

ANA MARIA DUPEY  
(COMPILADORA)

---

# COSECHANDO TODAS LAS VOCES:

---

## FOLKLORE, IDENTIDADES Y TERRITORIOS

Cosechando todas las voces: folklore, identidades y territorios / Ana María Dupey ... [et al.]; compilado por Ana María Dupey. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ana María Dupey, 2018.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga

ISBN 978-987-42-8110-4

1. Folclore. 2. Identidad. 3. Cultura. I. Dupey, Ana María II. Dupey, Ana María, comp.

CDD 306.4846

Este libro surge a partir de ponencias presentadas en 2do Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina realizado en Choele Choel, Río Negro, 4 al 6 agosto 2017 que fuera organizado por la Municipalidad de Choele Choel y que contó con el siguiente:

#### **Comité Académico**

Dr. Claudio Díaz (UNC)

Dr. César Aníbal Fernández (Academia Argentina de Letras)

Dr. Fernando Fischman (UBA- FLACSO- CONICET)

Dr. Ricardo Kaliman (UNT)

Lic. Ercilia Moreno Cha (INAPL)

Dra. María Inés Palleiro (UNA –CONICET)

Realizado con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires

Reservados todos los derechos. No se permite la reproducción total o parcial de esta obra, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio (electrónico, mecánico, fotocopia, grabación u otros) sin autorización previa y por escrito de los titulares del *copyright*. La infracción de dichos derechos puede constituir un delito contra la propiedad intelectual.

ISBN 978-987-42-8110-4

Queda hecho el depósito que marca la ley 11.723

# Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Ana María Dupey

(Compiladora)

Choele Choel- Río Negro

2018

## Agradecimientos

Al Profesor Alberto Horacio Rodríguez por su inspiración, compromiso,  
sabiduría y apoyo.

A la colega Lic. María Inés Poduje por su generosa y valiosa colaboración

A los autores de este libro por la confianza depositada.

## Palabras Previas

*“Espacio Cultural de los pueblos del Río Negro  
que respeta y promueve la diversidad  
favorece la paz y el dialogo intercultural”*

Hace más de medio siglo (1965) y a solo diez años de la provincialización de Río Negro (1955), el municipio de Choele Choel tomó el desafío de constituirse en sede permanente del Festival Provincial de Folklore. En ese momento Omar Fossatti, quien fuera con el correr del tiempo Director provincial de Cultura, consultó a Don Guillermo Yriarte – reconocido estudioso del folklore local- para la organización institucional del mismo. De este modo, se elaboró un reglamento de funcionamiento y se propuso dividir la provincia en cinco zonas siendo Choele Choel el centro equidistante con toda la geografía rionegrina “En aquellas primeras ediciones del festival provincial de folklore de Choele Choel se cuidaba lo artístico, lo tradicional y popular, y salían delegaciones que podían representar a Río Negro con cuadros que hacían exacta referencia a hechos históricos y de la vida cotidiana dentro del territorio provincial”, con estas palabras Yriarte recuerda los tiempos fundacionales.<sup>1</sup> Con el curso del tiempo el festival se ha ido renovando y actualizando

A partir del 2015 el Municipio de Choele Choel actualiza el Festival Provincial de Folklore como *Espacio Cultural de los pueblos del Río Negro, que respeta y promueve la diversidad favorece la paz y el dialogo intercultural*, generando una apertura histórica que posibilita la amplia participación comunitaria atendiendo a su densa diversidad cultural. De este modo, la interculturalidad deja de ser un concepto abstracto sino que cobra vida en las expresiones artísticas que plasman relaciones que se establecen con el "otro" en el escenario del festival. Asimismo,

---

<sup>1</sup> Espinosa Carlos (2016) Los oficios de Don Guillermo. Viedma. Fondo Editorial Rionegrino,

organiza el 1er. Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina para reflexionar, debatir y compartir resultados de investigaciones sobre los procesos de identificaciones grupales en relación con el folklore en contextos multi-interculturales. Dado el interés académico y comunitario de este evento, se efectuó el 2do Congreso de Folklore e Identidad en el 2017, donde se presentaron distintas producciones que son la base de este libro. En donde palabras como identidad, representaciones, capital simbólico, pertenencia, tradición, folklore pretenden “construir sentido”, explicar espacios de transformaciones y modificaciones socioculturales en la especificidad rionegrina y constituirse en la plataforma de debate y diálogo sobre la que se piensa el Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina.

Daniel Belloso

Intendente  
Municipalidad Choele Choel

## Tabla de contenidos

### Palabras previas

### Introducción

1-10

### Folklore e identidad rionegrina y regional en contextos de relaciones interétnicas y multiculturales

Territorialización de alteridades rionegrinas. Abordaje desde las perspectivas del Folklore  
Ana María Dupey 11-21

Folklore e interculturalidad. Enfoques para pensar las identidades sociales  
Fernando Fischman 22-35

Bajo del Gualicho. Identidades en pugna en la narrativa oral rionegrina  
María Angélica Gualmes 36-52

Poesía y canto en los pueblos originarios patagónicos  
César Anibal Fernández 53-57

Cantoras del Norte de Neuquén. Una experiencia de puesta en valor de una cultura vigente  
Raúl Aranda y Raúl Díaz Acevedo 58-73

Una propuesta artística en base a la recopilación del Arte Popular  
Carlos Bello 74-75

### Conformación de géneros folklóricos territorializados

Identidad y desarrollo de la música tradicional cuyana  
Héctor Goyena 76-85

El folklore como género musical  
Domingo Sayago 86-98

## **La escenificación del folklore en los festivales y sistemas de consagración artística**

- El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas  
Claudio Díaz 99-119
- Reflexiones sobre las danzas folklóricas en contextos escénicos y competitivos Belén Hirose 120-129
- Festivales y danza folklórica su resignificación escénica  
Liliana Randisi 130-153

## **La trasmisión del folklore en el sistema educativo**

- Una perspectiva universitaria sobre la cultura en el ámbito rionegrino IUPA Gerardo Blanes, Alicia Molina y Héctor Palma 154-167
- La Didáctica de la Danza Popular. Un estudio de experiencias locales en Córdoba capital.  
Karina Rodríguez 168-185
- Folklore y educación y el folklore en la educación. Una mirada desde la posibilidad.  
María Inés Epulef 186-193

## **Miradas en torno al estudio del movimiento criollista y el arte de los payadores**

- Tras las huellas del criollismo. Testimonios del pasado y representaciones sociales del presente  
Cecilia Pisarello 194-209
- El canto del payador: una tradición resignificada  
Ercilia Moreno Cha 210-228
- La milonga sus aires poéticos y musicales  
Angel Hechenleitner 229-236

## **Géneros folklóricos que se cruzan. La corporalidad en la**



**narrativa folklórica y en el discurso dancístico.**

Narrativa folklórica y corporalidad.  
María Inés Palleiro

237-252

**La circulación del folklore en las industrias editoriales en contextos globales.**

“Identidad y edición... y viceversa”  
Daniel E. Welschinger

253-257

## Introducción

Para abordar el desafiante título que nombra el contenido de esta obra se han puesto en diálogo a especialistas con distintos saberes: académicos, educacionales, artísticos, de la gestión de organismos públicos, de las industrias culturales y los de los propios protagonistas de comunidades locales, que expresan una multiplicidad de líneas de pensamiento diversamente formadas, con intensidades variadas, acuñadas con dinámicas y tiempos distintos. Líneas que ofrecen un pensamiento múltiple y heterogéneo que se encuentran conectadas a partir de una problemática tan compleja y políticamente densa como es la relación entre la identidad y el folklore situada en una unidad territorial político administrativa como es el caso de la provincia de Río Negro. Para la presentación de dichas líneas se ha elegido una modalidad organizativa que, siguiendo a Gilles Deleuze y Félix Guattari<sup>1</sup>, responde a un modo de pensar el conocimiento en términos rizomático. Se abordan dichos saberes no siguiendo un orden jerárquico de subordinación predominantemente estático y unidireccional, caracterizado por centros de significación sino el movimiento dinámico que se extiende a partir de conexiones múltiples de conocimientos heterogéneos que generan bifurcaciones que siguen direcciones cambiantes, que se acercan y se alejan. Lo que permite armar circuitos de conocimientos que ponen en juego los distintos planos y ejes de significación de la problemática. Circuitos que comprenden cruces, convergencias, divergencias y transformaciones de saberes generando un plano de consistencia que posibilita la reunión de los heterogéneos componentes que los integran, asegurando la consolidación de los conjuntos difusos y las multiplicidades que contienen, cuya clave radica en el modo en que se conectan las diversas partes.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Deleuze, G., Guattari, P. F., & Pérez, J. V. (2004). *Mil mesetas*. Pre-textos.

<sup>2</sup> Op.cit p. 517

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Esta modalidad rizomática se aplica para analizar la relación de los distintos saberes en torno la compleja y dinámica relación entre el folklore y la identidad.

En la primera parte de este volumen, los primeros cuatro artículos plantean reflexiones sobre la construcción de la identidad rionegrina y el rol de las expresiones folklóricas en su conformación, poniendo de manifiesto los contextos interculturales e interétnicos en los que se inscriben.

Ana M. Dupey analiza el pasaje de territorio nacional a provincial de Río Negro en relación con la producción del territorio simbólico político de la nación y los criterios que el estado nacional impulsara en la atribución de alteridades provincianas, entre ellas la rionegrina. Especifica, el papel del folklore en la creación de cartografías identitarias regionales estables en términos de coincidencia cultural. Recupera las miradas críticas en torno a paradigmas que asumen la región folklórica como un sistema de producción y circulación cerrado en un tipo de sociedad homogénea. Abre el análisis a la circulación del folklore en una sociedad compleja y heterogénea en la que la identidad se constituye en relación con el encuentro y en tensión con otros grupos en contextos donde se entrecruzan dimensiones sociales, de poder político e ideologías de la sociedad mayor.

Fernando Fischman plantea la complejidad de reflexionar sobre la dinámica de la construcción identitaria provincial y regional en clave intercultural, dada la diversidad de agentes participantes en términos de sus trayectorias, representaciones y relaciones. Para abordar dicha construcción propone una aproximación desde los aportes de la disciplina del Folklore. Señala el impacto que han tenido las nociones fundacionales de la disciplina en la popularización de la idea de que el folklore estaría estrechamente ligado a la formación y representación de identidades grupales. Destaca, que las investigaciones fueron poniendo de manifiesto la existencia de una trama plural de identidades en el país que cuestionaba la comunidad imaginada como unidad cultural. Desgrana actuales desarrollos analíticos disciplinares que enfatizan la definición y negociación de alteridades en el marco de procesos comunicacionales de encuentro con otro/s, particularmente en contextos de zonas de contacto y de frontera. Y han aportado al conocimiento por un lado, sobre los procedimientos de indagación sobre el uso social de saberes y expresiones folklóricas en procesos interactivos de alterizaciones y por otro, sobre las operaciones que realizan los agentes sobre las formas expresivas tradicionales de los mensajes que ponen circulación en los procesos mencionados.

La problemática de la identidad regional es retomada por María A. Gualmes pero relacionándola con creencias de la cultura vernácula en situaciones de relaciones interétnicas. Con tal propósito efectúa un análisis interpretativo en torno

a la disputa de sentido y valoración de las creencias y prácticas relacionadas con la entidad gualicho en la construcción de identidades locales. Para ello plantea la contrastación entre por un lado, narrativas coloniales que despliegan retóricas e ideologías que denigran los atributos y el accionar de Gualicho en cuanto entidad indígena y por otro, las que recoge la autora actualmente en las que se descalifica dicha visión impuesta y afirman su valor en términos de la cosmovisión mapuche. Sin embargo, advierte que en otras versiones se ha mantenido la imagen diabolizada de gualicho en el imaginario regional. De este modo, gualicho es un referente local que recibe distintas interpretaciones en las que los pobladores rionegrinos establecen distintas fronteras identitarias.

Desde una perspectiva lingüística, César Aníbal Fernández hace un recorrido por los registros de una creación artística propia de la cultura mapuche. Se trata de un género del arte verbal denominado por los mapuches *ülkantun*, y por los conquistadores romanceada. En su análisis da cuenta de las particularidades de la poética y pragmática de este género que posee una dilatada vitalidad en el territorio de la Patagonia septentrional. De este modo, Fernández visibiliza la presencia mapuche, da cuenta de la multiculturalidad de la región y dilucida una expresión artística clave para el desenvolvimiento de la sociabilidad local. Su contribución aporta a los estudios de una etnopoética transprovincial.

A continuación, se examina la localización del folklore en su entorno ambiental, sociocultural y económico para entender identidades locales. En tal dirección Raúl Aranda y Raúl Díaz Acevedo examinan el caso de las mujeres cantoras que interpretan “Cuecas y Tonadas” como parte de una expresión cultural que permite comprender el mundo de los crianceros del norte neuquino. Para analizar dicho canto ponen énfasis en la localización de dicha tradición. En tal sentido, toman en cuenta la especificidad del modo de tañer la guitarra y las estrategias poéticas que se seleccionan para su despliegue musical situándolo en su contexto histórico migratorio de origen y la singularidad del medio geográfico. Desbrozan con minuciosidad los contextos situacionales en los que se llevan a cabo actuaciones de cuecas y tonadas y sus significados sociales. Argumentan su propuesta con un extenso repertorio de versiones de Tonadas y sus cogollos y Cuecas cuyos ejemplos más destacados ilustraron con una performance musical ejecutadas por el maestro Carlos A. Bello<sup>3</sup>, quien lleva trabajando con las cantoras varios años y cuyo mundo ha sido fuente de inspiración para generar nuevas creaciones musicales como la que dedicó a Celmira Yañez de Huinguango, cultora del género.

En la segunda parte se abordan procesos de conformación de géneros folklóricos territorializados y la relevancia de sus circuitos de circulación, en

---

<sup>3</sup> Realizadas durante el 2do. Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina, agosto 2017.

particular se destaca el papel de los medios masivos de comunicación. Se presentan dos estudios: uno sobre el folklore musical cuyano y otro sobre el folklore como género musical argentino.

La construcción del folklore musical cuyano en relación con sus circuitos de circulación es analizada por Héctor Goyena. Análisis que invita a reflexionar sobre el caso rionegrino. Señala por un lado, la selección y el establecimiento de cánones en torno al folklore musical cuyano (géneros musicales y dancísticos con sus estructuras compositivas, formatos instrumentales y modalidades interpretativas) desplegados por los medios masivos de comunicación, que han generado receptores que reconocen a dicho folklore como perteneciente a la región Cuyo y por otro, los procesos de selección, permanencia y renovación que operan los productores/receptores de las manifestaciones folklóricas que consideran socialmente propias, distintivas y representativas y que no son ajenos al proceso anterior. Realiza una revisión meticulosa de las particularidades locales de los subgéneros: tonada, cueca, vals y gato y de sus intérpretes. Dentro de este complejo musical dancístico incluye la apropiación local de repertorios - corridos, vals y rancheras- pertenecientes a la música popular mexicana que ingresaron a través de emisoras de radio chilenas. Indaga cómo los cultores locales adhirieron a la trama dramática de sus contenidos y optaron por la entonación local en la interpretación. En breve, el autor recorre los trayectos de la circulación de los géneros musicales calificados como cuyanos ponderando el impacto de los medios masivos de comunicación en su canonización. Por su parte, Domingo Sayago plantea un recorrido epistemológico e histórico del devenir de la expresión folklore para identificar un tipo de género musical en la Argentina. Para ello destaca el papel que tempranamente jugaron los medios masivos de comunicación – impreso y radial- y la emergente industria discográfica en el impulso para la difusión social de las manifestaciones inicialmente nominadas como tradicionalismo, cuando aún no se encontraba en uso el término folklore. Y el rol de las actuaciones en vivo (performances), la prensa escrita y grabaciones discográficas en el desarrollo de las expresiones comprendidas dentro del nativismo. Así como también la posterior popularización de la noción de proyección folklórica para las representaciones del folklore que se inspiran en las producciones de grupos de la sociedad folk y son representadas por agentes ajenos a dicho medio ante una audiencia masiva. Desgrana los diferentes formatos de programas radiales que se fueron desarrollando- acordes a cambios tecnológicos y preferencias de la audiencia-: radioteatro, musicales en vivo y musicales con grabaciones que propulsaron la divulgación de las producciones arriba categorizadas. En su análisis destaca la incorporación y divulgación del discurso académico en los programas radiales contribuyendo a la popularización y

fijación de nociones como la de proyección folklórica y que el término folklore cobre vigencia para identificar un género musical dancístico específico. Caracterización esta última que logra una sostenida vigencia a través de los festivales que la representan e interpretan para un público numeroso. De este modo, argumenta como el término folklore connotado como un género musical se ha incorporado al imaginario social y ha adquirido un uso generalizado entre la población. Este trabajo se complementa con las reflexiones de Carlos Bello intérprete del género musical.

Continuando con las múltiples dimensiones y niveles del folklore, distintos artículos refieren a la escenificación del folklore en los festivales y su relación con los sistemas de consagración artística a través de certámenes competitivos. Temática sumamente relevante para la provincia de Río Negro porque la ciudad de Choele-Choel es la anfitriona del Festival de Folklore Provincial y Sede del Pre-Cosquín.

Claudio Díaz aborda el ingreso y desarrollo del folklore como espectáculo e incorporación en las industrias culturales tomando en consideración no solo su valor estético e identitario sino como mercancía. Este proceso genera un cuerpo de profesionales del folklore y una audiencia masiva. Dentro de los espectáculos artísticos los festivales de folklore y, en especial el de Cosquín, constituyen instancias de consagración de intérpretes del folklore y sus propuestas lo que genera una significativa competencia regulada por una lógica que opera a partir de juicios sobre los valores identitarios en especial la relación con lo telúrico criollo, artísticos-reclamando legitimidad de una estética- y comerciales – capacidad de ventas- que se encuentran en tensión. El autor va resaltando como progresivamente en Cosquín se ha incrementado el peso del valor comercial como vidriera del mercado y ha generado un sistema de estrellas y profesionales y se ha intensificado como instancia en la que se debaten distintas interpretaciones del folklore en relación con la identidad nacional (culturalistas, populares, de izquierda, fascista y pluralistas y las orientaciones iniciadas en los 90 en las que proliferaron lógicas de superposición de diferentes lenguajes estéticos). Concluye que Cosquín ha constituido y constituye un lugar privilegiado en el que se manifiestan las disputas simbólicas en la que está en juego la definición legítima de lo que es el folklore en relación con el discurso identitario nacional.

En este periplo por los escenarios del folklore, Belén Hirose formula dos problemáticas significativas vinculadas a los festivales folklóricos. Por un lado, su valor para la identificación de localidades y por otro, los efectos de los certámenes competitivos de dichos festivales en el desarrollo de la música y las danzas folklóricas. En relación con la primera cuestión propone no solo considerar la identidad en términos de autoreconocimiento y reconocimiento por parte de otros

de determinadas características grupales sino aquellas posiciones que apelan al sentido de pertenencia de sus miembros que desprende de la idea de comunidad emocional, que está implicada en la perspectiva de A.R. Cortazar. Este enfatiza en los nexos afectivos y subjetivos involucrados en la cuestión identitaria y que esta última está singularizada por el medio geográfico en la que se desarrolla. Concepción que ha fortalecido la idea la diversidad del folklore y la asociación recursiva de regiones con determinadas expresiones folklóricas identificatorias. En relación con la segunda cuestión toma como referencia a los Festival Studies para superar perspectivas de análisis limitadas al campo sociocultural al incorporar además de la identitaria, la económica y la relacionada con la gestión del mismo, factores estos últimos que afectan y son afectados por la primer dimensión mencionada. En el marco de estos complejos procesos de management del festival plantea distintas valoraciones sobre sus efectos en los géneros de las danzas folklóricas explicitando los procedimientos y mecanismos, que intervienen en la fosilización y homogeneización de las danzas así como también cómo favorecen la carrera artística.

Los certámenes de danzas folklóricas competitivos en el marco de los festivales de gestión pública, privada o mixtos, en términos de su dimensión artística son analizados por Liliana Randisi. Establece las particularidades de sus dinámicas y estructuraciones, las modalidades comunicativas y expresivas que se despliegan en dichos eventos, su impacto en la constitución de las trayectorias artísticas individuales y de los conjuntos de baile. Destaca cómo se traman los complejos procesos de resignificación escénica y los factores intervinientes en la recreación de las danzas folklóricas en dichos contextos y el conocimiento reflexivo que se produce en torno a las interpretaciones de las danzas folklóricas. Así como también las bases ideológicas, valores y creencias que se ponen en juego en torno a las danzas tradicionales actuadas en estos contextos competitivos que son compartidas por la comunidad participante. Su análisis contempla comportamientos desplegados por los distintos actores involucrados: competidores, organizadores, miembros del jurado y el público y, en particular, los exhibidos en el momento del reconocimiento del dictamen del jurado -que consagra los ganadores de la competencia. Presenta un panorama sobre los principales programas de los medios masivos de comunicación que incluyen competencias de danzas folklóricas.

La tercera sección se concentra en la trasmisión del folklore en el ámbito educativo. Gerardo Blanes, Alicia Molina y Héctor Palma presentan un panorama institucional del IUPA. Blanes plantea la trayectoria institucional, su actual misión y la visión de esa importante casa de estudios rionegrina. Destaca innovaciones introducidas que se aproximan a actuales maneras de pensar la dimensión

artística sostenidas por las teorías de los afectos que analizan la dimensión emocional y de las afecciones en relación con la estética y los enfoques de la inteligencia emocional que resaltan las capacidades afectivas de la danza y la música, ponderando en su conjunto los registros vividos en las experiencias y sentimientos que se desarrollan al hacer /escuchar música o al bailar/ver danzas más que en sus representaciones objetivas, dando cuenta cómo las emociones en cuanto prácticas culturales se encuentran vinculadas con las retóricas de la identidad. A. Molina ubica la disciplina de folklore en el contexto del IUPA, destacando los tres niveles curriculares en los que se articula la especialidad. La diplomatura se centra en la interpretación y gestión de actividades y proyectos sobre folklore en general y danzas nativas, la licenciatura se orienta hacia el proceso de la investigación y el profesorado a la enseñanza. H. Palma desarrolla experiencias pedagógicas de aplicación del folklore en proyectos vinculados a afirmación de identidades y a situaciones y contextos de exclusión y violencia.

En relación con la investigación en el campo educativo, Karina Rodríguez formula una reflexión sistemática sobre las concepciones, posicionamientos artísticos culturales y estrategias metodológicas de enseñanza implementadas por docentes en la transmisión de las danzas folklóricas. En tal sentido, propone indagar las modalidades de las actuales prácticas de enseñanza. Investigación que sitúa en el marco de un dilatado proceso por el que danzas tradicionales y populares han devenido no solo en un bien cultural sino también en objeto de estudio y de enseñanza. Para dar cuenta de las modalidades de enseñanza vigentes destaca tres dimensiones que tienen incidencia en las mismas: a) la trayectoria formativa y laboral de los docentes, b) el núcleo didáctico que comprende la planificación de la clase de danza, sujeto del aprendizaje, sujeto de la enseñanza, recursos, lugar de la música, secuencia de actividades, contenidos, enseñanza de la técnica y metodología y c) las concepciones artístico culturales subyacentes: nociones acerca de la cultura popular, folklore, tradición, concepción de danza, técnica, academia/ talleres, como dos modalidades del enseñar y aprender danzas folklóricas. A partir de la observación etnográfica de distintos espacios de transmisión de danzas folklóricas y de entrevistas a docentes deslinda dos modalidades de enseñanza: la académica tradicional y la expresiva vivencial logrando dilucidar que poseen particularidades distintivas relacionadas con la manera en que se conciben la transmisión de los contenidos, la enseñanza de la técnica, la metodología y la secuencia de enseñanza que se plantea y las nociones claves del campo artísticos y del folklore. Así como también cómo se entiende al sujeto de aprendizaje y los criterios de selección de contenidos que se consideran relevantes a transmitir. De este modo, logra evidenciar la productividad



de esta línea de indagación e incorporar nuevos planos reflexivos en torno a las prácticas de enseñanza de danzas populares.

Por su parte, la docente María Epulef analiza la incorporación del folklore al ámbito educativo desde la interioridad del currículum. Revisa las actuales prácticas de transmisión del folklore en el ámbito escolar rionegrino y realiza una propuesta en términos de la transversalidad del currículum. Señala los desafíos que se plantean en torno a los modos de enseñar dichos contenidos desde esta perspectiva.

En la cuarta sección del libro se retoma el tema de la identidad y el folklore, aunque en clave nacional. Distintos textos hacen referencia a la compleja dinámica del movimiento criollista y señala el impacto que han tenido y tienen los saberes y prácticas del gaucho para generar un espacio simbólico de pertenencia. Asimismo, desgranar el desarrollo distintivo en términos estéticos y pragmáticos del género payadoril. Finalmente, un cultor del género analiza una de sus expresiones distintivas: la milonga campestre.

A partir del análisis de diferentes fuentes, Cecilia Pisarello presenta reflexiones en torno a la densa y diversa urdimbre de relaciones étnicas que conviven bajo el paraguas del criollismo. Ello es posible, según la autora, porque la gente se adhiere en forma voluntaria -no es una incorporación impuesta- y no demanda requisitos previos. Los adherentes activos al movimiento criollista comparten creencias y prácticas y se tornan en agentes comprometidos por la reivindicación de los saberes y prácticas del gaucho y su mundo por considerarlos parte de su mundo y constituir las bases que sustentan el espacio social y simbólico de pertenencia. Destaca la autoconciencia que tienen los agentes del movimiento criollista sobre sus responsabilidades y ejemplifica distintas acciones como por ej. el coleccionismo vinculado al criollismo y creación de museos para lograr la reivindicación del conocimiento sobre el gaucho y su entorno.

Los complejos circuitos de circulación del arte del payador y las transformaciones de este último en el proceso de su paso de expresión popular tradicional a género de la patria y su valor simbólico como expresión de la identidad nacional son analizados por Ercilia Moreno Cha. Para ello toma en cuenta cómo se van procesando la estética y, en especial, la pragmática del género. Dilucida la incorporación de usos sociales y circuitos por los que discurre el canto del payador excediendo las tradicionales performances en vivo e incorporando la circulación mediatizada primero a través de grabaciones discográficas luego de las emisoras de radio y finalmente de la televisión. Destaca que los payadores en el camino a su profesionalización generaron nuevos circuitos regionales e internacionales y formatos en la representación y difusión del arte siendo reconocidos en el ámbito internacional al que han ingresado por la”

velocidad en la improvisación poética, la contundencia de los cierres de estrofa, y un estilo filoso cuya mayor eficacia la logra con golpes de efecto y su facilidad para argumentar durante el canto.” Al mismo tiempo adquirieron una conciencia reflexiva sobre su hacer lo que los ha llevado para asegurar la continuidad de su práctica a la valoración de arte como acto creativo, al establecimiento de la conducta a llevar a cabo para la actuación con el público y a impulsar la comunicación del mismo haciendo referencia a la historia del arte y a sus protagonistas e ir efectuando una labor pedagógica con el público sobre los aspectos distintivos de la preceptiva que regula la producción del mismo.

Angel Hechenleitner, cultor del arte folklórico, ofrece una mirada oscilante que juega entre una perspectiva emic (nativa) y etic (académica) en torno a la milonga campera, género que expresa la visión del mundo del paisano argentino y se halla asociado al canto payadoril criollista. En su presentación resalta como este género a través de los “trancos”, que comprenden las diversidades rítmicas, modos tonales, diseños de arpegios y bordoneos, toques y ambientaciones sonoras; que cada guitarrero o cantor gaucho da en comunión con su guitarra”, se encarnan “la memoria, los recuerdos, las evocaciones y las denuncias del paisano” y da cuenta de su pensamiento reflexivo en torno a su interpretación del mundo.

Pero los trabajos que se presentan en esta obra no solo se adentran en la dinámica de géneros folklóricos específicos vinculados a procesos identitarios sino que también analizan el cruce entre géneros diversos. María Inés Palleiro plantea un acercamiento a la narrativa folklórica como género de discurso corporizado, y destaca puntos en común con el discurso dancístico. Con tal propósito pone en relación los itinerarios narrativos producidos en discursos orales y dancísticos que tienen como referencia matrices folklóricas<sup>4</sup>. Para el análisis de los recorridos narrativos asume la perspectiva peirciana del signo que remite a una cadena infinita de producción de significado, los principios de la genética textual en relación con la referencia a matrices folklóricas, y la retórica de la corporalidad en términos de la dimensión persuasiva del discurso en la expresión de estéticas de identidades sociales. En la indagación de los relatos toma en cuenta los desdoblamientos ficcionales del emisor narrador y narrador en distintos personajes y los del bailarín a través de los personajes que interpreta y como co-emisor del mensaje y en ambos casos como receptores intérpretes de matrices folklóricas para ello presta atención a los códigos proxémicos y

---

<sup>4</sup> La autora entiende por estas últimas las regularidades temáticas de los “tipos” y “motivos” folklóricos, aspectos compositivos y estilísticos. Características a las que la autora incorpora la influencia del contexto en el tema, en la articulación retórica y en la composición secuencial del relato.

kinésicos de la comunicación corporal del relato y la generación de sentido en discursos orales y dancísticos, respectivamente.

A partir del tema folklórico “encuentro con la muerte” analiza tres discursos narrativos: un relato oral de advertencias acerca del SIDA, un discurso fílmico “All That Jazz” relacionado con el devenir de la creación de una coreografía perfecta cuya puesta escenográfica coincide con la muerte de su creador y el ballet con coreografía de Petipa (1890) que toma como referente el cuento de la Bella Durmiente de Ch. Perrault en la que la muerte es transformada en un dilatado sueño. La indagación genera un sugerente espacio de reflexión sobre la dimensión narrativa de danzas con referencias a temáticas folklóricas en relación con el despliegue del cuerpo en movimiento y el espacio escénico para la producción de estéticas socialmente identificadoras.

Para finalizar Daniel E. Welschinger reflexiona sobre el contexto de la actual política neoliberal en relación con las formas en que se plantean las relaciones entre la economía y la sociedad (en especial la crisis del trabajo) y los modos de constitución de las identidades individuales y colectivas. Destaca las actuales tendencias orientadas a la configuración del modo más íntimo de la vida del sujeto como individuo emprendedor sometido al principio de la competencia y la maximización del rendimiento que desaloja subjetividades construidas socialmente y aglutinadas en torno a valoraciones y pautas en las que priman el lazo social con el otro y la localidad. En el marco de estos procesos reflexiona acerca de cuál debe ser la línea editorial del Fondo Editor Rionegrino si orientarse según las premisas de subjetivación del neoliberalismo o atender a las problemáticas locales relacionados con lo propio, con expresiones en las que los rionegrinos se reconocen como comunidad, es decir, con el campo identitario de los pobladores en la que el folklore es un factor clave. De nuevo se hace presente la circulación del folklore, en este caso en un ámbito especializado de las industrias culturales: el sector editorial con un anclaje territorial particular.

Ana María Dupey

## **Territorialización de alteridades rionegrinas. Abordaje desde las perspectivas del Folklore**

**Ana María Dupey\***

### **Introducción**

**E**n esta presentación me propongo reflexionar acerca de la territorialización de las alteridades asignada a los rionegrinos y para ello me baso en los aportes del Folklore, como disciplina académica. Inicialmente desarrollo la trayectoria de la provincialización de Río Negro en relación con los discursos oficiales sobre la nacionalidad. A continuación expongo los estudios realizados para la caracterización de Río Negro como región folklórica. En tal sentido, analizo los paradigmas en los que se han basado las regionalizaciones del folklore y las alteridades territorializadas y finalizo con las actuales perspectivas del Folklore orientadas hacia la localización del folklore que desplazan en sus hipótesis la importancia de los orígenes del folklore para la determinación de alteridades hacia la indagación de las tradiciones vigentes y cómo estas tradiciones se localizan de acuerdo a sus contextos socioculturales y políticos

### **Provincialización de Río Negro y discursos de la nacionalidad**

Los territorios nacionales de la Argentina,<sup>5</sup> como el de Río Negro<sup>6</sup>, fueron gobernados en forma centralizada por el gobierno nacional y sus poblaciones

---

\*INAPL, Sección Folklore, ICA, UBA

<sup>5</sup> Los territorios nacionales de Argentina fueron regiones políticas del territorio nacional donde históricamente no tenían jurisdicción las provincias creadas durante la época colonial. En ellos se ejercía la tutela sobre los pueblos originarios y la afirmación a los países limítrofes o antiguos poseedores de esos territorios de la voluntad de su ocupación e integración a la nación argentina.

sometidas a procesos de nacionalización. Los dispositivos ideológicos que intervinieron en la nacionalización fueron básicamente la institución escolar, que a través de las escuelas Láinez<sup>7</sup> bajo las directivas del Consejo Nacional de Educación, impuso un modelo cultural unificado (con única lengua, el español, y un imaginario nacional homogéneo centrado en el criollismo y la figura del gaucho) en todo el país, la iglesia católica mediante la inculcación de la religión católica como principio civilizatorio y la prensa escrita, periódicos como *El Río Negro*, *El Eco de Patagones*, *El Independiente*, *La Razón* y *El Pueblo* difundieron las ideas de una nación moderna, el progreso material, la promoción de la inmigración de colonos y la alfabetización general de la población y conectaron, a través de las noticias, a los rionegrinos con el resto del país proporcionando la experiencia de una comunidad imaginada en tiempo simultáneo.<sup>8</sup>

A partir de la provincialización de Río Negro -según ley 14.408, promulgada el 28 de junio de 1955- se inicia un nuevo orden político institucional. En tal sentido, se van a desplegar políticas para provincializar y federalizar a una población diversa y compleja, asentada en enclaves espaciales con significativas diferenciaciones productivas y desigualdades de crecimiento entre sí.<sup>9</sup> Población, que presentaba un mosaico de agrupamientos sociales afectados por dinámicas migratorias interprovinciales y desde países limítrofes y europeos.

Los vecinos de dicho territorio tenían que constituirse en una comunidad política organizada en la que debían imaginarse a sí mismos como pertenecientes a la misma y acceder al ejercicio pleno de la práctica de derechos políticos a escala local y nacional,<sup>10</sup> es decir, devenir de habitantes en ciudadanos plenos.

---

<sup>6</sup> Por La Ley Nacional N° 1532 de 1884 se dividió la Gobernación de la Patagonia creando a partir de ella los territorios de La Pampa, Río Negro, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego.

<sup>7</sup> Se refiere a las escuelas nacionales creadas en jurisdicción de las provincias por Ley 4874 promovida por el senador Manuel Láinez. Dicha ley nacionalizó la educación desconociendo las particularidades locales y regionales.

<sup>8</sup> Nociones desarrolladas por B. Anderson (1993)

<sup>9</sup> La regionalización comprendía el alto valle y medio, la cordillera, la meseta y la costa atlántica incluyendo el valle inferior.

<sup>10</sup> La Convención Nacional de 1949 incorporó al pueblo de los territorios nacionales al mecanismo de elección de presidente y vicepresidente de la Nación y en noviembre del año 1951 los pueblos de dichos territorios concurren a las elecciones de presidente y vicepresidente de la República y eligieron, además, delegados con voz y sin voto, para representarlos en la Cámara de Diputados de la Nación.

Así como también asumir un pasado fundacional (real o putativo) común y proyectar un destino futuro compartido. Este proceso de imaginación debía proveer un sistema de identificación en coordenadas temporales y espaciales que diferenciara a los rionegrinos del resto de las provincias y que, además, de categorizarlos les estableciera regímenes de conductas enmarcados en el espacio sociopolítico respectivo. Pero esta imaginación de la provincialidad rionegrina no fue ni autónoma ni arbitraria, estuvo sujeta a la tarea de la producción del territorio simbólico político más amplio de la Nación en el que debía inscribirse y recortarse. Dentro de la geografía estatal de la nación se procesaron alteridades provincianas, entre ellas la de Río Negro. En la construcción de dichas alteridades impactaron los criterios promovidos por el estado nacional y la visión que éste último difundiera acerca de la nación y las provincias. En dicho proceso el folklore junto con los discursos y prácticas hegemónicas del poder central durante el período de provincialización de Río Negro bajo el gobierno nacional de Juan Domingo Perón, fueron tomados como referente en la construcción de la alteridad rionegrina en relación con el resto del país.

En el marco de la política cultural del gobierno peronista (1946-1955) una obra significativa para la construcción de una ciudadanía nacional y comunidad políticamente organizada fue la de Carlos Astrada. Libro conocido originalmente bajo el título *Surge el hombre argentino con fisonomía propia. Raíz, estilo y proyección del hombre argentino*. Fue publicado en la colección Argentina en Marcha en el año 1947 y editado por la Comisión Nacional de Cooperación Intelectual que dependía de la Secretaría de Educación durante la gestión del ministro de Educación Dr. Oscar Ivanissevich. El texto se vincula interdiscursivamente con una multiplicidad de escritos previos (*Martín Fierro, Santos Vega, El Payador, Juan Moreira, Cielitos Patrióticos, Facundo Civilización y Barbarie*) que construyen una épica nacional que toma al gaucho en relación con la nación, aunque con distintos planos interpretativos y valoraciones.

En la visión de Astrada la nación tiene una base étnica. Esta emana del desarrollo psicosocial del gaucho<sup>11</sup> con su medio telúrico, la pampa, esta relación genera una disposición anímica fundadora de la tarea de proyectar la comunidad nacional con perfil propio y auténtico y la identidad del ser argentino. En esta perspectiva el tipo humano con una determinada filiación telúrica, específicamente rural, constituye el arquetipo histórico común que prefigura y configura la pauta ontológica que determina al sujeto en la proyección existencial de la nación hacia

---

<sup>11</sup> Para Astrada el gaucho no es un mito que sea o represente históricamente un tipo humano que existió sino aquello que los argentinos poseen como estructura anímica con capacidad para transformarse frente a los avatares.

el futuro. El gaucho no solo es el portador de los valores germinales del destino nacional sino que establece el modo y el estilo de proyectar este último. Sin embargo, la mencionada pauta ontológica encuentra obstáculos en el reconocimiento de la misma debido a los estados anímicos de nostalgia, soledad, la dispersión de la población y la escasa sociabilidad que imprime el paisaje pampeano. Estados que se deben superar para proyectar el destino futuro en la convivencia con el otro, como comunidad nacional. Asimismo, argumenta la situación de marginalidad y sometimiento del gaucho por intereses foráneos (cipayos) que obstaculizan la proyección del genuino futuro nacional. Intereses que identifica con clases cultas desertoras que renuncian a las potencialidades prefiguradas en el mito. Astrada cuestiona políticas económicas, migratorias y culturales, que de distinta manera, han coadyuvado al ejercicio del colonialismo europeo y a su perpetuación.

Esta fue una visión intelectual que ha tenido significativas consecuencias a la hora de pensar la alteridad atribuida a los rionegrenses, porque fija parámetros hegemónicos de la identidad nacional que se centran en el gaucho, la pampa y en una idiosincrasia telúrica particular por lo que las alteridades asignadas a las provincias van a tener que referir su identidad en términos de la posesión de los mencionados parámetros, lo que acarreó la invisibilización de aquellos aspectos que no respondían a la pauta ontológica establecida. Desde estas perspectivas las poblaciones indígenas y los inmigrantes – dos grupos que han sido predominantes en Rio Negro- no tendrían interiorizada la pauta ontológica del gaucho por lo que no favorecerían la realización del futuro prefigurado de los argentinos, si previamente no eran asimiladas. Es decir, que potencialmente podrían adquirir la pauta de la idiosincrasia telúrica gaucha.

En una traducción pedagógica de los desarrollos conceptuales de Astrada en el *Manual Práctico del 2do Plan Quinquenal* (1953) para la difusión del sentido de identificación con la patria se subrayan: el vínculo emocional con la patria base de la unidad nacional, la relevancia del territorio y sus recursos y la cultura de la comunidad de origen y la que resulta de la vida colectiva como factores básicos. Asimismo plantea, como lo hace Astrada, la relevancia del pasado prefigurado, el presente de la vida cotidiana asociada al trabajo y el futuro cifrado en una patria amplia, soberana y reconocida por propios y extraños.

## **Regionalizaciones folklóricas.**

En forma coetánea a la interpretación filosófica propuesta por Astrada que abreva en un mito gaucho que va encontrar en el Martín Fierro, un primer relato

vivo, y que toma como referencia una figura y un mundo rural para dar cuenta de la nación argentina, los investigadores del folklore desarrollaron perspectivas sobre el folklore de las regiones argentinas para dar cuenta de sus alteridades.

Bruno Jacovella en su trabajo sobre las regiones folklóricas (1959) considera que el folklore está en retroceso desde mediados del siglo XX porque a partir de la formación del estado nación en 1810 se ha producido la nacionalización y urbanización de todas las regiones argentinas basadas en la idea de un pueblo, una cultura, una única lengua y una sola religión. Para él en el momento fundacional de la nación, se inició el cese de la vida rural, aldeana y regional y el retroceso del folklore. El proceso de uniformidad cultural nacional irradiado desde Buenos Aires no encontró, según su perspectiva, regiones con sistemas de vida aldeanos marcados regionalmente debido a la influencia de las ciudades virreinales-primero de Lima y luego de Buenos Aires- que con su fuerza colonizadora señorial y misional sobre poblaciones indígenas diluyeron la cultura de estas últimas reduciendo su impacto en la fisonomía regional del país. Por otro lado, el autor sostiene que la vida rural folklórica no ha tenido la profundidad temporal y precedencia a la urbana como en el caso de Europa. Sin embargo, en base a argumentos históricos discierne que por debajo de la uniformidad cultural de la nación se pueden dilucidar seis regiones folklóricas, según zonas de influencias colonizadoras. Estas son peruana, chilena, pampeana, mesopotámica (solo incluye Entre Ríos y Corrientes) y puna. Ni la región chaqueña, ni la patagónica ni la actual provincia de Misiones habrían desarrollado culturas folklóricas regionales para los inicios del siglo XIX porque las culturas de las poblaciones indígenas se mantenían dominantes en ellas y la irradiación de la uniformidad cultural criolla no habría penetrado en forma contundente. Por lo expuesto, se desprende que la alteridad asociada al folklore desde la perspectiva de Jacovella no estaría disponible en el caso del territorio patagónico. Más bien se piensa a la Patagonia como carente de un folklore local.

Por su parte, Enrique Palavecino (1959) plantea las áreas de cultura folk en territorio argentino desde una visión histórica y antropológico-etnográfica, para ello toma como referencia el continuum folk urbano de Robert Redfield que diferencia las sociedades folk y urbana.<sup>12</sup> Entiende que las primeras en el caso de América pueden comprender componentes indígenas organizados dentro de un sistema político, social y religioso europeo societal mayor. La cultura folk resultaría de una combinación de las distintas capas indígenas con la cultura hispánica en el siglo XVI que se mantendría. Presentaría diversidad debido al tipo de cultura indígena y de medio geográfico. La aculturación explicaría la emergencia del folklore y éste daría cuenta de las adaptaciones recíprocas entre las culturas implicadas. En el

---

<sup>12</sup> Redfield (1963)



caso de Patagonia presenta información etnográfica ejemplificadora de sociedades folk en la región. Analiza el caso de los araucanos de Neuquén, describe aspectos de la economía, los complejos ceremoniales asociados y las industrias domésticas que indican procesos de aculturación. En la propuesta de Palavecino el folklore patagónico da cuenta de una alteridad regional asociada al medio patagónico en la que se combinarían con coherencia funcional e integración componentes de los núcleos étnicos y la cultura urbana cosmopolita del siglo XVI decantada. Dentro de estas cartografías folklóricas Guillermo Iriarte (1968) formula la caracterización de las subregiones folklóricas de Río Negro: la zona viento-patagonense de origen hispano lusitano, la choelechoelechense, la cultura de la conquista del siglo 19, andina de influencia chilena y la subandina indígena

Con respecto a estas perspectivas que entienden el proceso de formación del folklore y su alteridad en términos de adaptaciones y ajustes culturales resultado de procesos de aculturación destacando los aspectos cohesionadores e integradores por encima de los conflictivos, Miguel Hangel González que integró el Centro de Investigaciones de Río Negro - organismo precursor en el desarrollo científico de la provincia- en un artículo titulado *El fenómeno folklórico en el sur argentino* en la década de los 70, introduce reflexiones sobre la particularidad del proceso de folklorización en Patagonia, que cuestionan los paradigmas del Folklore dominantes. La especificidad en el caso de Patagonia estaría dada por una parte, por la vigencia de la matriz étnica indígena, que presenta elementos propios, apropiados de la cultura dominante y otros impuestos por esta última (Bonfil Batalla, 1988). Por otra, por el contacto, violento física y simbólicamente entre la sociedad mayor y los núcleos étnicos, se da en el contexto de conformación del estado nación moderno en el siglo 19, a diferencia del proceso de formación del folklore en el contexto colonial producido tres siglos antes en el resto del país. Además, en el caso de Patagonia, se buscaba sustituir la base étnica indígena por pautas programáticas “civilizatorias” de los sectores hegemónicos. Estas observaciones fisuran las posiciones teóricas dominantes de ese momento. Replantean la concepción de lo étnico en términos de lo que Guillermo Bonfil Batalla va a denominar control cultural en procesos étnicos y evidencia que los procesos de contacto cultural presentan diferencias históricas e intervienen de modo diferente en las plasmación del folklore regional.

Por su parte, Raúl Aranda, que fue investigador del ex Centro de Estudios Folklóricos de Neuquén, señala el impacto de los medios de comunicación en la imposición de regionalizaciones folklóricas, que solo toman en cuenta la música y las danzas folklóricas como formadoras del carácter de la región. Caracterización que para el caso de Patagonia se afirmaba “no habría logrado ‘consolidarse’ porque se creía que la mayoría de su población había bajado de los trenes al igual

que la opinión pro inmigratoria de que los argentinos bajaron de los barcos.”(Aranda, 2013:38). Asimismo, Raúl Rithner alerta sobre el silenciamiento de los imaginarios populares entre cuyos componentes se encuentran las manifestaciones folklóricas, en particular de las patagónicas, por el desinterés de los medios masivos de comunicación, el olvido en los planes oficiales de educación y las políticas culturales homogeneizadoras (Rithner,1997:198-207). Tanto Aranda como Rithner coinciden con las orientaciones de los estudios del folklore que en la década de los 80 y 90 se desplazan desde las hipótesis que se centraban en la importancia de los orígenes del folklore y la aculturación para la determinación regional hacia la indagación de las tradiciones vigentes y cómo éstas tradiciones se localizan de acuerdo a sus contextos socioculturales y políticos. Los investigadores se interrogan cómo circulan las expresiones folklóricas entre los distintos sectores populares rurales y urbanos y diferentes clases del ámbito urbano y cuáles son sus propósitos. Se trata de estudiar las expresiones folklóricas en sus ambientes socioculturales y cómo el folklore singulariza dichos contextos y estos últimos lo particularizan. Se busca dilucidar los tropos de un grupo, es decir, elementos por los que los miembros de un grupo se sienten atraídos, representados y cohesionados. Lo que lleva a distinguir lo que es una expresión folklórica distintiva de alcance regional con respecto al uso de esa expresión para territorializar regionalmente una alteridad promovida por políticas educativas y culturales que discriminan en base a una reconstrucción histórica hipotética de aquello que sería originario o propio, por la procedencia con respecto a lo foráneo de una región folklórica. Operaciones estas que son retomadas por los medios de comunicación para canonizar las regionalizaciones folklóricas.

Pero no solo se ha enfatizado en la procedencia del folklore sino que, además, se ha pensado a la región folklórica como un sistema de producción y circulación cerrado en una zona de completa coincidencia cultural, cuestión que para el caso de Patagonia resulta difícil de sostener por los flujos poblaciones pasados y presentes, la heterogeneidad de enclaves poblaciones y las complejas relaciones que entablan. En dicho contexto un punto de referencia central son los límites del folklore, quiénes los establecen, cómo localizan el folklore con independencia de reconstrucciones hipotéticas sobre su procedencia histórica. Cultores de determinadas variantes del género folklórico por ej. el malambo -cuya práctica requiere de la posesión de competencias interpretativas particulares (tienen reglas específicas en términos de figuras coreográficas, significaciones, valores, procedimientos interpretativos y expectativas pragmáticas respecto de dicha manifestación), las reconocen como propias y se sienten identificados y representados por ellas. Además aglutinan a quienes las llevan a cabo así como

también a los que adhieren y usufructúan tradicionalmente las mismas y diferencia a estos últimos con respecto a otros grupos con variantes distintas. Habrá que identificar la extensión social de la variante y qué características propias presenta en términos de su localización frente a otros que poseen otras variantes, o la consideran un elemento foráneo o incluso estiman que no forma parte del género malambo. Se tendrá que interrogar por los bordes que los cultores del folklore negocian con otros agentes que intervienen en la circulación del folklore incluidos, grupos rivales, medios de comunicación, políticas gubernamentales, festivales folklóricos, es decir, la política de la circulación que puede atravesar límites departamentales, provinciales, escenarios y grupos étnicos, culturales, sociales, políticos. Puede ocurrir que dos lugares espacialmente próximos presenten distintas variantes de una manifestación folklórica determinada. Charles Joistin señala como la misma leyenda del hombre lobo en Dauphiné, Francia, refiere dos visiones distintas sobre una misma leyenda que tienen que ver con el contexto político de siglo 19. En las tierras altas si una persona le daba alimentos y lo bendecía por este acto caritativo el hombre lobo podía ser liberado de su maldición. En cambio, en las tierras bajas los hombres lobos no eran redimibles y se los consideraba aliados de los nobles y protegidos por los curas para que robaran niños para extraerles la grasa con el objetivo de aplicarla en la manufactura artesanal del vidrio. En la época de la Revolución Francesa estas comunidades con estos relatos diferentes se alineaban políticamente de forma diferente. En las tierras bajas se adhirió al ideario de la revolución, consideraban positivamente la reducción del poder de la nobleza. En cambio, en las tierras altas no lo incorporaron rápidamente porque el sistema señorial prolongó su poder. Este caso, si bien foráneo, ilustra la variación local y cómo se localiza diferencialmente una expresión folklórica de acuerdo a su contexto socio político y cultural.

La cuestión de la circulación del folklore y su localización ha sido una de las problemáticas constantemente revisitadas por los teóricos de la disciplina. Carl Wilhelm von Sydow (1948) introduce la noción de ecotipo que si bien estaba inspirada en las ciencias biológicas, la aplica para referirse al acomodamiento del folklore al contexto geográfico, social y tradicional. Lauri Honko (1980) lo retoma para señalar que se debe estudiar el folklore en su contexto social, geográfico, tradicional y situacional. Pondera esta dimensión para comprender la variabilidad del folklore, y la diversidad cultural. Américo Paredes en su obra *With his pistol in his hand* publicada en 1958 indaga en la circulación del folklore y cómo este se genera en relación con el encuentro y en tensión con el otro en donde se entrecruzan dimensiones sociales, de poder político e ideologías de la sociedad mayor. Esta perspectiva cuestiona la visión que asume que el folklore tiene una

circulación restringida a un tipo de comunidad homogénea que posee un nivel tecnológico rudimentario respecto a otros grupos y que se encuentra dentro los límites de un grupo que posee una cosmovisión común o una cultura compartida. Posteriormente, Charles Briggs (2012) aborda como el folklore se produce dialógicamente con otros discursos y en su circulación adopta diferentes modos de comunicación dando cuenta de cartografías de las expresiones folklóricas.

Estas líneas de indagación adquieren mayor potencialidad para indagar la relación del folklore y la identidad rionegrina dado que la localización del folklore en Río Negro se produce en un espacio experimentado, representado, interpretado e imaginado como frontera. Frontera compleja en términos de las relaciones sociales por la multiplicidad de actores y la intensidad de los contactos étnicos. Frontera permeable y abierta que da cabida a la innovación y a las adaptaciones múltiples a las que se suman las políticas estatales primero, como territorio nacional y luego, como provincia. Frontera donde se han articulado enunciados polarizados: barbarie y civilización, indígenas y cristianos, inmigrantes y criollos, patagónicos, porteños y nortehños. Lugar excepcional desde donde reflexionar sobre los procesos de regionalización del folklore y distinguir la localización del folklore que realizan sus propios productores en su entorno con respecto a su uso para delimitar políticamente territorios.

## **Coda**

Las consideraciones expuestas esperan contribuir al desarrollo de posturas reflexivas en torno a las prácticas políticas, académicas y de los medios de comunicación masiva en torno a procesos de territorialización de alteridades cuyos antecedentes se encuentran entre otros en las regionalizaciones folklóricas que han sido cristalizadas y se han constituido en fórmulas estereotipadas para caracterizar y justificar modelos a seguir en términos de comportamientos folklóricos. Pero, también, para repensar la relación entre el folklore local y la/s alteridad/es rionegrinas, los modos en que se comunica y circula el folklore en un entramado complejo.

## **Bibliografía**

Anderson, Benedict (1993) *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, F.C.E. 1993.

- Aranda Raúl (2013) "Cantoras", una experiencia de puesta en valor de una cultura vigente *IV Encuentro folklore IV Encuentro Nacional del Folklore 1er. Congreso Internacional del Patrimonio Cultural Intangible, Inmaterial y Folklórico*. Salta Academia Salta Ediciones Portal de Salta
- Argentina. Secretaría de la Presidencia (1953) *Manual práctico del 2do Plan Quinquenal*. Buenos Aires, Presidencia de la Nación
- Bonfil Batalla, Guillermo (1988) La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Anuario Antropológico* Editora Universidade de Brasilia/Tempo Brasileiro 86: 13-53.
- Briggs, Charles (2012) What We Should Have Learned from Américo Paredes: The Politics of Communicability and the Making of Folkloristics. *The Journal of American Folklore*, 125(495), 91-110.  
doi:10.5406/jamerfolk.125.495.0091
- Briones, Claudia (comp.) (2005) *Cartografías argentinas: políticas indígenas y formaciones provinciales de alteridad*- Buenos Aires, Antropofagia.
- Cortázar, Augusto Raúl. *Ecología Folklórica*; Gaea, tomo VIII, entrega 1ª. Pp. 125-139.
- Donnantuoni Moratto, M. A. (2009) La metafísica nacional de Carlos Astrada y la doctrina de la "tercera posición". [En línea] *Revista de Filosofía y Teoría Política*, 40. Disponible en:  
[http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.3907/pr.3907.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.3907/pr.3907.pdf)  
Consultada 26-6-17
- González, Miguel Hángel (1970) *El fenómeno folklórico en el sur argentino* Viedma, Centro de Investigaciones de Río Negro serie estudios y documentos 2.
- González, Miguel Hangel (1971-72) El fenómeno folklórico en el sur argentino. *Folklore Americano*, XIX-XX( 17) 21-23.
- Honko, Lauri (1980) The Formation of Ecotypes *Folklore on Two Continents. Essays in Honour of Linda Dégh*. Indiana University Trickster Press

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

- Iriarte, Guillermo (1968) Vestimentas tradicionales de Río Negro. *MAN Primer Congreso de Folklore sureños* Choele Choel.
- Iuorno, Graciela (2008) La provincialización de Río Negro. Interregno y conflictos de intereses nacionales y locales en Graciela Iuorno y Edda Crespo (coord.) *Nuevos Espacios. Nuevos problemas. Los territorios nacionales*. Neuquén, Educo-Universidad Nacional del Comahue-Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco-Cehepyc, Editores.
- Jacovella, Bruno (1959) Las regiones folklóricas argentinas. *Folklore argentino*. Buenos Aires, Nova- Pp. 85-102
- Palavecino, Enrique (1959) Areas de cultura folklórica en el territorio argentino. *Folklore Argentino*. Buenos Aires, Editorial Nova. Pp.347-371
- Rithner, Raúl (1997) Salamanca y traición en América Latina. *Actas IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica* .Santa Rosa, La Pampa Pp.198-207
- Redfield, Robert (1963) El mundo primitivo y sus transformaciones. México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Ruffini, Martha (2016) Políticas de la memoria. El estado y la construcción identitaria durante los primeros gobiernos electivos. Río Negro, 1955-1976/ *Boletín Americanista*; Barcelona 72: 109-130.
- Segato, Rita Laura (2007) *La Nación y sus Otros: raza, etnicidad y diversidad religiosa en tiempos de Políticas de la Identidad*. Buenos Aires, Prometeo Libros.
- Von Sydow, Carl Wilhelm (1948) *Selected Papers on Folklore*. Published on the Occasion of his 70<sup>th</sup> Birthday. Copenhagen: Rosenkilde and Bagger.



## Folklore e interculturalidad. Enfoques para pensar las identidades sociales

**Fernando Fischman\***

**M**I propuesta en oportunidad del Segundo Congreso de Folklore e identidad rionegrina en el que se propone discutir acerca de las identificaciones colectivas regionales consiste en plantear algunas reflexiones acerca de los dos términos que son el eje del evento y vincularlos con el de “interculturalidad”. Con ese fin, en primer lugar, revisaré algunas nociones que constituyeron el aparato conceptual inicial de los estudios folklóricos en América Latina en general y en Argentina en particular hace más de un siglo. Luego plantearé ciertas revisiones posteriores que llegan hasta la actualidad. A continuación, introduciré la noción de “interculturalidad”, como un concepto relevante para pensar el modo en que se articulan formas expresivas históricamente analizadas por los estudios folklóricos con identificaciones sociales y de ese modo estimo dejar planteadas algunas ideas para continuar debatiendo.

Como uno de los temas que siempre me interesaron en mi carácter de folklorólogo son las narrativas, voy a empezar por una pequeña anécdota.

Hace unos días, le comenté a una colega con quien trabajo desde hace muchos años, que estaba escribiendo una ponencia que iba a presentar en Río Negro, específicamente en Choele Choel. Sin dejar que termine la frase, lo primero que exclamó fue: “el lugar donde se instalaron los primeros coreanos que llegaron al país”. Esta colega es Mirta Bialogorski que desde hace cerca de treinta años investiga el proceso migratorio coreano a la Argentina y la mención a esta ciudad, disparó inmediatamente en ella una asociación con ese referente, el lugar de asentamiento de los tempranos colonos procedentes de Corea que iniciaron una corriente que constituyó un colectivo con el que tiene una gran familiaridad.

¿Por qué menciono esta breve viñeta? Porque hace a las cuestiones que trata el congreso de muchas maneras.

---

\* Universidad de Buenos Aires/IICSAL-FLACSO/CONICET

Cuando se habla de folklore e identidad rionegrina, ¿cuáles son los componentes expresivos que aparecen como relevantes para los habitantes de la provincia y qué sentidos les atribuyen? Eso, que es uno de los fundamentos del congreso, lo pueden responder sus residentes y los investigadores de la cultura regional. A partir de lo que indagué luego del comentario de mi colega, para el colectivo coreano-argentino, es decir, los migrantes y sus descendientes, Río Negro y particularmente Choele-Choel constituye un punto inicial de su narrativa acerca de la migración de ese origen. Cuando relatan su historia como grupo, la narración comienza con el establecimiento de los colonos en Lamarque como momento fundacional, más allá de que luego se hayan desplazado hacia otros puntos del país o de que la mayoría de los integrantes del colectivo nunca haya pisado esta ciudad.

Pero ¿qué ocurre en el lugar mismo, cuando quedan escasísimos miembros de ese colectivo y de ese momento y sus descendientes en la zona? ¿En qué medida están presentes los colonos coreanos en la memoria local como parte integrada a la trama de su composición sociocultural? ¿Y una vez que mencionamos a un grupo de origen migrante reciente -y digo reciente porque estamos hablando nada más que de medio siglo-, qué lugar ocupan otros grupos en dicha memoria regional y en las formas expresivas a través de las que ésta se manifiesta y se construye? Me refiero a grupos que se definen según distintos criterios: indígenas, es decir, preexistentes a los estados nacionales y provinciales, descendientes de los inmigrantes de ultramar de distintas procedencias que se asentaron en la zona hacia principios de siglo XX, migrantes recientes, de países limítrofes y de otras provincias e incluso colectivos desmarcados desde el punto de vista del origen migratorio o étnico pero agrupados según algún criterio de adscripción.

Si se considera que la identidad socioculturales un constructo que deviene de la historia y las experiencias subjetivas y no es algo impuesto, indagar en las creaciones artísticas que remiten a un pasado, -se anclan a él y son definidas por sus ejecutantes como procedentes de tiempos pretéritos-, por medio de las que se interpretan dichas experiencias y las reflexiones acerca de ellas, es un camino para conocer esos procesos de elaboración identitaria en el ámbito regional que son dinámicos, complejos y también interculturales.

Y una forma de acercarnos a ellas es a través de las herramientas conceptuales que proveen los estudios folklóricos.

Con ese objetivo, me interesa propiciar la recuperación de perspectivas fundacionales de este campo de conocimiento. Propongo rever -incluso recobrar- algunas de aquellas nociones iniciales y otras con las que el campo se consolidó más recientemente, para su utilización en el estudio de procesos socioculturales



en la actualidad, especialmente los que interesan aquí, los relativos a las identidades.

Los usos y sentidos del término *Folklore* acuñado por William Thoms en Inglaterra, han sido el resultado de un proceso de conceptualización históricamente fundado y ya naturalizado. Por ello es importante volver sobre los orígenes, examinar algunas de las que constituyen sus cimientos y ver cómo fueron atravesando las décadas conformando un espacio en cierta medida autónomo, pero también en diálogo con otros. Será un recorrido rápido por limitaciones de espacio que no permiten ahondar en cada una de las nociones, pero servirá para esbozar una propuesta para desarrollar a futuro.

## **Configuración del campo del Folklore en América Latina**

El establecimiento de los estudios folklóricos como un campo de investigación intelectual y de gestión cultural desde las últimas décadas del siglo XIX en América Latina involucró el desarrollo de prácticas de recopilación, transcripción, archivo, clasificación, publicación, difusión y recreación. Todas estas tareas fueron llevadas a cabo por una diversidad de actores: investigadores académicos, funcionarios de instituciones culturales gubernamentales, coleccionistas independientes, educadores y miembros del campo cultural y de las industrias del espectáculo (escritores, periodistas, músicos, cantantes, bailarines). Por lo tanto, los fenómenos perceptuales que se agrupan bajo la denominación de "folklore" en la actualidad llegaron a tener esa calidad como resultado de los trabajos realizados en un campo constituido en forma bastante ecléctica.

A determinados niveles - el discurso educativo, los medios de comunicación, el discurso cotidiano - el término "folklore" mantuvo una notable continuidad semántica a lo largo de las décadas hasta el día de hoy. Por lo tanto, en esos contextos de uso, el concepto de "folklore" abarca principalmente formas expresivas ligadas a identidades regionales, nacionales o continentales. En ese sentido, un complejo conformado por música, canciones, bailes, comida, narrativas, entre otras manifestaciones expresivas, se considera "folklore" porque se asocia a alguna identidad, por lo general esencial, vinculación que se funda en una característica que compartirían esos ítems, la "tradicionalidad", considerada también de manera imprecisa como la cualidad de proceder en forma más o menos inmutable desde tiempo inmemorial, característica que se remonta también a los postulados románticos con que se constituyó este área de conocimiento.

Incluso, este uso generalizado del término que asocia un entramado cultural a cierta identidad se ha extendido a muchos ámbitos como el deportivo o el político,

que poseerían determinadas cualidades o rasgos que se definen como una especie de saber propio, informal, con raigambre entre quienes participan de su entramado social. Se suele escuchar la expresión “el folklore del fútbol” que refiere ciertas prácticas también asociadas a identidades: a los de los seguidores del deporte o a las de los “hinchas” de un club determinado. Dicha expresión -folklore del fútbol- caracteriza también a una cantidad de prácticas más o menos identificables. Da cuenta de una serie de formas de hacer asociadas a una faceta de la vida social y que involucra ciertas manifestaciones expresivas que se dan dentro del espacio de juego y en ámbitos conexos: picardías, trampas (y comentarios acerca de ellas), cánticos, cantilaciones, bromas, chistes, que circulan oralmente en interacciones cara a cara, pero también en diferentes soportes como afiches exhibidos en la vía pública o diseminados por medios virtuales como las redes sociales, entre otros. En cuanto al “folklore de la política” refiere ciertas prácticas asociadas a determinados modos de hacer: formas retóricas, chicanas, saberes sobre el modo de actuar en situaciones concretas. El punto para destacar es que la expresión “el folklore de...” es algo reconocible e identificable.

En otros planos - en las controversias dentro de la academia, así como entre los académicos y los actores no académicos del campo - el término "folklore" ha sido y sigue siendo - polisémico. En esas áreas, hay un desacuerdo constante sobre su alcance que sigue sin resolverse. Esa discrepancia expresa contradicciones ideológicas, así como conceptuales con respecto a la definición de este campo de estudio y práctica y a su base social. Aquí entra en juego la determinación de los conceptos que se considera relevantes para definir a la disciplina y su objeto. A modo de ejemplo: la “tradicionalidad” antes mencionada. ¿Es o no es significativa? Y antes de determinar su relevancia, ¿cómo se define? Ahí ya todo lo que se engloba con el término “folklore” adquiere una fuerza centrífuga y se pierden puntos de contacto entre los distintos actores englobados en el campo. Y esto es muy propio de los desarrollos que tuvieron lugar en nuestro país como en el resto del continente donde el campo se configuró simultáneamente y en discusión, por ello es importante situar los estudios folklóricos argentinos en el contexto latinoamericano.

¿Es posible hablar de los estudios folklóricos en América Latina como un campo unificado en vista de la multiplicidad de los estados nacionales que conforman el continente, sus historias sociales y políticas específicas y los desarrollos disciplinarios dentro de cada país que han planteado en todos ellos perspectivas particulares?

Los países de América Latina comparten una herencia colonial, el logro casi simultáneo de la independencia del dominio español o portugués en las segunda y

terceras décadas del siglo XIX y la construcción como consecuencia de los estados nacionales en un período simultáneo en similares procesos históricos.

Por un lado, las elites locales que llevaron a cabo los procesos de construcción de la nación y de consolidación de fronteras externas e internas, que se extendió hasta bien entrado el siglo XX, abordaron el objetivo político de establecer sociedades cuyos conflictos sustanciales fueran disueltos. Ello significó tratar con la presencia de diversos grupos sociales - pueblos indígenas, afrodescendientes, poblaciones criollas, inmigrantes europeos, los migrantes rurales a las ciudades que se unieron a las clases obreras urbanas - en contextos que se estaban volviendo cada vez más complejos y procurar que la conflictividad inherente a dicha complejidad se resolviera sin alterar los fundamentos sobre los que se asentaban sus instituciones. Los estudios de folklore proveyeron una fuerza configurativa para la construcción de las "comunidades imaginadas" (Anderson, 1983) que las nociones románticas que fueron su base suministraron generosamente.

En diferentes momentos históricos los distintos actores que conformaron el campo fueron agrupando, manipulando, recontextualizando diferentes manifestaciones expresivas con objetivos diversos. En Argentina, a partir de mediados de siglo, en particular con el advenimiento del peronismo, los estudios de folklore fueron instrumentales para hacer visibles las creaciones de los grupos que hasta entonces no habían sido considerados como productores de expresiones culturales de valía.

El esfuerzo de todos esos actores en combinación dio forma a un recorte más o menos específico de la cultura que llegó a ser llamado "folklore", que resultó ser más fácil de reconocer que de explicar. Cuando digo "más fácil de reconocer que de explicar" me refiero justamente a que hay asociaciones que se hacen muy rápidamente cuando uno menciona el término o alguna expresión particular: "leyenda" o "chacarera" para citar alguna, entre otras posibles. O las mencionadas anteriormente, "folklore del fútbol" o "folklore de la política".

Paralelamente, se configuró un campo de investigación que aborda esos recortes que nunca adquirieron una unidad conceptual. En este sentido, el desarrollo de los estudios folklóricos es similar a lo que Ana María Ochoa reconoce para el campo de la etnomusicología, cuando refiere acerca de "textualidades dispersas, corporizadas en diferentes prácticas de escribir sobre música, desde el periodismo a la ficción, desde composiciones escritas hasta formas académicas de escritura (2006: 809).

Un ejemplo significativo de los materiales textuales y texturales diversos manipulados que se consideraron pertinentes componentes de este campo es la colección de materiales publicados por el folclorólogo argentino Félix Coluccio en

1948. La antología, que él llamó *Folclore de las Américas* incluye una gama heterogénea de ítems –leyendas, coplas, mitos, fiestas-recogidos por un conjunto variado de compiladores: escritores profesionales, aficionados y coleccionistas calificados. La mayoría de los materiales había sido publicada anteriormente en otros medios. Coluccio las reformuló como “formas folklóricas” y las agrupó por país. Por lo tanto, estableció un vínculo entre esas expresiones y las identidades nacionales, otorgándoles así una representatividad.

Estas maneras de establecer asociaciones entre formas expresivas e identidades a través de elaboraciones intelectuales y artísticas que se fueron replicando en los sistemas educativos, en los medios masivos y en la industria del espectáculo fueron configurando el campo como lo conocemos hoy. Tomar conciencia de estos procesos es importante para hacer el camino inverso y desnaturalizar las identificaciones entre manifestaciones expresivas y colectivas sociales o espacios regionales y abrir la discusión sobre la representatividad de dichas manifestaciones. Con ese fin, continuaré con una periodización de los estudios folklóricos que permitirá acercarse a los mecanismos por los que se construyeron dichas identificaciones.

## **Los estudios folklóricos latinoamericanos. La productividad de un campo complejo y contradictorio**

La historia de los estudios folklóricos en América Latina puede dividirse en tres etapas. Soy consciente de la arbitrariedad de las periodizaciones. La que propongo aquí combina los puntos de inflexión conceptuales e institucionales. Y también es coincidente, a grandes rasgos, con la que para el caso específico de Argentina plantean Martha Blache y Ana María Dupey (2007). Independientemente de esos cambios, viejas y nuevas ideas coexisten en lo que parece ser un continuo consistente, desde sus inicios hasta el presente. Sin embargo, pueden observarse también ciertas reorientaciones.

La primera de esas etapas abarca desde las últimas décadas del siglo XIX, cuando el término folklore comienza a utilizarse, se realizan las primeras colecciones y se fundan las primeras asociaciones de folklore, hasta la década de 1920.

La segunda de ellas, desde la década de 1920 a la década de 1970, marca el establecimiento oficial de la disciplina. Los estudiosos del folklore participan de la vida académica y de la creación de instituciones culturales estatales. En este período, el campo prospera como resultado de las políticas culturales de los estados-nacionales y del esfuerzo de los investigadores. Estos últimos se dedican

a dar forma a una epistemología que proporcionará a los estudios académicos de folklore legitimidad entre las ciencias sociales y las humanidades. Aquellas décadas abarcan el período de institucionalización del campo.

El tercer período abarca desde la década de 1970 hasta la actualidad. Durante esta fase, se comienzan a debatir los principios básicos de los estudios de folklore en América Latina y se formulan cuestionamientos teóricos y metodológicos en diálogo con lo que ocurre en Europa y Estados Unidos.

Los estudios folklóricos se han desarrollado con las particularidades de cada uno de los países de América Latina. Sin embargo, a pesar de que cada una de las dos primeras etapas tenía diferentes principios preponderantes, hubo una orientación general compartida en todos los países en cada uno de ellos.

En la primera etapa, las redes fueron establecidas por el origen común y los intereses de los profesionales y cultivadas principalmente a través de la correspondencia entre ellos. En la segunda etapa, se desarrollaron vínculos entre los investigadores principalmente a través de congresos importantes. Entre las más relevantes de esas reuniones fueron el Congreso de Folclore Brasileño que tuvo lugar en la década de 1950 y los congresos internacionales de folklore que se reunieron en Sao Paulo en 1954 y en Buenos Aires en 1960. La red de estudiosos desarrollada en este período- algunos de ellos académicos, algunos independientes y muchos aficionados – facilitó el diálogo constante y proporcionó una fuerza poderosa para la conformación de los estudios de folklore en América Latina. Este conjunto de conexiones comprendía una composición ecléctica de especialistas de diversos antecedentes, pertenencias institucionales, formación y experiencia, diversidad que es inconcebible en otros campos. Esta variedad de actores llega hasta la actualidad, aún después de las reformulaciones de la tercera etapa. Algunos congresos específicos de estudios folklóricos que tienen lugar regularmente en América Latina se caracterizan por la participación de investigadores de diferentes áreas de la vida académica, junto con artistas y coleccionistas aficionados. La gama de trabajos presentados abarca desde estudios descriptivos hasta elaboraciones teóricas articuladas, expresando la heterogeneidad disciplinaria de sus practicantes como uno de los patrones más estables del campo. Esta heterogeneidad, que durante mucho tiempo fue interpretada como una debilidad, tiene que ser reconsiderada. Y entiendo que, como una de sus fortalezas. Esa es una de las cuestiones que me interesa proponer como una característica para recuperar y valorar del campo: el generar espacios de encuentro plurales en los que suele reunirse la expresión artística con el análisis y la reflexión acerca de ella en sus dimensiones económicas, políticas y sociales.

Retomando la periodización histórica, durante la primera etapa, el Folklore aparece en el discurso público de América Latina. La preocupación por la colección y la salvaguardia de los materiales comenzó ya a finales del siglo XIX y continuó a través de las primeras décadas del siglo XX con la constitución de las primeras asociaciones de folklore. El patrón común es que la mayoría de los primeros recopiladores provenían desde ciencias como la botánica, la medicina, la arqueología y la zoología, aunque hubo algunos filólogos también. Como parte de sus intereses escolásticos, estos científicos recopilaban leyendas y cuentos y escribían descripciones de costumbres locales como fiestas y eventos públicos.

Algunos de los más destacados estudiosos de folklore en América Latina, que desarrollaron su carrera en la segunda etapa del campo, tenían grados en las siguientes disciplinas: derecho, literatura, historia, geografía, sociología, odontología y medicina (Blache, 1983).

A pesar de que la práctica de la recopilación y el uso del término "folklore" se remontan a los últimos decenios del siglo XIX, el campo de los estudios folklóricos en América Latina tomó forma entre los años 1920 y los años 1970.

Ahora bien, contrariamente a lo que se ha establecido como una noción común en valoraciones críticas de estudios de folklore, a saber, que éstos sólo sirven fines nacionalistas, las bases conceptuales del campo y la práctica real de sus estudiosos permiten pintar un retrato más complejo y matizado. Afirmar esto no significa negar la fuerte relación entre estudios de Folklore e ideologías nacionalistas. Ese vínculo que ha sido bien probado para la disciplina en Europa tuvo una contraparte en América Latina. El nacionalismo y la empresa de rescate han sido dos principios básicos del campo, que persisten en algunos círculos hasta el día de hoy (Blache, 1991). Sin embargo, los estudios folklóricos también permiten una visión de la cultura popular que socava estos principios. La práctica de la colección de materiales folklóricos realizada por las instituciones culturales y académicas de aficionados independientes y la enseñanza de "arte popular", ha allanado el camino para una evaluación positiva de producciones culturales ignoradas de otro modo. Esta evaluación se basa en una valoración explícita de los materiales, independientemente de cómo ellos fueran percibidos, ya sea como reliquias, supervivencias o cosas para ser rescatadas antes de su extinción. El trabajo de estudiosos de folklore, incluso de aquellos con una concepción esencialista cuestionable desde una mirada científica, constituyó la base para el reconocimiento de la diversidad cultural y el poder de agencia de los grupos cuya tradición fue recopilada y eventualmente, recreada. Con esto no quiero decir que la diversidad fuera algo que les interesara per se, o que formara parte de su agenda de investigación o de recopilación, sino que la práctica misma, la

epistemología constituida por esta práctica y sus resultados pusieron en evidencia la pluralidad constitutiva de la nación.

Por lo tanto, el efecto ha sido paradójico. Incluso cuando la recuperación de los "saberes populares" (tradición popular) puede haber sido realizada desde una perspectiva conservadora, ha contribuido a la valoración positiva de las expresiones culturales de colectivos sociales que los intelectuales de élite no juzgaban como productores de cultura. Isabel Aretz, la renombrada musicóloga argentina que llevó a cabo la parte más productiva de su carrera en Venezuela sostuvo, haciéndose eco de las ideas de uno de los grandes configuradores del campo, Augusto Raúl Cortazar, que era necesario "salvaguardar la cultura oral tradicional amasada por generaciones en los rincones más remotos, mientras que las elites consumían producciones culturales en principio, europeas y, luego, de América del Norte" (1975:8). Por lo tanto, –aunque desde un punto de vista paternalista- se consideró que una recuperación de ciertas formas de conocimiento valía la pena. Desde esta perspectiva, las expresiones que se producían en zonas remotas por pueblos aislados ameritaban ser recolectadas, preservadas y promovidas manifestando un aprecio por saberes históricamente dejados de lado por los promotores de cultura elitista.

Se podría afirmar que esta forma de realización de trabajos folklóricos ha traído consigo resultados positivos no planificados ya que el campo resultó ser un lugar para llevar a cabo investigaciones sobre formas expresivas previamente ignoradas por la élite de intelectuales. La estabilidad semántica del término "folklore" - con todas sus asociaciones - ha sido la base de reelaboraciones intelectuales y artísticas que socavan sus principios conservadores. Un ejemplo positivo es, en el ámbito artístico, el movimiento de la Nueva Canción que se originó en la década de 1960, en la que poetas y cantantes recrearon las expresiones populares y las contextualizaron en el discurso político revolucionario (Díaz, 2009).

Asimismo, los desacuerdos sobre el alcance de los estudios folklóricos y la constante necesidad de definirlos han sido productivos. En este sentido, es importante mencionar en la tercera etapa, aquella que ubiqué a partir de 1970, las reformulaciones que tuvieron lugar en América Latina en coincidencia con las que se realizaron en otros lugares con la labor de folklorólogos como Américo Paredes, Roger Abrahams, Hermann Bausinger, Dan Ben-Amos, y Richard Bauman, entre otros.

La apertura producida en primer lugar en Chile por Manuel Dannemann (1975; 1980) y por los trabajos de Martha Blache y Juan. A. Magariños de Morentin<sup>13</sup> también sirvió para esbozar planteos teóricos que daban cuenta de la vitalidad de este campo de conocimiento hace cuatro décadas como en el presente).

## **Manifestaciones expresivas e interculturalidad**

Desde las primeras recopilaciones de textos orales hasta ahora mucho se ha indagado en relación con los procesos interculturales en los que ellos se inscriben. Estos involucran migraciones, movilidades, traspasos y traducciones.

Ya a principios de la década de 1970, Roger Abrahams visualizó la frontera, en su caso entre EE. UU. y México como un espacio relevante para la exhibición de formas expresivas. En los estudios literarios, el trabajo pionero de Mary L. Pratt (1997 [1992]) formuló la noción de “zona de contacto”, que fuera retomado por antropólogos como James Clifford (1999). Al mismo tiempo, se expandieron las problemáticas abordadas hasta considerar que las expresiones que históricamente habían investigado los estudios folklóricos estaban imbricadas en procesos socioculturales no como mero reflejo ni como elemento periférico, sino como un componente constitutivo, en distinta medida. Juntamente con la cuestión de la diseminación espacial y entre culturas de discursos entextualizados, se problematizó también el modo en que manifestaciones de arte verbal se mantienen asociadas a colectivos culturales determinados a través de largos períodos de tiempo en procesos que precisamente suponen la interacción con “otros” en el marco de relaciones sociales cambiantes. Se trata de una interacción que ocurre en distintos espacios, algunos de ellos institucionalizados y otros circunstanciales y que implica, en el caso de la trasmisión oral, instancias performativas, es decir situaciones en las que los discursos son objetivados en formas poéticas, y representados ante una audiencia constituida en las mismas.

Esta manera de conceptualizar las expresiones folklóricas -ya sean formas de arte verbal, manifestaciones musicales, dancísticas, artesanales- como textos abiertos y polifónicos si bien enriquece la mirada sobre las mismas, presenta una complejidad metodológica que la pone en desventaja frente al modelo de texto

---

<sup>13</sup>El planteo inicial de estos autores publicado en 1980 fue seguido por una serie de artículos en que fueron refinando la definición. Bosquejaron un concepto de "grupo folklórico" (1986), presentaron lineamientos metodológicos para el análisis de la narrativa folklórica (1987; Magariños de Morentin, 1994), revisaron su definición inicial (Blache y Magariños de Morentin 1992), y abordaron la noción de contexto (Magariños de Morentin, 1993; Blache y Magariños de Morentin, 1993



acabado que predominó en los encuadres teóricos y metodológicos preponderantes durante más de un siglo (método histórico-geográfico, formalismo, estructuralismo) y que por lo tanto sigue recibiendo mayor atención. Consiste en ubicarse en la instancia misma de enunciación atendiendo a los planos contextuales simultáneos a ella en una dimensión sincrónica y también a los contextos anteriores y posteriores, incorporando la diacronía y poniendo atención a los complejos procesos de “autoría” que tienen lugar en su ejecución (Bauman, 2000). Es decir, atendiendo al proceso de creación imbricado en relaciones sociales o “retradicionalización” (Fischman, 2004), término que procura dar cuenta de los procesos socioculturales e históricos involucrados en el recentramiento de textos y de la agencia de los sujetos que participan de ellos. Asimismo, Martha Blache planteó en un artículo publicado en 1989 “Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore” el modo en que las identidades se forjan a uno y otro lado de las fronteras internacionales en interacciones comunicativas que involucran a diferentes colectivos sociales en una alteridad que se configura creativamente. Estos planteos de Blache, aunque no lo mencionen explícitamente, anticipan un acercamiento a la cuestión de las relaciones interculturales como concepto para tener en cuenta al momento de tratar la vinculación entre formas folklóricas e identificaciones sociales.

### **A modo de conclusión**

Los distintos momentos de los estudios folklóricos reseñados se han ido engarzando y conformando un campo que aún con debilidades mantiene consistencia y densidad conceptual. La impronta de la primera etapa que perfiló los materiales del campo poniendo especial énfasis en su constitución textual es la que permitió que más allá de los usos políticos conservadores, las formas expresivas estimadas como parte del campo siguieran siendo apreciadas. La segunda etapa, que puso particular atención en grupos sociales periféricos, alejados de las elites urbanas consideradas hasta entonces las únicas productoras de cultura de valía, aunque con contradicciones, permitió ampliar el espacio de la producción artística y enriquecerlo. Y la tercera etapa, con su atención a los contextos -situacionales, sociohistóricos, políticos- y a lo que se produce en las instancias específicas en que se ejecutan manifestaciones expresivas, permitió ponderar la agencia de los actores y los procesos sociales que en ellos se generan en las que las identidades no están dadas sino en constante redefinición mediante el encuentro de alteridades.

Los estudios de folklore de América Latina, con todas sus contradicciones y desarrollos teóricos opuestos que vienen desde las primeras etapas del campo y que han sufrido reevaluaciones, constituyen un espacio en el que las elaboraciones pasadas coexisten con las formulaciones recientes en un debate constante y duradero que incluye también, para coincidir y disentir, las discusiones teóricas que tienen lugar en centros académicos del norte global. Por lo tanto, resultan relevantes, y yo diría indispensables, para pensar críticamente acerca de las expresiones culturales creativas ancladas de distinta manera en tiempos pretéritos y su vinculación con la construcción de identidades en sus contextos históricos en los que diversos colectivos interactúan desde distintas posiciones estructurales y disputan los sentidos de las experiencias sociales.

Entonces, retomo el relato inicial sobre la vinculación entre los migrantes coreanos y sus descendientes y Río Negro y su narrativa de origen como colectivo coreano-argentino para destacar la importancia de los estudios folklóricos en el trabajo de investigación y promoción de políticas atinentes a la producción de identificaciones colectivas significativas. La propuesta es que éstas no sean resultado de una imposición, sino de una recuperación de las formas expresivas que, desde las bases, con la participación de académicos, gestores, y principalmente sus productores, desde sus distintas adscripciones, den cuenta de creaciones procedentes de diferentes fuentes, que no fueron ni son únicas ni esenciales sino múltiples, compartidas e interculturales.

## Bibliografía

- Anderson, B. (1983) *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso
- Aretz, I. (1975) "Palabras liminares". In *Teorías del Folklore en América Latina*. Caracas: INIDEF
- Blache, M. (1983) "El concepto de folklore en Hispanoamérica". *Latin American Research Review* Volume XVIII Number 3 : 135-148
- Blache, M (1989) "Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 4: 10-15
- Blache, M. (1991) "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 6: 56-66

- Blache, M. y A. M. Dupey (2007) "Itinerarios de los estudios folklóricos en la Argentina" *Relaciones de la Sociedad Argentina de Antropología XXXII*: 299-317
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1980) *Síntesis crítica de la teoría del folklore en Hispanoamérica* Buenos Aires: Tekné
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1980) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore" *Cuadernos* 3. Buenos Aires: Centro de Investigaciones Antropológicas
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1986) "Criterios para la delimitación del grupo folklórico" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 1: 5-8
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1987) "Lineamientos metodológicos para el estudio de la narrativa folklórica" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 2: 16-19
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1992) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore: 12 años después" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7 : 29-34
- Blache, M. y J. A. Magariños de Morentin (1993) "El contexto de la actuación en la narrativa folklórica" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 23-28
- Clifford, J (1999) *Itinerarios transculturales*. Barcelona: Gedisa
- Dannemann M. (1975) *Teoría Folklórica. Planteamientos críticos y proposiciones básicas*. En *Teorías del Folklore en América Latina*. Caracas: INIDEFPp.13-43
- Dannemann, M. (1980) *La disciplina del folklore en Chile*. Santiago: Editorial Universitaria
- Díaz, C. (2009) *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore argentino"*. Córdoba: Recovecos
- Fischman, F. (2004) *La competencia del Folklore para el estudio de procesos sociales. Actuación y (re)tradicionalización*. En *Arte, Comunicación y Tradición*. Compiladora: María Inés Palleiro. Buenos Aires: Dunken, 2004. Pp.167-180
- Magariños de Morentin, J. A. (1993) "El contexto de interpretación de los fenómenos folklóricos" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 8: 19-22
- Magariños de Morentin, J. A (1994) "El código folklórico en la narrativa oral" *Revista de Investigaciones Folklóricas* 9: 14-17
- Ochoa Gautier, A. M. (2006) "Sonic Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America" *Social Identities* Vol. 12, No. 6: 803-825
- Paredes, A.y R. Bauman (Ed.) (1972 [2000]) *Toward New Perspectives in Folklore*. Bloomington: Trickster Press.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Pratt, M. L. (1997 [1992] Ojos imperiales, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.



## Bajo del Gualicho. Identidades en pugna en la narrativa oral rionegrina<sup>14</sup>

María Angélica Gualmes<sup>15</sup>

*"La vida de los hombres es su lenguaje; palabras en movimiento que guardan dentro de sí la permanencia del mundo. Historias que repitiéndose se preservan a pesar del tiempo; o quizás gracias a él, en una firme forma de resistencia." Carlos Montemayor (1991)*

### Introducción

**G**ualicho es una entidad que encarna una fuerza significativa en el universo cosmovisional de los mapuche y tehuelche<sup>16</sup> de la Patagonia argentina, en torno a la cual se ha generado una disputa en lo que respecta al control de

---

<sup>14</sup>Este trabajo recupera núcleos centrales y algunos tramos de una indagación iniciada años atrás en colaboración con Mariana Videla Manzo y cuya primera producción *El Gran Bajo del Gualicho. Geografía, símbolo e identidad en la meseta patagónica argentina*, fue presentada en el 2do Congreso de Folklore y Tradición Oral en Arqueología en la ciudad de México en el año 2012.

<sup>15</sup> UNA (Universidad Nacional de las Artes)

<sup>16</sup>Aunque nuestro trabajo está centrado en el pueblo mapuche, en ocasiones apelamos al binomio mapuche y tehuelche para referir a la identidad étnica regional, ya que determinados hechos y procesos sólo pueden comprenderse asumiendo la relación intrínseca que establecieron estas sociedades. Esta opción implica, además, superar el proyecto antropológico que pretende dilucidar pertenencias "puras" mapuche vs. tehuelche para los grupos indígenas históricos o actuales de la región, sin desconocer los trabajos anteriores sobre esta temática.

su sentido. Una escasa producción académica, construida fundamentalmente a partir de las crónicas de los viajeros y exploradores de los siglos XIX y XX, así como algunos relatos y testimonios de pobladores de la región, asocia esta entidad o ser al Diablo de la matriz cristiana, vale decir, lo presenta como un agente activo del mal. Y esta asociación es la que perdura en el imaginario popular y aún en la mayoría de los relatos indígenas registrados. Sin embargo, en el pensamiento ancestral de estas culturas, el bien y el mal no constituyen nociones estrictamente antagónicas por lo que podemos pensar, para el caso de Gualicho, la existencia de otras significaciones que permanecen ocultas o incomprendidas detrás de un topónimo que se sostiene con firmeza en el tiempo.

El Bajo del Gualicho, al que aludimos, es una particular región de la meseta patagónica en la provincia de Río Negro, cuya depresión central alcanza los 72 metros bajo el nivel del mar, e integra distintas formaciones geomorfológicas cuyas denominaciones todas, remiten a este ser, fuerza o potencia, indicándolo como "dueño" del lugar. Esto da cuenta de un espacio singular y "respetado" alrededor del cual se han tejido múltiples relatos que van desde la leyenda hasta la religiosidad popular y aun hasta la expresión mítico-ritual indígena, que perduran hasta la actualidad.

En este trabajo, nos proponemos vincular al Bajo del Gualicho como espacio de profunda condensación simbólica y al entramado de la narrativa oral que ha inspirado, con las identidades criolla e indígena de la región. Narrativa fragmentada de la que asoman historias que en algunos casos han sido registradas y publicadas y en otros siguen su curso, aunque cada vez más débil, por los cauces de la oralidad. De ambos espacios -publicaciones y oralidad- hemos recuperado algunas voces para realizar este trabajo.

Para nuestro recorrido analítico, iniciaremos la presentación de Gualicho en tanto entidad sobrenatural, del Bajo del Gualicho como espacio geográfico-simbólico y del complejo entramado de relatos que aluden a ese espacio. Luego enfocaremos las identidades y representaciones criollas e indígenas que se asoman -en pugna- a través de los contenidos de esos relatos y plantearemos por último, la persistencia y re-emergencia de significaciones indígenas mapuche y su aporte imprescindible en las interpretaciones actuales del lugar.

## **Definición de Gualicho en el marco de la religiosidad mapuche**

Para indagar sobre Gualicho, en cuanto entidad/ser/potencia, necesariamente debemos recorrer algunos conceptos, representaciones y procesos de la

religiosidad mapuche, que es la línea que nos permite continuidad y síntesis para nuestro desarrollo.

En los estudios de la religión mapuche, tempranamente se percibió la impronta del culto al sol y a la luna, como así también, a los antepasados y a numerosas entidades como los ngen o ngenen, asociados fundamentalmente a la relación del hombre con la naturaleza (Foerster, 1993). Otras entidades como Wecufu, Anchimallén y Wichranalwe, más vinculadas a la regulación de las relaciones sociales y al mal como comportamiento-enfermedad, alentaron en los misioneros católicos la ideología medieval que se fundaba en el binomio hechicería-demonio. Por ello, desde un principio, se adjudicó la figura del demonio o del diablo a la cosmovisión mapuche, al no comprenderse conceptos como pulli/pullu, neyen/newen, am, y entidades como Pillán, asociadas al culto a los antepasados y a las formas de relacionamiento con los mismos, las que perduran hasta la actualidad (Ramos, 2004). En realidad, no se comprendió, ni se buscaba hacerlo, prácticamente nada del mundo religioso indígena, salvo aquello que podía entrar en alguna de las categorías del cristianismo, por lo general como antítesis. Entonces podían ser catalogados como errores, falsedades, ignorancia, brutalidad; supersticiones, en el mejor de los casos. Así es como Pillán, una de las representaciones más importantes del universo mapuche, fue objeto de persecución y prohibición desde el primer contacto por parte de los misioneros. Asimilado al demonio/diablo cristiano fue perdiendo vigencia y traspasando sus atributos benéficos a la figura de Nguenechen (dueño y dominador de la gente), la que al parecer ha sido homologada al Dios cristiano. Golluscio (2006) señala, sin embargo, que, a pesar de la represión y auto represión histórica, la figura de Pillán sigue apareciendo en los núcleos centrales del Ngellipún o Nguillatún<sup>17</sup>, categorizando roles y objetos.

En este sentido, también Gualicho pudiera haber pasado por un proceso parecido y esto es lo que plantea en cierta forma Rodolfo Casamiquela, aunque recorriendo un extenso laberinto de interpretaciones, en una de las pocas, sino la única, investigación específica sobre este tema que fue publicada en 1988 bajo el título de *En pos del Gualicho*. Este autor también afirma en sus conclusiones la permanencia de Gualicho en la expresión del lonkomeo que se ejecuta en el Nguillatún, pero, en este caso, como una pervivencia del culto al mítico Elal<sup>18</sup> de los tehuelche.

---

<sup>17</sup>La ceremonia religiosa mapuche más importante en la actualidad, conocida también como Camaruko o Camarikún y más recientemente como Rogativa.

<sup>18</sup>Importante figura mítica tehuelche cuyas características y atributos han sido interpretados de diferentes maneras; desde padre o generador de la raza hasta un ser maligno que robaba y se alimentaba de niños.

Refiriendo a otros sentidos, el padre Guevara (citado en Foerster, 1993: 53) postula que un aspecto fundamental de las representaciones religiosas mapuche, es el dualismo de espíritus buenos y malos que encarnan. Dualismo que para Guevara se traduce en entidades benéficas y maléficas, mientras que para otros autores es ambivalencia en cada ser o entidad, pero que en definitiva da cuenta de una concepción de equilibrio y complementariedad entre el bien y el mal, que, para esta cultura, se expresa en todos los órdenes de la vida.

Grebe (2000), por su parte, reflexionando sobre la relación hombre-naturaleza y su expresión en la religiosidad mapuche, define a los Ngen como espíritus-dueños-protectores de la naturaleza. Esto se corresponde con una concepción espiritual de una naturaleza viva y en diálogo con el hombre; vinculado, además, a un orden superior: la creación del mundo.

Los Ngen devienen, entonces, en potencias que garantizan la preservación de la vida, el bienestar y la continuidad de los diversos elementos silvestres en sus respectivos nichos ecológicos. Estos operan como una fuerza-equilibrio respecto del medioambiente a fin de evitar la destrucción de los recursos naturales.

Para el caso del Bajo del Gualicho, esta relación entre el lugar y su "dueño" es apropiada, aunque con aristas particulares, dada la singularidad, tanto del espacio como de la entidad. En este sentido, cabe señalar las investigaciones de Harrington en la década de 1930, en las que Gualicho aparece con cualidades de creación/regeneración/vida y más bien despojado de connotaciones malignas. En esta ocasión es mencionado como "padre generador de la raza" y también "dueño de los animales vivientes".

## **Las moradas de Gualicho. Primeros registros e interpretaciones históricos**

Las primeras miradas e interpretaciones sobre Gualicho provienen de cronistas y viajeros, religiosos, militares y científicos, que han tenido alguna presencia en la región, a fines del siglo XIX y principios del siglo XX; y que han documentado ciertos espacios como lugares o moradas de Gualicho.

Es así como sabemos de un algarrobo situado al norte de Carmen de Patagones y en dirección al Río Colorado donde se cuelgan "trapitos", "jarritos" y "bultitos" mencionado por A. D'Orbigny, como un lugar de ritos propiciatorios a Gualicho (citado en Casamiquela, 1988: 29).

Darwin, por su parte, ha descrito el mismo árbol asociado a Gualicho y ha ensayado una interpretación de su significado para el mundo indígena. Árbol aislado, que aparece en medio de la llanura y se puede ver a gran distancia, del



que penden distintas "ofrendas", como hilos de poncho, carne, trozos de tela, cigarros, entre otros objetos. El naturalista discute la idea de que el árbol sea identificable con "el dios" a quien denomina "Waleechu" -probablemente recuperando una terminología ya existente a su llegada- pero se inclina a creer que los indígenas lo identifican con el "altar del dios" y señala, "la única razón que a mi juicio explica la elección de una divinidad tan singular es que este árbol sirve de indicación de un paso muy peligroso" (citado en Casamiquela, 1988: 30).

En los registros de las travesías militares del Tte. Sócrates Anaya, en el contexto de la Campaña del Desierto, también aparece un "caldén del gualicho", ubicado en el centro-norte de La Pampa y en el que los indígenas depositaban objetos por insignificantes que fueran para el buen éxito de su empresa, acto en el que el militar visualiza una demostración de respeto y generosidad a Gualicho (Racedo [1881] (1965) citado en Casamiquela, 1988: 33).

Y Cunninghame Graham (1984), que en 1876 realiza una travesía entre El Carmen y Bahía Blanca, afirma haber visto un "árbol del Gualicho" en el que los indígenas refrendan el "poder" de Gualicho.

También el padre Bonacina, refiriéndose a un algarrobo del que colgaban trapitos de colores, lo describe como un "lugar de consagración" a Gualicho, donde, según su interpretación, "los indígenas se ubican para realizar adivinanzas y consultas con las perimontún (adivina)" (citado en Casamiquela, 1988: 32). Es interesante acotar, además, que la travesía que va entre el Río Colorado y el Río Negro es reconocida por este religioso como "país del diablo" por traducción del término en mapuzugún "Huecubu Mapu".

Otros lugares, que por sus características o toponimia, aluden a la presencia de Gualicho son el paraje Mengué (noroeste de Río Negro) y Pilcaniyeu, donde existe una escultura natural muy grande originada por erosión de tobas terciarias; y la "salamanca del gualicho" en alusión al bajo del mismo nombre que se encuentra en la travesía entre Valcheta y Castre.

## **El Bajo del Gualicho; historia geológica y evocación simbólica**

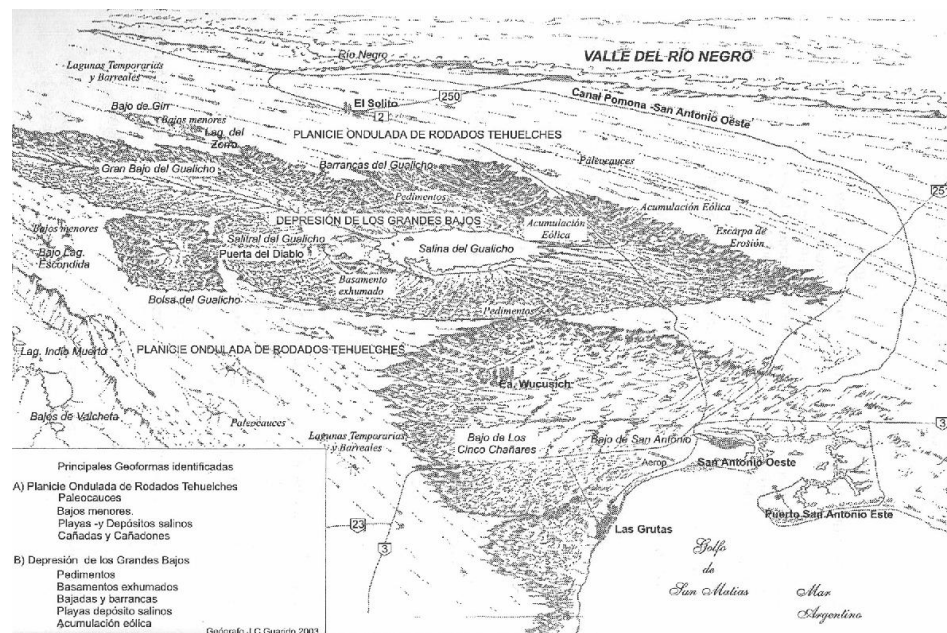
El Bajo del Gualicho, en términos geomorfológicos, y en tanto Ambiente Regional de Mesetas y Planicies, es un espacio que comprende dos unidades fundamentales con sus correspondientes subunidades, estas son: Planicie Ondulada de Rodados Tehuelches y Depresiones de los Grandes Bajos. En la primera, se pueden encontrar paleocauces; bajos menores; lagunas temporarias y cañadones y cañadas. En la segunda, a su vez, se encuentran pedimentos;

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

cañadones y cañadas; playas y depósitos salinos; bajadas, barrancas y grutas; basamento exhumado y acumulaciones eólicas (Guarido, 2003).

Las mediciones geodésicas realizadas en el Bajo del Gualicho han dado cota negativa, es decir valores por debajo del nivel del mar, condición topográfica no muy fácil de encontrar en nuestro país, ni en el mundo. De hecho, de los cuatro lugares que en Argentina presentan esta particularidad, el Gran Bajo ocupa el segundo con una cota cercana a los -70 metros (Cimbaro, 2003).

En una síntesis muy apretada de la historia geológica del lugar, podemos señalar que el ámbito gualichense estuvo expuesto a tres ingresiones marinas desde el Cretácico (135 mill.). Desde la definición de los geólogos, dichas ingresiones marinas pueden ser identificadas en términos de Formaciones. La primera, Formación Arroyo Barbudo; la segunda, Formación Gran Bajo del Gualicho; la tercera, Formación Puerta del Diablo. También se pueden hallar afloramientos rocosos de origen volcánico, de mediados del Jurásico (180 mill.); y aún se encuentran rocas más antiguas que las volcánicas exhumadas por la erosión, que se corresponden con algunos granitos del período Carbonífero (345 mill.); con cuarcitas del Silúrico (425 mill.); y algunas, inclusive, de probable edad Precámbrica (más de 600 mill.). Los sedimentos de estos tres mares fosilizados son los que producen las sales de la Salina del Gualicho.



*Principales Geoformas. La imagen muestra los lugares asociados a Gualicho y su distribución en La Planicie del mismo nombre. Fuente: Masera y Guarido (2003)*

A la luz de los datos anteriores, podemos señalar que la historia geológica del Bajo es verdaderamente asombrosa. Es muy difícil dimensionar esta información en los tiempos actuales, donde los cambios son vertiginosos, pero si se pudiera tomar conciencia de la profundidad que este espacio resume, en lo que respecta a la historia de la vida, cómo no pensarlo como un espacio extraordinario. En este sentido lo que sostenemos es que el pensamiento indígena ha elaborado sus propias interpretaciones, basadas tanto en su universo filosófico-religioso como en el conocimiento empírico del lugar.

Si el hombre, como creador de símbolos, siempre ha tenido una profunda interacción dialéctica con la naturaleza (Cassirer,1967), los mapuche y tehuelche no han ignorado la singularidad del lugar y le han otorgado un valor simbólico casi ausente en las actuales interpretaciones de la sociedad no indígena; y es en esta experiencia de lo numinoso que reúne lo tremendo y lo fascinante al mismo tiempo (Otto, 1980) donde cobra sentido la presencia de Gualicho, campeando la compleja geografía de esta gran depresión rionegrina.

Gualicho, entonces, y en nuestra consideración, constituye una manifestación de un cruce cultural entre mapuche y tehuelche, que así como en el caso de otras expresiones culturales indígenas y mestizas, ha sufrido el paso por el filtro del catolicismo y, en muchas ocasiones, ha sido asimilado al demonio del panteón cristiano. Proceso que implica diversas transformaciones, ya que "el impacto del cristianismo en las culturas indias origina (...) profundas modificaciones en los atributos de los seres, ya sea por imposición o por contaminación..." (Colombres, 1984: 18-19).

## **Identidades narrativas. La presencia de lo criollo y lo indígena**

Para introducirnos en este tema es necesario, antes que nada, señalar que las poblaciones indígenas ocupaban desde tiempos milenarios buena parte del territorio que recién en el siglo XIX se constituye como los estados nacionales de Chile y Argentina; y estaban insertas en diversas y dinámicas relaciones que implicaban guerras, alianzas, migraciones e intercambios. El proceso conocido en Argentina como Araucanización de Pampa y Patagonia, revisado actualmente por varios autores que han generado numerosos trabajos (Mandrini y Ortelli, 1995; Lenton, 1998; Lazzari y Lenton, 2000), intensificó el contacto del pueblo mapuche con otras parcialidades como pampas, ranqueles, aucas y tehuelches, con quienes compartió hábitat y destino desde el siglo XVI hasta la etapa de las campañas militares. Fuentes históricas y literarias, entre otras, han dado cuenta

de la capacidad adaptativa de estas parcialidades que fueron antagónicas, aunque también complementarias entre sí; y a su vez, mantuvieron contactos e intercambios, tanto pacíficos como violentos, con el hombre blanco (Nacuzzi, 1998).

A partir de la denominada Campaña del Desierto<sup>19</sup>, el desarrollo cultural de la región tomó otros rumbos y mientras se reconfiguraba el territorio y su ocupación a favor de los sectores dominantes, se fueron sumando nuevos sujetos sociales al poblamiento del mismo. Criollos e inmigrantes fueron ocupando los espacios productivos, mientras la población indígena se fue dispersando hacia lugares más alejados y los que permanecieron, ya lo hicieron en calidad de peones de establecimientos o emprendimientos productivos, o bien ocupando como fiscaleros espacios muy marginales (Maserá, 2003). A partir de ese momento, tanto los indígenas como los criollos tuvieron que atravesar procesos de adaptación e integración al Estado, entre los que podemos destacar las campañas de evangelización y la educación estatal, que más adelante se fueron reforzando con producciones didácticas, literarias y científicas. Como consecuencia de estos procesos, las interpretaciones culturales posteriores estarán profundamente atravesadas por nuevas y complejas experiencias que para los indígenas, fundamentalmente, han estado signadas por la violencia simbólica y la imposición.

En este punto, cabe recordar que la existencia del Diablo cristiano tuvo su confirmación a través de un dogma de la Iglesia y la atribución de su poder tentador sobre las personas para hacer el mal, dio lugar a la creación de la Santa Inquisición o Santo Oficio en Europa. Ambos, Diablo e Inquisición, llegaron a América con los primeros conquistadores; y desde 1492 en adelante, tanto las figuras centrales del catolicismo como su principal representante del mal, fueron colonizando, con diferentes sentidos, los cuerpos y las mentes de los antiguos habitantes de este vasto continente.

El Diablo como figuración de lo deforme, lo múltiple, lo monstruoso, está asociado además a la existencia de brujas e iniciados (en la magia negativa) con quienes establece pactos o contratos que favorecen su accionar. También, desde la antigüedad bíblica, este personaje o sus homónimos Satanás, Lucifer o Demonio, ha sido el particular habitante del desierto y de las cavernas, sean cuevas o pozos (Santillán Güemes, 2004). De allí podemos inferir la homologación

---

<sup>19</sup> Campaña militar contra el indio liderada por el Gral. Julio A. Roca entre 1878 y 1885 cuyo objetivo y resultado fue la incorporación de la región patagónica al territorio nacional.

de Gualicho, "su" Gran Bajo y "su" Salina -pues también se lo ha considerado como dueño de la sal de roca- con la figura del Diablo.

De esta apretada síntesis, que da cuenta de la diversidad cultural y de las relaciones interétnicas históricas y contemporáneas en la zona, también podemos inferir el complejo entramado de los componentes de la narrativa oral. En ésta confluyen y se entremezclan diferentes identidades y tradiciones, de las cuales distinguimos para este trabajo, las vertientes criolla hispánica y la indígena. La primera es la que más elementos del catolicismo incluye y la que se encuentra mejor representada en los corpus de la narrativa folklórica; mientras que la tradición indígena subyace muchas veces en la anterior, aunque no resulta fácil su identificación, ya que en la mayoría de los casos se encuentra fragmentada y también atravesada por dogmas y dispositivos tanto de la iglesia católica como de la evangélica. Esta narrativa indígena, para el caso de nuestra provincia, ha sido escasamente recopilada y permanece, aunque cada vez más débil, en los cauces de la oralidad.

Sin embargo, una investigación muy interesante que incorpora la narrativa oral es la serie *Las Mesetas Patagónicas*<sup>20</sup> que a lo largo de varias obras presenta un panorama temático del universo cultural indígena, con importante presencia de lo cosmovisional. En las recopilaciones de zonas como Somuncurá y El Cuy, dadas las características de la población, se acentúa aún más la presencia de elementos indígenas.

Para ejemplificar parte de esta reflexión vamos a considerar algunos contenidos transcritos de la publicación que forma parte de esa serie dedicada al Bajo del Gualicho<sup>21</sup>; de allí vamos a recuperar un primer grupo de fragmentos de relatos en los que Gualicho es homologado al Diablo y/o asociado a la Luz Mala y a la Salamanca.

A estos fragmentos narrativos vamos a contraponer algunos testimonios e interpretaciones nativas tomadas de registros propios<sup>22</sup> en los que se desvincula a Gualicho del Diablo del catolicismo y se expresan otros sentidos.

---

<sup>20</sup>Coordinada por Ricardo F. Maserá y editada por la Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro; ofrece un panorama arqueológico, geográfico, histórico, demográfico y sociocultural muy completo de la provincia a través de varios estudios publicados.

<sup>21</sup>Coordinada por Ricardo F. Maserá y César Guarido; capítulo *Narrativa oral en el Bajo del Gualicho. Su registro estricto y un acercamiento a su interpretación*.

<sup>22</sup>Realizados durante 2011 basados en "conversaciones" -en el marco de un trabajo de campo- con pobladores mapuches del Valle Medio y del Alto Valle de Río Negro.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

El objetivo central de este ejercicio de confrontación es posibilitar, a partir de unos pocos ejemplos, un horizonte más abarcativo acerca de los rasgos y elementos identitarios que perduran en el imaginario regional y se reflejan en la narrativa oral, respecto de la significación de Gualicho y de su presencia en el Bajo que nombra. También se espera abrir y/o ampliar la reflexión crítica sobre la dinámica de los cambios socioculturales y la pugna de sentidos, las apropiaciones y las reapropiaciones que estos procesos implican.

- Relatos sobre Gualicho homologado al Diablo y/o asociado a la Luz Mala y a la Salamanca (tomados del corpus Narrativa oral en el Bajo del Gualicho).

*"...gualicho es una cosa mala, un espíritu malo, vendría a ser como uno le dice al diablo, por eso le pusieron gualicho (...) papá sabía contar que se tenían que dar vuelta la ropa si quería pasar (...) ponerse las alpargatas hecha cruz (...) tenían que dejar algo para que no te molestaran los espíritus..."* (Masera y Guarido 2003: 172)

*"Porque decían así los antiguos (...) una prenda o una cerda de caballo, cualquier cosa tenían que dejar antes de pasar (...) ahí la gente lo toma al gualicho como que hay cosa mala (...) yo siempre vi luces, vi que los animales se asustan, siento que se quejan gente (...) pero es porque hay gente que antiguamente se morían y como no había cementerio (...) porque ahí hay gente enterrada (...) pienso que a lo mejor yo siento algo y es que está algún ser humano penando..."* (Masera y Guarido 2003: 173)

*"Si allá se llama el Bajo del Gualicho (...) Gualicho significaba lo salamanca (...) e' una palabra del mal no e' una palabra de bien (...) acá la gente nosotros, hoy por ejemplo decimo esta persona tiene gualicho porque, porque se ocupa de hacer el mal, tiene un mal ¿viste?"* (Masera y Guarido 2003: 174)

En este primer grupo de fragmentos y atendiendo a los elementos y asociaciones que emergen de su contenido, podemos observar varios núcleos de significados diferentes que a veces expresan una experiencia propia y otras refieren a "lo que la gente dice o hace". En algunos de estos núcleos, como la idea del "mal" o lo "malo" absolutamente contrapuesto al "bien" o lo "bueno", caracterizando al lugar, y las fórmulas y/o acciones para contrarrestar el mal, está clara la impronta de la matriz cristiana y la religiosidad popular. La ropa puesta al revés y las alpargatas en cruz son acciones que al igual que la temática de la

Salamanca y la Luz Mala, abundan en los relatos que han sido recopilados y analizados por el Folklore Literario y proyectados y divulgados por la Literatura Folklórica a nivel general. Esto ha contribuido, sin dudas, a su consolidación en el imaginario popular.

Otro núcleo interesante es la pauta o norma de ofrendar "algo" para circular por ese espacio; se mantiene en casi todos los relatos y claramente está marcando una continuidad de sentido respecto de los ritos propiciatorios indígenas de antigua data, que, como ya hemos mencionado anteriormente, han quedado registrados en los relatos oficiales.

En cuanto a la figura del Diablo, ya hemos visto cómo recaló y se afianzó en la religión e imaginario indígena y en estos fragmentos la encontramos, directa o indirectamente, como sinónimo de Gualicho. Lo mismo acontece con la "existencia" de la Salamanca como espacio sobrenatural de pactos y aprendizajes extraordinarios vinculados con el Diablo cristiano en cualquiera de sus acepciones. Aunque, en este último caso también hay que considerar la posibilidad de que "la salamanca" o "lo salamanca" en algunas ocasiones refiera exclusivamente a un espacio simbólicamente potente; lo que la antropología clásica consideraría como algo que es, o bien tiene "mana"<sup>23</sup> (Santillán Güemes, 2004). Esto sería ya otro tema, imposible de desarrollar en este trabajo, pero como indagación de qué es lo que las personas indígenas están significando a través de términos o categorías impuestas, no se puede ignorar en este tipo de planteos.

La presencia de luces, ya sean concebidas como luces malas (con diversos significados) o como almas en pena también son en gran parte patrimonio de los estudios del Folklore, aunque no exclusivos de la vertiente criolla, ya que así como el mundo indígena tiene sus propias cuevas de aprendizajes extraordinarios, como es el caso de la Renü mapuche, también las luces o pequeños fueguitos forman parte de las manifestaciones de sus entidades como en el caso específico de Anchimallén.

- Testimonios e interpretaciones sobre Gualicho desvinculado del Diablo cristiano (registros propios-trabajo de campo 2010-2011)

*"El Gualicho, Uhm... qué lugar eh!... es un lugar muy importante... muy delicado... (...) no te olvides que allí está la sal, también..., con todo lo que eso significa (...) no, no tiene que ver con el diablo, eso es de los cristiano"* (L. C. Gral. Roca, 2011)

---

<sup>23</sup> Categoría melanesia que alude a un plus o añadido -fuerza, acción, cualidad, energía o poder- que tienen las cosas, los seres o los lugares.

*"El Bajo del Gualicho... es un lugar de mucho respeto, de mucho cuidado... pero no de miedo... nosotros cada vez que pasamos por la ruta, dejamos algo... lo que sea, un pedacito de lo que vas comiendo, o una hilacha de tus prendas... lo arrojás en el lugar (...) No, Gualicho no es el diablo" (S. N. Gral. Roca, 2011)*

Como podemos observar, en estos testimonios se rechaza enfáticamente la posibilidad de equiparar a Gualicho con el Diablo de "los cristianos", descartando además, los sentidos asignados por la religión católica e instalando algunos términos muy significativos para dar cuenta de la geografía del Gran Bajo.

En contextos conversacionales mapuches, las cualidades de "respetado" y "delicado" adjudicadas a un lugar señalan que estamos ante el misterio de lo sobrenatural. Por ello la necesidad de conducirse con mucho cuidado y respeto, pero a su vez correspondiendo a la delicadeza del espacio y de la relación establecida con éste. Siendo "lo delicado" una expresión que se utiliza como adjetivo o sustantivo para referir a algo atravesado por lo afectivo, lo sutil, lo extraordinario. Por otro lado, si bien no se expresa una definición o figuración de Gualicho, algunos gestos y expresiones denotan una aprehensión de su existencia y una manera de relacionamiento que -es evidente- opera sobre el comportamiento del que transita por "su" espacio.

La costumbre de dejar-ofrecer algo, en este caso parte del alimento, está indicando una continuidad de las prácticas rituales indígenas del siglo XIX que mencionan los cronistas. La forma de ofrendar se ha modificado, adaptándose a las circunstancias actuales como venimos observando; quizás ya no es posible detenerse a propiciar ante un árbol o una piedra, pero sin embargo la creencia y las formas de relacionarse con la entidad que encarna, perduran.

En diferentes tramos de la conversación, estas personas reflexionan acerca de la yuxtaposición de la figura del Diablo con Gualicho como un eslabón más de una larga cadena de imposiciones tendientes a empañar los significados asignados por los antiguos. En este sentido, cabe señalar que estos testimonios pertenecen a personas mapuches que se reconocen como tal y que, si bien sus trayectorias se han desarrollado en espacios urbanos, conservan costumbres y valores que les han sido transmitidos de manera directa por miembros de generaciones anteriores. También se observa que han profundizado de diferentes modos en el conocimiento de la historia de su pueblo.

Para el siguiente y último testimonio, nos parece importante destacar que la persona que lo refirió, conocía con bastante profundidad el área del Bajo del Gualicho, tenía una sólida adscripción étnica mapuche y compartía sus experiencias, conocimientos y perspectivas, desde un vínculo muy cercano y a



través de vivencias compartidas y muchas horas de "conversación"<sup>24</sup>. Por esta razón lo presentamos en varios tramos para no perder los detalles y las sutilezas de sus propias interpretaciones.

*"(Gualicho es) como un tesoro, para el indígena, tiene todo su riqueza ahí... yo lo sé que ahí (en el Bajo) está la riqueza... siempre lo había pensado (...) Ahí hay minerales de lo que busque (...) hay oro en el Bajo del Gualicho"*

Este testimonio no solo niega la idea del Diablo como veremos más adelante, sino que afirma que la presencia de Gualicho siempre estuvo asociada a espacios singulares, que además, contienen mucha riqueza, y en este caso, señaló que en el Bajo además de la salina hay todo tipo de minerales, inclusive oro. Entendemos que la referencia a ese mineral, varias veces repetida, viene a reforzar el valor económico concreto que el lugar encierra<sup>25</sup>, pero también se extiende al valor simbólico.

*"siempre se pronunció Gualicho, no por pronunciar al demonio, sino donde había mucha riqueza... ellos (los blancos) alertan al diablo, porque a ellos le sirve eso, pero nosotros no vamos a darle proceso al diablo... no es dueño de ninguna riqueza acá...el diablo es un intruso... como tiene la suerte de relacionarse con el otro intruso... entonces viven bien..."*

En este tramo, no solo se desvincula de manera clara a Gualicho de la figura del Demonio o Diablo sino que también, de forma irónica, se destaca la relación y afinidad de éste último con el hombre blanco que es quien "lo alerta", le avisa que allí puede tener cabida; una forma de decir, a nuestro entender, que ante un espacio potente y tal vez temido, lo convoca y lo impone. Por la forma, por momentos despectiva y burlona, de mencionar al Diablo como un "intruso" igual que los blancos (criollos e inmigrantes), no parece otorgarle a este personaje un

---

<sup>24</sup>Siguiendo a Gadamer (2002), confirmamos que la conversación entre los mapuche constituye una instancia de reflexión, socialización y transmisión que deviene construcción del conocimiento con códigos e intenciones propias.

<sup>25</sup>En la actualidad, curiosamente, se sabe que donde hay salinas o salares hay litio, y que este mineral, por su utilización en los dispositivos de las nuevas tecnologías, está considerado como el "oro blanco" del siglo XXI.

carácter sobrenatural, pero sí es claro el rechazo que desde su ser indígena expresa, al intento de usurpación del lugar de Gualicho.

*"Lugar tan extraño... tan curioso lugar! vos lo vas a ver y no llegas a analizarlo nunca... lugar tan raro (...) posiblemente que haya existido un ojo de mar... por la profundidad que tiene el Gualicho (...) te incomoda un poco (estar ahí) uno está en una profundidad muy grande... donde al humano no le pertenece".*

A partir de este punto, el relato se revela en tono evocativo y expresa una profundidad que solo se puede apreciar en presencia, aunque las palabras que describen el lugar como "extraño", "curioso", "raro", ya están dando cuenta de un espacio complejo y extraordinario. Espacio inconmensurable, al parecer, al que solo se puede acceder por la experiencia de lo sensible y en el que la profundidad física-geográfica se extiende a otras dimensiones indecibles, ya que rebasan el ámbito de lo humano.

En el último fragmento y a modo de máxima o sentencia se señala la presencia del "dueño" del lugar y de la forma en que hay que conducirse para transitar en ese espacio. Una primera interpretación nos conduce a los ngen o ngenen de la cosmovisión mapuche en un marco situado y está claro que Gualicho es el ser o fuerza que domina simbólicamente esa geografía. Sin embargo, la amplia dispersión geográfica y el carácter polivalente y enigmático que aún conserva Gualicho dejan abierta cierta ambigüedad en el sentido de que solamente cumpla la función de guarda y protección de la naturaleza que asumen los ngen.

*"Hay un ser que manda ahí, y hay que pedir permiso (...) esas cosas no están abandonada, hay que pedir permiso"... (B. P. Choele Choel, 2011)*

## Conclusiones

Presentadas ya las diversas voces mestizas<sup>26</sup> e indígenas a través de testimonios, fragmentos de relatos, breves reflexiones e interpretaciones que nos permiten encontrar algunos rastros de los antiguos significados mapuche y

---

<sup>26</sup> En este caso, consideramos más apropiado este término, ya que las interpretaciones criollas solo aparecen tangencialmente en los registros.

tehuelche, podemos señalar algunas persistencias, trastrocamiento y yuxtaposiciones, y por fin, algunas resignificaciones o reemergencias interpretativas.

Entre las persistencias, la primera es la vigencia del vocablo Gualicho en mapuzugún para nombrar el Gran Bajo, la Salina, el Bajo Chico; solo ha sido desplazado en una de sus formaciones, la Puerta del Diablo. Su significado mítico, que según algunos estudios ronda en la idea de circunvalación, giro y laberinto, sigue siendo enigmático y se lo sigue considerando como la expresión de algo potente.

Luego, se observa la continuidad, en el relato o en la acción, del rito propiciatorio a través de pequeñas ofrendas, ya sea para obtener el amparo, o bien para evitar el influjo negativo de Gualicho. Y en este sentido cabe destacar que, sobre todo en los testimonios, Gualicho es narrado por sus atributos: detenta poder, inspira respeto, otorga protección y recibe ofrendas, pero hay que "pedirle permiso" porque también puede provocar desgracias. Se afirma su existencia pero ésta se sigue percibiendo como enigmática; habita y "es dueño" del lugar, pero no se lo define ni se lo figura.

Respecto de las transformaciones y en relación a las primeras interpretaciones sobre Gualicho, se destaca la imposición de la matriz cristiana vía la evangelización y también por el contacto con la cultura popular criolla. Entre las figuras del catolicismo que se incorporan, también de manera fragmentada, el Diablo es quizás, una de las más significativas; y en el caso del Bajo se asocia, además, a la brujería, a fenómenos como las luces malas y a la Salamanca. En este último caso, las versiones que circulan, por los elementos que las componen, se corresponden fundamentalmente con las de la cultura criolla.

Por último, enfocamos en las emergencias interpretativas ancladas en representaciones propias, poco enunciadas por la delicadeza del tema, pero que - ante la pregunta- asoman en clave de agencia indígena. Vale decir, como el ejercicio de un pensamiento que reflexiona e indaga en la trama de las palabras que nombran, en las historias que se cuentan y en los símbolos que representan un mundo cultural de pertenencia.

En el marco de nuestra investigación, que es preliminar y recurrente, venimos observando que esta acción interpretativa introduce nuevas e interesantes significaciones como el énfasis en la negación de la equivalencia y/o yuxtaposición entre Gualicho y Diablo, a la vez que se reflexiona sobre la imposición que habilitó estas operaciones. También se asocia a Gualicho con la noción indígena de riqueza y se lo narra desde un lenguaje emotivo que apela a elementos propios, y permite resignificar el espacio geográfico del Bajo a través de los

sentimientos y las percepciones que suscita, y que van más allá de la mera materialidad del lugar.

Para finalizar, podemos afirmar que Gualicho como entidad y el Bajo como territorio connotado por su "presencia", todavía suscitan interés y cierta conmoción espiritual entre los mapuche. Estos tramos de la narrativa oral permiten, además, entrever el proceso de sometimiento y aculturación sufrido por estos grupos, a través de fragmentaciones y vacíos culturales e identitarios en los discursos actuales. Sin embargo, también dan cuenta de una presencia indígena en la región que explícita o implícitamente pugna por sostener su identidad e historicidad a través del lenguaje.

## **Bibliografía**

Calcumil, Luisa (Comunicación personal).

Casamiquela, R. (1988). *En Pos del Gualicho*. Fondo Editorial Rionegrino. Buenos Aires: Eudeba.

Cassirer, E. (1967 [1944]). *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. (4ta. Edición). México: Fondo de Cultura económica.

Cimbaro, S. (2003). Mediciones geodésicas en el Bajo del Gualicho. Masera, R. F. y Guarido, J. C. (coords.) *Bajo del Gualicho: una planicie patagónica bajo el nivel del mar. Realidad y Leyenda* (267-282). Carmen de Patagones: Ministerio de Salud y Desarrollo Social. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro

Colombres, A. (1984). *Seres sobrenaturales de la cultura popular argentina*. Biblioteca de la cultura popular. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Cunninghame Graham, R. (1984). *Temas Criollos*. Buenos Aires: Emecé.

Foerster, R. (1993). *Introducción a la religiosidad mapuche*. Segunda Edición. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

Golluscio, L. (2006). *El Pueblo Mapuche: poéticas de pertenencia y devenir*. Buenos Aires: Biblos.

Grebe Vicuña, M. E. (2000). Relaciones hombre/naturaleza en la cultura mapuche. Los ngen: sus implicancias y proyecciones socioculturales. IX *Jornada de Alternativas religiosas en América Latina*. Buenos Aires.

Gualmes, M. A. y Videla Manzo, M. (2012). El Gran Bajo del Gualicho: Geografía, símbolo e identidad en la meseta patagónica argentina. *II Congreso de Folklore y Tradición Oral en Arqueología*. México.

Guarido, J. C. (2003). Geografía. El Gran Bajo del Gualicho. Masera, R. F. y Guarido, J. C. (coords.) *Bajo del Gualicho: Una planicie patagónica bajo el nivel del mar. Realidad y Leyenda* (23-57). Carmen de Patagones: Ministerio de Salud y Desarrollo Social. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro.

Lazzari, A. y Lenton, D. (2000). "Etnología y Nación. Facetas del concepto de Araucanización. *Avá. Revista de Antropología* (1), 125-140. Programa de Posgrado en Antropología Social, Universidad Nacional de Misiones y CONICET. Posadas.

Lenton, D. (1998). Los araucanos en la Argentina: Un caso de interdiscursividad nacionalista. *III Congreso Chileno de Antropología*. Temuco.

Mandrini, R. y Ortelli, S. (1995). Repensando viejos problemas: observaciones sobre la araucanización de las pampas. *Runa*, XXII. Buenos Aires.

Masera, R. F. y Guarido, J. C. (2003). *Bajo del Gualicho: Una planicie patagónica bajo el nivel del mar. Realidad y Leyenda*. Carmen de Patagones: Ministerio de Salud y Desarrollo Social. Secretaría de Estado de Acción Social de Río Negro.

Mases, E. H. (2002). *Estado y cuestión indígena. El destino final de los indios sometidos en el sur del territorio (1878-1910)*. Buenos Aires: Prometeo.

Nacuzzi, L. R. (1998). *Identidades Impuestas*. Buenos Aires: Editorial de la Sociedad Argentina de Antropología.


Nahuelñir, Soledad (Comunicación personal).

Otto, R. (1980). *Lo santo, lo racional y lo irracional en la idea de Dios*. Madrid: Alianza.

Pino, Bautista (Iem) (Comunicación personal).

Ramos, A. (2004). El Nawel y el Pillañ. La relacionalidad, el conocimiento histórico y la política mapuche. *Revista Virtual, Red de Antropología del Mundo*, (4), 57-79.

Santillán Güemes, R. (2004). *Imaginario del Diablo*. Buenos Aires: Ediciones del

Sol. 

## Poesía y canto en los pueblos originarios patagónicos

**César Aníbal Fernández\***

**C**uál es la primera manifestación cultural que se dio en la norpatagonia? Sin duda la de quienes habitaron estos lugares en épocas anteriores a la llamada "Campaña del desierto". Tehuelches y mapuches vivían en estas tierras y tenían sus cantos, historias, relatos propios de sus tiempos. De la cultura tehuelche han quedado pocos rastros (Fernández Garay, A. 1997) y no voy a tratarlo. Sólo me ocuparé de los textos mapuches no religiosos, conocidos como *ülkantun*.

Se trata del discurso cantado más antiguo, folklórico si lo deseamos llamar así, de esta parte de la tierra patagónica. El nombre de romanceada se lo asignó Francisco Núñez de Pineda y Bascuñán (1863) por la semejanza con esa canción de origen hispano. Fue en 1629 y ocurría en el sur de Chile. Desde entonces cientos de esos cantos han sido recopilados como muestra del tipo de texto autóctono más antiguo de nuestra Patagonia.

Roberto Lehmann-Nitsche (Malvestitti, M. 2012) seguramente fue el primero en recoger y transcribirlos en Argentina. Entre 1901 y 1921 reúne más de veinte *ülkantun* en el paraje de Aguada Cecilio (Río Negro), pero también en La Plata, Los Toldos y Buenos Aires con relatores procedentes del sur argentino. Ramón Pelinsky y Rodolfo Casamiquela (1966) continúan esa labor.

Con posterioridad Antonio Díaz-Fernández (2003), Herminia Navarro (2010, 2013) y Marisa Malvestitti (2012) recopilaron esos textos en las provincias de Chubut, Neuquén y Río Negro, respectivamente. Por mi parte recogí canciones en *mapuzungun*, que fueron traducidas al español y editadas en casete de 1986 y publicadas en dos libros: *Relatos y romanceadas mapuches* (1990) y *Cuentan los*

---

\* Universidad Nacional del Comahue. Academia Argentina de Letras

*mapuches* (1995) y en revistas académicas. Otros investigadores como Gregorio Álvarez y Miguel A. Bartolomé hicieron lo propio.

¿Qué es el *ülkantun*? Un texto cantado a capella en forma monódica que trata sobre cuestiones sociales de diversión, de amor, de historias de vida. El cantor, romancador o *ülkantufe*, como se dice en *mapudungu*, es un hombre o mujer, joven o adulto, que entona un texto conocido por tradición o improvisado para la circunstancia, pero donde hay una clara intencionalidad poética. El creador del texto suele ser el que memoriza o improvisa el canto según la circunstancia comunicativa adaptándose al público.

Para romancar hay que tomar vino, decía un cantor. O sea que debía haber "clima", ambiente de fiesta. Esto ocurre en múltiples ocasiones como en la señalada de animales, en la yerra, la jineteada y en fiestas entre paisanos. Este canto se diferencia del *tayil* que es el canto sagrado, de carácter litúrgico y ceremonial. El *ülkantun* es festivo o al menos de tipo social y no religioso.

En la romanceada no se canta "una determinada letra, según lo que por tal entendemos corrientemente, sino más bien un determinado argumento, engarzado, más o menos poéticamente, sobre el ritmo o melodía: característica que se evidencia claramente sobre todo en el reemplazo de verbos equivalentes y en la variabilidad de las formas verbales empleadas (Pelinsky, R. y R. Casamiquela: 1966)".

Teniendo en cuenta que el texto de la romanceada es arte verbal, sin forma fija, cada *ülkantufe* o romancador canta su propia versión de un argumento conocido. Recrea un tema o asunto heredado o conocido por tradición oral. En la romanceada hay agregados o floreo, palabras eufónicas que tienen por objeto redondear el ritmo y que no agregan ningún significado en sí mismo, en partículas tales como *yem*, *nga*, *kay*. El vocablo *lamngen* (señorita, hermana o amiga muy querida) aparece repetidas veces en el texto como un estribillo y es un vocativo.

En esta romanceada denominada "de amor" por el autor, José Colimán, perteneciente a la comunidad mapuche Linares o Aucapán, dice (en la versión en español):

*Ando caminando  
en campo ajeno.  
Me da mucha pena  
cuando la miro  
hermanita.  
Si usted fuera un pañuelo de seda,*

*lo compraría.  
Tal vez me pudiera alcanzar la plata.  
Como usted no es pañuelo de seda,  
hermanita  
Si usted fuera una flor  
la arrancaría con toda la mata.  
Como, hermanita, usted no es flor.  
Si usted fuera una palomita  
le mandarí hacer una casita.  
Como usted no es palomita,  
hermanita.  
Me da pena verte.  
Ahora me iré a mi tierra,  
pero me iré con pena  
hermana hermanita.*

Las metáforas que emplea el cantante indican que está enamorado de una joven que ha conocido en ese lugar siendo forastero y por eso alude al "campo ajeno", indica que ofrecería todo lo que tuviera por ser aceptado pero decide renunciar a ese amor y regresar a su pago. El motivo de ese abandono es que la mujer está enamorada de otro hombre y no corresponde a su pedido.

En lengua mapuche se dice así:

*Inche kay nga inche yem  
Kimpnoel tri mapu mew  
Trekatrekatu yayawn kay  
Lamngen lamngen tu yem kay  
Müna weñangkükün ngekey  
Kimpnoel tri mapu mew kay  
Lamngen em kay lamngen em  
Müna weñangküken kay nga yem  
Chillalen kawellu kay  
Müna weñangküken nga  
Lamngen em lamngen em  
Lamngen em lamngen em  
Seda pañulngefulmi kay nga  
Itro nillayafeyu  
Itro plata ka pelayafüyu  
Lamngen em kay lamngen em*



*Seda pañulnoam nga  
Eymi kay nga eyimi lamngen em  
Rayenngefulmi kay nga  
Itro seyentoyafeyu  
lamngen em lamngen em  
rayennoam nga eyimi  
Lamngen lamngen tu yem kay  
Palomitangefulmi kay nga  
Kiñe püchü ruka nga nilladewmalelafeyu  
Wimüntuafi yem kay  
Palomitanoam nga  
Eymi kay nga lamngen em  
Inche kay nga inche yem  
Amutuam ñi mapu mew  
Lamngen em kay lamngen em  
Amuñmutuam ta ñi mapu mew  
Müna weñangküken nga  
Lamngen lamngen tu yem kay*

Esta presentación ha tenido como objeto contribuir al conocimiento de un género del arte verbal étnico, que articula una modalidad compositiva, una estética y una pragmática en forma particular. Arte que constituye vitalmente el espacio multicultural de la Patagonia. En el análisis del mismo se ha puesto en evidencia la dialéctica del juego que se opera entre la tradición y la innovación/improvisación y el papel mediador de la poética en la vida social.

## **Bibliografía**

- Díaz-Fernández, Antonio. (2003) *Descripción del mapudungun hablado en las comunidades del departamento Futaleufú, provincia del Chubut: Lago Rosario-Sierra Colorada y Nahuelpán*. Tesis de doctorado. Universidad Nacional del Sur.
- Fernández, César: (1986) *Romanceadas Mapuches*. Cassette de 60 minutos. Versión bilingüe mapuche-español con texto escrito en español. Buenos Aires, Universidad Nacional del Comahue.

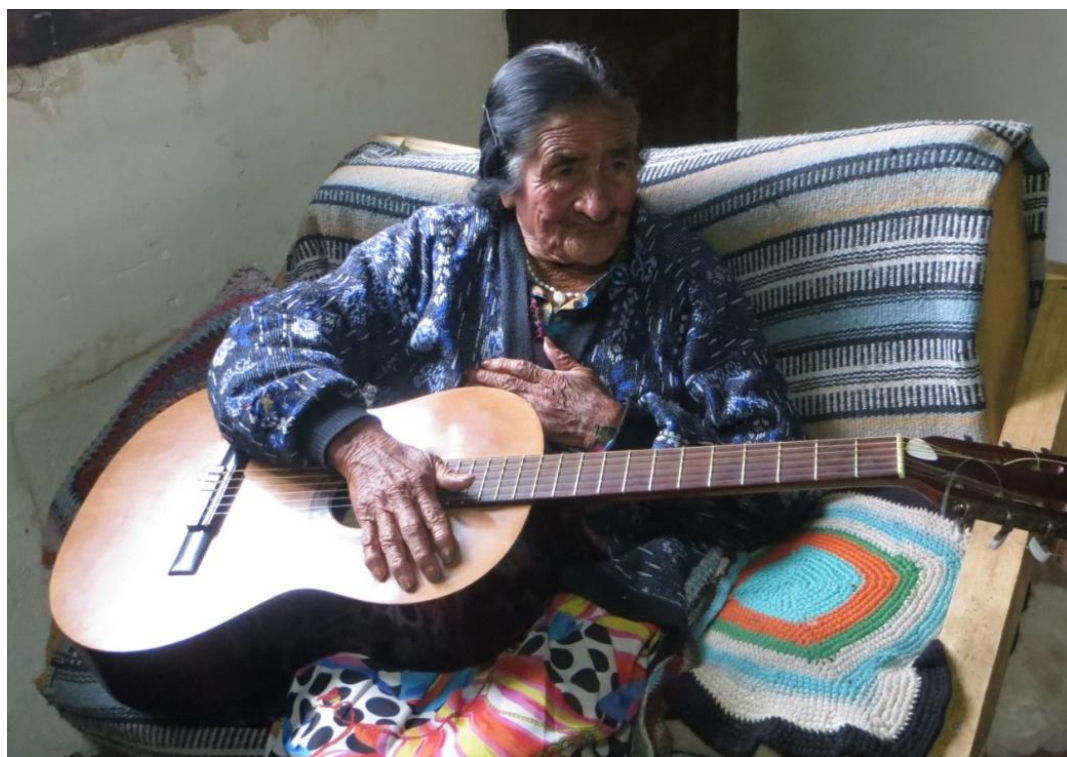
- \_\_\_\_\_ (1989) *Relatos y romanceadas mapuches*. Compilación e introducción de César Fernández. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- \_\_\_\_\_ (2008) *Cuentan los mapuches*. Buenos Aires, EDICOL.
- Fernández Garay, Ana. (1997) *Testimonios de los últimos tehuelches. Textos originales con traducción y notas lingüísticos-etnográficas*, Archivo de Lenguas Indoamericanas, Buenos Aires, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, colección Nuestra América.
- Malvestitti, Marisa (2012) *Mongeleluchizungu. Los textos araucanos documentados por Roberto Lehamnn-Nitsche*, Berlín, Gebr. Mann Verlag.
- Navarro Hartmann, H (2010) *Poesía Mapuche: Lamngen Ulkantun*. Canciones Mapuches de Cortejo. San Martín de los Andes.
- Navarro Hartmann, H. y O. Huenaihuén. (2013) *El universo poético mapuche*. Neuquén, Ministerio de Educación Cultura y Deporte de la Provincia de Neuquén.
- Núñez de Pineda y Bascuñán, Francisco (1863) *Cautiverio feliz y razón de las guerras dilatadas de Chile*. Santiago: Imprenta del Ferrocarril, Colección de historiadores de Chile y documentos relativos a la historia nacional. Tomo III. Códice de 1673: 472-477.
- Pelinsky, Ramón y Rodolfo Casamiquela: (1966) "Música de canciones totémicas y populares y de danzas araucanas". *Revista del Museo de La Plata (Nueva Serie)*, Sección Antropología, tomo VI: 43-80.



### **Cantoras del Norte de Neuquén.**

Una experiencia de puesta en valor de una cultura vigente.

Para la feliz compañía  
voy pidiendo permiso  
porque debo respetar  
hasta la tierra que piso.



Sra. Margarita del Carmen Bravo. 96 años. Las Ovejas, Dpto. Minas. Neuquén

**Raúl Nicolás Aranda\***  
**Raúl Díaz Acevedo\*\***

---

\*. Recopilador e investigador de la cultura popular. Neuquén, Argentina

\*\* Investigador del canto tradicional y la guitarra campesina, Temuco, Chile

**F**uimos invitados a este encuentro a efectos de mostrar una experiencia de puesta en valor de una antigua manifestación cultural que pervive en las localidades del norte de la provincia del Neuquén. La participación en esta presentación de un estudioso chileno no es casual, dado que el norte de la provincia del Neuquén tiene una estrecha relación con lo que ha ocurrido históricamente en la zona centro sur de Chile.

El espacio concedido para nuestra participación nos acota a dar tan sólo una breve descripción de las características de contexto donde tradicionalmente mujeres cantoras interpretan “Cuecas y Tonadas” como parte de una expresión cultural que reafirma su identidad.

Nos hemos propuesto en nuestra participación, poder compartir y entender la música, la danza y el canto tradicional como un producto de las experiencias de vida a que se ven enfrentados los grupos humanos. No es ajeno a su cultura, a su modo de entender su existencia, la existencia de todo lo que le rodea. Música, canto y cosmovisión están entrelazados íntimamente y no se puede entender el uno sin conocer o intuir el otro.

Cuando hablamos de la guitarra, de las afinaciones, del modo de tañer sus cuerdas evidentemente estamos hablando de técnicas que se adquieren desarrollando las potencialidades que tiene la cantora o el guitarrero. Pero el sentido que tiene ese sonido, ese repertorio, tiene que ver con fibras íntimas del alma. Tienen que ver con su identidad.

Cuando nos referimos al arte literario que se expresa en la letra de la tonada o de la cueca, miles de veces vuelta a reconstruir, a recordar, estamos hablando de una literatura que ha pasado por el tamiz de la experiencia que ha transformado la máxima “menos es más” donde no existe la palabra superflua. En pocas líneas se dice el pensamiento o sentimiento más profundo. Aquí no existe la moda, existe la tradición.

Es cierto que la mayor parte de la poesía que vemos en estas expresiones musicales se derivan del cancionero español o de los troveros criollos que han ido innovando con nuevas creaciones que revitalizan la cultura tradicional (pareciera contradictorio, pero no lo es). Pero cuando la cantora o el guitarrero están recreando la cueca o la tonada siempre existe un acto de creación. Hay una toma de decisión, una elección de la letra “que me dice”, una nueva selección o reordenamiento de sus estrofas, el énfasis en la repetición de determinadas partes del canto para evidenciar a los oyentes lo que le parece al cantor importante. Y esta “nueva creación” tiene que ver con lo literario, con lo musical, lo instrumental y con la intención del canto. Nada está reconstruido al azar. Allí pesa tanto la

tradición como la actualización. Y el actor principal será el depositario de transmitir la cultura de su comunidad y reafirmar identidad.

Ya lo hemos dicho, actor principal, relevante, imprescindible para construir estas reflexiones es la cantora campesina, depositaria y responsable de mantener, más que un canto o un toquío en la guitarra, los elementos que la comunidad considera representativos de su identidad colectiva.

Aclaremos que, cuando nos referimos al canto, la cueca y la tonada, hablamos de “la cantora” puesto que es la mujer quien, tradicionalmente, es la encargada de expresar esta manifestación cultural. Esta es una tradición que tan sólo se comienza a quebrar en la última década, por supuesto con mucho rechazo por parte de las viejas cantoras.

### **Algunas referencias histórico geográficas**

Terminada la llamada “campaña del desierto” en la Argentina y la “Pacificación de la Araucanía” en Chile, a fines del siglo XIX y principios del XX, en Chile comenzó la explotación del cobre y en el sur los espacios comenzaron a reducirse debido a la expansión de los grandes fundos. El campesinado debió optar entre quedar como peones explotados o emigrar a otras tierras. La provincia del Neuquén que apenas era un territorio con un estado casi ausente se convirtió en receptor de este campesinado que migraba a ocupar estas tierras fiscales, llegaban con pocas cosas una carguera, algunas herramientas y los saberes de ser campesino. Nunca abandonaron su condición de ser campesinos, aun cuando tuvieron que trocar la actividad fundamentalmente agraria al casi exclusivo trabajo de ser “criancero” de animales menores chivos y ovejas.

Fue en los valles de la Cordillera del Viento, una cordillera que se abre como un apéndice de la cordillera central donde se asentaron estos campesinos. Venían de Chillán, de Linares y de San Carlos. Los que entraron por el paso de San Fabián de Alicó se asentaron al oeste de la Cordillera del Viento Andacollo, Las Ovejas, Varvarco, mientras que los que entraron por el Paso del Melado, zona cordillerana de la comuna de Linares, en Chile, se asentaron al sur de Mendoza (Malargüe) e ingresaron por el este de la Cordillera del Viento hacia Barrancas, Buta Ranquil, Tricao Malal y parajes aledaños.

En los duros inviernos la Cordillera del Viento se transformaba en una barrera infranqueable, aislando a todos estos parajes, siendo la hoy ciudad de Chos Malal lo más accesible. La nevazones suelen ser muy abundantes y la amplitud térmica invierno-verano y entre el día y la noche es notable. Lo que hace a la dureza del

trabajo del “criancero”, trabajo caracterizado por la trashumancia a partir de octubre y noviembre a las veranadas para volver recién en los meses de marzo y abril. En la tarea del campo participa toda la familia, los niños aprenden el trabajo rural a corta edad colaborando con las actividades que se tornan más intensas cuando se comienza a preparar la veranada. Algunos estudios indican que el concepto de espacio que tienen los campesinos está marcado por el sentido de la –invernada - veranada- invernada- dado que en la veranada pasan aproximadamente tres meses.

Las viviendas más comunes fueron las de adobe pero no faltaron las de pared francesa (cañas o ramas cubiertas de barro) donde las habitaciones estaban ubicadas una detrás de la otra salvo la cocina que se construía en forma separada posiblemente por el riesgo de incendio. Hoy el estado ha apoyado en la renovación de estas viviendas por otras más seguras, de acuerdo a los conceptos urbanos, pero extremadamente difíciles de calefaccionar.

## **Acerca de la migración Chilena**

Como decíamos, el norte neuquino era un espacio con un estado ausente, con tierras fiscales a disposición de quien llegara, es allí donde comienzan los asentamientos poblacionales del vecino país.

Pero a diferencias de otras migraciones donde el recién llegado ocupa un lugar minoritario con referencia al país receptor, aquí los pobladores chilenos se encontraron que llegaron a un territorio despoblado, donde no se manifestaba la hegemonía cultural argentina, es así que pudieron continuar con la cultura campesina de su país. Estos inmigrantes eran portadores de ese sustrato cultural propio de las zonas campesinas del centro sur de Chile, lo que le permitió generar un área cultural autónoma dentro de la provincia del Neuquén. El impacto de las formas culturales propiamente argentinas, o más bien de la pampa húmeda, fue mucho más débil, por la inconexión territorial que la geografía y la pobreza mantenía a esta población respecto del resto del país.

No obstante traspasar la cordillera no les fue fácil, Una geografía hostil desértica diferente a aquella que estaba al otro lado, los obligó necesariamente a crear nuevas formas culturales y sociales para enfrentar el clima, los tipos de cultivos, la crianza de animales, la distancia entre las distintas familias, la aislación obligada a que los somete el clima y la ausencia de caminos transitables.

A riesgo de inducir como verdad una especulación fáctica, podemos decir que lejos de perder su cultura de origen, estos nuevos pobladores fueron

enriqueciéndose de lo que existía en el nuevo hábitat, copiando o sumando lo que le aportaban los criollos argentinos y los Mapuches.

Lo diverso, la pluralidad, la diferencia, no fue un factor empobrecedor. Estas diferencias asumidas en esta interculturalidad, fueron factores enriquecedores. En lo que a cultura se refiere no hubo renunciadas rápidas. A pesar de la fuerte presencia del estado a partir de los años sesenta, hasta bien entrado los años 70 persistían muchos aspectos culturales de sus lugares de origen.

Volviendo a nuestro tema la música tradicional responde no solo a una necesidad estética, sino también a una necesidad del alma, a una necesidad de reafirmar la identidad, de volver - permanentemente – a “ser quien soy”

Y la única música que podía escuchar o estaba en el pensamiento Esta era la única música que el criancero podía escuchar o interpretar ya sea tarareando, tarareando una canción o enredada en la guitarra que se tocaba a la orilla del fogón, tanto en la soledad de las veranadas como en los largos días de invierno... y en las fiestas familiares, en las faenas festivas, en los casamientos campesinos.

## **La fiesta y el festejo**

Los conceptos de comunidad nos hablan del espacio de relaciones cara a cara, donde el hecho de festejar fortalece los lazos comunitarios. Festejar permite fortalecer la autoestima y permite poner el acento en la importancia de estar juntos, de encontrarse. La celebración permite conectarse con cosas importantes, con personas queridas y mantener siempre presente los momentos que realmente tienen valor y sentido.

Los festejos son una pausa, un detenerse a mirar la vida. Es una gran oportunidad para poner un freno y evaluar las cosas.

Celebrar permite actualizar las relaciones, pensar en quienes están cerca y los que se alejaron. Ayuda a aprender de la propia vida, buscar vínculos nuevos y animarse a soltar. Ella sirve como punto de encuentro creando, en algunos casos, un espacio de unanimidad y en otros, construyendo territorios de lo diferente de tal manera que modela lugares de diversidad. La fiesta crea un ambiente nuevo al romper la rutina diaria y al mismo tiempo es "una intensificación de la vida en un lapso corto de tiempo", y que es tan necesario entre estos grupos humanos diseminados en una geografía con dificultad de comunicación e interacción.

La fiesta se caracteriza, desde un punto de vista antropológico, a que opone una especie de resistencia al devenir histórico a la vez que se abre hacia el futuro. Existe una función de los lazos particulares que la fiesta mantiene con el tiempo, dada la doble apertura del presente de la fiesta sobre el pasado y sobre el

porvenir. No hay fiesta sin reminiscencias, se retoma el pasado, porque la fiesta conlleva una memoria.

Para poder percibir su esencia vale la pena adentrarse en interpretaciones que se interroguen acerca de la contradicción que se instaura entre orden y tradición con la espontaneidad, acerca de las resistencias psicológicas a la implantación de nuevas costumbres, ceremoniales o al tema de la sustitución, análisis que bordean la pregunta acerca de la utilidad de las fiestas, buscando encontrar el sentido de lo deseado sobre el sentido de lo vivido.

Cuando leemos las características y contradicciones que identifican a los grupos migratorios más nos damos cuenta lo distinto que sucede en este caso. Las características que ocurre sobre estos grupos migratorios en el Norte Neuquino son bastantes atípicas. La forma como se expresa la fiesta en estos grupos también tiene particularidades bastantes propias donde existe una persistente mantenimiento de la tradición por sobre el cambio... y que es precisamente lo que hoy nos asombra.

## **Formas de expresarse el canto y la música.**

La tonada con sus distintas funcionalidades, el romance, la cueca, el canto de casos y sucedidos (la “décima” según sus cultores), estaban presentes en la fiesta... el trinado era de todos los días, o al menos en aquellos momentos en que el cansancio no invadía el cuerpo.

De ahí que es necesario entender que la música, en este nuevo contexto, se expresa de varios modos:

- **Yo y mi relación con la música.** Las ocasiones que surgen son múltiples, infinitas. Será en el momento del arreo los animales hacia el pastizal, arando la tierra, cortando la leña, tostando el trigo, regando en la huerta, lavando en la batea o cocinando, cada uno entregado a la responsabilidad asignada dentro del núcleo familiar pero sólo consigo mismo. La relación con la música también se da en los momentos de descanso en el hogar y donde la expresión musical puede darse con la participación de los otros, los míos, o no. El repertorio pasa por una selección estética muy personal y probablemente con una alta incidencia por lo etario. Canciones lúdicas en los niños, de temática amorosa en los adolescentes, los adultos acorde o relacionados con sus recuerdos más apreciados, donde siempre es posible encontrar canciones a la madre, de presidiario, romances, picarescas, de casos y sucedidos y ,por cierto, la canción de amor y desengaño, la reina



de las temáticas en el cancionero popular. Estas dos últimas reforzadas por la canción mexicana presente en Sudamérica a partir de mediados del siglo XIX.

- **A nivel íntimo, familiar.** Surge en los momentos de descanso, cuando el tiempo impide salir a ejecutar otras faenas en el exterior y cuando las que se ejecutan en el interior de la vivienda ya se han realizado. Lo más probable es cuando ya la luz no permite ejecutar otro tipo de tareas. Suelen participar el ejecutante de la música y un auditorio constituido por los hijos.

El repertorio es múltiple, pero han de predominar canciones, tonadas, romances e interpretaciones trinadas o punteadas. Suele incorporarse más de una voz e instrumento a la interpretación del canto y la música. Poco probable que surja el baile. En estos casos también es poco probable el canto a capella, como sucede cuando se está solo. Y se está muy sólo tanto en las veranadas como en las invernadas.

- **Al momento de recibir visitas o al visitar a un familiar o amigos.** Las grandes distancias o la necesidad afectiva de visitar al pariente o amigo y compartir el pan y el vino (hoy la cerveza) permite que surja el canto y trinen la guitarra para celebrar el momento. Especialmente cuando la visita o la anfitriona es cantora. Poco probable que se baile. Por el carácter más íntimo del círculo de personas eran las oportunidades en que surgían las tonadas de saludo y de despedida. Relato de estas instancias afloran frecuentemente conversando con las viejas cantoras y sus familias.
- **A nivel de familiares y amistades.** Cerrado sólo al círculo más conocido y de relaciones de afecto y de dependencia (recuérdese que a nivel campesino, en la pequeña propiedad existe una economía predominantemente de subsistencia que sólo puede ser sustentada con la cooperación mutua, por tanto es necesario reestablecer permanentemente los vínculos de apoyo mutuo). Es la oportunidad en que se incorporan masivamente más actores a la fiesta: la o las cantoras, el o los guitarristas, canto individual y dúos al unísono y/o en terceras paralelas, no suele darse el canto masivo o coral, tañedores, armónica, acordeón; los bailarines, los que avivan el baile, los que sirven el aro... todas las funcionalidades que surgen en la fiesta de carácter profano.

- Carácter profano y religioso de la fiesta.

Habitualmente las fiestas campesinas tienen esa doble dimensionalidad, como es el caso de la celebración de un santo, que se realiza al término de la novena, para la Cruz de Mayo, Las más comunes en el norte de Neuquén son la Fiesta de San Juan, San Sebastián y las Carmeles (a la virgen del Carmen), casamientos y velorios de angelitos (hoy casi en desuso). En todas estas festividades existen tonadas alusivas o apropiadas a la ocasión. Salvo el último ceremonial, en la mayoría de ellos en su culminación o cierre está presente la danza, especialmente la cueca. A medida que han pasado los años se han ido perdiendo las danzas campesinas que se originaron en los siglos XVIII y XIX o que se adoptaron en los primeros años del siglo XX y que han sido más de origen ciudadano.

- **A nivel comunitario.** Abierto a toda la comunidad

- Festividad religiosa de características eminentemente sagrada.

Habitualmente la celebración de los Santos Patronos como San Sebastián en La Ovejas en el Norte Neuquino, la Virgen María, Virgen del Carmen.

En caso de la Fiesta de San Sebastián en la localidad de Las Ovejas, surgen en los sitios aledaños las ramadas que ofrecen alimentos, trago y a partir de la oración, el baile. Por su carácter comercial el baile que allí se ejecuta, dependiendo del corte en el tiempo que apliquemos, va desde la cueca, la ranchera, el corrido, la cumbia, bailes criollos que se van poniendo de moda y, por supuesto, los bailes contemporáneos que la juventud prefiere.

- Las Fiestas Criollas o Populares y los aniversarios.

En el Norte Neuquino han ganado mucho terreno las Fiestas Populares, organizadas por las Intendencias (Municipalidades) y en la que se mezclan las jineteadas, las cantoras populares y el baile. En algunas de ellas, parte de la fiesta es el asado comunitario que, por lo arraigado en la cultura de los crianceros, despierta sentimientos de identidad, permite la interrelación con los vecinos y dispone “el alma” para la participación activa en las demás actividades organizadas en estas Fiestas Populares: Entre otras fiestas en Invernada Vieja se realiza la Fiesta de la Trilla, en Manzano Amargo la Fiesta Regional del Pino, y en Buta Ranquil, la Fiesta del Arriero. En el Cholar, se lleva cabo la Fiesta del Ñaco y,

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

para nosotros, la más importante por el impacto que tiene en la conservación del patrimonio cultural del Norte Neuquino, el Encuentro de Culturas en Varvarco a fines de febrero.

Hasta aquí hemos descriptos algunas cuestiones referidas al contexto en que estos cultores de la música tradicional del Norte del Neuquén expresan lo poético y lo musical. En este ambiente se desarrollan cuecas, tonada y canciones. Para este encuentro de Identidad y Folklore Rionegrina exponemos algunas características de la Cueca y la Tonada que hemos podido definir desde un corpus de 268 cuecas y sobre 250 tonadas que hemos registrado desde el año 1985 hasta ahora. Para el logro de esta información hemos conversado con 42 cantoras, muchas de ellas hoy fallecidas, quienes nos contaron de sus andanzas y penurias, de su vida y de la tradición. Adentrarnos en este saber significó participar en sus festividades, en la celebración de santos y compartir el mate en sus hogares.

### La cueca

Para poder explicar algunas de las características de la cueca tal como se ha interpretado en los últimos 40 años, pese a contar con una muestra de 268 cuecas, tomamos una al azar para explicar sus características.

### Déjenme pasar que voy. Cueca

Interpretada por la Sra. Margarita del Carmen Bravo, vieja cantora de Las Ovejas. Dpto. Minas. Neuquén. Al momento del último registro que hemos realizado en el año 2016 ella tenía 96 años, y pese a lo avanzado de la edad, la fuerza interpretativa de la cueca demuestra su dominio e identidad que tiene con respecto a la danza. Utiliza la afinación “Tres Quintas” para acompañarse con la guitarra (de 1ª a 6ª cuerda: Re – Si – Sol – Re – Sol – Re)

<b>Déjenme pasar que voy</b>			
<b>Estructura Literaria</b>	<b>Ripio</b>	<b>Textos y estructura musical</b> Rojo: Estructura musical A Negro: Estructura musical B	<b>Coreografía</b>
<b>Copla inicial</b>	Vida, déjenme... /: /:Mi vida y en busca...	<b>Déjenme pasar que voy y en busca de agua serena</b> :/	<b>Giro inicial</b> – en el sentido contrario a las

	la vida, para la... mi vida, que dicen...	para lavarme la cara que dicen que soy morena	agujas del reloj al uso de las danzas precolombinas. Figura: La herradura
<b>Seguidilla</b>			
Primera parte	mi vida,	<b>Aunque morena soy no me trocara</b>	
	mi vida,	por una que tuviera blanca la cara	
Segunda parte	mi vida,	<b>Blanca la cara si Blanca azucena</b> como feliz estaba la que es morena	<b>Primera vuelta</b> Cambio de lado
<b>Remate</b>	mi vida,	<b>Cierto, llore y me muero por quien yo quiero.</b>	<b>Segunda vuelta</b> Cambio de lado
			<b>Remate</b> En Chile el caballero le ofrece el brazo a la dama, en el Norte Neuquino, al término, solo se ubican frente a frente.

### La estructura literaria de la cueca.

Los versos van acompañados por diferentes ripios o muletillas que generalmente se anteponen, cuando los mismos se despejan podemos ver con claridad la estructura de la cueca compuesta por una cuarteta octosilábica inicial luego viene una seguidilla compuesta de siete versos de siete y cinco sílabas que,

por arte del canto, se transforma en dos cuartetas al interpretar la cueca. Al final el díptico de remate.

### **Copla Inicial octosílaba**

- Rima a b c b : absolutamente predomina esta construcción literaria.
- Estructura de versos cantados (versos que se repiten):  
a b b c a  
a b b c c  
a b b c

En el corpus analizado de 268 temas encontramos estas tres formas de construir la primera parte de la cueca: en el primer caso el segundo verso se repite 132 veces o sea el 75% de las cuecas tienen esta característica lo que permite afirmar que la mayoría de las cuecas interpretadas en el Norte de Neuquén repiten el segundo verso. Al cerrar la cuarteta, en Chile siempre se repite el primer verso cantado, en el Norte Neuquino sólo se cierra con el primer verso en 98 versiones lo cual representa el 56% o en su defecto se repite el cuarto verso en 38 cuecas de la muestra, lo que representa el 22%. En el resto de las cuecas no se repite ningún verso.

### **Seguidilla Alternancia de versos de siete y cinco sílabas**

- **Rima:** a b c b
- **Estructura de versos cantados:**

En la primera parte de la seguidilla la rima y estructura “a b c b” se repite 109 veces el (62 %), mientras que la rima “a b c b c b” está 64 o sea el (36 %) y por último la rima “a b c b a b” esta solo 4 veces el (2 %). En definitiva se aleja de las formas tradicionales vigentes en Chile, adquiriendo formas propias.

En cuanto a la segunda parte de la seguidilla la rima “a b c b” se encuentra 112 veces el (64 %) y la rima “a b c b c b” 58 veces o sea el (33 %)

### **Díptico o Remate**

Tiene la alternancia de un verso de siete y otro de cinco sílabas, en el mayor de los casos la rima es “a a”.

En cuanto a la estructura de versos cantados: Se repite el 4° y 2° verso estrofa anterior en 61 ocasiones el (35%) y el último verso estrofa anterior en 19 ocasiones el (11.0%) y libre o sea que el díptico no tiene relación con la seguidilla 86 veces o sea (49%)

La tonada

Las temáticas más comunes de las tonadas son

- ✓ De amor y desengaño
- ✓ De saludo y despedida
- ✓ A la madre
- ✓ Parabienes
- ✓ Ceremoniales
- ✓ Conjuros
- ✓ Decimas

**Cantos ceremoniales, parabienes conjuros y decimas:** Estos ameritan una especial explicación.

- Ceremoniales: son por lo general versos religiosos que se entonan en la celebración de un santo, por ejemplo la décima a San Juan que se realiza cada 24 de junio. También podemos incluir aquí los cantos o tonadas de angelito.
- Parabienes: Versos que se realizan para desear buena ventura, los más comunes son los versos para recibir novios en ocasión de un casamiento en contextos campesinos.
- De conjuro: Ante una sensación de temor la cantora u otra persona dicen o se cantan estos versos de conjuro como una manera de defenderse. Sería como una “contra”. La causa de su temor es ante la existencia de un “ánima”, ruidos desconocidos o simplemente ante la presencia del “malo”, el diablo. Hemos recopilado varias veces el mismo tema “Las 12 palabras redobladas”, existente en toda Latinoamérica.
- Decimas: Existen muchos versos en décimas pero a los que la comunidad del norte neuquino denomina como décimas son aquellas que cuentan historias de hechos y sucedidos en la misma comunidad y que no necesariamente están compuestos con la forma métrica de la “décima”.

### La Pastora

Una antigua tonada cantada en toda Latinoamérica y recopilada en varias provincias en Argentina en Argentina recopilada en varias provincias. En el caso de la interpretada por la Sra. Ramona Contreras, cantora de Andacollo. Dpto. Minas, Neuquén para acompañarse en la guitarra utiliza la afinación “Por Transporte” (de 1ª a 6ª cuerda : Mi – Do – Sol – Do – Sol – Do)

Allá voy, a ver si puedo  
sin ayuda si podré



**/: si canto mal y prosigo  
contra la ley porfiaré :/**

**Cogollo inicial o introductorio**

Apenas nace la aurora  
ya llegó l\_ alba y el día  
/: ha bajado una pastora  
al pie de unas serranías :/

Al pie de unas serranías  
toda cubierta de pieles  
/: y a descansar se sienta  
y abajo de unos laureles :/

Ella trae y unos papeles  
con la historia de su vida  
/: mientras que la va leyendo  
se va quedando dormida :/

/: Era de mate de piedra  
la casa donde habitaba :/  
/: no la pintaron pencebres  
tan linda como ella estaba :/

/Pobrecita la pastora  
que ha fallecido en los campos :/  
/: a Dios le conceda gloria  
por haber sufrido tanto :/

Presente aquí los señores  
a quien quiero yo le pido  
/: la letra y la mala voz  
los defectos que ha habido :/

**Cogollo final o de remate**

### **Coplas octosílabas**

Rima: a b c b

Se observa en el Norte de Neuquén que un tercio de las tonadas que hemos registrado tienen cogollo al inicio y al término (33%) y un 20% sólo al final. La costumbre de cogollo al inicio y al término al parecer es una costumbre eminentemente local, no se observa en Chile.

### Características de los cogollos

En el mundo de los cogollos, una característica de la tonada del Norte Neuquino, existen diversas motivaciones o sentidos que se pueden analizar en sus versos, y que reflejan el sentir de la cantora. La mayor parte de ellos son transmitidos por tradición y son ajustado o recreados de acuerdo a la ocasión o al sentir de la cantora. Es la facultad que tiene ella para expresar sus propios sentimientos, independiente de la tonada que canta.

#### De dedicatoria o mandato

/: Una letra me han pedido  
pero no diré quien es :/  
y presente está la Anita  
me parece ser usted

Y una letra me han pedido  
y una letra voy a dare  
/: y a una persona que estimo  
yo no lo puedo agraviar :/

/: Por aquí principiare  
entre ahorita que está ya  
escrita :/  
/: y ante ña Aurelia diré  
señores y señoritas :/

/: Don Olave y Don Medel  
voy a hermanar la tonada  
:/  
/: no sea de que me muera  
no quiero deberles nada :/

#### Filosóficas

La más oyente compañía  
con esta serán dos veces  
/: la letra se ha de hermanar  
con lo que a mi me parece :/

Para la feliz compañía  
voy pidiendo permiso  
porque debo respetar  
hasta la tierra que piso.

Ni las alturas del cielo  
de las honduras del mar  
/: no te llegan a igualar  
lo que te estimo y te quiero :/

#### De disculpas

/:Viva la feliz compañía  
Y atiendan si les conviene:/  
/:miren que aquí va a cantar  
Una que gracia no tiene...:/  
A mi me dicen que cante  
sabiendo que yo no se  
pero le he de decir  
que algún día aprenderé

/: Para todas las presente  
y esto no lo hai hecho yo  
:/  
si no ha salido a su gusto  
la culpa no tengo yo



### **Tonada de Conjuro**

Por último ponemos a disposición del lector de este trabajo la única tonada de conjuro que hemos recopilado “Las 12 palabras”

[Digo la una que es una](#) . Tonada de conjuro interpretada por la Sra. Ramona Vásquez, afamada cantora de Caepe Malal. Dpto. Chos Malal. Neuquén. Se acompaña de guitarra en Re Mayor.

Digo la una que es una  
nombre de Jerusalén  
la Virgen estuvo en Belén  
y siempre fue Virgen pura  
todo el mundo lo asegura  
que Dios quiso padecer  
cierto fue que padeció  
por su infinito poder  
digo los dos que son dos  
las dos tablas de la Ley,

Y tres son las tres Marías  
y cuatro la de los Evangelios,  
que son palabras benditas  
de muchas sabiduría.  
Ya viene la luz del día  
como el alba cuando aclara.  
el Señor nos ha enseñado  
que alabemos el bendito  
palabras de Jesucristo  
cinco son las cinco llagas

Seis son las seis candelas  
como bien claro se ve  
Siete son los siete gozos  
de mi padre San José.  
A la misa dentraré  
como el primer Evangelio  
el sacerdote primero  
que se vestía de oro.  
Ocho son los ochos coros  
que se cantan en el cielo.

Nueve son los nueve meses  
que el Señor dejó por cierto.  
Diez son los diez mandamientos  
que la Santa Iglesia ofrece  
por lo que a mí me parece  
que murió crucificado  
y de espina coronado  
como la doctrina dice.  
Once los once mil virgen  
que al Señor acompañaron.

Después de este somero repaso por el complejo mundo de “Las cantoras”, tan complejo que apenas pudimos mostrarles algunos aspectos, solo los que creímos que pueden ser los más ilustrativos. Si el tema fue de su gusto es mérito de “Las cantoras” si no lo fuera, la culpa es nuestra, por ello no nos queda otra cosa que dejarles este cogollo final:

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

La más oyente compañía  
se acabaron mis razones  
en lo que yo hubiera errado  
les pido que me perdonen



## Una propuesta artística en base a la recopilación del Arte Popular

**Carlos Bello**

*Sobre la presentación del guitarrista Carlos A. Bello en el 2do. Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina. La misma consistió en una charla abierta mostrando distintos aspectos estéticos de la guitarra campesina del Norte de Neuquén. En razón de estar involucrado con el tema el autor redactó este informe en tercera persona.*

### Algunos fundamentos de la propuesta

**T**rabajar con el arte de raíz popular, producto de procesos sociales, que los cultores día a día van elaborando y transformando al ponerlo en práctica en forma cotidiana en fiestas populares, ceremonias religiosas, festejos de faenas etc. Descubrir que detrás de estas expresiones se encuentran ocultas antiguas formas estéticas devenidas de la vieja Europa, llevó a Carlos Bello a introducirse en los aspectos intangibles de esta expresión del campesinado del Norte de la Provincia del Neuquén.

Es justamente en este espacio donde se desarrolla una cultura, donde la guitarra y la música tienen un reservorio de antiguas canciones y romances venidas del viejo mundo pero, que el tiempo y las prácticas socio-culturales fueron dándole un carácter propio y distintivo.

Este trabajo es producto de años en contacto con las “Cantoras del Norte Neuquino” una de estas cultoras, cantora ella, contaba como había aprendido una tonada con solo haberla escuchado una sola vez con un verso muy extenso, y la había guardado para sí y aun hoy la recuerda después de tantos años. La transmisión oral fue y es uno de los fundamentos del folklore, es aquí donde Carlos bello se introdujo a efectos de conocer la funcionalidad de este arte entre

las mujeres cantoras que viven en estos lugares. Comprender su mirada y el sentimiento de su canto... En esta búsqueda se encontró con la expresión antigua de la guitarra en mano de estas cultoras.

La música, la danza, la poesía, las contadas, todo el saber que es impartido dentro de este universo lo contiene un único denominador, la identidad de la comunidad.

Carlos Bello quien ha dedicado gran parte de su tiempo a explorar la guitarra a partir de las herramientas que le entregaban los cultores populares, como una forma de encontrarse también con sus propias raíces. Pero además, buscó interrelacionar la música propia de esta región con las historias, leyendas, tratando de conseguir un rasgo distintivo sin desnaturalizar el valor que aquellas cultoras le entregaron.

La guitarra de Carlos Bello hizo un recorrido recreando la música que le entregaron las cultoras del norte de Neuquén, pero además realizó sus propias creaciones utilizando los sonidos y las armonías de la guitarra campesina, mostrando al auditorio de Choele Choel la dimensión y la trascendencia que puede llegar a tener este singular sonido en el campo del arte universal.

Ha editado algún material de audio donde dejó registrado el bagaje de sentimientos y expresiones genuinas, la búsqueda de la identidad y la guitarra con el fin de poder mostrar parte de este trabajo que, como se dijo, ha sido producto de una paciente búsqueda.

Carlos Bello propuso un espectáculo musical y narrativo producto de la extracción de primera agua de una comunidad rural vigente. A través de esta propuesta estética el autor espera que el auditorio haya podido descubrir una guitarra con el sonido propio de la guitarra campesina, oír la explicación pormenorizada de cómo llegó a documentar la identidad de esta región andina del sur de América. Pero también pudo hacer escuchar recopilaciones de audio de las cultoras y su correspondiente recreación estética desde la mirada de una guitarra un tanto clásica.



## Identidad y desarrollo de la música tradicional cuyana

**Héctor Luis Goyena\***

**A** comienzos de la década del 30 del pasado siglo, se produjo el ingreso de un grupo de músicos populares cuyanos, encabezado por Hilario Cuadros y su conjunto Los Trovadores de Cuyo, a los estudios de grabación y a la radio en Buenos Aires. Es decir que el disco y la radio potenciaron la circulación y difusión de la música cuyana y cómo bien destaca Octavio Sánchez:

*“La mediatización temprana de estas músicas colaboró fuertemente con la cristalización de estructuras, formatos instrumentales y estilos interpretativos, estableciendo un canon al que debían amoldarse las producciones musicales locales para sonar a cuyano. Seguramente existieron otras maneras de hacer música cuyana [...], pero la relación de simetría que se establece con la música mediatizada en cuanto a las posibilidades de difusión, provocó la estandarización de unas formas, con la consecuente pérdida de vigencia de otras” (Sánchez, 2013:66)*

Esos otros géneros y maneras de hacer música cuyana los documentaron en su momento investigadores como Carlos Vega, Alberto Rodríguez e Isabel Aretz, pero fueron la tonada, el vals, la cueca y el gato los géneros que cristalizaron como distintivos de la música de Cuyo.<sup>27</sup> También es indiscutible que las

---

\* Departamento de Artes Musicales y Sonoras Universidad Nacional de las Artes

<sup>27</sup>La región de Cuyo, ubicada en el centro oeste de Argentina, está conformada tradicionalmente por las provincias de San Juan, Mendoza y San Luis. Desde la época colonial, estas provincias comparten una identidad cultural en común. En 1988 se le incorporó la provincia de La Rioja -hasta ese momento integrante de las provincias del Noroeste- pasándose a denominarla Región del Nuevo Cuyo. Asimismo la influencia cuyana se manifiesta en el norte de la provincia de Neuquén.

tradiciones son esencialmente dinámicas y que es la misma comunidad la que determina la permanencia o renovación de algunas de ellas.

Para los cuyanos, músicos y no músicos, el folklore musical que para el mundo académico plantea diversas problemáticas en su conceptualización, funciona como algo cotidiano y representativo. Sus preferencias musicales a través de un proceso selectivo y de preservación de antiguas tradiciones, los lleva a dar primacía a ciertos géneros que conllevan hondo sentido histórico y de pertenencia.

Este trabajo tiene como finalidad realizar una aproximación al desarrollo y la interpretación de esos géneros de la música popular cuyana.

Señalé que la tonada, el vals, la cueca y el gato son los géneros musicales populares que han quedado cristalizados como representativos de la región cuyana. Se cantan a sólo o en dúo de voces masculinas junto a dos, tres y a veces cuatro guitarras. La afinación que se utiliza es la habitual para el instrumento y es la que los músicos denominan “normal” o “por derecho”. En otro tiempo se emplearon diversos templos, actualmente en desuso, para facilitar la ejecución de ciertas composiciones. Los mismos cantores son los que se acompañan con las guitarras y en los casos de los tríos o cuartetos instrumentales se suele recurrir a un ejecutante destacado que se desempeña como primera guitarra y realiza dúos por intervalos de terceras o sextas con la segunda guitarra. En los conjuntos, muchas veces una de ellas se afina una cuarta justa más grave y pasa a ser denominada guitarrón, rasgueando el soporte rítmico-armónico. La primera guitarra suele puntear en una sola cuerda o por terceras paralelas efectuando notas simultáneas y alternadas con el uso siempre del plectro o uñeta. Asimismo, hace unos años solía integrarse de manera esporádica a los conjuntos un requinto. De forma idéntica a la guitarra, pero de menor longitud (entre unos 85 o 90 cm.), podía constar de seis cuerdas simples o dobles de nailon o metálicas, afinándose una cuarta más aguda que la guitarra con la función de destacar la línea melódica.

En la actualidad la ejecución de los géneros musicales cuyanos principia con una introducción instrumental punteada a veces muy elaborada y de considerable extensión, en la que se busca destacar el virtuosismo de los guitarristas, repitiéndose luego como interludio para separar las diversas estrofas cantadas.



Figura 1. Conjunto de los Hermanos Barroso, Las Malvinas, Godoy Cruz (Mendoza), 1992. Foto: Héctor Goyena. Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”

## Canciones

Me detengo en particular en la interpretación de las tonadas y los valeses, ya que son los géneros líricos por excelencia de Cuyo. Las primeras, cuando se cantan a dúo, son entonadas desde el inicio por terceras paralelas, en tanto que en los valeses el canto suele comenzar lo la primera voz, uniéndose la segunda sólo en los estribillos.

En lo musical, ambos géneros presentan un rico desarrollo melódico y rítmico que busca reflejar de manera apropiada el contenido de los textos poéticos que expresan de manera muy reservada el sentir amoroso. Igual mesura se aprecia en la interpretación. La expresión es contenida y el canto surge de manera fluida, con una articulación clarísima y una emisión vocal homogénea y flexible.

La tonada es una canción infaltable en reuniones o festejos familiares y en peñas o festivales locales. Asimismo se hace presente en las ejecuciones de los músicos que se congregan, en especial los fines de semana, en los bares o “boliches”, lo que le ha valido el rechazo de ciertos sectores de la sociedad que vinculan su realización con intérpretes poco afectos al trabajo y amigos de la bebida.

Las tonadas están compuestas en su mayoría en modo mayor, con melodías en pies binarios o ternarios y acompañamientos en 6/8 que determinan frecuentes birritmias. En lo formal, las más antiguas tienen un esquema tripartito – es decir ABA- que las emparenta con otra canción, el estilo. En las tonadas de creación más reciente, ese esquema se reduce a dos secciones (AB). Otro de los cambios producidos en la interpretación del género en el presente, es el aumento en la velocidad de ejecución, siendo el que con mayor asiduidad reconocen los propios cultores. De esa manera las interpretaciones que están en manos de viejos músicos, se traducen en un *tempo* de aproximadamente 50 pulsos/minuto la negra

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

con puntillo. En tanto las realizaciones actuales pueden medirse en unos 60 pulsos/minuto.

Poéticamente las tonadas más añejas se estructuran en base a la décima espinela, en tanto en las nuevas, si bien puede darse alguna que emplea la décima o la sextina, predomina en la mayoría la cuarteta octosilábica con rima *abcb* y el agregado frecuente de estribillos y motes. Asimismo es común que se añadan expletivos tales como “ay sí”, “ay no” o “ay de mí”. A la última estrofa se la designa con el nombre de “cogollo” y es habitual que esté dedicada al dueño de casa, a la persona que se homenajea o a alguno de los presentes. En el primer verso del “cogollo” se nombra al agasajado.

En el repertorio de los músicos conviven tonadas muy antiguas con otras de reciente origen<sup>28</sup>; si bien, en sus letras – sobre todo las de creación más moderna- muchas desarrollan aspectos sobre la amistad o la descripción del paisaje local, en la mayor parte predomina la endecha amorosa o como bien señalara Carlos Vega: “el gran tema de las quejas de amor” (Vega, 1965:295).



*Figura 2. Sergio Linares y Carlos Cepeda, dúo de músicos de Calingasta, (San Juan), 1998. Foto: Héctor Goyena. Archivo del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”.*

<sup>28</sup> Los intérpretes populares de los diferentes géneros de la música tradicional cuyana que trato en este artículo, incluyen en su repertorio, tanto composiciones antiguas, consideradas muchas anónimas, junto con clásicas creaciones de destacados artistas cuyanos como Hilario Cuadros, Félix Dardo Palorma, Buenaventura Luna, Carlos Montbrun Ocampo, Ernesto Villavicencio o Saúl Quiroga y asimismo otras de producción más reciente.



El vals, es una danza que se ejecuta principalmente como género lírico y suele ofrecerse como serenata en aniversarios especiales. Interpretados en un *tempo* rápido, es usual que estén compuestos en modo mayor y en métrica  $\frac{3}{4}$ , que frecuentemente alterna con  $\frac{6}{8}$ . Los vales cuyanos son siempre estróficos, por lo general de versificación endecasílabo, aunque también los hay con una versificación irregular. Presentan dos o tres secciones, separadas por interludios instrumentales. Pueden conformarse por dos, tres o cuatro estrofas, siendo habitual que la última se constituya como estribillo.

## Danzas

La cueca, de frecuente ejecución, se incluye, de acuerdo a la clasificación que realizó Carlos Vega (1952:43), dentro de los bailes de pareja suelta independiente y por su carácter vivaz, junto a los picarescos. Su coreografía es bastante libre y en la provincia de San Juan se pudo documentar dos variantes diferenciadas por los intérpretes. Una propiamente cuyana, de movimiento moderado y otra de ejecución más rápida, danzada en los departamentos linderos a la cordillera, y adjetivada como “un poco más achilenada”. En el primer caso se la baila con paso más arrastrado y en el segundo, más saltadita y hasta zapateada. Cada uno de los danzantes, sujetan en su mano derecha un pañuelo que utilizan como medio expresivo de comunicación y galanteo. En Cuyo es siempre cantada con acompañamiento de guitarras. Compuesta en modo mayor y métrica  $\frac{6}{8}$  o  $\frac{3}{4}$ , tiene dos secciones musicales idénticas que se denominan primera y segunda y con una poética que incluye, en cada una de sus dos partes, dos cuartetos de versos octosílabos y un estribillo. Sus letras abarcan temáticas diversas entre las que se encuentran la amorosa, la satírica o la descriptiva del paisaje local. Entre la primera y segunda parte, suele producirse una interrupción, que denominan “aro”, para incluir relaciones entre el hombre y la mujer.



Figura 3: Bailarines de cueca durante una celebración de cumpleaños. Pocito (San Juan), 1996. Foto: Héctor Goyena. Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Con anterioridad destacué que los intérpretes del repertorio cuyano son exclusivamente masculinos. A diferencia de lo que sucedía hasta promediar el siglo pasado, en la actualidad casi no existen los dúos femeninos o mixtos de hombre y mujer. De manera casi excepcional, registré hace tiempo en San Rafael (Mendoza), un dúo femenino integrado por las hermanas Elba y Edith Rosales, pero no puede ignorarse que en esa misma provincia, en Malargüe, están las mujeres cantoras. Es una tradición netamente femenina que se encuentra casi en extinción pues no halla continuidad en las generaciones más jóvenes. Las cantoras se acompañan con guitarra y cuentan muchas veces con “tañadores” o “tañadoras” que percuten con sus dedos el ritmo de la cueca o el estribillo de una canción en la caja de la guitarra. Diego Bosquet, que realizó un pormenorizado estudio de estas cantoras y de su repertorio, señala que las cuecas que interpretan, en lo formal y en lo estilístico, son de procedencia chilena, lo que se detecta no solo por su *tempo* más rápido y su rasguído rítmico, sino también por la percusión y por la conformación de los textos que comprenden una copla, una seguidilla y un pareado final. (Bosquet, 2013:22-23)

La influencia chilena es comprensible, puesto que la zona, por su particular ubicación geográfica, estuvo durante décadas más ligada en lo social, cultural y económico a Chile y Neuquén que al resto de la provincia de Mendoza.

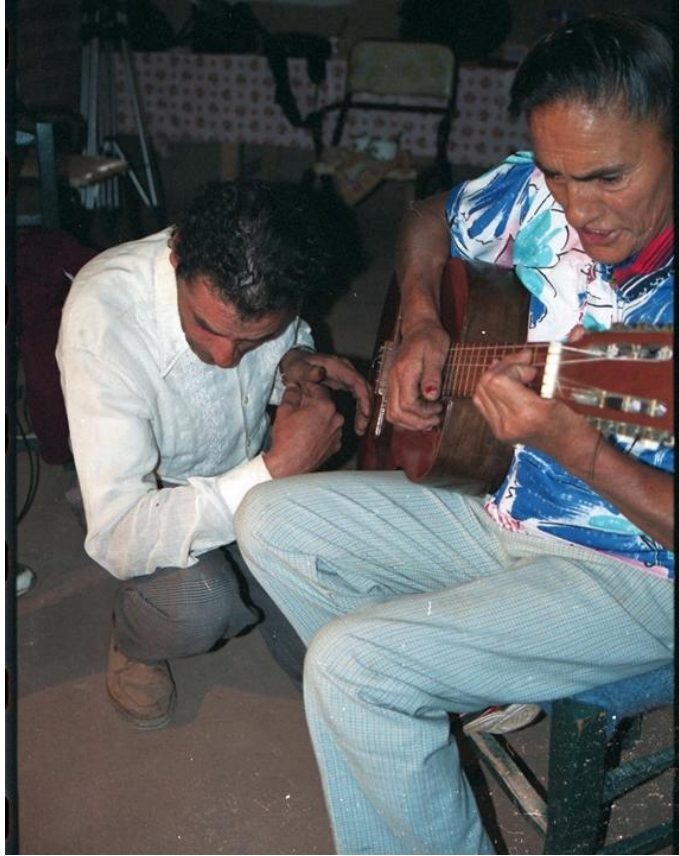


Figura 4. Magdalena Villar y José González, músicos de Malargüe (Mendoza), 2004. Foto: Graciela Restelli. Archivo del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

La segunda danza en importancia en Cuyo es el gato, que al igual que la cueca se ubica dentro de los bailes de pareja suelta, independiente de carácter picaresco. El gato, es de *tempo* rápido y casi siempre se canta a una o dos voces con acompañamiento de guitarras, adoptando los textos coplas de seguidilla, es decir con alternancia de versos de siete y de cinco sílabas. En su configuración rítmica alternan compases de 6/8 y de 3/4, estructurándose morfológicamente en dos partes de cuarenta compases cada una, con una introducción de ocho o doce compases. La coreografía con que se baila el gato cuyano es la "institucionalizada" que enseñan y difunden las escuelas y centros tradicionales: vuelta entera, giro, contragiro, zapateo-zarandeo, media vuelta, zapateo-zarandeo, giro y coronación, para cada una de sus dos partes. Lo que configura una manera de bailarlo en cierto sentido escolástica y contrapuesta, como he señalado, a la forma de bailar la cueca, cuyos diseños coreográficos se realizan de modo mucho más espontáneo y desestructurado.

Cuecas y gatos adquieren especial significación en el departamento de Valle Fértil, en San Juan, durante los Festejos dedicados a San Vicente. En épocas de sequía se pide a este santo que haga llover. Cuando cumple debe pagarse la promesa con una fiesta, pues "a favor concedido hay que pagar", ya que si no la

siguiente vez el santo “se cobra con diluvio o con sequía”. En la Fiesta se le enciende una vela al santo y se deberán bailar gatos y cuecas en formar alterna hasta que se consuma la vela.

## Música mexicana

Por último me interesa hacer referencia a la interpretación en la región cuyana de algunos géneros- corridos, rancheras, vales- de la música popular mexicana.<sup>29</sup> Su ingreso se produjo hace más de sesenta años, principalmente a través de transmisiones radiales, en particular las procedentes de Chile, pues emisoras como Radio Prat y Radio Minera, entre otras, difundían programas dedicados a la música mexicana.

En un trabajo que realizamos con Alicia Giuliani, expusimos las posibles causas determinantes del arraigo de estos géneros en la región. Tanto los intérpretes como la audiencia sienten particular atracción por el contenido de los textos:

“[,] que describen en forma concisa y simple una historia que puede asociarse con hechos de la vida real, en muchos casos trágicos o sangrientos y que al ser transmitidos a los oyentes evocan similares sentimientos.”(Goyena-Giuliani, 2001:22).

Román Gubern al referirse al género del melodrama con el cual se relacionan las letras de estas canciones, manifiesta que al identificarse el auditorio con los sufrientes héroes y heroínas de las historias melodramáticas “otorgan grandeza a sus propias aflicciones cotidianas y afirman su “superioridad” sobre otras personas que no han vivido tan profundas experiencias emotivas” (Gubern, 1974:287).

Las letras de las tonadas y los vales cuyanos no narran sucesos extraordinarios o trágicos. El machismo, el alcohol y la nota cruenta están ausentes de sus contenidos. Por el contrario, como ya expresé, desarrollan aspectos sobre la amistad o la descripción del paisaje local, pero sobre todo prevalece la endecha amorosa exteriorizada de manera sobria y moderada. Por tanto no estimulan la descarga emocional y catártica que logran los oyentes con las que contienen las canciones mexicanas. Gran parte del público se identifica con las problemáticas que reflejan los textos de las canciones mexicanas pues les resultan afines a las que enfrentan en su contexto social. La manera de interpretarlas tiende a asimilarse con la forma de entonar la música tradicional

---

<sup>29</sup> El repertorio comprende algunas de las canciones consideradas clásicas del género ranchero como son *Ella y No me amenaces* de José Alfredo Jiménez, *Gorrioncillo pecho amarillo* de Tomás Méndez Sosa, *Ay amigo* de Felipe (Indio) Jiménez y *La silla vacía* de Estanislao Rivera Varela, junto con otras de reciente creación. Sus consumidores emplean la denominación de “mexicano” para hacer referencia a este repertorio. Muchos de los músicos anuncian la composición de van a interpretar como “un mexicano” o simplemente “mexicano” y de igual manera lo solicita la audiencia.

cuyana. A dúo, con un emisión vocal fluida y homogénea y sin recurrir casi nunca al empleo del falsete o a una enunciación enfática como es habitual entre los cantantes de ese repertorio en su país de origen. Algo similar sucede con los acompañamientos guitarrísticos en los que la primera de ellas, siempre destaca en los punteos de los preludios e interludios. El proceso de homogeneización interpretativa se ha producido a través de las nociones de identidad y de pertenencia que las canciones generan entre los diversos grupos sociales, lo que resulta en un reconocimiento colectivo y determina que en el presente el repertorio ranchero mexicano forme parte del imaginario musical popular en muchos sectores de Cuyo.

### **A manera de síntesis**

En este breve panorama, pudo apreciarse que el desarrollo y la circulación de las expresiones musicales a las que hice referencia, constituyen bienes culturales que expresan procesos de tradición e hibridación que han contribuido a configurar una identidad sonora con fuerte continuidad en Cuyo. No olvido que hubo movimientos de renovación, como fue el del Nuevo Cancionero a comienzos de la década de 1960 en Mendoza, pero no lograron una difusión masiva. Es tarea de la etnomusicología, continuar ahondado en el conocimiento y la comprensión de estas músicas y asimismo en el contexto sociocultural de sus prácticas.

### **Bibliografía**

- Bosquet, D. (2005) Cantoras de Malargüe: música tradicional del sur de Mendoza (Argentina) CD. Gobierno de Mendoza: Municipalidad de Malargüe.
- Bosquet, D. (2013) "Veladas de santo". Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares en Mendoza (17-28). Mendoza: Uncuyo.
- Frith, S. (1989) "Toward an aesthetic of popular music." Leppert, R. y McClary, S. (ed.) Music and society. The politics of composition performance and reception (133-149). Cambridge: Cambridge University Press.
- Goyena, H. y Giuliani, A. (1999) Música tradicional de la Provincia de San Juan (Argentina) CD. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".
- Goyena, H. y Giuliani, A. (2001) "Un caso de folklorización: la música mexicana en el departamento de Valle Fértil, Provincia de San Juan (Argentina)". Música e Investigación. Revista del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega", IV (7-8), 13-38.

Gubern, R. (1974) Mensajes icónicos en la cultura de masas. Barcelona: Lumen.

Sánchez, O. (2013) “Músicas populares cuyanas de base tradicional: desde la refundación contemporánea hasta la pérdida de visibilidad nacional”. Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares en Mendoza (63-77). Mendoza: Uncuyo.

Vega, C. (1952) Las danzas populares argentinas. Buenos Aires: Instituto de Musicología.

Vega, C. (1965) Las canciones folklóricas argentinas. Buenos Aires: Instituto de Musicología.



## El folklore como género musical

**Domingo Matías Sayago**

**M**ucha agua ha corrido bajo de los puentes desde que se esbozaran los primeros conceptos en la naciente disciplina que daría en llamarse “Folklore” allá por 1846. Con el fluir del tiempo se debieron ir ajustando definiciones, aclarando conceptos, depurando conclusiones, que, como en toda disciplina científica, siempre serían provisorias. Tal vez la ambigüedad desde la raíz misma de la denominación, sin una explicitación clara de los alcances de la categoría “pueblo” hizo que fueran sucediéndose distintas afirmaciones (y negaciones) acerca de quién o quiénes son los gestores del “lore”, quiénes son los poseedores de ese saber y el modo en que ese conocimiento es aprehendido por los sujetos cultores, portadores o simplemente usuarios de él.

En los enunciados de Thoms en su famosa carta publicada en “El Ateneo” se puede notar el objetivo salvacionista de la incipiente ciencia. Allí se mencionaban costumbres, ceremonias, creencias, romances, refranes “de los tiempos antiguos” lamentando cuánto de eso estaba completamente perdido y cuánto, con esfuerzo, todavía podía salvarse (Magrassi, G. et al 1978:34). Tal vez sea por eso que la mayoría de los folkloristas en los lugares donde se encontraron, se dedicaron a la recolección de distintos patrimonios culturales, vivos en la memoria de las personas, generalmente de mucha edad. Así surgieron las colecciones de poesía, como los “Cancioneros” de Juan Alfonso Carrizo o la monumental tarea realizada desde la musicología por estudiosos (eruditos) como Carlos Vega e Isabel Aretz, que recogieron en contexto la música, la poesía y las formas coreográficas de lo que comenzó a llamarse “folklore musical”. En nuestro país esta tarea realizada con método comenzó en las primeras décadas del siglo XX.

Otro de los elementos mencionados en la inicial propuesta de Thoms y no suficientemente especificado es el que se refiere al carácter tradicional de los saberes, como así también lo referido a su traspaso. Es así como en algunos casos la tradición aparece como el proceso de entrega de los bienes folklóricos por vía generacional, lo que daría a estos una antigüedad respetable y en otros se nos muestra como el patrimonio mismo. En esta cuestión del traspaso y del

aprendizaje, en la caracterización de los bienes folklóricos se sostuvo durante mucho tiempo que debían ser “transmitidos por medios no escritos ni institucionalizados” (Cortazar, 1964:7). Con ello se afirmaba la oralidad como “el” medio, cuestión entendible a partir de las características otorgadas a las comunidades portadoras de estos saberes, una de las cuales era su condición de ser ágrafas y por otro lado, al inimaginable progreso que habrían de alcanzar los medios de comunicación.

También es importante mencionar, antes de entrar a referirnos a la actualidad de algunas manifestaciones folklóricas y su vinculación con el espectáculo, las industrias culturales y los modernos medios de comunicación, el carácter con que han sido tomadas algunas expresiones como la música y la danza, convirtiéndolas en símbolo de nacionalidad, fenómeno observable en diversos lugares del mundo.

El fallecido etnomusicólogo Rubén Pérez Bugallo<sup>30</sup>, que trabajó muy exhaustivamente los aspectos musicales del folklore, en un interesante ensayo (Pérez Bugallo: 2005) hace un recorrido desde finales del siglo XIX y todo el siglo XX, analizando las distintas etapas y el comportamiento observado por los cultores de estas expresiones, las industrias culturales y los medios de comunicación masivos. Para comprender el alcance de las categorías allí empleadas: *tradicionalismo*, *nativismo*, *proyección folklórica* es necesario conocer cuál es el paradigma dentro del cual se inscribe su trabajo de investigación. Al respecto dice:

*“El grupo portador de bienes folklóricos posee una clara conciencia de propiedad sobre ese patrimonio. Sabe que le es propio, que lo caracteriza y diferencia de otra gente culturalmente distinta. (...) Lo que importa es que - existiendo posibilidad de elección de alternativas-, un rasgo sea considerado propio por su mismo usuario. (...) La vivencia intencional que constituye lo folklórico, por consiguiente, puede surgir tanto de una razón práctica como de una emotividad aparentemente “prelógica”. (...) La conciencia de propiedad y la vivencia intencional son los pre-requisitos del hecho folklórico.*

*El carácter tradicional -por no mencionar sino uno de los conceptos clásicos con que se ha definido al folklore- no es más que una variable dependiente de estas premisas de causalidad, una consecuencia del proceso que ellas hacen posible.”*

---

<sup>30</sup>Rubén Pérez Bugallo (1945-2007) fue investigador del Instituto Nacional de Musicología, hasta el año 1982, en que ingresó a la carrera de investigador científico del CONICET en el campo de la Antropología de la Música, y su sede de trabajo desde ese momento fue el Instituto Nacional de Antropología.

Ha editado aproximadamente 300 publicaciones sobre investigaciones que realizaba personalmente en el campo, en poblaciones criollas y de pueblos originarios.



Para sintetizar diciendo:

*“Defino al hecho folklórico como una particular estructura de sentido que funciona durante generaciones como canal de conocimiento y comunicación, cuando en determinadas situaciones históricas un grupo llega a vivirla consciente e intencionalmente como propia.”* (Pérez Bugallo: 1985, 1988)

En un breve pantallazo me referiré a las tres categorías mencionadas y su vinculación con el espectáculo, las industrias culturales y los medios masivos de comunicación, con especial énfasis en la radio por la importancia que tuvo en la difusión.

## **El tradicionalismo**

El *tradicionalismo* (“movimiento tradicionalista” lo llamó Carlos Vega) tuvo como escenario a la llanura pampeana y su fuente de inspiración fue el gaucho, exaltado en la literatura de la segunda mitad del siglo XIX con arquetipos como Martín Fierro y Juan Moreyra, este último traspuesto del folletín al circo criollo, convirtiéndose con el pericón, luego llamado “nacional”, quizás en la primera “proyección folklórica”, fenómeno este al que luego me referiré. Por el mismo tiempo, los payadores, cantores repentistas, andaban de pago en pago desplegando su arte en pulperías y boliches de campaña, en los comités y en los frontones de pelota, hasta llegar con Gabino Ezeiza<sup>31</sup> a los teatros.

En los primeros años del siglo XX en Buenos Aires ya se producían registros fonográficos en discos en los que se grababa en una sola faz. Allí registró Ezeiza en 1905 varias placas para sellos de esa época, transformándose en uno de los primeros artistas populares en acceder a esta incipiente industria cultural. La presencia, por el mismo tiempo, de un cantor de origen urbano (Ezeiza también lo era) devenido posteriormente en cantor de tangos y convertido en una figura internacional, Carlos Gardel, contribuyó de alguna manera a consolidar ese tradicionalismo. Gardel, primero a dúo con José Razzano y posteriormente solo,

---

<sup>31</sup>Gabino Ezeiza (1858-1916) fue un afroamericano nacido en San Telmo (un antiguo barrio de esclavos), vivió en una época en la que había un número considerable de afrodescendientes negros en la zona del actual Gran Buenos Aires. Su maestro en la iniciación de la payada, fue el también afroporteño Pancho Luna. Ezeiza fue uno de los más famosos payadores, tanto en nuestra tierra como en el Uruguay.

abordó un repertorio “nacional” donde no faltaban estilos y otras formas musicales de la pampa, todo ello registrado en una industria fonográfica que se iba fortaleciendo y a la que él aportó alrededor de 900 canciones de todo tipo.

El *tradicionalismo* se refugió en los “círculos” y agrupaciones criollas en los que se practicaba una suerte de culto a costumbres, actividades, artes, etc., recibidas como patrimonio cultural de generaciones anteriores. Por otra parte, el *tradicionalismo*, desde el punto de vista ideológico, se transformó para algunos sectores nacionalistas, en una suerte de emblema y de símbolo de lucha ante los cambios que los procesos culturales imponen, siendo en algunos casos un sello de cierto conservadurismo que suele ocultar, o intenta hacerlo, otras realidades.

## El nativismo

En los estudios del folklore musical, especialmente en la musicología y a propuesta de Bruno Jacovella, comenzó a utilizarse como categoría de clasificación el término *nativismo* para incluir en ella a aquellas canciones y danzas “creadas por compositores urbanos generalmente provincianos pero residentes en Buenos Aires, quienes reinterpretan a su manera formas y contenidos del folklore musical y los difunden por los medios de comunicación de masas en todo el país” (Pérez Bugallo, 2005).

Convengamos que el término “nativo” para adjetivar a esa actividad y su derivado “nativismo” fueron utilizados tempranamente por los propios cultores y por el periodismo de la época. Por otra parte, cuando el movimiento comienza y no precisamente en Buenos Aires, la radio, como medio de comunicación no había sido inventada todavía y mucho menos la televisión<sup>32</sup>. Argentina fue pionera mundial en materia de radiodifusión, siendo el tercer país del mundo en realizar sus primeras emisiones regulares, que comenzaron el 27 de agosto de 1920 y el primer país de habla hispana y de América Latina de radioemisiones diarias. A partir de ese hecho, las grabaciones adquirirían una multiplicación no imaginada como producto de las emisiones que de ellas se realizaba. Por ese tiempo no se tenía todavía el concepto de medio de comunicación que más tarde tuvo y la radio

---

<sup>32</sup> La radio, cuyo invento generalmente se atribuye al italiano Guillermo Marconi, aparece en forma muy precaria hacia fines del siglo XIX. Con algunas mejoras, ya en el siglo XX comenzó a utilizarse para comunicar buques en altamar con los territorios; Inglaterra la implementa para contactos con sus colonias ubicadas a gran distancia y tuvo particular actuación durante la Primera Guerra Mundial. La primera emisora que se instaló en nuestro país estuvo equipada con rezagos de material bélico y todavía no se había inventado el parlante, por lo que la escucha era individual (con auriculares)

era más que nada un instrumento de entretenimiento familiar para aquellos que se ubicaban cercanos a los enormes aparatos receptores para oír a sus artistas.

A mediados de julio de 1911 en el Pasatiempo del Águila de la ciudad de Santiago del Estero hacía su presentación la Compañía de Arte Nativo de Andrés Chazarreta. Siendo maestro de escuela, luego inspector, pero también músico, Chazarreta había venido llevando a cabo la recolección de canciones y danzas antiguas que permanecían vivas en las poblaciones, generalmente rurales, muchas de ellas en el monte santiagueño, a las que tuvo acceso y de las que recibió el legado, que más tarde, junto con algunas compuestas por él, fueron editadas. Tengamos en cuenta la carencia de elementos técnicos en esa época: ni grabadores, ni filmadoras, ni cámaras fotográficas. El éxito de público y crítica que tuvo lo incentivaron a probar suerte en Buenos Aires. En una de las varias veces que Chazarreta llegó a Buenos Aires realizó algunos recitales de guitarra, uno de ellos promovido por la Asociación de Residentes Santiagueños en el salón La Argentina, que se convertiría en un lugar de encuentro de los provincianos y otro por Mario Bravo<sup>33</sup>, quien luego publicaría una nota laudatoria en el periódico La Vanguardia, con el título “Canciones nativas”, donde decía, entre otras cosas “bellos trozos de sabor nativo, evocadores e inspiradores” (Alén Lazcano, 1972: 77).

Luego de muchos intentos se produjo la presentación en pleno centro de la Capital de la Compañía de Arte Nativo, como dio en llamarse el grupo de músicos, cantantes y bailarines que la integraban. Cincuenta años más tarde, Atahualpa Yupanqui escribiría:

*“Varios años tardó en disiparse la polvareda levantada por los malambos que trajo Andrés Chazarreta con sus santiagueños, allá por el veintiuno, en aquel ciclo memorable del (teatro) Politeama, con el espaldarazo formidable de Ricardo Rojas. Fue un verdadero impacto en plena calle Corrientes. Hombres y mujeres, cantores, músicos, campesinos, artistas del monte, conmovían noche a noche al porteño con sus “remedios”, “marotes” y “truncas” y los endiablados mudanceos del “malambo”. (...) Todo era puro, honesto, auténtico. Todo tenía el preciso grado de misterio que confieren el pudor y la gracia de los seres sencillos desempeñándose en el arte. Es decir, haciendo arte de “su” hábito de bailar y*

---

<sup>33</sup> Mario Bravo (La Cocha, Tucumán, 27 de junio de 1882 - Buenos Aires, 17 de marzo de 1944) fue un político socialista argentino. Cursó estudios de abogacía en Buenos Aires; mientras trabajaba como periodista, escribía sus primeros versos y se iniciaba en la militancia política en el Partido Socialista. Se recibió de abogado en 1905, y se doctoró con la tesis Legislación del trabajo. Tras un breve regreso a Tucumán, decidió radicarse en Capital Federal.

*cantar, haciendo arte de “su” modo de mirar, coquetear, de vestir y lucir una floreada pollera.” (Yupanqui 1971: 53)*

Según algunas crónicas de la época, más esta afirmación de Yupanqui el espectáculo ofrecido era un traslado de hábitos y costumbres desde su lugar de origen al escenario de un teatro de una ciudad cosmopolita. Con esa presentación quedaban abiertos los rumbos del *nativismo* (Alén Lazcano, L. 1972:85).

Como vemos, todavía la palabra “folklore” no había sido usada y es posible que hubiese sido ignorada tanto por los propios cultores como por periodistas y hombres de la intelectualidad. Si bien se venían realizando trabajos de investigación por un minúsculo grupo de interesados en el tema, recién en 1928 se edita en forma póstuma, por gestión de Ricardo Rojas, en ese entonces rector de la Universidad de Buenos Aires, el libro de Adán Quiroga “Folklore calchaquí”.

Lo que fue llamado *nativismo* comenzaba a tomar impulso. Dice Yupanqui:

*“En medio de la polvareda de los santiagueños, aparecieron provincianos de Tucumán, Catamarca, Córdoba y Mendoza. (...) Amaya y Marañón, tucumanos, arrimaron sus cañas dulces con las zambas más lindas de la tierra. Eran guitarras traviesas, nerviosas, prontas al entrevero entre paisanos. Eran voces lugareñas, que cantaban con amor, con autoridad el cancionero de su comarca. Igual cosa pasaba con Hilario Cuadros, Morales, Alfredo Pelaia, con Ruiz y Acuña, con Saúl Salinas y Gregorio Núñez, con Cristino Tapia, Chavarría y Montenegro, con Carlos y Manuel Acosta Villafañe, con Marambio Catán, Cornejo, Frías, nombres éstos que representaban cuatro provincias, cuatro modalidades, distintas formas de expresar el cancionero.”*

(Yupanqui, 1971:55)

## **La proyección folklórica**

El estudioso que más insistió con el concepto de *proyección folklórica* fue Augusto Raúl Cortazar, aunque como tecnicismo ya había sido utilizado en 1944 por Carlos Vega. Según la conocida definición, se trata de expresiones de fenómenos folklóricos producidos fuera de su ámbito social y cultural, por obra de personas determinadas o determinables que se inspiran en la realidad folklórica, cuyo estilo formas, ambiente o carácter trasuntan y reelaboran en sus obras,

destinadas al público general, preferentemente urbano al cual se transmiten por medios técnicos e institucionalizados, propios de cada civilización y de cada época (Cortazar, 1964:7). De tal modo que las representaciones de “Juan Moreyra” en circos y teatros, el “pericón” en los mismos lugares y la presencia de payadores en los teatros, constituirían ejemplos de estos fenómenos. También las grabaciones sonoras realizadas en cada tiempo, de acuerdo con su tecnología y la emisión radiofónica y/o televisiva de espectáculos como los que ofrecía Chazarreta con su compañía. Con respecto al pretendido nivel de pureza o autenticidad de cada proyección es algo que resulta muy difícil de demostrar, aunque puedan percibirse niveles. De allí que lo afirmado por Pérez Bugallo en el artículo ya mencionado, en cuanto a que solamente serían proyecciones folklóricas aquellas producciones que reproducen músicas y cantares recopilados por los estudiosos del tema, se contradice con su definición de folklore, porque según esta afirmación sólo serían folklóricas versiones con gran antigüedad y que hubieran permanecido cristalizadas en la memoria de algunos, quitando al fenómeno su cualidad de dinámico. En cuanto al nivel de pureza, Lázaro Flury había propuesto tres grados: proyecciones “puras”, las que copian “fielmente” lo que está documentado, por ejemplo, el espectáculo de Chazarreta en el Politeama; “semipuras”, aquellas que sufren alguna modificación o que solamente siguen un molde (cualquiera de las obras e interpretaciones de cultores actuales) y “libres”, las que solamente conservan algún “aire”, como las que aparecen rotuladas como “aire de zamba”, “aire de milonga”, etc.

El concepto “proyección folklórica” prácticamente en desuso, fue utilizado por algunos cultores que trabajaban sus obras con un poco más de complejidad técnica, para diferenciarse de aquellos menos elaborados a los que llamaban “tradicionales”. La mayoría de los estudiosos lo desestimó, salvo un grupo de especialistas que formaron parte del alumnado o fueron colaboradores de Cortazar, como el caso de Olga Fernández Latour de Botas (1969) por citar un ejemplo.

### **Tradicionalismo, nativismo y proyección folklórica en la radio**

Como ya he dicho la radiofonía comenzó con emisiones regulares en nuestro país en 1920 y en pocos años Buenos Aires contó con varias emisoras radiales. Un actor y escritor español llamado Andrés González Pulido es considerado el inventor del radioteatro, con una compañía de actores que se denominó “Chispazos de Tradición”, que permaneció en el aire durante varias décadas. Inspirándose en la payada, en el primitivo folletín, en el dramón circense y en el melodrama mazorquero, a todas esas formas las cruzó con el sainete. El resultado

fue explosivo y exitoso. González Pulido debutó en Radio Prieto, que había iniciado sus transmisiones en 1925, pero recién al pasar a Nacional, a fines de esa década, logra establecerse y destacarse en la elaboración de una receta muy particular. Historias de la vida sentimental, sencillas, candorosas y sobre todo desmesuradas, cortadas en capítulos para darles continuidad e intriga. Muy pocos días después de su presentación la compañía de González Pulido obtuvo el favor de quienes se dejaban cautivar por sus personajes -"gritones, oscuros, increíbles"- y recibió el rechazo de quienes sentían que "el gauchismo sangrante y cursi ofendía sus oídos y gustos estéticos como antes sólo lo había hecho el sainete". Algunos de los capítulos más destacados salidos de su fecundísima pluma, son La estancia de Don Segundo, Por la señal de la cruz, El puñal de los centauros, El maestro de la luz, Las nazarenas del desengaño, entre otros. Como se advierte en los títulos, se trata de obras de ambiente gauchesco, cuyo origen argumental se remonta a los folletines que Eduardo Gutiérrez publicaba a fines del siglo en el periódico La Patria Argentina, en el que escribía sobre Juan Cuello, Hormiga Negra, Pastor Luna, Juan Moreira, etcétera, todos personajes heroicos en la lucha constante contra la injusticia de los poderosos, lo que hacía que el público se identificara con esos héroes gauchescos que representaban las ansias de la reivindicación social de la gente.

Un programa que marcó rumbos fue "El Fogón de los Arrieros" que comenzó a emitirse en 1940 por Radio El Mundo. Creado y conducido por el sanjuanino Buenaventura Luna, periodista, escritor, poeta y guionista. Es importante destacar que los programas eran en vivo, con la presencia de los músicos y cantores en el estudio, lo que permitía hacerlos conocer por amplios sectores de público.

Otra audición que se mantuvo en el aire por casi 40 años fue "Un alto en la huella" por Radio Argentina. Conducida por Miguel Franco, comenzó a emitirse en 1947, con libretos de Víctor Abel Giménez. La voz paisana e inconfundible de Franco acompañaba los atardeceres de la gente de trabajo, que en el campo y en la ciudad, hacía ruedas de mate para escucharlo. Por sus programas desfilaron los más grandes folkloristas, cantores, recitadores y payadores. Otro programa que Franco condujera fue "Las mateadas con yerba La Hoja" (programa auspiciado por dicha marca de yerba) en el que compartía la conducción con dos notorios locutores: Isabelita Marconi y Luis Rodríguez Armesto.

Carlos Montbrun Ocampo, sanjuanino también, músico y compositor, crea hacia fines de la década de los 30 una agrupación a la que denominó "Las Alegres Fiestas Gauchas". Hacia mediados de 1940, con el mismo nombre, comienza un programa por Radio Splendid que se retransmitía a todo el país por su red de emisoras y que perduraría hasta mediados de los 50.

Hacia comienzos de la década del 60, la llamada del “boom” del folklore, los domingos a la mañana en Radio Belgrano, se transmitía un programa denominado “Aquí está el Folklore”, con la conducción de un locutor cordobés llamado Julio Márbiz, por el que pasaban las más importantes figuras del género y muchas de las que más tarde conseguirían la consagración. El ciclo no estuvo mucho tiempo en el aire, pero Márbiz continuó en esa radio con un programa diario matutino, en el que difundía grabaciones, que se llamó “La Peña de Julio Márbiz”. En ese programa comenzó a introducir la idea del Folklore como ciencia y a hablar de música folklórica y por primera vez de “proyección folklórica”. Era frecuente que el conductor realizara lecturas breves de notorios especialistas de la época como Cortazar, Vega, Coluccio y Susana Chertudi. Asimismo, poco a poco fue dejando atrás el concepto de folklore para ir volcándose al de “música popular argentina”. Por el mismo tiempo apareció una revista, que lo tuvo a Marbiz como director, que se llamó “Folklore” y que logró una gran adhesión del público. Allí se contaba la actualidad de las principales figuras, se publicaban letras de canciones, coreografías de las danzas y hasta artículos especializados. El gran éxito radial, luego televisivo y hasta cinematográfico de Márbiz, que ya era una figura muy popular por ser el conductor del Festival de Cosquín, fue “Argentinísima”. Es llamativo el uso de este adjetivo (argentina) en grado superlativo, quizás queriendo indicar una suerte de indisimulado nacionalismo. Desde hace algún tiempo esta superlatividad ha sido imitada por un programa televisivo y por una emisora radial denominados “Folklorísimo”, lo cual es un absurdo, porque “folklore” es un sustantivo. Para no ser menos, en la ciudad donde vivo hay un programa radial con el título de “Tradicionalísimo”.

El programa “Folklore en 870” fue un clásico radial que comenzó un 25 de octubre de 1961 por Radio Nacional Buenos Aires, y que llegaba a los más alejados lugares del país a través de las filiales de la emisora. Creado y conducido por Horacio Alberto Agnese, estuvo en el aire hasta 1998.

En mi propio caso, con más de cuarenta años en la profesión radial, he conducido dos ciclos. En 1976 comencé a producir y conducir “Folklorama”, programa que había iniciado seis años antes otro colega y que había sido abandonado por éste. Me fue ofrecida la conducción y propuse modificar el nombre, cosa que no fue aceptada por la dirección de la emisora. El programa permaneció en el aire hasta 1993 en que fue considerado “pasado de moda” por los directivos y levantado. Tenía una emisión diaria (lunes a viernes), primero a las 17 y posteriormente había sido trasladado a las 18. En la misma emisora comencé en 1995 un programa de una hora, también lunes a viernes a las 13, con la denominación de “Memoria del Grillo”. Ese programa continuó hasta el 31 de enero de 2013, fecha en que me acogí a la jubilación y dejé de pertenecer a esa

emisora. El 25 de abril del mismo año, en coincidencia con la puesta en el aire de una emisora perteneciente al estado municipal, reanudé “Memoria del Grillo” con una entrega diaria (lunes a viernes) de 13 a 15, donde todavía continúo.

## **El folklore como género**

Al margen de lo que piensan y afirman los principales estudiosos del tema, el folklore se ha transformado en nuestro país en un género musical, como puede serlo el tango, la cumbia, el bolero, el jazz o la llamada “música clásica”. Este fenómeno se repite en otros países.

Es asombroso cómo el término, que en las primeras décadas del siglo anterior, no aparecía prácticamente en el vocabulario y no era usado ni por los propios cultores ni por el periodismo, ha llegado a usarse como denominación de un tipo de música que la gente reconoce como folklórica. Tanto en el vocabulario de periodistas en sus crónicas sobre espectáculos y música, el de muchos cultores que se asumen como folkloristas, como en el de la población en general, folklore es un género musical. Aquellas emisoras de radio dedicadas especialmente a la difusión de música, poseen franjas horarias destinadas al “folklore” y más, hay algunas radios cuya programación está íntegramente diseñada con lo que ya, por una convención implícita, se menciona como música folklórica<sup>34</sup>.

Es notable también cómo cayeron en desuso, tanto por parte de cultores como de periodistas, los términos nativo y nativismo. Es casi un anacronismo escuchar hablar de “música nativa” o “música autóctona” o “música telúrica” como también se la supo adjetivar. El fenómeno se extendió también a la denominación de los festivales, los más importantes nacidos en la década de los 60 del siglo anterior. Cuando quienes fundaron el Festival de Cosquín lo denominaron “Nacional de Folklore” no estaban refiriéndose a una disciplina de estudio sino a un género musical, con gran empuje en ese momento y que venía llamándose “folklore”. No logro imaginarme ese festival con la denominación de “festival nacional de música nativa” o “festival nacional de nativismo”. Pensando que folklore es solamente lo musical se han cometido equívocos como el de denominar “Festival Nacional de Doma y Folklore”, como si la actividad ecuestre no pudiera estar involucrada dentro de lo que el folklore comprende. Asimismo, hay sectores de los medios de difusión, sobre todo en algunas provincias, que consideran “folklore” a la música salteña, tucumana, santiagueña, cuyana, etc. pero no al chamamé y en los anuncios hacen referencia a “festival de chamamé” con la participación de tales y

---

<sup>34</sup> FM Nacional Folklórica (dependiente de Radio Nacional) y AM Folklorísimo (emisora privada)



cuales cultores, agregando que se contará “con la presencia también de conjuntos folklóricos”.

¿Qué sucedió para que el sentido común hiciera suyo este vocablo tan zarandeado y cuya propiedad parecía ser sólo de los especialistas que demarcaban su contenido? ¿Cómo fue que en pocas décadas su uso se generalizó?

Tal vez tengan que ver algunas políticas oficiales que, sin buscarlo, incidieron para que esto ocurriera. Cuando en las primeras décadas del siglo pasado la palabra “folklore” no era mencionada, se llevó a cabo la famosa Encuesta Láinez por una iniciativa de Juan P. Ramos, por aquel entonces vocal del Consejo Nacional de Educación. Este funcionario propuso en 1921 llevar a cabo en todo el país, por medio de los maestros de escuelas primarias nacionales, las llamadas “Escuelas Láinez”, una tarea de recolección y clasificación de todo el material folklórico disperso en sus zonas (Expósito-di Croce 2013). El proyecto de Ramos apuntaba a que

*“la obra, para estar encuadrada en los deseos del Consejo Nacional de Educación, debe ser eminentemente popular, pero eminentemente nacional también; esto es, no debe comprender ningún elemento que resulte exótico en nuestro suelo, como serían, por ejemplo, poesías y canciones contemporáneas nacidas en pueblos extranjeros y trasplantadas recientemente a la República por el influjo de la inmigración. Es necesario que el material que se recoja sea ante todo antiguo, de nuestra misma lengua o también de lenguas indígenas”.*

El plan de trabajo que estaba minuciosamente detallado en instrucciones a los maestros se inscribía, según afirman Expósito y di Croce, en el programa cultural de Ricardo Rojas, en un proyecto nacionalizador, fuertemente apoyado en el sistema educativo. Precisamente allí, pienso, está el comienzo de este proceso, con la inclusión del aprendizaje de las danzas folklóricas en las escuelas, entre otras cosas.

Esto, más el fuerte impulso que en determinadas épocas históricas fue dado a las industrias culturales como el disco, los libros, los espectáculos, unido a la formidable llegada a todo el país de las emisiones, saturadas de un fervor que contagió a amplios sectores (primera y segunda presidencia de Perón; década del 60, gobiernos democráticos presididos por Frondizi e Illia), debieron hacer el resto.

Lo cierto es que a lo largo y lo ancho del país, en casi todas, por no decir todas las poblaciones existen cultores de música que ellos y sus oyentes consideran “folklórica”, porque obedece a moldes tradicionales, ritmos, melodías, etc. y con

las especies convencionalmente aceptadas como tales, zambas, chacareras, vidalas, milongas, etc. Las posibilidades de grabar son hoy mucho más accesibles, habida cuenta que existen estudios en muchas ciudades del país y los intérpretes no dependen ya de la voluntad de los grandes sellos, como antaño. Esto facilita la difusión en las radios, como también la nueva tecnología, como por ejemplo el youtube, que permite disponer de estas músicas con prontitud y muy fácilmente, hasta con un teléfono celular.

Es imposible querer desconocer este fenómeno al que cultores y usuarios llaman "folklore". Es como digo, un género musical, que, sin lugar a dudas ofrece la posibilidad de estudios desde distintos abordajes, la música, la sociología, la antropología y otras disciplinas que pueden encontrar en él un campo casi ilimitado para la investigación.

## **Bibliografía**

- Lazcano, L. (1972) *Andrés Chazarreta y el folklore*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.
- Blache, M. y J.M. Magariños de Morentin (1980) *Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore*. Cuadernos del Centro de Investigaciones Antropológicas. Buenos Aires.
- Cortazar, A.R. (1964) *Folklore y Literatura*. EUDEBA. Buenos Aires
- Chazarreta, A. (1965) *El Eterno Juglar*. RICORDI. Buenos Aires.
- Dannemann, M. (1984) *El Folklore como Cultura*. Revista Chilena de Humanidades. Santiago (Chile)
- Espósito, F. y E. V. di Croce (2013) *Un archivo del folklore nacional: la Encuesta del Magisterio de 1921*. VI Jornadas Internacionales de Filología y Lingüística y I de Crítica Genética. La Plata.
- Fernández Latour de Botas, O. (1969) *Folklore y Poesía Argentina*. Editorial Guadalupe. Buenos Aires.
- Flury, L. (1974) *Folklore. Contribución a su estudio integral*. Colmegna. Santa Fe.
- Kaliman, R.J. (2006) *Criollos y criollismo en la industria del folklore musical*. Revista de Investigaciones Folkloricas 21. Buenos Aires.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Magrassi, G. y M. Rocca (comp.) *Introducción al Folklore*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires.

Pérez Bugallo, R.J. (1985) *El Folklore. Una teoría de la práctica*. Revista Aisthesis. Chivilcoy (Bs. As.)

(1988) *Folklore musical de Salta*. Fundación para la Educación, la Ciencia y la Cultura. Buenos Aires.

(2005) *Tradicionalismo, Nativismo y Proyección Folklórica en la Música Argentina. Labor y huella de los Gómez Carrillo*. Fundación Cultural de Santiago del Estero.

Yupanqui, Atahualpa (Héctor Roberto Chavero) (1971) *El Canto del Viento*. Compañía General Fabril Editora.



## El festival de Cosquín como espacio de disputas simbólicas

Claudio F. Díaz<sup>35</sup>

### Introducción

**H**ablar de “folklore” en la Argentina, supone referirse a todo un universo de sentidos, a diversas tradiciones, a un conjunto bastante amplio de nombres fundadores, de referentes, de géneros musicales, de danzas. Supone referirse también a una diversidad de definiciones, de recortes, de narrativas. Pero en medio de esa diversidad, hay algo que está más allá de toda duda, algo en lo que todos los relatos y todas las miradas coinciden: la centralidad del Festival de Cosquín en ese universo de sentido. Más aún, la certeza del rol fundamental del festival en el desarrollo del folklore argentino tal como hoy lo conocemos. Las coincidencias acerca de Cosquín, sin embargo, no van mucho más allá de eso. El festival es objeto de deseo para muchos artistas, casi un lugar de peregrinación; es la esperanza económica anual para los habitantes y comerciantes de la ciudad; es objeto de acervas críticas que van desde la eterna acusación de comercialización, de tergiversación de la “autenticidad” de las tradiciones, hasta la discusión por las grillas de artistas, por la centralidad de los horarios, por el precio de las entradas. Es también una liturgia, un ritual anual que se transmite por televisión, pero que excede lo que pasa en la Plaza Próspero Molina. Un ritual que incluye la plaza de los artesanos, el Congreso del Hombre Argentino y su Cultura, los escenarios callejeros, las peñas, las guitarreadas en el río o en las esquinas. Por eso en lo que se ha dicho o se ha escrito sobre el festival, es difícil separar la historia del mito.

Lo que propongo en las siguientes páginas es un acercamiento al festival de Cosquín desde un punto de vista muy específico, que, a mi juicio, puede aportar algo a la reflexión sobre este evento, y, más en general, sobre el folklore. Un acercamiento que supone un cruce disciplinar entre la sociología y el análisis del discurso. La propuesta es pensar el festival como la *instancia de consagración* fundamental del

---

<sup>35</sup> Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC.

folklore entendido como un campo de producción discursiva. Y, por lo tanto, como un espacio en el que se manifiestan las *disputas simbólicas* por establecer una definición legítima de lo que es el folklore, de las prácticas artísticas que esa definición habilita, y de las *narrativas identitarias* que contribuye a construir.

## ¿Folklore? ¿Qué folklore?

Cosquín es el Festival Nacional del folklore argentino. Todos los que concurren, o ven el festival por la TV, o lo escuchan por la radio tienen una noción de lo que es el folklore. Sin embargo, no es tan fácil encontrar una definición que concite el acuerdo de los especialistas. Y esto se debe, en principio, a que el vocablo se usa para designar fenómenos muy diferentes, aunque ligados entre sí. Por una parte, la palabra “folklore” designa una disciplina académica que estudia cierto tipo de fenómenos socio/culturales. La disciplina data de mediados del siglo XIX, y desde entonces fue variando, tanto en la definición de su objeto de estudio como de sus métodos y marco teórico. Pero, por otro lado, también se llama “folklore” al objeto de estudio de esa disciplina, es decir a los fenómenos socioculturales que estudia. Podemos decir que se trata de fenómenos relacionados con los saberes populares (danzas, canciones, relatos, refranes, etc.) como quiera que sean definidos según las diferentes corrientes teóricas. Ahora bien, en la Argentina esas producciones populares se han ido cargando de un conjunto de significados y valores desde principios del siglo XX. Un conjunto de significados y valores que las vinculan con una cierta idea de “identidad” colectiva, que arraiga, a su vez, en una determinada idea de los orígenes de la nación. La mayoría de los estudiosos del folklore argentino (Madoery, 2016; 2004; Chamosa, 2012; Portorrico, 1997) coinciden en que esos significados y valores fueron fuertemente marcados por el nacionalismo cultural que a principios del siglo XX elaboró un discurso que vinculaba la identidad nacional con el mundo criollo, con las actividades y formas de vida rurales y provincianas, con prácticas que adquirieron el estatuto de “tradicionales”. La noción de tradición, claro está, es sumamente compleja, y objeto de profundas disputas, puesto que está ligada a los relatos identitarios, principalmente aquellos de carácter esencialista. En ese tipo de mirada, las tradiciones nos ligan con un pasado, siempre idealizado, en el que radicaría la esencia de un grupo determinado. Por lo tanto, desvincularse de las tradiciones implicaría, para ese grupo, el grave peligro de perder la identidad. Raymond Williams (1980) propuso, por el contrario, el concepto de *Tradición selectiva* como categoría analítica de los fenómenos culturales. Según este autor, de todas las infinitas prácticas del pasado, sólo algunas se seleccionan como “tradicionales”, y alrededor de ellas se construyen significados y valores que más bien tienen que ver con las necesidades y luchas de intereses

vigentes en el momento en que se elabora el discurso sobre la tradición que con el pasado del que provienen esas prácticas culturales.

Así pues, para los intelectuales nacionalistas de principios del siglo XX, el problema central era el de las transformaciones sociales que estaba generando el proceso de modernización impulsado por la clase dominante (Beraza, 2005; Onega, 1982; Prieto, 1988; Quijada, 1985). Y entre esas transformaciones les preocupaba el aluvión de inmigrantes a los que veían como un enemigo de clase que estaba produciendo una descaracterización de la cultura argentina. Es en ese ambiente que la recientemente llegada disciplina del Folklore recibió un importante impulso y apoyo de estos intelectuales (Chein, 2010) y los materiales folklóricos que se recopilaron y estudiaron sirvieron de base para la construcción de una tradición selectiva que veía en esas prácticas folklóricas, rurales, provincianas y premodernas (danzas, canciones, etc.) la sede de un conjunto de significados y valores que se consideraban “esenciales” para la identidad nacional. Justamente, porque el mundo criollo con sus prácticas, sus costumbres y sus lenguajes, podía pensarse como una esencia que permitía excluir a quienes ocupaban el lugar del “otro” no deseado: los inmigrantes, que venían a sumarse como nuevos excluidos a los grupos rechazados desde antes, los afrodescendientes y los pueblos originarios.

Estas concepciones también estuvieron en la base del proyecto de “arte nacional”, que fue desarrollado entre otros por Leopoldo Lugones (Principalmente en *El Payador*) y Ricardo Rojas (principalmente en *Eurindia*), que imaginaba, bajo el influjo del romanticismo europeo, un arte argentino que se nutriera de las raíces tradicionales (pero una tradición construida con las restricciones antes mencionadas) y las desarrollara a partir de las herramientas del arte erudito. Esta concepción tuvo mucha influencia en la música, en la plástica y en la literatura dando lugar a las diversas variantes del criollismo y del nativismo que estuvieron vigentes casi todo el siglo XX.

Sin embargo, cuando en la vida cotidiana se usa la voz “folklore” no nos referimos ni a la disciplina académica ni a los objetos que estudia, sino más bien a un fenómeno distinto, vinculado con la industria discográfica, la radiodifusión, la TV, las plataformas de internet. Cuando decimos folklore más habitualmente nos referimos al mundo de las peñas, de los recitales, de la edición de discos; un mundo que tiene como figuras centrales a ciertos artistas (músicos, poetas, bailarines) a los que llamamos folkloristas, y, claro está a festivales como el de Jesús María, el de Baradero...y principalmente el de Cosquín. Este mundo que Ricardo Kaliman (2004) ha llamado “folklore moderno” y Diego Madoery (2016) “folklore profesional”, puede pensarse como un campo de producción simbólica que forma parte del fenómeno más amplio de la música popular. Siguiendo al musicólogo chileno Juan Pablo González (2001):

*Entenderemos como música popular urbana una música mediatizada, masiva y modernizante. Mediatizada en las relaciones música/público, a través de la industria y la tecnología, y música/músico, quien recibe su arte principalmente a través de grabaciones. Es masiva, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Es moderna, por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología y las comunicaciones, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta” (2001).*

Esa relación simbiótica con la industria cultural nos obliga a pensar el folklore de otra manera, puesto que más allá de cualquier consideración identitaria, las obras folklóricas, al igual que las del rock, la cumbia, o cualquier otro campo de la música popular, obedecen a una lógica de producción y circulación que no es otra que la de la mercancía. Y esa lógica no puede dejar de tenerse en cuenta al analizar cualquier forma de la música popular, incluso el folklore.

Ahora bien, lo interesante de pensar el folklore a partir de la categoría sociológica de campo<sup>36</sup> es que, aún cuando comparte una serie de rasgos con el conjunto de la música popular, el folklore ha generado un mundo de sentido específico, con sus propias reglas y sus propios criterios de valor. Y es justamente la cuestión del valor en el campo del folklore, entendido como parte de la música popular, la que permite explicar la importancia del festival de Cosquín.

## **Folklore y valor**

El proceso de formación del folklore como parte de la música popular tiene un momento clave en la creación de la Compañía de Artes Nativas de Andrés Chazarreta entre las décadas del 10 y del 20 del siglo XX. Chazarreta tomó un conjunto de danzas

---

<sup>36</sup> En términos analíticos, un campo puede definirse como una red o configuración de relaciones objetivas entre posiciones. Estas posiciones se definen objetivamente en su existencia y en las determinaciones que imponen a sus ocupantes, ya sean agentes o instituciones, por su situación (*situs*) actual y potencial en la estructura de la distribución de las diferentes especies de poder (o de capital) –cuya posesión implica el acceso a las ganancias específicas que están en juego dentro del campo- y, de paso, por sus relaciones objetivas con las demás posiciones (dominación, subordinación, homología, etc.) (Bourdieu, 1995: 64)

y canciones populares y rurales que habían sido recopiladas entre fines del siglo XIX y principios del XX y las convirtió en un espectáculo para ser presentado en los teatros. Esa práctica encontró su legitimación a partir del nacionalismo cultural y, por lo tanto, las danzas y canciones populares quedaron ancladas en un discurso que ubicaba en el mundo rural y en la “provincianía” un conjunto de significados y valores que expresaban la “esencia” de la nación. Sin embargo, al mismo tiempo, esas expresiones culturales se reestructuraron complejamente bajo lo que Marx llamaba la “forma mercancía”, al convertirse en espectáculo y entrar en los circuitos de la naciente industria cultural.

Al transformarse en un espectáculo para ser vendido y consumido, se fueron generando las condiciones para la existencia de grupos de músicos y bailarines progresivamente profesionalizados, dando lugar al nacimiento de algo que pareciera una contradicción: el *espectáculo folklórico*. La lógica de la fiesta popular en la que todos son partícipes, deriva hacia la lógica del espectáculo en el que los artistas profesionales ofrecen una mercancía cultural, y los espectadores pagan para consumirla. En estas condiciones, se formaron los modos de cantar y bailar folklore que constituyeron el paradigma discursivo clásico del campo y que fueron dominantes a lo largo de los años del “boom”<sup>37</sup> del folklore y durante sus sucesivas crisis y renovaciones, hasta fines de los años 80.

¿Pero en qué consiste la especificidad del campo del folklore así constituido? La clave está en el hecho de haber encontrado en el nacionalismo cultural, y en las investigaciones y recopilaciones de los folklorólogos su fuente de valor y legitimidad. No se trataba (y no se trata) de simples canciones y danzas. Se trataba (se trata aún) de canciones y danzas que reclaman el derecho de representar la identidad nacional. La historia ulterior del campo es la de las disputas por la apropiación y resignificación de esos valores fundacionales.

En esa historia, los festivales, y en especial el de Cosquín, tuvieron una importancia crucial. Porque los festivales no son solamente espacios de difusión masiva de las músicas y danzas folklóricas. Los festivales, y en especial Cosquín, son *las instancias claves de consagración* en el mundo del folklore. Todo campo supone la existencia de un conjunto de agente sociales que compiten entre sí por aquello que es valioso en su interior. En nuestro caso, cada vez que un folklorista ofrece una obra, busca el reconocimiento, la consagración, la legitimidad. Como si al presentar una obra implícitamente afirmara que se trata de una manera válida de hacer folklore y como tal debe ser reconocida. Pero todos los artistas tienen la misma pretensión, por lo tanto, se desata una competencia por poner en valor la propia propuesta. Ahora bien ¿Quién decide cuál propuesta es más valiosa? ¿Quién decide cuáles son las obras que

---

<sup>37</sup> El llamado “boom” del folklore abarca en la Argentina el período que va desde fines de los años 50 a mediados de los años 70 (Gravano, 1985).



merecen reconocimiento? ¿Quién decide, incluso, cuáles obras deben ser difundidas, publicitadas, premiadas? En todo campo hay ciertas instancias que tienen ese poder de seleccionar, de elegir, de reconocer y hasta de consagrar. En el folklore, esas instancias de consagración han sido las revistas especializadas, las audiciones de radio y TV, las peñas, y los festivales, fundamentalmente Cosquín. Eso explica las disputas por las grillas, por los horarios televisados, por la apertura o los cierres de los festivales.

Pero si se trata de instancias de consagración es porque quienes las integran tienen el derecho a ejercer juicios de valor sobre las propuestas y los artistas. Y eso nos lleva a una cuestión fundamental: ¿En qué reside el valor? ¿En la obra artística en sí misma? ¿Es una cuestión puramente subjetiva? ¿Hay criterios objetivos para establecer el valor de una obra? Lo que está en juego es qué se juzga y con qué criterios. Desde un punto de vista sociológico, el valor de una obra resulta de la relación entre sus rasgos internos y un sistema, socialmente instituido, de adjudicación de valor. Por eso en un campo como el del folklore, los artistas, periodistas, conductores de programas, organizadores de peñas y festivales no sólo disputan por poner en valor determinadas obras, sino también por imponer los criterios de valor con los que se juzga. Y por eso los criterios son cambiantes y varían en el tiempo.

En los campos que forman parte de la música popular, y justamente por el carácter de mercancía que tienen las producciones, hay una permanente tensión entre dos formas del valor <sup>38</sup>. El *valor artístico* y el *valor comercial*. El valor comercial, obviamente, tiene que ver con la capacidad de ventas. Volveremos sobre él más adelante. Pero es interesante detenerse a reflexionar sobre aquello que constituye el valor propiamente artístico de una obra folklórica. Porque ocurre que la especificidad de los criterios de valor propiamente folklóricos está enraizada en la compleja historia del campo. Yo diría que, a grandes rasgos, en los juicios de valor sobre las obras folklóricas hay dos grandes fuentes.

### **El valor como conocimiento y fidelidad a las tradiciones rurales, criollas y provincianas.**

Esto era parte central del valor desde el momento fundacional. Y tiene que ver con la vinculación que existe entre este campo, la disciplina del folklore, los materiales recopilados por los folklorólogos y la *narrativa identitaria* originada en el nacionalismo cultural. Eso explica que los paisajes provincianos, las tareas rurales, las fiestas y creencias populares, los héroes y santos provenientes del mundo criollo premoderno, los oficios relacionados con el mundo del caballo, etc. sean no sólo objeto del discurso,

---

<sup>38</sup> Sobre este tema ver Bourdieu (2003).

sino también fuente de imágenes, metáforas y figuras retóricas. Eso explica también que hasta el día de hoy es frecuente encontrar en las letras de las canciones expresiones regionales, pero también toda una manera de hablar que hunde sus raíces en la literatura gauchesca. De allí la impresionante recurrencia del tópico del pago perdido, presente en tantas canciones. Si el “pago” es la sede de todos los valores “tradicionales” vinculados a la “identidad nacional”, entonces la experiencia de millones de migrantes a las grandes ciudades a lo largo de todo el siglo XX es una experiencia de pérdida de identidad. Y por eso el ejercicio mismo del canto folklórico (y su consumo masivo en forma de discos y espectáculos) se convierte en un modo de recuperar esa identidad perdida o amenazada. Y, finalmente, eso explica la actitud de rechazo o de sospecha ante cualquier elemento que venga a alterar esa “identidad” así construida. Conviene destacar que este mundo de objetos, paisajes y tradiciones “folklóricas” implica un sistema de inclusiones y exclusiones. La marca del nacionalismo dejó establecida la relación de lo folklórico con lo criollo, y por lo tanto la identidad que es narrada en el folklore excluye casi completamente los aportes de los afrodescendientes y disminuye hasta su mínima expresión los aportes de los pueblos originarios<sup>39</sup>. Justamente esa exclusión dio lugar a una serie profunda de disputas por la identidad, principalmente a partir de los años 60.

### **El valor como conocimiento de las artes legítimas.**

Pero el conocimiento y respeto por eso que Yupanqui llamaba las “artes olvidadas” no es la única fuente de valor en el folklore. También son de gran importancia las competencias en relación con las formas más legitimadas de las artes eruditas. Una anécdota, también relativa a Chazarreta, puede ilustrar este punto. Según cuenta Carlos Vega (1981), en los intervalos de los espectáculos que ofrecía su compañía, el director subía solo con su guitarra, e interpretaba piezas de música erudita. Lo que mostraba es que esas músicas populares que interpretaba con su orquesta eran elegidas por un motivo estético/ideológico, y no por una incapacidad para interpretar la música legítima. Algo similar ocurre con otras figuras fundantes. Atahualpa Yupanqui, según cuenta Pellegrino (2002) tomó clases de guitarra clásica, y era conocedor de la música erudita. Buenaventura Luna cimentó su fama de poeta en el conocimiento, no sólo de las formas populares, sino también de las tradiciones literarias eruditas. Esa valoración de las tradiciones eruditas legitimadas no es exclusiva del folklore, y tiene que ver con lo que Diego Fischerman (2004) ha llamado el “efecto Beethoven”. Lo que el autor ha señalado con esa expresión son las importantes consecuencias que tuvo el

---

<sup>39</sup> Hay excepciones, por supuesto. El uso del quichua en la chacarera, las permanentes menciones a la raza guaraní en el chamamé, etc. Sin embargo el predominio de lo criollo es abrumador.

hecho de poder acceder a una escucha puramente musical de músicas de tradición popular que originalmente habían estado relacionadas con contextos rituales específicos, principalmente el baile. Una de esas consecuencias fue la progresiva incorporación de criterios de valoración que habían tenido su origen en las músicas eruditas en vinculación con la emergencia de la idea de una “música absoluta”, objeto artístico sublime en la medida que se desvinculaba de toda funcionalidad que no fuera puramente estética y que exigía una competencia específica del receptor. Según Fischerman, esos valores son: “(...) autenticidad, complejidad contrapuntística, armónica y de desarrollo, sumados a la expresión de conflictos y a la dificultad en la composición, en la ejecución e, incluso, en la escucha” (2004: 26). Así pues, en el folklore, y justamente como parte de la búsqueda de legitimidad, empezaron a aparecer propuestas musicales que pedían ser reconocidas como “artísticas”, conservando a su vez los valores que provenían del nacionalismo. El mejor ejemplo de este tipo de producciones es la *Misa Criolla*, de Ariel Ramírez. Pero puede observarse la misma búsqueda en muchos otros músicos, como Eduardo Falú o Rubén Durán. Incluso puede verse en la evolución de las danzas folklóricas hacia la forma del Ballet, como puede observarse en el caso de Santiago Ayala (el Chúcaro) principalmente a partir de su asociación con Norma Viola.

Sin embargo, estos artistas que he mencionado tienen en común que se nutren de la tradición musical que podríamos llamar clásico/romántica y que, según Fischerman, encarna justamente en la figura de Beethoven. Pero esa no es la única tradición erudita en la que los folkloristas han buscado legitimación. También hay una tradición vinculada a las vanguardias estéticas del siglo XX. Entre los años 60 y 70 hubo un gran impulso renovador que abrevaba, por ejemplo, en los procedimientos poéticos de las vanguardias latinoamericanas con gran influencia de poetas como Pablo Neruda y César Vallejo. Pienso en el acercamiento de poetas como Armando tejada Gómez, Manuel J. Castilla o Hamlet Lima Quintana a la canción folklórica. O, en términos musicales, en las novedosas armonizaciones del Cuchi Leguizamón, Tito Francia o el Chango Farías Gómez. En estos últimos casos, no sólo se nutrían de las vanguardias, sino también de otras músicas populares con mayor legitimidad, como el góspel, o el jazz. Si uno las observa desde este punto de vista, las disputas entre tradicionalistas y renovadores puede verse bajo otra luz. En realidad, no se trataba simplemente de una disputa entre puristas e innovadores. Se trataba también de una lucha por ver qué tradiciones de la cultura erudita se convalidan y cuáles no. De hecho, desde la época de Chazarreta se venían haciendo transcripciones para piano, o para orquestas que ya tenían incorporados elementos de la tradición clásico/romántica. Y eso no se veía como un problema porque de algún modo encarnaba la idea de un “arte nacional” que predicaban los nacionalistas. Es muy probable que Ricardo Rojas hubiera celebrado ampliamente la *Misa Criolla* si hubiera tenido oportunidad de escucharla.

El festival de Cosquín, que rápidamente se convirtió en el Festival Nacional del Folklore, es, desde su creación, el escenario privilegiado de esas disputas. Es interesantísima, por ejemplo, la historia de los premios que se otorgan en Cosquín. La coexistencia del premio Consagración y el premio Revelación, muestra la disparidad de criterios y la necesidad de reconocer propuestas nuevas que rompieron en su momento con los sistemas de valoración vigentes.

### **El valor comercial del folklore**

Pero, como dije más arriba, en la música popular la disputa por los criterios de valor nunca es puramente artística. Uno de los rasgos que caracteriza la historia de Cosquín es la recurrencia de las polémicas, las denuncias, el enojo de los artistas con la organización, con la comisión de folklore, las acusaciones cruzadas entre diferentes artistas, etc. Y lo notable es que a lo largo de los años los tópicos de los debates se reiteran: la mercantilización, la pérdida del “verdadero espíritu” del festival, la presencia de las empresas discográficas, las innovaciones que “desvirtúan” el folklore. Y junto con eso, las disputas por los horarios centrales, por la apertura o el cierre de una determinada noche, la búsqueda de un productor que lleve al artista nobel a firmar un contrato con un sello multinacional, etc. Y todo esto ocurre porque la obra folklórica es un hecho artístico vinculado a todos los valores analizados en el apartado anterior, pero también es una mercancía para vender en un mercado. Es decir, es un hecho comercial. Pero lo es desde los comienzos del campo, lo es desde el momento en que Andrés Chazarreta subió con sus músicos y bailarines a un escenario y cobró la entrada. Y, de hecho, la existencia de criterios de valoración específicamente artísticos junto a otros de valoración comercial, o, mejor dicho, la tensión entre esos criterios de valoración distintos, no se puede disolver porque es constitutiva del campo en cuanto tal.

De hecho, la propia historia del festival de Cosquín está fuertemente vinculada a las necesidades económicas de la localidad serrana. Es sabido que el origen del festival guarda relación con la necesidad de desarrollo turístico. Un hecho que contribuyó a la consolidación de Cosquín como festival *nacional* de folklore, tal como se lo designó desde el principio, fue que el desarrollo del turismo había reforzado el carácter de Córdoba como lugar de confluencia de gente de diferentes procedencias, principalmente en los meses de verano. Así, en el programa del primer festival se anunciaba: “EL FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE es el resultado del esfuerzo colectivo de un pueblo entusiasta que abre las puertas de esta ciudad dinámica y progresista para que el turismo de todo el país encuentre el solaz y el grato esparcimiento que merece en retribución a su cordial visita” (Florine, 2016: 46).

Por supuesto que no era una novedad que un festival se vinculara con actividades económicas. Oscar Chamosa (2012) ha mostrado la imbricación de las fiestas y festivales de las diferentes regiones con las industrias y oligarquías locales (la industria vitivinícola en Mendoza, la industria azucarera en Tucumán). De manera que desde sus comienzos las lógicas económicas y políticas estuvieron articuladas con los festivales y los rumbos artísticos que se fueron imponiendo. La particularidad que tiene el turismo como actividad económica es la necesidad de atraer visitantes, y la ciudad de Cosquín era más bien un lugar de paso porque todavía se la vinculaba con los hospitales destinados al tratamiento de la tuberculosis que habían sido el motor de su actividad desde 1900 hasta 1947, de manera que la creación de un festival aparecía como una apuesta por modificar esa narrativa identitaria y hacerse parte del desarrollo turístico de la región (Florine, 2016).

En el conjunto de estrategias implementadas en el primer festival (armar el escenario sobre la ruta, involucrar a referentes del campo, como Horacio Guarany en la programación, conseguir la transmisión radial para Córdoba capital y Buenos Aires, la inclusión de 12 delegaciones provinciales en la programación, etc.) se expresaba esa apuesta inicial por atraer el turismo y convertirse en un lugar de encuentro. Por eso es tan interesante un detalle que se narra en el reciente libro de Florine: en el antecedente inmediato del festival, esto es, la “Primera Semana de Cosquín” llevada a cabo del 5 al 12 de octubre de 1958, el folklore era sólo una actividad más entre otras como boxeo, tiro, aeromodelismo, teatro, kermese y música clásica. El objetivo central era atraer el turismo. Y cuando se conformó la Comisión Municipal de Turismo y Comercio, que tenía que evaluar otras posibilidades, entre ellas la creación de un festival, no estaba establecido de antemano que tenía que ser de folklore. Si bien había habido en la ciudad actividades folklóricas previas, no se trataba de una localidad particularmente ligada con el folklore, al menos no más que otras. Fue uno de los comerciantes que componía la Comisión quien dijo que en su tienda estaba vendiendo muchos discos de folklore, ante lo cual otros integrantes mencionaron el éxito de otros festivales folklóricos de la época (Florine, 2016:40). Es decir, Cosquín no estaba predestinada al folklore. El folklore se vio como una buena posibilidad porque era un producto de gran consumo (era el tiempo del comienzo del “boom” del que habla Gravano) y podía atraer el turismo.

Más allá de esa necesidad inicial, Cosquín vino a ocupar un espacio vacío y rápidamente mostró ser algo que el campo del folklore necesitaba: un espacio en el interior que funcionara como instancia de legitimación y consagración, y contribuyera al mismo tiempo al afianzamiento del campo como tal (Gravano, 1985). Pero la cuestión del valor comercial, de la capacidad de ventas y convocatoria, no sólo es

constitutiva del campo, sino también un elemento fundante en el festival de Cosquín como principal instancia de consagración.

De manera que las permanentes disputas que mencionaba antes pueden ser analizadas como conflictos de intereses entre los diversos actores que forman parte del campo. Por ejemplo, las disputas entre los artistas y las discográficas. Pero también permite pensar de otra manera los conflictos y acusaciones entre artistas que buscan el éxito comercial y otros que cuestionan esa búsqueda de las ventas en nombre de valores que van desde la “autenticidad” en los términos en que se entiende dentro del campo del folklore desde el nacionalismo cultural, hasta la “calidad” entendida en términos de competencia en relación con las distintas tradiciones de la música o las danzas eruditas.

Esta mirada también permite otra comprensión de algunos conflictos muy específicos del festival. Por ejemplo, los que suelen producirse entre la Comisión Organizadora y los jurados del Pre-Cosquín. Por un lado, la Comisión Organizadora es consciente de la necesidad permanente de legitimación. El festival necesita que los premiados tengan legitimidad desde el punto de vista del valor artístico. Por eso suele incorporar artistas prestigiosos en los jurados del pre-Cosquín. Y esos jurados tienden a priorizar el valor artístico de las propuestas, como quiera que este sea entendido. Pero lo que es artísticamente más valioso desde el punto de vista de los jurados, no necesariamente es lo que prefieren las masas de consumidores de folklore. Y claramente no tiene por qué coincidir con lo que los medios difunden, ni con lo que las discográficas pugnan por imponer. Pero, por otro lado, los organizadores del festival necesitan que la Plaza Próspero Molina se llene de gente, que la taquilla funcione, porque de eso depende la sustentabilidad misma del evento. Si bien estas tensiones no pueden resolverse porque son constitutivas del campo, es claro que en el transcurso de las décadas el peso relativo del aspecto comercial se fue haciendo cada vez mayor. La presencia de los sellos discográficos y las radios desde el principio, el interés y la cobertura de la prensa, en particular de la revista *Folklore*, hacia fines de los sesenta, la programación a cargo de productoras privadas y la incidencia de la televisión, a partir de los ochenta, etc. contribuyeron a acentuar ese aspecto. Cosquín, además de ser muchas otras cosas, se fue convirtiendo en la gran vidriera del mercado del folklore dando lugar un sistema de “estrellas” que ya se había manifestado desde el principio, pero que hizo eclosión en la década del noventa con la aparición del llamado “folklore joven” (Díaz, N., 2015)

### **Valor político e identidades narrativas.**

Pero en relación con la cuestión del valor y la legitimidad en el folklore, todavía se puede abordar otro aspecto que le agrega complejidad y profundidad. Pienso que se puede pensar como la dimensión política del valor, y está fuertemente vinculada con el eje central en este campo, es decir, con la identidad nacional. Como decía más arriba, desde el momento de su emergencia, y bajo la influencia del nacionalismo cultural, las canciones, danzas y demás manifestaciones folklóricas fueron pensadas como expresiones de la identidad nacional. Es decir que el discurso del folklore adoptó los rasgos de lo que Chein y Kaliman (2013) llaman “discurso identitario”.

Quizás sea necesario detenerse un momento a reflexionar sobre el concepto de identidad. Más arriba me he referido a una idea que quisiera profundizar. La identidad de un grupo, incluso de una persona, no es una esencia. Con esto quiero decir que no se puede definir de una vez para siempre a partir de un conjunto de rasgos que se mantienen idénticos a sí mismos. Siguiendo a Chein y Kaliman (2013) se puede afirmar que las identidades colectivas tienen que ver con la percepción subjetiva de pertenencia a un determinado grupo con el que se comparten una serie de rasgos. Pero cuando el grupo de pertenencia es nada menos que una “nación”, esa percepción de pertenencia no puede basarse en la experiencia concreta y personal. La identidad nacional es la auto-adscripción a un grupo formado por millones de individuos a los que jamás se puede conocer. Y por eso el fundamento de esa auto-adscripción por parte de los individuos no puede ser sino discursivo.

Las identidades nacionales son un ejemplo paradigmático de un tipo de identidad que necesariamente ha de derivarse de propuestas discursivas, en la medida en que su realidad no podrá deducirse nunca de la sola experiencia. El discurso sobre la identidad nacional ordena y semantiza las experiencias de la realidad, e incluso recurre -en verdad, necesita recurrir- a formas plásticas (como los símbolos nacionales) que pueblen la experiencia con encarnaciones de la unidad sobre la que se construye, generando vivencias sensibles de la unidad grupal (Chein y Kaliman, 2013: 156)

De manera que la identidad nacional lejos de ser una esencia que cada quien percibe a su manera, es resultado de un proceso de construcción de naturaleza discursiva que, naturalmente, arraiga en los procesos históricos. Por eso puse tanto énfasis en la vinculación del folklore con el discurso nacionalista, que le dio su impronta primera. Porque los nacionalistas convirtieron el folklore en una pieza clave de un discurso que proponía un conjunto de rasgos que intentaba fijar la naturaleza del “nosotros” nacional. Y por eso también llamé la atención, al principio de este trabajo, acerca del “otro” que quedaba fuera de esa identidad de la que el folklore venía a ser

parte. *La alteridad*, forma una parte sustantiva de todo discurso identitario. Todo discurso identitario intenta dar respuesta a preguntas como ¿Quiénes somos? ¿De qué pasado venimos? ¿Cómo pensamos nuestros orígenes? ¿Qué futuro nos espera como colectivo identitario? Pero también ¿Quiénes son los otros que no somos nosotros? ¿Qué tipo de relación nos liga a ellos? ¿Son una amenaza para nosotros? Se puede ver entonces la importancia de aquella definición primera según la cual el folklore argentino refiere al mundo *criollo*. La definición de los límites del folklore en esos términos dejaba fuera a los inmigrantes (y a toda forma de “extranjería”), a los afrodescendientes y a los pueblos originarios. El anclaje en el mundo provinciano y premoderno dejaba también por fuera todo lo asociado a la modernidad, a las grandes ciudades, a toda innovación que afectara las tradiciones. Y también a toda forma de pensamiento político, estético o ético que se percibiera como foránea o ajena a “nuestras” tradiciones. Todo eso, en aquellas primeras definiciones del folklore, quedaba en el terreno de la alteridad. Porque la figura del otro también funciona como el lugar en el que se proyectan todos los temores y los rasgos negativos. Así como los rasgos que se le atribuyen al nosotros suele ser una idealización de las virtudes que imaginamos tener, los rasgos que le adjudicamos al otro suelen ser los defectos que negamos en nuestra propia identidad. Como puede verse, la cuestión de la identidad nacional en el folklore es de amplia trascendencia política, y en parte creo que explica tanto la vigencia permanente del folklore como la virulencia de las disputas por la definición de los criterios de valoración. Las discusiones sobre el folklore siempre fueron debates sobre quiénes somos.

Pero hay algo más en la cuestión de las identidades. Como puede verse en las preguntas sobre la identidad que enunciaba más arriba, las respuestas a esas preguntas toman siempre la forma de un relato, de una narración. En realidad, no podría ser de otra manera. Es por eso que en la teoría social contemporánea se suele hablar de narrativas identitarias (Hall y Du Gay, 2003). La idea de una estructura narrativa de la identidad fue desarrollada por el filósofo francés Paul Ricoeur en *Tiempo y Narración* (1996). El eje de su trabajo es la reflexión sobre las posibilidades humanas de pensar el tiempo, de pensarnos en el tiempo. Su tesis central es que las estructuras narrativas no son sólo un tipo de texto, sino una capacidad cognitiva, justamente, aquella que nos permite pensarnos en el tiempo. Dicho en otros términos, el pensamiento teórico sobre el tiempo conduce una y otra vez a aporías, a paradojas lógicas insuperables. Sin embargo, vivimos en el tiempo y de algún modo lo pensamos. Las estructuras narrativas nos permiten ordenar los acontecimientos en el tiempo, pensarlos en el marco de una estructura que a la vez los dota de sentido y con ello, nos dota de sentido en cuanto seres humanos.

Una de las paradojas de las que habla Ricoeur es la contradicción entre el tiempo tal cual lo experimentamos individualmente (la experiencia de envejecer, de recordar lo



que ya pasó, de planear lo que se hará en el futuro) y el tiempo cósmico, el gran tiempo del que sabemos, pero no experimentamos. El puente entre esos dos tiempos es el relato histórico. Sabemos de los antepasados, de los seres humanos y las civilizaciones que nos precedieron por el relato histórico. Eso nos permite tener una idea de la ubicación en el tiempo de nuestras propias vidas y de los colectivos de los que nos consideramos parte. Si pensamos en la identidad nacional, por ejemplo, nuestra vivencia es la de una serie de rasgos y elementos en común que nos parecen estables, casi diría eternos, es decir, esenciales. Pero si pensamos en términos históricos, la nuestra es una joven nación de apenas 200 años, casi un instante fugaz en la historia de las naciones.

Y eso nos conduce a otra de las paradojas de las que habla Ricoeur, la decisiva para mi argumento. Lo propio de la historia es ocuparse de los hechos que efectivamente han ocurrido. A diferencia de la ficción, que se ocupa de hechos y personajes que no han existido en realidad. Ahora bien, la ficción tiene la capacidad de construir mundos que tienen coherencia, que tienen consistencia de modo que resulten verosímiles. Lo que da esa coherencia, esa consistencia, es justamente la estructura de la narración, que hace que distintos eventos formen parte de una misma trama. La ficción es un acto de creación, de *poiesis* en términos de Ricoeur. Lo propio de la ficción narrativa es la construcción de una trama que ordena los hechos en cadenas de causas y consecuencias, de motivaciones, de sentidos. La historia se ocupa de hechos reales y busca asegurarse de su veracidad con una serie de procedimientos: búsqueda de fuentes, documentos, testimonios, indicios. Pero aún así, del pasado sólo recuperamos fragmentos, nunca la totalidad vivida. De modo que, para dar coherencia y consistencia al relato histórico, los historiadores usan la misma lógica de la ficción: construyen una trama que ordena los hechos, les da sentido y coherencia. Por ejemplo, se organizan calendarios a partir de hitos que son del orden del mito y la creencia. Ordenamos los hechos del mundo en acontecimientos ocurridos antes de Cristo y después de Cristo, como si lo ocurrido antes fuera preparación y lo ocurrido después fueran consecuencias de ese hecho. Pero el hecho en sí es del orden de la creencia sólo de una parte de la humanidad. Y esta estructuración de la trama de los hechos es particularmente notable en aquellos relatos que cuentan los orígenes de un pueblo, una etnia, una cultura o una nación. En palabras del autor:

*El frágil vástago, fruto de la unión de la historia y de la ficción, es la asignación a un individuo o a una comunidad de una identidad específica que podemos llamar su identidad narrativa. El término "Identidad" es tomado aquí en el sentido de una categoría de la práctica. Decir la identidad de un individuo o de una comunidad es responder a la*

*pregunta: ¿quién ha hecho esta acción?, ¿quién es su agente, su autor? Hemos respondido a esta pregunta nombrando a alguien, designándolo por su nombre propio. Pero, ¿cuál es el soporte de la permanencia del nombre propio? ¿Qué justifica que se tenga al sujeto de la acción, así designado por su nombre, como el mismo a lo largo de una vida que se extiende desde el nacimiento hasta la muerte? La respuesta sólo puede ser narrativa Responder a la pregunta "¿quién?", (...) es contar la historia de una vida. La historia narrada dice el quién de la acción. Por lo tanto, la propia identidad del quién no es más que una identidad narrativa (Ricoeur, 1996: 997)*

Esta idea es central para mi argumento. La identidad narrativa es el frágil vástago de la unión de historia y ficción. O, dicho en otros términos, el quién de una identidad narrativa depende de cómo se cuente la historia. Principalmente si se trata de identidades colectivas construidas principalmente en el discurso, como son las identidades nacionales.

Puede entenderse, entonces la importancia política de estas identidades narrativas. Y la importancia crucial que tienen las distintas maneras de contar nuestra historia. Las diferentes ideas acerca de lo que somos como colectivo nacional, de quiénes son los otros, de qué valores encarnan unos y otros, están articuladas con las diferentes maneras de narrar la historia. Y buena parte de las disputas por el valor de las diversas producciones folklóricas, esto que he llamado el valor político, está fuertemente vinculada a las diferentes visiones de la historia nacional que han estado en disputa desde la emergencia del folklore. Y el festival de Cosquín, nacido en una época de especial virulencia de esas disputas, ha sido y es escenario de esas tensiones entre visiones que conviven y disputan por la legitimidad.

En una apretada síntesis, y sin pretensiones de ser exhaustivo, creo que se puede pensar al menos en las siguientes visiones de la historia que implican otras tantas formas de apropiación y valoración política del folklore. Cada una ha tenido su momento de emergencia, y cada una, de una manera o de otra ha permanecido en el campo y forma parte de las disputas por la legitimidad como fundamento de distintos criterios de valor:

**a) Nacionalismo cultural.** Como he dicho antes, ese nacionalismo está asociado a la emergencia del campo del folklore, y es una marca que siempre permanece, a pesar de los muchos cambios ocurridos. Pero es importante destacar que se trata de un nacionalismo de cuño conservador y oligárquico. Que proponía una identidad en disputa con los inmigrantes, y una versión de la historia de la patria que

ata los valores a una identidad provinciana y premoderna. Ese nacionalismo construía un nosotros excluyente, que negaba las raíces afro de nuestras músicas y danzas, que miraba con malos ojos la herencia indígena y que prestaba poca atención a Latinoamérica.

**b) Nacionalismo popular.** Pero no es esa la única forma de nacionalismo que se articuló con el folklore. Es bien sabido que el peronismo apoyó decididamente al folklore, impulsó las investigaciones de los folklorólogos, llevó la enseñanza del folklore a las escuelas y favoreció la difusión de la música nacional, con lo que el folklore recibió un gran impulso. Pero el nacionalismo peronista difería de su antecesor en varios aspectos. El discurso peronista construyó un lugar en la historia para las masas populares. Las concebía como el verdadero sujeto de la historia de la patria, de ahí el lugar central que tenía en ese discurso la figura del Cabecita negra, del descamisado. El folklore fue así la música de los cabecitas negras, de los migrantes internos que se apropiaban de ella como una manera de mantener la conexión con sus lugares de origen. El folklore era también un espacio en el que los músicos provincianos podían alcanzar la celebridad, convertirse en estrellas, incluso en objeto de deseo erótico.

**c) Izquierda y folklore.** Hubo también una resignificación del folklore desde la cultura política de la izquierda. Si bien esta tendencia se hizo visible entre fines de los 50 y principios de los 60, tuvo un antecedente, el “izquierdista temprano” en términos de Molinero (2012) en la figura de Atahualpa Yupanqui. Yupanqui introdujo una fisura en el nosotros nacional imaginado por el nacionalismo conservador, al introducir en el colectivo la figura del indio, no sólo en sus canciones sino también en el cambio de su propio nombre. Sin romper del todo con el nacionalismo, en muchas de sus canciones Yupanqui puso el acento en las injusticias sufridas por el campesinado, en sus durísimas condiciones de vida, retomando algo del espíritu de la literatura gauchesca y dando lugar a la tradición de lo que él mismo llamaba el “canto con fundamento”. Por eso se convirtió en referente de toda una generación que se hizo visible a principios de los 60 y que dio lugar al fenómeno de la canción política (Molinero, 2012) y a la fundación del Movimiento Nuevo Cancionero. Esta mirada desde la izquierda implicaba otra manera de narrar la historia y de pensar la identidad colectiva. La historia se pensaba como una lucha entre dominantes y dominados, y se concebía a estos últimos (los obreros, los estudiantes, los campesinos, los indios, los negros) como el sujeto histórico que encarnaría un cambio revolucionario. Un colectivo no sólo nacional, sino concebido a escala latinoamericana. Y el folklore se pensaba como una música que no sólo debía expresar las vivencias de ese colectivo, sino también contribuir a su toma de conciencia en cuanto tal.

**d) Un nacionalismo autoritario.** La contrapartida de esa mirada fue una versión extrema del nacionalismo, que también se hizo visible en los 60 y 70 y que quedó como versión dominante del folklore durante los años de plomo. Este nacionalismo extremo se enraizaba en lo que Andrés Avellaneda (2006) denominó el “discurso de represión cultural” que se fue gestando a lo largo de mucho tiempo, pero que se hizo fuerte e influyente a partir de la dictadura de Onganía. Este discurso se caracterizaba por un chauvinismo extremo, la concepción de la Argentina como una Gran Nación Católica y un “ser nacional” que hunde sus raíces en el occidente cristiano. Desde este discurso se veía cualquier diferencia respecto a ese ideal como un ataque al ser nacional siempre achacado a oscuros intereses foráneos, pero principalmente a un enemigo externo que se había infiltrado y quería destruir el ser nacional desde adentro: la subversión.

**e) Folklore y democracia.** El final de la dictadura abrió una época de profunda reflexión para la sociedad argentina y se cuestionó fuertemente la narrativa identitaria que había sido impuesta. El folklore no fue ajeno y se produjo la emergencia de toda una generación que recuperaba los lazos con las visiones que habían sido silenciadas y con las raíces históricas del campo. La historia nacional y la del propio folklore fueron repensadas a partir de nuevas claves, como la necesidad de democratización y las luchas por verdad y justicia de los organismos de derechos humanos. El folklore, de esa manera, volvía a resignificarse. Y en ese proceso de auto-reflexión se abrieron espacios de encuentro con otros campos que anteriormente habían sido mirados con mucha hostilidad, principalmente el del rock nacional. De ese encuentro nacieron muchas innovaciones musicales y letrísticas, colaboraciones e influencias mutuas y una gran ampliación de las temáticas significados y valores asociados al folklore.

**f) La lógica del montaje.** A partir de los años 90, y en relación con las profundas transformaciones sociales que produjo el neoliberalismo, el folklore volvió a resignificarse y construir nuevas narrativas identitarias. La lógica del espectáculo se fue imponiendo como central y se generó un nuevo “boom” con la emergencia de una generación de “superestrellas” folklóricas. Natalia Díaz (2017) ha llamado a esta nueva manera, la “lógica del montaje”. Se trata de una lógica de superposición de diferentes lenguajes estéticos. Instrumentaciones rockeras, zambas bluseadas, huaynos que suenan a reggae. Una puesta en escena con arreglos corporales que remiten a los cantantes de baladas románticas, sonidos, luces y escenografías que buscan el impacto. Es decir, la obra folklórica como un producto que asume abiertamente la lógica de la mercancía. Sin embargo, en el marco de esa lógica se diferencian zonas distintas y en tensión, narrativas identitarias diferentes, según la manera de

relacionarse con las tradiciones del campo. Así, según Natalia Díaz (2017), lo que se llamó el “Folklore joven” retoma más bien las raíces del paradigma clásico, influenciado por el nacionalismo cultural, dando por sentados los elementos básicos de esa narrativa, aunque trabajando desde la lógica de las superposiciones estéticas. En cambio, se desarrolló también una zona alternativa del campo que recupera más bien la tradición del “cantar con fundamento”, aunque repensada a partir de una profunda valoración de los elementos afro, de las culturas originarias, de una vinculación distinta con la naturaleza y de una concepción fuertemente comunitaria.

## Palabras finales

Al principio de este artículo decía que el Festival de Cosquín es la instancia de consagración fundamental del folklore entendido como un campo de producción discursiva. Y, como tal es el lugar privilegiado de manifestación las disputas simbólicas por establecer una definición legítima de lo que es el folklore. He tratado de mostrar que esas definiciones de folklore que disputan por la legitimidad están asociadas a distintas narrativas identitarias. De manera que, cuando se discute sobre folklore, no se trata sólo de músicas y danzas. De quién canta o baila mejor. Cuando se discute sobre folklore, lo que está en juego es quiénes creemos que somos, quiénes creemos que son los otros, nuestra alteridad. Quiénes queremos ser, a quiénes debemos incluir y a quiénes excluir. Cómo imaginamos nuestro futuro. Cuanta flexibilidad podemos tener antes los cambios y las innovaciones sin dejar de ser eso que creemos que somos. También se trata de qué tipo de relación queremos tener con esos que pensamos que no forman parte del nosotros. Por eso cuando llega la época de las nueve lunas coscoínas, se nos acelera un poco el pulso, se acentúan las expectativas y tantísimos argentinos y argentinas vuelven sus ojos hacia el Valle de Punilla. No es sólo un festival. Se podría afirmar, sin temor a equivocarse, que en las disputas simbólicas de Cosquín puede leerse, como a trasluz, la historia política de la Argentina desde los 60 hasta ahora.

## Bibliografía

Avellaneda, Andrés (2006) “El discurso de represión cultural (1960-1983)” *Revista Escribas N° III*. Revista de la Escuela de Letras, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Beraza, Luis Fernando (2005) *Nacionalistas. La trayectoria política de un grupo polémico (1927-1983)*. Buenos Aires, Cántaro.

Bourdieu, Pierre (2003) *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*. Córdoba, Aurelia · Rivera.

----- (1995) *Respuestas*, México: Grijalbo.

Chamosa, Oscar (2012) *Breve historia del folklore argentino*. Buenos Aires, Edhasa

Chein, Diego (2010) "Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología", Orquera, Fabiola (Ed.), *Ese ardiente Jardín de la república. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán 1880-1975*. Córdoba, Alción.

Díaz Natalia (2017) "*Lo social en movimiento*": *Música, danza y sentidos en el campo del folklore*. Tesis de Doctorado en Antropología, FFyH, UNC. Inédito.

----- (2015) "La argentinidad al palo: el folklore en los años 90" Díaz, Claudio (Comp.), *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas*. Córdoba, Recovecos.

Fischerman, Diego (2004) *Efecto Beethoven. Complejidad y valor en la música de tradición popular*. Buenos Aires, Paidós.

Florine, Jane (2016) *El duende musical y cultural de Cosquín, el Festival Nacional de Folklore Argentino*. Buenos Aires, Dunken.

González, Juan Pablo (2001) "Musicología popular en América latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos" *Revista musical chilena*. 55 (195) .38-64. Santiago de Chile, enero de 2001.

Gravano, Ariel (1985) *El silencio y la porfía*. Buenos Aires, Corregidor.

Hall, Stuart y Du Gay, Paul (2003) *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires/Madrid, Amarrortu.

Kaliman, Ricardo (2004) *Alajhita es tu canto. El capital simbólico de Atahualpa Yupanqui*. Córdoba, Comunicarte.

Kaliman, Ricardo y Chein, Diego (2003) "Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura". Kaliman, Ricardo (Comp.) *Sociología de las identidades. Conceptos para el estudio de la reproducción y la transformación cultural*. Villa María, EDUVIM

Madoery, Diego (2016) "Estudios sobre el folklore musical argentino" *Revista Argentina de Musicología*, 17. Buenos Aires: Asociación Argentina de Musicología.

Molinero, Carlos (2012) *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*. Buenos Aires, Ed. Ross.

Onega, Gladys (1982) *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires, CEAL.

Pellegrino, Guillermo (2002) *Las cuerdas vivas de América. Chabuca Granda, Víctor Jara, Daniel Viglietti, Atahualpa Yupanqui*. Buenos Aires, Sudamericana.

Portorrico, Emilio Pedro (1997) *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*. Buenos Aires, edic. del autor.

Prieto, Adolfo (1988) *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires, Sudamericana.

Quijada, Mónica (1985) *Manuel Gálvez: 60 años de pensamiento nacionalista*. Buenos Aires: CEAL, Biblioteca política argentina.

Ricoeur, Paul (1996) *Tiempo y Narración III. El tiempo narrado*. México, Madrid: Siglo XXI.

Vega, Carlos (1981) *Apuntes para la historia del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires. Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".

Williams, Raymond (1980) *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.





## Reflexiones sobre las danzas folklóricas en contextos escénicos y competitivos

María Belén Hirose\*

**E**n este trabajo -presentado en el marco del panel de Folklore y Festivales del 2º Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina (2017)- me interesa desarrollar algunas reflexiones y formular una serie de preguntas sobre dos temas. El primero se refiere a los festivales culturales como herramientas para forjar la identidad de una ciudad/región y el segundo relacionado con el anterior, a las implicaciones de las instancias de carácter competitivo en la práctica de los géneros folklóricos en festivales, particularmente la danza - tema que desarrollé en mi tesis de maestría (2011).

Para comenzar con el primero de los temas, quisiera aclarar qué entiendo por “identidad”. Parto de una definición de manual de la antropología, que se puede resumir en la fórmula “*caracterización y diferencia*”. Es decir, por “identidad” hago referencia a aquellas características de un grupo que marcan uno o más rasgos representativos y que los diferencian de otros grupos. Esto no significa que dichos rasgos sean exclusivos sino que estas características son reconocidas tanto por los miembros del propio grupo y los de otros grupos como distintivos (Barth, 1976). En otras palabras, el “qué somos” viene de la mano de “en qué somos diferentes de los otros”. Aproximadamente en este sentido se relaciona con el problema de la alteridad que aborda A. M. Dupey en un trabajo incluido en este libro.

### “Comunidad emocional”

Esta definición de identidad fue formulada para pensar las identidades grupales. Pero sentirse parte de una comunidad no siempre implica poseer los mismos rasgos. Voy a realizar un breve desvío aquí, aprovechando mi actual

---

\* IDES/UNSAM/UBA

investigación sobre la vida y obra de Augusto Raúl Cortazar (1910-1974) – particularmente sobre el lugar que ocupa el amor en su proyecto de conocer y dar a conocer el folklore argentino. Él consideraba que el conocimiento de la diversidad cultural del folklore argentino elaborado por la ciencia del Folklore podía ser la base para crear una “comunidad emocional”. ¿Por qué es importante este punto? Su concepción de la diversidad argentina era resultado del rol fundamental que daba al aspecto geográfico en la génesis de las características culturales: el grupo folk definía sus características en relación a una herencia recibida (la tradición) y la adecuación funcional al medio (la geografía). Al ser la Argentina un país geográficamente diverso, no se podía esperar una cultura homogénea. En consecuencia, no resulta posible basar la identidad nacional en un conjunto de rasgos compartidos, la opción sería, en la propuesta de Cortazar, conocer al otro para propiciar el amor necesario para sentirse parte de un mismo colectivo internamente diverso.

Introduzco esta reflexión a partir de los planteos que contraponen en términos excluyentes la constitución de la identidad y las influencias foráneas. El aspecto antes desarrollado de la propuesta de Cortazar nos da una posible respuesta: si concebimos a la identidad no como un conjunto de rasgos compartidos, sino como un sentimiento de pertenencia se nos permite evitar pensar a la diversidad como un problema para la identidad.

## **Unidades geográficas e identidad**

Con respecto a la relación entre unidades geográficas e identidad, encontramos una primera constatación empírica: diversas unidades geográficas (ciudades, localidades, regiones – incluso países) tejen su identidad alrededor de un género musical o un evento cultural: si decimos Laborde pensamos en malambo, Buenos Aires nos remite al tango, Cosquín al Festival Nacional de Folklore y ahora también al rock, Santiago del Estero a la chacarera, La Rioja a la chaya. Saliendo de los límites nacionales podemos mencionar a Cali como ciudad de la salsa y de la música del Caribe colombiano, Río de Janeiro del samba, la bossa nova, Nueva York del jazz, etc. sólo por dar algunos ejemplos.

Y también estuve indagando sobre el caso de la localidad de Choele Choel que contribuye a pensar esta problemática por ser la Capital Provincial de Folklore y nos estimula a reflexionar sobre la misma: en ella se realiza el Festival Provincial de Folklore que es al mismo tiempo sede -ejemplar por lo que he leído- del Pre-Cosquín. Este año, además, el estado municipal lanzó una convocatoria para

premiar a las mejores obras coreográficas en dos categorías: una de temática folklórica regional y la segunda de un área cultural diferente, incluyendo al tango. A ello se suma la realización del 2do Congreso de Folklore e Identidad Rionegrina (2017) para debatir sobre el Folklore. Es decir, hay todo un trabajo institucional oficial que se realiza para fomentar la identificación de la ciudad con el Folklore.

Durante muchos años, en las ciencias sociales fue muy utilizado el concepto de “tradiciones inventadas” que analizaba el libro *La invención de las tradiciones*, compilado por Eric Hobsbawm y Terence Ranger (original en inglés de 1983). Esta obra popularizó el concepto de “tradiciones inventadas” que tuvo un gran impacto en las ciencias sociales. Los artículos del libro hacían referencia a diferentes casos empíricos para mostrar cómo los estados nacionales habían “inventado” tradiciones para facilitar la experiencia de los sentimientos nacionales. Esto fue utilizado para denunciar la falta de autenticidad de diversas prácticas impulsadas desde organismos oficiales. Sin embargo -y ya pasados más de 35 años desde la publicación del revolucionario libro- se comenzó a tomar distancia de esta crítica, especialmente cuando estas prácticas son apropiadas por los sectores populares y utilizadas para reivindicar derechos o forjar identidades. Y esto independientemente del origen de dichas prácticas.

Los festivales, por ejemplo, en general se originan o son apoyados en diversa medida por los gobiernos municipales, provinciales o nacionales. Esto no los hace necesariamente “inauténticos”. Más bien, tenemos que preguntarnos de qué manera las personas (llámense pueblo, ciudadanos, comunidades, agrupaciones) aprecian, se apropian, debaten o ignoran las prácticas y las propuestas existentes. Preguntarnos: ¿quiénes asisten? ¿por qué? ¿cuál es la relación entre las personas que asisten? ¿cómo se preparan para asistir?

## **Sobre los festivales**

Los festivales son celebraciones culturales que ocupan un lugar muy especial en la sociedad y en la vida de las personas – y se caracterizan porque buscan favorecer / forjar un tipo de experiencia realzada y específica. Dentro de las ciencias sociales, se han analizado principalmente a través de los estudios del ritual y la performance. Me gustaría introducir, sin embargo, otro tipo de análisis a partir de mi reciente participación en el congreso de la Asociación Latinoamericana de Antropología, en Bogotá (2017). Me permito nuevamente este desvío porque el pensamiento antropológico suele recurrir a la comparación para estimular sus reflexiones. En dicho Congreso, escuché varias ponencias sobre “La

cultura festiva en Colombia” en donde “festiva” indicaba todo aquello relacionado a festivales y rituales. Allí tomé conocimiento que existe toda una rama dentro de las ciencias sociales que se autodenomina “Festival Studies” (en ese gesto muy anglosajón de etiquetar rápidamente áreas y subáreas de conocimiento) o sea “Estudios de Festivales”. Uno de los expositores -Manuel Sevilla- recurría a la bibliografía de dichos estudios para evaluar el “éxito” del *Petronio Álvarez*<sup>40</sup> (que es un festival competitivo de música del Pacífico colombiano equivalente a nuestro Cosquín en relación al folklore argentino). En su presentación hizo una lectura más amplia de los festivales que la típicamente realizada por los estudios sociales, retomando la referencia a tres discursos (o áreas de conocimiento) que analizan los eventos: el de la sociedad y la cultura, el económico y el del management (Getz, 2010). Cada uno de estos discursos, le permitía observar diferentes aspectos del *Petronio Álvarez*, para evaluar su “éxito”. Analicemos brevemente cada uno de ellos.

Cultura y Sociedad. Ésta es una perspectiva tradicional de las ciencias sociales y humanidades que se focaliza en los roles, significados, e impactos en la **sociedad y la cultura**. Los temas más recurrentes suelen ser los significados, los efectos identitarios, la autenticidad, la comunidad, el apego al lugar, la autoctonía, la *communitas* (la experiencia de disolución de la individualidad de los participantes para sentirse uno con los otros participantes), la cohesión social, lo carnavalesco y la liminalidad. (Sevilla 2018: 2)

El segundo discurso al que hizo referencia el expositor fue al **impacto económico** con foco sobre los recursos humanos y financieros que se utilizan o generan en los festivales. Estos análisis se realizan desde disciplinas como la economía y el turismo y consideran datos como la cifra de los intercambios comerciales, la utilización de festivales para fomentar destinos turísticos, las motivaciones de los visitantes / participantes e incluso los impactos negativos del turismo de festivales (Sevilla 2018; 2-3).

En los últimos años, ha cobrado mayor peso una tercera área de conocimiento, el **“management”** o la gestión de los festivales, llevado adelante por los estudios de administración de empresas, la ingeniería industrial y electrónica. Describen y analizan la dimensión técnica, el espectáculo, el marketing, la planificación, la evaluación (retorno de inversiones, satisfacción del consumidor/participante), la logística, los riesgos, la recaudación de fondos, recursos humanos, patrocinio, etc.

---

<sup>40</sup> Es un evento dedicado a la música tradicional y popular del Pacífico colombiano. Se realiza en Cali desde agosto de 1997. Sitio de internet del festival: <https://petronio.cali.gov.co/>

El autor utiliza esta plataforma multidimensional para analizar el éxito o fracaso del Festival del Petronio Álvarez. En nuestro caso me parece importante conocer esta plataforma para ayudarnos a contar con herramientas con las cuales reflexionar sobre un evento y partiendo de esa reflexión determinar - antes que el éxito o fracaso de un evento en particular en términos absolutos-, los aspectos positivos y negativos de los festivales. Así podremos realizar acciones para enfatizarlos o mitigarlos según consideremos necesario. Este enfoque resulta pertinente ya que desde la antropología se suele hacer énfasis en los aspectos que nos dan apoyo para la crítica: estamos entrenados en el desarrollo de una “mirada crítica” que resulta fundamental pero que al mismo tiempo nos brinda pocos elementos para comprender por qué las personas participan de los eventos y los efectos positivos que éstos generan en ella. Presentaré a continuación un breve punteo de los aspectos negativos y positivos que he relevado en la bibliografía y en mis propias investigaciones sobre la práctica actual del folklore, especialmente en el contexto de festivales (para más detalle se puede consultar Hirose, 2014)

### **Apectos negativos**

**Fosilización, congelamiento, museificación:** estos términos refieren a uno de los puntos más señalados: la rigidez que adquieren ciertas formas estéticas. Esto sucede cuando una forma de bailar histórica (es decir que era dinámica pero se inscribe-textualiza en un momento histórico particular) se institucionaliza como “la” forma original.

**Homogeneización de los estilos de danza:** especialmente en las competencias, porque los estilos premiados son tomados como modelos a ser emulados.

**Folklorismo:** de la mano de la romantización, se rescata la expresión estética, lo pintoresco, sin atender a sus dimensiones sociales, económicas y políticas. Se caracteriza por valorar prácticas que en sus contextos de origen están en proceso de decaimiento.

**Pérdida de autenticidad:** se baila para satisfacer al otro y no siguiendo lineamientos tradicionales o sentimientos propios de creación. Es muy común en contextos turísticos y competitivos.

**Gentrificación:** desplazamiento de las comunidades nativas por la presión - generalmente económica- de lugares que han devenido “exitosos” en su posicionamiento como destino turístico.

## Aspectos positivos

**Visibilidad:** Las prácticas tienen una visibilidad que antes no tenían, llevando el reconocimiento a públicos más amplios, en un proceso de formación de nuevas audiencias.

**Revitalización:** antiguas prácticas que se habían dejado de lado o estaban en decadencia vuelven a considerarse y a representarse en su legitimidad.

**Reconocimiento - legitimación:** se reconocen y vuelven a valorar personas que poseen saberes que habían quedado en los márgenes, como el de maestros locales no académicos.

**Mercados laborales:** se crea un campo profesional con nuevas posibilidades de trabajo.

**Tejido social:** se fomenta la creación de lazos sociales, donde se insertan proyectos con la participación y compromiso de personas de todas las edades (niños, jóvenes, adultos)

**Incentivos:** la competencia suele ser un factor estresante pero también fuente de estímulo y orgullo para los participantes.

A continuación se presentan algunos de estos elementos concretos en lo referente al análisis que realicé de un ballet de folklore del Área Metropolitana de Buenos Aires.

En relación a las danzas folklóricas argentinas en contextos competitivos, encontré fundamentalmente dos mecanismos por los cuales se favorece la fosilización y la homogeneización de las formas de danza folklórica, tanto en la llamada *forma tradicional* como *estilizada raíz* o *estilizada libre*<sup>41</sup>. Según mi interpretación, en la forma tradicional, la fosilización se da por la hegemonía de lo que di en llamar el paradigma del *documento* (Hirose 2007) – y para ambos estilos, la incorporación de la estética premiada a través de la competencia. Seguidamente se analiza cada uno de ellos.

---

<sup>41</sup> Las *formas* son definidas por quienes confeccionan los reglamentos de los certámenes y por los intérpretes al llevarlas a la práctica. Existen dos *formas*, la *tradicional* y la *estilizada*, La segunda se divide en *estilizada raíz*, o *estilizada libre*. Esta última fue incluida tras la creciente incorporación de técnicas de danza contemporánea a las coreografías de la *forma estilizada*.

### **Hegemonía del paradigma del “documento”**

El rubro tradicional es definido vagamente en diversos reglamentos haciendo referencia a los siguientes términos: danzas “autóctonas”, “originales”, “sin modificaciones técnicas” “ajustadas estrictamente a las interpretaciones que hace el pueblo”. A partir de cierto momento, esta definición se refinó impulsada por los jurados más prestigiosos de la Argentina. Se empezó a considerar que las presentaciones en el rubro tradicional debían basarse en registros escritos publicados y de difusión masiva a través de libros y manuales. En general, estas publicaciones se remitían a danzas tal cual habían sido ejecutadas, inscriptas y publicadas en un momento del pasado. Si bien no lo he investigado, he notado en el último tiempo una variante de esta concepción, que incluye también discursos corporales regionales –presentes o pasados- no necesariamente registrados por escrito (Randisi et.al. 2003-4). El desafío de esta postura para los contextos competitivos es la subjetividad del registro, ya que se inscribe en la experiencia vivida, consiste en incorporar un *habitus* (Bourdieu 2007) diferente al propio para lo cual lo ideal sería pasar períodos prolongados junto a los grupos cuyos discursos corporales se intenta representar – o pertenecer a ese grupo. Cuando esto no es posible, se pueden organizar talleres dictados por los miembros del grupo para los bailarines interesados<sup>42</sup> (Randisi en Hirose 2011).

### **Incorporación de la estética exitosa en certámenes competitivos**

A través de pequeños mecanismos no necesariamente conscientes, la presentación en competencias hace que los bailarines vayan incorporando las formas consagradas como ganadoras. Estas formas se naturalizan. Comparto aquí una anécdota ya que me ayudó a pensar en este problema. Una vez presencié en el Centro Cultural Ricardo Rojas de la Universidad de Buenos Aires la interpretación de dos bailarines varones de un gato y una chacarera<sup>43</sup>, tenían un vestuario muy sencillo que consistía en unos pantalones blancos y torsos desnudos (lamentablemente, perdí las notas sobre fecha y nombres de los

---

<sup>42</sup> Estos bailarines “auténticos” pueden a su vez ser también bailarines e incorporarse en el circuito, generalmente en la *forma tradicional*, ya que no cuentan con otro tipo de entrenamiento corporal.

<sup>43</sup> Lamentablemente he perdido los datos concretos de la obra, los bailarines, etc. ya que en el momento que la presencié no estaba pensando aún en utilizarlo en mi investigación.

bailarines y coreógrafos). Lo que veía era muy diferente a lo que pasaba en los certámenes y sin embargo, reconocía las formas de los bailes. Me pregunté en ese momento por qué esto era así. Por qué no podría presentarse esto en un certamen, en la categoría “estilizado libre”. Una de las posibles respuestas, a modo de hipótesis, que encontré, es que a través de la participación en los certámenes, los bailarines van incorporando a sus propias presentaciones (a sus habitus, en términos bourdianos) lo que observan como formas premiadas. De esta manera, van reproduciendo la estética y el gusto de los jurados, que a su vez están insertos en instituciones prestigiosas. Por su parte, esto permite crear reglas relativamente claras, dando estabilidad a lo que se espera de los bailarines en las presentaciones.

En cuanto a los aspectos positivos, son varios a destacar.

**Creación de tejido social.** Esta cuestión comprende varios aspectos a ser considerados y que resultan del trabajo en grupo y compromiso de los participantes. Uno de ellos es sin dudas el trabajo en grupo en sí mismo, el entrenamiento en la toma de decisiones conjuntas. Esto se da en un contexto donde existe una supuesta desintegración de los vínculos que unen a la sociedad – y el temor de muchos padres por que sus hijos se “pierdan” en la calle. La calle, en este sentido, se tiñe como el lugar donde emergen los peligros y se posiciona como opuesto al ballet – familia. Con respecto a este último aspecto era muy recurrente durante las entrevistas tanto la metáfora del ballet – familia, como la mejora de los lazos familiares reales a partir de la participación en certámenes.

**Estímulo.** Al ser consultados por los motivos por los cuales participaban en certámenes, los bailarines mencionaban el desafío de la competencia como un estímulo, y la devolución de los jurados, como un proceso continuo de aprendizaje y autosuperación.

**Mercado Laboral – carrera profesional.** Para los pocos individuos que logran grandes éxitos, hay un mercado laboral de clases garantizados. Los “campeones”, especialmente de malambo, y primeros puestos, se insertan en un circuito de dictado de clases y talleres para otros bailarines interesados en competir en estos certámenes. Otra opción en este aspecto es la concreción de una carrera terciaria y universitaria, en el caso estudiado (y como me parece que ocurre en los ballets del conurbano bonaerense) se constituyen en los primeros en obtener títulos de este nivel en las familias (es diferente en las provincias, donde el folklore es un género más practicado por las clases medias) – permitiéndoles ejercer como docentes.



## Palabras finales

El propósito de este trabajo no ha sido emitir ningún juicio de valor sobre los certámenes o las estrategias en ellos vertidos, sino facilitar el reconocimiento de aspectos positivos y negativos que nos permitan evaluar qué deseamos mantener, qué deseamos cambiar o negociar al realizar los festivales. Con respecto a uno de los temas centrales de este libro, que propone pensar a Choele Choel en el contexto rionegrino como referente del folklore regional y lo desarrollado hasta aquí se me ocurre plantear una serie de interrogantes que espero despierten nuevas preguntas en los lectores de este libro:

¿Cuál es el alcance de esta referencia? ¿Qué proyección tiene? ¿Quiere crecer y en qué dirección? ¿Utilizando cuáles herramientas? ¿Con qué repertorio folklórico? ¿Bajo qué concepto de folklore? - y no tiene por qué haber uno sólo... ¿Quiénes se sienten incluidos en este colectivo folklórico? ¿qué acciones se pueden llevar adelante para que más personas se sientan involucradas?

## Bibliografía

Barth, Frederik. (1976) Introducción. Barth, F. (comp.) *Los grupos étnicos y sus fronteras. La organización social de las diferencias culturales*. México, Fondo de Cultura Económico.

Bourdieu, Pierre. (2007) *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Getz, Donald. 2010. The nature and scope of Festival Studies. *International Journal of Event Management Research*. V5, N1.

Hirose, María Belén. (2007) "Los elementos escénicos en los documentos sobre danzas tradicionales argentinas." *Actas del I Congreso Regional de Folklore de Río IV*. Córdoba. Agosto 2007.

----- 2011. Bailando las palabras: los documentos escritos en la práctica de la danza folklórica tradicional argentina. En Carozzi, María Julia (ed). *Las Palabras y los pasos. Etnografías de la danza en la ciudad*. Buenos Aires: Gorla.

----- (2014) Los certámenes de danzas folklóricas argentinas como performances culturales. Palleiro, María Inés (comp.). *Oralidad, narrativa y*

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*archivos. Tradición y cambio social.* Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Hobsbawn, Eric y T. Ranger. (1983) *The invention of Tradition.* Cambridge, Cambridge University Press.

Randisi, Liliana; Belizán, Martín; Invernizzi, Laura. (2003-2004) “Reflexiones acerca de la “divulgación” de las danzas tradicionales argentinas: el interés por la apreciación del discurso corporal regional en el marco de la globalización”. En *Folklore Americano*. Tomo IV. Buenos Aires, Confolk.

Sevilla, Manuel. (2017) “*Todos somos ganadores*”: *producción cultural y “éxito” en el Festival de Música del Pacífico Petronio Álvarez (Cali, Colombia)*. Ponencia. V Congreso Asociación Latinoamericana de Antropología, Bogotá, 7 de junio de 2017.



## **Festivales y danzas folklóricas: su resignificación escénica**

**Liliana Randisi \***

### **Introducción**

**E**scribo este artículo a partir de la invitación que me efectuara el profesor Alberto Rodríguez para participar en el Congreso de la Identidad Rionegrina en 2017, a la que accedí gustosamente.

Como docente investigadora universitaria, reflexiono permanentemente sobre la dinámica de la situación de las danzas folklóricas de nuestro país: sus formas expresivas, los cambios estilísticos, su alcance e impacto social; sobre los protagonistas, sus motivaciones y estímulos; los signos de identidad en sus representaciones y el sentido final que adquiere la puesta artística en estos festivales competitivos.<sup>44</sup>

Habiendo transitado una experiencia pragmática del objeto de estudio (como bailarina, coreógrafa, directora, organizadora, gestora cultural y jurado técnico de estos espacios y otros vinculados a la escena), además de mi tarea específica de

---

\* UNA-FOLKLORE

<sup>44</sup> Llamamos así, básicamente, a torneos de competencia coreográfica en los que se presentan variados rubros asociados a la producción de rutinas de raíz criolla, donde intervienen diferentes modalidades expresivas (tradicional, estilizada, libre, otras).

reflexión analítica sobre el fenómeno, alcanzo a tener de esta manifestación un enfoque, al menos, particular.

Aunque plantearé una visión general de los vocablos disparadores de sentido de nuestro trabajo, la articulación de los términos como festival, danzas folklóricas y escena será referida más específicamente a los festivales de danza de orden competitivo.

Dirigiré la mirada a la producción artística de las danzas folklóricas argentinas en estos espacios comúnmente llamados certámenes competitivos a los que asociaré con festivales de danzas y desarrollaré los cambios de significación y alcances de la actuación en las que las puestas coreográficas paulatinamente (y con estilos muy disímiles, por cierto) tienden a plasmar de modo más armonioso e integral ideas y/o acciones asociadas a la identidad y el folklore. Así como también los discursos (danzarios, musicales, plásticos, simbólicos, etc.) que enuncian estas ideas y ponen en valor el legado del patrimonio cultural del pueblo en el campo de la danza.

Entiendo la pertinencia para este caso de considerar el concepto de actuación o performance (Bauman, 1974) asociado al acto de producción de un mensaje que recrea en algunos casos la identidad cultural de determinados grupos según su contexto social e histórico. Lo empleo en este caso examinando cuestiones de puesta en escena de intérpretes que se presentan en estos certámenes ofreciendo en su obra, al espectador y al jurado, una forma comunicativa puesta a evaluación pública desde lo coreográfico.

*“...Que va en busca de encontrar un espacio de aceptación, valoración y legitimación, no solo del público en general sino también a través de la opinión de los jueces del certamen, que les permite adquirir ante sus pares un status diferencial sostenido en el conocimiento y su transposición escénica” (Randisi, L & Pascucci, N., 2010).*

## **Metodología de trabajo**

La metodología se inscribe en un enfoque de la hermenéutica cultural, siguiendo los lineamientos del método fenomenológico (que supone una puesta entre paréntesis de conocimientos previos, prejuicios teóricos, disposiciones pragmáticas y afectivas). Las técnicas utilizadas fueron cualitativas. En la recolección de los datos he trabajado a partir de la observación, la observación participante, cuestionarios cara a cara, entrevistas abiertas y recurrentes,

realizada a los visitantes, organizadores y colaboradores además de entrevistas en profundidad con informantes calificados y su grupo natural (Coreil, 1995). Los materiales de análisis fueron recogidos “in situ” durante el trabajo de investigación de campo; llevado a cabo entre los años 2005 al 2017. El registro de los datos fue efectuado con grabador y completado con fotografías. La consulta, comparación y el análisis bibliográfico constituyeron el soporte y complemento de los datos obtenidos.

La investigación se ha dado en el campo del ámbito artístico y en su alcance geográfico aborda festivales de gran parte de nuestro país.

En cuanto a la investigación por enfoques me he concentrado en el artístico, dejando de lado por esta vez, los económicos, comunitarios sociales, y el desarrollo de la infraestructura.

Voy a utilizar la sigla C.C. para referirme a certámenes competitivos, Competidor 1, 2, 3 etc., para los informantes competidores; Organizador 1, 2, 3 para los participantes organizadores y Jurados 1, 2, 3 para los informantes jurados.

## **Los certámenes competitivos de danzas folklóricas argentinas como auténticos festivales de danza**

Primero voy a exponer porque cuando pienso en Certámenes competitivos de danzas folklóricas lo hago en términos de Festivales de danzas.

La palabra festival se relaciona con la idea de fiesta o de celebración. Los festivales se celebran desde tiempos inmemoriales, satisfaciendo el pueblo la necesidad de *expresar sus ideas, creencias y tradiciones con alegría, regocijo y diversión*. Los encontramos por decenas en sus formas e intenciones más variadas desde los griegos con las famosas Olimpíadas o los atenienses con sus fiestas Dionisiacas, hasta nuestros tiempos con festivales patrios celebrando a las naciones, a los carnavales o los cambios de estación,

Aunque el término Festival se remonta no muy lejos, y fue registrado por primera vez en 1589 (Harper, 2001). Este género, con el tiempo, ha ido cambiando de formato convirtiéndose en las últimas décadas en un *evento con una definida finalidad artística*. Se caracterizan por comprender numerosos actos y un tipo de actividad predominante, son *de larga duración* y poseen un *gran poder de convocatoria que atrae a un público determinado*.

Esta caracterización de Festival se acerca al campo de estudio en cuanto a:

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

1. Las actividades desarrolladas son principalmente de carácter artístico. Las escenas o actos transcurren en forma consecutiva y sin alternar con expresiones de otra índole, excepto que el festival sea de danza y música y entonces se intercala con esa otra expresión.
2. La duración depende de la cantidad de inscriptos, el criterio y estructura de la organización. Aquellos de gestión oficial<sup>45</sup> son más extensos (Pre Cosquín, Festival Nacional del Malambo, Pre Baradero, Festival de la Sierra, Festival del Chivo, entre otros). Los de gestión privada o combinada<sup>46</sup> duran un día o dos. Hay algunos de ellos, en especial a partir de las últimas décadas, que presentan una jornada extensa entre 14 y 24 horas, por lo que podríamos considerar que esos encuentros también equivalen a dos o tres jornadas de duración.
3. En cuanto al poder de convocatoria del organizador, "... El mecanismo de reciprocidad (en la que los grupos de baile se sienten comprometidos a retribuir la asistencia en los eventos cuyos organizadores han participado de un certamen propio) opera como factor fundamental en la decisión de la concurrencia. La danza, como discurso, interactúa con otros elementos expresivos que conforman la totalidad de la puesta en escena, lo que genera un poderosísimo circuito comunicativo en permanente interacción entre bailarines/coreógrafos y espectadores. (Randisi L., Pascuchelli N., 2010). El público está constituido por la asistencia de interesados ocasionales, amigos, parientes y seguidores de los grupos de baile y por los

---

<sup>45</sup> Festivales de gestión oficial: "Son aquellos que se generan a partir de estructuras gubernamentales como institutos, agencias, secretarías, direcciones, comisiones, etc., que responden a políticas e intereses públicos y están solventados esencialmente por recursos generados desde el estado municipal, provincial o nacional. El modo de organizar y evaluar las pérdidas y ganancias es variable y responde al análisis de variables políticas, sociales, culturales y económicas entre otras, que se asocian a los objetivos de cada institución organizadora" (Randisi L.; Pascuchelli N., 2010)

<sup>46</sup> Festivales o Certámenes de gestión privada: " Son aquellos que se generan a partir de grupos e intereses privados solventados esencialmente por recursos propios, cuyas pérdidas y ganancias (entendidas en todos los sentidos) son resueltas y absorbidas por los fondos personales de los organizadores. Festivales o certámenes de gestión combinada " Son de gestión u organización privada, o de una ONG que ha logrado representación oficial de algún organismo de gobierno...; habiendo obtenido su respaldo (organizacional o financiero) o referencia productiva (prestigio o trascendencia) de la contraparte.- (Randisi L; Pascuchelli N; 2009)

propios artistas del festival. Esta es una característica especial de este fenómeno, en cuanto a que los actores sociales que lo conforman pasan, durante el desarrollo del mismo, alternativamente por diferentes roles relacionados con la producción del festival. Es decir, en un momento ofician de protagonistas del acto artístico (bailarines, coreógrafos, directores, vestuaristas, colaboradores, etc.) y en otro momento pasan a ser público/espectador. Sumémosle a esto que los organizadores, anfitriones del evento, sobre todo los de gestión privada o combinada, suelen pasar también por esos roles alternados – artista/espectador- en los certámenes en los que ellos asisten como invitados. Es decir que esta característica de conformación le otorga a este público la cualidad de “calificado” en cuanto a que su acción de espectador cuenta con conocimiento pragmático, intelectual y emocional de lo vivido en la escena. Dándose como resultado de estos encuentros redes de relaciones interpersonales muy fuertes ya que atesoran signos comunes en la expresión artística de sus ideas, tradiciones y creencias.

El sociólogo y filósofo francés Jean Louis Fabiani (2011), considera a los festivales como un *modo de intervención crítica*, puesto que la misma definición del festival, como un acontecimiento artístico o folklórico que rescata y difunde expresiones culturales o tradiciones populares, a diferencia del consumo ordinario de bienes culturales, *instituye espacios de encuentro y discusión* antes y después de los espectáculos promoviendo y suscitando experiencias originales, a la vez emocionales y discursivas.

En cuanto *espacio de encuentro y discusión*, observo que lo producido en la escena de estos festivales de danzas constituye uno de los disparadores más contundentes de debate tanto entre los espectadores presentes como los virtuales que, por calificados unas veces y por comprometidos emocionalmente en otras, emiten juicio concreto sobre lo actuado en diferentes lugares. Algunas de estas zonas se hallan cercanas físicamente al hecho artístico, llámese plazas, bares, piletas, clubes, patios o lugares comunes de encuentro concretos, otras esferas de acción de la discusión son los medios de comunicación más tradicionales como la radio o televisión y por supuesto los sitios virtuales con las diferentes redes sociales al alcance de todos.

Estas presentaciones a veces suscitan tal conmoción que no es raro encontrar opiniones vertidas por gente que ni siquiera ha visto el espectáculo, pero que comenta sobre lo relatado por otros como modo de generar sentido de pertenencia o adhesión a uno u otro grupo artístico.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Es tan intenso el interés en estos festivales de danza que se han creado sitios y páginas web “ad hoc” para hacer circular información variada como fechas y lugares de realización de certámenes, entrevistas a artistas destacados, opiniones, listado de participantes, pautas de orden de actuación, encuestas y apuestas sobre ganadores, orden de premiación, difusión de obras y presentaciones de los grupos de baile, fotos y videos de los protagonistas, concursos virtuales con la votación de los miembros, etc. Algunos de los sitios más destacados son: Grandes EnDanza, Certámenes de Folklore, Certámenes de Folklore Córdoba...y el país; Certámenes de Folklore de San Luis y Argentina, Certamen Pre Fiesta Nacional del Chamamé, Aquí Cosquín, entre otros.

Estas experiencias emocionales y discursivas que suscitan los festivales; surgen a continuación del veredicto de los certámenes que comprometen a intérpretes, familiares, amigos, su grupo de allegados, admiradores, etc. A veces en premios de carácter nacional, en donde la contienda artística involucra representaciones institucionales o ciudadanas, el impacto de lo producido en estos festivales suele tener repercusiones mediáticas locales y/o regionales también.

Para el análisis de los festivales parto de la definición que formula Falassi y dice: " un festival comúnmente se refiere a una celebración periódica *hecha de una multiplicidad de formas rituales* y eventos que directa o indirectamente *afectan a todos los miembros de una comunidad* y que de manera explícita o implícita, *muestra los valores de base, la ideología, la visión del mundo que es compartida por miembros* de la comunidad y que son la base de su identidad social" (Falassi, 1987). La utilización de la misma me permite registrar algunas de esas características en estos eventos vernáculos (lo haré puntualizando sobre los de Gestión Privada o Combinados) visualizando acciones y valores que emergen en su desarrollo.

A efectos de este trabajo entiendo por valores a “*esa guía que ayuda a las personas o grupo de ellas a orientarse hacia lo que es correcto*” y entonces, registraré su emergencia en su emergencia en cada *momento* de estos festivales de danzas competitivos, usando como modelo la caracterización propuesta con Natalia Pascuchelli en el artículo *Certámenes competitivos de danzas folklóricas argentinas. Estrategia socio cultural como espacio de jerarquización del conocimiento* (2010). En base a los criterios mencionados analizaré la relación entre actividades y valores emergentes de cada momento observado:

En la planificación, diseño del reglamento y difusión (toma la decisión de realizar el Certamen, determinación de la fecha, selección del lugar y búsqueda de recursos técnicos y humanos, la previsión y gestión de recursos económicos y de permisos/autorizaciones pertinentes, diseño del reglamento, estrategias de prensa y difusión, entre otras), se evidencia en los actores sociales valores como: la



*responsabilidad* de determinar una fecha compatible con otras actividades de interés similar para poder garantizar la participación de otros y la observancia de la *reciprocidad* que compromete o comprometió al grupo a devolver la visita a quienes asisten a su festival. La *comprensión* a partir de la consideración de las posibilidades del otro en términos socioeconómico y cultural que se manifiesta en acciones de *colaboración del organizador* para gestionar alojamientos gratuitos o de bajo costo, acceso a requerimientos básicos para disfrutar del evento como baños, bufet accesibles, instalación climatizada en invierno, sillas, mesas, etc. La *solidaridad del participante para con el organizador* se ve en la voluntad de replicar la publicidad del evento, ya sea boca a boca, difundiéndolo en las redes o medios de comunicación a su alcance o sencillamente recomendándolo a otro colega aportando el plus de la confianza y la aprobación de la gestión del que organiza. En estos eventos la *sencillez* es un valor emergente tanto en el diseño estructural como en el desarrollo de las relaciones humanas. La *honestidad* de quienes confirman su presencia a través de “la palabra” (tanto participantes como jurado asistente) juega un papel fundamental, ya que este valor es el único recurso que el organizador tiene para estimar la concreción del evento.

*Organizador 1: “...este año hablamos con (X) y acordamos que fin de semana hacíamos el certamen cada uno...Salta es chica y no hace falta pisarnos unos a otros”*

*Organizador 3: “...corrimos la fecha porque la gente no tiene plata para hacer dos viajes largos uno tan cerca de otro, así no tienen que elegir...”*

*Organizador 4: “...este año de las veinte delegaciones que me confirmaron vinieron diez y ocho, después tuvimos como doce particulares más anotados que cayeron sobre la marcha...”*

Con respecto a las acciones de inscripción y acreditación (momento donde se anotan completando las planillas correspondientes haciéndose plenamente efectiva al llegar a la sede) que parecieran ser tareas meramente administrativas, se advierte la emergencia de valores como *la comprensión, (buena...) voluntad, empatía y la solidaridad* ante las dificultades para completar requerimientos establecidos y necesarios para el despliegue del festival y facilitar que la mayoría pueda participar en orden.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*Competidor 4: "...llené las planillas cuando llegué acá porque se me había roto la compu me complicó la vida..."*

*Competidor 5: "...hasta último momento los chicos no me confirmaban si venían o no, así que yo no podía llenar las planillas...te imaginás profe que si no sabía quién iba a venir, menos iba a saber, qué rubros podía completar y qué iba a bailar...así que llené todo con los coordinadores cuando llegué..."*

*Organizador 2: "...me vuelven loco en la mesa de coordinación porque nunca traen las cosas completas, por más que se las mandemos por mail, no las hacen...y acá estamos, demorando la apertura del certamen porque no traen hechas las panillas, después se nos quejan (dice entre risas y un poco de enojo mientras toma un mate) ..."*

En lo relacionado con la recepción de participantes y jurado (comienza desde la noche anterior y hasta algunas horas antes del comienzo del evento) la actitud de servicio, el respeto y la responsabilidad son los valores presentes por excelencia.

*Organizador 3: "...el jurado siempre viene una noche antes porque tiene que descansar...aquí la cosa siempre viene para largo..."*

*Organizador 4: "...tratamos de esperar a todos para que se instalen tranquilos antes del festival y que no se demore tanto el comienzo..."*

En lo relativo a la reunión de delegados (personas que asumen ante el resto la representación del grupo participante – directores, profesores, asistentes, coreógrafos) Se realiza previamente a la competencia escénica, en la misma se comunican novedades sobre la organización y se realizan las presentaciones formales del jurado. Se consultan dudas del reglamento y efectúan acuerdos que pueden alterar la norma escrita, pero que a partir de ese momento se constituyen en "verdad" para todos. Se suele realizar en espacios resguardados del ámbito central de la competencia y acotados a contener delegados y organizadores. Suele realizarse en algún aula, oficina amplia, sala, camarín, o sencillamente detrás del escenario.

En esta instancia valores como la *empatía, comprensión, honestidad, responsabilidad y solidaridad* priman sobre la letra escrita en el reglamento y

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

suelen hacerse concesiones/excepciones a la norma de común acuerdo entre todos. En general se reflexiona sobre la responsabilidad que el líder tiene de su grupo y la autoridad/responsabilidad moral que ello conlleva. Los usos y costumbres sobre el ejercicio de la palabra como expresión de fe y honestidad priman por sobre las normas escritas. La tensión principal está dada en comprender donde terminan los derechos de unos y comienzan los del otro y como se articulan las excepciones. Se conjugan las estrategias de decisión asambleístas con las de directorio.

*Competidor 1: "...por suerte en la reunión (de delegados) pude exponer que cuatro mayores míos llegaban tarde por que no podían salir antes del trabajo y se votó que compitan fuera de rubro..."*

*Competidor 2: "...yo tenía dos hermanitos a los que se murió la abuelita que los criaba y no viajaron a último momento...les conté la verdad antes de subir a otros fuera de categoría, y por suerte no hubo problemas y bailaron otros dos chicos..."*

*Competidor 3: "... si todos sabíamos que a tal pibe se le había quemado la casa con todas las cosas adentro ¿Cómo le iban a pedir los documentooooos?!...la chica que organizaba, se desubicó. Menos mal que en la reunión le dijimos que todos sabíamos quién era él y que no hacían falta los documentos para que baile..."*

*Organizador 1: "...prefiero que me digan la verdad en la reunión de delegados, y vemos si lo arreglamos entre todos, porque después (me) vienen con denuncias de edades y si están fuera de reglamento lo tengo que hacer cumplir..."*

*Organizador 2: "...yo cumplo con informar las excepciones que admití en consultas previas a esta reunión, para que quede claro que el participante estaba autorizado por la organización..."*

A partir de este momento las acciones se desarrollan en un espacio común, amplio y abierto al público en general. Es el espacio donde circula el mensaje artístico entre intérpretes y espectadores

-1. Apertura (instancia disparadora): Momento bisagra entre la competencia y la reunión de delegados. Constituye básicamente el acto de bienvenida y está a cargo de los anfitriones. En él además de las palabras de salutación y agradecimiento del maestro de ceremonia, suele intervenir el cura del pueblo para bendecir las instalaciones, a los asistentes y al evento en sí mismo; y se escuchan las palabras de alguna autoridad de la Comisión organizadora y/o las del

intendente del pueblo o alguno de sus representantes. Luego puede verse, en la escena central, la presentación de abanderados con estandartes de los cuerpos de baile. En ocasiones se entona el himno nacional argentino y en la mayoría de los festivales competitivos, en este momento también se observa bailar al elenco coreográfico del grupo organizador, el ballet del festival – constituido ad hoc-, el ballet más reconocido del pueblo o algún otro elenco destacado en el medio. En algunos casos comienza con fuegos de artificio y se dispara la fiesta con el slogan del festival o la música compuesta especialmente para el festival. Es decir, los discursos expresivos más característicos ya sean coreográficos, literarios, musicales o plásticos se conjugan en la escena para definir el festival, en general, de fuerte impronta local. Este es principalmente un momento de autodefinición, que en general se da al inicio o cuando están presente las autoridades de mayor trascendencia para los organizadores.

En su desarrollo se evidencia la permanencia de los *valores religiosos* con predominio hegemónico en el pueblo, la *gratitud* de los anfitriones, *la empatía* -en donde se comprende el universo emocional del otro y se actúa en consecuencia-, *el patriotismo* – que se actualiza mediante la presencia de símbolos patrios y en las muestras de respeto que los asistentes exhiben - se destaca la afirmación social de un sentido de pertenencia comunitaria local *que da cuenta de su valor folklórico. Pertenencia que se manifiesta con sentido de adhesión, simpatía y exaltación* dirigida hacia los grupos y a insignias representativas de la localidad o región de arraigo cultural.

-Competencia (momento artístico por excelencia) la escena es ordenada por categorías, modalidades y rubros. El orden de participación de las delegaciones se define por sorteo o por orden de llegada. La *alegría* es el valor más contundente de esta instancia. En este sentido amplio de celebración, estos festivales de danza constituyen un festejo para todos sus participantes (espectador y artista), una manifestación representativa de los intereses comunes de sus actores, en donde la muestra de entusiasmo con voces y aplausos aparece como acto característico y emergente de *alegría* por parte del público y constituye el regocijo y complacencia del artista que va en busca de él. Aquí se conjugan valores como el *amor* (por la danza, las tradiciones, etc.), el *optimismo* –la posibilidad de llegar a resultados esperados habiendo pasado por situaciones difíciles sin bajar el ánimo y siendo constantes o perseverantes confiando en nuestras capacidades o las de los demás- y la *paciencia* tiene un lugar de emergencia puntual. Otros como la *familia, la amistad y el sentido de pertenencia* logran expresarse también en esta instancia. El público, por su parte alienta y celebra con entusiasmo la actuación del grupo participante resaltando su adhesión a éste.

*Competidor 1: "...hay que esperar, que le voy a hacer....somos muchos y todos estamos en la misma (tomando mate en el pasillo de un colegio)"*

*Competidor 3: "...esta vez salió mucho mejor que en la otra competencia, estamos felices, la gente nos aplaudió mucho.... Y eso que se nos cayeron varios pañuelos (muchas risas cómplices).pero creo no se notó porque los levantamos enseguida..."*

*Competidor 4: "... a veces estoy cansado de esperar el momento de salir a bailar porque se extiende demasiado...pero cuando nos nombra el locutor desaparece todo, ya no siento nada...solo quiero bailar, todo mi cuerpo es feliz en ese momento..."*

*Competidor 6: "...mi hijo baila en el grupo de mayores y mi nieto en el de infantiles. Cuando termino de bailar y vienen corriendo a darme un beso, no necesito más...pero yo sé que a ellos les cuesta perder, entonces estamos siempre ahí con José (el marido) para hacerles el aguante..."*

-Deliberación del jurado (momento de compulsa argumental entre jurados técnicos para establecer orden de mérito de cada rubro. Si la comunicación de los jurados es fluida se define al cierre de cada rubro, sino se continúa hasta el final de las muestras)

Suelen emerger – a veces de modo alternado- valores como la *comprensión* del trabajo expuesto por los artistas, la *responsabilidad* de establecer el orden de mérito a sabiendas del alcance de éste, el respeto por la mirada del otro profesional, el *amor* por la tarea, la *crítica constructiva*, la *honestidad* en la selección, el valor del *aprendizaje* y la *superación* de esta instancia competitiva.

*Jurado 1: "...no es sencillo acordar con algunos colegas, pero siempre llegamos a buen puerto"*

*Jurado 3:"...tengo en claro que estoy aquí porque el otro quiere que yo lo mire, y eso me produce una gran responsabilidad"*

*Organizador 5:"...cuando elegimos al jurado tenemos /que considerar/ que la gente, gane o pierda, se pueda ir con una palabra productiva, con algo que le sirva para crecer..."*

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

- Sumatoria de puntos (momento de recuento para ver premios especiales de cada categoría). A veces la realiza la organización y otras ocasiones en conjunto con el jurado. En esta instancia se destacan como valores asociados la *responsabilidad*, la *honestidad* en la resolución de los puntajes –se trata de ser cuidadosos-, y el aporte de la *crítica constructiva*. Se pone especial empeño en la rigurosidad de la tarea.

*Organizador 3: "...necesitamos ser creíbles, sino no sirve..."*

*Organizador 4: "...una vez sumamos mal cuando transcribimos los premios de las actas del jurado, y nos queríamos moriiiiir!!! (agarrándose la cabeza)...menos mal que un jurado salió a explicar, pedimos disculpas públicamente y aprendimos a que muchas manos en un plato hacen mucho garabato (risas entre los compañeros de la mesa)"*

-Entrega de premios (momento de mayor tensión y emoción. Transcurre en el escenario, el locutor nombra a los ganadores, quienes reciben el premio de manos de los organizadores, el jurado o alguna otra personalidad). Los premios suelen ser variados van desde trofeos, medallas, certificados, dinero, prendas de baile hasta becas o pases a escenarios de mayor trascendencia.

En el caso de los festivales competitivos, pensemos además, que el público, es un público calificado e interesado por su carácter de participante durante alguna instancia del desarrollo del festival cuyo resultado va a influir sobre la construcción del prestigio. En cuanto a la premiación del jurado Belén Hirose (2009) nos dice:

*"La coronación en el primer puesto, otorgará a los ganadores un status privilegiado. Cuanto más prestigioso sea el certamen, mayores serán las puertas que se abran luego en materia de contrataciones ya sea para actuaciones, para dictar cursos o para actuar como jurados en otros certamen....Su decisión cambiará la realidad objetiva ampliando las posibilidades de desarrollo en el campo de la danza folklórica".*

El *optimismo* prevalece en este momento, todos los participantes se sienten con expectativas de lograr el premio deseado, y este da lugar a la *alegría* cuando se alcanza algún reconocimiento. El valor de la familia, los amigos y el profesor es en este momento fundamental, sobre todo cuando el premio no es alcanzado y el

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

participante necesita de una palabra de contención y reconocimiento por lo actuado

*Competidor 1: "...es incomparable la sensación de antes de que den el resultado...todo va a mil"*

*Competidor3: "...cierro los ojos y nos agarramos de la mano...siempre repito para adentro mío lo que quiero escuchar y cuando lo dicen...aaaahhhh...me muero, me muero, me mueroooooo (abre los brazos y exclama)"*

*Competidor 5: "...yo le digo a mis chicos que no importa si ganamos y que una mención es buena como un primero....así que festejamos siempre...también les digo que hay que aplaudir al que gana, pero yo aplaudo primero sino algunos no arrancan, jajajajaja"*

-Devolución (instancia de intercambio entre participante/jurado acerca de su actuación). Esta instancia solo se concreta cuando el participante lo requiere.

Se observan en esta etapa valores muy importantes para este grupo humano. Quienes participan en general van en busca de una *crítica constructiva* que los ayude a *aprender y a superarse*, pero también esperan y valoran recibir la opinión de un modo *respetuoso y sensible*. Cuando existe la percepción del esfuerzo realizado por comprender su labor y la valoración de su obra hecha desde el *conocimiento y el amor*, generalmente se cierra agradeciendo el trabajo del profesional y el plus (otorgado por los valores enunciados anteriormente). Por supuesto hay excepciones que hacen que alguna de las partes tenga que desarrollar el valor del *autodominio* y actuar con serenidad ante alguna circunstancia de falta de control de las emociones.

*Competidor 3: "...me quedo hasta el final, porque no le entiendo la letra y porque quiero saber que le pareció a usted..."*

*Competidor 5: "...básicamente quiero la devolución para saber en qué me equivoqué....para aprender..."*

*Jurado 2: "...la mayoría de los participantes se acerca respetuosamente....pero sino, respiro profundo y les dejo entrever que ellos no tienen ganas o no están en condiciones de escuchar..."*

*Jurado 5: "...siempre es bueno tener la oportunidad de mirar a los ojos al otro y decirle lo que uno piensa..."*

*Organizador 5: "...en general terminamos tarde, pero todos se van conformes...sabemos que no es fácil perder porque nos toca también a*

*nosotros...pero a veces la gente se queda a las devoluciones y no la cortan más...algunos jurados tampoco (risitas cómplices)”*

Pensando otra vez en la definición de Falassi del festival como “... *una celebración periódica hecha de una multiplicidad de formas rituales y eventos que directa o indirectamente afectan a todos los miembros de una comunidad y que de manera explícita o implícita*” se me ocurre analizar como ejemplo un festival de gestión oficial-que son los que poseen estructuras más importantes- el del Pre-Cosquín. En este caso, gran parte del pueblo prepara sus instalaciones para recibir al caudal de gente que consumirá productos locales como gastronomía, entretenimiento, alojamiento, etc., y serán necesarios generar otros “ad hoc” para atender las demandas específicas de los asistentes al festival como instalación de ferias, patios de debate y muestras artísticas, peñas bailables, quinchos de comidas, etc. Al mismo tiempo la vida cotidiana de los pobladores se verá afectada en términos de la forma de circulación en el espacio público que será desbordada en oportunidad del evento e incluso intervenida presencia espectáculos callejeros. Alteración constatable que ocurre en el Festival Nacional del Malambo de Laborde o el Pre Baradero con características particulares.

Hecha esta descripción del contexto en donde se da el fenómeno de la danza en certámenes y apreciadas sus características principales, vamos a pasar a hacer un recuento de algunos de los festivales más conocidos del país.

## **Festivales en Argentina: una muestra**

Allá por la década del 60 los importantes movimientos de adhesión al folklore que se dieron contribuyeron a la emergencia en el país de numerosos festivales folklóricos. A continuación se presentan aquellos más representativos:

En Córdoba, el Festival Nacional de Folklore de Cosquín surge como una necesidad de un grupo de ciudadanos deseosos de que el nombre de Cosquín se proyectara hacia la comunidad nacional, con el fin de promover el turismo e incentivar la economía local. Desde 1961, es organizado por la Comisión Municipal de Folklore y se concreta anualmente en el mes de enero. Comprende dos momentos diferentes, el conocido como las *Nueve lunas Coscoínas* o el *Festival Mayor del Folklore Argentino* (en donde se da un importante desfile de artistas nacionales y regionales con significativa cobertura de prensa nacional y medios de comunicación) y un momento previo a éste en donde se realiza durante 15 días un certamen competitivo de nuevos valores de música y danza que verán la luz del escenario mayor Atahualpa Yupanqui en algún momento del Festival



Mayor. En este certamen previo al Festival Mayor (denominado Pre Cosquín), durante las ediciones del 2016/17/18, los espacios de danza ocuparon entre el 50 y el 52 % del espacio escénico del Pre Cosquín y durante las últimas dos ediciones del Festival Mayor -2016/7- se han registrado, además de la acostumbrada apertura a cargo de conjuntos prestigiosos de danzas folklóricas, las participaciones complementarias a la presentación de cantantes y las muestras de obras coreográficas de grupos o ballets invitados, la de los espacios acordados a cada delegación provincial. En síntesis, este festival, poco a poco suma espacios de danza al espectáculo. El porqué, sería cuestión de otro artículo.

Otro festival cordobés, late desde 1966 organizado por lo que era la "Asociación Amigos del Arte" con la idea de que su principal protagonista sería (y es) el *malambo*. Las autoridades del Instituto Cristo Rey y Sagrado Corazón de Jesús, apoyan a la asociación que concretó el "Primer Festival Nacional del Malambo" en noviembre de aquel año. Por su escenario, desde cuando utilizaban las instalaciones del Club Olimpo hasta que adquirieron las propias, han pasado delegaciones artísticas de casi todas las provincias y reiteradas veces renombrados artistas nacionales. El pueblo todo se haya comprometido con la realización del Festival de una u otra manera. El certamen de canto y danza es el foco de mayor atracción.. El premio por excelencia, Campeón Nacional de Malambo, es el galardón que prestigia especialmente al artista ante todos sus pares. Durante el Festival la impronta que domina la escena es la danza.

En Malargüe, Mendoza, se realizó el primer Festival del Chivo en diciembre de 1982; con una brecha en 1987 continúa hasta la actualidad realizándose anualmente en el mes de enero. Comienza en el campo de deportes del Club Volantes Unidos, pasando por el polideportivo y el Campo de Jineteadas. Su origen radica en la inquietud en un grupo de vecinos que pretendían mantener vivas sus tradiciones y mostrarlas al resto del país teniendo como motivo referencial la vida y costumbres de los crianceros, quienes se hacen presente en gran número, junto a la gente de la comarca para disfrutar de jineteadas, juegos, ferias y espectáculos populares por doquier. La municipalidad ha tomado y ha gestionado esta idea cada año. Los concursos de canto y baile forman parte de esta fiesta popular junto con el formato de actividades tradicionales al aire libre y con recitales nocturnos de artistas de todo el país. Al inicio del Festival y en estas últimas dos ediciones (2016/7) el certamen compartió su espacio-tiempo con la Fiesta nocturna de artistas invitados. Al 2018 y debido a la gran convocatoria de grupos de danzas que se sumaba año a año, la organización implementó espacios y recursos técnicos "ad hoc" para la realización del certamen, llegando a durar la competencia seis días seguidos desde la mañana a la noche. En este certamen la presencia de la danza se dio en un porcentaje ampliamente superior al de la

música. En los últimos años la convocatoria fue mucho menor. Lo cual deberá ser tema de otro estudio.

En la provincia de Buenos Aires se efectúa el Festival de la Sierra, o Encuentro Folklórico Nacional, que es organizado por Peña El Cielito desde 1983 anualmente durante el mes de febrero. Comprende dos momentos característicos, uno cuya actividad principal es el certamen competitivo de danza (en ediciones anteriores había competencia en canto, que posteriormente se suprimió) se extiende de cuatro a cinco días. Se realiza previamente al gran Festival de la Sierra, caracterizado por los tradicionales fogones criollos, la música y la danza folklórica de los ganadores del certamen de días previos y algunos grupos consagrados que se dan cita en el anfiteatro Martín Fierro. El apoyo municipal se mantiene al advertir el interés que despierta entre las academias de baile del país y en la expansión de la atracción turística que ha adquirido.

Otro festival de esta provincia es el Festival Nacional de Música Popular Argentina. En distintos relatos se afirma que en los 60 el tango y el folklore coincidieron en el escenario de Baradero por lo que se identifica a la ciudad como Ciudad del Encuentro. En 1967 reunió desde Atahualpa Yupanqui a Astor Piazzolla, desde Aníbal Troilo a Los Chalchaleros. Primero funcionó en la Plaza Colón y en la actualidad se realiza en el Anfiteatro Municipal "Pedro Carossi". Su inicio fue marcado por una gran confianza de sus mentores y del intendente Juan Caviglia que hipotecó sus bienes personales y su estancia para llevar adelante el proyecto<sup>47</sup>. En el marco de este festival se desarrolla un certamen competitivo de canto y danza, que como en el resto de los festivales coloca a sus ganadores en la fiesta mayor del evento. El prestigio de ganar este certamen en los espacios vinculados a la danza folklórica es considerado de menor relevancia que los mencionados más arriba.

Otros festivales en donde el tango /danza es la expresión dominante se vienen gestando desde hace algunas décadas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y alrededores. Algunos han alcanzado trascendencia internacional, aunque predomina la gestión oficial y combinada también hay algunos de gestión privada que hacen su movida cultural en milongas y otros espacios "ad hoc". Otras ciudades de la Argentina también los albergan. De ellos nos ocuparemos en un artículo específico para poder cuidadosamente desarrollar un análisis significativo. Solo a modo de ejemplo nombraremos algunos de ellos: Festival Mundial de Tango y el Campeonato Metropolitano de Baile de Tango, Campeonato de

---

<sup>47</sup> <http://www.baraderoteinforma.com.ar/aqui-baradero-ciudad-del-encuentro-por-jose-v-panzero/>

Milongas: Certamen Pepito Avellaneda, Pelando variación, Certamen de tango “Hugo del Carril”, Festival de Tango Boedo 2017, Festival Nacional del Tango “Carlos Gardel” (Salto, Buenos Aires), Certamen de Tango El Oeste Baila (Morón, Buenos Aires), entre otros.

Un fenómeno televisivo que se ha instaurado como moda es la difusión de formatos de algunas expresiones de danzas folklóricas estilizadas. Programas completamente dedicados al baile como *Tu Mejor sábado* o *Tu mejor domingo*, que hacen de la danza – en competencia- el objeto principal de la transmisión; otros como *Bailando por un sueño*, hacen del ritmo folklórico -abordado con poca profundidad- una instancia más de los muchos otros géneros que comprende la competencia. La peña de El Morfi, por ejemplo, coloca la danza como recurso complementario de algún artista invitado. Y por último se ha dado en dos ediciones un programa denominado Argentina Baila cuyo formato es diferente al resto, dado que se trata de un espacio orientado a la formación profesional del participante, con clases, galas de exhibición y posterior inclusión a un grupo de baile que tiene inserción en festivales de la temporada veraniega. Pero estos casos requieren de un análisis más exhaustivo.

La danza folklórica argentina – o su proyección- también es usual que se exprese en festivales o fiestas populares no competitivas como complemento escénico del cantor o grupo musical de turno. Allí suele prevalecer la recreación o estilización sobre la modalidad tradicional al momento de ejecutarla. En Fiestas y Festivales de corte más comercial, a veces la danza acompaña como elemento estético olvidando prácticamente su calificativo de folklórica y preocupándose más por satisfacer las demandas exitistas de la platea o del productor artístico apelando a discursos de imagen y coreográficos que nada tienen que ver con la impronta identitaria, pero que construyen una imagen visual que resulta efectista y de alto impacto en el público festivalero.

También corresponde señalar que la presencia de la danza en muchos de nuestros festivales es característica en el momento de las aperturas. Convocan para ello a algún grupo de baile o pareja de prestigio local, regional o nacional; o bien se crea un ballet exclusivo del festival para que actúe en el mismo. En general en esas circunstancias las producciones artísticas tienen mayor preocupación por mantener una mayor fidelidad con el discurso corporal folklórico propio de la región. Ejemplo de ello lo encontramos en la Festival Nacional del Chamamé, Festival Nacional del Auténtico Chamamé Tradicional, Fiesta Provincial del Chamamé de Puerto Tirol, Festival Nacional del Chamamé de Federal, Fiesta la Chaya Riojana, Festival Nacional de Folklore Cosquín, Festival de Doma y

Folklore de Jesús María, Festival Nacional de la Chacarera, Festival Nacional del Poncho, entre otros.

Tanto la Fiesta de la Vendimia en Mendoza o la Fiesta del Sol en San Juan, merecen este párrafo aparte. Estas dos fiestas le dan al discurso coreográfico, al teatral y al musical un protagonismo tripartito y equitativo forjándose en ellos la celebración de toda su puesta. La danza forma parte fundamental del desarrollo argumental y se constituye casi en el instrumento principal del relato. Aunque es justo decir que no necesariamente se da la prevalencia a la danza de inspiración folklórica en toda la obra sino que la comparte con expresiones coreográficas de otras disciplinas.

### **Las danzas folklóricas, sentido y re significación en la escena de los certámenes competitivos**

Cuando hablamos de resignificación lo hacemos en cuanto volver a representar aquello que actúa como signo o forma que permite expresar un pensamiento o una idea,

Existe una significación artística en el hecho coreográfico en competencia que le confiere sentido estético diferente al de la expresión cultural puramente dicha, otorgándole un valor distinto expresado en la variación de su intencionalidad, su contextualización, su finalidad o trascendencia, su eficacia, la direccionalidad del mensaje, etc. Estos modos de rehacer y significar, dan cuenta de las transformaciones que la coyuntura suele imprimirle a las pautas tradicionales en escena.

Artísticamente hablando, nos referimos a reversionar, es decir, tomar una obra ya existente (en el caso de nuestras danzas folklóricas, todas lo son) y la reinterpreta otorgándole a través del enunciado corporal, la selección de su soporte musical, el diseño de su imagen –atuendo-, la recreación situacional, su función, y otras consideraciones, un nuevo modo de visualizar el fenómeno danzario en la escena, a partir de un discurso coreográfico que le sirve de referencia para la recreación de un complejo más amplio de discursos (corporal, sonoro, simbólico, visual, etc.) sintetizados en la obra artística de características folklóricas.

Estilísticamente hablando se trata de establecer diferentes enfoques en la acción del baile en donde se pautan distintos tipos de proyecciones teatrales del conocimiento o saber popular coreográfico. Así se generan compartimentos expresivos (modalidades: tradicionales, estilizadas o libres) en donde el proceso

de vivificación de las danzas se sujeta más o menos a los datos histórico-culturales documentales.

En cada una de estas modalidades el imaginario, que es todo aquello que se crea en nuestra mente a partir de imágenes que se distancian de la realidad, realiza combinaciones de cosas que hemos visto, o que sabemos de ellas, pero que juntas nunca pudieron ser percibidas por los sentidos y el bailarín las actúa. Por ejemplo, hemos sabido de una versión de Escondido...y de otras...pero las representamos todas juntas en un mismo espacio, en una misma época, con el mismo tipo humano, con el mismo soporte musical como si hubieran sucedido simultáneamente...es decir que no tiene una existencia previa en la realidad sensible.

En el ámbito de la psicología, la resignificación refiere a otorgar un sentido diferente al pasado a partir de una nueva comprensión en el presente, o a dar un nuevo sentido al presente tras una interpretación distinta del pasado. En el caso de la danza folklórica:

*“La danza folklórica llevada a estos certámenes busca recrear la cultura popular tradicional, todas las veces reelaborada y resignificada. Ello se observa con mucha claridad, en los rubros de pareja tradicional, solista o contrapunto de malambo y en conjunto tradicional; allí el objetivo es conservar fuertemente su raíz criolla recreando épocas o momentos históricos o circunstancias socio culturales notables para los intérpretes, atuendo, orquestación, mensaje poético, etc., así como el contexto en donde emergió dicho fenómeno, cuidando minuciosamente cada detalle de la puesta en escena para poder recrearlo de la forma más fidedigna posible”* (Randisi L, Pascuchelli N; 2009).

En la línea de lo planteado por Richard Bauman coincido con la percepción del arte folklórico como hecho estético y como fenómeno comunicativo, relacionado con la producción, recepción y circulación de un mensaje vinculado con aspectos constitutivos de la identidad cultural de, por y para el grupo que lo produce. En cuanto al tratamiento del concepto de tradición, Gary Alan Fine, en la dirección anterior, destaca la importancia del concepto de “actuación” de la tradición, puesta en acto de una situación social dada, en un contexto marcado especialmente como significativo o simbólico. Dice textualmente:

*“Honramos el pasado porque no puede ser parte del presente. Las cosas no son hechas en la forma en que siempre han sido hechas, sino de una manera en que nosotros, en la actualidad, sentimos que debieron haber sido hechas. Se refiere entonces al proceso de tradicionalización, en relación con un “hacer el pasado significativo”.*

En este sentido, la resignificación de la danza folklórica la observamos en el modo de reversionar la vestimenta, características de composición e interpretación en la selección musical, actuación del argumento de la danza, uso de elementos de utilería o montaje escenográfico que le otorga mayor claridad al texto, planteo variado de circunstancias contextuales en las que se produce la danza, el cuidado por la observancia de posturas y cuestiones actitudinales corporales que denotan identidad regional, entre otras consideraciones que sin duda construyen una vivificación del hecho coreográfico resignificado en la escena de modo diferente por cada intérprete.

*Competidor 2: “...quiero que el cuadro le guste a cualquiera pero que la gente del lugar que representamos se sienta identificada....eso me ocupa la mayoría del tiempo, por eso los viajes, los libros, las clases, las fotos y todo eso”*

Esta resignificación escénica se relaciona con las características de los intérpretes y directores de cada momento histórico. La formación de los bailarines ha cambiado con el tiempo, en un principio la escena estaba regada de actores que bailaban, luego de aquellos que cantaban y bailaban, después los que bailaban solamente (o tango o folklore), posteriormente se fueron sumando al discurso dancístico técnicas expresivas foráneas y la obra coreográfica se fue modificando en función de otras estéticas, los bailarines incorporaron técnicas de danzas clásicas, moderna y contemporánea al relato de la obra que llamaban “folklórica”, luego el teatro vuelve a impactar sobre la obra coreográfica y comienzan a relatarse casi como textos, mitos, batallas, creencias, costumbres, etc., en una puesta coreográfica más compleja en donde la danza (mixturada ya) es el vehículo principal del relato ....pero no el único. Hoy en día, la mayoría de los bailarines que bailan danzas folklóricas y/o tango, tienen ideas básicas de clásico, moderno y contemporáneo, asimismo se vislumbra una fuerte vuelta a la actuación y al manejo de la voz/canto como recurso expresivo a ser considerado valioso en la escena folklórica. Todo este complejo saber señala las características de una época y su modo de hacer escénico de nuestras danzas.

*Competidor 4: "...desde chiquito me mato en la barra y tomo clases de contempo, porque no puedes salir así nomás, cada vez tenés competencia más fuerte"*

Más allá de la modalidad que se aborde tradicional o estilizada, el componente escénico juega fuertemente en la construcción de la danza, que es pensada como una obra en sí misma como un relato o narración con introducción nudo y desenlace.

*Jurado 2: "...ya no alcanza con subir, desarrollar el orden coreográfico y bajarse. Hoy en día la contextualización de la danza, la claridad del mensaje, la calidad de interpretación la originalidad de la propuesta son variables básicas de la evaluación"*

Es interesante recordar que la coreografía en su conjunto, en términos de M.I. Palleiro: *"Condensa una multiplicidad abierta de significados a partir del significante coreográfico, dando lugar a múltiples asociaciones y posibilidades de interpretación.* (Palleiro, 2004). Será el director entonces (que en muchas ocasiones coincide con el coreógrafo en nuestros grupos de baile) quien armonice la puesta, el que le dará relevancia, ya que definirá el mensaje con claridad, dirigirá la interpretación supervisando uso de técnicas y espacios, la relación y manejo de elementos accesorios, eligiendo el vestuario y la iluminación -si la hubiere-, logrando a través de estas acciones el resultado final de la obra artística coreográfica que denota preocupación por la emergencia de la especificidad folklórica en cada lenguaje abordado. Es quien decidirá la estética de la vivificación, quien reversionará o quien otorgará un sentido diferente a partir de una nueva comprensión de la obra en el presente.

*Competidor 4: "...me interesa que la gente se reconozca en la idea...tener identidad, pero contarlo de modo original"*

## **A modo de conclusión...**

Advierto luego de las consideraciones desarrolladas en los párrafos anteriores que:

1.- Los certámenes competitivos de danzas folklóricas son *festivales* en cuanto satisfacen en un grupo específico la necesidad de expresar sus ideas, creencias y tradiciones con alegría, regocijo y diversión. En cada certamen se exhibe una visión del mundo que es compartida por miembros de esa comunidad que es la base de una identidad social compartida. Son eventos con una misión artística. Tienen periodicidad y en general un tipo de actividad predominante, son de larga duración y poseen un gran poder de convocatoria que atrae a un público determinado. Constituyen un modo de intervención crítica de la realidad, diferenciándose del uso común de bienes culturales, instituyéndose en lugares de encuentro y discusión, antes y después de los espectáculos que promueve, motivando experiencias originales, a la vez que emocionales y discursivas. Poseen una multiplicidad de formas rituales que directa o indirectamente afectan a todos los miembros de una comunidad que participa.

2.- Los Festivales de danza pueden categorizarse como:

-*De existencia dependiente*: Son aquellos cuya vida está enmarcada dentro de una estructura festiva de mayor envergadura. En general, poseen pre-selectivos y su objetivo final, consiste en convalidar la acción prestigiada de los artistas ganadores del certamen, ante el gran público del festival mayor que lo contiene. Ej.: Certamen para Nuevos valores Pre Cosquín, Festival Nacional del Malambo Laborde, entre otros.

-*De existencia independiente*: Son aquellos cuya realización empieza y termina en sí mismos y no dependen para existir de ninguna otra estructura que los contenga. En este tipo de festivales el proceso de jerarquización del conocimiento artístico se produce al término de la premiación del certamen. El paso por estos certámenes le permite al intérprete construir un camino de prestigio y jerarquía, que muchas veces se constituye en un puente que lo conecta desde un espacio amateurs con otros calificados profesionalmente en el espectro artístico nacional.

3.- La danza folklórica argentina, o su recreación, puede en el caso de los certámenes competitivos constituirse en la única finalidad artística expresiva o compartir el protagonismo de la escena con la música y en otros festivales aparecer como mero acompañamiento o complemento del discurso musical de turno.

4.- La danza de inspiración folklórica en competencia está permanentemente resignificada por intérpretes, coreógrafos y directores que hacen de cada muestra un abordaje de una realidad que, aunque no siempre, habita espacios, tiempos o culturas diferentes a la propia; o los sitúa en situaciones actuadas en contextos recreados ajenos al momento competitivo.

5.- La manera en que los intérpretes bailan la obra está intrínsecamente vinculado al horizonte de conocimiento del director/coreógrafo de la puesta y a las



habilidades de los bailarines; cuyos saberes escénicos denotan también la conformación de un sentido artístico desarrollado en una época histórica determinada, en donde los valores culturales pueden evidenciarse con claridad en el modo de resignificar la danza folklórica. Esto remite con claridad a la coyuntura de cada momento, dejando la puerta abierta para pensar una categorización diacrónica de diferentes estéticas en el arte folklórico coreográfico argentino.

6.- La danza en competencia pertenece al estilo de danza teatral, más allá de la expresión en sus diferentes modalidades (tradicional o estilizada), que tiene como fin la búsqueda y expresión de un concepto estético diferente que enuncia los valores de la tradición e innovación como circuito permanente de renovación y mantención del espíritu vernáculo. El enfoque artístico es sin duda el que contiene estas expresiones y ha dado en estas últimas décadas lugar a la profesionalización de los diferentes roles de quienes participan en la escena del certamen.

## **Bibliografía**

Bauman, R. (1975). Verbal art as performance. *American anthropologist*, 77 (2), 290-311.

Coreil, J. (1994). Group interview methods in community health research. *Medical Anthropology*, 16 (1-4), 193-210.

Fabiani, J. L. (2011) Festivals: Local and Global. Critical Interventions and the Cultural Public Sphere, *Festivals and the cultural public sphere*. Delanty, G., Giorgi, L., & Sassatelli, M. (Eds). Taylor & Francis. pp 92-107

Falassi, A. (1987). *Time out of Time: Essays on the Festival*. University of New Mexico Press.

Fine, G. (1989). El proceso de la tradición. Modelos culturales de cambio y contenido' *Comparative Social Research*, 11, 236-277.

Harper D. (2001) Online Etymology Dictionary.

<http://www.etymonline.com/index.php> consultado 27/07/2017

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Hirose M. B. (2008) Certámenes de danza folklórica: contextos actuales para los bailes tradicionales argentinos en el conurbano bonaerense. *IX Congreso Argentino de Antropología Social*. Posadas, Misiones.

Palleiro M. I. (2008) *Formas del discurso*. Buenos Aires Ed Miño & Dávila.

Randisi L. y N. Pascuchelli (2010) Certámenes competitivos de danzas folklóricas argentinas. Estrategia sociocultural como espacio de jerarquización del conocimiento. *Folklore Latinoamericano*. XII. Buenos Aires Área Transdepartamental de Folklore.

Randisi L. y N. Pascuchelli (2010). Aportes al estudio de los Certámenes competitivos de danzas folklóricas. Pergamino, capital de la Semilla." (Provincia de Buenos Aires.) *Folklore Latinoamericano*. XII. Buenos Aires Área Transdepartamental de Folklore.

Randisi L.- C.Belizán y N.. -Pascuchelli N (2017) Aproximación al discurso corporal folklórico en su dimensión coreográfica. Perspectivas pedagógicas: interpretación y transferencia. *Cuerpos que danzan. Hacia una teoría del discurso dancístico*. Buenos Aires María Inés Palleiro editora Pp 328-349

Szabó János Zoltán. (2010) La investigación acerca de los festivales. *Boletín Gestión Cultural Observatorios culturales en el mundo*, 19: 1-7.

<http://www.gestioncultural.org/boletin/files/bgc19-JZSzabo.pdf>

Consultada

07/07/2017

Vega, C (1956) *El origen de las danzas folklóricas*. Buenos Aires, Edit. Ricordi.



## Una perspectiva universitaria sobre la cultura en el ámbito rionegrino

**Gerardo Blanes\* Alicia Molina\*\* Héctor Palma\*\*\***

**E**n esta presentación desarrollamos qué es el IUPA y qué rol está cumpliendo con esta deuda que tiene la educación con respecto al folklore. Se trata de una institución que nace de una circunstancia atípica porque es la iniciativa de una fundación creada por el Doctor "Tilo" Rajneri, una persona adelantada, que en la década del 70 se le ocurrió fundar una institución de educación en artes. La misma surge con fondos propios, con aportes de todo el pueblo de la ciudad de General Roca y con apoyo de la provincia de Río Negro, que empieza siendo un instituto de nivel superior y, con todos los avatares de la educación de la República Argentina, prospera y se convierte en el Instituto Universitario Provincial Patagónico de las Artes.

Podemos decir que en estos últimos años, en esta gestión de gobierno provincial que Alberto Weretilneck y Mónica Silva llevan adelante, y de gobiernos anteriores, una provincia patagónica gesta una ley que da autarquía y autonomía a una universidad provincial. ¿Cuál es la importancia de que exista en la Patagonia una universidad provincial como el IUPA? Hablábamos de las dificultades porque ustedes imaginarán lo difícil que es hacer comprender en Buenos Aires que, en

---

\* Rector IUPA

\*\* Coordinadora del Departamento de Artes del Movimiento, IUPA

\*\*\* Profesor del IUPA

una localidad como General Roca, que no cuenta con la masa crítica poblacional, y en sus orígenes que una fundación con fondos propios haya apostado a la educación sin buscar lucrar con dicha actividad. En estos últimos años, por mandato y apoyo que ha dado la provincia y por la acción, no menor, de constitución de un presupuesto, se da un giro y el IUPA se abre definitivamente al resto de la sociedad rionegrina y patagónica.

Cuando pensamos como está constituido el cuerpo docente del IUPA, lo vemos similar a la historia del país, porque hay personas que provienen de orígenes nativos, de pueblos originarios, hay gente que es gaucha y criolla, y hay muchos que son inmigrantes y provienen de diversas colectividades; muchos son rusos, georgianos, croatas, italianos, españoles, etc. El IUPA comprende una comunidad heterogénea de múltiples procedencias.

La característica de esta universidad provincial, a diferencia de las nacionales, es que nacen con un profundo compromiso con el territorio que la alberga. Responder al apoyo de un presupuesto provincial nos hace mucho más sensibles a las necesidades de todos los pueblos de la provincia y generamos otro tipo de relación con los pobladores, los gobiernos locales, con el Ministerio de Educación, la Secretaría de Cultura, y las secretarías municipales con las que nos toca trabajar en conjunto.

Actualmente, podemos decir que el IUPA crece de manera constante. En muy pocos años pasamos de 500 alumnos a unos 3500. Abrimos un cuerpo de extensión con más de 50 unidades de trabajo en diferentes barrios y localidades con una profunda inserción territorial; tenemos demanda de diferentes provincias de la Patagonia para abrir extensiones y lograr presencia allí. Además, desde hace un año toda la oferta académica tiene validez universitaria nacional. Fueron casi 20 años de trabajo con la CONEAU (Comisión Nacional de Evaluación y Acreditación Universitaria<sup>48</sup>). Más de 20 años de existencia y tan sólo 2 ó 3 de reconocimiento desde la Nación. Un poco como les pasó a muchos territorios respecto del gobierno central: reconocer la existencia. Algo similar pasa con la historia del folklore, que en realidad no necesita ningún reconocimiento; por el contrario, nosotros, el sistema educativo formal, nos estamos perdiendo la vitalidad que tiene. Tenemos que reconocer esos saberes, revalorizar esos saberes y en todo caso multiplicarlos. Muchas veces las universidades mismas pierden la pasión por el arte que está en la calle y la vida cotidiana.

---

<sup>48</sup> Es un organismo público creado por la Ley de Educación Superior N° 24521, encargado de la evaluación de las universidades públicas y privadas y la acreditación de sus respectivas carreras de grado y posgrado y de sus correspondientes títulos.

En el marco de esta problemática venimos haciendo con el área de Folklore muchos cambios en estos últimos años. En primer lugar que la carrera dejara de ser cíclica y comenzara a ser anual, algo que logró aumentar la matrícula de estudiantes; la activación de la licenciatura y el profesorado, y una de las últimas revoluciones que hay que transparentar como autocrítica, que ocurrió en la universidad, fue activar la carrera de Música Popular. El tratamiento académico de carreras que tienen que ver con los saberes populares, ha presentado en algunos casos bastante reticencia. No obstante, desde hace unos años empezamos a pensar respecto del primer reconocimiento que daríamos desde la institución a un artista de nuestra zona, y uno de los primeros dilemas que surgió fue cómo dentro del ámbito del folklore se destacaba una persona. Nos parecía un poco extraño nombrar Doctor Honoris Causa a un artista de origen popular; es decir, no encontrábamos la designación más adecuada. Consultamos a diversos especialistas y descubrimos que no había una designación que expresara que alguien era más que otros por saber mucho del arte popular. Terminamos eligiendo el término Maestro y hace muy pocos días lo designamos a Saúl Huenchul en el estreno interno del primer documental largometraje que realizó el IUPA. Fue toda una decisión poner de relieve un artista folklórico, patagónico y popular. Es una iniciativa que está promoviendo acciones para relevar y documentar la mayor cantidad de artistas populares de la Patagonia.

El IUPA se enfoca en la educación artística y por ello viene confrontando con concepciones adversas que no terminan de entender el sentido de una universidad de artes en la Patagonia. Hemos dialogado con ministros en Buenos Aires que no terminan de entender nuestro ser y el apoyo que necesitamos. Miradas extrañas que conciben el arte, y sobre todo el arte popular, como bienes superfluos. De modo que pedir fondos para educar en arte, en un país en el que la educación básica en muchos aspectos presenta tantos obstáculos y dilemas, pareciera que solicitamos fondos para alguna acción de menor relevancia. No obstante, la educación artística tiene un papel clave en el desarrollo de la inteligencia emocional y de las competencias emocionales, como elemento esencial del desarrollo integral de la persona, y con el objeto de capacitarle para afrontar mejor los retos que se le plantean en la vida cotidiana,

Las neurociencias están demostrando que es una inteligencia preexistente al neocórtex, que se presenta con mucha más fuerza que la del pensamiento y que está formada en áreas del cerebro ancestrales. Los saberes que están en esa área no pueden ser abordados y comprendidos de la misma forma que la abstracción común que abarca todo el saber académico. Nos encontramos en un campo que tiene la fuerza de la emoción y de la pasión. Cuando hablamos de promover y valorizar ese tipo de saber, ese tipo de inteligencia, podemos decir que

en Río Negro se está dando un vuelco interesante dado que muchos colegios de niveles secundarios están abordando la formación artística. Esto da una perspectiva de inclusión laboral a nuestros egresados muy alta. Por otro lado, el trabajo conjunto que se empezó a realizar con la Secretaría de Cultura de la Provincia, ha permitido redescubrir y poner en valor a los maestros y todo el talento que hay disperso por la provincia, al revalidar títulos. Son muchos quienes están en los pueblos y que no se formaron en universidades, los títulos en arte tienen una historia muy corta y el saber artístico tiene una historia muy larga.

Para pensar la identidad de la Patagonia voy a traer la teoría del campo morfo genético <sup>49</sup> que explica como las geografías participan en la síntesis del ser. Al ver el documental sobre la obra y vida de Saúl, reconocemos que las personas que allí habitan tienen impronta de su relación con el entorno geográfico; sabemos que en La Patagonia hay cielos muy amplios, con topografías con diferentes relieves y todas las personas que han sido formadas en relación a estas geografías comparten el rasgo del silencio. Este silencio y esta soledad que acompaña a muchos de los pobladores rurales, que es interrumpida por las radios, evento muy importante para el alma de todas esas personas que viven en esas vastedades, tienen una apreciación estética de su entorno que les permite concebir que todo habla, que el viento habla, que los animales lo hacen... y eso es lo que escucha un gaucho. Donde nosotros vemos tierra, ellos ven huellas, donde nosotros vemos nada ellos ven campo. Hay mucho saber que ellos desconocen que tienen.

Por otro lado, para pensar la identidad de la Patagonia, queremos traer a colación la creencia común de que al parecer la historia de un lugar son los relatos militares, la guerra, los gobiernos; y no las vidas de los amores y los trabajos de las biografías de las personas que construyen un país. No sabemos si es más relevante la historia política, hablando de los pueblos, que la historia de las personas viviendo en conjunto. Nos orientamos a pensar que las miles de personas, preexistentes y provenientes de diversos lugares, se fueron encontrando y crearon lo que somos. Somos una fusión de muchas culturas. Tenemos que entender este aspecto de identidad, junto con la característica del ser patagónico de enfrentar ese infinito adverso, para poner en marcha la realización vital; otro aspecto que es distintivo es el de la solidaridad y la creatividad en esa solidaridad, porque la dureza del territorio nos conduce a ello.

---

<sup>49</sup> Sheldrake, R (2011 /1984).

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

En cuanto a la labor de los docentes, hay un programa que se llama "A Rodar Escuelas"<sup>50</sup> que tiene como propósito que los niños realicen cortometrajes que se desprendan de experiencias de aprendizajes significativas, donde el arte audiovisual sea el medio para contar una historia, ideas, pensamientos, sensaciones. Son destacables el número y la calidad de las producciones en términos de su valorización artística pero también del trabajo de las distintas localidades participantes.

La misión que estamos emprendiendo es dar algún tipo de reconocimiento desde la Universidad a todos los artistas y docentes que en los diferentes parajes, pueblos y ciudades, llevan adelante la labor invisible pero constante de formar artísticamente a los niños. Creemos que es muy factible que en los próximos años todos esos docentes estén acreditados por el IUPA y todos esos niños tengan la posibilidad de acceder a una universidad provincial gratuita con espacio para albergarlos y proveerlos de títulos de licenciatura y profesorado en Folklore, para producir y hacer docencia en el arte.

### MISIÓN INSTITUCIONAL Y OFERTAS ACADÉMICAS

Ahora ¿Cuál es la misión del IUPA como organismo educativo universitario frente a esta realidad? Fundamentalmente atender a la Formación Artística considerando que:

*“El arte posibilita percibir diferente, expresar, transformar la realidad, conmover, recrear la memoria colectiva, resistir, conocer, transgredir para crear, sensibilizar, comunicar, encontrar formas de identidad personal y cultural, pensar, desarrollar el juicio crítico, la libertad de pensamiento y mucho más, condiciones que sólo podrán lograrse a través de un docente comprometido con su hacer y el de su entorno.”* (Fundamentación Diseño Curricular IUPA)

Principio que la institución aborda desde sus distintas estructuras académicas relacionadas con:

- La Música
- El Arte Dramático
- Las Artes visuales.

---

50 Disponible en: [https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo\\_seccion.php?id=177](https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo_seccion.php?id=177))

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

- La Cinematografía y Nuevos Medios.
- Las Artes del Movimiento.

En tal sentido el IUPA propone:

- Preparar docentes, artistas, investigadores que sean sensibles y conocedores de la realidad quienes como miembros activos podrán buscar llegar al alma de este pueblo.

Ahora bien, centrándonos a la formación específica en Folklore, la institución organiza los saberes en diferentes instancias educativas ofreciendo la posibilidad de abordar el conocimiento particular del área. Así como lo expresamos en el 1er. Congreso de Folklore Identidad Rionegrina (2015) la oferta educativa en el campo del Folklore abarca desde la formación de los niños en edad escolar hasta los 18 años en Cursos de Formación y Plan intérprete de Danza Folklórica. Para posteriormente incorporarse al Profesorado, a la Tecnicatura o la Licenciatura (estas últimas proyectadas para el año 2018), según sea su interés, con el fin de vivenciar, recrear, estudiar lo folklórico dando el marco teórico que sustenta el reconocimiento de la cultura rionegrina, otras culturas en relación y los cambios sociales permanentes que la van enriqueciendo y modificando. Los Planes Universitarios, que a partir del año 2015 se han consolidado, organizan la oferta en tres áreas:

AREA ACADEMICA	AREA DE INVESTIGACION	AREA DE EXTENSIÓN
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Profesorado Universitario de Danzas Folklóricas</li> <li>• Licenciatura en Folklore (<i>Proyecto 2018</i>)</li> <li>• Tecnicatura en Folklore (<i>Proyecto 2018</i>)</li> </ul>	<p><i>A partir del Proyecto Licenciatura en 2018:</i></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Creación de espacios de debate y confrontación de conocimientos (Simposios, Jornadas, Congreso)</li> <li>• Publicaciones de trabajos de</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cursos de Formación</li> <li>• Plan interprete</li> <li>• Proyecto de Talleres Comunitarios (El IUPA en los Barrios)</li> <li>• Proyecto de Ballet de Danzas Folklóricas y Tango.</li> <li>• Proyectos de</li> </ul>



## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

	<p>investigación (de docentes o alumnos)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Interacción entre departamentos Universitarios.</li> </ul>	<p>creación de espacios en otras localidades. (en Choele Choel próximamente creación edificio IUPA con oferta de Cursos de Formación, Plan intérprete, y otras actividades relacionadas con el Folklore.)</p>
--	--	---

Cada Plan propone un perfil del alumno que sea capaz de:

<b>PROFESORADO</b>	<b>LICENCIATURA</b>	<b>TECNICATURA</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ejercer la docencia en espacios curriculares relacionados a las danzas nativas y el folklore en general, en todos los niveles y modalidades y contextos del sistema educativo y en la educación no formal.</li> <li>• Participar en la elaboración de diseños curriculares para</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Investigar, rescatar, sistematizar y poner a disposición de todo el mundo el saber del Folklore Argentino</li> <li>• Ser agente de promoción y gestión cultural. Impulsar el movimiento cultural de los pueblos. Poner en marcha la autogestión.</li> <li>• Participar como animador</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Interpretar danzas folklóricas en ballets o grupos de Danza.</li> <li>• Diseñar coreografías en espectáculos artísticos, en el ámbito teatral, cinematográfico o televisivo.</li> <li>• Planificar y dirigir espectáculos de danza.</li> <li>• Participar como jurados en certámenes artísticos.</li> <li>• Asesorar a entidades culturales, educacionales y sociales.</li> <li>• Elaborar proyectos</li> </ul>

<p>la enseñanza de las danzas nativas y el folklore en general, en los distintos niveles, modalidades y contextos del sistema educativo y en la educación no formal.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Participar en proyectos de investigación en el ámbito de la problemática educativa relacionados con las danzas nativas y el folklore en general.</li> <li>• Interpretar obras de danzas folklóricas en forma individual, en ballet o grupos en espectáculos de Danzas.</li> </ul>	<p>sociocultural ejecutando planes de acción locales, regionales, nacionales.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Asesorar a entidades culturales, educacionales y sociales.</li> <li>• Elaborar, conducir, supervisar y evaluar planes artístico – culturales.</li> <li>• Dictar conferencias, seminarios y talleres con el fin de transferir la información con criterio científico y objetivo no ideológico</li> <li>• Orientar al estudio de las manifestaciones culturales de los pueblos originarios de la cultura rionegrina.</li> </ul>	<p>de intervención comunitarios en la formación de grupos de Danza.</p>
---	--	---

## **REFLEXIONES Y EXPERIENCIAS DEL FOLKLORE EN EL ESPACIO CURRICULAR ESCOLAR**

Al pensar en el folklore como espacio curricular en la educación formal, las primeras preguntas que aparecen son el ¿Por qué? y ¿Para qué? Por supuesto que son preguntas que se han trabajado y contestado por diversos especialistas y desde múltiples perspectivas. No obstante, nos gustaría compartir algunas reflexiones formuladas a partir del acompañamiento que se realiza a los alumnos practicantes de nuestro Profesorado Universitario de Danzas Orientación en Folklore.

En cuanto a la pregunta ¿Para qué? 1) Para aprender a reconocer el folklore, realizando un ejercicio de introspección, para luego poder valorarlo exteriormente (delante de los otros). Debemos prestar atención y observar que la exclusión social trae graves consecuencias a las sociedades. Por lo cual, localizar los elementos que nos identifican, valorarlos y fortalecerlos nos permitirán integrarnos a diferentes grupos a lo largo de la vida de manera menos traumáticas. 2) Para enriquecer la producción de conocimientos del Folklore como disciplina científica. Por ser la escuela un amplio campo de aplicación y, principalmente, porque la escuela puede ser un gran campo de investigación folklórica.

Ahora bien, hay otra pregunta que nos debe poner a deliberar a quienes queremos que se lleve adelante el proyecto de “El Folklore como espacio curricular en las escuelas”. Y es la pregunta: ¿Qué dimensiones del folklore? Ya sabemos que el folklore abarca diferentes aspectos de una cultura por lo cual debemos pensar y saber claramente si vamos a enseñar danzas o música, comidas típicas, cuentos, leyendas, juegos tradicionales, telar, hilado, cerámica, mitos, etc. Y si se decide por una, dos o todas las expresiones del folklore (que sería válido) debemos pensar si lo vamos a seguir haciendo desde un punto de vista histórico o valoraremos, además, las manifestaciones actuales que vamos a encontrar en el campo de aplicación. Por otro lado, como docentes no podemos negar que es sumamente importante fundamentar el proceso enseñanza-aprendizaje desde los saberes previos de los alumnos para producir un andamiaje hacia el conocimiento que pretendemos transmitir.

En la región del valle de Río Negro hay escuelas con una matrícula importante de alumnos de diferentes comunidades como es el caso de la escuela nº 299 de Allen que tiene aproximadamente el 50% de los niños provenientes de la comunidad boliviana. Ellos necesitan que se reconozca y valoren sus conocimientos previos (incluidos en su propio folklore) para lograr la tan esperada inserción escolar. Y para esto necesitaremos desarrollar un rol imprescindible para todo docente: ser Investigador. Es decir, que el docente deberá reflexionar sobre

qué contenidos, qué puntos de vista darle a esos contenidos y qué dirección le va a dar a esos contenidos

### **La Transdisciplinariedad del folklore**

El folklore puede ser considerado una herramienta didáctica y pedagógica en las diferentes áreas curriculares como: matemática, geografía, educación física, lengua, etc. Las cuales pueden tomar elementos del folklore para desarrollar los contenidos propios de cada una de ellas. Un ejemplo ilustrativo es el caso de la sala de 5 años de la escuela nº 342, también de Allen, que para aprender la noción adentro/afuera se enseña jugando a la bolita. Cabe destacar que esta es una estrategia utilizada en la actualidad por muchos docentes, por lo general de primer ciclo y nivel inicial. En los grados más altos de primaria y en nivel medio se pierde la utilización de este recurso.

### **La fortaleza en la identidad personal como herramienta para repeler las actitudes violentas:**

Un grupo interdisciplinario de investigación de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la UNLP, encabezado por la profesora Celia Paladino y Damián Gorostiaga realizó un trabajo investigativo sobre “Bullying escolar y las causas de este flagelo” en niños de 8, 10 y 12 años. El trabajo se enmarcó en el área de la Prosecretaría de Asuntos Académicos que creó el primer Observatorio de Prácticas de Convivencia Escolar en el Sistema de Pregrado Universitario (OPCE)). De éste trabajo se desprenden importantes aportes, como la noción de que los niños conciben el maltrato como una práctica rutinizada y alcanza el estatuto de normalidad “entre amigos”, al que se refieren con la etiqueta eufemística “una broma”. Por otro lado, perciben como conflictos de reconocimiento, que implica la búsqueda de aprobación e inclusión en el círculo del “nosotros”. Si no se logra esa aceptación, el individuo pierde su posibilidad de pertenencia, se convierte en “el otro”.<sup>51</sup> Ante lo cual, podemos advertir que los

---

<sup>51</sup> Espínola (2010)

detonantes de estas actitudes violentas se relacionan con la búsqueda de aprobación e inclusión social.

Debemos acompañar el desarrollo de las identidades personales y sociales de los estudiantes de las cuales el folklore forma parte. Esto favorecería la comprensión moral y la empatía en el grupo escolar, limitando el acoso escolar. Por otro lado, el reconocimiento, el respeto y la valorización de la diversidad de identidades sociales y culturales favorecería el fortalecimiento de la identidad individual de los niños, adolescentes y jóvenes para que puedan integrarse socialmente pero con la convicción certera de quienes son, hacerse valorar y ser aceptados como ellos mismos en esta diversidad cultural que vivimos y que no tengan que recurrir a intentar ser otros, a cambiar sus valores.

En tal sentido para revertir la violencia física y verbal entre los pares (alumnos), en la Escuela 357 de General Roca se elaboró un proyecto de aplicación del conocimiento folklórico “Juegos Tradicionales” que fortalecía valores de respeto, tolerancia y cooperación. Si podemos lograr que un niño respete durante un juego, una danza, una obra musical, su tiempo y el de sus compañeros, respete el espacio de práctica de ese juego, su espacio y el de sus compañeros, que entienda que la cooperación es clave para lograr el objetivo del juego. Si en una danza una mujer se deja llevar por su compañero, es porque confía y está segura de él pero además está segura de sí misma. Si conseguimos que un niño o niña esté seguro de sí mismo, confíe y respete a su compañero durante una danza entonces, podremos lograr que ese chico respete los lazos y valores sociales. De esta manera se lograrán modificar las actitudes de los alumnos.

Observamos que la Escuela nº 299 de Allen se brega constantemente por integrar a los chicos de la comunidad boliviana concentrada principalmente en la zona de hornos de ladrillos. Para lograr la integración social de los mismos en el ámbito escolar tuvieron que trabajar afanosamente para lograr tener una docente de la misma cultura. Se logró incorporar (desde hace unos 5 años) a esa docente quien realiza un gran trabajo, indispensable para la escolarización de esa comunidad. Al transmitir los conocimientos utilizando las propias pautas culturales y desde su identificación cultural (sus modos de hablar, recetas, artesanías, habla aimara para sumar y multiplicar, etc.) los alumnos se han ido integrando al medio que los rodea. Todos los años realizan la “Feria de la Interculturalidad”

Ahora bien, si al conocimiento de esta experiencia se le suman los avances investigativos en la neurociencia que nos afirman que *“solo recordamos los hechos que nos emocionan”*. Cabe preguntarse ¿a quién no lo moviliza, no lo emociona que sea valorado así como es? Siendo auténtico, con sus conocimientos, con su forma de ser y expresarse sin que tenga que estar a la

altura de los valores homogeneizadores y estandarizados para ser reconocido o simplemente aceptado. Aquí radica la importancia del rescate de lo que identifica al niño (su folklore) para procurar completar el proceso de integración social. Sin embargo, son imprescindibles revisiones orientadas a la revisión de preconociones sociales sobre del folklore. Por lo que se propone:

### **La desmitificación del folklore**

El folklore en la escuela debe colaborar con la ciencia folklórica y desarraigar las preconociones y estereotipos existentes en los imaginarios sociales al respecto. No ha sido fácil trasladar el conocimiento científico sobre la cultura y el folklore en el ámbito educativo. La sociedad en general ha mantenido ciertas ideas generales erróneas sobre la disciplina. Hoy estamos ante la posibilidad de revertirlas. Se podría ejemplificar tres situaciones recurrentes. El folklore es:

*Considerado 'perteneciente a los sectores pobres.\_* Sabemos que el folklore está presente en toda la sociedad, sin distinción de clases sociales, lugar geográfico, ni edad. Todos tenemos elementos y comportamientos folklóricos. Richard Weiss rechazó argumentativamente la división sociológica entre sectores folklóricos y no folklóricos demostrando que en cada persona pueden coexistir comportamientos folklóricos y no folklóricos y que no es patrimonio exclusivo de un grupo predeterminado.<sup>52</sup>

*Asociado con lo antiguo y cristalizado.\_* Los elementos que componen el folklore de una sociedad, como todo elemento cultural, sufre cambios y variaciones a lo largo del tiempo para seguir siendo funcional. Si algo deja de ser funcional para la sociedad entonces pasa a ser historia. No obstante, el ingenio del pueblo tiene infinitas posibilidades. Por ejemplo, el ritual social del mate si bien está asociado con tiempos pasados tiene plena vigencia. No importa la forma del pasado o la actualidad, lo podemos tomar tipo tereré, amargo, con azúcar, con edulcorante, con yuyito, con espuma o lavados. Hoy sigue funcionando para el agasajo, para dar la bienvenida a una visita, para darle coraje a una persona para compartir y cotejar saberes y experiencias con quienes comparten el ritual o para acompañar el pensamiento cuando se está solo. Adaptarnos a los cambios conservando la idea de la práctica folklórica no la hace vieja, la hace funcional y actual.

*Sinónimo de fiesta.* Tomando nuevamente un ejemplo escolar podemos contar una experiencia que se realizó en el CEM nº 14 de Fernández Oro, se les dio a los alumnos la consigna de decir una palabra que sintetice lo que entendían por

---

<sup>52</sup> Dannemann (1983)

folklore. El término fue asociado con tres palabras: danzas, música y comidas, en relación con contextos festivos. Cada vez que vemos una representación de lo popular en un medio de comunicación masivo, suelen representar a personajes rodeados de guitarra, vino y empanadas. Lo cual, refuerza las asociaciones antes mencionadas y da pruebas de la incidencia de los medios de comunicación en la instauración de modelos socioculturales.

Por otro lado, es común que en la escuela el género folklórico preferido sea la danza (sobre todo cuando hay que buscar un contenido para los actos en las fechas patrias) a veces, la falta de documentación al respecto concluye en una expresión disociada de su contexto histórico, el sentido de pertenencia que transporta así como su funcionalidad social, cultural y simbólica. La expresión folklore incluye, por lo antes dicho, la idea de festejo y comida. En otros ámbitos sociales la asociación antes descrita es similar.

### **Potencial espacio investigativo que representa la escuela.**

La comunidad educativa (alumnos, padres, docentes, personal escolar, etc.) es un contexto pertinente para la producción de conocimiento acerca del folklore. La ciencia del Folklore tiene allí un campo para investigar, para reconocer los elementos propios y rescatar la riqueza de cada grupo social. Aprender los saberes cotidianos tradicionales y lograr la revalorización de los mismos mediante la aplicación creativa es tarea del estudioso y docente de Folklore.

### **Bibliografía**

- Artal, S. G., & Palleiro, M. I. (2004). *Arte, comunicación y tradición* Buenos Aires Editorial Dunken.
- Chein, D. J., & Kaliman, R. J. (2006). *Identidad: propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Proyecto "Identidad y Reproducción Cultural en los Andes Centromeridionales", Instituto de Historia y Pensamiento Argentinos, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Dannemann, M. (1983). La cultura de la simetría. El viejo Thoms y el nuevo folklore. *Aesthesis*, (15), 29-36.

Disponible en:  
[http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis15/la%20cultura%20de%20la%20simetra.%20el%20viejo%20thoms%20%20y%20el%20nuevo%20folklore\\_manuel%20dannemann.pdf](http://estetica.uc.cl/images/stories/Aisthesis1/Aisthesis15/la%20cultura%20de%20la%20simetra.%20el%20viejo%20thoms%20%20y%20el%20nuevo%20folklore_manuel%20dannemann.pdf)

Eco, Humberto (1985) *Hacia una sociología del arte. La definición de arte.* Barcelona, Planeta- De Agostini

Espínola E, (2010) El crecimiento de la violencia escolar bajo la mira *Argentina Investiga* 23-8-10

[http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=el\\_crecimiento\\_de\\_la\\_violencia\\_escolar\\_bajo\\_la\\_mira&id=839](http://argentinainvestiga.edu.ar/noticia.php?titulo=el_crecimiento_de_la_violencia_escolar_bajo_la_mira&id=839) Consultada 01-08-2017

Fischman, F. (2004) La competencia del Folklore para el estudio de procesos sociales. *Arte Comunicación y Tradición.* Buenos Aires, Editorial Dunken

Palleiro, M. I. (Ed.). (2008). *Formas del discurso: de la teoría de los signos a las prácticas comunicativas.* Buenos Aires, Miño y Dávila.

Sheldrak E, R (2011 /1984/) “*Una nueva ciencia de la Vida. La Hipótesis de la causación formativa*”. Buenos Aires, Edit. Kairos.





## **La Didáctica de la Danza Popular. Un estudio de experiencias locales en Córdoba capital.**

**Karina Eda Rodríguez\***

En base a la investigación realizada en coautoría con Ivanna Marcantonelli, Victoria Brochero y María Virginia Bosio.

**V**ariadas experiencias en el contexto cordobés han procurado introducir las danzas folklóricas en diferentes ámbitos del sistema educativo de la provincia de Córdoba, cursos de capacitación a docentes, proyectos escolares institucionales, propuestas de maestros y/o profesores que elijen las danzas como contenido o como recurso pedagógico que posibilita “otros” aprendizajes, experiencias de diferente orden según se trate de iniciativas personales o institucionales. En el presente trabajo quiero compartir un estudio que realizamos hace ya algún tiempo con colegas del Instituto Provincial de Educación Física (IPEF), institución cordobesa que desde su fundación ha tenido siempre una materia vinculada a la enseñanza de las danzas folklóricas.

El trabajo explora diversas metodologías de enseñanza de las danzas populares en la formación de docentes y animadores socio- culturales, donde nos preguntamos: ¿qué estrategias metodológicas se abordan en la enseñanza de las danzas folklóricas en diferentes experiencias formativas de Córdoba capital?, con el objetivo de reconstruir las concepciones didácticas que se ponen en juego en la transmisión de la danza popular.

Abordamos así las trayectorias de ocho referentes de la danza folklórica mediante entrevistas semi-estructuradas y registros etnográficos de experiencias locales en la enseñanza de las danzas en la ciudad de Córdoba, con fuertes procesos de institucionalización en instituciones formadoras de docentes. Hemos

---

\* Coordinadora del Profesorado de Danza de la Escuela Superior Integral de Teatro Roberto Arlt, de la Facultad de Arte y Diseño, de la Universidad Provincial de Córdoba.

rastreado dos posiciones metodológicas en la enseñanza de las danzas a las que denominamos Académica y Expresiva.

La concepción llamada académica enfatiza el objeto de enseñanza como una práctica cultural heredada, a ser transmitida según pautas consideradas tradicionales y las corrientes expresivas enfatizan en la danza como un objeto de enseñanza posible de resignificarse con códigos expresivos, estéticos y comunicativos de los sujetos en el contexto actual de una ciudad multicultural.

## **Introducción de sentido**

Preguntas, respuestas, modos de decir el hacer, un hacer que es bailar y enseñar a otros a bailar, observar clases de danza de diversos estilos, géneros; propuestas que se parecen y diferencian, profesores y maestros que articulan en sus clases y talleres lo que saben, lo que aprendieron en la gran mayoría de los casos siendo aún niños, reeditando búsquedas, intentos por transgredir las formas anquilosadas y estereotipadas del bailar, recuperando sentidos, historias, evocando orígenes remotos, pero dotándolos de significaciones vigentes.

Entrelazando identidades ocultadas, soslayadas y revivificándolas en ritmos, danzas, costumbres, desmantelando prácticas culturales mantenidas cual piezas de museo de interés antropológico, y transformándolas en vivencias subjetivas resignificadas en el cantar, bailar, componer, crear de jóvenes, adultos, niños hoy.

En el marco de la trama de sentidos precedente apareció como un sentir unánime en la voz de los consultados en esta investigación sobre la temática, el reconocerse como sujetos productores de cultura, sin desconocer el bagaje tradicional.

Por lo que nos preguntamos ¿mediante qué estrategias, metodologías, concepciones y posicionamientos estos docentes amantes de las danzas folklóricas y populares, argentinas y latinoamericanas, transmiten una práctica cultural como el bailar, manteniendo el patrimonio heredado y reinterpretándolo en el contexto actual de una ciudad diversa, multifacética, atravesada por múltiples identidades colectivas, que buscan posicionarse en el escenario artístico, pedagógico y social? Pregunta que expresa el problema que indagamos.

Con tal finalidad conversamos con diversos referentes de la danza Silvia Zerbini, Mariela Cazón, Pablo Rivero, Jorge Valdivia, Oscar Arce, Segundo Pereyra, Patricio Mulhall y Martín Cagliero, observamos, registramos, filmamos, fotografiamos clases de danzas en los Seminarios de Danza Popular de la UNC, el Instructorado de Danzas Folklóricas del IPEF, la materia danzas folklóricas en el Instituto de Culturas Aborígenes, y desde este anclaje empírico que reconocemos

limitado, fueron apareciendo algunas ideas fecundas que nos resonaron por su fuerza interpretativa.

Resulta pertinente destacar el abordaje desde la didáctica en la transmisión de las danzas folklóricas en virtud de algunos avances registrados en la investigación anterior realizada por el equipo y su escaso tratamiento en el concierto de las investigaciones que toman la danza en tanto objeto de estudio. Si bien damos cuenta de la escasa presencia de las danzas folklóricas en la formación docente, aunque se reconozca el valor identitario que justificaría su abordaje en el currículum de la formación docente, la danza es un contenido abordado, y utilizado en el contexto escolar, pero por carecer de espacios de aprendizaje sistemáticos es un saber escasamente instituido, débilmente legitimado, aunque validado como necesario, por diversos sentidos.<sup>53</sup>

En la ciudad de Córdoba conviven prácticas folklóricas diversas y heterogéneas en su manera de manifestarse posicionadas en el campo cultural de manera, a veces contrapuestas. Existe por un lado un *movimiento folklórico local*, sustentado por músicos cordobeses o de otras provincias aquí arraigados para la producción de sus trabajos, sustentado también por bailarines y aficionados a la danza, afirmado por escritores, poetas y retroalimentado por estudiantes que participan en peñas y recitales. Adquieren difusión a su vez, *grupos folklóricos de carácter nacional* promovidos por la industria del espectáculo y los medios masivos de comunicación, quienes parecieran convocar otro público, suficientemente masivo también.

En lo que respecta específicamente a la danza folklórica convive diversidad de estilos. Por un lado, están las *academias de baile*, escuelas de danza donde se aprenden las danzas y costumbres nativas, siguiendo un plan de varios años de aprendizaje, estilo que es nominado como *tradicional, estilizado, académico*, o de *proyección*, según se dediquen a la docencia o también al espectáculo realizando actividades de *ballet folklórico*. Por otro lado, están los *talleres de folklore* en los que pareciera alentarse la práctica de danzas y ritmos nativos modificados por la dinámica de los tiempos actuales, incorporando en estos espacios el aporte de otras disciplinas como la expresión corporal, la danza contemporánea, el teatro, entre otras.

Desde este sentido es que consideramos necesario focalizar la mirada en diferentes experiencias que se desarrollaron en la ciudad de Córdoba convocando

---

<sup>53</sup> Análisis abordado en el trabajo "Sentidos que porta la enseñanza y el aprendizaje de las danzas de raíz folklórica en la formación de maestros y en sus prácticas de enseñanza, en escuelas de capital y el interior cordobés". Informe de la Convocatoria INFD 2007. Publicado en Revista Folklore Latinoamericano Tomo XII, 2009. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Instituto Universitario Nacional del Arte. (pág. 239-252)

a docentes, promotores culturales, bailarines, músicos y aficionados a las manifestaciones culturales de carácter popular. Una de ellas fue el Instructorado de Danzas Folklóricas que se desarrolló en el Instituto Provincial de Educación Física desde el área de Extensión durante los años 2009 y 2010, posteriormente transformado en el Postítulo de Danzas Regionales desde el 2011 hasta el 2016, otra es la Tecnicatura en Folklore que se dicta aún en el Instituto de Culturas Aborígenes, formando Investigadores en el área del Folklore como campo disciplinar y los Seminarios de Danza Popular que organizó la Secretaría de Extensión Universitaria de la Universidad Nacional de Córdoba, durante el año 2009-2010.

Estas experiencias abordaron la danza popular como espacio formativo por lo que nos interesó indagar ¿qué estrategias metodológicas se abordan en la enseñanza de las danzas populares en diferentes experiencias formativas de Córdoba capital?, con el objetivo de rastrear las estrategias metodológicas que se implementan en la enseñanza de las danzas populares de raíz folklórica, objetivando perspectivas de enseñanza y posicionamientos teórico metodológicos de los docentes.

Partimos de dos hipótesis que sustentaron las indagaciones iniciales: la reflexión didáctica en la enseñanza de las danzas folklóricas es escasa, y en la enseñanza de las mismas conviven diferentes concepciones metodológicas, que priorizan por momentos aspectos técnico–coreográficos, lúdico–expresivos y/o socio–culturales.

En la búsqueda de marcos interpretativos que nos posibilitaran articular aproximaciones comprensivas a las metodologías de enseñanza de las danzas populares, tomamos aportes de disciplinas como el folklore, la antropología socio-cultural y la didáctica. Se recuperan los aportes de García Canclini (1995) y Pierre Bourdieu (1988), por constituirse en referentes socio-antropológicos circunscriptos en el campo<sup>54</sup> de la cultura, de quienes consideramos categorías conceptuales que nos resultan potentes por su fuerza explicativa. Recapitulamos las construcciones teóricas del Folklore como disciplina, desde los aportes de Martha Blache (1994), Ana María Dupey (1988), Adolfo Colombres (1996) y Gloria Edelstein (2001).

Cuando aludimos a la danza popular se pueden establecer algunas precisiones conceptuales en función de las variadas formas con las que nominamos esta práctica cultural. Referimos en diferentes momentos del texto a danzas nativas, criollas, populares o folklóricas, según C. Vega (1956: 49) las

---

<sup>54</sup> Utilizamos el concepto de “campo” desde las concepciones sociológicas de Bourdieu, estableciendo que campo es un recorte que hacemos del Espacio Social y al igual que éste es una construcción.

danzas folklóricas argentinas son todas aquellas que tuvieron vigencia en el país y se transformaron y adaptaron a nuestra idiosincrasia, “*llamamos bailes folklóricos tradicionales argentinos a todos aquellos que nuestras clases sociales recibieron, acogieron, adaptaron y transmitieron a las generaciones siguientes, a todos los que se cargaron de nuevas significaciones y particular sentido al influjo de los acontecimientos locales...*”<sup>55</sup>. Si bien Vega es un teórico ineludible del campo folklórico, sus construcciones se sitúan a mediados del siglo pasado y exigen hoy repensar los géneros, especies y ritmos que caen bajo esta nominación considerando la discutida tesis del mencionado autor, según la cual las danzas criollas americanas provienen de Europa, frente a posturas que entienden que la cultura local se conforma por un complejo entramado socio- demográfico en el que es difícil discernir hoy cual es su lugar de procedencia. Ante la complejidad de la mixtura cultural que nos constituye preferimos utilizar la noción de danzas populares en tanto construcciones sociales diversas, amalgamadas en esta geografía y en momentos socio históricos particulares.

Consideramos a las estrategias metodológicas como construcciones del docente destinadas a elaborar una propuesta de enseñanza orientada a la promoción de los aprendizajes de sus alumnos. Entendemos que lo metodológico posiciona al docente en un acto creativo de articulación entre la lógica propia de los saberes artísticos, entre ellos las danzas, las posibilidades de apropiación de estos saberes por los sujetos y las situaciones y contextos particulares que constituyen ámbitos donde ambas lógicas se entrecruzan. En la construcción metodológica se expresan “visiones del mundo”, es decir, posicionamientos axiológicos, ideológicos sobre un campo de saber, que inciden en las formas de vinculación con el conocimiento y se materializan en prácticas singulares donde podemos identificar decisiones, opciones que toma el docente, vinculadas a la estructuración de los saberes y las actividades, la organización de los materiales y las interacciones en la clase. Acciones que se materializan tanto bajo la lógica de la planificación en un diseño didáctico como en las prácticas educativas de la clase.

En la exploración de antecedentes advertimos que en las investigaciones vinculadas a las danzas folklóricas en nuestro país, ha prevalecido la perspectiva historiográfica, destacando en los trabajos, época en la que se bailó o tuvo vigencia social, vestimenta con la que se interpretaron los diferentes géneros, regiones geográficas en las que adquirieron mayor difusión y las variantes interpretativas tanto a nivel coreográfico como musical. Hecho que consideramos está íntimamente relacionado a las perspectivas teórico metodológicas con las que se abordaron los estudios folklóricos en general.

---

<sup>55</sup> Vega, C. (1956).

En el campo específico de las danzas folklóricas merecen una atención especial las indagaciones de Félix Coluccio, Pedro Berrutti, Rosita Barrera y Héctor Aricó, quienes centraron sus preocupaciones en las danzas folklóricas en el contexto escolar y extraescolar, aunque soslayando en sus trabajos las implicancias pedagógicas y didácticas en la institucionalización de la danza. En los congresos de Folklore que anualmente organiza el Área Transdepartamental Folklore de la Universidad Nacional de las Artes, heredera de la Escuela Nacional de Danzas, circulan trabajos vinculados al uso de la danza popular como recurso pedagógico, gran parte de los estudios locales sustentan la preocupación por borrar la dicotomía siempre presente entre lo artístico y lo pedagógico, la danza para escena y la danza como objeto cultural en la transmisión de saberes.

En el estudio que, como equipo pudimos desarrollar en la convocatoria del INFD Instituto Nacional de Formación Docente 2007, advertimos tres sentidos que adquiere la transmisión de estos saberes en la escuela, desde un punto de vista estrictamente coreográfico ligado al mostrar, desde una perspectiva que recupera el valor expresivo y vivencial en la enseñanza y el aprendizaje de las danzas, y desde una construcción socio cultural situada históricamente y con posibilidades de transformación en el contexto actual. Los sentidos que tiene la enseñanza de las danzas en las escuelas fueron agrupados en las siguientes categorías: lo coreográfico, lo rítmico – expresivo y lo socio – cultural, remitiendo a opciones didácticas que potencian los aspectos técnicos o instrumentales, artísticos o creativos y político culturales.

En virtud de la carencia de estudios que focalicen la mirada en las estrategias metodológicas que se implementan en la transmisión de las danzas tanto en el ámbito formal como no formal, hemos desarrollado esta investigación acerca de una práctica cultural con fuerte presencia en el escenario local. Se estudiaron experiencias locales de la ciudad de Córdoba, considerando diferentes unidades de análisis por sus características contextuales, aunque todas comparten un universo poblacional ya que pertenecen a instancias incipientes de institucionalización de las danzas populares, como campo de saberes en proceso de sistematización:

Las instituciones abordadas fueron:

- el Instructorado de Danzas Folklóricas que se desarrolló en el IPEF,
- la Tecnicatura de Folklore en el Instituto de Culturas Aborígenes.
- los Seminarios de Danza Popular de la Secretaría de Extensión Universitaria de la UNC.

Abordamos la investigación desde un diseño cualitativo que privilegia conocer y comprender los posicionamientos de los sujetos involucrados en la enseñanza de las danzas populares y sus perspectivas metodológicas en la implementación de las mismas en el contexto educativo. Se trata de un estudio exploratorio- descriptivo que busca caracterizar las estrategias didácticas en torno

a la enseñanza de las danzas folklóricas, dilucidando similitudes y diferencias en el tratamiento de aspectos que aluden a la trayectoria formativa y laboral de los entrevistados, sus decisiones didácticas respecto de la clase de danza y sus concepciones artístico culturales en torno al folklore, las tradiciones, el danzar, el uso de la técnica y la música, entre otras.

### **Aproximaciones al campo empírico desde una mirada descriptivo interpretativa**

**Las categorías estudiadas fueron:**

**-Trayectoria formativa y laboral** de los docentes entrevistados.

**-Núcleo Didáctico:** planificación de la clase de danza, sujeto del aprendizaje, sujeto de la enseñanza, recursos, lugar de la música, secuencia de actividades, contenidos, enseñanza de la técnica y metodología.

**-Concepciones artístico culturales:** cultura popular, folklore, tradición, concepción de danza, técnica, academia/ talleres, como dos modalidades del enseñar y aprender danzas folklóricas.

La mirada comparativa de las categorías mencionadas posibilitó primero describir las trayectorias formativas y laborales de los docentes entrevistados, para arribar a sus concepciones didácticas y a sus posicionamientos artístico culturales que sustentan la *construcción metodológica* (Edelstein, 2001) de la clase de danza, entendida como la articulación entre la lógica de selección y elaboración del contenido a enseñar y la lógica del aprendizaje, considerando las particularidades contextuales.

### **Con respecto a la trayectoria formativa y laboral se observó que todos los entrevistados**

- a) refieren haber **aprendido danzas en academias tradicionales**, con el “método formal”. Ponen de relieve la exclusividad de las academias en la transmisión y formación en danzas folklóricas
- b) argumentan que las **titulaciones recibidas** en las academias no les sirvieron para insertarse laboralmente a nivel oficial
- c) sostienen que la legitimidad de la **trayectoria de formación** radica más que en el título, en el rol docente. Todos enseñan, pero no necesariamente con la habilitación oficial. Sólo uno tiene título de validez nacional. Las demás titulaciones no son específicas al ámbito de las danzas

Finalmente, los consultados entienden que las Academias constituyen espacios de aprendizaje sistemático que permite codificar los saberes de las danzas folklóricas y perpetuarlos para su transmisión según un modelo tradicional, por lo que todos los entrevistados en sus trayectorias formativas han inaugurado nuevas **búsquedas en otras disciplinas** como: danza clásica, expresión corporal, español, teatro, música, tango, danzas del folklore universal.

**Con respecto al núcleo didáctico los consultados manifestaron que:**

La preparación o **planificación de la clase** la sustentan en varios criterios: la elaboración de la propuesta metodológica según las características del grupo y del bagaje cultural que poseen, la escucha musical que posibilite seleccionar el material auditivo para la clase, pensar herramientas como diversidad de recursos que permitan dar respuestas. En todos los casos se trata de una planificación abierta, dinámica que se reestructura en función de las necesidades de los estudiantes

La experiencia que vivieron al tener que enseñar a bailar a otros, no planteaba una intencionalidad metodológica explícita. En general no se proponían conscientemente enseñar, querían ser bailarines. **Diferencian el ser bailarín, del ser docente** de danza. Aparece la necesidad de replantearse cómo están enseñando a raíz de un suceso particular que invita a mirar al sujeto del aprendizaje.

La concepción del **sujeto del aprendizaje** como poseedor de una capacidad para disfrutar del bailar, recuperando sus saberes previos, desde lo corporal, socio afectivo y cultural, lo que supone una **concepción de conocimiento**, que se propone rescatar el saber internalizado, práctico, intuitivo que los sujetos portan.

El emplazamiento del **sujeto enseñante** como animador socio cultural, facilitador que propicia la reinterpretación de una práctica cultural como el bailar, resaltando la horizontalidad en el vínculo pedagógico, donde el aprendizaje es del que enseña y del que aprende.

Así mismo destacaron por un lado, que en el proceso de enseñanza de las danzas se apelan a diversos **recursos** como la poesía, el teatro, el juego, la literatura, el canto, músicos en vivo, instrumentos, percusión y todos los



## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

elementos que contribuyan a contextualizar la danza en un tiempo y espacio particular.

*“siempre me gusto trabajar clases con alguna poesía, con algún ambiente musical que la letra les diga algo, que les haga reflexionar para trabajar también lo contextual de la danza. Con las danzas bolivianas trabajamos todo lo que es la vida y la cultura Andina.”*

(Entrevista N° 6)

Y por otro que **la música** es un eje estructurante de la clase, la selección que se realiza de la misma, organiza los contenidos y los momentos, la música alberga el componente coreográfico, por lo que cada docente elige cuidadosamente los temas musicales según los objetivos que persigue en el diseño metodológico de la clase.

Finalmente, desarrollan una **secuencia metodológica** propia de los talleres de danza que presenta algunas estrategias comunes: parten de la preparación del cuerpo, algunos le denominan *“laboratorio corporal”, “afinar el instrumento”, “calentamiento”, “entrada en calor”, “estiramiento”* con el objetivo de lograr la concentración, conectarse con uno mismo, buscando la integridad emocional, motriz y corporal.

*“Para cualquier observador externo no distaría de una “entrada en calor”, para ella la instancia de centramiento en uno mismo tratando de no pensar en nada, huyendo del pensamiento mecánico. Desde mi lugar significó un reconocimiento de mi propio cuerpo, “recordar” lo que tenía olvidado, sentir desde mi respiración hasta el cosquilleo en los pies, la sensación de paz y serenidad, no pensar, si sentir... Me parece que el desarrollo de lo que después vino no se hubiera sostenido sin esta primera instancia de trabajo.”* (Notas de campo)

En un segundo momento se prioriza la exploración rítmica, expresiva, vivencial, lúdica, comunicativa, la recreación progresiva de figuras y pasos para llegar a la construcción coreográfica, con la intención de despertar la espontaneidad, evocar lo que ya saben, sacar de adentro hacia afuera un saber y vivencias que están en el otro.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

En un tercer momento se enfatiza el armado coreográfico, lo que supone *“poner en el frasquito el mensaje ancestral y social de la coreografía y los significados que portan los ritmos, su simbología...”* (Entrevista nº 1). Internalizando la coreografía convencional de la danza y los ritmos abordados. En esta instancia se posibilita que los participantes bailen colectivamente, recuperando los aprendizajes que van incorporando en cada clase. En algunas propuestas la secuencia culmina con un relato conceptual de lo vivenciado, una puesta en común de lo aprendido.

Por otra parte uno de los entrevistados da cuenta de una secuencia metodológica propia de las academias de danza que procede en el siguiente orden: se selecciona una danza, se plantea el esquema coreográfico, los pasos y las variantes rítmicas y coreográficas. Por último se trabaja la interpretación escénica.

En sus palabras:

*“Se toma una de las coreografía más documentadas y esa se la expone, se le explica al alumno que hay variantes denominadas que tienen que ver con visiones tanto de viajeros, escritos, investigadores o folkloristas que se dedican al tema. El primer paso es plantear el esquema coreográfico, la sucesión de pasos y esquemas. Yo siempre digo “empiezo de abajo hacia arriba” en la forma de enseñar. Ver si tiene variables de ritmo por ejemplo en el cuándo que tiene dos tiempo como la zamba alegre. Luego plantear el esquema del dibujo coreográfico, el sentido de las figuras y en eso ver cuál es la parte expresiva que voy a dar”* (Entrevista N° 5)

Hemos dilucidado dos posiciones metodológicas en la enseñanza de las danzas a las que denominamos Académica- tradicional y Expresiva-vivencial.

La concepción académica enfatiza el objeto de enseñanza como una práctica cultural heredada, a ser transmitida según pautas consideradas tradicionales, mientras que las corrientes expresivas enfatizan la danza como un objeto de enseñanza posible de resignificarse con códigos expresivos, estéticos y comunicativos de cada sujeto y del contexto.

	<b>Académica – tradicional</b>	<b>Expresiva- vivencial</b>
<b>Transmisión del contenido</b>	La transmisión del contenido ocurre de afuera hacia adentro, se prioriza en el proceso educativo la adquisición de las formas coreográficas de las danzas folklóricas en su contexto histórico de creación. El contenido es la coreografía de las danzas.	En el proceso educativo se prioriza un abordaje que va de adentro hacia afuera y el contenido es la expresión de una vivencia cultural.  La danza es recurso lúdico, comunicativo, expresivo y a su vez un contenido enmarcado en una concepción de construcción socio cultural.
<b>Enseñanza de la técnica</b>	Se aborda la enseñanza de la técnica mediante un procedimiento analítico descriptivo, se desglosa la danza en secuencias pautadas de movimientos.	Parte de la audición del componente rítmico y busca su representación corporal según las posibilidades de cada sujeto. Predomina la construcción rítmico – exploratoria de las danzas.
<b>Secuencia metodológica</b>	Metodológicamente se procede de la conceptualización teórica a la práctica corporal. Predominan los componentes convencionales (posturas, ubicación en el espacio, pasos, coreografía) de las danzas y sus variantes.	Procedimiento inductivo, de lo particular a lo general, de la vivencia corporal a la conceptualización de la danza como objeto de estudio.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

<b>Concepciones culturales</b>	Hay una concepción estática y esencialista de la tradición, que recupera las danzas del patrimonio histórico como prácticas culturales heredadas para ser enseñadas según los códigos estéticos de su momento de conformación.	La tradición es concebida como una construcción dinámica y vincular, atravesada por diversas relaciones entre sujetos en un contexto multicultural. Se vincula lo folklórico con los procesos de hibridación cultural propios de la actualidad. Las danzas folklóricas vigentes son elegidas para su enseñanza por su significación social actual.
<b>Sujeto del aprendizaje</b>	Se enfatiza al sujeto del aprendizaje como <b>receptor</b> de formas culturales convencionales.	El sujeto del aprendizaje es considerado como <b>productor</b> de cultura y como tal portador de saberes que se resignifican.
<b>Metodología</b>	En la propuesta metodológica de enseñanza se prioriza la prescripción de las formas convencionales de la danza, centrada en lo coreográfico, a partir de un modelo de instrucción cuyo soporte es la técnica. La relevancia de <b>la forma</b> .	La propuesta metodológica de enseñanza prioriza los aspectos emocionales, vivenciales y comunicativos de los sujetos y desde allí aborda lo coreográfico, resaltando las posibilidades expresivas de los ritmos y danzas trabajados.
<b>Selección de contenidos</b>	La selección del contenido responde a la diferenciación entre danzas del patrimonio histórico y danzas vigentes, están ausentes en esta selección las danzas de raigambre negra y aborígen ya que se enfatizan las danzas denominadas criollas que tuvieron presencia hegemónica en el momento de creación de la Nación.	Se prioriza en la selección las danzas vigentes, es decir las que aún se bailan por su significación social y se recuperan las danzas de los pueblos originarios, la de los afrodescendientes y las danzas criollas de diferentes regiones del país y Latinoamérica.

Como argumentamos en el trabajo anterior ya referenciado, la enseñanza de **las** danzas folklóricas constituye un cuerpo de conocimientos teórico-prácticos sistematizados a lo largo del tiempo, que requieren para su transmisión de una serie de elementos técnicos como: la sensibilización rítmica, la internalización de los pasos, el aprendizaje de los diferentes esquemas coreográficos y el conocimiento de las estructuras tradicionales de los géneros musicales y coreográficos folklóricos. En la transmisión de las danzas subyacen modos de concebirla, posicionamientos teórico metodológicos respecto a lo que son las danzas, sus sentidos, sus formas de conformación histórica, aspectos que están involucrados pedagógicamente en los modos de apropiación y transmisión de las mismas, que conlleva decisiones didácticas que priorizan por momentos lo coreográfico, lo rítmico, lo expresivo, la composición, la recreación de estas prácticas y saberes.

### **Con respecto a las concepciones artístico-culturales:**

En las propuestas de enseñanza subyacen supuestos éticos, estéticos, ideológicos y pedagógicos que sustentan las decisiones y acciones de cada docente configurando la construcción metodológica orientada a promover los aprendizajes en los estudiantes.

Entendemos que lo metodológico posiciona al docente en un acto creativo de articulación entre la lógica propia de los saberes artísticos, las posibilidades de apropiación de estos saberes por los sujetos y las situaciones y contextos particulares que constituyen ámbitos donde ambas lógicas se entrecruzan.

Entre las recurrencias y contradicciones que encontramos en el discurso de los docentes entrevistados recuperamos los siguientes aspectos:

### **Posiciones sobre lo técnico y lo académico:**

*“Hay una técnica específicamente del folklore como hay expresividad específicamente del folklore y un concepto rítmico... si no conocemos esa base y esa técnica pura del folklore difícilmente podemos proyectarla hacia adelante. Cuando vos ves a ese viejito moverse, un pasito que te haga, cómo te pone un pie, bueno ahí, hay un secreto de técnica pura, que hace a la danza folklórica. Entonces ahí encontrás una técnica, que después se elaboró académicamente por los diferentes estudiosos que empiezan a hacer las recopilaciones y crean las escuelas de danza en nuestro país de las cuales salen todas las líneas de academias en las diferentes provincias, lo han codificado a ese pasito de ese viejo para que*

*lo podamos recibir hasta ahora, pero fue solamente una codificación. El trabajo que han hecho las academias en ese aspecto es tremendo, yo siempre lo comparo como la biblioteca popular donde están todos los libritos acomodados, ese trabajo hizo la academia y las escuelas de danza, acomodar toda la información para que la podamos recibir, desgraciadamente en ese acomodamiento ... se quedó con la forma, resguardando la forma para que no se pierda y que gracias a la academia nos llega como un hecho histórico, conocer que en algún momento se bailó y gracias a la academia llegaron algunas vigentes que se bailan ahora. Pero bueno, el resguardo de la forma ha hecho perder la espiritualidad funcional de cada danza, por eso vemos academias que bailan todos igualitos, pero lo digo con todo respeto yo vengo de academias también.” (Entrevista N° 4)*

En esta dinámica, el lugar de la técnica entendida como repetición de pasos, memorización de estructuras coreográficas, mecanización de pautas de movimientos, adquirió un sentido preponderante en la enseñanza de las danzas folklóricas en el seno de las academias; en contraste con esta concepción de la técnica y su enseñanza, aparece otra práctica y conceptualización de la misma que flexibiliza las formas del bailar. Los entrevistados refieren al concepto de **técnica pura** cuando aluden al bailar en el contexto de creación y práctica espontánea, donde el danzar es un fenómeno socio cultural producido y apropiado por un grupo con identidad y sentido de pertenencia de ese bien cultural. Se reconoce esa técnica como un elemento básico, sin el cual no hay aprendizaje, ni transmisión del hecho folklórico; la disyuntiva se presenta cuando en los procesos de institucionalización de la enseñanza de la danza en las academias, la técnica ayuda a codificar los bailes folklóricos, lo cual es reconocido como un aporte ineludible a la continuidad en la transmisión de los mismos, pero también promueve una versión estereotipada y anquilosada de las danzas, lo que advertimos está siendo revisado por los mismos docentes. Esta concepción de la técnica nombrada como académica prioriza procedimientos de enseñanza instrumental, en los que se enfatizan aprendizajes que tienden a homogeneizar las formas del bailar; las revisiones que advertimos a esta concepción, priorizan la expresividad e interpretación de cada sujeto en su contexto, reconociendo el mensaje simbólico que portan las formas coreográficas.

### **Concepciones sobre la danza**

Los entrevistados sostienen diferentes significados asociados a la danza, construcciones que reflejan sus propias experiencias, formas de vida, el posicionamiento construido en las trayectorias como bailarines, como músicos, como educadores, en las que podemos rescatar los siguientes sentidos: una de las entrevistadas sostiene que *“las danzas, los ritmos y las coreografías portan un mensaje ancestral”*, aludiendo a simbologías presentes en los mismos que son retransmitidos en el proceso de enseñanza. En una de las experiencias observadas la docente elige comenzar su seminario con una danza, *“la cuarteada”*, de profundo significado en el contexto norteño, intenta transmitir esto al grupo, los significados socioculturales que sostienen esta expresión popular, los sentires de los pobladores, ella lo transmite desde el lugar del conocimiento que da la vivencia de esta expresión popular. Hay una transmisión de un mensaje que se recrea y reconstruye desde las prácticas corporales de los integrantes del grupo, en este otro contexto particular de la clase.

La danza aparece considerada como una construcción sociocultural histórica, dinámica y cambiante. La danza es parte de una filosofía de vida. La danza es una forma de encontrarse consigo mismo. La danza es cadencia y forma, con ello se expresa que posee un lenguaje corporal que hace a la identidad de cada danza.

### **Concepciones acerca de la tradición, el folklore y lo popular**

Advertimos dos miradas, una que refiere a la vigencia de ritmos tradicionales que aun hoy se bailan y otra en que lo tradicional es lo genuino, lo local, el patrimonio regional de zonas rurales que es reinterpretado en otros contextos que no son los de producción de ese hecho cultural, perdiendo su carácter tradicional.

*“para mí es lo bailado, lo actuado en el ámbito determinado de formación y creación de ese espacio. Distinto a lo popular. El termino popular hace que se recreen esos espacios de danza tradicionales en distintos ámbitos, donde está el proceso de apropiación cultural como puede ser en Villa Libertador con la comunidad boliviana...”*  
(Entrevista N° 5)

Desde esta visión la tradicionalidad de los hechos folklóricos queda anclada en el pasado o en escasas experiencias rurales que conservan algo de esta esencia pura a la que en diversas oportunidades aluden los entrevistados. Cuando lo tradicional tiene lugar en las fiestas populares actuales se expresa con un nuevo

sentido donde los actores sociales son protagonistas en la transmisión y recreación de la cultura.

*“Sé que lo que estamos haciendo ahora es de este momento, del momento en que vivimos. Por ahí se dice que tradicional folklórico tiene que ver con que te tenés que vestir de gaucho, y yo creo que es un elemento más... yo nunca condiciono a nadie que para que dance nuestras danzas se tenga que poner... sí saber que si vas a hacer un trabajo que represente a determinada época, está bueno estudiar qué se usó en esa época, pero para mí da igual si vas descalzo o con una alpargata.” (Entrevista nº 3)*

## **Conclusiones**

Recuperando el trabajo realizado por , M.B. Hirose (2010) acerca de la profesionalización de la enseñanza de las danzas folklóricas en la Escuela Nacional de Danzas donde argumenta que:

*“Todas las danzas clasificadas como folklóricas o tradicionales y apropiadas en contextos de construcción de estados nacionales, han pasado por un proceso de re contextualización: es decir, son formas originarias de un tiempo y espacio determinados que se documentan con el fin de ser presentadas en otro momento y lugar... al menos en el caso de las danzas folklóricas convertidas en nacionales, este proceso no comenzó en el interior, de donde abrevaban los eruditos para elaborar manuales, dar clases y extraer inspiración, sino en el centro político nacional”*

Además de este proceso de recontextualización política de una práctica cultural como el bailar, se le imprime a las danzas otro proceso de transformación de carácter didáctico que remite a los procesos de selección, organización y secuenciación de estos saberes para su transmisión. En este sentido junto con la definición epistemológica de la danza por parte de los estudiosos, que supone la legitimación de un recorte cultural, se procede a proponer una didáctica de la danza de fuerte base prescriptiva y normativa posicionando a la enseñanza como ciencia aplicada, instrucción orientada por un método, anclada en la consecución de pasos analíticos y graduados a partir de la fragmentación de movimientos, como estrategia de enseñanza del bailar, cuyo eje lo sostiene la pauta coreográfica de un grupo de danzas denominadas criollas.



En este proceso de transformación de la danza de un bien cultural a un objeto de estudio y consecuentemente a un objeto de enseñanza, en el contexto nacional de comienzos de siglo XX, identificamos que en la enseñanza de las danzas folklóricas predominó un estilo instrumental, asociado a concepciones normativas y prescriptivas que se traducen en perspectivas metodológicas que denominamos académica-tradicional, en la enseñanza de las danzas populares.

En las últimas décadas y en contraste con esta concepción de la enseñanza de la danza, los aportes de la didáctica y las fuerzas instituyentes producidas en el seno de los movimientos populares de la danza, permitieron la problematización de lo metodológico adquiriendo un giro sustancial que posiciona al enseñante como sujeto creativo en la construcción de una propuesta formativa.

En este sentido se reconoce que las concepciones del enseñar y aprender de lo artístico cultural, no son ajenas a las opciones metodológicas y que la problemática del sujeto que aprende, junto con la problemática del contenido, imposibilitan pensar en un método único. Por el contrario, se sostiene la heterogeneidad de procedimientos signados por el posicionamiento que el educador construye sobre el saber y que se traducen en la construcción metodológica. Identificamos ésta manera del dar clases de danza folklórica, en aquella propuesta metodológica de enseñanza que denominamos expresivo-vivencial. En las propuestas observadas los pasos de la danza no constituyen lo más importante de la clase, en todo caso son parte de un proceso que comienza en uno mismo, priorizando la manera en que cada uno expresa su particular modo de bailar.

En estas experiencias formativas hay un reconocimiento respetuoso de las tradiciones, como historia acumulada colectiva de los pueblos, posible de ser recreado en cada momento del danzar. El trabajo de investigación abordado nos sigue interpelando en la construcción de interrogantes en relación a las danzas y sus procesos de transmisión. ¿Es la técnica una convención social producida en una coyuntura histórica; refleja el bailar del pueblo, refleja la imposición de grupos de poder que instituyen las formas correctas del danzar? ¿Dónde están los bordes, las fronteras entre la reproducción y la transformación de la danza?, ¿hasta qué punto podemos recrear las danzas folklóricas sin traicionar la identidad que las constituye?.

Nos propusimos reconstruir las concepciones didácticas que se abordan en la transmisión de las danzas populares y desde el proceso de interpretación y análisis de las experiencias y discursos de los entrevistados podemos sostener a modo de hipótesis interpretativa que a las decisiones teórico metodológicas en torno a la enseñanza de las danzas subyacen concepciones de cultura, arte, danza, música, folklore, tradición que se operativizan en la construcción

metodológica y las decisiones didácticas que esto conlleva en la clase; parece pertinente continuar indagando en las transformaciones estéticas, coreográficas y simbólicas, que se viene operando al interior de los espacios dedicados a la enseñanza de las danzas populares en permanente proceso de resignificación.

## Bibliografía

- L.; Cols, E. (2008) La enseñanza; en Camilloni, A. *El saber didáctico*. Buenos Aires; Paidós. Capítulo 6.
- Blache M; Dupey A. M.; Cousillas A.M. y otros (1994). Perspectiva del Folklore, en *Antropología*, Lischetti Mirta compiladora Buenos Aires, Eudeba.
- Bourdieu P; (1988) Espacio Social y Poder Simbólico, en *Cosas Dichas*. Buenos Aires, Gedisa.
- Calvo, V y Veiga C; (1999) La Danza Popular como recurso Pedagógico, en *Jornadas Nacionales de Folklore*, mimeo Neuquén Patagonia Argentina.
- Colombes, A. (1996). *Sobre la cultura y el arte popular*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Dupey, A.M. (1988) Tres Abordajes a la Diversidad Cultural: cultura popular, elitelore y folklore. *Revista de Investigaciones Folklóricas* No.3 Buenos Aires.
- Edelstein, G. (2001) Un capítulo pendiente: el método en el debate didáctico contemporáneo. En Camilloni, A., *Corrientes Didácticas Contemporáneas*. Buenos Aires, Paidós.
- Furlan A. (1989) Metodología de la enseñanza en *Aportaciones a la Didáctica de la Educación Superior*, ENEP Iztacala, UNAM, México.
- García Canclini N. (1995) *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos Multiculturales de la Globalización*. México, Grijalbo.
- Hirose M.B. (2010). El movimiento institucionalizado: danzas folklóricas argentinas, la profesionalización de su enseñanza. *Revista del Museo de Antropología* 3. FFyH, UNC. Argentina.
- Vázquez, H. (1994) *La investigación socio-cultural. Crítica de la razón teórica y la*

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*razón instrumental.* Buenos Aires, Biblos.

Vega, C. (1956) *El Origen de las Danzas Folklóricas.* Buenos Aires, Ricordi.



## **Folklore y educación y el folklore en la educación. Una mirada desde la posibilidad**

**María Inés Epulef \***

**P**odríamos iniciar esta presentación preguntándonos ¿Cuál sería el propósito por el que se tendría que incluir el folklore en el sistema educativo? Se podría argumentar su relevancia en relación con la constitución de dimensiones significativas de la vida social e individual como la identidad social, la memoria colectiva, el sentido de lo local, por ejemplo de lo patagónico y rionegrino y/ o por el valor del conocimiento de costumbres, sistemas de creencias, valores y tradiciones de la propia comunidad y de otras, para favorecer el respeto hacia modos de vida de culturas diferentes.

Para abordar la problemática de la incorporación del folklore al ámbito educativo me centraré en una mirada desde la interioridad del curriculum, y a partir de considerarlo en términos de una ausencia que se torna en carencia con respecto a una necesidad.

En la actualidad el folklore en términos de la cultura tradicional vernácula y sus diferentes formas expresivas no se encuentra explícitamente incluido en los contenidos curriculares. Sin embargo, en el sistema educativo se realizan prácticas referidas a géneros denominados folklóricos como danzas, cantos y música en el marco de lo que Pierre Bourdieu (1981) denominó curriculum oculto, es decir, que los alumnos aprenden a través de la experiencia de acudir a la escuela más allá de los objetivos educacionales de dichas instituciones y a aprendizajes asociados, mayormente, a actividades extraescolares.

En la provincia de Río Negro dichas prácticas se canalizan en parte en talleres que se realizan a través de los Centros de Actividades Infantiles (CAI).

---

\* Directora de la Escuela Provincial de Folklore de Cipolletti

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Los CAI “*forman parte de una política socioeducativa integral orientada a favorecer el cumplimiento pleno del derecho a la educación de todos los niños y niñas. Se proponen ampliar el universo cultural y fortalecer las trayectorias escolares de los alumnos que requieren mayor acompañamiento pedagógico para acceder y/o completar sus estudios. Para tal fin, estos centros, instalados en escuelas primarias cuentan con un equipo integrado por un coordinador, dos maestros comunitarios y tres talleristas que ofrecen variadas propuestas pedagógicas y culturales.*

*En los Centros de Actividades Infantiles los chicos participan de talleres y actividades artísticas, científicas, tecnológicas, deportivas, recreativas u otras relevantes para la comunidad. Las actividades se desarrollan los días sábados y en algunas de ellas participan las familias y los miembros de otras instituciones u organizaciones”* <sup>56</sup>

Otro espacio de enseñanza y aprendizaje se relaciona con las prácticas de danzas folklóricas con motivo de las representaciones de las mismas en el marco de eventos conmemorativos como las celebraciones de las efemérides de las fechas patrias que se efectúan en las escuelas. Se trata de un aprendizaje esporádico sin la debida continuidad temporal y sistematicidad curricular.

La ejecución de dichas prácticas depende de la voluntad del docente y de sus competencias y destrezas en la materia además de las habilidades de éste para articular dicha experiencia, como diría Mariela Ferreira Urzúa (2009), con la formación integral de los alumnos como personas.

A continuación, reflexionaré sobre la inscripción de contenidos referidos al folklore en la educación a partir de su abordaje en términos de la transversalidad educativa. Es decir, que los contenidos de folklore sean trabajados en todos los ámbitos de aprendizaje y en todas las instancias de desarrollo curricular que componen la institucionalidad y la cultura escolar y que dichos contenidos constituyan aprendizajes significativos para los estudiantes al conectarlos con los temas y contextos sociales, culturales y éticos presentes en su medio social y cultural. Dicho enfoque ofrece un tratamiento más comprensivo e integral que el meramente disciplinario y presta atención a aspectos cognitivos, éticos, expresivos conectados al entorno social inmediato y mediato.

---

<sup>56</sup> [https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo\\_seccion.php?id=43](https://educacion.rionegro.gov.ar/desarrollo_seccion.php?id=43)

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

De acuerdo al diseño curricular de la educación de nivel primario de la provincia de Río Negro

*“Los contenidos transversales son aquellos que responden a tres características básicas:*

- Hacen referencia a los problemas y a conflictos de gran trascendencia, que se producen en la época actual frente a los cuales es necesario tomar posición (personal y colectivamente). Algunos de esos problemas se vinculan con el medio ambiente, la violencia, las discriminaciones y situaciones injustas de desigualdad, etc.*
- Refieren, fundamentalmente valores y actitudes. Su abordaje permitirá una mejor comprensión de la realidad, en tanto se propiciará que los/las estudiantes elaboren sus propios juicios críticos ante los problemas y conflictos sociales.*
- Se trabajan dentro de las áreas y disciplinas curriculares, en una doble perspectiva: contextualizándolas en ámbitos relacionados con la realidad y con los problemas del mundo contemporáneo y, a la vez, dotándolos de un valor funcional o de aplicación inmediata respecto a la comprensión y a la posible transformación positiva de esa realidad y de esos problemas.”<sup>57</sup>*

El Folklore como disciplina científica ha abordado el conocimiento de formas de vida y manifestaciones expresivas tradicionales enraizadas localmente producidas fuera de los ámbitos de las instituciones. Comprende manifestaciones expresivas colectivas que hacen a la identificación de quienes las practican. Por ello el folklore aporta al conocimientos de la identidad de la comunidad local, y a comprender la diversidad entre localidades y cumplimenta y da cuenta de una de las funciones de las escuela que es la de establecer la conexión con la vida social inmediata de los educandos en todos sus aspectos.<sup>58</sup> Posibilita el abordaje no solo las identidades sociales sino también de sus particularidades expresivas, estéticas y valorativas.

Bien sabemos que la formalidad de una asignatura está signada por la horizontalidad y que para el sistema educativo son consideradas materias transversales aquellas relacionadas con la sociedad actual y más direccionadas a concientizar sobre problemáticas relacionadas con el medio ambiente, la discriminación, la sexualidad, la diversidad cultural etc. Al respecto se crean

---

<sup>57</sup> file:///C:/Users/AsusPC/Downloads/disenio\_nivel\_primario.pdf p. 25

<sup>58</sup> file:///C:/Users/AsusPC/Downloads/disenio\_nivel\_primario.pdf p.8

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

políticas educativas que encuadran el proceso de implementación en todas las escuelas del país. Se han elaborado materiales para acompañar la tarea con contenidos y propuestas para el aula que abordan cada temática desde una visión integral. En las jornadas institucionales se ha debatido acerca de estrategias y recursos para su presentación en el aula.

Tomando estos ejemplos considero que el folklore en la organización y amplitud del curriculum podría implementarse como una asignatura formal o bajo la modalidad transversal asumiendo como señala Gloria A. de la Cruz Guerra (1999) que:

*"los temas transversales no se contemplan asociados a un área determinada o como áreas independientes de conocimiento, sino que van diseminados a través de todas las áreas curriculares con un carácter de permanencia, continuidad y globalidad"*

Simultáneamente, la transversalidad lleva a pensar en nuevos u otros modos de enseñar los contenidos seleccionados en el curriculum. Requiere reflexionar sobre cómo pueden ser integrados a los distintos lenguajes de las ciencias naturales, sociales, artísticos etc., según sea el nivel en el que se implementen. Los temas transversales aluden, a una forma de entender el tratamiento de determinados contenidos educativos que no forman parte de las disciplinas o áreas clásicas del saber y la cultura.

Entonces la mirada transversal esta puesta aquí como posibilidad, dependiendo de la propia creatividad del educador como de las necesidades planteadas hacia la concreción de los objetivos que durante el ciclo lectivo se puedan presentar a la hora de desarrollar una actividad con referencia al tema aquí tratado .

Considero que hay que pensar cómo los aportes del Folklore como disciplina pueden permear la malla curricular de acuerdo a los ejes que se establezcan. Asimismo, requiere una base teórica curricular de concreción de aspectos generales de la disciplina a la que mayormente los educadores no acceden, lo que conlleva la necesidad de contar con docentes que cuenten con una formación en el área; con conocimiento e idoneidad para la enseñanza del folklore.

En la actualidad existe una gran demanda al sistema educativo porque se alude al sin sentido de la enseñanza queriendo explicar que existe una lejanía

con la realidad considerando la comunidad en que se está impartiendo educación.

Dar sentido a la enseñanza es poner en valor el folklore porque da cuenta del contexto sociocultural comunitario del alumno, posibilita la reflexión sobre la propia comunidad y la continuidad de sus expresiones distintivas que atiende al objetivo del currículum de R.N, cuando en la presentación de una asignatura se consigna "que el educando tenga conocimiento del entorno físico-natural y sociocultural." Pero además de considerar la recuperación de valores sociales locales se puede profundizar en la integración de saberes escolares con saberes comunitarios

Tomar en cuenta el saber tradicional que comprende usos, costumbres, creencias, , coplas, refranes, fiestas, ceremonias, música, danzas, poesía, artesanías, medios de transportes, vivienda, vestimenta, leyendas de distintos grupos sociales y ponerlo en relación con el saber académico genera significativas reinterpretaciones sobre la realidad y dinámicas retroalimentaciones.

La implementación de la enseñanza del folklore en las escuelas es una temática que se viene tratando desde hace mucho tiempo<sup>59</sup>, y ha tomado nuevamente vigencia dado que un proyecto de Ley de dicha enseñanza a nivel nacional cuenta ya con media sanción por parte del Senado de la Nación<sup>60</sup>. Para el mejor logro de la misma se requiere de un trabajo de integración de los contenidos del Folklore a la malla curricular y la planificación y ejecución de actividades de formación de los docentes que profundicen en el valor del folklore en relación con procesos de identificación social y cultural asociados a lo local y regional. Presupone como se señala en el Diseño Curricular Nivel Primario "Una concepción crítica del currículum /que/ requiere pensar las distintas formas en que se puede construir el conocimiento, considerando la realidad histórico-social y la diversidad cultural, para garantizar la igualdad de acceso al saber."<sup>61</sup>

### **A modo de conclusión**

---

<sup>59</sup> Por LEY N 5839 del 23 /11/1987 SAN JUAN estableció la enseñanza obligatoria del folklore en las escuelas primarias de la provincia . La Cámara de Diputados de la provincia de Santiago del Estero aprobó por unanimidad el proyecto de ley que dispone la enseñanza obligatoria del folklore regional y nacional en las escuelas del territorio en 1998.

<sup>60</sup> El proyecto de Ley de Enseñanza de Folklore en las Escuelas, presentado por la senadora María Magdalena Odarda, fue aprobado por unanimidad 16\_11-2016 por la Cámara de Senadores

<sup>61</sup> file:///C:/Users/AsusPC/Downloads/disenio\_nivel\_primario.pdf



Se dice que "hay un creciente tendencia a distanciar al estudiante de la cultura que le sería "propia". Se pregunta "qué referencias culturales tradicionales / populares se ofrecen en la escuela". Se declara "que no hay materiales para que el educador pueda acercar la cultura al aula de un modo simple y fácil".

Estos planteos encuentran alternativas a través del desarrollo tanto en educadores como en los alumnos de una actitud investigativa en torno al folklore local, apoyándose en la revisión de trabajos realizados por académicos referidos a la provincia de Río Negro y en la indagación directa del universo folklórico comunitario.

La posibilidad está en la disposición de quienes muestran interés en estas temáticas por su contenido altamente educativo y social. Paralelamente se espera la sanción de la ley, dispositivo que definitivamente incluya el folklore en las escuelas porque contribuye a la "construcción de conocimientos y actitudes necesarias para comprender la realidad social, las experiencias colectivas pasadas y presentes, el espacio donde se desarrollan los procesos de producción y reproducción material y simbólico de los sujetos sociales"<sup>62</sup>

## BIBLIOGRAFIA

- Barrera, Rosita (1997) *El folklore en la educación. Buenos Aires, ed. Colihue.*
- Bourdieu Pierre y Jean C. Passeron (1981). *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza.* Editorial Laia
- Coluccio, Félix (1986) *Folklore para la Escuela* Buenos Aires, Plus Ultra.
- Ferreira Urzúa, Mariela (2009) Un enfoque pedagógico de la danza. *Educación física Chile*, 26 (8): 9-21
- Ferrini, Rita (1997) La Transversalidad del Curriculum *R.E Sinética*, 11.
- Muñoz De Lacalle, Araceli (1997) Los temas transversales del currículo educativo actual *Revista Complutense de Educación*, 8 (2): 161-173
- Ocaranza Z., Eduardo – Bruhn M. Lourdes (2011) *Manual de Folklore del Norte Argentino.* Rosario, Ed. Logos
- Olguín, Milly *Metodología para la enseñanza de la danza folklórica*

---

<sup>62</sup> file:///C:/Users/AsusPC/Downloads/disenio\_nivel\_primario.pdfp. 81

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

<https://es.scribd.com/document/162671171/Metodologia-para-la-ensenanza-de-la-danza-folklorica>



## Tras las huellas del criollismo. Testimonios del pasado y representaciones sociales del presente.

María Cecilia Pisarello\*

A partir del año 2000 venimos desarrollando desde el INAPL un proyecto de investigación sobre un fenómeno cultural y social llamado tradicionalismo que desde el sentido común se asocia a cuestiones de o relativas a los gauchos, al que titulamos “El movimiento tradicionalista argentino en los inicios del siglo XXI”.

El trabajo de campo nos ha permitido tomar contacto con quienes participan de las instituciones (círculos criollos, agrupaciones tradicionalistas, centros gauchos o fortines) que dinamizan este movimiento, abordar la descripción de sus actividades y registrarlas en bases de datos diseñadas con este propósito. La construcción de esta información ha posibilitado dilucidar la presencia de redes que sostienen y garantizan la realización de un vasto calendario de fiestas y celebraciones a lo largo del año.

Quienes participan en la creación y sostenimiento de estos centros lo hacen según sus palabras “porque es lo nuestro” y así sintetizan una cultura de larga data, que supone la transmisión de saberes y habilidades camperas de sus mayores, y de oficios y artes como la soguería, la talabartería, la tejeduría tradicional, las danzas nativas y la música de raíz folklórica. Esta forma cultural la denominan criollismo. Un paisano de la federación gaucha de San Luis en ocasión de la Fiesta del Gaucho Cuyano en la localidad de Trancas (punto tripartito de San Juan, San Luis y Mendoza), nos define las creencias y prácticas de un tradicionalista que toma como referencia al gaucho, y se plantea realizar acciones para su conocimiento y su valoración, por constituir algo propio. De este modo se posiciona como un agente clave de transmisión. En sus palabras dice:

*“Yo creo que ser tradicionalista no es lustrar las botas y ensillar el mejor caballo que uno tiene el 25 de mayo, sino que tiene que estar para algo más. Si bien es cierto que el gaucho ya prácticamente ha desaparecido, porque el gaucho como tal ha desaparecido, queda un remanente de criollismo, y es eso lo que la gente cree. Pero bueno, ha desaparecido el gaucho, ha quedado ese criollismo, es lo que hay que defender. Yo acá digo que vamos a hacer como se hacía antes, el uso y las costumbres de hace 60, 80 o 100 años atrás, porque todo ha cambiado y todo se ha modernizado pero tenemos que conservar por lo menos el conocimiento de esos usos y esas costumbres. El conocimiento*

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*de nuestra música, que eso sí se puede llegar a cambiar un poco, se puede modernizar. Incluso se pueden incluir instrumentos en la música autóctona de nuestra región, pero nunca cambiarle las raíces. Después, las nuevas generaciones yo creo pueden hacer modificaciones pero primero uno tiene que conocer lo que hereda.”(C.F. San Luis, 2009, libreta de campo)*

En este contexto la designación de gaucho se refiere a la figura histórica y a una cultura que tiene su eje en la relación del paisano y el caballo, También cobra relevancia el territorio dado que juega un rol identitario, ya que no alude sólo a una cartografía, sino, como lo plantea Gilberto Jiménez (1996): “como objeto de apego afectivo, como tierra natal, como espacio de inscripción de un pasado histórico o de memoria colectiva, como símbolo de identidad socio territorial”, “constituye por sí mismo un espacio de inscripción de la cultura y por lo tanto equivale a una de sus formas de objetivación.”

En este trabajo nos proponemos abordar algunos aspectos de la construcción del criollismo vinculados al contacto interétnico: negociaciones, asimetrías y préstamos culturales. Para realizarlo hicimos un recorte que inicia a fines del siglo XVIII y recorre diversos materiales: un fragmento del libro de Jorge Fernández sobre la historia de los indios ranqueles; cartas del Epistolario de Juan Calfucurá; reflexiones de Adolfo Prieto sobre el criollismo de inicios el siglo XX; el Fondo Documental de Carlos Daws; entrevistas y trabajo de campo.

El objetivo es aportar al análisis que nos permita comprender de qué manera los lazos familiares, económicos y políticos, en combinación con el territorio -como lo acabamos de definir-, cimentaron y afianzaron el criollismo.

### En los orígenes

Uno de los mitos con los cuales suele construirse el relato de Argentina es la inexistencia de pasado. La afirmación que los argentinos descienden de un barco – haciendo referencia a la llegada de la inmigración masiva de fines del siglo XIX y principios del XX-, olvida la existencia de culturas aborígenes anteriores a la llegada de los españoles (10000 años antes del presente hay evidencia arqueológica que así lo atestigua), sumado a los cuatrocientos años desde la llegada de españoles hasta que el país se institucionalizó en la forma que hoy se conoce.

Plantea el historiador Jorge Fernández sobre la situación previa al siglo XIX:

*“El temperamento del suelo era apacible, el sol alumbraba en él la mayor parte del año y el alimento sobraba para todos. Un ilimitado territorio que entre sus producciones contaba con vacas y caballos cimarrones garantizaba alimentación fácil, vestido y vivienda adecuados hasta para constituir una civilización, así como una movilidad desusadamente veloz. Y, en el caso del caballo, un arma formidable. Al principio, no obstante, la mayoría de los indígenas se movilizaban de a pie, su arma más efectiva era*

*la boleadora y ni sus necesidades ni sus actividades chocaban con los intereses del blanco. Algunos de aquellos grupos indígenas, para qué negarlo, poseían un carácter afable y mostraban sentimientos amistosos hacia el cristiano, cuyo contacto no rehuían y al que en numerosas oportunidades auxiliaron cuando aquel atravesaba serias dificultades. Así se comportaron invariablemente, por ejemplo, los tehuelches. Aún a comienzos del siglo XVIII podían los ganaderos del sur de Córdoba salir de sus estancias cercanas al actual emplazamiento de la ciudad de Río Cuarto y, sin riesgo alguno, cortar directamente al sureste, en procura de las sierras del Tandil, para vaquear en ellas con tanto provecho como tranquilidad. En algún momento dado la situación cambió, con lentitud, al principio, luego vertiginosamente. El enjambre humano adormecido se agitó. El impacto interétnico, el mestizaje, metamorfoseó tanto a los hombres de uno como del otro bando, y el ambiente pampeano, marco referencial y escenario dentro del cual ambos debieron actuar para la historia, pareció no ser ya inconmensurable para aquellos mestizos de a caballo. La población indígena incrementó su número, colonizó regiones nuevas, modificó su hábitat y hasta sus mismas costumbres. Incluso introdujo cambios en su alimentación y su vestimenta. El indio se hizo jinete y, para pelear, adoptó una larga lanza. Se inició en el goce de bienes de la cultura occidental que anteriormente no necesitó y hasta despreció.”(Fernández, 1998:15-16)*

Iniciamos el relato del criollismo con este fragmento por su referencia a la situación del contacto interétnico a comienzos del siglo XVIII. También la señalización de posibles causas que modificaron abruptamente la vida de quienes poblaban el extenso territorio, hoy Argentina. La presencia del caballo introdujo muchos cambios en la sociedad desde el siglo XVI. Transformó la relación de los habitantes con el territorio, también de los habitantes entre sí y los cruzó en un espacio que dejó de ser inconmensurable.

### **Epistolario del cacique Calfucurá**

La correspondencia que citamos a continuación corresponde al epistolario de Juan Calfucurá con Justo José de Urquiza, y está situada temporalmente a mediados del siglo XIX.

Juan Calfucurá dominó un extenso territorio que incluía la mayor parte de la provincia de Buenos Aires, San Luis y el sur de Mendoza y las actuales Neuquén, Río Negro y La Pampa, recibió el apodo de *Emperador de las Pampas*. Hacia el año 1841 Rosas le otorga el rango de coronel del ejército de la Confederación Argentina.

De Justo José de Urquiza podríamos decir que es una figura polifacética en un tiempo difícil. Hijo de españoles y lusitanos, se forma en el Colegio San Carlos de Buenos Aires y luego se dedica con éxito a las actividades ganaderas y de comercio; fue militar y político. Gobierna a lo largo de varios períodos la provincia de Entre Ríos y pese a ser parte del Partido Federal es quien destituye a Juan Manuel de Rosas tras la derrota de Caseros el 3 de febrero de 1852. Protegió la ganadería y favoreció la instalación de saladeros de

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

carne vacuna, hizo exigir la papeleta de conchabo a todos los peones rurales<sup>63</sup>, mejoró los caminos y los puertos, instaló molinos de agua, y ayudó al establecimiento de pequeñas industrias. Se preocupó por la educación, fundó nuevas escuelas entre ellas el actual Colegio Nacional de Concepción del Uruguay que por muchos años compitió en prestigio con el de Buenos Aires y el de Córdoba.

Los fragmentos de la carta que reproducimos a continuación está fechada en Salinas Grandes el 26 de diciembre de 1855 y escrita por Elías Baldés, joven cautivado durante la campaña de Tapalqué y que oficiara de escribiente durante cuatro años, ha sido extraída del epistolario que reconstruyó tras 20 años de trabajo el historiador Omar Lobos.

Carta de Calfucurá a Urquiza (siendo éste Presidente de la Confederación Argentina), en Salinas Grandes a 26 de diciembre de 1855:

*“Remito a usted este oficio con el intento de saludarlo a usted y de saber de su salud y la de su familia; la mía es buena Dios gracias. A la venida de regreso de esa a mi hijo lo han muerto los salteadores el 4 de noviembre; yo me hallaba peleando en el Tandil, en el Moro y en el Arroyo Chico, y a la venida para Salinas me encontré con el chasque que me traía la triste noticia. Los salteadores le han quitado todas las prendas de plata que usted le había regalado: el chapeado, los estribos, las espuelas, el cojinillo, las riendas, todo el apero. Si ven alguno con las prendas pónganlo preso y remítanlo a Baigorria. Ahora tengo que averiguar la muerte de mi hijo. Voy a ver si encuentro otro hijo para mandárselo, que después nos veremos los dos. Muy señor mío y hermano, en cuanto vivamos habremos de llevar una alianza fiel como Dios manda...yo tengo hijos para mirar como sus servidores, que algún día se podrán corresponder, muy señor mío”. (Lobos, 2015:97-98)*

En estas cartas queda claro que Calfucurá le envía a Urquiza sus hijos, como dice en una de ellas *“mando a mis hijos cerca de usted no porque yo los aborrezca sino por la grande amistad que tengo para mi hermano (Urquiza) y como creo que mi hermano ha de tener otro tanto para mí”*.

También Urquiza en carta a Calfucurá, fechada en San José, 4 de noviembre de 1857 le escribe:

---

<sup>63</sup> La papeleta de conchabo era otorgada por los propietarios de estancias y acreditaba que el peón que la portaba estaba empleado a sus órdenes, fue un documento de uso obligatorio para todos los no propietarios en edad de trabajar a lo largo de casi todo el siglo XIX. La condena prevista por “vagancia” (no portar la misma) era el servicio de las armas en los ejércitos de línea durante varios años, si el infractor no gozaba de la salud requerida para el servicio militar era condenado a la realización de servicios públicos sin sueldo por el doble de los años previstos. Los destinatarios de esa medida eran los gauchos, habitantes de las zonas rurales argentinas, a los que se pretendía de esta manera forzar a someterse a relaciones de trabajo asalariadas. El objetivo ulterior era abaratar la mano de obra en las tareas rurales – esencialmente ganaderas– y evitar el merodeo de los gauchos por las estancias, con el consiguiente robo de ganado.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*“Señor General D. Juan Calfucurá.*

*Mi querido hermano y amigo. Tu sobrino el capitán Juan Quentreu me ha entregado tu carta fecha 6 de septiembre. He tenido el gusto de abrazar a tu hijo, el que queda a mi lado para que continúe su educación tratándolo como si fuera hijo mío. Tus comisionados han sido muy bien recibidos por mí, como ellos mismos te impondrán, y me han sido muy agradables todas tus noticias y tus expresiones de amistad que te agradezco y te devuelvo. Cuantos pedidos me haces por tus comisionados, todos tengo el gusto de mandártelos como unas pruebas de mi afecto.” (Lobos, 2015:185)*

Se evidencia en la correspondencia entre ambos la existencia de una relación que definiremos como un compadrazgo fundado en alianzas políticas. En aquellos tiempos las formas políticas estaban asociadas a principios similares a los que normaban las relaciones entre los individuos en el ámbito social. Es decir, en vínculos de dependencia interpersonal que implican intercambios y obligaciones mutuas que eran asumidas voluntariamente. En la carta de Calfucurá a Urquiza en abril de 1861 le reitera:

*“Mi querido hermano cuando ha llegado mi hijo Namon cura he sabido de que usted tiene muchos enemigos en Buenos Aires no lo dudo porque usted es federal lo mismo que yo lo soy y siempre lo he sido por eso no dudara de que yo también he de tener muchos enemigos pero aunque yo hago ahora paz con ellos (Bartolomé Mitre) no crea que yo me he de dar a ellos. No nunca porque yo soy muy patriota y he siempre trabajado por el partido federal que es la opinión que yo siempre he abrazado (...) porque yo tengo la sangre colorada, sangre de federal y no como los porteños que hasta las puertas y ventanas tienen verdes y azules”.*(Lobos, 2015:293 )

### **Algunos antecedentes del criollismo organizado**

A fines del siglo XIX y comienzos del siglo XX, la construcción de la Argentina moderna va a encontrar en la figura del gaucho un impedimento para el nuevo modelo de país que se intenta llevar a cabo. Los sectores de poder expresados en la oligarquía terrateniente van a estereotiparlo como la barbarie que se opone a la civilización y al progreso. Con una carga despectiva la población del campo pasa a ser designada como gauchaje, criollaje o peonaje. En este contexto aparecen los primeros Centros criollistas, que los registros de la época citan como un ámbito en el cual confluyeron habitantes nativos e inmigrantes, y que tuvieron su eje en la literatura popular de signo criollista. Según lo relata Carlos Vega:

*“... la primera, se relaciona con el prolífico circo gauchesco, es decir, que enlaza con la influencia rectora del Martín Fierro...el 25 de mayo de 1894, el Dr. Regulés funda, dando*

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*motivo a una inolvidable fiesta campestre, la sociedad costumbrista “La Criolla.” (Vega, 1981:52)*

En muchos de los nombres de las sociedades criollistas de principios del siglo XX se hace alusión al territorio, más precisamente al “pago chico” y a venturas y desventuras de gauchos en tiempos de frontera. *“Los Criollitos de Bragado, El Chañar, Los Andes, La Coyunda, La Flor del Pago, Los Campechanos, La Flor de la Pampa, Los Fronterizos, Los Gauchos Nobles, Martín Fierro, Los Parias de la Pampa, Los perseguidos del Juez, Cruz y los Suyos, Picardía y los Suyos, La Frontera, Los Criollitos del Tacurú, La Cruzada, Los Cuyanos, El Entrevero, Gauchos e Indios, Los Gauchos Patriotas, Los Gauchos del Sauce.”*

Adolfo Prieto consultó en la Biblioteca Iberoamericana de Berlín el archivo de Roberto Lehmann-Nistche, quien trabajó como investigador en la Universidad de La Plata a inicios del siglo XX, describe de esta manera los centros criollos:

*“Grupos de jóvenes de ambos sexos y de origen étnico diverso se reunían en estos centros para reproducir una atmósfera rural que parecía garantizar, por sí misma, la adquisición del sentimiento de nacionalidad necesario para sobrevivir, en algunos casos, a la confusión cosmopolita y, para enfrentar en otros, a los brotes xenofóbicos que acompañaron el entero proceso de modernización. Provincianos, extranjeros o hijos de extranjeros, los afiliados de los “Centros Criollos” se expresaban y se comportaban, en el interior del espacio recordado por esa pertenencia, con las modalidades del habla y de la conducta atribuidas o reconocibles en el universo literario presidido por la imagen del payador Santos Vega. Leían, recitaban, componían textos, pero también cantaban, bailaban, se vestían, comían de acuerdo con las pautas de esa particular versión del tradicionalismo nativista.”(Prieto, 1988:145).*

Una vez modificada la configuración económica y cultural que había permitido la subsistencia del gaucho, este pasó a ser señalado como un obstáculo para el progreso de la sociedad; y considerándolo extinguido, es paradójicamente erigido como símbolo nacional.

Esta consagración del gaucho en arquetipo se dinamiza a través de la literatura gauchesca que de la mano del proceso de alfabetización masiva había logrado una gran difusión y aceptación; y a partir de la necesidad del proyecto modernizador de oponer “un representante de la argentinidad” al aluvión inmigratorio de principios de siglo.



## Apuntes del Fondo Documental Carlos Daws

Entre los años 1870 y 1947 vivió Carlos Daws. Trabajó en la empresa de Ferrocarriles y fue un coleccionista que durante medio siglo reunió en su casa de la ciudad de Buenos Aires un patrimonio muy diverso y de gran interés para el estudio del movimiento criollista de la época.

Su infancia transcurrió en el campo familiar de Chascomús, provincia de Buenos Aires, donde desde muy joven se interesó por las cuestiones camperas y las artesanías criollas. Residió algún tiempo en el campo con su abuela en el Departamento de Río Negro, Uruguay. A los 27 años de edad fundó el centro criollo tradicionalista El Fogón que convocó a payadores importantes como Gabino Ezeiza, Nemesio Trejo, Pablo Vázquez, Juan de Navas, Higinio Cazón y Ciriaco Bravo. Se casó con Ernesta Mezzadra, quien tenía dos hijos Ernesto y Ester y residieron en Valentín Gómez 3071, en el barrio de Balvanera, cerca de la Plaza Once y el barrio de Abasto de la ciudad de Buenos Aires, allí fundó su Museo Familiar Gauchesco que coleccionó artesanías y objetos de la cultura del área rural y urbana del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), de la segunda mitad del siglo XIX y principios del XX. En su casa-museo, fue acumulando recortes de diarios, revistas, folletos y tarjetas que pegaba en enormes libros contables en desuso, como así también fotografías e imágenes de su colección que acumuló prolijamente en álbumes de cartón. Formó parte de la Sociedad Argentina de Folklore y fue miembro del Instituto Bonaerense de Numismática y Antigüedades. Integró la Sociedad Argentina de Arte Nativo "Girón Nativo" y tuvo una intensa vida social de relaciones con personalidades e instituciones interesadas por el criollismo. Falleció en Buenos Aires el 29 mayo de 1947.

<sup>64</sup>

En una entrevista periodística del año 1938 comenta Daws:

*"Yo tengo de ingles mi apellido y la ascendencia paterna: mi abuelo William Dawes llegó al país hacia el año 19 de la independencia y se casó con Tránsito Córdoba, que era natural de Gualeguaychú. Con los años la letra e del apellido desapareció. El apellido buscó acriollarse y se desprendió de esa e. desde entonces se dijo así: DAWS." También aclara: "Tengo apellido inglés, pero soy muy criollo, tan criollo como Enrique Guillermo Hudson que hijo de ingleses nació en el rancho Los veintiocho ombúes en los pagos de Quilmes, y correteó su infancia en los pagos de Chascomús... tan criollo como Cunningham Graham, que era inglés, vivió su mocedad en la pampa argentina y escribió el recuerdo del gaucho...tan criollo como este nido de hornero y estas boleadoras"(...) "mi apellido es inglés, pero no traiciona a mis sentimientos de argentino. Los ingleses siempre supieron ser buenos criollos cuando quisieron serlo. Yo, desde muchacho, fui amigo de las cosas de campo, viví su vida, que creo es la mejor, la más amplia, la más honrada, la*

---

<sup>64</sup> Juliana Lozada. Antropóloga, especializada en Archivística (UBA). Tesis de archivística (inéedita). Bibliotecaria del Museo José Hernández.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*más perfecta. Ahora soy un viejo jubilado, dedicado a conservar todo esto que usted está viendo, y que es consecuencia de los afanes de cuarenta años de coleccionista.”(Fondo documental Carlos Daws)*

Comenta el periodista: *“Al abrir y cerrar la puerta de calle suena un cencerro. Carlos Daws llama a su casa su rancho. El rancho tiene doscientos cincuenta mates, trescientos cuchillos, decenas de espuelas, cabezadas. El rancho está en Valentín Gómez 3020 y es en la ciudad de Buenos Aires, el Museo del Gaucho. Allí se exponen: tiradores de cuero, de gamuza y de piel de lagarto, adornados con monedas de plata. Rastras de plata con adornos de oro. Botas de cuero de vaca cosidas a tiento. Botas de cuero de potro. Rebenques, cencerros, un montador de hacienda. Estribos de plata en distintos tipos: braceros, campana, corona. Arreadores, cabezadas, cojinillos. Bastos con cabezales de plata y adornos de oro, lazos chilenos y trenzados, de cuatro y seis tientos. Charangos contruidos sobre el caparazón del Pichi. Quenas, trabucos. Lanzas. Picanas. Bancos de cadera de yegua. Morteros norteños. Una cabeza de caballo criollo embalsamada, chiripás. Cuarenta y tres espuelas de hierro europeo y plata americana. Facones. Puñales. Dagas.”*



Figura 1. Fondo Documental Carlos Daws. Recortes periodístico.  
Museo de Arte Popular José Hernández.

El Fondo Documental se compone de 35 libros administrativos con recortes periodísticos; 19 álbumes de fotografías; 304 cartas y 32 tarjetas; folletos, manuscritos y otros documentos sueltos.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios



Figura 2. Fondo Documental Carlos Daws. Recortes periodístico.  
Museo de Arte Popular José Hernández

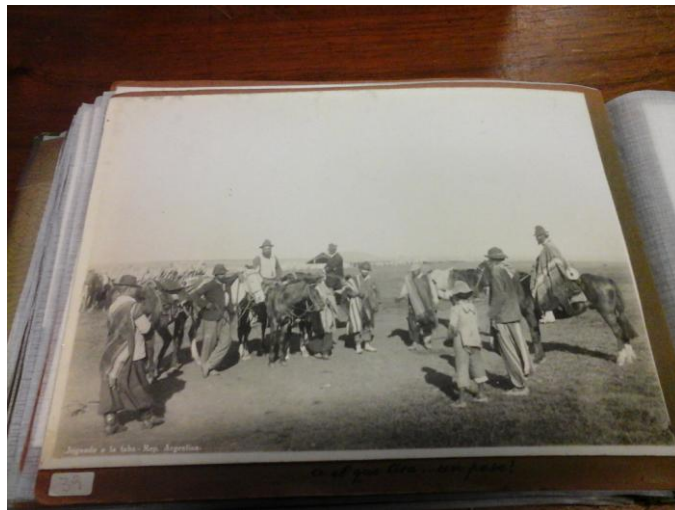


Figura 3. Fondo Documental Carlos Daws. Recortes periodístico.  
Museo de Arte Popular José Hernández

La consulta de una parte del material de recortes y fotografía archivado en el Fondo documental de Carlos Daws, nos ha permitido asomarnos a la mentalidad de un tradicionalista de principios del siglo XX, que define su identidad como “criollo”.

Mentalidad en tanto ideas operativas, que si bien no han sido expuestas de manera expresa y sistemática, organizan el sistema de pensamiento y la conducta de un grupo social.<sup>65</sup>

En primer lugar está todo aquello relacionado con el gaucho: Martín Fierro, oficios, semblanzas, actividades de instituciones tradicionalistas, actividades ecuestres, la Sociedad Rural; también la vida nacional enfocada en la política de su época y del análisis del pasado siglo XIX: personajes de la vida política desde la independencia a su tiempo en el cual cobra importancia el debate en torno a la figura de Juan Manuel de Rosas. Está presente también la problemática indígena no sólo de Argentina sino de los aborígenes de América (Bolivia y Perú), en la descripción de sus formas de vida, reclamos y otras notas periodísticas a sus dirigentes.

### Algunas reflexiones

*“El poder de la cultura reside en su capacidad de crear identidad, un elemento sin el cual los individuos no pueden vivir y que resulta difícil de cambiar.... La cultura diseña las características más íntimas de las personas, mediatiza la forma en la que los individuos se relacionan consigo mismos, con los otros y con el mundo exterior.”Gubernau. 1995; 112)*

Queremos compartir los resultados de una encuesta aplicada en Catamarca sobre el significado de la palabra criollo, con el objetivo de relacionarlos con las fuentes que hemos citado, siguiendo nuestra pregunta inicial en relación al contacto interétnico y la relevancia del territorio en la construcción identitaria.

El cuestionario se aplicó en los poblados de Antofagasta de la Sierra y el Peñón (Puna), y Fiambalá y Corral Quemado (Valles).

Las compiladoras del libro *¿Quiénes somos?* (Silvia P. García y Diana S. Rolandi) nos plantean que la palabra criollo (también en zonas del NOA y Cuyo) *“refuerza la idea de nativo de un lugar, sea cual fuere la procedencia geográfica, racial o cultural de sus ascendientes”* o sea, *“los lazos de adopción predominan sobre los de origen”*. También responden *“soy criollo porque nací en la Argentina”*. *“También se refiere la palabra a costumbres sencillas y antiguas. En este sentido “comer a lo criollo” es comer sin ceremonias, sencillamente, en el campo, bajo un árbol, sin cubiertos...”*

Concluyen: *“En síntesis podemos decir que criollo se refiere a originario, local, artesanal, nativo del lugar, sencillo, tradicional, antiguo, y en este caso puede relacionarse*

---

<sup>65</sup>José Luis Romero (*Estudio de la mentalidad burguesa*, 1987) llama una mentalidad, definida como “el conjunto de costumbres, formas concretas de la vida, ideas operativas que funcionan efectivamente en una sociedad, que no han sido nunca expuestas de manera expresa y sistemática, que no han sido ordenadas ni han sido motivo de un tratado, pero que sin embargo nutren el sistema de pensamiento y rigen el sistema de conducta del grupo social.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*con aborígenas. Como vemos, es una autoadscripción totalmente positiva, no implica ninguna desvalorización, a nadie le molesta que lo llamen así. Por lo mismo nos está indicando una identificación muy fuerte con el lugar del nacimiento y residencia por ínfimo que sea.”*



*Figura 4. Fotos de criollos de Choele Choel. Album familiar. Primera mitad siglo XIX*



*Figura 5. Fotos de criollos de Choele Choel. Album familiar. Primera mitad siglo XIX*





Figura 6. Fotos de criollos de Choele Choel. Album familiar. Primera mitad siglo XIX

Ahora bien, si analizamos los testimonios citados, en el caso de Calfucurá él declara: *yo no soy de aquí soy de Chile* (Lobos, 2015:98), que no se contradice con la afirmación de ser federal, patriota y luchar por una argentina federal. También en el caso de Carlos Daws prevalecen como plantean García y Rolandi, los lazos de adopción sobre los de origen. Carlos Daws reconoce su ascendencia (nieta de irlandés), pero no deja de repetir que se siente *“Tan criollo como el nido de hornero y las boleadoras ñanduceras”*.

Reafirmando la importancia del territorio en la construcción identitaria, están los nombres de centros criollistas registrados por Roberto Lehmann Nitsche en los inicios del siglo XX; a ellos les podríamos sumar los nombres de agrupaciones gauchas y tradicionalistas, centros criollos y fortines que en la actualidad llevan el nombre de su pago chico: Centro tradicionalista de Ameghino, Fogón Arroyocortense, Centro Tradicionalista Barracas al sud, Centro Tradicionalista Ayacucho, Gauchos de Azul, Fortín San Carlos, Agrupación Gaucha Bordenave y tantos otros.

Decíamos en el inicio (y es lo que hemos intentado refrendar con el aporte de las distintas fuentes); que el contacto interétnico se cimentó a lo largo de mucho tiempo en relaciones de parentesco, alianzas políticas y acuerdos comerciales; y esta situación devino en la incorporación de prácticas culturales. Sobre esto último –préstamos culturales-, daremos un par de ejemplos de tiempos actuales.

El primer ejemplo nos lo brinda la arqueóloga Cecilia Pérez de Micou:

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*“Tanto en la Colonia del Chalfá (habitada por Tehuelches y sus descendientes) como en la loma Redonda, cercana a ella (habitada por paisanos de origen mapuche) las mujeres tejían en telar vertical con lana ovina teñida y sin teñir. Hoy muy pocas lo hacen y se dedican, exclusivamente, a elaborar peleras, fajas y tapices, estos últimos por demanda de su clientela urbana. No hacen ponchos ni otras prendas de vestir. Tampoco trabajan en la confección de quillangos (Familia Quintonahuel, 2009). Sus productos textiles forman parte de la montura del caballo y podría decirse que no existirían sin él. Aquí los cambios ocurridos por el contacto con el europeo y la aceptación de sus aportes, como el yeguarizo, provocó un cambio en el estilo de vida de los cazadores nómades, incluyendo una redefinición de sus territorios y de los motivos de sus desplazamientos; cambios en la producción que incluyeron el reemplazo de la confección textil para uso humano por la de la confección de aperos con su mezcla de materiales (lanas, cueros, metales) y de técnicas (preparación de cueros, tientos y trenzado).” (Micou, 2016:5)*

Actualmente los aperos además de la venta tienen como destino lucirlos en las fiestas criollas de la región, como es el caso de la Fiesta Nacional del Puestero en Junín de los Andes, que organiza el Centro Tradicionalista Huiliches, cuyo presidente es don Elisandro Mena, mapuche del paraje San Ignacio, de la comunidad Namuncurá. Las destrezas ecuestres son una parte importante de estas fiestas.

El segundo relato es de paisanos del Fortín Gaucho la Almona de Jujuy. Violeta del Valle Mamani, cuya abuela ha fundado el Fortín Gaucho en los años 1960, comenta que si bien la pachamama es un culto de origen inca, ellos también ofrendan a la madre tierra.

*“El gaucho es un recipiente de dos culturas, donde conviven dos culturas, y no provocando la pelea de ambas. Cuando se realiza la marcada, en agosto, se da de comer a la tierra y le piden que bendiga la familia y que los animales se reproduzcan, que haya pasto y haya agua. Cada familia está viendo de festejar a la pachamama de distintas formas nosotros damos de comer, preparamos la comida, le damos lo mejor a la pachamama, la bebida, todo.” (VVM, San Salvador de Jujuy, 2012, Libreta de campo)*

Estos dos ejemplos nos permiten destacar la vitalidad del criollismo, en cuyo seno se reeditan discusiones y apropiaciones en torno a la memoria colectiva y el pasado común; pero también donde la tradición y la modernidad se rehacen a pedido de sus actores, que no son sólo quienes participan de las instituciones tradicionalistas, sino del público en general que se siente convocado a eventos en los que se celebran las expresiones criollistas.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios



*Figura 7 Bicentenario del Exodo Jujeño. San Salvador de Jujuy. Año 2012*

Fiestas patrias, fiestas del santo patrono o la fundación del pueblo, cabalgatas a lugares de devoción popular, destrezas criollas y fiestas tradicionales; son algunas de las muchas convocatorias que evocan y homenajean esta cultura. Detrás de este calendario de fiestas y celebraciones hay un universo que encuentra en el criollismo un lugar al que destinar sus ahorros y tiempo libre; un tiempo donde se reúnen y comparten distintas generaciones, se evoca el pasado y la memoria, y construye el presente.





## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*Figura 8. Fiesta del gaucho cuyano. Las Trancas. Punto Tripartito San Juan. San Luis. Mendoza. Año 2009.*

Para finalizar, como síntesis de los textos y el análisis del material etnográfico, enumeraremos los indicios que nos parecen destacables del proceso que conllevó a la construcción del criollismo que hoy se celebra. Inicialmente, la densa y diversa urdimbre de relaciones étnicas que conviven bajo el paraguas del criollismo, y el rol que jugó y juega en el presente el caballo vertebrando este mundo de relaciones y generando artes, oficios y actividades que lo reúnen. En la actualidad cabe resaltar la agencia que los tradicionalistas se asignan a sí mismos, asumiendo entre otras responsabilidades la transmisión de conocimientos –donde la experiencia se suma a la investigación y documentación-, referidos a la temática campera, la historia regional en el contexto nacional, y antiguas artes que hoy han adquirido renovada aceptación por el público juvenil como el caso de los payadores, para citar un ejemplo entre muchos. Talleres en las instituciones, charlas en las escuelas, programas de radio y los eventos festivos, son algunos de los ámbitos donde tiene lugar esta tarea. La decisión de transmitir saberes tanto como la de participar del calendario festivo implica dedicación y compromiso, y en ambos casos el tiempo que voluntariamente se entrega para hacerlo realidad.



*Figura 9. Cabalgata de la Fe a la Difunta Correa, San Juan. Año 2008.*

## Bibliografía

- Fernández, Jorge. (1998) *Historia de los indios ranqueles: orígenes, elevación y caída del cacicazgo ranquelino en la Pampa Central* (siglos XVIII y XIX). Buenos Aires, AINA.pp. 15-16.
- García, Silvia P. y Diana Rolandi (2004) *¿Quiénes somos? Entretejiendo identidades en la puna catamarqueña*. Buenos Aires, AINA..
- Gubernau, Monserrat. (1995) Identidad nacional y cultura. *Revista de Antropología* 9. Madrid
- Jiménez, Gilberto. (1996). Territorio y Cultura. *Estudio sobre las culturas contemporáneas*. Vol. II. (004): 9-30.. México. Universidad de Colima
- Lobos, Omar (comp.) (2015) *Juan Calfucurá. Correspondencia 1854-1873*. Buenos Aires: Colihue,
- Pérez de Micou, Cecilia. (2016) “El textil criollo, conjunción de artes locales y foráneas.” *Boletín Novedades de Antropología*.. 81:26. Buenos Aires. INAPL.
- Pisarello, María Cecilia (2014) “*Conflictos y luchas del siglo XIX en el calendario de celebraciones gauchas. Presuntos significados*”. En Actas del Congreso Latinoamericano de Folklore. XVIII° del Mercosur, III° de Unasur y las XXIII° Jornadas Nacionales. Año 2014. IUNA.
- Pisarello, María Cecilia (2015) “*Gauchos y paisanas del presente. Una extensa red de instituciones tras las banderas de la tradición y la Nación. Viejas discusiones y nuevas representaciones en torno a la construcción de la identidad nacional*”. *Memorias del primer encuentro de patrimonio vivo en Buenos Aires . Buenos Aires pp.307-329*
- Disponible en  
[https://www.academia.edu/20289092/Memorias\\_del\\_primer\\_encuentro\\_de\\_patrimonio\\_vivo\\_en\\_Buenos\\_Aires](https://www.academia.edu/20289092/Memorias_del_primer_encuentro_de_patrimonio_vivo_en_Buenos_Aires) consultado 28-01-2018





## El canto del payador: una tradición resignificada

Ercilia Moreno Chá\*

**E**s difícil de imaginar en la actualidad, que el payador -hoy verdadero símbolo de identidad nacional- hubiera de trabajar arduamente para construirla, en un proceso que fue prolongado y sinuoso a lo largo de diferentes contextos históricos en tierras de Argentina y Uruguay. Su figura ha recorrido análogos caminos que la del gaucho, con cuya imagen se lo asocia indisolublemente por varias razones: el lugar que ocupó en la sociedad, su participación en los ejércitos revolucionarios de comienzos del siglo XIX y en las luchas internas de la organización nacional, su tratamiento en la literatura, la prensa escrita y el teatro, el área rural pampeana que fue el escenario primigenio de ambos, el habla y la temática poética con que se expresan, el vestuario con que se presenta o es representado, el uso infaltable de la guitarra, y el tipo de géneros musicales y poéticos que utiliza, entre otras cuestiones.

A mediados del siglo XVIII en que se recogen los primeros vestigios de su actividad como cantor popular que improvisa su poesía acompañado por la guitarra su actividad era libre, ocasional y no rentada. Era reconocido por su capacidad de cantar versos “que sacan de su cabeza” (Concolorcorvo, 1773: 29).

El ejercicio de este arte era mencionado en distintos contextos rurales y la vida real y la vida performática coincidían totalmente. Sólo era necesario decidir hacer gala de la habilidad consabida y tener un público interesado: podía suceder a pleno campo, en un boliche, en los fogones de la tropa, etc. Y así, un tropillero, un amansador de caballos, un soldado, un panadero podían pasar a ser payadores en cualquier momento dedicado al esparcimiento. Seguramente no estaría tan marcada la diferencia entre ser guitarrero cantor y ser payador, como lo es hoy.

Además del español ya señalado, otros cronistas y viajeros, darían cuenta de este tipo de payador, ya entrado el siglo XIX: los hermanos Robertson o Charles Darwin por ejemplo. Del mismo modo, colaboraron con las primeras imágenes

---

\* Ministerio de Cultura de la Nación

pintores costumbristas del siglo XIX como: Carlos Morel, León Palliere, Prilidiano Pueryrredón, Carlos Uhl, Carlos Pellegrini, entre otros.

Su intervención en los ejércitos de nuestras luchas independentistas fue registrada por historiadores y los miembros de dichas fuerzas armadas. Así entonces es sabido que el soldado Simón Méndez, apodado “Guasquita”, se desempeñó en las invasiones inglesas de Buenos Aires y luego en los ejércitos de San Martín y Belgrano. Es recordado como “famoso tocador de guitarra y mejor cantor de contrapunto” (Espora, en Seibel p.11).

Es entonces cuando el canto narrativo y descriptivo de situaciones cotidianas cambia y se vuelca hacia el campo ideológico, y ya entre los primeros poetas de la patria naciente entre los cuales se cuenta el uruguayo Bartolomé Hidalgo que desarrollara su actividad en Montevideo y Buenos Aires, aparece el vocablo payador con el mismo sentido que hoy le conocemos. De igual modo y en el mismo año 1821, menciona este vocablo el editor del periódico “Las cuatro cosas” que se editaba en Buenos Aires (Fernández Latour, 2014: 19).

Aquel payador de procedencia rural generalmente analfabeto que se va fogueando como cronista de los ejércitos y entretenedor de las masas criollas a las que aglutinaba en diferentes situaciones de contexto, comienza hacia fines del siglo XIX a desplazarse sobre las ciudades y distinguirse como artista popular de perfil diferencial y surge como tal en circos criollos, canchas de pelota, bares y glorietas. Cobra por sus actuaciones, y las formas de remuneración van variando a medida que conquista diferentes escenarios y concibe nuevos tipos de espectáculo que lo tuvieran en exclusividad. Este payador que se profesionaliza va adquiriendo otro perfil social y cultural: fueron empresarios y actores circenses, autores teatrales, periodistas, músicos, empleados, obreros rurales, boxeadores, etc. Sus escenarios de público más heterogéneo fueron los circos y los bares periféricos de las ciudades, constituyéndose la arena circense como el espacio donde adquirió mayor contacto popular y difusión de su arte.

Efectivamente, este ámbito- estudiado en profundidad por el payador Víctor di Santo entre 1876 y 1916- fue el escenario preferido del payador en su época más gloriosa. Y todos los de entonces fueron acogidos por los recordados circos Anselmi, Podestá-Scotti, Raffetto, Pabellón Argentino, Pabellón Nacional, San Martín, y muchos más.

De los bares de Buenos Aires ha quedado imborrable el recuerdo de los payadores en el “Bar Oviedo” en Mataderos, “Café de la U” en Villa Urquiza o el “Café de los angelitos”, en el barrio de Congreso.

*[...] ¡Café de los Angelitos!...  
bar de Gabino y Cazón!...*

*Yo te alegré con mis gritos  
en los tiempos de Carlitos  
por Rivadavia y Rincón [...]*

(Cátulo Castillo-José Razzano, 1944)

Este trozo recuerda a los payadores Gabino Ezeiza e Higinio Cazón, y también al famoso cantante de tangos Carlos Gardel.

Bares de este tipo eran notable punto de encuentro entre payadores, tangueros, guitarreros, políticos, poetas, escritores, caudillos y demás. Es bien recordada la admiración que Jorge Luis Borges mantenía por su amigo, el payador Luis García Morel.

Durante el siglo XIX se produce una gran proyección de la figura del payador sobre la prensa escrita, la literatura, la pintura, el teatro y la ópera.

Es a partir de 1830 que comienzan a aparecer los primeros periódicos que traían el lenguaje, la temática y la rima de los payadores que ya habían hecho conocer las poesías impresas de Bartolomé Hidalgo, considerado el primer poeta gauchesco. Estos diarios de tosca factura y a veces de una sola hoja, conocidos como “prensa gauchesca” alcanzaron una rápida difusión que sirvió para dar voz a dos posiciones políticas contrapuestas, unitarios y federales, que harían la difusión de sus ideas a través de esta modalidad escrita: “El lucero”, “El Gaucho Restaurador”, “El gaucho” eran algunos de sus nombres en Montevideo, y “El gaucho en campaña” o “El arriero argentino” aparecían en Buenos Aires. Algunos de estos rústicos periódicos ya denotaban en sus títulos la postura que sostenían. Por la notable proporción de analfabetismo que existía entre la población rural, su primera difusión la lograron a fuerza de reuniones en las que los paisanos se reunían para escuchar a quien pudiese leerles.

La literatura encumbra la figura del payador a través de *El gaucho Martín Fierro* (1872) y *La vuelta de Martín Fierro* (1879) de José Hernández, que resulta ser un verdadero reflejo del canto del payador lo cual fue expresamente dicho por su autor, en la “Carta a los lectores” que acompaña su 8va. edición (1873?).

Su tremendo éxito editorial supera todo lo conocido en el continente, y reconoce a un nuevo público lector que se iría incorporando gradualmente a la cultura letrada, que ávida de llegar a los sectores más populares había acertado el incorporar su habla, sus ideas, sus problemas, sus ideales... en fin, su mundo. Esta intención no tenía otro fin que el político y cuadra perfectamente en el momento que la clase dirigente argentina estaba imaginando otro país con un tipo

de sociedad a la que irremisiblemente había que incorporar a la población rural y la inmigrante.

Es el *Martín Fierro* -cumbre del género gauchesco- la obra que da el paso definitivo y demuestra cuán hondo había calado la temática gauchesca en la población rural y la inmigrante, pero a su vez cuán fuertemente era rechazada por los poetas letrados.

El Boletín Bibliográfico de la República Argentina debido a Alberto Navarro Viola da cuenta del gran cambio que se está produciendo. En el volumen VIII que está dedicado a reseñar el año 1886 hacen su aparición las primeras obras debidas a payadores, y al siguiente se registran tres obras del payador Sebastián Berón.

Los grandes éxitos editoriales del periodista y novelista Eduardo Gutiérrez aparecen como folletines o novelas por entregas, del mismo modo que estaban saliendo las novelas en Francia. Así entonces, Juan Moreira (1879), Juan Cuello (1880), Hormiga Negra (1881), El Tigre de Quequén (1880) y Santos Vega (1880), salidos todos de la pluma de Gutiérrez son los gauchos más conocidos de entonces. Todo ellos, salvo el último, se presentan en situación lamentable, luchando contra la autoridad constituida y en constante fuga de su territorio de pertenencia.

La gran revolución que provoca hacia fines de siglo la llegada de las nuevas formas de espectáculo provenientes de Europa y EE. UU. pone al payador en la encrucijada de competir con ellas para acceder a los nuevos públicos urbanos que se congregaban. Hay un payador que encabeza este proceso y es Gabino Ezeiza (1858-1916) (Di Santo 2005).

Sus dotes magníficas de improvisador lo colocan como el payador de mayor reconocimiento de su tiempo, lo que le facilita enormemente la concreción de algunos pasos que serían determinantes del payador profesional del futuro. Sus esfuerzos van dirigidos a colocarlo como artista profesional rentado que accede al espectro social más completo, darle acceso al circo y al teatro, delinear una imagen de compromiso ideológico y social, insistir sobre la necesidad de una buena preparación para poder improvisar sobre los más variados temas, introducir cambios en la estructura poética y musical de la payada, entre otros aspectos, muchos de los cuales siguen vigentes hasta nuestros días.

Creemos que es éste el momento en que el payador se perfila con una identidad artística propia, compitiendo con espectáculos de todo tipo y diferenciándose del cantor popular, y más tarde, del llamado "cantor nacional" y del cantor de tangos con quienes también comparte escenarios iniciales en los suburbios. Es entonces que el payador se acepta y es aceptado como parte de un colectivo de códigos compartidos que sustenta una idea cultural determinada.

La construcción de esa identidad había sido lenta y no por casualidad se había ido concretando en la misma etapa en que el proyecto de modernización del estado nación de la Argentina de la generación del 80 se ponía en marcha. Todo ello sucede dentro de este marco de gran conmoción en que los sectores populares de origen campesino, los inmigrantes europeos y las clases dirigentes ponen en disputa sus propios roles y es planteada la reformulación de un nuevo país.

Los sectores populares rurales habían sido beneficiados con la Ley de Educación Pública de 1884 y su mundo es el elegido para -no sin poco entrelazamiento de distintas fuerzas políticas, sociales y culturales- dar nacimiento a un sentimiento de identidad nacional que fue personalizado en el arquetipo del gaucho (Dupey, 1999). Muy variados son los sentidos que este término alcanzó, y la literatura gauchesca o criollista surgida en este período fue el fiel reflejo de dicho carácter multivocálico. De las tres figuras más celebradas de la gauchesca, Martín Fierro, Juan Moreira y Santos Vega dos son payadores, y la obra más encumbrada del género toda ella una payada de contrapunto.

Se afianza más su figura con el surgimiento de los dramas gauchescos en el ámbito circense -comenzada con el Juan Moreira de Gutiérrez en 1886- que los tienen de protagonistas y también con su presencia infaltable en los espectáculos con que cerraban su actividad los circos cada día. La literatura gauchesca que conquista los nuevos públicos rurales incorporados a las grandes ciudades coadyuvan también en este proceso.

Imposible no adjudicarle al payador una presencia única dentro de este movimiento, que también impacta fuertemente en el ámbito del teatro y la música. Coincide asimismo con lo que Carlos Vega (1981) caracterizaría como primera etapa del movimiento tradicionalista argentino y la que otros estudiosos del payador como Román (1957) y Seibel (1991) distinguieran como la “etapa de oro” (1890-1915), periodización con la que esta autora concuerda (2016).

Es en esta época que se está viviendo fuertemente la influencia de las figuras que conforman el panteón sagrado del payador de nuestros días. En efecto, actualmente son reiteradas las evocaciones de Martín Fierro, Santos Vega y Gabino Ezeiza en la poesía improvisada, así también como la de Félix Hidalgo (1788-1822), considerado el primer poeta gauchesco de la región.

A esta etapa de oro en el que el payador adquiere el nivel de verdadero ídolo popular seguirían otras de menor visibilidad en las ciudades importantes y más actividad en el interior del país. Pero debemos recordar que ya desde comienzos del siglo pasado, la reproducción sonora había llegado al Río de la Plata y esto le da continuidad a su arte. Los cilindros para fonógrafos y los discos para gramófonos coexistieron durante casi las tres primeras décadas del siglo XX, y en



ellos -junto a recitadores, cantores nacionales y cantores de tango- los payadores hicieron sus primeros registros.

A su vez, el cine nacional se había comenzado a ocupar del payador desde 1917 con la figura de Santos Vega. La ópera lo haría desde 1923 con “El matrero” con libreto de Yamandú Rodríguez y música de Felipe Boero, y las radioemisoras le dieron lugar a partir de las décadas del '30 con los radioteatros y audiciones como “Chispazos de tradición” y en la siguiente década en las novedosas audiciones conocidas como de “Arte nativo”.

La década del 20 ve desaparecer la presencia fuerte de los payadores, pero también la de las cupletistas y tonadilleras que habían llegado hasta los escenarios más importantes. Sin embargo, estratégicamente, ellos buscaron lugar en las nacientes industrias culturales que ofrecían otro alcance y nuevos públicos.

Pero otra historia se escribe a partir de 1955 cuando se produce en el Uruguay un movimiento denominado la Gran Cruzada Gaucha que promueve una gran revitalización de la actividad también en nuestro país, incrementándose entonces su acceso a los medios de comunicación. A partir de 1960, con el gran fervor tradicionalista que provoca una verdadera explosión en el campo de la música y la poesía cantada, el payador logra nuevamente visibilidad en el espectáculo, refuerza su presencia radial con programas propios, participa en festivales, llega a la televisión e incrementa sucesivamente, el lanzamiento de discos, casetes y compactos.

A este momento especialísimo de nuestra música popular de raíz folklórica que favorecía al payador desde su repertorio tradicional (ahora milongas, cifras, estilos comenzaban a escucharse en boca de cantores profesionales), se sumaría el esfuerzo inteligente que los propios payadores realizaron en pos de lograr una reafirmación de su arte. En este sentido deben señalarse puntualmente algunos eventos que cumplieron positivamente con su cometido.

- Se comenzó la organización de concursos, convocados por los mismos payadores cuyo objetivo era darle visibilidad a su arte y facilitar el surgimiento de valores jóvenes. Tenían jurados que reglamentaban el evento y a veces lograban el respaldo de una institución. Se concretaban tanto en Buenos Aires, como en ciudades bonaerenses con participación de payadores de Argentina y Uruguay.

- Se comenzó un largo camino para conseguir la declaración del Día del Payador, lo que se logró a nivel de la ciudad de Bs. Aires (1986), de la provincia homónima (1991) y finalmente a nivel nacional (1992). En el vecino país este mismo objetivo se logra años más tarde, en 1994.

- Se instituyó el Encuentro de Payadores Rioplatenses organizado por el Museo de Motivos Populares José Hernández de la ciudad de Buenos Aires que duró desde 1987 hasta el año 2008. Realizado en teatros importantes de la ciudad

capital, siempre convocó a payadores de las dos orillas. La contraparte montevideana de este evento de honda significación se logró en el Teatro Solís, el 24 de agosto de 1996.

Cabe destacar que en la concreción de los últimos dos eventos mencionados tuvo decisiva intervención un grupo de alrededor de diez payadores argentinos y uruguayos residentes en Argentina, encabezados por José Curbelo y Víctor Di Santo.

El payador profesional de nuestros días representa al payador de hoy y al de ayer; su poesía es sumamente evocativa, de modo que permanentemente busca traer al presente a sus antecesores. Orgulloso de su arte, su accionar se asienta sobre su propia historia, la que el mismo se encarga de transmitir desde sus actuaciones y en las charlas que mantiene con los payadores en formación. Ha habido un esfuerzo consciente de mantener una mística que los acompañó a medida que su arte se fue nutriendo de las figuras que hoy son leyenda y que los sigue acompañando en la lucha por la sobrevivencia en una sociedad cada vez más globalizada que los empuja fuertemente al plano de su propia extinción. Esta conciencia refuerza su identidad y su arte se vuelve gradualmente más simbólico.

El orgullo de pertenecer es claro: son dueños de un arte popular de gran tradición que muchos valoran y pocos dominan, un arte que acompaña las más decisivas etapas de constitución del estado-nación. Los estudios que se han realizado durante los últimos 20 años en materia de poesía oral en el ámbito iberoamericano los han enterado de la práctica de este arte en numerosos países con los que han tratado de conectarse. En esa lista se incluyen todos los de Iberoamérica, pero también Italia, España y Portugal. El éxito los acompaña en encuentros, congresos, presentaciones, etc. con colegas que en vez de llamarse payador se denominan decimero, trovador, juglar, trovero, decimista, galeronista, mejoranero, etc. El payador de nuestra región se destaca a nivel internacional por su velocidad en la improvisación poética, la contundencia de los cierres de estrofa, y un estilo filoso cuya mayor eficacia la logra con golpes de efecto y su facilidad para argumentar durante el canto.

La identidad que hoy viven es la que ellos mismos han ido construyendo de modo consciente tanto desde su experiencia como desde su discurso. Este es autorreferencial y rara vez en una actuación falta alguna mención al arte que practican y su mundo.

Una fuerte normativa poética y otra conductista los aglutina y- curiosamente y no tanto- en términos generales se trata de premisas comunes a varias regiones iberoamericanas (Moreno Chá 1997).

El payador pasó de una situación en la que la vida real y la vida performática eran una sola -actuaba ocasionalmente solo o con otro par cara a cara, de modo

espontáneo- a la situación actual en que sólo es payador en su vida performática. El contrapunto poético de antes en el que se jugaba el honor, el prestigio y a veces hasta su propia vida, hoy se ha tornado ficción. La payada de hoy se conoce como “payada amistosa”.

Participan así de una doble identidad, una concreta según se muevan en un ámbito regional (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay) en el que la gran mayoría se conoce y ha interactuado con cierta asiduidad, y otra identidad imaginada en la medida que se lanzan a otros países y se encuentran con pares desconocidos o poco conocidos. Pero es tan fuerte su cohesión que aún a la distancia conocen los nombres, las condiciones, las fortalezas y las debilidades de muchos de ellos a los que jamás han visto. Se habla ya desde hace un tiempo - mayoritariamente en España y Cuba- de la “gran familia repentista”.

La verdadera distinción del payador con otros artistas populares radica en el difícil arte de cantar su poesía improvisada. Efectivamente, la capacidad de improvisación poética es su verdadero fuerte y es también el elemento que provoca la admiración de su público, conocedor y entendido en recursos poéticos, estrategias y situaciones emocionales. El otro público, que generalmente encuentra en sus actuaciones en los medios urbanos, basa su admiración en el mismo factor, que muchas veces pone en duda. De ahí que cuando el payador actúa en ámbitos que lo desconocen, su primera preocupación sea demostrar que improvisa, para lo cual acude a un hecho fortuito que suceda en el recinto haciendo mención de ello al instante.

En ambos países del Plata su identidad se reforzó con su actividad en el circo criollo que lo consagró a todo nivel social, las manifestaciones literarias y teatrales que sublimaron su figura, y también con su presencia central en los centros criollos que proliferaron en el Buenos Aires de fines del siglo XIX. Es sabido que numerosos payadores vivieron una fuerte actividad en estos centros, sobretodo en sus primeras épocas en que no habían llegado los medios masivos de comunicación, y el payador cumplía con su propio rol y el de hacer música para que los asistentes bailaran. Más tarde, y como consecuencia de la Declaración del Día de la Tradición en 1939, durante la década del '40 estos centros lograrían otro crecimiento notable y derivarían en centros tradicionalistas con diferentes denominaciones: agrupaciones, centros criollos, sociedades, fortines, peñas, entre otras.

Este vínculo continuó de algún modo hasta nuestros días, pues los payadores suelen presentarse en alguno de ellos y porque, como lo expresara el payador Víctor Di Santo en su libro póstumo sobre Gabino Ezeiza: [...] *“Por el arte que profesamos y por formación cultural y familiar, somos tradicionalistas desde la*

*cuna. Creemos en el gaucho e idealizamos en su figura el prototipo de la nacionalidad. [...]” (2005:13).*

Hoy es una figura de actividad reconocida, diferenciada y sostenida en el tiempo. Un verdadero golpe de gracia para la construcción de su identidad, lo recibió del Martín Fierro, personaje literario que convirtió en verdadero arquetipo a nuestro payador y que sembró con su enorme difusión una empatía enorme hacia su ética y su filosofía de vida en públicos muy distantes, como nos consta -por ejemplo- en el caso de ciertos sectores populares de España.

Para perdurar a lo largo de toda su historia debió adaptarse a diferentes contextos y tuvo la astucia de valerse de la tecnología, no bien ella se puso al alcance de su mano. Los primeros cantantes de tango, cantores nacionales y payadores se encuentran entre los pioneros que accedieron a los primeros registros sonoros.

La continuidad del fenómeno residió fundamentalmente en el esfuerzo mancomunado de los payadores que tomaron conciencia de que había que apuntalar una normativa para el acto creativo, una conducta para la actuación en público y transmutar este acto comunicativo en un hecho altamente simbólico manteniendo vivas a las grandes figuras del arte y hacerlo conocer cada vez mejor, a fuerza de volverse autorreferencial e ir ilustrando sobre sus secretos, recursos y técnicas.

Así por ejemplo, se refería Felipe Luján Arellano al tipo de estrofa nada común con que payaba cantando un vals, en 1996:

*¡Qué linda que es la octavilla  
si es que la mente anda clara  
la que Gabino cantara  
y Martín Castro llevó!  
Y por el mismo camino  
el verso se asocia al labriego,  
allá en Coronel Dorrego  
Acosta García cantó.*

Hace docencia con su canto, y a la vez recuerda a Gabino Ezeiza, Martín Castro y Luis Acosta García, tres grandes payadores del pasado.

Así entonces, se volvieron verdaderos hitos los payadores que jalonaron esta historia con su excelencia y el peso de su influencia y su magisterio. Débense destacar desde comienzos del siglo XX, los aportes realizados en este sentido por payadores argentinos y orientales. Son figuras señeras de esta historia el argentino Gabino Ezeiza y el uruguayo Carlos Molina. En nuestros días los

grandes puntales de esta continuidad son Saúl Huenchul, de notable llegada en la Patagonia, el uruguayo José Curbelo, heredero de los grandes payadores con los que se formó en su juventud y Marta Suint, la payadora que volvió a abrir el camino a la mujer con su talento y perseverancia y logró que otras mujeres jóvenes siguiesen su camino.

Estos dos últimos nombres, refieren a los payadores que más han hecho porque nuestro artista se conociera en el exterior. Sus reiterados viajes a Cuba, Puerto Rico, España y México desde comienzos de los '90 lo hicieron posible. Otros escenarios como los de Chile Colombia, Venezuela fueron abiertos por diversos payadores.

A lo largo de este largo camino, la poética castellana se ha respetado con bastante rigor, y las correcciones que se hacen sobre la marcha de un contrapunto son una prueba de ello. Una payada entre Juan Carlos Bares y Jorge Alberto Soccodato celebrada en 1988, en que se eligió como tema al rancho y al chalet, dio lugar a numerosas correcciones que entre ellos se iban haciendo a medida que surgían errores de forma y contenido. Así por ejemplo, este último le decía a su compañero que obligado por la rima había equivocado el género del adjetivo, diciendo “inglés”, en lugar de “inglesa”.

*-Lo noto que se atraviesa  
porque dijo en su esbeltez,  
“de una arquitectura inglés”:  
tendría que ser “inglesa”.  
El payador le confiesa  
y sus valores refleja  
con la voz gaucha y pareja  
que en una payada lo cincho,  
con un ranchito de quincho  
y con un chalet de tejas.*

Un fuerte código ético por todos conocido recorre el ambiente de los payadores y su público habitual, se refiere fundamentalmente a los conceptos que se expresan en la poesía, las actitudes hacia los colegas y los contextos en que aparece este fenómeno (Moreno Chá, 1997)

En un encuentro sostenido en Tandil en el año 2000, los payadores Uberfil Concepción (Uruguay) y José Antonio Bidegain (Argentina) hicieron referencia justamente al hecho de “no manosear el arte”, a la vez que señalaban la tradicional unión entre los payadores de las dos orillas del Río de la Plata.

*-Uberfil, buen compañero,  
qué gusto me da encontrarlo  
aprovecho pa' invitarlo  
a seguir juntos el sendero.  
Cada uno pondrá el esmero  
con la garra y el fervor  
mostrando de su interior  
el tener virtudes natas:  
ambas márgenes del Plata  
precisan del payador.*

*-Su invitación agradezco  
no lo voy a defraudar  
pues lo pienso acompañar,  
este arte no desmerezco.  
Por costumbre siempre ofrezco  
de lo mío lo mejor  
hoy para mí es un honor  
que Ud. me haya convidado,  
quiero seguir a su lado  
defendiendo el payador.*

*-Con una sana intención,  
aunque sea duro el camino  
uruguayos y argentinos  
mantendremos esa unión  
honrando a la tradición.*

*Somos honestos, sencillos  
pero tenemos el brillo  
acá como en cualquier parte,  
de no manosear el arte  
para llenar el bolsillo.*

*-Claro que nuestro sustento  
no lo vamos a negar,  
mantenemos nuestro hogar  
del brazo de un instrumento.  
Vamos templando en el viento  
la planta que dio el Creador:  
cada frase es una flor  
que perfuma a la distancia  
y acaricia la fragancia  
cuando canta un payador.*

*-Lo mismo que Cruz y Fierro  
seguiremos los dos juntos  
-con tropas de contrapuntos  
la guitarra es el cencerro.  
-De la llanura hasta el cerro  
del monte hasta el cañadón  
-pa' mantener la unión  
de Argentina y Uruguay,  
-José Antonio Bidegain  
con Uberfil Concepción.*

Tomando el ejemplo de otros países, algunos payadores como Hugo Castro en Azul o Luis Barrionuevo en Tres Arroyos, Luis Genaro en San Vicente, y Nicolás Membriani en Jesús María. Notable éxito adquirió con esta idea Emanuel Gabotto, que comenzara en La Plata en 2010 y cuenta en la actualidad con unos diez talleres de improvisación que se han ido extendiendo desde entonces por diversas localidades bonaerenses. Es así que escuelas, villas, festivales, unidades penitenciarias, hospitales, universidades y otros ámbitos han comenzado a escuchar el canto de quienes se inician, los que a su vez comienzan gradualmente a acercarse a escenarios de exigencias menores para foguearse. Últimamente se han sumado los nombres de dos jóvenes payadores pampeanos, Juan Cruz Olié y Facundo Nicolás Martínez, que comienzan con esta tarea en su región.

La preocupación permanente sobre el riesgo de extinción de este arte se ha visto además reflejada en la actitud de docencia demostrada por algunos payadores más formados que han publicado cuadernillos con información útil para los

principiantes. Otro aspecto de este mismo interés lo revela el hecho de que sea un arte autorreferencial, que permanentemente reflexiona sobre sí mismo dando información sobre el tipo de estrofa usada o los recursos poéticos empleados, por ejemplo.

Como hechos de relevancia que alientan nuestra apuesta a la continuidad de este arte, se han manifestado en los últimos años algunos indicadores como el surgimiento de nuevos encuentros de payadores y contextos de actuación, además de otros que puntualizaremos a continuación.

- a) El surgimiento de un Blog denominado Proyecto Payadores, conducido y realizado por Nicolás Khünert que se inició en marzo de 2016.
- b) La presentación en 2017 de un largometraje documental sobre el payador pampeano Saúl Huenchul en el Festival de Cine de La Habana (Cuba) y lo está difundiendo en la actualidad en diversas ciudades de la zona patagónica. "Polvareda de un trovero" fue realizado por el Instituto Universitario de la Patagonia (IUPA), y su realizador fue Néstor Ruggieri.
- c) La apertura de nuevos espacios de competencia, que dan lugar al surgimiento de jóvenes payadores que están comenzando su camino, generalmente alejados de los centros urbanos más importantes. En septiembre de 2014 se realizó en Cañuelas (Buenos Aires) un Desafío Nacional de Payadores y en noviembre de 2017 se realizará el 1er. Certamen Federal de Payadores "Santos Vega" en la Agrupación Tradicionalista y Campo de Pato "La Montonera" ubicado en Ensenada, cerca de la ciudad de La Plata. Ambos eventos bajo la coordinación de payadores.
- d) Asimismo, en el Uruguay se están desarrollando en la actualidad por Canal a+v dos programas de TV dedicados específicamente al payador, el de Juan Carlos López ("De pago en pago") y el que conducen los payadores González y Olivera ("La pulpería de La Tablada").
- e) Otro paso sumamente importante en cuanto a preservación y estudio de este arte se dio en Montevideo, donde el Centro de Documentación Musical del Uruguay en mayo del cte. año creó una Sección dedicada a los payadores en su sitio WEB.

La escuela del arte payadoresco del Río de la Plata aparece desde la última década del siglo XX como fuertemente caracterizada frente a otras de su tipo que comienzan a ser parte importante e ineludible de los encuentros con tradiciones de repentismo poético de otras regiones. Generalmente se coincide en el tipo de estrofa usada -que es la décima- y muchas veces también en la temática poética. En cambio se verifica una notable diferencia en el lenguaje musical, ya que cada país o región elige un género musical que le es propio y distintivo, lo que en nuestro caso es la milonga.

En un enfoque diacrónico, la payada de contrapunto ha llegado hasta nuestros días como un fenómeno residual que se ha formado en el pasado y se halla vigente

aún en determinados ambientes formando parte de un presente. Muchos de sus elementos se hallan cristalizados, entre los que destacamos el uso del habla gauchesca y la retención de sistemas estróficos y géneros musicales de poca vigencia fuera de ese entorno.

Gradualmente se han ido abriendo nuevos espacios en el exterior, y los payadores de mayor trayectoria han ido cediendo algunos a los payadores más jóvenes. Periódicamente nuestros payadores asisten a encuentros en Málaga, Murcia y Las Palmas en España; La Habana y Las Tunas en Cuba; San Juan en Puerto Rico; Medellín en Colombia; la Sierra de Ximú y la misma ciudad capital en México; San José del Maipo, Concepción, Puente Alto, Santiago y otros puntos en Chile, entre otros países.

Estos encuentros internacionales son cada vez más frecuentes y dan lugar a notables lucimientos por parte de quienes participan, que sienten que en su voz representan no sólo a su arte, sino también a su país. Su arte se enriquece frente a otras tradiciones repentísticas y enfrentan muchas veces a contrincantes que desconocen, lo cual en su región de procedencia es cada vez menos posible.

En el marco de uno de estos encuentros, celebrado en Tandil (Argentina) en el año 2000 en la Universidad Nacional del Centro, tuvo lugar una extensa payada de 29 estrofas, entre la cubana Tomasita Quiala y la argentina Marta Suint. Por cuestiones técnicas ella comenzó mucho después del horario en que estaba pautada, razón por la que se hace alusión a dicha demora. Se observa el trato gentil con que las dos improvisadoras se desafían combinando firmeza y elegancia, cada una respetando la tradición de su propia escuela. Lo que sigue fue la introducción al verdadero contrapunto que se produciría a continuación. Ambas comienzan destacando su procedencia refiriéndose a su geografía y también a personalidades destacadas de su historia y su cultura.

Contrapunto entre Tomasita Quiala y Marta Suint. Tandil. (24/3/2000).  
(Fragmento)

*T.Q.  
-Argentina! no sabía  
que este canto se iba a hacer,  
yo vine a cantarte ayer  
y nó a ver el nuevo día.  
Mas, como mi payada  
es rosa para el 2000,  
con entusiasmo febril  
haré que mi voz reparta  
un saludo para Marta  
y un fuerte abrazo a Tandil.*

*M.S.*

*-Muy bienvenida colega  
mi querida Tomasita  
en esta tierra bendita  
donde cantó Santos Vega.  
Y ya que el momento llega  
yo siento de que está sola,  
hoy se ha vestido de gala  
pues mi Argentina recibe  
a la alondra del Caribe  
la dulce Tomasita Quiala.*

*T.Q.*

*-Sueña Tomasita Quiala*



*desde lejana región  
conquistar el corazón  
del público de la sala.  
Ya siento que me regala  
un corazón que ilumina  
empina tu sueño, empina,  
Martita Suint y tu voz:  
que era un sueño de las dos  
que estuviera en Argentina.*

*M.S.*

*-En un video veía  
esta tarde a Naborí  
te juro de que sentí  
que temblaba el alma mía,  
el que por suerte tenía  
dentro de mi corazón,  
por eso en esta ocasión  
yo pido de que le cantes  
para que tu voz levante  
un verso con emoción.*

*T.Q.*

*-Te traigo de mi Nación  
un verso de Naborí  
y una rosa que Martí  
mandó para la ocasión.  
Te traigo la integración  
de un sueño en Santa Clara  
te traigo mi tierra para  
que tú te llenes de miel,  
un abrazo de Fidel  
y un beso del Che Guevara.*

*M.S.*

*-Mil gracias por recordar  
aquel hombre rosarino  
aquel tremendo argentino  
que nadie pudo olvidar  
y un milagro en el cantar  
del arte payadoril.  
En esta noche gentil*

*lindo sería compañera  
que florezcan tus banderas  
en las Sierras del Tandil.*

*T.Q.*

*-En las Sierras del Tandil  
sigan tu voz y mi voz  
para ver cuál de las dos  
se hace rosa en el 2000.  
Venga pues, dulce y febril,  
la argentina payadora  
con esa rima sonora  
que tanto admiro y respeto,  
¡que si tu aceptas el reto  
yo he de ser tu retadora!*

*M.S.*

*-Yo no he venido a pelearte  
pues sé que somos hermanas  
de que argentina o cubana  
siento que nos une el arte.  
Como el público comparte  
yo pienso que esta alegría  
la tremenda algarabía  
que enmarca los episodios,  
pues lo que separa el odio  
puede unirlo la poesía.*

*T.Q.*

*-Pero hacer una payada,  
Marta, no es hablar de odio  
tu sabes que yo custodio  
lo limpio de la tonada.  
Sólo seré la encargada  
si me permites retarte  
para ver cómo en el arte  
o me enredas o te enredo  
¿o será que tienes miedo  
a mis versos enfrentarte?*

*M.S.*

*-Dices que me quieres retar  
tratando distintos puntos  
tal vez en el contrapunto  
hoy me quisieras probar,  
y el tema voy a dejar  
en estos versos que toco  
mientras que una rima evoco  
de la inspiración la saco:  
¡sabes bien que no te ataco  
ni te disparo tampoco!*

[...]

El canto expresado por el payador se adecua al contexto en que se encuentra, ya sea espectáculo teatral, jineteada, fiesta cívica al aire libre, peña folklórica, radio, televisión, fogón campero, evento social en un salón, unidad penitenciaria, escuela, hospital entre otros, y circula por temas cotidianos, patrióticos, rurales, jocosos, políticos, sociales, etc. Dependiendo del contexto, su canto puede ser hecho a solo o con un compañero, pero tiene su punto cúlmine en el contrapunto, o canto de desafío o payada de contrapunto, como más comúnmente se lo conoce. Es el momento más esperado de toda actuación de dos payadores, y en el que más fuertemente se pone en juego la inventiva, el oficio, la destreza, en suma, la preparación y capacidad que posee, y es este momento en el que resume la tradición que lo identifica, la que a lo largo del tiempo mantuvo su función, pero cambió su forma y adquirió nuevas significaciones. Se trata de una actividad cultural residual, que con el pasar del tiempo se ha ido cristalizando en un tipo de expresión enmarcado por numerosas normas y su propia tradición.

Resignificarse fue su modo de resistir al olvido y adaptarse a las nuevas circunstancias histórico-culturales. Atravesó variadas ideologías, sirvió de agente de articulación en diferentes procesos de nuestra sociedad y supo adaptar su canto a las diversas problemáticas de su tiempo. Fueron sus propios representantes y productores artísticos cuando la música de inspiración tradicional comenzó su camino de comercialización a partir de los '50 y manejaron la difusión de su obra sin representantes, de modo personal tanto entonces como ahora.

El payador de hoy deja su mensaje frente a públicos muy diferentes, heterogéneos, y a veces desconocedores de su arte. Entre su público entendido está fuertemente instalado como fenómeno aglutinante que se aproxima a un clima de ritual: hoy más que nunca él es un personaje de fuerte simbolismo, que remite a su nacionalidad, al mundo rural, a la gauchesca, todos aspectos que en ciertos sectores sociales parecieran reforzarse como modo de resistir a la globalización que se vive por estos días, y también en respuesta a una sociedad que mayoritariamente excluye ciertas manifestaciones culturales como a la que aquí nos hemos referido.

## **Bibliografía**

Concolorcorvo (1773, 1908). *El lazarillo de ciego caminantes desde Buenos Aires hasta Lima 1773*. Buenos Aires: Biblioteca de la Junta de Historia y Numismática Americana t.4 XXII.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

- Di Santo, V. (1987). *El canto del payador en el circo criollo*. 25 de Mayo (Buenos Aires): Edición del autor.
- (2005) Gabino Ezeiza. *Precursor del arte payadoril rioplatense*. Buenos Aires: Romero.
- Dupey, A. M. (1999). Tensiones y conflictos en la construcción del gaucho como héroe nacional. Conferencia pronunciada en el Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano. Buenos Aires.
- Espora, J. M. (1945). *Episodios nacionales*. Buenos Aires: Huarpes.
- Fernández Latour de Botas, O., H. Goyena e I. M. Pelicari (2014). *El repertorio payadoril en el Partido de Dolores*. Buenos Aires: Educa.
- Kaliman, R. (2006). *Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura*. Tucumán: Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Tucumán.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Perfil.
- Moreno Chá, E. (1997). "Por los caminos del payador profesional actual". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 12:103-111.
- (1997) "Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea". Actas Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica. Santa Rosa (La Pampa) Instituto Nacional de Antropología-Subsecretaría de Cultura de La Pampa. Pp.190-197.
- (2016) "Aquí me pongo a cantar...". *El arte payadoresco de Argentina y Uruguay*. Buenos Aires: Dunken.
- Pisarello, M.C. (2004). *Presente de gauchos en Provincia de Buenos Aires*. Buenos Aires: Buenos Aires, UPCN.
- Prieto, A. (1988). *El discurso criollista en la formación de la Argentina moderna*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Risso, C. R. Día de la Tradición y Agrupación Bases (2016). La Plata: Asociación Argentina de Escritores Tradicionalistas.
- Román, M. (1957). *Itinerario del payador*. Buenos Aires: Lautaro.

Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Seibel, B. (Compilación, Prólogo y Notas) (1991). *El cantar del payador*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

Vega, C. (1981). *Apuntes para el estudio del movimiento tradicionalista argentino*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega".



## La milonga sus aires poéticos y musicales

Angel Hechenleitner\*

**H**ernández pone en boca de Fierro la palabra milonga como sinónimo de baile, reunión de pulpería.

*Supe una vez por desgracia  
que había una milonga allí  
y medio desesperao  
a ver la milonga fuí.<sup>66</sup>*

en otra estrofa:

*Ansí andaba como guacho  
cuando pasa el temporal.  
supe una vez por mi mal  
de una milonga que había,  
y ya pa´ la pulpería  
enderecé mi bagual.<sup>67</sup>*

Milonga es palabra amplia en nuestro lenguaje popular, ya es sinónimo de baile, de circunstancia, trance, sucesos de la vida o aire musical, en fin, función y expresión musical y lírica.

*Amigos, voy a dejar.  
Está mi parte cumplida,  
en la forma preferida*

---

\* Músico. Intérprete y compositor

<sup>66</sup> Estrofa 192 El Gaucho Martín Fierro de José Hernández

<sup>67</sup> Estrofa 330 El Gaucho Martín Fierro de José Hernández

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

*de una milonga pampeana,  
canté de manera llana  
ciertas cosas de mi vida.*

Así lo dice Atahualpa Yupanqui, en su "Payador Perseguido".<sup>68</sup>

Lo paisano argentino está en la milonga, porque es "la forma preferida" para decir la denuncia, la pena, la hidalguía o la sentencia, la ética del pensamiento gaucho.

El pensamiento gaucho y su opinión.

Lo ha de decir Fierro también:

*Yo he conocido cantores;  
que era un gusto el escuchar,  
mas no quieren opinar  
y se divierten cantando  
pero yo canto opinando  
que es mi modo de cantar.*<sup>69</sup>

Se canta por milonga en diversas formas estróficas; que van desde la copla, redondillas, el romance, seguidillas, pasando por los sextinas hernandianas, las octavillas, hasta la décima espinela; hoy de fuerte vigencia en el canto payadoril.

Las frases espontáneas del habla campesina, son en la mayoría de los casos de gran síntesis y en octosílabos con la licencia de heptasílabos.

Es probable que la difusión y transmisión oral del Martín Fierro haya reforzado en la dialéctica de nuestro pueblo la rítmica y cadencia del habla.

Ese "analfabeto profundo" al decir de Raúl Cortazar, agregaría yo, con guitarra hallará en los múltiples "trancos" de la milonga el marco más cómodo y determinante para viajar por la memoria, los recuerdos, las evocaciones y las denuncias. Esos diversos e inagotables "trancos", son las diversidades rítmicas, modos tonales, diseños de arpegios y bordoneos, toques y ambientaciones

---

<sup>68</sup> En sitio <http://www.cancioneros.com/nc/2180/0/el-payador-perseguido-atahualpa-yupanqui> consultado 21-1-2018

<sup>69</sup> Estrofa 406 La Vuelta de Martín Fierro de José Hernández

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

sonoras; que cada guitarrero o cantor gaucho da en comunión con su guitarra.

Puede leerse en lo escrito por Ventura Lynch aludiendo a la décima sin nombrar la milonga pero describiéndola indirectamente:

*"La décima no está colocada en su repertorio de danzas (refiriéndose al gaucho) en cambio es en ella donde más se puede admirar su intuición artística y su índole poética. Aquí también es donde su voz adquiere mayor amplitud, más dulzura y melodía".*<sup>70</sup>

Generalmente hay mucha diversidad en su música. No obstante, su letra está constantemente en octosílabo".

Es a la milonga lírica, gaucha, campesina; la milonga del trovador criollo. La milonga del hombre solo con su guitarra, el trovero de endechas y denuncias.

El tiempo de las palabras de Ventura Lynch, no es el de la milonga porteñaailable y dice claramente que no corresponde al repertorio de danzas.

Estos hombre calificados de incultos e ignorantes, son profundos pensadores de su visión de la justicia y las conductas de la vida. Precisamente la "palabra" es el bien supremo, si no se tiene palabra, no se tiene nada.

Entonces ese hombre de "palabra", se erige en ser creíble. El canto sentencioso será constantemente reconocido por quién lo escucha. La conversación reflexiva traerá en la expresión de las ideas, la ejemplificación en versos y refranes populares.

Berta E. Vidal de Battini, cuando recopila un cuento de boca de don Domingo Tello, nativo de Carmen de Patagones, en Valcheta, al describir al entrevistado dice entre otras cosas que es hombre de "escasa cultura".<sup>71</sup>

De escasa cultura serían siempre los demás, si cada uno cree que la suya es la superior.

El canto paisano en la milonga hará siempre gala del conocimiento de su entorno y de un claro pensamiento sobre los asuntos de la vida.

Las cuartetos fundadoras de uso frecuente, van a dar el molde para la prieta síntesis de la sentencia paisana.

---

<sup>70</sup> Lynch (1953)

<sup>71</sup> Battini de Vidal (1984) : 506 a 509



## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

La síntesis es la característica más sobresaliente del tratado de ideas, pensamientos y conceptos de la ética gaucha.

Los versos de la milonga, tendrán una innata estructura común a la idea de construcción artística: tema, desarrollo y conclusión.

La cuarteta, puede parecer en sus primeros dos versos solo una alusión al tema elegido; pero inmediatamente los dos siguientes que la completan, harán la reflexión profunda, se elevan en el tratado:

*Cuarenta de esquilador,  
con sesenta años de vida.  
No hay latas para pagar  
tantos año en la manija.<sup>72</sup>*

(Héctor Raúl Ossés)

y digo:

*Esta milonga quiero,  
para nombrarlo a Molina,  
porque la historia se sabe:  
¡es con los gauchos mezquina!*

*Su hazaña no he de contar,  
pues de gaucho no sería.  
La milonga que es mujer  
me ha de decir su valía.<sup>73</sup>*

Abelardo Epuyén en su milonga “Tropeando penas”:

*No me gusta noche oscura,  
enlunadita es mejor.  
Las penas que voy arriando  
me dan trabajo señor.*

*Llevo una tropa de penas  
por el camino que voy,  
Pueda ser que venda alguna  
si es que encuentro comprador.*

---

<sup>72</sup> En <http://gato-osses.com/aguedo-ruiz/> consultada 21-1-2018

<sup>73</sup> De Milonga por Molina de mi autoría

Si bien en la composición de cualquier forma lírica puede indistintamente comenzarse por la música, siguiendo luego con la letra o viceversa, en las milongas cantadas, la letra es el punto de partida generalmente.

La letra concebida ya es milonga, nace con la musicalidad del verso para ser cantado. No hay rebusque, el verso destinado a la milonga es pensado en ella y para ella.

Ya al ser leído simplemente, sonará a milonga; la rítmica y los acentos surgen naturalmente en el verso escrito con ese destino.

Es por eso que si se toma una letra destinada a la milonga, cantarla con música improvisada, es natural.

Es por todo esto que para escribir milongas es necesario conocer y pertenecer al habla paisana, a su ética y estética.

## Los aires musicales de la Milonga

De antiguo data la milonga en Patagonia; aunque los estudios abordados por los más ilustres investigadores sobre ella llegan con suerte a los límites del Río Colorado o el Negro. Así por ejemplo en escasos datos, aunque precisos y con el límite de lo geográfico, Isabel Aretz, da dos ejemplos de milonga tomados en La Rioja y Tucumán.

La presencia de la guitarra en casonas, ranchos y toldos, es referida por cronistas y escritores de los caciques. En varias cartas Calfucurá solicita cuerdas para la guitarra, y guitarras también. Musters, dice de un tal Mariano Linares (posiblemente de Patagones) tocando en un toldo contiguo. Yanquetruz expresa su gusto por la música en la guitarra.

El paisano patagónico cuando toma la guitarra es para cantar o tocar una milonga y el acordeón para una ranchera.

He escuchado cantar milongas en la "lengua", como referimos en Patagonia al habla originaria.

La musicalidad de la milonga es tal vez la más variada de todas nuestras formas musicales. Sus diversos "trancos", como gusto llamar a las fórmulas de arpeggios acompañantes, son de una riqueza infinita, cada tocador de milongas dará una espiritualidad rítmica y coloratoria especial a su toque.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Por vasta que sea esa diversidad de velocidades, acomodo rítmico y tonal, hay un aura sonora y rítmica que envuelve y determina la milonga.

Julio Domínguez en su Milongas baya:

*Dicen que las milongas  
nacen hermanas,  
y maman de los pechos  
de las guitarras.  
Y cuando pasa la noche,  
de madrugada,  
los cantores te acunan  
Milonga baya.<sup>74</sup>*

La seguidilla está en estos versos del pampeano.

El nombre de su milonga no es antojadizo, es el color de la tierra que pisa, el "nacer hermanas" es la definición de los distintos caracteres, trancos, nacidos de un mismo vientre musical, el vientre de la guitarra gaucha, guardadora de infinitas impresiones.

Alguna vez escribí:

*Vieja milonga del sur,  
querido son de mi tierra.  
al tranco de tus decires  
mi corazón se consuela.*

*Así escucho tus cadencias  
en el silbido de un criollo,  
cuando los labios se vuelven  
gueyones de barro solo.*

Julián Aguirre, nace en 1868, en el año 1869 Musters anda ya por las Islas Malvinas y luego inicia su viaje con los tewelches hacía Carmen de Patagones, en el toldo de Chewueque está Mariano Linares tocando la guitarra.

Digo esto porque 20 años después llega a Bs. As. Julián Aguirre ya formado musicalmente en España, a descubrir las expresiones criollas y fundar su obra sobre ellas.

La habanera llegada junto a la polka, mazurca y chotis; dimanará en milonga y tango.

---

<sup>74</sup> <http://www.folkloredelnorte.com.ar/cancionero/m/milongabayaya.html> consultada 22-1-2018

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

En 1840 Iradier publica en Madrid la más antigua habanera de nombre y autor, "El arreglito", subtitulada canción habanera<sup>75</sup> y luego la célebre "La paloma". Tanta fue la popularidad de las canciones habaneras en España que el mismo Francisco Tárrega realiza un arreglo de ella para guitarra.

Corchea con puntillo, semicorchea-corchea- corchea, el dos por cuatro, será la base rítmica de la milonga.

El: "tumba polenta y tumba" serán las palabras rítmicas populares para la transmisión del aire y compás de la milonga.

El Mi menor, la popular tonalidad primera cuando la guitarra es transferida por tradición oral. El arpegio primero es de milonga. Así recibí la guitarra de manos y el pecho de mi abuelo. Aprendí y aprehendí, el "tranco" de la milonga.

Así se hizo pertenencia en mí, así se hace pertenencia en la tradición musical entre los criollos del Sur.

La milonga no rompe el silencio, lo abre en decires y cavilaciones, en memorias y pareceres.

Canto:

*Aquí me pongo a cantar  
ni muy alto ni muy bajo,  
por darme el gusto nomás  
de hacerle al silencio un tajo.*

Porque la milonga, no es un canto de ostentación vocal, la milonga no se grita, se dice. Don Ata, decía que la música acompañante de la milonga es un pretexto para decir asuntos, cosas.

Esa música es como el "caballo que se lleva de tiro y de a pie", va el hombre adelante y el noble aparcero que camina detrás cuidando de no pisar a su jinete.

Así la música de la milonga no se encima al decir, es un bordado sobrio en la punta de un pañuelo, un tejidito de finos tientos en las riendas de una opinión.

---

<sup>75</sup> En sitio <http://www.oxfordreference.com/search?q=el+arreglito&searchBtn=Search&isQuickSearch=true>  
Consultada 22-1- 2018

## **Bibliografía**

Battini, Berta Vidal de (1984) *Cuentos y leyendas populares de la Argentina*.

Buenos Aires Ediciones Culturales Argentinas, v. 1.

Hernández, José (1956) *Martín Fierro*. Buenos Aires, Editorial Sopena Argentina.

Lynch, Ventura R. (1953) *Folklore Bonaerense*. Buenos Aires, Editorial Lajouane



## **Narrativa folklórica y corporalidad**

**María Inés Palleiro \***

**P**resento aquí la síntesis de una propuesta de aproximación al discurso folklórico, entendido, desde una perspectiva semiótica, como vehículo de expresión de la identidad cultural de un grupo, elaborado estéticamente en distintos formatos genéricos. Uno de estos formatos es el enunciado narrativo, considerado como principio cognitivo de articulación de la experiencia en un ordenamiento secuencial o episódico (Bruner 2003).

### **Los géneros de discurso**

Bajtín (1982) define los géneros de discurso como tipos temáticos, compositivos y estilísticos, y afirma que existen tantos géneros como situaciones de discurso. Por su parte, Briggs y Bauman (1996 [1992]), en su lectura de Bajtín, llaman la atención sobre la brecha intertextual entre cada patrón o tipo genérico y su anclaje en distintos contextos, y sostienen la existencia de operaciones de entextualización o puesta en texto, y recontextualización o transformación de cada patrón genérico en contextos diferentes, que pone en evidencia esta brecha entre el tipo discursivo y su puesta en acto. Estos conceptos, que tienen como base el paradigma comunicativo de las Nuevas Perspectivas del Folklore.

### **La corporalidad y su dimensión signíca**

En su estudio sobre oralidad y escritura, Ong (1987) subraya el componente corporal o somático de la memoria oral, e insiste a en su

---

\* UBA/UNA/CONICET

carácter empático y situacional, vinculado con el presente. En efecto, la narración oral tiene lugar en un aquí y un ahora concretos, en donde se despliega la corporalidad del narrador. Lo mismo ocurre en el discurso dancístico, en el que el bailarín despliega su cuerpo en movimiento en el espacio escénico, ante los ojos de los espectadores. Como sostiene Verón (1988), todo discurso es de cuerpos actuantes, y el cuerpo, según afirma Merleau-Ponty (1994[1945]), está cargado de significaciones expresadas espontáneamente, sin la estructuración de un discurso verbal. El cuerpo tiene en efecto una dimensión social (Le Breton, 2002) que varía de acuerdo con cada cultura. Los signos corporales dan lugar así una expansión performativa, manifiesta tanto en la narración oral como en la danza (Palleiro, 2013), que vehiculiza significaciones culturales propias de cada contexto en el que tal expansión se despliega.

Tomando la clasificación que hace Peirce (1987) de los signos, según la relación con la naturaleza del objeto que representan, en íconos, índices y símbolos, los signos de la danza tienen un triple valor icónico, que guarda una relación de analogía, vinculada con el universo de la imagen; un valor simbólico, como emblema de valores sociales que da lugar a una retórica de la corporalidad, y uno indicial. También la narración juega con el valor indicial y simbólico de los signos corporales, desplegados por el narrador oral en cada acto performativo de narración. La distinción peirciana es la base de la reflexión sobre el carácter metonímico de los signos corporales, subrayado por Verón, quien considera el cuerpo como capa metonímica de producción del sentido. Dicho carácter remite a la relación de contigüidad o proximidad existencial del cuerpo con aquello que representa, dado que el cuerpo jamás puede desprenderse de la existencia histórica del sujeto, atravesada por el universo simbólico de la cultura y por un disciplinamiento social (Citro, 2010). La metonimia es una operación cognitiva relacionada con la fragmentación y el desplazamiento, tal como manifiesta Jakobson (1956) en su estudio sobre trastornos afásicos, en el que vincula las operaciones metonímicas con alteraciones en la combinación, correspondientes al eje lingüístico de las contigüidades o proximidades. Tanto el narrador como el bailarín utilizan su cuerpo en movimiento como instrumento para transmitir un mensaje, mediante un trabajo característico de la función poética que, según Jakobson (1964), consiste en procesos de selección y combinación de elementos, de acuerdo con un principio de equivalencia. En la danza, tal equivalencia tiene como eje los signos que tanto el bailarín, en su calidad de intérprete, como una cadena de enunciadores, desde el coreógrafo, hasta músicos, vestuaristas, maquilladores e iluminadores, expanden para convertir el lugar físico en que se desarrolla la danza en un espacio signifiante.

La corporalidad tiene así una dimensión retórica, relacionada con el arte de persuadir (Lausberg, 1975), característica del discurso argumentativo. En el discurso dancístico, la persuasión se realiza a través del cuerpo en movimiento. El cuidado corporal, esencial en la danza, busca compensar una carencia (Krmptic, 2011) que remite al principio metonímico de la falta, cuya contracara es la completud de la metáfora (Le Galliot, 1981). En este sentido, Briggs (2001) se refiere a una lógica sinecdótica de la falta, asociada, entre otros aspectos, con la enfermedad, en una tensión con el principio metafórico de condensación totalizadora representado por la salud. En la retórica de la danza, esta lógica sinecdótica propone un juego corporal entre el todo y la parte, generador de un movimiento de fragmentación dispersiva, en una tensión con el movimiento integrador de la metáfora, asociado con la completud. La metáfora remite a un juego sustitutivo, vinculado con operaciones de condensación simbólica (Le Guern, 1985). Es así como, en el clásico ejemplo de los tratados de retórica, una operación metafórica es la que designa los “dientes” como “perlas”, que, a partir del elemento común de la blancura, sustituye la palabra “dientes” por “perlas” y hace referencia así a “las perlas de la boca”. Un ejemplo verbal de metonimia es nombrar a “diez cabezas” en lugar de “diez personas” en un juego entre la parte y el todo. En el discurso dancístico, el uso privilegiado de las piernas o los brazos en los juegos coreográficos, en lugar de todo el cuerpo, tiene que ver con la metonimia.

El cuerpo del bailarín condensa así significaciones vinculadas con su personalidad histórica y con aquella de la coreografía que interpreta, a la que se suma la expresión de identidades colectivas. Al respecto, Sachs (1944), destaca que la danza constituye una expresión privilegiada de identidades sociales, relacionada con la necesidad humana de modelar el espacio con el cuerpo en movimiento.

### **Los desdoblamientos ficcionales en la narración y en la danza**

Un aspecto importante del discurso narrativo es el desdoblamiento ficcional del emisor en narrador, y el del narrador en los distintos personajes, como el de “el chico” del relato sobre el SIDA del que me ocuparé más abajo. Reisz de Rivarola (1979) caracteriza los procesos de ficcionalización del discurso como operaciones de desdoblamiento de los tres componentes básicos del acto comunicativo: emisor, receptor y referente. En el caso del discurso dancístico, se produce el desdoblamiento del bailarín en personaje y, a la vez, el bailarín forma parte de una cadena de emisores, que incluye también



al coreógrafo, vestuarista(s), músico(s), maquillador(es). A su vez, como intérprete de danza, es también un receptor de esquemas coreográficos previamente codificados. En cada nueva actuación o *performance* dancística, el sujeto histórico, en un escenario, se desdobra en un intérprete de danza, y en alguna medida construye un personaje que interpreta una secuencia coreográfica. En su interpretación, tiende a crear un universo de referencia articulado a partir del movimiento corporal, a partir de un desdoblamiento que forma parte de una cadena de duplicaciones ficcionales, del sujeto histórico en narrador, y del bailarín en personaje danzante.

### **Proxémica y kinésica en el discurso narrativo y en el discurso dancístico**

El lenguaje del cuerpo en movimiento es estudiado por la kinésica (Birdwhistell, 1970), que examina los códigos de comunicación no verbal, mientras que la proxémica se ocupa del despliegue de signos en el espacio. Al respecto, Hall (1984) llama la atención acerca del despliegue sígnico que convierte el espacio físico en social y cultural. Ambas disciplinas aportan al estudio de la narración oral y de la danza, discursos que recurren al lenguaje del cuerpo, el cual, como señala Fast (1970), tiene el poder tanto de subrayar como de contradecir las comunicaciones verbales. A partir de estos conceptos, considero la narración danza como conjunto de signos desplegado por el movimiento del cuerpo del bailarín en el espacio enunciativo, y el del bailarín en un espacio signifiante, entrelazado con otros códigos, como música, iluminación, vestuario y escenografía; con una gramática o forma de combinación propia, en una secuencia orientada a generar efectos de sentido. La danza tiene así una dimensión multisemiótica, en la medida en que intervienen distintos enunciadores, con sus sistemas de creencias (Palleiro, 2008b).

### **La dimensión narrativa de la danza**

Desde una perspectiva cognitiva, el ya mencionado Bruner (2003) caracteriza la narración como organización secuencial de la experiencia. También Labov y Waletzky (1972[1967]) destacan la capacidad de la estructura narrativa para organizar experiencias personales, que tienen como marco aspectos identitarios. La danza tiene una dimensión narrativa dada por su organización en secuencias coreográficas (Palleiro, 2008a y 2016), de las que se vale el bailarín para organizar su discurso del cuerpo en movimiento.

Tanto en la narración como en la danza, la experiencia personal está siempre presente, en una relación de contigüidad existencial con la corporalidad. Sobre la base de estas consideraciones, propongo una aproximación al hecho dancístico en su dimensión narrativa, con especial referencia a expresiones coreográficas que tienen como pretextos matrices folklóricas (Palleiro, 2016).

Trabajo con el concepto de “matriz” (Palleiro, 2004), que consiste en un conjunto de regularidades de tema, composición y estilo, identificadas mediante la confrontación de distintas versiones de un relato. Recorro a los parámetros de Bajtín (1982), en su delimitación de los géneros de discurso, para esta caracterización de las matrices folklóricas, que agrega a las regularidades temáticas de los “tipos” y “motivos”, aspectos compositivos y estilísticos. Thompson (1946) define el “motivo” como la unidad temática mínima del relato folklórico, y el “tipo” como conjunto relativamente estable de motivos. Los tipos folklóricos (tipos ATU) fueron codificados con un sistema alfanumérico en un Índice General elaborado por Aarne y Thompson, y revisado por Uther (2004), y los motivos, en el Índice de Motivos de Thompson. Estas codificaciones sostienen la existencia de modelos generales universalmente válidos. Mi clasificación por matrices tiene en cuenta además la influencia del contexto no solo en el tema sino también en la articulación retórica y en la composición secuencial, deconstruible en itinerarios no secuenciales y recorridos múltiples, similares a los de un hipertexto virtual (Nelson, 1992).

Todo hecho dancístico tiene una dimensión de proceso, tenida en cuenta por los estudios de génesis, que privilegian el acto sobre el producto (Grésillon, 1994). La danza constituye así un “gesto inacabado” (Almeida-Salles, 1998), que remite a una cadena de semiosis infinita (Peirce, 1987). Una aproximación genética a la danza fue planteada por van Langendonck (1998), que trabajó con esquemas coreográficos de la versión de Nijinski sobre “La consagración de la primavera” de Stravinsky, considerados como documentos del proceso creativo. Esta y otras coreografías tienen un soporte narrativo, que le sirve como pretexto para la organización coreográfica.

Propongo aquí una aproximación a la narración y a la danza desde una retórica de la corporalidad, como expresión estética de identidades sociales. Trabajo con un corpus integrado por el ballet clásico “La bella durmiente”, que recurre a una matriz como forma estereotipada, y con el film *All that jazz*, en el que la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte” funciona como pretexto para la filmación de las distintas fases de creación de una coreografía. En trabajos anteriores (Palleiro, 2004) me ocupé in extenso del análisis de la versión fílmica de esta matriz, y de sus manifestaciones narrativas que retomo aquí desde una perspectiva vinculada con la retórica de la corporalidad en su dimensión narrativa, relacionada con la narración folklórica.

El propósito es un acercamiento a la narrativa folklórica como género de discurso corporizado, y destacar sus puntos en común con el discurso dancístico.

## **Narrativa y corporalidad en una matriz folklórica**

### **“El viaje al mundo del SIDA”: “El encuentro con la Muerte” en una versión oral**

La matriz de "El encuentro con la Muerte" presenta algunos núcleos temáticos comunes con el tipo ATU 332: "*Godfather Death*" y con el motivo E 322. 3.3.1 del Índice de Motivos de Thompson, "*The Vanishing Hitchhiker*". En un trabajo anterior (Palleiro, 2004) identifiqué, a partir de la confrontación de versiones, las siguientes unidades temático-compositivas: 1) "El encuentro" de dos personas (una pareja de hombre y mujer, en muchos casos), 2) "La despedida" entre ambas, 3) "La búsqueda" del acompañante efectuada por el protagonista, 4) "El hallazgo" de su dirección -o de su tumba- y 5) "El reconocimiento" de su condición de persona muerta. La articulación estilística tiene como base una contraposición entre la vida y la muerte, personificada en una mujer, el uso de metáforas y juegos metonímicos vinculados con el cuerpo, y la acumulación de detalles que sirven como indicios de reconocimiento. Tales regularidades revelan la presencia de una matriz común, resignificada en distintos contextos.

En un trabajo de campo realizado en la ciudad capital de la provincia de La Rioja, en 1996, una narradora riojana de unos 35 años refirió una versión asociada con el tópico del viaje. Localizó su versión en el contexto exogrupal de la ciudad de Bariloche, adonde suelen trasladarse los estudiantes en viaje de egresados en una suerte de rito iniciático, para celebrar la finalización de sus estudios y el ingreso en las responsabilidades de la vida adulta. El relato se caracteriza por su extrema concisión, lograda mediante la focalización del eje de interés en un *point* relacionado con el tópico del SIDA:

*Voz femenina 1. Que una chica... tuvo relaciones con un chico...de otro lugar...es de esos estudiantes que se van a Bariloche...*

*Entonces, cuando se despidieron, el último día, él le dio un regalito y le dice: - Pero te pido que lo abras al llegar a tu casa. /La narradora cambia su tono de voz hacia un registro más agudo/ Entonces, la chica, cuando venía en el colectivo, no daba más de la incógnita.*

*Entonces, abre el paquete, y arriba, tenía una orquídea, y un papel...una tarjeta.... ...que decía:-*

*¡Bienvenido al mundo del SIDA! (...)*

*Otra participante: -A mí me dijeron que esta chica era de La Plata... Voz femenina 2 (Carmen)-¡Pobre chica!  
¡Qué traicionero!*

"El encuentro" tiene aquí las características de un contacto sexual que da lugar a un desplazamiento del conflicto hacia un ámbito del exogrupo. Esto genera a la vez la acumulación aditiva de alusiones al distanciamiento espacial. La presencia de protagonistas de distinto sexo está vinculada con una dinámica de oposiciones entre endogrupo y exogrupo, construida a partir de la identificación metafórica de "la chica" con el ámbito endogrupal de La Rioja y del "chico" con el espacio del exogrupo, aludido alternativamente a través de la forma inespecífica de "otro lugar" o de la localidad bonaerense de "La Plata". Ambos personajes de diverso origen confluyen en la zona franca de Bariloche, asociada con la libertad y el descontrol sexual. "La despedida" adquiere las características de una separación luego de una convivencia íntima. El detalle de la entrega de un "regalito" cumple una función indicial en la unidad siguiente, que se vincula con el pedido de no abrir el envoltorio del regalo antes de llegar a su casa. Hay una dinámica de oposiciones, relacionada con la contraposición entre el impulso erótico del sexo y la fuerza tanática de la enfermedad del SIDA, manifiesta en la secuencia de "El hallazgo", que corresponde a la apertura del paquete. Este paquete es una suerte de caja de Pandora cuyo valor indicial y simbólico comienza a insinuarse a través de la referencia a la tarjeta y la orquídea, vinculadas con el universo semántico de la muerte. Tales elementos funcionan como soportes materiales de la metáfora del SIDA, e integran una suerte de código de objetos que contribuye a la resignificación de la matriz de "El encuentro con la Muerte". La secuencia final de "El reconocimiento", donde se ubica el punto culminante del relato, que corresponde a la decodificación del mensaje escrito en la tarjeta. Sontag (1989) hace referencia a este conjunto de significaciones relativas al pecado, la enfermedad y la muerte, vinculadas con el tabú del sexo y el peligro de lo desconocido, aglutinadas alrededor del significante metafórico del SIDA, que conlleva además la idea de plaga y de fin del mundo, asociadas con un castigo apocalíptico que amenaza a las sociedades contemporáneas. Puede advertirse también la lógica sinecdótica de la enfermedad, asociada con el juego de desintegración corporal implicado en la referencia al contagio, que

establece una relación de contigüidad del orden de la metonimia. El cuerpo sirve así como vehículo de contagio, a partir de la proximidad del contacto sexual. La expresión "Bienvenido al mundo del SIDA" cobra así el valor de una fórmula, a modo de un ayuda memoria que introduce una contraposición paradójica entre la apertura espacial del "mundo" y la del cierre de toda posibilidad de vida dada por esta enfermedad mortal. La transgresión de la frontera endogrupal de la protagonista trae como consecuencia la amenaza del espacio de "la casa" que genera el ingreso de uno de sus moradores en el "mundo" de la enfermedad y la muerte. Tal vinculación causal con el mundo del SIDA es expresada explícitamente por la narradora en una cláusula evaluativa que funciona a la vez como coda de cierre del relato. Esta nueva alusión a las relaciones sexuales subraya la relevancia del dominio de lo corporal, considerado por el ya citado Verón (1988) como una capa metonímica de producción del sentido.

El relato recurre a la matriz de "El encuentro con la Muerte" como modelo narrativo para la construcción de un mensaje de advertencia, cuya fuerza directiva está orientada a la regulación de pautas de comportamiento endogrupal, en lo que se refiere al cuidado del cuerpo.

La narración fue seguida de comentarios entre los cuales se agrega una evaluación descalificante del personaje exogrupal como "traicionero". La elaboración discursiva del relato, articulada alrededor de condensaciones metafóricas, desplazamientos metonímicos y personificaciones vinculadas con representaciones de lo corporal apunta a la discriminación de la figura del Otro, asociada con la imagen femenina, portadora de plagas y pestes globales que constituyen una amenaza contra la integridad corporal, presentada como metáfora del "mundo" de las tradiciones locales. El SIDA constituye así un eje fundamental de esta retórica de la corporalidad, presente también en la versión fílmica.

Este discurso, pronunciado en el marco de un diálogo, se generó a partir de la actuación de la narradora en un contexto. Ella utilizó recursos entonacionales como cambios en el tono de voz hacia un registro más agudo en el estilo directo, que constituyen indicios de la incidencia de la corporalidad del emisor en el discurso narrado. El despliegue performativo tuvo lugar ante la copresencia viva y corporizada de los distintos participantes. Esto evidencia que todo discurso es efectivamente un discurso de cuerpos actuantes.

### ***All that jazz*: el discurso corporal en una recreación fílmica**

La recreación de la matriz folklórica está presente en una versión fílmica, en la película "*All that jazz*" de Bob Fosse que presenta las distintas fases de

génesis de una coreografía, analizada *in extenso* en otro trabajo (Palleiro 2004: 103-108). Las secuencias del film corresponden a las etapas de elaboración coreográfica de una versión contemporánea de la Danza de la Muerte medieval, en un doble juego retórico. Una parte de este juego tiene que ver con el principio metonímico, esto es, con el desplazamiento del cuerpo fragmentado en el espacio, y la otra, con una construcción de la metáfora del viaje. Dicho juego pone en evidencia la exactitud de las observaciones de Verón acerca del cuerpo como capa metonímica de producción del sentido, y la gravitación de la corporalidad, atravesada por convenciones sociales, en el discurso de la danza.

Fosse organiza el film alrededor de los últimos momentos de la vida del coreógrafo Joey Gidgeon, de sorprendentes coincidencias con su propia biografía. Este artista llega en el film a diseñar una coreografía magistral cuya puesta en escena coincide exactamente con el momento de su muerte. Dicha coreografía tiene como base, en efecto, la dinámica metonímica de desagregación corporal. Para representarla, el director cinematográfico recurre a un maquillaje y atuendo de los bailarines en rojo, blanco y azul reproduciendo venas y arterias. La línea narrativa tiene como patrón de organización la matriz folklórica de “El encuentro con la Muerte”, armada sobre las secuencias de “Búsqueda” de la felicidad, el amor y la coreografía perfectas, el “Encuentro” con sucesivas mujeres: la esposa, la hija y el amante del protagonista, la “Despedida” final de todas ellas, el “Hallazgo” de la mujer y de la coreografía perfectas, y el “Reconocimiento” de la mujer perfecta como personificación femenina de la Muerte.

El tópico temático del encuentro con la Muerte está corporizado en esta coreografía a través del lenguaje de la danza. Los movimientos de los bailarines tienen lugar en espacios cargados de simbolismo, con una retórica anclada en la metáfora del viaje, que representa el paso de la vida a la muerte. El *climax* tiene lugar en la coreografía en la que aparece en escena un automóvil que transporta al protagonista hacia su destino final, con la despedida de familiares, colegas y amigos, al son de la canción “*Bye, bye love*,” cuya letra alude a su muerte inminente.

Tanto la escenografía, como el vestuario y el maquillaje funcionan como extensiones del código corporal, que amplían los alcances de la red semiótica del cuerpo. Todo esto revela el carácter polisémico de la danza, articulada en una cadena significativa que tiene al cuerpo como su punto de anclaje, y que está acompañada por otros lenguajes como el de la música y la imagen. Estas equivalencias poéticas, corporizadas a través de la danza, están subrayadas por las imágenes del coreógrafo en el hospital que instauran una dinámica antitética entre vida y salud, por una parte, y enfermedad y fallecimiento, por la otra. Como ya anticipé, la metonimia es a la vez una

figura retórica y una operación cognitiva basada en relaciones de contigüidad o cercanía existencial con los objetos, que da lugar a juegos de desplazamiento entre el todo y la parte. En esta coreografía, los juegos entre el todo y la parte están dados, por ejemplo, por la imagen de un ojo que representa a un cuerpo, o de una arteria que representa a todo el aparato circulatorio del protagonista, o la de un cerebro que representa su cabeza y sus principios vitales. Todas estas imágenes se suceden en el film de modo alternado con secuencias de la coreografía, en una puesta en acto del discurso corporal de la Danza de la Muerte, articulado en forma narrativa. La metáfora del viaje articula todo este juego que culmina en la coreografía final con +el Encuentro con la imagen personificada de la Muerte en una figura nupcial. Toda esta construcción retórica está representada en un lenguaje cinematográfico, en el que el ojo de la cámara reemplaza al ojo del espectador. Se trata de un dispositivo de mediación que tiene sus propias reglas de funcionamiento, capaces de multiplicar la cantidad de receptores y los contextos de recepción, pero que anula el contacto directo entre bailarines y público.

La riqueza semiótica de la danza alcanza en esta coreografía su máxima expresión, que sobresale como lenguaje dominante, acompañado sin embargo por otros signos visuales, auditivos y táctiles como la iluminación, el vestuario despojado, la música, el lenguaje articulado, y los gestos y ademanes de los personajes, en un despliegue proxémico y kinésico en que el espacio adquiere un valor simbólico. Todos estos signos se entretajan con el discurso dancístico, en una red compleja integrada en una dimensión narrativa, que logra captar la atención del auditorio durante la totalidad del espectáculo.

### **“La bella durmiente”: corporalidad y matrices folklóricas en un ballet clásico**

El ballet “La bella durmiente”, compuesto en 1889 por Tchaikovsky, recurre a la matriz folklórica codificada con el tipo ATU 410, a partir de la fijación escritural de Perrault, *La Belle au bois dormant*, que le sirve como pretexto. La primera función tuvo lugar en 1890 en el Mariinsky Theatre de San Petersburgo, con coreografía de Petipa<sup>76</sup>. La obra consta de un prólogo y tres actos, que despliegan una trama narrativa. El Prólogo, “El bautismo de la princesa Aurora”, resume dicha trama, referida a la maldición del hada Carabosse, quien lanza una maldición sobre la princesa, anunciándole que a los dieciséis años se pinchará con un huso y morirá, pero otra hada transforma esta maldición en un sueño de cien años, al cabo de los cuales será despertada por el beso de un príncipe. Esta trama, organizada secuencialmente

---

<sup>76</sup> Para un análisis más extenso de esta obra, ver Palleiro (en prensa)

se despliega a través de escenas danzantes, en los actos de “El hechizo”, “La visión”, y “El casamiento”, con distintas variaciones. Hay un trabajo de selecciones y combinaciones poéticas para la elaboración de una coreografía original de cuatro horas de duración, contando intervalos. De las recreaciones mediatizadas, cabe señalar el film animado de la Walt Disney Company “*Sleeping Beauty*” (1959). Dicho film, doblado al español como “La bella durmiente”, incorpora algunos aspectos coreográficos del *ballet* original, en una versión que enfatiza la trama narrativa, con tintes de comedia musical, a partir de un despliegue de colores vivos y movimientos animados, en la atmósfera mágica de un cuento de hadas.

En el ballet, hay una trasposición del relato folklórico en secuencias traducidas en pasos de danza a partir de un juego metonímico de movimientos corporales. Hay una condensación metafórica de relatos folklóricos como Caperucita, Cenicienta y El Gato con Botas, en la instancia final, en la que aparecen estos personajes en una apoteosis en *tempo* de mazurka. El ballet se caracteriza por un ajuste a modelos que recurren a la versión de Perrault para adaptar la matriz a un escenario palaciego, acorde con el ámbito de la corte del zar Alejandro III donde se representó la coreografía original. Tal adecuación al contexto zarista evidencia la politización de la estética de la danza. El beso que despierta a la princesa, metáfora del despertar sexual, adquiere visos de estereotipo en un ballet en el que el argumento es un pretexto para el despliegue musical y dancístico.

La matriz folklórica sirve como pre-texto para una recreación que tiene como base el disciplinamiento corporal del ballet clásico, regido por convenciones traducidas a movimientos coreográficos tipificados como el *pas de deux*, el *pas de quatre* y el *pas de six*, en un juego metonímico de armonía y correspondencia de piernas y brazos y el esquema corporal, centrado en el movimiento de pies. Vestuario y escenografía contribuyen a la puesta en escena de una atmósfera atemporal, acorde con el estereotipo formulístico del “Había una vez” del relato folklórico. Esto crea una ambientación ficcional, subrayada por encantamientos de brujas, hadas y personajes de ficción del folklore universal.

### **A modo de cierre**

Este análisis de la narrativa folklórica como expresión corporeizada, recreada en canales y códigos diversos, dio pie para una aproximación a la danza folklórica en su dimensión narrativa, vinculada con el despliegue del



cuerpo en movimiento en el espacio escénico. Evidenció asimismo que la narrativa y la danza folklórica constituyen expresiones artísticas de la identidad y la memoria. Su rasgo diferencial es el carácter de mensajes estéticamente marcados, puestos en acto a través del cuerpo significativo.

El relato oral sobre el SIDA puso en relieve la importancia de la corporalidad, tanto en la actuación del emisor como en la coparticipación viva con un auditorio, que toma a su vez la palabra para enriquecer el recorrido narrativo. El film *All that jazz* puso en discurso las distintas fases de la elaboración de una coreografía, a partir de un doble juego metonímico de fragmentación corporal y de expresiones metafóricas, desplegadas a partir del movimiento del cuerpo significativo, organizados alrededor de la matriz de “El encuentro con la Muerte”. En el ballet clásico “La bella durmiente”, ambientado en un contexto palaciego, los bailarines articularon el discurso corporal, caracterizado por un prolijo disciplinamiento, a partir de la trama narrativa estereotipada de un cuento folklórico, en un universo de ficción, poblado por personajes como El Gato con Botas, Caperucita y Cenicienta. Todas estas manifestaciones recurrieron al despliegue sógnico de cuerpos actuantes, y a la interacción, directa o mediatizada, con los receptores.

El análisis reveló que el cuerpo pone en juego un sistema de signos desplegados en un contexto que, en el caso de la danza, se organizan en composiciones coreográficas articuladas en secuencias narrativas. La dinámica metonímica de la danza, manifiesta en todas las coreografías estudiadas, tiene que ver además con la relación indicial, o de existencia, que se establece entre el cuerpo vivo del bailarín, tal como se mueve en su vida cotidiana, y el cuerpo actuante de un intérprete de danza en el escenario. Del mismo modo que el sujeto histórico se desdobra en un narrador, también el bailarín se desdobra en una suerte de personaje en cada actuación dancística, sin perder por eso el vínculo con su propia existencia concreta, establecido a partir de su cuerpo actuante. La importancia que adquiere el cuerpo en la danza constituye un punto de conexión con la memoria oral, que tiene un componente somático.

## Bibliografía

Aarne, A. & S. Thompson (1928) *The types of the foktale: a classification and bibliography*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Almeida-Salles, C. (1998) *Gesto inacabado. Processo de criação artística* São Paulo: Annablume.

Bajtín, M. (1982) *Estética de la creación verbal*. México: Siglo Veintiuno.

Bauman, R. (1975). *Verbal art as performance*. Waveland, Waveland Press Inc.

Briggs, Ch. and R. Bauman (1992) "Genre, intertextuality and social power", *Journal of Linguistical Antropology II*, pp. 131-172. Traducción de M. I. Palleiro: "Género, intertextualidad y poder social", *Revista de Investigaciones Folklóricas 11* (1996): 78-108

Briggs, Ch. (2001) "Las narrativas en los tiempos del cólera: el color de la muerte en una epidemia venezolana", *Narrar identidades y memorias sociales. Estructura, procesos y contextos de la narrativa folklórica*. Santa Rosa de La Pampa, Departamento de Investigaciones Culturales de la Subsecretaría de Cultura de la Provincia de La Pampa pp. 1-19.

Bruner, J. (2003) *La fábrica de historias. Derecho, literatura, vida*. México: Fondo de Cultura Económica.

Citro, S. (comp.) (2010) *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires, Biblos.

de Rivarola, S. R. (2013). Ficcionalidad, referencia, tipos de ficción literaria. *Lexis*, 3(2), 99-170.

Fast, J. (1986[1970]) *El lenguaje del cuerpo*. Barcelona: Kairós.

Fosse, B. (1992) *All that jazz*. San Luis, Gativideo.

Grésillon, A. (1994). Qué es la crítica genética. *Filología*, 17(1-2): 25-52

Hall, E. (1984). "Próxemica", *La nueva comunicación* comp. por I. Winkin & Birdwhistell, B., Barcelona, Kairós, pp. 198-229.

- Jakobson, R. y M. Halle (1974 [1956]) *Fundamentos del lenguaje*. Madrid, Ayuso.
- Jakobson, R. (1964) "Closing Statement: Linguistics and Poetics", *Style in Language*. Massachusetts, MIT Press, pp. 350-377.
- Krmpotic, C. S. (2011). Creer en la cura. Eficacia simbólica y control social en las prácticas del DR. M. *Scripta Ethnologica*, 33: 97-116
- Labov, W. & J. Waletzky (1972[1967]) "Narrative analysis: oral versions of personal experience", *Essays on the verbal and visual arts*. Seattle & London University of Washington Press.
- Lausberg, H. (1975) *Manual de retórica literaria*. Madrid, Gredos.
- Le Breton, David (2002) *La sociología del cuerpo*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- Le Galliot, J. (1981) *Psicoanálisis y lenguajes literarios. Teoría y práctica*. Buenos Aires, Hachette.
- Le Guern, M. (1985) *La metáfora y la metonimia*. Madrid, Cátedra.
- Merleau-Ponty, M. (1994[1945]) *Fenomenología de la percepción*. Barcelona, Planeta-De Agostini.
- Nelson, Th.(1992) *Literary Machines 90.1*. Padova, Muzzio Editore.
- Ong, W. (1987) *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Palleiro, M. I. (2008b) *Yo creo. ¿Vos sabés? Retóricas del creer en los discursos sociales*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires
- Palleiro, M. I. (2008a) *Formas del discurso. De la teoría de los signos a las prácticas comunicativas*. Buenos Aires, Miño y Dávila.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

- Palleiro, M. I. (2004) *Fue una historia real. Itinerarios de un archivo*. Buenos Aires, Ediciones del Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” de la Universidad de Buenos Aires.
- Palleiro, María Inés (2013) “Folklore y artes performativas”, *Folklore Latinoamericano XIV*, Buenos Aires, Ediciones del Área Transdepartamental de Folklore del Instituto Universitario Nacional del Arte, 255-288.
- Palleiro, M. I. (2016) *Cuerpos que narran*. Buenos Aires, UNA-CONICET.
- Palleiro, M. I. (en prensa) “Del discurso folklórico al discurso dancístico” *Homenaje a Elvira Arnoux. Estudios de análisis del discurso, glotopolítica y pedagogía de la lectura y la escritura*. Buenos Aires, Ediciones de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Peirce, Ch. S. (1987) *Obra lógico-semiótica*. Madrid: Taurus.
- Perrault, Ch. (2014 [1697]) *Contes de ma mère l'oye*. Paris: Libro Poche.
- Historia universal de la danza*. Buenos Aires, Centurión.
- Sontag, S. (1989) "El SIDA y sus metáforas", *Crisis* No. 71: 58-63.
- Tchaicovsky, P. (2010[1890]) *La bella durmiente. Ballet*. Disponible en: <http://www.danzaballet.com/ballet-la-bella-durmiente> > [último acceso 27-02-2016].
- Thompson, S. (1946) *The folktale*. New York: The Dryden Press.
- Thompson, S. (1955-1958) *Motif-Index of Folk-literature*. Copenhagen and Bloomington, Indiana University Press.
- Uther, H. (2004) *The types of International Folktales: a classification and bibliography, based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- Van Langendonck Augusto, R.(1998) *A Sagração da primavera. Dança & gênese*. São Paulo, Edição do Autor.

## Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Verón, E. (1988) "Cuerpo significante", *Educación y comunicación*. Barcelona, Paidós, 41-61.

Walt Disney Pictures (1959) *Sleeping Beauty*. Disponible en: <http://www.filmaffinity.com/es/film788022.html> [último acceso 26-02-2016].



## Identidad y edición... y viceversa

Daniel E. Welschinger\*

### La desigualdad crece

**S**egún el informe Oxfam<sup>77</sup>, en 2014 el 1% de la población mundial era dueña del 48% de la riqueza global. La tendencia, que se acentúa aceleradamente desde el 2010, señala que de continuar así las cosas en el año 2019 llegarán a poseer el 54% del total. Pero, del 99% de la población restante, una quinta parte (el 20%) concentra la mitad (50%) del 52% que queda. También este grupo acompaña la tendencia a concentrarse. Es decir que la profundización del modelo de valorización financiera global, que se produjo como consecuencia del rescate de bancos y calificadoras en 2008, actúa en favor de la conformación de una polarización social como nunca la historia humana ha visto hasta ahora. Las corporaciones financieras transnacionales, al amparo de la lógica de acción de los organismos económicos supranacionales (FMI, BM, BIRF), van ganando la pugna abierta con el sector de la economía productiva y del mundo del trabajo en ella implícito.

Un conocido economista francés, Jean Paul Fitoussi, señala que la paulatina reducción del trabajo global necesario no es un problema macroeconómico sino estructural, en relación directa con el traspaso del control de los factores, en el desarrollo de esta lógica de acumulación. Los especialistas de Der Spiegel calculan que, de continuar la tendencia, el 20% de la PEA mundial será suficiente para “mantener la marcha de la economía” (sea lo que ello fuera). Es decir, el modelo 30/70 (30% de incluidos, en el mejor de los casos) ya dispone de

---

\* Director del Fondo Editorial Rionegrino, dependiente de la Secretaría de Cultura del gobierno de Río Negro.

<sup>77</sup> Deborah Hardoon, *Riqueza: tenerlo todo y querer más* 16-1-2015.

En: [https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file\\_attachments/ib-wealth-having-all-wanting-more-190115-es.pdf](https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/ib-wealth-having-all-wanting-more-190115-es.pdf) Consultada 28-12-2018

viabilidad técnica, ahora requiere de mecanismos de sustentabilidad social y aceptación, es decir, legitimidad política.

Latinoamérica constituye la segunda región más desigual del planeta (0.53 de Coeficiente de Gini), apenas por debajo del África Subsahariana (0.56). Mantiene al 28% de su población por debajo de la línea de pobreza (LP). Brasil (0,55 de Coeficiente de Gini), Colombia (0,53) y Chile (0,50) encabezan el ranking de desigualdad sudamericana. Argentina muestra un 0,46 en este coeficiente, Uruguay 0,38 (la Unión Europea un 0,29).

Entre el año 2012 y 2015 este coeficiente bajó un 0,1% en Argentina. Pero nunca se constató una relación positiva entre mayores transferencias monetarias y el acceso a los servicios básicos (especialmente educación y salud).

## Subjetividad neoliberal

El neoliberalismo es un nuevo orden racional que va borrando tendencialmente la diferencia público-privado y que dispone de la potencia de apropiarse de los distintos órdenes de la vida hasta llegar a configurar el modo más íntimo de la vida del sujeto. Existe una suerte de promesa neoliberal que en su ejercicio cautivante constituye a los sujetos en su propio modo de ser... y funciona. Pareciera como que este nuevo capitalismo (neoliberal) no puede ser intervenido ni regulado por ningún factor exterior. Su potencia conectora, abarcadora e interventora en la propia conformación de los lazos sociales resulta aparentemente imposible de limitar. ¿En qué y cómo afecta esto a los sujetos, y más específicamente al Sujeto popular?

Por un lado, el neoliberalismo ha sabido construir un “imaginario” al que no se le ha podido contraponer un mundo alternativo. A través de distintos dispositivos ha introducido una lógica de rendimiento y de “autovaloración de sí” donde el sujeto solo es una voluntad de acumulación del propio valor. En el neoliberalismo los sujetos no sólo venden su fuerza de trabajo bajo la forma mercancía, lo que es obvio, sino que también existe algo que compromete al propio ser con un “capital humano” y un “espíritu empresarial” que lleva a la existencia misma a comportarse como una empresa. No se trata de tener una empresa ni de trabajar en ella, sino de existir bajo el mandato de convertirse a sí mismo y a la propia relación con uno mismo, en relación al capital financiero.

Se trata de un movimiento circular, donde el sujeto se engendra a sí mismo ilimitadamente en capital financiero y el capital financiero en sujeto. El punto es que en este movimiento se van borrando cada vez más los legados simbólicos (la alteridad incluida la relativa al folklore) hasta que la vida sólo se vuelve expresión

de un presente absoluto. Como lo dicen Laval y Dardot (2017)<sup>78</sup>: “el sujeto autoaumentado es el que goza del valor que es él mismo”. O, en otros términos, el sujeto goza de la producción que aumenta su valor.

Por otro lado, ayer hablábamos con Carlos Bello (Intendente de Choele Choel) de la presencia del goce en la ignorancia. Muchas veces decimos que “tememos” más al ignorante que al malintencionado. ¿Por qué? Porque potencialmente puede causar más daño o entorpecer mucho más cualquier proyecto que tenga que ver con el desarrollo de una política cultural, la intervención sobre o el desmantelamiento de un dispositivo sistémico, sin siquiera sentir la necesidad de argumentar una oposición fundamentada. Sin embargo, no podemos dejar de notar que -confrontado argumentativamente- el burócrata (aún más el no estatal) expone su goce perverso (generalmente con un absurdo incoherente y absoluto), ante la imposibilidad de otorgar valor o visos de realización a un proyecto identitario. ¿A qué mandato último obedece esta posición de goce (perverso)? Al ejercicio de una subjetividad neoliberal. ¿Por qué esta posición es tan atractiva para los sujetos que se entregan incondicionalmente a ella, incluso contra sus propios intereses? Porque su matriz no pudo ser vetada con el poder. Está subordinada al mandato de un poder, de un Otro (neoliberal), que le promete maximizar el valor del sí mismo, intermediado por la simple pero muy efectiva lógica del “tanto tienes, tanto vales”. Pero el suelo nativo del sujeto, el lugar desde donde adviene a su propia existencia no es el poder, sino la estructura del lenguaje que lo precede y lo espera antes de su propio nacimiento. El sujeto es un accidente fallido y contingente que emerge en el lenguaje atravesado por la incompletud y la inconsistencia. Radicalmente dividido, agujereado y que necesita siempre de distintos recursos simbólicos (“fantasmáticos”) para soportar su falla constitutiva. Esta es la verdadera razón por la cual la promesa neoliberal puede encontrar su anclaje en el sujeto, e incluso ser deseada. Por ello, es fundamental distinguir metodológicamente al sujeto causado como un efecto contingente por el lenguaje de la “subjetividad” producida por los dispositivos de poder. Si esta distinción no se efectúa, el círculo es imposible de cortar. Si la subjetividad está producida por el poder, ¿por qué razón encontrará en ella misma recursos para sustraerse de aquello que la ha constituido? Como se puede apreciar este es un problema político e identitario de primer orden si se desea pensar en experiencias de identidades, con respecto al neoliberalismo.

---

<sup>78</sup> Christian Laval y Pierre Dardot *La pesadilla que no acaba nunca: El neoliberalismo contra la democracia* Barcelona, Gedisa Editorial, 2017



## ¿Qué hacer?

¿Qué hace?, o mejor dicho, ¿Qué puede hacer una editorial pública, en este contexto?

- a) Puede (tiene la obligación de tratar de) institucionalizar procesos que tiendan a seleccionar las expresiones más genuinas de la producción de un campo (folklórico) identitario regional.
  
- b) Editar es elegir. Es ejercitar el criterio identitario (político), para nutrirlo. Es uno de los ejercicios máximos de la libertad. Es un poder.

Una editorial pública debe asegurar que sus producciones (publicaciones-grabaciones-promociones) no reflejen una mera elite (“consagrada”, “entendida”, etc.), aunque ello le signifique enfrentar fuerzas corporativas y burocráticas. El Fondo Editorial Rionegrino se encuentra enmarcado en los tres lineamientos de política cultural de la Secretaría de Cultura:

- Integración provincial
- Identidad cultural
- Derecho a la cultura

Cuando el Ministro de Educación de la Nación se refiere a nosotros como “la nueva frontera del desierto argentino, a conquistar en el siglo XXI”<sup>79</sup>, no se equivoca. Está pensando en términos de subjetividad neoliberal, en términos de identidades a debilitar o a diluir... ¿Para qué? Para legitimar la asimilación y aceptación social del “modelo 70/30”... Pero nosotros, que no somos idénticos, que también estamos subjetivados en relación con el deseo de (un) otro. (¡Esa es nuestra fortaleza!), creemos que los vínculos que nos relacionan pueden/ deben ser historiados/ expresados desde el derecho a la verdad. Tenemos derecho a saber nuestra verdadera historia, a tenernos a nosotros mismos como nuestra (propia) propiedad, tenemos derecho a ser juntos un fin colectivo (no sólo un medio de Otro), tenemos derecho a Ser...

---

<sup>79</sup> <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-309499-2016-09-16.html>

## **Bibliografía**

Calveiro, Pilar (2012) *Violencias de Estado*. Siglo XXI editores, Buenos Aires.

Hardoon, (2015) Deborah *Riqueza: tenerlo todo y querer más* 16-1-2015.

En:[https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file\\_attachments/ib-wealth-having-all-wanting-more-190115-es.pdf](https://www.oxfam.org/sites/www.oxfam.org/files/file_attachments/ib-wealth-having-all-wanting-more-190115-es.pdf) Consultada 28-12-2018

Laval, Christian y Pierre Dardot (2017) *La pesadilla que no acaba nunca: El neoliberalismo contra la democracia*, Barcelo, Gedisa editorial

Piketti, Thomas (2015) *El capital en el siglo XXI*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires.

Welschinger, Daniel (2015). Ponencia presentada en la Mesa Redonda: "Diferentes miradas acerca del folklore rionegrino" en el 1er Congreso de Folklore e Identidad rionegrina. Choele Choel, mayo de 2015.



Cosechando todas las voces: Folklore, identidades y territorios

Este libro se editó en mayo del año 2018  
en Buenos Aires Argentina

# INSTITUCIONES PARTICIPANTES



ISBN 978-987-42-8110-4

