradante para su gobierno, ya que le daba al caudillo oriental una importancia que ni él mismo se debía imaginar que la tenía”.

Pero otro episodio vino a profundizar la separación entre San Martín y el Directorio: Pueyrredón le ordenó abandonar Chile con el Ejército de los Andes y regresar al país, con el argumento de que había que consolidar las defensas ante la inminente partida de la expedición española hacia Sudamérica. La orden disponía que el ejército se dirigiera a Tucumán para reforzar la frontera norte. Pero el contingente de 1253 oficiales y soldados que alcanzó a cruzar la cordillera antes del invierno, desató el orden y permaneció en Mendoza, al mando del coronel Mariano Necochea.

El 9 de junio de 1819 Pueyrredón presentó su renuncia en virtud de lo previsto por la flamante Constitución de 1819, y el Congreso designó a José Rondeau. San Martín recibió la orden de bajar con el Ejército de los Andes para asumir la defensa de la ciudad de Buenos Aires. La misma orden que recibiera el que en ese momento se desempeñaba como jefe interino del Ejército del Alto Perú, acantonado en Córdoba, general Francisco de la Cruz. Estas tropas, junto con las de Buenos Aires, serían suficientes para derrotar al “peligro montonero y federal”.

Los porteños esperaban anhelantes que San Martín iniciara la marcha desde Mendoza con las tropas. Era el recurso decisivo para aplastar la rebelión del litoral. Convencido de la reticencia del libertador a ejecutar las

órdenes recibidas, el director le envía una nueva orden a fines de diciembre de 1819, para que el coronel Necochea quedara al frente de la división acantonada en Mendoza, la cual debía marchar de inmediato a Buenos Aires. En ese momento ocurrió la trascendental rebelión calificada por Mitre como la “*genial desobediencia*”.

San Martín presentó al gobierno su formal dimisión como jefe del Ejército de los Andes el 26 de diciembre de 1819; regresó de inmediato a Chile, acompañado por la división entera, y se la ofreció a O’Higgins para continuar sin más trámite con la organización y ejecución de las operaciones militares y navales contra el Virreinato del Perú. Quedó para los porteños directoriales como un traidor. Nunca se lo perdonaron. Evitó un gran derramamiento de sangre entre hermanos rioplatenses y contribuyó así a la caída del Directorio. Frustró la consagración de la monarquía borbónica o portuguesa en Buenos Aires, y apresuró el fin de la dominación española en Sudamérica.

El epílogo de este dramático capítulo de las guerras civiles fue la batalla de Cepeda, el 1° de Febrero de 1820, con la total victoria de las tropas artiguistas y federales comandadas por López y Ramírez, sobre las menguadas tropas porteñas al mando del director Rondeau.

## Conclusiones

Cuando el grupo directorial porteño resolvió acordar una salida constitucional con la dinastía borbónica –incluyendo a España, en principio– y consagrar una monarquía constitucional en el Río de la Plata, con capital en Buenos Aires y el respaldo de Europa, tanto ese proyecto como el pensamiento político institucional que lo sustentaba se convirtieron en lo opuesto al proyecto artiguista.

San Martín tenía como supremo objetivo político y militar la liberación americana del dominio español, y si bien estuvo de acuerdo con el grupo directorial en instaurar una monarquía constitucional (Bragoni, 2019: 142), discrepó cuando el gobierno se preocupaba más en derrotar a los caudillos federales que en continuar respaldando política y económicamente la expedición militar al Perú. Tuvo una postura diferente en la guerra civil ante los jefes federales del litoral. Ofreció una mediación que Pueyrredón no avaló. Trató de aproximarse a los caudillos

para convencerlos de la inutilidad de la guerra. Cuando recibió la orden de trasladar a Córdoba una parte del ejército que permanecía en Mendoza para atacar a los rebeldes federales, la desobedeció. Presentó su renuncia como jefe militar al debilitado gobierno nacional, regresó a Chile con las tropas y las entregó al director O’Higgins para proseguir el proyecto del Perú. “*San Martín vuelve sus espaldas a la oligarquía portuaria. Elige el camino de convertirse en el brazo armado de la emancipación latinoamericana, antes que en el policía de los grupos dominantes*” (Neumann, 2003: 196).

La consecuencia directa de la guerra civil significaba la cancelación de los planes para atacar el Perú y acabar con la dominación española en Sudamérica. La postura de San Martín no logró la mediación para poner fin a la guerra civil. La causa federal continuaría sin Artigas y por diferentes caminos. La causa porteña continuaría hasta sus últimas consecuencias, manteniendo los privilegios económicos y la subalternización de las provincias. Dos años después, el libertador le escribía a su amigo O’Higgins desde el Perú: “*El partido actual no me perdonará jamás mi negativa a sacrificar la división que estaba en Mendoza a sus miras particulares; (...) no esperemos recompensa de nuestras fatigas y desvelos, y sí solo enemigos: cuando no existamos nos harán justicia*” (cit. por Bragoni, 2019: 143).



Ilustración de Néstor Portillo

## Bibliografía

- Bragoni, Beatriz, *San Martín. Una biografía política del Libertador*, Buenos Aires, Edhasa, 2019.
- Camogli, Pablo, *Asamblea del Año XIII. Historia del primer congreso argentino*, Bs. Aires, Aguilar, 2013.
- Camogli, P., *Pueblo y guerra. Historia social de la guerra de la independencia*, Bs. Aires, Planeta, 2017.
- Instituto Nacional Sanmartiniano, *Documentos para la historia del Libertador general San Martín*, Buenos Aires, 1954, tomos III, IV y V.
- Lorenz, Federico (comp.), *Guerras de la historia argentina*, Buenos Aires, Paidós, 2015.
- Lynch, John, *San Martín, soldado argentino, héroe americano*, Buenos Aires, Crítica, 2001.
- Mitre, Bartolomé, *Historia de San Martín y de la emancipación sudamericana*, Bs. Aires, Peuser, 1946.
- Neumann de Bartlett, Martha, *José de San Martín, el yapeyano más ilustre*, Corrientes, Moglia, 2003.
- Peláez, Ricardo, “San Martín y las guerras civiles del Río de la Plata”, *Anales de la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de La Plata*, Año 9, N° 42, en <https://SeDiCi.unlp.edu.ar/handle/10915/27049>.
- Pigna, Felipe, *La voz del Gran Jefe*, Buenos Aires, Booket, 2017.
- Sáenz, Jorge, *Los corsarios de Güemes*, Salta, Mundo Gráfico, 2012. ■



# LA BATALLA DE PUNTA QUEBRACHO

## Fabián Lavallén Ranea

Como bien sabemos, muchas veces la cultura “oficial” no expresa las representaciones, los imaginarios ni las vocaciones populares. Es lo que acontece con la “historia oficial” y las historiografías locales, por los sucesos que aquella omite o sumerge. Sin duda uno de los procesos donde se encuentra esa tensión, entre una *memoria histórica* forzada enfrentada al registro popular del pasado, es todo lo relacionado con la Confederación Argentina, no sólo el ciclo rosista, sino incluso, como lo ha trabajado Fermín Chávez, el período de la Confederación del Paraná bajo la hegemonía urquicista.

El primer ciclo, relacionado con el gobierno y liderazgo de Juan Manuel de Rosas, es el período que más ha sufrido esa manipulación, como lo han demostrado las investigaciones revisionistas. Uno de sus múltiples eventos, la Batalla del Quebracho, también conocida como de Punta Quebracho o de la Angostura del Quebracho, fue una de las más importantes de la historia argentina del siglo XIX. Algunos autores hablan incluso de la batalla de la “segunda independencia”. Se dio en lo que hoy es la

localidad de Puerto General San Martín, en el departamento de San Lorenzo, provincia de Santa Fe, a 27 kilómetros de la ciudad de Rosario.

Un episodio que, salvo en San Lorenzo y localidades cercanas, casi no se recuerda ni se conmemora, casi no se cita, a pesar de que en los últimos años comenzaron a publicarse notables trabajos al respecto. Esta batalla fue parte de la oscurecida y menospreciada Guerra del Paraná, que enfrentó a la Confederación Argentina con las dos potencias más importantes de aquella época, Francia e Inglaterra. Es como si hoy, nuestras fuerzas armadas vencieran una avanzada del ejército o la armada de los Estados Unidos junto con tropas chinas, y a partir de esa victoria ambas potencias se retiren desagrandando el pabellón nacional y reconociendo la soberanía argentina, ¿se imaginan?

Esa batalla es parte del conflicto que se libró en el Paraná ante el avance de las grandes potencias por quebrar el proteccionismo de nuestro país, más allá de las excusas de que la intervención era para garantizar el buen trato a los

ciudadanos franceses, en el caso del primer avance; y posteriormente, cuando Francia interviene junto con Inglaterra, que era para garantizar la independencia del Uruguay. Dejando de lado esas excusas, se ve a la distancia el interés por utilizar la cuenca del Paraná como si fuera un río de aguas internacionales y no un espacio estratégico e identitario de nuestra soberanía fluvial: es como si Argentina quisiera disponer sobre la navegabilidad y el comercio en el río Támesis.

La flota binacional atropelló la protección que había improvisado la Confederación, en el famoso combate de la Vuelta de Obligado, el 20 de noviembre de 1845, fecha por la cual conmemoramos el día de la soberanía nacional: hecho que se evocaba en la imagen de un nuevo billete del papel moneda argentino. Fue una derrota, ya que la flota anglo-francesa de casi cien barcos mercantes, según algunas fuentes, y casi veinte barcos de guerra, siguió por el Paraná dispuesta a ir a comercializar río arriba. Pues bien, Punta Quebracho marca lo que acontece con esa flota al regreso de esa correría comercial y violenta, unos meses después del combate de Obligado, cuando los barcos europeos deciden salir del litoral argentino, encontrándose con la resistencia organizada por Lucio N. Mansilla. La lucha fue muy dura, y para imaginar la magnitud del evento resta decir que entre los nacionales participaron casi 800 hombres.

Luego de más de dos horas de incesante fuego argentino, destrozos de varios barcos, otros averiados, y entre treinta y sesenta muertos europeos según las fuentes, la flota debió retirarse, sabiendo que la navegabilidad de toda la cuenca paranaense les estaría vedada en adelante. Más tarde sobrevendrán complejas y dilatadas negociaciones, y finalmente la fragata inglesa Southampton, a comienzos de 1850 navegará hacia el Río de la Plata a retirar para siempre la bandera de su país de la isla Martín García,

capturada en la citada campaña; y además, con una salva de veintidós cañonazos, saludar al representante de la Confederación Argentina y a la bandera nacional, desagraviándola solemnemente.



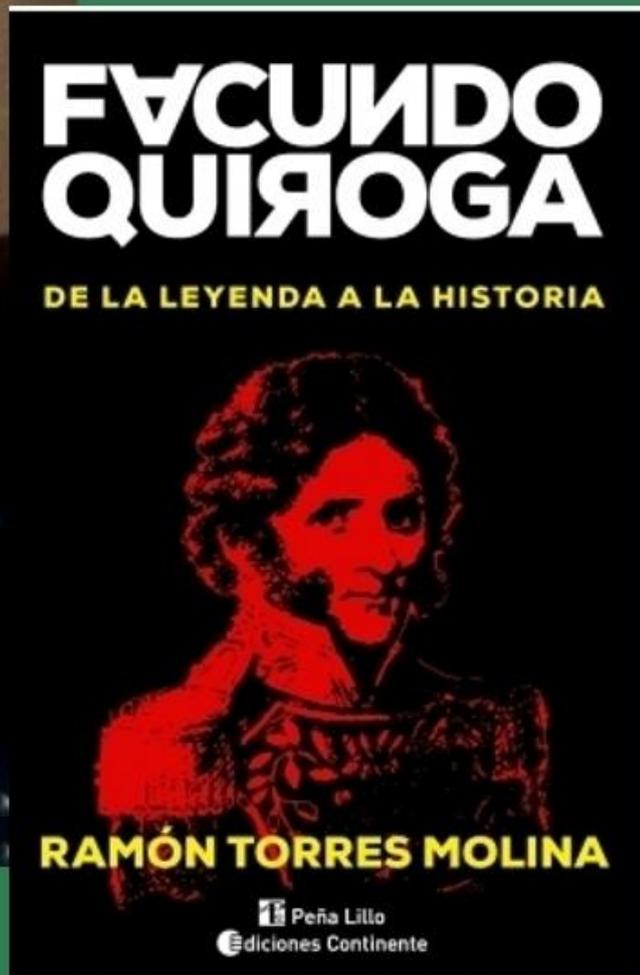
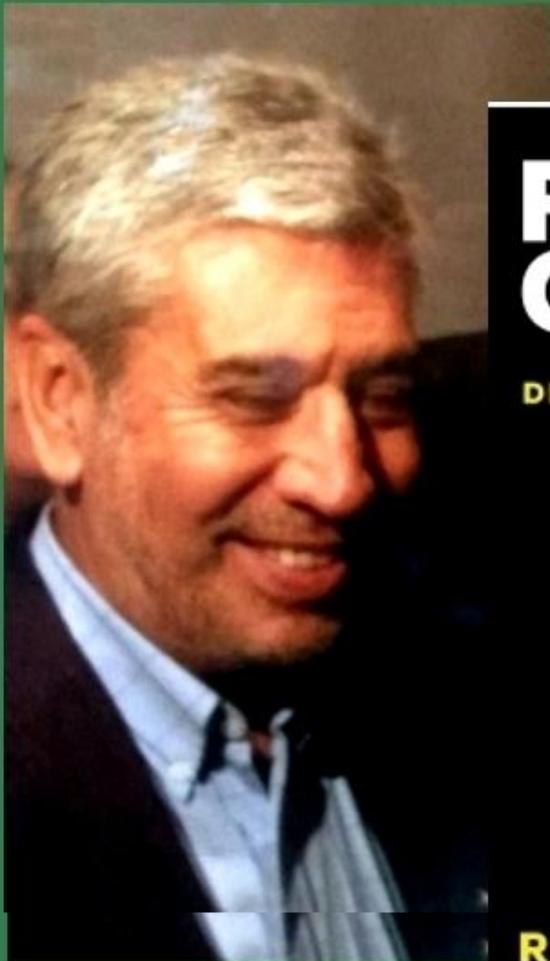
A semejante campaña de rechazo a las potencias más importante de la época, que en cualquier lugar del mundo se evocaría como un momento axial de la historia, en nuestro país se la negó y sumergió bajo rótulos híbridos, como parte de los tibios bloqueos o la “avanzada comercial” europea. ¿Por qué? Porque varios de los que escribieron nuestra historia colaboraron o apoyaron la invasión, y si reconocían esa campaña como una guerra, podía tratarse de una traición a la patria. Había que “bajarle el precio” a una batalla épica; debía ser sólo un conflicto comercial.

Pero la cultura popular, que muchas veces también encuentra cauce en sus representantes políticos, ha logrado instalar la batalla del Quebracho de manera contundente, por lo menos en Santa Fe, al norte de Rosario, donde una escuela la evoca, un acto público la conmemora, y una canción la explica: la hermosa “Marcha de Punta Quebracho”, escrita por Carlos Villaverde, con música de Abel Bibi Palena, que así resuena:

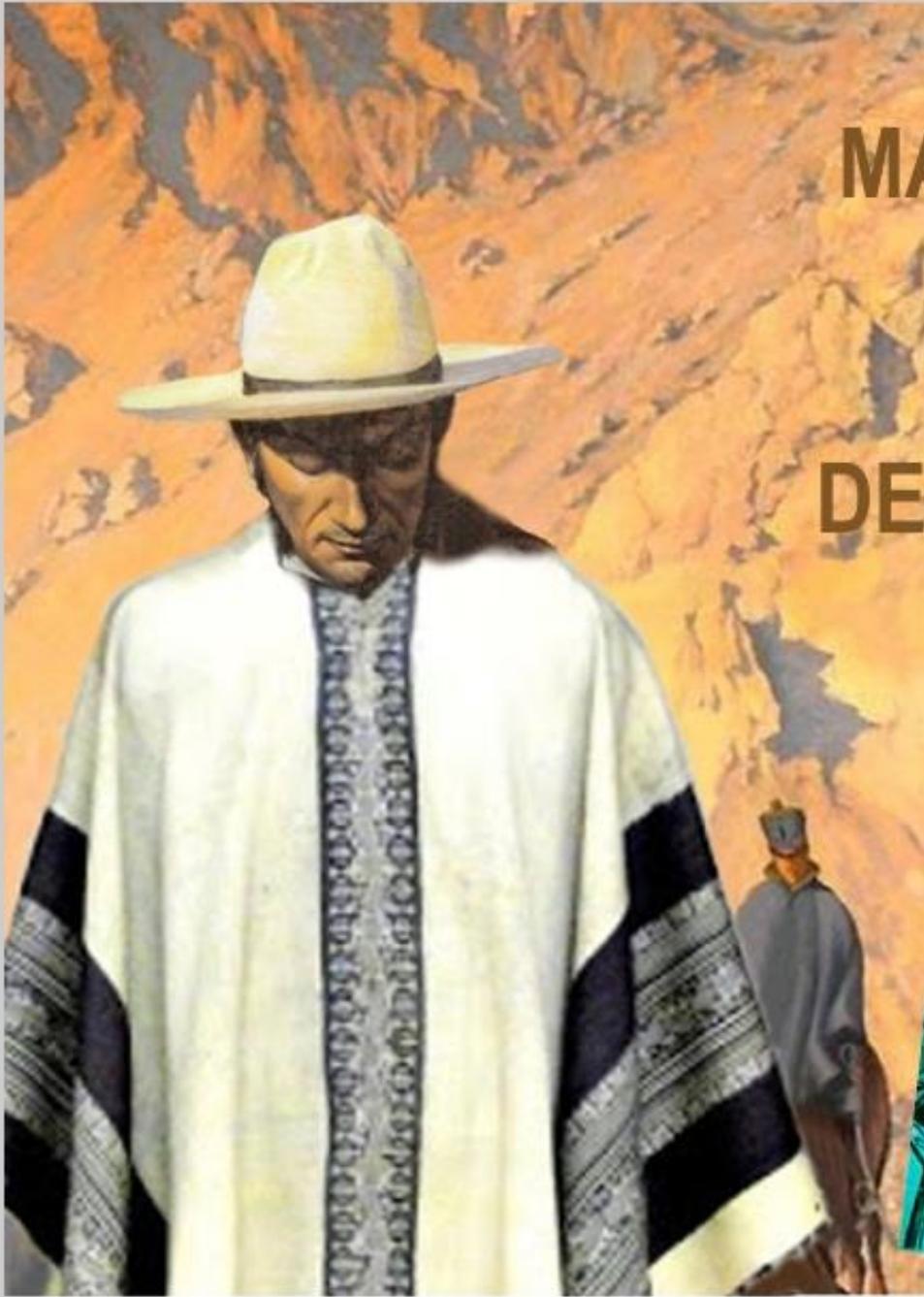
*No, no pasarán, 4 de junio a la mañana, brilla el sol  
por el Paraná, Punta Quebracho se agiganta en su esplendor,  
no, no pasarán, los enemigos de la patria sentirán  
con fuerza y valor, fuego y acero de la tropa federal. ■*



<https://www.youtube.com/watch?v=4tVpcQ-EM5E>



En esta reedición corregida y ampliada de un libro anterior, Ramón Torres Molina –profesor de Derecho, historiador, ex diputado y militante político– realiza un enjundioso relato de la vida del gran caudillo riojano, rectificando las leyendas de cuño sarmientino y los errores que se han repetido acerca de su trayecto en las apasionantes vicisitudes de su época. El autor aprovecha la reciente publicación completa del Archivo Quiroga, largamente demorada, y lo complementa mediante un caudal de referencias cruzadas con otras fuentes: la revisión sobre esta figura clave de las luchas nacionales se convierte así en un texto ineludible para los investigadores y los interesados en el cabal conocimiento de nuestra historia.



# MANTA DE LUZ, EL PONCHO PEHUENCHE DE SAN MARTÍN

Roxana Amarilla



El presente artículo nace de un trabajo sobre arte argentino que realicé respondiendo a una consigna de la investigadora Laura Malosetti Costa. Mi tarea consistía en desarrollar una ficha museográfica, razonada y crítica, de una obra del siglo XIX. Elegí entonces una pieza extraordinaria: el poncho que le obsequiaron los pehuenche a José de San Martín.

El poncho, también conocido como Manta de Luz, se encuentra en el Museo Histórico Nacional. Es de fibra de camélido, hilada artesanalmente, de color natural del animal y teñidas. Tiene franjas y motivos iconográficos ubicados en el centro y los laterales, distribuidos en simetría. Su tejido es de un solo paño –probablemente en un telar vertical, *huitral* o *witral*–, con técnica de tejido de urdimbres, es decir que “lo

que queda a la vista son las hebras verticales en el telar” (Suarez, 2013). Tiene 72 urdimbres cada 2 cm en la parte llana y 100 urdimbres cada 2 cm en las guardas laboreadas. Tiene flecos de colores azul y blanco. La atribución de su tejeduría es discutida, aunque la iconografía y la técnica textil son coherentes con otros textiles que proceden de las comunidades de los Andes australes.

Los pehuenche eran comunidades trashumantes de organización multicéfala que dominaron los caminos y pasos cordilleranos al sur de los Andes. El dominio pehuenche de las vías intercordilleranas fue clave para el comercio y para la movilidad como estrategia cultural, es decir para la trashumancia (Toro Bardeci, 2012). En el s. XIX la movilidad y la

importancia de caminos y pasos formaban parte de la organización social, económica, cultural y militar pehuenche. En la actualidad, la organización de la trashumancia tiene tres temporadas: la invernada –la comunidad se traslada con su hacienda cerca de lagos y ríos–, la veranada –en la que la comunidad se traslada al pie de monte con la hacienda– y la recolección de piñones –la comunidad se traslada en otoño a los bosques para realizar la recolección anual–. La trashumancia es el modo de ocupación territorial tradicional en la cordillera, que se sigue practicando en la actualidad tanto del lado argentino como chileno. El sendero y el camino integran cuerpos de información a lo largo del tiempo resguardados por la memoria oral colectiva (Huiliñir Curío, 2015). Los caminos pehuenches tienen múltiples funciones, en tanto pueblo trashumante, incluidas las de peregrinaje. Las prácticas de movilidad y los recorridos tienen hitos y lugares de descansos, permisos, rogativas o marcas donde residen los ancestros. Los cerros y montañas están dotados de sacralidad desde los primeros relatos, ya que ahí se refugiaron los hombres de la bravura de las aguas que movilizó la serpiente *Kaikai*. Los cerros son *Trentren*, lugares sagrados, de refugio, que las comunidades nunca abandonan, y que resguardan a los *Pillán* –categoría que reúne los ancestros metamorfoseados– (Boccaro, 2007).



Uno de los pilares de la economía pehuenche fue la tejeduría de ponchos. Las mujeres pehuenche tejían no solamente para consumo de las comunidades, sino para comerciar. En el s. XVII, las comunidades de los Andes australes dieron un salto organizativo cuando se reunieron como *butalmapu*, formaciones con las que tomaron posiciones estratégicas en el territorio para el cuidado de sus rutas y el control de recursos –ganado, sal y ponchos–, instaurando el sistema de asambleas y parlamentos para facilitar el acuerdo con otros pueblos originarios y, no sin dificultades, con los españoles (León, 1999; Silva Galdames, 2001; Toro Bardeci, 2015).

Durante el siglo XIX se configuró un nuevo actor político de marcada inclinación hacia la igualdad de

castas: el movimiento independentista (Chumbita, 2017). José de San Martín decidió avanzar hacia los enclaves realistas del norte a través de Chile y para garantizar esa ruta, convocó a un Parlamento en el año 1816, con el objetivo que se le permitiese cruzar los Andes a través del territorio pehuenche. El 10 de septiembre, San Martín le escribe a Juan Martín de Pueyrredón, Director Supremo de las Provincias Unidas del Río de la Plata: *“He creído del mayor interés tener un parlamento general con los indios pehuenches, con doble objeto, primero, el que si se verifica la expedición a Chile, me permitan el paso por sus tierras: y segundo, el que auxiliien al ejército con ganados, caballadas y demás que esté a sus alcances, a los precios o cambios que se estipularán: al efecto se hallan reunidos en el Fuerte San Carlos el Gobernador Necuñan y demás caciques, por lo que me veo en la necesidad de ponerme hoy en marcha para aquel destino”*.

La reconstrucción de la ceremonia y lo acontecido en el Parlamento fueron relatados por San Martín entre abril y mayo de 1827, a pedido del general Guillermo Miller que redactó sus memorias. Según este relato, San Martín se trasladó al Fuerte San Carlos el día 15 de septiembre con provisiones y obsequios recogidos en toda la provincia. El día 16 a la hora 8 de la mañana dio inicio a la entrada pehuenche. Empezaron a ingresar en la explanada del Fuerte, por separado, cada cacique con sus hombres de guerra, desnudos de medio cuerpo y pintados hombres y caballos. Las mujeres y los niños ingresaron en la retaguardia de cada grupo. Cuando terminaron de ingresar cada grupo realizó destrezas ecuestres y escaramuzas al galope. (Vignati, 1953). En una entrada performática –que hoy sugiere lecturas en varios sentidos: políticos, estéticos y sagrados– cada jefe ingresó al espacio con su banda. Posteriormente se realizó el Parlamento en la Plaza de Armas con los caciques y capitanes de Guerra. Se estimó que participaron aproximadamente cincuenta jefes. San Martín solicitó que le permitiesen *“el paso del ejército patriota por su territorio, a fin de atacar a los españoles de Chile”*. Los pehuenche aceptaron la propuesta y tuvo lugar la celebración, que duró tres días. Al cuarto día *“cada cacique presentó al general un poncho obra de sus mujeres, que algunos de ellos no carecían de mérito, sobre todo por la viveza y permanencia de sus colores”* (Vignati, 1953). San Martín entregó los obsequios que llevó, y *“el quinto día marcharon muy satisfechos asegurando no haber conocido jamás Parlamento más espléndido”* (Vignati, 1953). En una correspondencia de fecha 24 de septiembre de 1816, San Martín expresó a Tomás Guido: *“No solo me auxiliarán al ejército con ganados, sino que están comprometidos a tomar una parte activa contra el enemigo”*.

No existe documentación que describa la pieza

textil que motiva el presente artículo como parte de los regalos del citado parlamento. Solamente hay una referencia al momento en que los caciques presentaron los ponchos de sus mujeres al general. Recientemente el investigador Martín Vilariño publicó un trabajo sobre el parlamento en el que lo reinterpreta en clave de las relaciones interétnicas del período independentista. Emplea el concepto de “protocolos de tierra adentro” –construido en investigaciones de otros autores– para destacar la función ritual y los aspectos performáticos de este encuentro. El autor abre una lectura que legitima la “autonomía de la agencia indígena” (Vilariño, 2020) que tuvo como fin proteger sus espacios políticos, económicos, sociales y territoriales. Esta reflexión aporta más densidad sobre el escenario en el cual sucedió el intercambio de presentes, dones y el obsequio de los ponchos.

La Manta de Luz estuvo en poder de su dueño hasta su muerte, en 1850. En 1886, su nieta Josefa Balcarce y San Martín de Gutiérrez Estrada la donó al Estado durante la presidencia de Miguel Juárez Celman. Durante cuatro años se exhibió como reliquia en la Casa de Gobierno (al mismo tiempo que se entregaban las tierras ocupadas por las campañas militares contra los pueblos mapuche, pampa, ranquel, pehuenche y tehuelche). En 1890, en la presidencia de Carlos Pellegrini, pasó a formar parte de la colección del Museo Histórico Nacional. Por más de un siglo, integró esta colección con la denominación de “poncho peruano” o “poncho de San Martín” (Crespo, 2000).

que surgen de operaciones de transformación formal de una expresión básica recurrente en la tejeduría de la región: el *lukutuel*.

En lo que se denomina “campo”, la técnica es de tejido llano con el color de la fibra natural de camélido, casi blanca. En las franjas se alternan dos técnicas, el laboreo y la lista de color. El laboreo se denomina *ñimin* –significa recoger o rebuscar– y son dibujos logrados con combinaciones de urdimbre y trama. La lista de color se denomina *wirim* –significa sendero que sigue la topografía de la naturaleza– y se logra con hilos de urdimbre teñidos. Los *wirim* se distribuyen del centro a la periferia cruzando el campo de la manta, y los motivos en los *ñimin* se distribuyen de manera vertical pero manteniendo la sintonía con su vecinos de los laterales.

Los motivos y sus disposiciones fueron identificados del centro a la periferia. En la banda central, el *rayen* o *flor* y *wisiwel* o enlace oblicuo, que se bifurca hacia arriba generando un collar en la boca del poncho con el motivo *rewe lonko*. En las bandas laterales, el *rayen* o flor hacia un lado y hacia otro; el *kopiu* o *copihue* –la enredadera *Lapageria rosea*– y el motivo polisémico *welu wietrau*, que puede expresar dos manos que se estrechan fuertemente, la constelación de Orion, el dominio vegetal, los opuestos en tensión, la enredadera que cura de la acción del *wekufe* (energía que destruye el equilibrio en el mundo y que puede causar enfermedad, división o muerte) y nuevamente el motivo *wisiwel*.

Con respecto al color, algunas investigaciones como las de Guillaume Boccara, atribuyen al color negro una estrecha relación con la preparación de los guerreros, en los artefactos del *gentoqui* –hacha de piedra o *tokicurá* negro del líder guerrero–, las pinturas faciales de los guerreros y el color de los animales de sacrificio. “Bajo el signo del color negro, los *reche* se preparan para enfrentar la muerte” (Boccara, 2007). El autor, además, vincula a los colores blanco o azul con los artefactos líticos del *genvoye* –hacha de piedra o *toquicurá* verde o azul del líder de tiempos de paz.



En 1998, el antropólogo Pedro Mege Rosso –en colaboración con investigadoras chilenas y argentinas– identificó los motivos iconográficos y atribuyó la pieza a la tejeduría mapuche. Mege Rosso sostiene que la iconografía del poncho se despliega como realidades idénticas de sentidos opuestos. Analiza el despliegue lateral de los motivos

Mege Rosso reconoce que, en otras mantas cacique o mantas de *toqui*, el valor de color se

genera por alto contraste de colores plenos. Pero a esta pieza en particular le atribuye un “cromatismo de otro mundo” (Mege Rosso, 1998), ya que el verde organiza el espacio delicadamente y el uso del color en el *ñimin* se da por tonalidades. Y dice “generan una ambigüedad de los valores del color provocando solo el brillo” (Mege Rosso, 1998). También incorpora un dato más de la excepcionalidad de la manta referida al uso excesivo del azul, color que representa a la divinidad sublime. Azul o *Kallfu* simboliza el espacio celeste o el agua, la doble representación de lo sagrado y vital que se sintetiza en una identidad cielo-agua. Representaciones correspondientes a un *lonko* de atributos inusuales, un guerrero especial al que el autor denomina *Kalfu* San Martín.

El análisis iconográfico de Mege Rosso fue publicado en el artículo “La manta del Libertador: legado de la expresión textil mapuche”, un texto emblemático que el autor dedicó a las investigadoras argentinas Isabel Iriarte y Ruth Corcuera. Posteriormente, Mege Rosso brindó una conferencia sobre este tema en el Instituto Nacional Sanmartiniano de Buenos Aires. La Manta de Luz se exhibió en esa ocasión en el lugar e ingresó a la reunión escoltada por el Ejército de Granaderos a Caballo. Hoy se expone en la Sala San Martín del Museo Histórico Nacional, alternando los períodos de exhibición con los de descanso del textil, que se realiza en la reserva patrimonial de la institución. Además de la exhibición escoltada en el Instituto Sanmartiniano, la Manta de Luz pudo apreciarse en el 2010 en la muestra “Las Pampas: Arte y Cultura en el Siglo XIX” en PROA. En este caso, la pieza fue exhibida con un grupo de ponchos de origen pampa, pehuenche y ranquel que presentan diferentes soluciones de terminaciones, ya sea con flecos estructurales o con cuatro orillos (Suárez, 2010). Las

diferencias técnicas de todas las piezas textiles están descritas y analizadas por Graciela Suárez y Ruth Corcuera en el libro sobre dicha exhibición. En el 2012 se pudo apreciar la Manta de Luz en la muestra “La Iconografía Histórica en Arte BA”, en el pabellón de la Secretaría de Cultura de la Nación de la feria Arte BA.

La Manta de Luz trae aparejada un historial de discusiones sobre la atribución de su tejeduría. Diferentes hipótesis proponen que no se trata de un poncho pehuenche, que la excepcionalidad cromática no se corresponde a la tejeduría del área y que fue tejido en el norte –en ese momento territorio dominado por los godos–. Hipótesis que pierden sustento cuando se sopesa el valor de la tejeduría pehuenche y la correspondencia de la técnica textil con un corpus regional, la descripción iconográfica de Mege Rosso y el ritual en los parlamentos. Resulta así el símbolo de una “identidad fundada en los comunes orígenes indoamericanos” (Chumbita, 2013) como abrevadero del proyecto independentista.

Podemos entender que la Manta de Luz era la materialidad del deseo compartido de una alianza saludable y duradera. Sin embargo, el ingreso de la pieza como patrimonio del Estado argentino se produjo cuando culminaba la campaña de exterminio de los pueblos indígenas del sur. Su estatus de colección es contemporáneo a la ocupación y la apropiación de las tierras indígenas. A diferencia del proyecto emancipatorio sanmartiniano, la construcción de la identidad nacional incluía entonces una imagen del indio como sinónimo de la barbarie. Esa imagen de época del bárbaro era el soporte ideológico del despojo y el genocidio indígena: un imaginario contradictorio con el testimonio que representa esta pieza excepcional de la tejeduría de los Andes del sur, una Manta de Luz.



## Bibliografía

### Libros

- BOCCARA, Guillaume, 2007, *Los vencedores. Historia del pueblo mapuche en la época colonial*, San Pedro de Atacama, Universidad Católica del Norte.
- CHUMBITA, Hugo, 2013, *Historia crítica de las corrientes ideológicas argentinas*, Buenos Aires, UNLAM-Fundación Ross.
- CARABALLO DE QUENTIN, Claudia, 1999, *Ponchos de las Tierras del Plata*, Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes.
- CORCUERA, Ruth, 2017, *Ponchos de América. De los andes a las pampas*, Buenos Aires, Fund. CEPPEA.
- ESPEJO, Gerónimo, 1953, *El paso de los Andes. Crónica histórica de las operaciones del Ejército de los Andes para la restauración de Chile en 1817*, Buenos Aires, Guillermo Kraft Ltda.
- GALASSO, Norberto, 2007, *Seamos libres y lo demás no importa nada*, Buenos Aires, Colihue.
- MARÍ, Jorge y TARANTO, Beatriz, 2018, *Manual de telar mapuche. Ponchos de labor*, t. 1, Buenos Aires, Maizal.

### Artículos de libros

- ESCOBAR, Ticio, 2010, "Arte indígena, zozobras, pesares y perspectivas" en Bovisio, María A. y Penhos, Marta, *Arte Indígena. Categorías, prácticas, objetos*, Buenos Aires, Encuentro Grupo Editor y Facultad de Humanidades.
- MEGE ROSSO, Pedro, 2004, "Colores aquí. Simbología mapuche del color" en: Llamazares, Ana María y Martínez Sarasola, Carlos, *El lenguaje de los dioses : arte, chamanismo y cosmovisión indígena en Sudamérica*, 2004, Buenos Aires, Editorial Biblos, p 247.
- SUAREZ, Graciela, 2010, "Ponchos de personajes históricos" en: Caraballo de Quentin, Claudia, *Arte de las Pampas en el siglo XIX*, Buenos Aires, Lariviere.

### Artículos de publicaciones periódicas

- ALVARADO, Margarita, 1994, "Ñimin, trarün y wirin. Tres procedimientos expresivos en el universo textil mapuche", *Revista Lengua y Literatura Mapuche*, Temuco, n 6, octubre 1994, p 9
- CHACANA HIDALGO, Susana del Carmen, 2017, "Tariwe de machi: investigación y documentación", Museo Regional de la Araucanía, *Colecciones Digitales*, Subdirección de Investigación, Temuco, año 2017.
- CHERTUDI, Susana y NARDI, Ricardo, 1961, "Tejidos araucanos de la Argentina", *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas*, n 2, 1961, p 97.
- CRESPO, Juan José, 2000, "El poncho en nuestra vida y en nuestra historia", Museo Histórico, Buenos Aires, año 3, n 3, segunda época, junio de 2000, p 27-38.
- CRESPO, Juan José, 2000, "El poncho en nuestra vida y en nuestra historia", Apéndice, *Museo Histórico*, Buenos Aires, año 3, n 3, segunda época, junio de 2000, p 39.
- HUILIÑIR- CURÍO, Viviana, 2015, "Los senderos pehuenches en Alto Biobío (Chile): articulación espacial, movilidad y territorialidad", *Revista de Geografía Norte Grande*, Chile, n 62, año 2015, p 47.
- LEÓN, Leonardo, 1999, "Los parlamentos del toqui pehuenche Ancanamun de Malalhue: Concepción y Mendoza, 1781-1784", *Cuadernos de Historia*, Chile, n 19, diciembre, año 1999, p 21.
- MEGE ROSSO, Pedro, 1989, "Los símbolos envolventes: una etnoestética de las mantas mapuche", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago de Chile, n 3, 1989, p 81.
- MEGE ROSSO, Pedro, 1998, "La manta del Libertador: legado de la expresión textil mapuche", *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, Santiago de Chile, n 7, 1998, p 53-65.
- SILVA GALDAMES, Osvaldo, 2001, "Butanmapu mapuche en el parlamento pehuenche del Fuerte San Carlos, Mendoza, 1805", *Revista de Historia Indígena*, Departamento de Ciencia Histórica, Facultad de Filosofía, Universidad de Chile, n 5, 2001, p 9.
- RUSTAN, María Elizabeth, 2016, "Continuidades y discontinuidades en las relaciones interétnicas. Frontera de Cuyo en la primera década revolucionaria", *Travesía*, Suplemento, VII Reunión del Comité Académico de Historia, Regiones y Fronteras, Universidad Nacional del Tucumán, año 2016.
- TORO BARDECI, Oscar Salvador, 2012, "La movilidad y el rol fronterizo de las poblaciones pehuenches en el siglo XVIII (frontera del Bío Bío)", *Actas del XIX Congreso Nacional de Arqueología Chilena, 7 Estrategias y procesos de dominación y resistencia*, Arica, octubre 2012, p 363.
- TORO BARDECI, Oscar Salvador, 2015, "Las estrategias culturales pehuenches en los parlamentos del siglo XVIII. Los espacios de diferenciación sociocultural en la frontera del Biobío", *Repositorio Magister en Historia*, Escuela de Postgrado, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad de Chile.
- VIGNATI, Milciades Alejo, 1953, "Datos de etnografía pehuenche del Libertador José de San Martín", *Notas del Museo de la Ciudad Eva Perón*, Tomo 16, Antropología, n 57, Ciudad Eva Perón, Universidad Nacional de la Ciudad Eva Perón, Facultad de Ciencias Naturales y Museo.
- VILARIÑO, Martín, 2020, "Reactualizando alianzas al pie de la Cordillera de los Andes: el parlamento de 1816 entre pehuenches y patriotas", *Memoria Americana. Cuadernos de Ethnohistoria*, 28.1, Junio, p 74-91. ■



# RECORDANDO A LILIANA ANTIMAN

Cintia Oliverio, Patricia Blum, Claudia Baracich

Nos proponemos recordar, cerca del primer aniversario de su fallecimiento, a la Longko Liliana Antiman, y a través de los testimonios de aquellos que la conocieron, rendir el homenaje de quienes guardamos en nuestros corazones su sabiduría, generosidad y compartires.

Sus hijos Giselle, Martin, David, Cinthia y Jennifer hablan amorosamente de ella:

*“Mujer virtuosa, si la hay... era un ejemplo de mujer, con defectos y virtudes, con sus aciertos y errores, pero fue una de esas mujeres que cumplen para ser llamada así. Trabajadora incansable, por su familia: desde chicos recordábamos que era la última en acostarse, haciendo producción en su taller, y la primera en levantarse para despertarnos y seguir trabajando; y más tarde por su comunidad, donde siendo la “longko”, su humildad y servicio la caracterizaban, siendo ante todos los eventos la primera en estar, desde la programación, la limpieza del lugar, preparar el lugar donde dormían quienes venían de lejos, predispuesta a recibir a cada uno a la hora de llegada, atenta a la necesidad de cada uno, brindando lo mejor de sí, su experiencia, su conocimiento, y aun al otro día era la primera para limpiar y dejar todo ordenado en su lugar.*

*Negociadora, habló y luchó siempre por conquistar lo mejor, lo más posible por su gente. Ayudaba a todo el que podía, no hacía falta que le pidiesen nada, recibía a aquel que se le acercara con los brazos abiertos... fue madre de muchos.*

*Jamás quiso pagar a nadie mal por mal. Aun cuando le sacaron cosas injustamente, dijo: ‘déjalos que se lo lleven, yo prefiero estar en paz y tener la tranquilidad de mi conciencia’. Mujer hermosa por dentro y por fuera. Inteligente, supo guardar silencio, aprender de sus mayores y hasta superar a sus maestros.*

*Peleaba como leona ante quien sea para defender lo que creía justo. Cada día a su lado fue un regalo divino, con su dulzura y sus 'antimañadas'. Pero sobre todo fue una mamá con todas las letras y en todos los ámbitos de su vida. Fuiste un claro ejemplo. Siempre vivirás en nuestros corazones, te amamos, mami".*

Compartimos asimismo las palabras de Hugo Silveira, de la comunidad de Rojas:

*"Quién sabe cuándo conocí a Liliana Antiman... Iba rumbo al centro del campo de la vieja comunidad de Kolvkew (Coliqueo) y vi a un grupo de mapuches entreverado entre altas malezas, dedicados a la limpieza de un pequeño territorio recuperado, a través de un contrato de comodato con la Municipalidad toldense. No resistí a la tentación de detenerme y presentarme. Don Martín Antiman fue quien encabezó el saludo de recepción y entre sus acompañantes estaba ella. Sumamente educada, respetuosa de su padre, esperó su momento para saludarme con un cordial 'mari mari'.*

*No pasó mucho tiempo y ya estábamos en la Casa de la Cultura, en el edificio de la vieja Municipalidad, dando clases de cultura mapuche. La atención de Liliana se destacaba. Siempre pedía algo más. Estaba ávida de encontrar en los conocimientos la base de su razón de ser. Acompañando a su padre, fue fortaleciendo la esencia de nuestro pueblo. Se fue ganando el respeto de todos. Sin perder jamás su compostura, adquirió la habilidad de decir incluso cosas "golpeaditas" –como le dicen nuestras abuelas a los temas ríspidos– con un tono moderado, que no admitía otra réplica que no fuera en igual sentido... En el proceso de crecimiento, llegó el momento de la espiritualidad. En una "conversa" de las tantas que manteníamos, me propone "levantar" ceremonia en el predio aludido. Desde entonces, cuatro veces al año, comenzando con la ceremonia del Wiñoy Xipantv (año nuevo) en el solsticio de invierno, y siguiendo con el Pewv (primavera), ragñi xipantv (mitad de año en el solsticio de verano) y el día de los pueblos originarios (19 de abril o fin de semana posterior más cercano), fueron motivos del encuentro de cientos de mapuches y no mapuches, unidos en una espiritualidad conectada con las fuerzas naturales que nos rigen.*

*Escuchando a los mayores, ella ganó su confianza y fue depositaria de conocimientos ancestrales guardados en la memoria de muchos, aún ante el avasallamiento y el desprecio de la sociedad no mapuche. Conoció las virtudes de las hierbas medicinales. Aprendió a cocinar nuestros platos más típicos. Hizo del huso y de la rueca sus acompañantes habituales a la hora de hilar la lana, antes del teñido con elementos naturales. Y en la recuperación de nuestras pautas culturales, supo difundirlas a quienes se acercaban ávidos por conocerlas. Trascendiendo su labor, comenzó a ser convocada para encuentros, disertaciones, cursos de telar, programas de radio y televisión, incluso de nivel nacional.*

*Recuerdo que cuando la "levantamos" como longko, todos pensamos que la tendríamos por décadas al frente de la comunidad. Muchos mapuches nos entreveramos con otros tantos winkas (gente blanca) en una ceremonia espectacular, pocas veces vista. De diferentes comunidades y agrupaciones llegó gente para testimoniarle su adhesión y ofrecerle el sincero acompañamiento a sus actividades.*

*En la plenitud de su desarrollo, el destino quiso que partiera prematuramente. Aún ahora me cuesta llegar a la Ruka, como llamamos a la sede central de la Comunidad, y no ser recibido con el afecto y el respeto con que ella lo hacía.*

*Sólo nos resta recordarla a cada momento, en lo posible seguir su ejemplo, no decaer, para que tanto su familia como aquellas otras que integran la agrupación sigan trabajando fuerte, con total responsabilidad, siempre mirando hacia adelante, caminando hacia el futuro".*

También el longko Oscar Farías, de la comunidad Nahuel Payun de Junín, nos regala su recuerdo:

*"A Liliana Antiman la conocimos en el 3er. Parlamento Mapuche de la Provincia de Buenos Aires, en Los Toldos, donde nos acercamos los de la comunidad Nahuel Payun de Junín, con*

nuestro longko Domingo Neculpan y nuestros mayores. Allí estaba Liliana joven, recientemente llegada de Buenos Aires, ya con sus hijos criados, nuevamente a su origen que era Los Toldos. Su papá levanta, empieza a poner de pie a una comunidad mapuche, y comienza un proceso de institucionalización con el logro de la personería jurídica. Este contacto fue después un reencuentro de una comunidad con la otra, dado que en el pasado habían estado no sé si enfrentadas, pero sí en desavenencias por diferentes posturas; ellos descienden del longko Ignacio Coliqueo, un cacique que se adaptó, resignó su cultura, su religiosidad, renunció para convertirse en un occidental, convertir su comunidad para hacerse "indios amigos"; y nosotros veníamos de luchas que jamás pactábamos con el blanco, con el longko Nahuel Payun veníamos luchando con Pincen en toda la zona pampeana. Entonces, volver a saldar la historia, poder cruzar ese cerco y que nos encuentre generacionalmente en otro contexto histórico, es muy lindo. Hablábamos con Liliana siempre de saber contextualizar la historia y de cómo nuestros pueblos, por diferentes formas de subsistencia tuvieron que adoptar diferentes metodologías, algunos la lucha cruenta y otros la lucha incruenta, estrategias que se daban los longkos en aquella época; por lo tanto, enseguida entramos en estado de conciencia en ese sentido, y lo único que nos podría unir era la espiritualidad, no un papel, una personería o sólo la lucha reivindicativa, sino lo espiritual. Así comenzamos a levantar ceremonias: wexipantv, que es el año nuevo de la naturaleza, entuzuam que es lo que el cristiano llama el bautismo, para nosotros la presentación de nuestros niños ante las fuerzas de la naturaleza, el casamiento mapuche, y ceremonias que tenían que ver con la rehabilitación y el desarrollo espiritual. Tenemos que decir algo muy, muy importante, que fue la evolución de Liliana Antiman, no solamente por ser mujer, sino por ser portadora de su apellido y de su sangre anty-man, del man, Condor yanty sol. Cóndor del sol significa su linaje, su kempeñ decimos nosotros, su línea consanguínea. El padre de Liliana era pastor evangélico, Liliana cantaba en una iglesia evangélica. Esos procesos de aculturación, la imposición religiosa que puso la conquista, pero nosotros pudimos desmitificar la historia y volver a reconstruir nuestra espiritualidad, reconvertirnos en lo que realmente siempre fuimos y no renunciar a esto, porque el cristianismo con la imposición de la espada y la cruz había hecho tantos daños... Quiero destacar la gran evolución que tuvo Liliana, que levanta una comunidad, crecen, recuperan su identidad, y ella llega a ser werken, mensajera de su comunidad, werken de su padre, representante del longko mientras vivió. Ya fallecido su padre, nosotros, como autoridades de diversas comunidades de la zona vinimos y la levantamos, unos años atrás, como longko, cacique mujer, algo trascendental en la evolución de nuestras comunidades por el rol que tiene la mujer en el desarrollo espiritual.

Por eso nos une no sólo la sangre indígena, una gran hermandad, una amistad que duró hasta ahora, porque nosotros no creemos en la muerte en el sentido occidental. Tras la muerte física el kalel, el cuerpo, se va a la tierra, vuelve a su origen y el am, que es el alma, se transforma en pullu, en espíritu, y comienza su viaje hacia la WenuMapu, la tierra de arriba, y desde allí sigue estando en contacto y nos sigue guiando.

En este proceso de recuperación, fue una mujer que en veinte años pudo hacer un trabajo impresionante, porque construimos una relación con los intendentes de toda la región logrando que acompañen procesos como la institucionalización de la bandera mapuche en Los Toldos por ordenanza municipal, el colectivo para la escuela rural de la tribu de Coliqueo, institucionalizar el 19 de abril, día del indio americano, como fiesta de la ciudad, rescatar el festival nacional del telar mapuche, algo que había quedado trunco y se reinstaló. Su última lucha fue por la recuperación del eltunwe, que es el cementerio mapuche que la municipalidad de Los Toldos usaba como lugar recreativo, cuando toda la historia del pueblo habla que ahí fue un antiguo cementerio ancestral. En ese empeño la encuentra la muerte terrenal.

Por todo ello queremos destacar la figura y la trascendencia social, política, filosófica y espiritual de Liliana Antiman". ■

# NVIQUÉ, PATRIMONIO CULTURAL QUOM

**María Belén Speratti**

trabajo en la Cátedra de H. Chumbita, Seminario Claves de la identidad suramericana

Comencé este trabajo a partir de la canción 'Antiguo dueño de las flechas', que refiere la resistencia de la comunidad toba hacia la invasión colonial, y llegué a una página de Facebook donde encontré otra canción bellísima, indicando solamente los artistas que la interpretaban, Ema Cuañeri (voz) y Romualdo Diarte (guitarra).



<https://www.facebook.com/watch/?v=545803922870254>

Envié mensajes por la misma aplicación, con la ilusión de que me respondiesen, y así fue. Pude contactarme con Romualdo Diarte, músico de una comunidad Qom de Formosa, quien me dijo que la canción se llamaba "Maiche maiche anauatevo". Me brindó un material maravilloso, que no está publicado comercialmente, y continuando la búsqueda llegué a un documental donde Romualdo realiza una

“visita” a Cesar, un músico de la comunidad qom que toca el nviqé, una especie de violín de una sola cuerda. Al verlo y escucharlo, me planteé si era autóctono o producto del mestizaje musical, tema que había desarrollado el profesor Javier Di Sanzo en nuestras reuniones virtuales del Seminario.

“NamaqtaGa Ca Cesar (Visitando a Cesar)” muestra el encuentro entre dos músicos qom, Romualdo Diarte (30 años) y Cesar González (75 años) en la comunidad Qom de Mala, San Carlos, Formosa, que data del año 2007. Este cortometraje es producto de un taller realizado en el barrio Nam Qom, a 10 kilómetros de la ciudad de Formosa, para introducir a un grupo de jóvenes maestros tobas en el uso del video como herramienta de documentación, investigación y transmisión sobre las propias expresiones artístico-culturales, a fin de producir material audiovisual didáctico para difundir en las escuelas y la comunidad.



Cortometraje “Visitando a César” (2007): <https://vimeo.com/5232075>

Romualdo estudió en el Instituto provincial del Profesorado de Música. Luego comenzó a trabajar como maestro de modalidad aborigen y profesor de música en la escuela primaria y secundaria de aquel Barrio toba cercano a la capital formoseña. Así profundizó el interés por su propia música, aprendiendo a tocar el nviqé con el músico César, de su comunidad natal.

Continuando con la búsqueda, hallé una entrevista radial al músico Mauricio Maidana, miembro de la comunidad Qom, que cuenta también detalles sobre el nviqé y su historia.

Mauricio Maidana es un artesano, músico, docente bilingüe qom-castellano. Pertenece al Centro Comunitario Daviaxaiqui. Entrevistado en 2009 por Daniel Canosa en la Biblioteca Qomllaqpi, Derqui, Buenos Aires, brinda un testimonio invaluable sobre el nviqé, su significado, la leyenda, la vida del músico qom hoy en día, y por qué corre peligro de desaparecer la tradición de tocar el nviqé en la comunidad qom.

El nviqé es un rabel –instrumento de cuerda frotada similar al violín–, monocorde, construido e interpretado por los pueblos indígenas qom (“toba”) y Pi’laqá (“pilagá”), habitantes originarios del noreste de Argentina (provincias de Chaco y Formosa). Su nombre, que en la literatura especializada aparece escrito indistintamente como mbiké, n’viqué, nwiké, ñoviqué, nowiké, nowikí, newiké o

newikí, evocaría el sonido que hace el jaguar al afilarse las uñas arañando un tronco; y según el testimonio de Maidana, también imita el sonido de las golondrinas.



Mauricio Maidana

Las fuentes más tempranas –descripciones de las sociedades originarias del Chaco Central y Austral de los siglos XVIII y XIX– describen el instrumento como un "violín" rústico con caja de resonancia de calabaza o tronco de palmera ahuecado. Estaba provisto de un largo mástil de palo borracho, una tapa armónica de cuero o corteza y una única cuerda de tripa o de crin de pecarí, o incluso de cabello femenino, material este último también empleado en el arco. Esta estructura y su forma de elaboración no estarían muy alejadas de las de muchos rabeles campesinos ibéricos. Más recientemente, la caja fue reemplazada por latas de caramelos o galletitas, cuyos sonidos fueron probados por músicos de la zona del Espinillo, obteniendo la acústica característica que actualmente se conoce.

Es un instrumento que solo cumple una función melódica, porque para realizar acordes y armonías hacen falta tres sonidos y no se pueden formar con una sola cuerda.

Las numerosas variantes tradicionales de instrumentos de cuerda frotada, tanto indígenas como criollas, desarrolladas en las distintas regiones suramericanas, derivan de los instrumentos de cuerda llevados por los europeos a las Américas a partir de fines del siglo XVI, incluyendo rabeles, violas (o vihuelas) de arco y tempranos violines.

Partiendo de un principio estructural común (un número determinado de cuerdas tensadas sobre una caja de resonancia y frotadas con un arco) y de unas formas de interpretación más o menos normalizadas (vertical sobre las rodillas, horizontal sobre el pecho o el hombro), las distintas comunidades fueron desarrollando sus propios modelos, formas y estilos, de acuerdo a los materiales

que tuvieran a su disposición, a su propia experiencia artística, a los elementos previamente existentes, a su cultura musical y a sus preferencias sonoras.

En la región musical del Chaco surgió entonces el nviqué, que representa un símbolo distintivo de la cultura Qom y fue declarado patrimonio cultural. La música de la cultura QOM fue transmitida oralmente de generación en generación y también registrada por algunos antropólogos, mas no se hallan grabaciones comerciales.

Siguiendo el texto del profesor Di Sanzo, podemos inferir que se trata entonces de un fenómeno folklórico, puesto que –a diferencia de la música de proyección folklórica, que pasa por el proceso de difusión o comercialización masiva– reúne las siguientes características: 1) Es el resultado de un proceso dinámico y no de manifestaciones estáticas; 2) de carácter colectivo y vigente, y no meramente individual; 3) de transmisión empírica, oral, no escrita ni institucionalizada, ni difundido a través de medios tecnológicos como la prensa, la radio, el cine, etc.; 4) de carácter anónimo; 5) regional, geográficamente localizado.

Maurico Maidana cuenta, en una entrevista realizada en la Biblioteca Qomllalaqpi, que aprendió a tocar el violín mirando los dedos de su abuelo, al pulsar la única cuerda del instrumento. Su conocimiento se retrotrae al entendimiento familiar sobre los instrumentos y las artesanías, se trata de un legado familiar. Una música no escrita que pasa de generación en generación. Cada padre debe pasar a su hijo la sabiduría y cada familia debe transmitirla, oralmente.

El nviqué era ejecutado por los hombres mayores de la comunidad. En los últimos años adhirieron a la Iglesia evangelista, donde no está permitida la música toba, que no sería adecuada por ser “música del diablo”. Por eso, hoy quedan muy pocos ancianos que, como César, ejecuten el nviqué. Los chamanes lo tocaban para curar, y por eso mismo los pastores evangelistas lo prohíben.

Comenta también Maidana ciertas leyendas, y es interesante entender la vinculación existente entre los sonidos de los animales y el sonido del nviqué. Hay quienes sostienen que la golondrina anuncia la crecida de los ríos en varias comunidades de Chaco y Formosa, y que los músicos locales suelen imitar el sonido del pájaro, para preparar así a la comunidad sobre la amenaza de una segura inundación. Otra leyenda qom cuenta que quien interprete el nviqué cuando brilla el lucero (chiski) se encontrará con su ser amado antes del amanecer.

## **Bibliografía**

Citro, Silvia (coordinadora) et al, *Memorias, músicas, danzas y juegos de los Qom de Formosa*, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2016.

Civallero, Edgardo, «Violines» tradicionales de América Latina, parte I, Argentina y Paraguay, Madrid, 2015; <https://www.aacademica.org/edgardo.civallero/268.pdf>

Di Sanzo, Javier, “Mestizaje en el folklore musical argentino”, texto de la cátedra, Seminario Claves de la Identidad Suramericana, Dpto. de Folklore UNA, 2020.

Documento oral sobre el violín N’vique, por Mauricio Maidana  
<http://librosvivos.blogspot.com/2013/02/documento-oral-sobre-el-violin-nvique.html>

N’vique, testimonio de Mauricio Maidana  
<http://qomllalaqpi.blogspot.com/2009/12/nvique-violin-de-la-cultura-qom.html> ■

# EDGAR MORISOLI

(1930-2020)



Edgar Morisoli fue y seguirá siendo una de las más altas voces en la expresión poética del solar pampeano, creador de un lenguaje capaz de descubrir todo el vigor y la riqueza del entorno natural y humano que habitó fervorosamente. Cumplió una misión trascendente en la lucha de su gente por los derechos a la vida, a la tierra y el agua, al conocimiento de la historia y el rescate del patrimonio tradicional. Nos deja el testimonio de su gran corazón solidario con las causas populares.

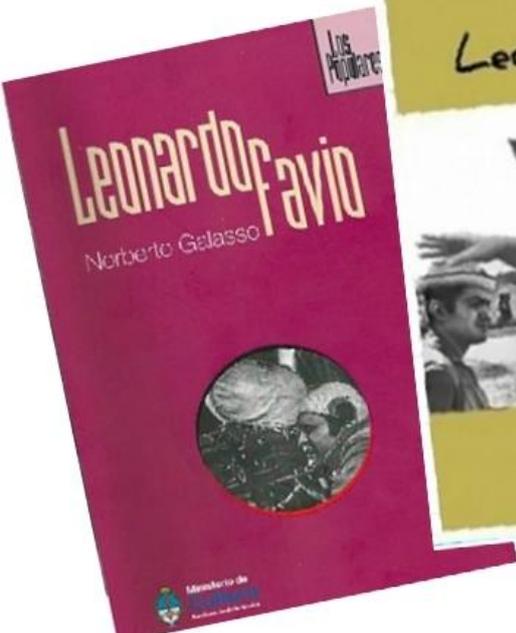
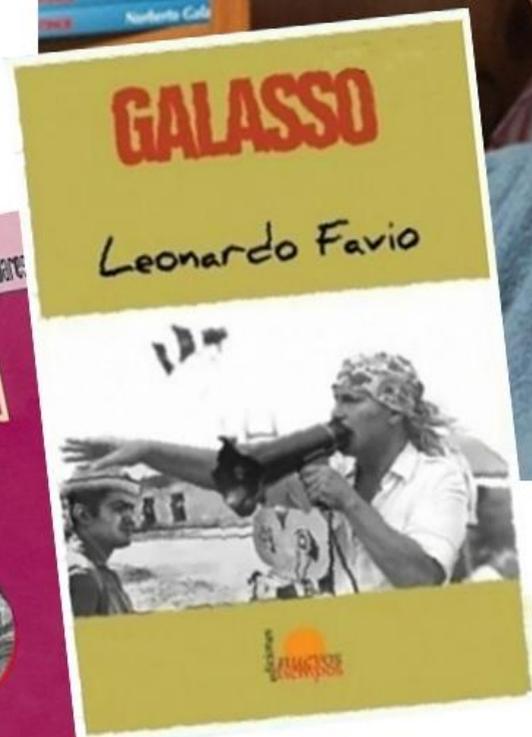
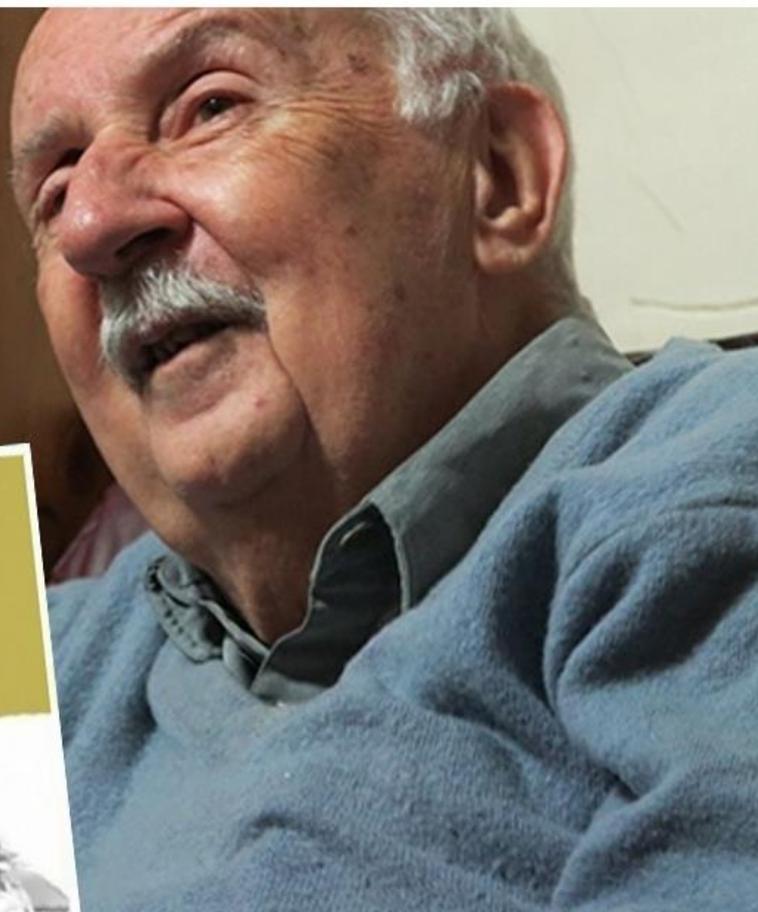
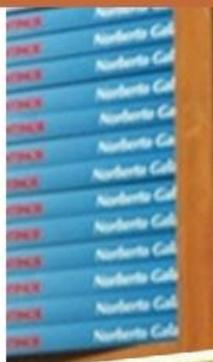
En el primer número de esta revista publicamos uno de sus textos sobre el significado cultural de las regiones interiores del país. Añadimos ahora un pequeño gajo del inmenso caudal de su poesía que nutre el cancionero sureño.

La Confinera de Morisoli y Delfor Sombra por Lalo Molina



0:12 / 1:20

<https://www.youtube.com/watch?v=NYHPVYsm8R0>



# LEONARDO FAVIO por GALASSO

El libro de Norberto Galasso sobre Leonardo Favio (1938-2012), prologado por Teresa Parodi y Fernando Martín Peña, fue editado por el Ministerio de Cultura de la Nación y estaba listo para ser distribuido en diciembre de 2015. Pero con el cambio de gobierno, al ocupar la gestión el nuevo secretario de Cultura, los ejemplares del libro fueron “desaparecidos”. Tuvieron que ser rescatados en una reedición del sello Nuevos Tiempos para reparar la miserable censura que padecieron. Se trata de un compendio de la obra de Favio en sus múltiples facetas de actor, cineasta, cantante, compositor y militante de la cultura y la causa nacional, a través de diversos testimonios que permiten aproximarnos a su historia personal y artística; en parte contada por él mismo en declaraciones que reflejan sus motivaciones y su sensibilidad social.

A la par de la incursión con un cancionero propio y original dentro de la música juvenil de los años '60, Favio realizó varias películas excepcionales, con la colaboración como guionista de su hermano Zuhair Jury. Entre ellas se destacan la “Crónica de un niño solo”, y luego un verdadero clásico de factura neorrealista, “El romance del Aniceto y la Francisca”. Otras recreaciones, “Juan Moreira”, “Nazareno Cruz y el lobo” y “Gatica” condensaron la versión cinematográfica de grandes mitos populares argentinos. En su última etapa creadora, la estilización del “Aniceto” y la serie documental “Perón. Sinfonía del sentimiento” constituyen el legado perdurable de sus fervores e inquietudes en el terreno del arte y la política. ■



## FERNANDO PINO SOLANAS (1936-2020)



Pino Solanas, cineasta, político y legislador del campo nacional, nos deja una producción cinematográfica revolucionaria en sus formas y contenidos. En el grupo Cine Liberación, junto a Octavio Getino y Gerardo Vallejos, produjo documentales precursores como 'La hora de los hornos' y 'Perón: actualización política y doctrinaria para la toma del poder'. En un estilo innovador, recreando el género ficcional, realizó obras memorables, 'Los hijos de Fierro', 'El exilio de Gardel', 'Sur', 'El viaje', y retomó la línea documental con una serie de filmes de denuncia, entre otros 'Memoria del saqueo', 'La dignidad de los nadies', 'Tierra sublevada', testimonios de un persistente compromiso con el destino de su pueblo.

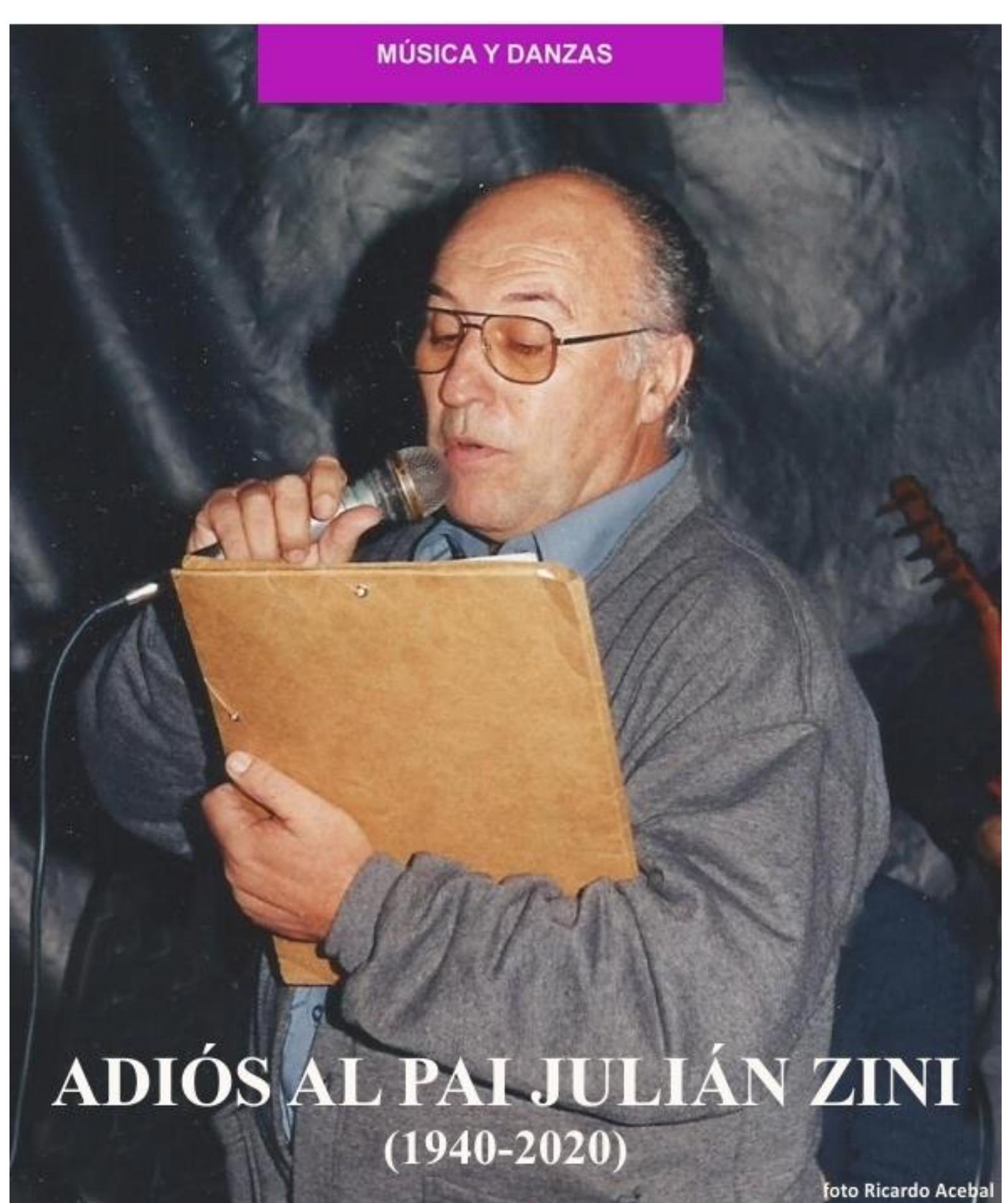


video: <https://www.youtube.com/watch?v=DRBv03HPvWc&feature=youtu.be>

**Los jóvenes intérpretes de Músicasalmundo, conjunto dirigido por Mariano Tomaselli, realizaron con Lula Bertoldi una versión del tema 'Bandidos rurales' de León Gieco, del que son coautores Hugo Chumbita y Luis Gurevich.**

**El video que lo presenta, obra de Cecilia Prandini, merece un lugar especial en nuestra sección de Artes Visuales por la admirable composición de imágenes que glosan el relato musical.**

MÚSICA Y DANZAS

A photograph of Ricardo Acebal, a man with glasses and a grey sweater, performing on stage. He is holding a microphone in his right hand and a large, light-colored clipboard in his left hand. The background is dark and textured.

# ADIÓS AL PAI JULIÁN ZINI

(1940-2020)

foto Ricardo Acebal

## Ricardo Acebal y Milcíades Aguilar

*Con permiso que traigo mis amigos  
florecidas en un canto mi verdad,  
esta hermosa y doliente verdad del alma mía  
que hace tiempo les debo, y aquí está.*

Con estos versos quiero agradecer una vez más lo que ha significado el aporte del Pai Julián para la cultura de nuestra provincia de Corrientes, y poder mostrar la valoración de un pueblo que tenía su palabra guardada: él la dio a conocer.

Él nos marcó un camino a recorrer, dándonos esta herramienta fundamental, la palabra. Desde ahí comenzamos a tener certeza del potencial que tenía nuestra cultura; el chamamé se enriqueció como herramienta comunicacional, para llegar a tantos lugares de nuestro país y del mundo.

### Milcíades Aguilar

*“Por favor, entiérrenme  
en mi Mercedes, Corrientes,  
pido me bese la frente  
mi Madre de la Merced.  
Allí resucitaré  
con Joaquín y con Mariano,  
con Caraícho Galeano,  
les juro que volveré,  
¡por correntino, che hermano,  
volveré en un chamamé!”*

Así dejó expresada su voluntad Julián Gerónimo Zini en el poema "Pueblo músico", incluido en *Ñande Roga, Mercedes Corrientes*, que editó Camino Real (Milcíades Aguilar) en 1991.

En 1984 comencé a tratar personalmente a Julián y a gozar de nuestras charlas, algunas de las cuales han quedado grabadas en cassettes (ver en la web nuestra página Identidad Cultural). Ese año es también el de aparición de *Memoria de la Sangre*, dos tomos publicados "con el propósito de colaborar con aquéllos que ayudan al pueblo a encontrarse con sus raíces: artistas, docentes, catequistas": un libro fundacional, realizado por Zini con la colaboración de Julio Cáceres, prólogo del grande Bernardo C. Ranalletti y tapa de Gabriel Zárate.

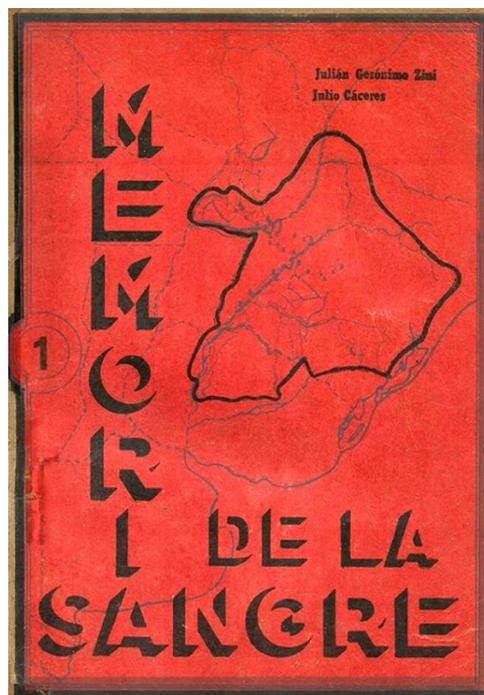
*Memoria de la Sangre* es un verdadero manual de identidad. A partir de un poema de Zini que Julio Cáceres musicalizó, cada capítulo de esta obra abunda en datos históricos, geográficos, poemas alusivos, leyendas, celebrando y dando respuesta a cuestiones y temas a los que no puede ser ajeno nuestro sistema educativo, apostando a la cultura popular:

*“Por la gracia de Dios,  
soy correntino de las Misiones  
vine a ver la luz  
donde la viera el Padre de la Patria:  
el José que acunó Rosa Guarú.*

*No es lo mismo nacer en cualquier parte  
ni es lo mismo saber que no saber,  
para ser lo que soy estoy viniendo  
de muy lejos, de un tiempo imaguaré.*

*Por eso no me hallo en la injusticia  
Y si aguanto, no sé disimular,  
Por eso pienso y digo: hay que plantarse  
Ya mismo en esto que es nuestra verdad.*

*Entonces, sí señores, yo me juego  
Y me ofrezco otra vez y una vez más,  
Para hacer que esta América-esperanza  
Sea Casa del Hombre, Ñanderoga,  
Y por lo tanto la casa de la paz”.*



El conjunto Neike Chamigo que fundó el Pai Julián, así como Los de Imaguaré, Reencuentro, el cantautor Mario Bofill y otros artistas menos conocidos, cumplieron y cumplen a rajatabla lo que propuso este libro hace 36 años.

La cantidad de composiciones que él sumó al canto popular de Argentina, y su constante presencia en cada domicilio, hospital, escuela o escenario que lo requiriera, nos lleva a meditar qué difícil será acostumbrarse a no tenerlo físicamente. Ante este cimbronazo ¡Neike, amigos!

**Ricardo Acebal**

**video: EN LA 30° FIESTA NACIONAL DEL CHAMAMÉ**



[https://www.youtube.com/watch?v=AQddFFSwSdQ&list=RDAQddFFSwSdQ&start\\_radio=1&t=0](https://www.youtube.com/watch?v=AQddFFSwSdQ&list=RDAQddFFSwSdQ&start_radio=1&t=0)



# JAIME TORRES Y EL TANTANAKUY

Ricardo Acebal

El natalicio de Jaime Torres, un 21 de septiembre, ha sido propuesto con toda razón para celebrar nuestro día del charanguista.



[https://www.youtube.com/watch?v=bz\\_inHU3Ox0](https://www.youtube.com/watch?v=bz_inHU3Ox0)

Esta es la oportunidad de recordar su memorable iniciativa del Tantanakuy (encuentro, en quichua) que él creó y organizó durante más de cuarenta años, en Humahuaca y otros lugares de aquella maravillosa región, reuniendo a los músicos y cantores locales con las mayores figuras del arte de raíz folklórica. Allí estuvieron don Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú, el Chango Farías Gómez, Miguel Ángel Estrella, Mario Bofill y tantos otros, incluso la Orquesta Criolla de docentes y alumnos de nuestra casa de estudios.

Ricardo Acebal, participante asiduo de tales encuentros, guardó el registro sonoro de un acontecimiento especial en la Casa del Tantanakuy, en vísperas del carnaval 2004: el topamiento de los payadores rioplatenses José Curbelo y Simón Saliweczyk con las copleras norteñas, la joven Mariana Carrizo e integrantes de la “Cuadrilla de Cajas y Copleros del 1800” reunidas por María Máxima Ramos. Ofrecemos aquí a los lectores apenas un retazo de esa presentación, ilustrado con imágenes de los protagonistas.



<https://youtu.be/4JlkO0516EA>

## RAMONA GALARZA (1940-2020)



En homenaje a 'la novia del Paraná' y el perenne encanto de su voz, en ocasión de su desnacimiento el pasado 22 de septiembre, la recordamos con los versos de Bosco Ortega, poeta del pueblo litoraleño, de un chamamé que tiene música de Flavio Gauna:

### RAMONITA

*Nacida de su garganta,  
criatura de la heredad,  
antes de nacer ya canta  
desde una antigua verdad.*

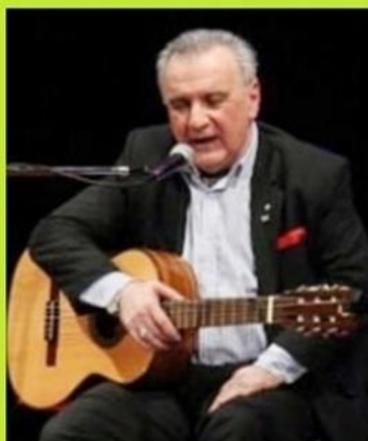
*Ella fue aurora primera  
del sol del abañeé,  
la silvestre mensajera  
del credo del chamamé.*

*La que canta es Ramonita,  
novia azul del Paraná,  
correntina zorzalita,  
alma del pueblo cambá.*

*Un solo nombre en el mundo  
para su ser guaraní,  
le basta el verbo profundo  
que nombra a su Taraguí.*

*Madre del pago, madrina,  
noble guaina del Guarán,  
la patria en su voz camina  
con la pureza del pan.*

*Por senda de cielo y huella  
es Corrientes, primordial,  
Cruz del Milagro, su estrella  
rumbo a la Tierra sin Mal.*



BOSQUÍN



## LAS MUJERES EN EL TANGO DANZA, DE AYER A HOY

**María Laura Eberhardt**

En un recorrido histórico sobre el rol de las mujeres en la evolución del tango danza en la región rioplatense, desde sus inicios hasta la actualidad, buscamos identificar su posicionamiento en ese ambiente, que también da cuenta de su lugar en la sociedad.

Frigga Haug afirma en su estudio de las “relaciones de género” que este concepto *“debe permitirnos estudiar críticamente cómo los sexos sirven para reproducir el conjunto de relaciones sociales”*. Sobre la base de una complementariedad en la procreación (una base natural), los sexos emergen en el proceso social como no iguales, y su no-igualdad se convierte en el fundamento de futuras construcciones sociales, culturales e históricas. Las relaciones de género se convierten en reguladoras fundamentales en todas las formaciones sociales conocidas, y resultan centrales para definir cuestiones como la división laboral, la dominación, la explotación, la ideología, la política, la ley, la religión, la moral, la sexualidad, el lenguaje y, por qué no también, el arte. A su juicio, en adelante *“ningún área podrá ser estudiada de manera sensata sin investigar cómo las relaciones de*

*género la moldean y son a su vez moldeadas por ella”* (Haug, 2006: 327-328).

Esta mirada resulta esclarecedora para indagar acerca de los roles, percepciones y valoraciones sobre la mujer que han predominado en el ambiente tanguero, los resultados que arrojó su lucha y en qué estadio de su proceso reivindicatorio se encuentran actualmente.

### **Las mujeres en los orígenes del tango danza**

Hacia 1870 la práctica del tango era considerada *“cosa de hombres”* (El País, 2015). Como reconoce Dos Santos, *“el tango nació varón y las mujeres siempre han estado a su vera”* (Dos Santos, 1972: 11). No solo los pasos y las figuras eran ideadas, ensayadas y enseñadas por y entre hombres —aunque fuese para luego bailarlas con mujeres—, sino que, además, las pruebas tenían lugar en los prostíbulos, en el lapso de tiempo en el que los *“machos”* *“esperaban su turno”* (El País, 2015) para satisfacer sus instintos con las *“hembras”*.

Tres situaciones de desigualdad y subordinación femenina se hacen evidentes en este relato. La primera es

que sólo al varón le estaba permitido hacer un abordaje creativo del tango baile. La segunda, que únicamente él podía, a su vez, transmitir (rol activo, de conducción) tales innovaciones a las mujeres (rol pasivo, conducidas), ya que ellas tenían vedada la práctica intra-género. Y tercera, que las primeras que accedieron a este baile, en prostíbulos o bares de “mala muerte”, eran trabajadoras sexuales o mujeres de “mala vida”, sometidas a un doble proceso de cosificación: al mismo tiempo objeto sexual del hombre e instrumento facilitador de su lucimiento en el baile.

Años más tarde, cuando esta danza “*entró en los salones de buena familia y logró la bendición de las clases acomodadas*” (El País, 2015), las mujeres “de bien” que empezaron a bailar el tango se vieron, aunque más no fuese por su condición social de clase media o alta, libradas de una de las tres situaciones de subordinación y desprecio sufrido por las mujeres de condición humilde que las precedieron.

Aún así, más allá del ámbito en el cual se hubiere llevado a cabo —primero en los prostíbulos, luego en casas decentes y después en los “*clubes de barrio (Atlanta, Sin Rumbo, entre otros tantos que ya no existen)*”—, la práctica tanguera con fines creativos, pedagógicos y de perfeccionamiento era exclusiva de los varones, a fin de “*marcárselos luego a sus compañeras de turno en la milonga*” (El País, 2015).

En síntesis, acorde con la tesis de Haug, la desigualdad social de géneros, plasmada en la supremacía del rol del hombre (construida en torno de una supuesta “desigualdad natural”, biológica o reproductiva entre machos y hembras), se volcó en esos mismos términos en lo que hace a la participación y valoración (o desvalorización) de cada género en la ejecución del tango danza, desde sus comienzos y durante gran parte del siglo XX.

### **Pioneras: la irrupción de las mujeres en el siglo XX**

En su legendario libro *Las mujeres del tango* (1972), Estela Dos Santos reunió los retratos de una larga lista de mujeres que, desde los primeros años del siglo XX, lograron destacarse y hacer historia en el tango porteño, tanto en el país como en el mundo. Entre ellas, Paquita Bernardo, Sofía Bozán, Pepita Avellaneda, Libertad Lamarque, Rosita Quiroga, Azucena Maizani, Linda Thelma, Dora Davis, Jovita Luna.

Estas reconocidas artistas de la época se convirtieron, a fuerza de maestría y sacrificios, en figuras icónicas del tango de entonces, brillando en el ámbito nacional e internacional, no exclusivamente como bailarinas, también como músicas, cantantes, letristas, compositoras, cupletistas: toda una proeza para los parámetros de la sociedad machista y conservadora de aquellos tiempos (que aún hoy sigue en parte vigente).

Transcurridos cincuenta años de la publicación de Dos Santos, dichas mujeres son resignificadas bajo la nueva perspectiva de la lucha feminista. Su reivindicación radica en haber sido las primeras mujeres que lograron ingresar y dejar sus huellas en un género considerado “oficialmente” como varonil. En efecto, “*siempre han sido los hombres los que han acaparado los focos*” (Queipo Bonet, 2020) en

el tango, especie musical popular de la Argentina, y también la más porteña. Aquellas pioneras abrieron una brecha creciente en un terreno por entonces adverso (si hasta las letras de los primeros tangos se mofaban del género). En nuestros días, ante el avance de los movimientos por la igualdad entre varones y féminas, son vistas como las primeras heroínas del camino en que otras tangueras que vinieron detrás pudieron sumar sus pasos.

Ya poco sorprende encontrar hoy en día orquestas de conformación enteramente femenina: Las del Abasto, China Cruel, Chifladas Tango (Queipo Bonet, 2020); de igual modo, parejas de baile compuestas por dos mujeres: Mariana Docampo y Anahí Carballo, Soledad Nani y Romina Pernigotte, Ariadna Naveira y Paola Motillo, son algunos ejemplos. Sin embargo, han debido pasar más de cien años y muchas lágrimas y sudor para que se pudiera lograrlo.

### **Mediaciones: entre la ideología hegemónica y la cultura popular**

Al considerar los progresos de la reivindicación feminista por la igualdad de género, conviene plantear un encuadre teórico propicio para abordar dicho fenómeno. Jesús Martín-Barbero, en el libro *Cultura popular y cultura de masas* de Ana María Zubieta, propone una nueva perspectiva a la hora de analizar y comprender la cultura popular, afirmando que ya no se trata de “*encontrar sentidos ocultos en los discursos de los medios y probar cómo estos sentidos se convierten en instrumentos de dominación, sino de estudiar el encuentro entre los sectores populares y el discurso de los medios*” (Zubieta, 2000: 224).

Desde la teoría crítica de este pensador contemporáneo, la cultura popular ya no es pensada como un objeto a ser preservado o emancipado de la violencia discursiva de las clases poderosas. Por el contrario, “*ahora se concibe como construcciones históricas y contradictorias capaces de modificar, a partir de sus propias experiencias, los discursos sociales que pretenden representarlas*”. Propone así “*investigar los procesos de constitución de lo masivo desde las transformaciones en las culturas de las clases subalternas (...), no desde los medios sino desde las mediaciones, desde las articulaciones entre prácticas de comunicación y movimientos sociales y las diferentes temporalidades y la pluralidad de matices culturales*”.

En síntesis, el autor critica “*cualquier análisis de la cultura de masas en general y de los medios de comunicación en particular que partan de un esquema teórico que identifique el polo de la emisión con los dominadores y el de la recepción con los dominados*” (ob. cit.: 225). Lo que para él importa no es el análisis de los medios en sí, sino lo que las masas hacen con esos medios, qué tipo de recepción proponen o qué tipo de mediaciones se establecen entre ambas instancias.

### **Tangueras y feministas en el nuevo milenio**

El planteo de Martín-Barbero puede aplicarse al estudio y comprensión del rol de las mujeres en el surgimiento, expansión y consolidación de nuevas formas de ejecución del tango danza, música y canción a partir de los años ‘90.

Tales innovaciones tangueras de las últimas décadas se erigieron con el fin de enriquecer y, al mismo tiempo desafiar los parámetros vigentes del tango tradicional; podemos entenderlas como una “contracultura” que viene a cuestionar los formatos hegemónicos impuestos “desde arriba” (por las clases o grupos poderosos) a través de los *mass media*.

Focalizando nuestro análisis en la cuestión de género, se hace evidente la emergencia de un nuevo rol activo de estas receptoras (las postergadas mujeres) que reciben, filtran, reelaboran y devuelven “hacia arriba” sus propuestas contrahegemónicas (deviniendo emisoras).

En un principio, estas versiones contestatarias del tango bailado, cantado y ejecutado musicalmente por mujeres, necesitaron, para poder expresarse, construir espacios alternativos, es decir, por fuera de las milongas, orquestas y shows “tradicionales”, “oficiales”, “estandarizados” y/o “for export”.

Tales espacios se constituyeron inicialmente como un *under* (subterráneo), que se movía por debajo y en paralelo a las formas aceptadas como válidas. Sin embargo, estas modalidades “alternativas” llegaron a difundirse, consolidarse y establecerse con tal fuerza que pudieron romper su techo e irrumpir en la superficie volviéndose visibles, logrando incluso conquistar la atención de los antes adversos y lejanos medios de comunicación de masas. La *performance* de baile protagonizada por Mariana Docampo y Anahí Carballo en el X Festival Internacional de Tango *Queer* de Buenos Aires de 2016 (ver video) es un buen ejemplo de este crecimiento.

Es aquí donde percibimos que la mediación indicada por Martín-Barbero entre los mensajes que vienen “desde arriba” y los que se devuelven “desde abajo” se hace presente. En lo que respecta a la difusión de la cultura y, como parte de ésta, del tango, ya no se trata de la mera recepción pasiva por parte del “pueblo” de un mensaje unidireccional y descendente, sino de un intercambio bidireccional donde emisores y, en este caso, receptoras cambian de roles constantemente.

Entre las múltiples formas novedosas y contestatarias de ejecución del tango danza, protagonizadas exclusivamente por mujeres, voy a detenerme en una de ellas, ilustrativa de dicha tendencia. Se trata de la amplia y profunda labor llevada adelante por Mariana Docampo, una de las mujeres que más lejos ha ido en nuestros días en cuanto a “*cruzar los límites de lo establecido*” (Fernández, 2019).

Organizadora de una de las milongas porteñas disidentes, la Milonga Tango *Queer*, bailarina y escritora, ella declara: “*se asocia al tango con los cuerpos normativos y todo lo que queda por fuera se excluye, entonces el tango queer es nuestra lucha*” (ob. cit.).

En sintonía con lo que por mediación de la cultura popular entiende Martín-Barbero, Docampo sentencia: “*nosotros nos metimos con el emblema nacional, por eso les molesta a los tangueros más puristas*”. Cuando el movimiento Tango *Queer* apenas se estaba gestando, ella ya daba clases de baile a personas que se animaban a romper con la estructura de pareja heterosexual de roles fijos y predefinidos: el hombre como conductor y la mujer

como conducida.

Mariana es también cofundadora del Festival Internacional de Tango *Queer*, que, en noviembre de 2019, cumplió trece años de lucha. La artista reconoce que, tras haber lanzado ese Festival en 2006, ocurrían paralelamente cambios históricos en nuestro país, que arrancaron con la unión civil y la Ley de Identidad de Género y siguen hasta el presente (Martínez, 2019). En esa línea, la cantante de tango Julieta Laso considera que toda la “movida” organizada por Docampo fue vital en la conquista del derecho del matrimonio igualitario. Ambas coinciden en que el Tango *Queer* ayudó a visibilizar los derechos del grupo Lesbianas, Gays, Bisexuales y Travestis (LGBT).

Licenciada en letras por la Universidad de Buenos Aires, Docampo es también una reconocida escritora. Al igual que su baile, su prosa hace base en la militancia feminista. La noción de contracultura o cultura popular contrahegemónica se manifiesta en esta forma de ejecutar el tango danza sin roles definidos por sexos, incluso revalorizando la danza entre parejas del mismo género: “*la fuerza que tienen dos cuerpos del mismo sexo que bailan una danza tan característica y sensual no la tiene otro baile*” afirma Docampo. Y es justamente allí donde la ideología dominante machista heterosexual, “bajada” a través de los medios masivos de comunicación, al servicio de los intereses del modo de producción capitalista, logra cruzar los límites de la danza más tradicional y característica de la cultura porteña. Para Docampo, siendo el ambiente del tango “*especialmente machista y conservador*”, “*hubo estructuras que fueron especialmente difíciles de construir y deconstruir*” (Martínez, 2019).

Como observa Fernández, “*Docampo poco a poco rompió con las estructuras más cerradas del tango*”. La búsqueda “*era romper con esa imposición machista, pero también con el rol de que el hombre tenía la responsabilidad de llevar a la mujer, de guiarla. La idea es dejar de jerarquizar*”.

La mirada de Martín-Barbero es clave para interpretar este fenómeno: la propuesta tango *queer* no nace de abajo hacia arriba, ni se queda puramente en el abajo (el *under* o la contracultura), sino que recibe la cultura “tradicional” o “dominante”, la toma, la filtra, la resignifica y la envía nuevamente hacia arriba, para que dialogue, negocie, conviva y “medie” con aquélla. De esta forma se pone en evidencia la posibilidad de plantear modelos de sociedad alternativos, que resulten tan o más legítimos que los existentes.

Estas nuevas mediaciones vienen a mostrar que la cultura no es un producto impuesto netamente desde arriba sobre los de abajo, creada por la clase dominante, difundida a través de los medios de comunicación de masas y aceptada en forma dócil y acrítica por la manada. Por el contrario, las manifestaciones contestatarias muestran una cultura popular viva, vigente y pujante, que en tanto obra de arte cumple la misión de alentar la crítica social de la realidad existente y plantear formas de vida alternativas, más equitativas, justas y solidarias.



<https://www.youtube.com/watch?v=R39tyeHVt2c>

### A modo de cierre

En nuestra sociedad, mucha agua ha corrido bajo el puente. La lucha feminista en pos de la igualdad de derechos entre los géneros ha ido ganando un amplio terreno y cosechando valiosos frutos, también en lo que al mundo del tango respecta.

Llegando a fines del siglo XX, el tango danza aportó varios granos de arena al cuestionamiento de los parámetros culturales de antaño que, fundados en una diferencia natural y complementaria de sexos en términos reproductivos, colocaba a la mujer en un segundo plano, siempre detrás de los hombres, sujeta a desempeñar roles predefinidos e invariables.

Hoy en día, la propuesta tango *queer* ha llegado a

cuestionar esas reglas y romper esos mandatos. Esta forma alternativa, enriquecedora y complementaria de las maneras tradicionales de bailar el tango, pone fin a la división del trabajo en la pareja definida en función del género. Bajo una nueva mirada, tanto hombres como mujeres pueden ser conducidos y conducir, tanto a hombres como a mujeres. Desde el fondo, se trasluce de lleno un mensaje igualitario. La lucha en pos de la igualdad de derechos entre varones y mujeres se hace carne, desnaturalizando modelos propios de una cultura machista en decadencia, poniendo en evidencia la capacidad y posibilidad de las mujeres a la hora de asumir antiguos roles masculinos que les fueron vedados por tanto tiempo.

### Bibliografía

Dos Santos, E. (1972), *Las mujeres del tango*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

Diario *El País* (2015), “Cambalache: ¿El Tango era cosa de hombres?”, 23 de mayo, en <https://www.elpais.com.uy/informacion/cambalache-tango-cosa-hombres.html>

Fernández, C. (2019), “Voces del Filba: Mariana Docampo, cruzar los límites de lo establecido”, *El Espectacular*, 8 de octubre, en <http://elespectacular.com.ar/voces-del-filba-mariana-docampo-cruzar-los-limites-de-lo-establecido>

Haug, F. (2006), “Hacia una teoría de las relaciones de género”, en Borón, A., Amadeo, J. y González, S., *La teoría marxista hoy. Problemas y perspectivas* Buenos Aires: CLACSO, pp. 327-340.

Martínez, A. (2001), “Mujeres de la canción ciudadana”, *La Nación*, 8 de agosto, en <https://www.lanacion.com.ar/cultura/mujeres-de-la-cancion-ciudadana-id215439/?outputType=amp>

Queipo Bonet, A. (2020), “Ellas son el tango”, *Gladys Palmera*, 15 de abril, en <https://gladyspalmera.com/actualidad/ellas-son-el-tango/>

Zubieta, A. M. (Dir.) (2000), *Cultura popular y cultura de masas. Conceptos, recorridos y polémicas*, Buenos Aires, Paidós. ■



## GRABANDO: LA TÍPICA GRECO LLEGA AL DISCO

### Fernando Del Priore

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

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

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

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



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

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

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



Vicente Greco

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

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

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

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

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

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

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

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

