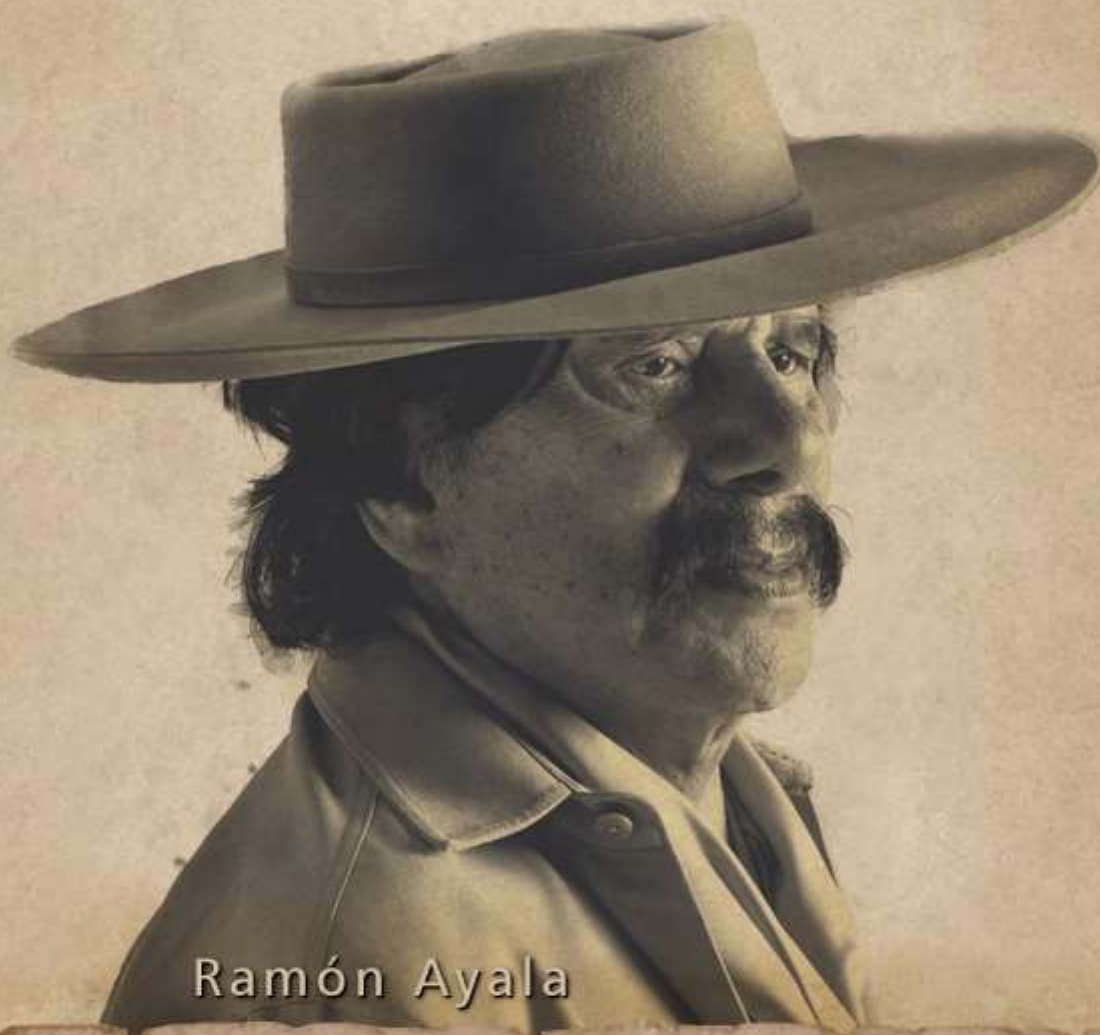


ISSN 2718- 787X

PREGÓN CRIOLLO

NÚMERO 140 • DICIEMBRE DE 2023



Ramón Ayala

BOLETÍN MENSUAL DE LA
ACADEMIA NACIONAL DEL FOLKLORE



EDITOR: CARLOS MOLINERO
COMPAGINACIÓN Y TRANSMISIÓN: DARÍO PIZARRO

Pregón Criollo

Nº 140– Diciembre de 2023

ISSN 2718- 787X

Noticias, artículos e información de las actividades del Folklore
Publicación de: **Academia Nacional del Folklore** (ley 26923- 18/6/2014)

Editor: **Carlos Molinero**

Compaginación y transmisión: **Darío Pizarro**

*En este número, el 140, de Diciembre de 2023, del **Pregón Criollo**, encontrará un contenido, que como siempre incluye los diferentes aspectos del Folklore, en todas sus acepciones y encuadres:*

- Editorial Pag. 3
- Novedades Pag. 4
- Nota de Tapa: Ramón Ayala Pag. 6
- Poesía Gauchesca, De un libro muy bien escrito, por **Francisco Lanusse** Pag. 9
- La presencia del Arpa en la literatura, por **Hebe Luz Ávila** Pag. 12
- XVIII Congreso Brasileiro de Folklore :Tradiciones, ritos y cantos brasileiros Folclore, Turismo e Midia: tradição e modernidade por **Oswaldo Meira Trigueiro** Pag. 15
- Canciones Patagónicas, Totémicas y Festivas (1963) por **Verónica S. Dominguez** y **María E. Orden** Pag. 20
- Doce grandes temas para gustar: **Linares Cardozo** Pag. 30
- En primera persona con Greta Cerda Saldías: artesanías, música e investigación por **Yvaín Eltit** Pag. 34
- Noticias de los Amigos/ Regionales Pag. 38
- Aportes: Dossier 140 Pag. 58
 - + Presentación: Chamamé I
 - + Los patrones coreográficos del chamamé en una práctica social actual, Feria de las Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas, CABA 2022 por **Silvina Lafalce**
 - + San Cirilo, el Chamamé en todo su esplendor por **Walter E. Insaurralde**
 - + Las raíces que cultivan el valor cultural del Chamamé, por **Gladys Arduini**
 - + Chamamé, Danza -Rezo por **Karina Luz Botti**
 - + Proyecto “Desde Mi Tierra” por **Anabella Marisel Insaurralde**
 - + Teresa Parodi, exponente de nuestra cultura, por **Matías Gonzalo Peña Manibardo**
 - + El Chamamé en el Uruguay, Aportes y experiencias compartidas por **Jorge López Arezzo**
 - + Acerca del Gauchito Gil por **María Azucena Colatarci**
- Luna Cautiva, sobre **Mauro Apicella** Pag. 101
- El circuito Turístico para conocer la cultura guaraní. **David English** Pag. 104
- El artista de este número: Medardo Pantoja Pag. 107
- El Tahiel, 40ª nota; por **Pedro Patzer** Pag. 111

Las imágenes que completan las páginas son de **Medardo Pantoja**

Editorial

Diciembre anuncia nacimiento. El niño Dios, llega, y alumbrá nuevas etapas. Y nuevamente no solo hablamos de la Nación, sino de nuestro Pregón Criollo, que ya anunciamos para 2024, nuevas etapas. La Comisión Directiva está trabajando el esquema, que implica hasta la *mitad del año* una estructura más ligera que la actual, pero dentro de la misma conducción y estilo. Iremos dando pistas de cómo se concretarán estas afirmaciones en los próximos números.



En este momento de Nacimiento, seleccionamos un Dossier casi "interno", pues está constituido por trabajos finales de la Diplomatura **Chamamé: Arte, cultura y Sociedad en la Región Guaranítica**, realizada por la Academia Nacional del Folklore junto con la *Universidad Nacional del Nordeste* (Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura), y *Cultura Corrientes*.

Las experiencias, por dentro y más allá de las fronteras originales de la "Nación Chamamecera" que hoy se expande, permite introducirse en un mundo particular. Lo Recomendamos

Y si eso de expandir fronteras se trata, el Congreso de Brasil, al que nuestra institución participó por medio de nuestra vicepresidente, Dra. **Ana Maria Dupey**, no solo permite acceder a un encuentro internacional. Deliberadamente colocamos el aporte sobre *Folclore, Turismo e Midia: tradição e modernidade*, por **Oswaldo Meira Trigueiro**, en su idioma original, el portugués, para ir habituando al lector a un intercambio también lingüístico de esta Patria Grande.



Siempre hay fuertes presencias: *La Literatura Gauchesca* con el trabajo de **Francisco Lanusse** sobre el Fausto, por ejemplo, *El Arpa en la Literatura*, por **Hebe Luz Avila**, las *Canciones Patagónicas, Totémicas y Festivas*, traídas por **Verónica Domínguez** y **María Orden**, o el reportaje de **Yvaín Eltit**, desde Chile, a *Greta Cerda Saldías*. Para no perderlo.



Como también hay secciones ya habituales: *El Tahiel*, de **Pedro Patzer**, Los doce temas para gustar, hoy con, **Don Linares Cardozo**, la pintura de *Medardo Pantoja*, o la historia de *Luna Cautiva*, con base en aportes de **Mauro Apicella**.

Pero una lágrima nos cae cuando debemos modificar la nota de tapa (que siempre homenajea a artistas que ya no están, físicamente con nosotros) para incluir en ella a Ramón Ayala. Un grande.

Y siempre más. A descubrir. Como lo hacen los nuevos suscriptores que se suman... acción que pedimos a nuestros fieles lectores multipliquen, recomendando este boletín mensual, gratuito y abarcativo... para la difusión de los aspectos múltiples de nuestra Cultura Tradicional, Argentina e Iberoamericana.

Será bueno que sigamos sumando amigos.
Y los saludamos hasta el año próximo. Que Dios nos encuentre unidos.



Carlos Molinero

Novedades

En esta sección, detallamos las actividades principales de la Academia Nacional del Folklore

1. PreCosquín 2024

El 9 de Diciembre se realizó, en la Casa de la Cultura, de la Ciudad de Buenos Aires, que alberga además la sede de la Academia Nacional del Folklore, el Pre-Cosquín sede CABA, para la edición de la ciudad cordobesa de 2024. El subrayado no es error tipográfico.

La fecha y ubicación fue modificada respecto a la anunciada en nuestro anterior **Pregón Criollo**, ante la defección, intempestiva e injustificada, de la acordada locación en el Centro Julián Centeya. Si bien esto pudo haber dañado la ejecución, finalmente no fue así.

El amor por el folklore pudo más, y con el esfuerzo colectivo, reuniendo equipamiento de los integrantes de la Institución y de amigos, logrando operador de sonido, y concentrando en solo una jornada, se superó esa dificultad. En *Darío Pizarro* simbolizamos el agradecimiento **a todos** los que pusieron el hombro.

El jurado técnico que seleccionó a los artistas estuvo integrado por **Perla Argentina Aguirre, Carlos Bergesio y Adolfo "Bebe" Ponti** en los rubros música y canto; y **Pamela Fernández, Ramón Salinas y Luciano Garbuio** en los rubros de Danza.



Se presentaron más de 70 inscriptos en los siguientes rubros:

- Dúo Vocal
- Tema Inédito
- Solista Vocal
- Conjunto Vocal
- Solista Instrumental
- Conjunto Instrumental
- Solista De Malambo
- Conjunto De Malambo
- Pareja De Baile Estilizada
- Pareja De Baile Tradicional
- Conjunto De Baile Folklórico

En estas fotos y videos pueden verse momentos de la jornada, intensa pero sobre todo, ¡muy valiosa y competitiva! Felicitaciones a todos los participantes.





La lista final de los seleccionados fue la siguiente:

Solista Vocal

Tamara Orellana

Leonardo Aveldaño

Dúo Vocal

Takiri (Guido Nogueira - Gimena Pacheco)

Solista Instrumental

Francisco Adriel

Tema Inédito

"Remolinos" de Juan Blasco

Solista de Malambo

Mauro Días

Pareja de Baile Tradicional

Sol Riccitelli - Claudio Orellana

Pareja de Baile Estilizado

Milagros Coria - Ramiro Maidana

Conjunto de Baile Folklórico

El Antigal

Ramón Ayala



Ramón Gumercindo Cidade de oficios múltiples (**compositor, intérprete, guitarrista, pintor, narrador de historia**) más conocido como Ramón Ayala, fue “un creador original, exuberante y referencia por excelencia de la música litoraleña, ejemplo de una forma de acercamiento del hecho artístico inasible para los medios de comunicación”. Se nos fue, este viernes 8 de diciembre, a los 96 años en el Sanatorio Güemes, de la Ciudad de Buenos Aires.

Nació el 10 de marzo de 1927, en Garupá, Misiones. En la adolescencia, tras la muerte de su padre, se trasladó a Buenos Aires, con su madre y **se inició, de manera intuitiva, en el aprendizaje de la guitarra**. Acompañó al cantor cuyano Félix Dardo Palorma y, alentado por el maestro Herminio Giménez, comenzó a trabajar el repertorio litoraleño. Luego **formó parte del trío Sanchez-Monjes-Ayala** (junto a Arturo Sánchez y Amadeo Monjes), con el que recorrió una amplia variedad de canciones, de las guaranías a las más porteñas, sin descuidar los boleros. Hacia 1960 creó *el gualmbao* con la idea de darle un estilo propio y único a su provincia (*tuvo un contrapunto público con Chango Spasiuk sobre el origen de esa especie*, dice la nota de Telam). El gualmbao está formado por dos ritmos de polca encadenados por una permanente síncopa que le confiere una fisonomía particular. Se escribe en compás de 12/8 (doce octavos), es decir que cada compás posee 12 corcheas distribuidas entre 4 tiempos.

En 1962 viajó a Cuba, invitado por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos. Allí pudo conocer al revolucionario a Ernesto "Che" Guevara, y comprobar que su canción *El mensú* había sido cantada en los fogones revolucionarios de la Sierra Maestra durante la Revolución Cubana. "En 1963 compuse *El cosechero*, que fue un éxito enorme. Y *El jangadero*, que Mercedes Sosa cantó como nadie. Desde entonces no paré de componer", narró el propio Ayala.

Escribió el periodista Sergio Pujol: "Digamos que *El cosechero* es la metonimia de Ayala: todo su ser está ahí, perfectamente aludido. Están su barroco cuasi tropical, su instinto pictórico, su nervio rítmico, su talento para la melodía. Están el paisaje encarnado, y el hombre vuelto paisaje. Están la libertad del que canta y la condena del que trabaja: 'Rumbo a la cosecha, cosechero yo seré'".

Ayala, **creador de más de 300 composiciones, grabó en 1976 su primer disco solista, *La vuelta de Ramón Ayala El Mensú***. Otras grandes creaciones, como *Canto al Río Uruguay*, *Posadeña linda*, *El río vuelve*, *Mi pequeño amor*, *Zambita de la oración*, figuran al tope de sus reconocidas obras.



Fue el centro de un documental filmado por realizador y fotógrafo Marcos López, en 2013, tan caótico como el personaje que se proponía retratar. Así lo describió: "Ramón es exagerando, siempre está declamando el instante de la fragilidad de la existencia, es místico, podría ser como un Walt Whitman, pero en la selva guaraní, una especie de monje y filósofo".



Hay tanto para decir, que será dicho. En esta dolorosa hora, Nuestro académico de Honor, es recordado, aquí, en algunas de sus pinturas (que ya tuvieron su espacio en el Pregón Criollo) y en sus canciones. Para recordarlo con aplausos, además de la pena por su partida.

El Jangadero, por Mercedes Sosa: <https://www.youtube.com/watch?v=y5-TEtRh-YY>

El mensú, por Daniel Toro: <https://www.youtube.com/watch?v=MJ4Y0-UuS7k>

El cosechero, por Los Fronterizos: <https://www.youtube.com/watch?v=7J3WbDbKbUk>

Mi pequeño amor, por César Isella: <https://www.youtube.com/watch?v=zMbZu2r7tZg>

Canto al Rio Uruguay, por Marian Farías Gómez <https://www.youtube.com/watch?v=m8y7VNSEqMg>

Posadeña Linda, por Ramona Galarza: https://www.youtube.com/watch?v=coMW_ByD_LE

El cachapecero, por Ramón Ayala: <https://www.youtube.com/watch?v=zNyEOJZ8sew>

Canción del Iguazú por Los Trovadores: <https://www.youtube.com/watch?v=r0KmCyXkr10>

Y ahora permitasenos un homenaje personal: Este editor, **Carlos Molinero**, como autor, y **Carlos Bergesio** como compositor, le hicimos en vida este homenaje "**Neike Ramón**", que se registró en el disco "*A los grandes del Folklore*". Interpreta Bergesio con Jorge Suligoy.

Saludos Maestro Ramón!

<https://www.youtube.com/watch?v=eXtUa5VdmGc>

De Un Libro Muy Bien Escrito



por Francisco Luis Lanusse

Más de una vez y desde siempre, el *Martín Fierro* de José Hernández y el *Fausto* de Estanislao del Campo, se han presentado como antagónicos, revestidos de la *obligación* de tener que optar por uno de ellos, de modo tajante. Es decir, no con preferencia o gusto mayor por uno, sino con exclusión del otro. Este antagonismo, sin embargo, no nace porque sí. El motivo que los polariza es que ambos representan líneas preponderantes del tema que nos ocupa: la del *cantar opinando* y la de *divertirse cantado*, al decir del propio Martín Fierro. Y ambas pertenecen, caso contrario no polemizarían, al género que venimos analizando: La *Poesía Gauchesca*.

Ambos trabajos, para empezar, tienen, en la cultura nuestra, en lo que se transmite por tradición oral, en substratos de familias con *país adentro*, un detalle común: pocos olvidan sus primeras estrofas: el *Aquí me pongo a cantar/ al compás de la vigüela* y aquello de *En un overo rosado/ flete nuevo y parejito*. Además, tienen otra coincidencia: protagonizar polémicas ya no entre sí, sino incluso en sí mismos, por separado. Le han sobrado a los dos panegiristas y detractores. Como en mi caso admiro a ambos trabajos, cada uno en lo suyo y en la asimetría que entiendo les cabe, ni entraré en críticas ni andaré resolviendo con cuál me quedo. Pues sucede que me quedo con los dos. Porque, así como en el *pensamiento complejo* de algunas filosofías, las diversas escuelas no se oponen sino que conforman las notas diferentes de una única sinfonía, haré acá una analogía. Y me inclinaré por la copulativa Y, dejando a un lado la disyuntiva O. Y acumularé ambos trabajos: el Martín Fierro y el Fausto. Después de todo, en la variedad está el gusto y la vida es lo suficientemente diversa para graves momentos de opinión y compromiso y otros para cultivar la *eutrapelia*, esa virtud cristiana olvidada, pregonera del esparcimiento, la diversión y el descanso, tan necesarios para la condición humana.

La génesis del *Fausto* ya es jovial. Al parecer, en aquel año de 1866, la ciudad porteña andaba alborotada por una puesta artística en el viejo Teatro Colón: la ópera de Charles Gounod, basada en el *Fausto* de Goethe. Parece, según crónicas de época, que *don Fausto*, para decirlo a la criolla, había *copado la parada* en Buenos Aires. Se lo representaba en títeres para niños, se lo remedaba en escuelas y puestas barriales, no se hablaba de otra cosa en materia de espectáculo. Así fue que, una noche, Ricardo Gutiérrez y su amigo Estanislao del Campo asisten a la función. Sea que habían cenado antes empujando con tragos el momento, sea que campeaba en Del Campo un temperamento inclinado a la picaresca, ni bien comenzó la ópera, don Estanislao comienza a soltar glosas a su amigo sobre lo que sucede. Solo que *en gauchesca*.

No es de extrañar la actitud de nuestro autor, a quien Alvaro Yunque describe así: "*Es el porteño típico: ingenioso, vivaz, osado, socarrón, fluido de verba*". Y Ricardo Gutiérrez es el favorecido esa



noche por la fortuna y la originalidad. Pues, en lugar de ver y oír lo que todos vieron y oyeron, fue testigo y único oyente de una parodia. Acaso después, aunque no lo sabemos, concurrió otra noche para valorar la función original, sin pase a *modo campero*. Lo cierto es que, en la ocasión que nos ocupa, *escuchó* a un gaucho admirado y perplejo ante la obra. Y *miró* lo actuado en el escenario en confusión de equiparaciones con la vida real. Y cuenta la historia que, ya desde la salida del teatro y en camino a sus hogares, Gutiérrez *instó* a su amigo, que ya calzaba antecedentes poéticos, a que eche mano a la pluma y escriba un relato.

Pocos días después, en un periódico semanal -*Correo del Domingo*- aparece el trabajo, con largo título: *Fausto, Impresiones del gaucho Anastasio el Pollo en la representación de esta ópera*. Y he aquí otra similitud con Hernández. Del Campo lo escribe en cinco días. Don José, en el Hotel Argentino, recluido en un *mutis por el foro* que era condición de regreso de exilios, lo plasma en dos noches de vértigo, al parecer en un desdoblamiento de conciencia liso y llano, al que los creadores son proclives.

Aquí, de la publicación dominical mencionada, nace una de las tantas objeciones al trabajo: la de orientarse hacia el público ciudadano. Contestaré gauchescamente: *¿y de ahí?* No es más que una novedad o variante que más suma que resta, en mi opinión. También se le critica su falta de intencionalidad política, aunque en el género, sobre todo en las visitas gauchas a las ciudades de Buenos Aires y Montevideo de los protagonistas de Hidalgo y Ascasubi, ya el escribir desentendiéndose de esos terrenos campeaba en la temática. A Del Campo le pegaron desde los cuatro puntos cardinales. ¡Si hasta vino a *cobrar*, sobre todo en boca de Lugones, el mentadísimo overo rosado de Laguna, acusado de pelaje propio de matungos repartidores de leche!



Siempre el maestro Ricardo Rojas tendrá algo que decir en nuestra literatura. Veamos que señala de Estanislao del Campo en su *Historia de la Literatura Argentina*: “*El Fausto es un poema de transición entre la poesía nativa de forma gauchesca y la poesía culta de asunto nativo. Su posición es intermedia entre el Santos Vega de Ascasubi y La Cautiva de Echeverría. Hállase, desde luego, lejos del Martín Fierro, en cuanto a sinceridad y valor de inspiración.*” Coincidiendo en lo personal con lo dicho, ¿por qué no disfrutar y sonreír con el *Fausto*? ¿Qué impide valorarlo en su altitud estética? Prefiriendo, también en lo personal, los pelajes oscuros de caballos, ¿amerita el gusto ensañarse tanto con el flete de Laguna? ¿Y si le *alvitieron*, antes de largarse a la ciudad, que a las mujeres puebleras le gustaban esas tonalidades en matungos y Laguna, pese a tener otros tonos en su tropilla, se emperifolló con él a la espera de un lance afortunado? Vaya uno a saber...

El *Fausto* tiene ciertas condiciones registradas, marcas en el orillo. Allá van algunas:

- 1.- En primer lugar, más allá de las décimas con que empieza y con la que termina, posee un manejo de *las redondillas* que es, lisa y llanamente, musical. No le cuadraría mal un pentagrama a cada una de ellas.
- 2.- Un uso exquisito, con conocimiento del terreno, con oportunísimo nivel de admiración o sorpresa, de los giros camperos en los personajes. Los *hágase cargo, ¡pues no!, siempre pintor, y cómo no, barbaridá, oigánle* y otros.
- 3.- El agregado, sobre la marcha del relato de la ópera, de las célebres digresiones que interrumpe con ansiedad Laguna, apurando continuidades del caso: 1ª: *Sabe que linda es la mar...* (¡honor al Plata!); 2ª: *Cuando un verdadero amor...* 3ª: *¿No ha visto usted de un yesquero...* 4ª: *Cuando a usted un hombre lo ofiende...*

3.- La presencia, en los contenidos del texto, de todos los contenidos de la gauchesca, de las fuentes tradicionales del folklore y aún de los clásicos universales: la llegada y ese encuentro en *el bajo* de los amigos, emparentada filialmente a las puestas en escena de Hidalgo; las dificultades para cobrar, parientas de Fierro en el fortín; los pactos con *gusto a Salamanca* del diablo con el doctor, enraizada superstición de nuestro acervo; la prevención contra las mujeres en Laguna, con reminiscencias del Sargento Cruz y sus malas experiencias en la materia. Y, en lo universal, el parangón entre el doctor y el príncipe Paris en la *Ilíada*, cuando le dan a elegir: los dos desechan riquezas y poderes y desean una mujer. Uno, de la rubia



que, de piel tan blanca, parecía cuajada (¡!). Y el otro de la bella Helena, mujer de Menelao.

4.- Finalmente (aunque aquí no terminen los hallazgos), también Del Campo es precursor. No del origen del género, como Hidalgo, pero sí de una variante que hasta la fecha tiene seguidores y adeptos. Y que, en la campaña, siempre gustó y gusta. Yo la he llamado, alguna vez, *la del Bolazo Consentido*. Esto es, simplemente, largarse a mentir exageradamente sobre algo, sabiendo que al escucha le gusta que le mientan. Y que habrá de interrumpirlo cordialmente -eso para en el *Fausto*- o habrá de seguirlo, sumando a los ajenos embustes de su factura. Esta especie ha continuado, de modo notable, hasta nuestros días, en humoristas criollos de ambas orillas: Luis Landriscina, la picaresca exquisita de Omar Moreno Palacios en sus canciones, el Gato Peters. Y, en la otra orilla, el impar Julio César Castro, *Juceca*, con su inmortal *Don Verídico*. Y Arturo García Núñez, *Wimpi*. Y también Abel Soria, Julio Gallego y otros. Va un botón de muestra, en el libro que nos ocupa. Cuando Anastasio el Pollo pregunta a Laguna si su caballo es lo suficientemente manso y bien enseñado para estarse quieto en las inmediaciones, Laguna refiere la ocasión en que se lo prestó a un cuñado y cómo actuó ante un percance de este:

*Mi cuñado se desmayó:
a los tres días volvió
del insulto, y crea, amigo,
peligra lo que le digo:
el flete ni se movió.*

Acaso no pase de fantasía o temeridad de libre asociación, pero el *Fausto* se me hace pariente de la obra pictórica de Florencio Molina Campos. Al igual que con Del Campo, también al artista del Tuyú se lo criticó más de una vez con el argumento de ridiculizar al gaucho. Entiendo que estamos ante el típico caso del *Más papista que el Papa*. Porque, a juzgar por el éxito y la proliferación en la campaña de los almanaques de Don Florencio, esperados con gusto y expectativa por los habitantes rurales, el defendido por ofensas a su investidura no se sintió ofendido en ningún momento. Acaso, como leí alguna vez, suceda con el *Fausto* lo que con los almanaques de Molina Campos: no se ríen **del** gaucho sino **con** el gaucho.

Tanto Hernández como Guido y Spano, estuvieron en veredas opuestas con Estanislao Del Campo. en lo político y también en el sentido artístico de sus obras. Basta recordar, de Don Carlos, su *Nenia* con el Urutaú en sollozos. Incluso Hernández, en su trabajo y en cartas alusivas, parece despreciar el humor y el divertimento en gauchescas. Sin embargo, ambos, fueron oradores en el entierro de Estanislao del Campo. Algo parecido, contemporáneamente y a tenor de su trayectoria de historiador y político, podría pasar con el profesor Fermín Chávez. Tal vez, los tres que nombro, tuvieron la hidalguía de atenerse a aquello de *Talento obliga...* Dice don Fermín en su *Historia y Antología de la poesía gauchesca*, ítem *Riqueza de la variedad: Creemos, más bien, que toda defensa del "maturrango" del Campo es secundaria y aun innecesaria, porque la calidad de su obra es bastante como para otorgarle merecida ciudadanía.*

Resumiendo: al fondo del sentimiento y de mi condición de argentino, siempre voy a preferir al Martín Fierro a cualquier otro libro del género. Pero me quedo con todos los trabajos. Entre ellos, con predilección, *el Fausto*. Y me gustan los caballos de pelaje oscuro: el picazo, el overo negro, el oscuro tapado. Y si me quieren obsequiar un overo rosado, un rosillo, *un llueve y no llueve*, venga nomás si es parejo, que no va a ser despreciado... Don Estanislao Del Campo y su *Fausto*, un libro muy bien escrito...



La Presencia Del Arpa En La Literatura



Con motivo del cuarto encuentro de lo que se ha dado en llamar “*Mishkilla de arpas*” (hoy ya van 13) y atendiendo al entusiasmo cada vez mayor que éste concita en nuestro medio, con recitales de reconocidos intérpretes venidos de distintos lugares del mundo, investigué en la literatura –mi ámbito de estudio- acerca de las menciones a este instrumento tan singular.



Por Hebe Luz Ávila

La literatura como espejo

A través de la creación literaria podemos acceder, en mayor o menor medida, a datos de la realidad, registros de la historia con los que se reconstruyan algunos aspectos de determinadas épocas y formas de vida.

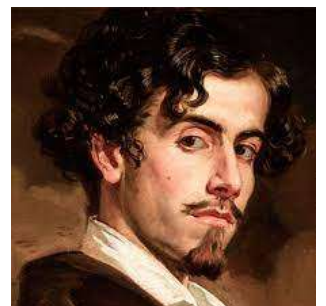
Los escritores han reflexionado sobre esta constante, como Cicerón con su frase “*imitatio vitae, speculum consuetudinis, imago veritatis*” (“espejo de la vida, ejemplo de las costumbres e imagen de la verdad”). El concepto de literatura – específicamente novela- como espejo, reproducción de la realidad circundante, lo encontramos también en Stendhal, Galdós, Moratín y hasta, más cercano en el tiempo, en Proust, quien va más allá, al afirmar que “el genio consiste en el poder reflectante y no en la calidad intrínseca del espectáculo reflejado”.

El arpa en las letras del mundo

Al parecer, el arpa es tan antigua como el hombre y hasta mucho más, si atendemos al mito japonés de Amaterasu. Éste cuenta que, cuando aún reinaban las tinieblas, Amaterasu, la diosa del sol, que vivía en una caverna, tomó seis arcos enormes, los reunió y creó así la primera arpa en la que tocaba hermosas melodías. Atraída por esa música, una ninfa comenzó a bailar y a cantar. Para disfrutar de este espectáculo, Amaterasu se asomó a la entrada de su caverna y entonces la luz alumbró el mundo y con ella surgió la vida

Posiblemente uno de los primeros ejecutantes del arpa del que tengamos noticias lo encontramos en la Biblia: David, rey de Israel (1000-965 antes de la era cristiana). Fue músico profesional y su instrumento era el Kinnor, un tipo de arpa, cítara o lira (Samuel 16:16-17); autor de Los Salmos (2 Samuel 23:1), compositor de cánticos (2 Crónicas 7:6)

Más adelante, en la literatura religiosa, San Agustín presentará a la cruz y al cuerpo de Cristo como un arpa, para simbolizar la trasmutación del dolor en gozo. Uno de sus tantos seguidores, Calderón de la Barca, en *El Divino Orfeo*, identifica a Cristo con Orfeo, el mágico tañedor que venciera a la muerte por amor, y elige el arpa



como su instrumento. Así, en una acotación de la obra dramática, señala: “Sale AMOR con el arpa y en el mástil vendrá hecha una Cruz”

El arpa aparece constantemente en la literatura, lo que es indicio de que su presencia es familiar y su uso conocido en todos los tiempos.

Posiblemente el autor que la inmortaliza en la poesía es Gustavo Adolfo Bécquer, que en su RIMA VII comienza:

*Del salón en el ángulo oscuro,
de su dueño tal vez olvidada,
silenciosa y cubierta de polvo
veíase el arpa.*

En las literaturas de todas las épocas y lugares hallamos referencias al arpa. Así, el estadounidense Truman Capote, en *El Arpa De Hierba* (1951) termina su historia con la evocadora metáfora que da título a la novela “un arpa de hierba, agrupando, relatando, un arpa de voces que recuerdan una historia”.

El cubano Alejo Carpentier, en su novela *El Arpa Y La Sombra* (1979), dice en su epígrafe: “En el arpa, cuando resuena, hay tres cosas: el arte, la mano y la cuerda. En el hombre, el cuerpo, el alma y la sombra”.

Casi un siglo atrás, otro cubano, José Martí, en *Versos Sencillos* identifica a la poesía y al poeta con el arpa:

*“¡Arpa soy, salterio soy
Donde vibra el Universo:

Vengo del sol, y al sol voy:

Soy el amor: soy el verso!”*



En la misma época, pero muy lejos de nuestra América, el bengalí Rabindranath Tagore nombraba al arpa como acompañante de su canto:

Cuando el arpa de oro esté afinada en el aire matutino, ¡hónrame tú ordenando mi presencia!”. Las letras lo registran: el Arpa eleva el alma humana, tanto a través de la música como por su aspecto alegórico de gran contenido. Y será la conjunción de sonido y símbolo lo que la convierta en fuente inspiradora para el artista, tanto de la música como de la palabra. Por ello, también a finales del siglo XIX, el romántico José Asunción Silva, desde Colombia la identifica con el alma del poeta, en su poema LAS ARPAS

*“El alma del poeta es delicada
Arpa, que cuando vibra el sentimiento
En sus cuerdas sensibles, se estremece
Y produce sus cantos y sus versos”*

Y tan vigente es la mención del arpa en la literatura, que hace unos meses, Mario Bojórquez, una de las voces más prometedoras de la poesía mexicana, escribe como epígrafe de su libro premiado *El Deseo Postergado* (2007):

*“Paso el dedo sobre los lomos de los libros
y el arpa de la lengua
entona una canción de muchas voces”*

El arpa en las letras argentinas

Una de las primeras referencias al arpa en la literatura argentina es el largo poema “*El arpa perdida*”, de Olegario V. Andrade, en el que canta al poeta Esteban de Luca, muerto en un naufragio 1824. Andrade recurre a la tradicional metáfora en la que el instrumento es también metáfora del poeta y su poesía, y así concluye:

*“...es el arpa perdida,
el arpa del poeta peregrino
casi olvidado de la patria ingrata,*

*que duerme entre los juncos de la orilla
del turbulento y caudaloso Plata”*

La reconocida académica Olga Fernández Latour de Botas, en su artículo “*El arpa entre los criollos*”, señala que, habiendo sido el arpa un símbolo de refinamiento, tanto en Europa como en América, “la encontramos registrada en la campaña argentina con una sorprendente amplitud y vigencia en el siglo XIX y también en el XX” .

Ya en el *Martín Fierro* de José Hernández - confiable espejo de la vida de nuestro gaucho en las pampas argentinas - hallamos una mención a un arpero en boca de Picardía, que al recordar sus hazañas como jugador dice:

*“Un nápoles mercachifle,
que andaba con un arpista,
cayó también en la lista,
sin dificultá ninguna,
lo agarré a la treinta y una
y le daba bola vista”.*

Determina Latour de Botas que de esta manera se documenta la presencia de este instrumentista, “constante tanto en el ámbito de la región gaucha como en el de otras áreas de cultura criolla de nuestro país”.

Más adelante, Leopoldo Lugones, en su *Poemas Solariegos* (1928), evoca a un ejecutante de arpa en un vivo pasaje de su Villa María del Río Seco:

*“El arpista era Ildefonso
moreno crespo y jovial
que tocaba con empeño igual
una chacarera o un responso.
Pues lo mismo oficiaba con el cura,
que hacía buena figura
en la tertulia más arriesgada
donde no pocas veces salió de la aventura
con el arpa baleada....”*

Merece ser nombrada también *El Arpa Remendada* (1944), del tucumano Pablo Rojas Paz, serie de dieciocho cuentos con el atractivo de las narraciones que se transmiten por tradición oral. Y como demostración de la cotidianidad de la presencia del arpa y del arpero en nuestros pueblos, transcribimos este fragmento de Haroldo Conti, en

Mascaró (1975):

“...el arpero ciego, que no vio venir la noche y siguió tocando, y recién paró cuando se le agarraron los dedos. Mitad de la madrugada. Paró y los envolvió el silencio. El arpa ha quedado en medio del salón. Es un arpa bonita, con el clavijero labrado como un altar y el mástil que remata en un ángel que se sostiene en la punta de un pie como si fuera a saltar al piso. El ángel es pequeño pero preciso. Piel de humano, ojos de vidrio, alas de pichón. Está en el aire, livianito. El arpero es hombre a medias sin el arpa. Él entero es el arpa y el ángel y el ciego que cuando toca se sacude con gracia, ve cosas de adentro sin la molestia de la carne, raspa de un lado y de otro en lo seguro, comanda. Vida sin peso.”

La extensión de la cita se debe a que es la más descriptiva que hemos encontrado. Mientras en la mayoría de los textos se nombra instrumento e intérprete, Conti puntualiza detalles precisos de un arpa que adquiere visos de real, no mera metáfora, símbolo o solo rasgo de color local.

La definición profunda del arpero en su compenetración íntima con el instrumento le confiere también relieve de existencia verdadera y de humanidad.

Un aspecto más extenso de lo que debería ser esta nota es la presencia del arpa y el arpero – y el paradigmático ciego en esta profesión - en el folklore argentino y especialmente en el santiagueño, lo que posiblemente dará lugar a un trabajo aparte.

XVIII Congresso Brasileiro de Folklore

Tradiciones, ritos y cantos brasileiros



*En octubre y en Brasil, nuestra institución fue invitada, a través de la Dra. Ana Maria Dupey, a participar de las deliberaciones del Congreso. Damos una breve reseña del muy importante evento, pero también una nota, en portugués. Idioma que no es nuevo para el **Pregón Criollo**, y que será, sucesivamente, más común aún. Para quien lo desee, al final se incluye la descripción del uso del traductor gratuito*

Entre el 25 y 28 de octubre se celebró en la ciudad de Trinidad, estado de Goiás, Brasil, el XVIII Congresso Brasileiro de Folklore. Tradiciones, Ritos y Cantos Brasileiros.

El mismo fue organizado por la *Comisión Nacional de Folklore* bajo la presidencia del Prof. Severino Vicente en conjunto con la *Comisión Goiana de Folklore* a cargo de la profesora Izabel Signoreli y contó con el apoyo de la Superintendencia de la ciudad de Trinidad del estado de Goiás. Asistieron al mismo funcionarios de la Secretaría de Estado de Cultura, del IPHAN, de la *Secretaría Nacional de Políticas para quilombas, povos, e comunidades tradicionais de matriz africana e povos de terreiros e ciganos* del Ministerio de Igualdad Racial, intérpretes tradicionales del folklore, folkloristas del *Museu de Folklore de São José dos Campos* e investigadores de más de veinte estados de Brasil. El congreso fue dedicado a la memoria del centenario del folklorista *Waldomiro Bariani Ortêncio*.



Prof. Severino Vicente



Prof. Izabel Signoreli



Participantes al Congreso

Los participantes desarrollaron problemáticas relacionadas

- a) con el folklore, el turismo y los medios masivos de comunicación, especialmente las relaciones entre tradición y modernidad,
- b) la vinculación entre patrimonio y folklore y
- c) la vigencia de tradiciones, saberes y haceres folklóricos.

Asimismo, se presentaron vívidas descripciones etnográficas sobre los principales desafíos que afectan a prácticas devocionales como la dedicada a los Reyes Magos, Santa Penha y a lo Divino, y estilos de vida como la de los Ciganos. Artistas tradicionales efectuaron performances interpretativas relacionadas con diversos géneros folklóricos musicales y de la literatura de cordel. No estuvieron ausentes exposiciones que abordaron las vinculaciones entre el folklore y la literatura regional goiana y la memoria local a través de imágenes, narrativas orales y objetos.



Una mesa redonda fue dedicada al Folklore y la educación. En la misma se expusieron experiencias sobre la implementación de enseñanza del folklore en el aula y en el caso de la participante por Argentina, el estado de implementación de la ley 27535.

Entre las actividades del congreso se efectuó en la ciudad de Trinidad, llamada Capital de Fe, un reconocimiento del circuito devocional dedicado al Divino Padre Eterno, cuya devoción en la ciudad data del siglo XIX¹ y cuya capilla, que posee una sala de milagros excepcional, recibe anualmente una multitud de peregrinos.

La academia desea expresar el agradecimiento a la Comisión Nacional de Folclore de Brasil en la persona del Prof. Severino Vicente y sus miembros por facilitar la participación de la Dra. Ana María Dupey en tan relevante evento disciplinar.

¹ La peregrinación se habría iniciado en 1840, en la aldea de Barro Preto, que dio origen a la ciudad, donde los pobladores hallaron una medalla de arcilla, en la que se representaba a la Santísima Trinidad coronando a la Virgen. El medallón fue sustituido por una imagen similar, que si bien representa a la Santísima Trinidad (Padre, Hijo y Espíritu Santo), la fiesta constituye una alabanza al Divino Padre Eterno. La celebración se hacía con carretas tiradas por bueyes, medio de transporte de la gente en los primeros tiempos de la fiesta.

Folclore, Turismo e Midia: tradição e modernidade

“O Brasil necessita de uma verdadeira política cultural para o Folclore e os seus demais bens imateriais, caso deseje preservar sua identidade nacional”

Roberto Benjamim (2004)



Prof. Dr. Osvaldo Meira Trigueiro

Introdução *

A sociedade midiaticizada nos obriga a estudar as culturas popular/folclóricas de uma outra forma, com um olhar voltado para os movimentos das dinâmicas consumistas dos bens culturais tradicionais para atender as demandas dos negócios do mundo globalizado, nos diferentes territórios envolvidos pelos interesses políticos, econômicos, turísticos e dos espetáculos.

Assim como o processo inverso: compreender como os fazedores, os portadores das culturas populares/folclore apropriam-se dos conteúdos midiáticos nas práticas cotidianas e nas suas festas. Não podemos ignorar que no mundo atual as manifestações culturais tradicionais/folclóricas são produtos de consumo cada vez mais agregadas de valores do mundo globalizado e, conseqüentemente, de maiores interesses para as demandas de mercados dos acontecimentos midiáticos.

São essas trocas, essas hibridizações culturais que atualizam e transformam as festas tradicionais populares/folclore em importantes acontecimentos religiosos/midiáticos, tendo forte influência do turismo.

E nesse jogo, “não há nem anjos e nem demônios, não há vitimizados e nem autores individualizados desta suposta vitimização” (Jadir de Moraes Pessoa, no seu *Cultura Popular: gestos de ensinar e aprender*, 2018, p. 45).

Turismo Religioso

Turismo não é propriamente a minha área de estudo, de vez em quando entro nesse campo para melhor compreender as transformações e as ressignificações que estão ocorrendo nas festas populares tradicionais na contemporaneidade.

Mas, não posso deixar de considerar os 300 milhões de pessoas que viajam pelo mundo, anualmente, aos principais lugares de peregrinações ou de visitas como as Igrejas, Mesquitas, Sinagogas e a tantos outros santuários canônicos e não canônicos (Fonte: OMT – Organização Mundial de Turismo).

A importância que o turismo religioso tem na economia mundial, para a cultura e na política.

Estou em constante busca para compreender essas transformações e ressignificações que vêm da Idade Média e chegam à Idade da Midia. Aqui tomando emprestado o conceito de Umberto Eco (1984) para definir o que é a Nova Idade Média ou Idade da Midia.

Venho tentando compreender os novos rumos que as festas religiosas têm tomado, no sentido de atender as demandas de consumo da sociedade globalizada e observando os caminhos dos peregrinos e turistas nos lugares sagrados de pagamento de promessas, nas datas agendadas para festejar os santos e santas de suas devoções. As festas dos padroeiros e padroeiras.

O meu campo de estudo e de pesquisa é nas ciências da comunicação, nas áreas de recepção dos conteúdos midiáticos, da comunicação popular e fundamentados nas teorias das mediações e da folkcomunicação (Martin-Barbero (1997), Luiz Beltrão (1980) e os Estudos Culturais).

Na folkcomunicação se estuda e pesquisa os canais de comunicação vinculados direta e indiretamente ao folclore e os conteúdos veiculados nos seus canais próprios (cordel, cantorias, danças, músicas etc.). Na



atualidade se estuda também esses conteúdos, veiculados nos canais midiáticos (televisão, redes sociais etc.).

As minhas referências de estudo e pesquisas são as promessas ou ex-votos como importantes fontes de comunicação popular. O exvoto como veículo jornalístico que narra fatos, acontecimentos e que contam histórias do povo (Luiz Beltrão, Renata Almeida, Câmara Cascudo, José Marques de Melo e Roberto Benjamim e outros).

É nesta perspectiva que venho investigando as festas populares tradicionais, as peregrinações, o turismo religioso e os seus diferentes processos de transformações.

Não se trata de um estudo sobre religião em si. Mas, sobre a religiosidade popular, sobre a piedade praticados no catolicismo do povo e os novos sentidos de sociabilidades “afetados” pelos meios de comunicação, como o rádio e televisão e as redes sociais disponíveis na internet.

Observando as festas populares tradicionais com o objetivo de compreender os processos de interações, de mediatizações e de mídiatizações nas festas tradicionais da piedade popular na contemporaneidade.

As estratégias de comunicação operadas pelos pagadores de promessas ou dos turistas visitantes nos lugares sagrados de peregrinações e de festas.

Mediatização compreendido como processo de comunicação direto do pagador de promessa – o peregrino – com o seu santo ou santa de devoção. Melhor dizendo, o agradecimento pela interseção do santo ou da santa pela graça alcançada. E mídiatização no emprego das mídias para a publicização do pagamento de sua promessa, manifestado através dos ex-votos depositados nas salas dos milhares (SODRÉ, 2002).

Portando, é disso que gostaria de falar aqui nessa mesa no pouco tempo que tenho.

A importância do Viator na contemporaneidade

Fala do homo VIATOR na contemporaneidade como peregrino, viajante, como pagador de promessa ou do turista como visitante.

Ou seja: dos peregrinos e turistas ou ainda dos turistas e peregrinos. Até porque na sociedade contemporânea fica difícil distinguir o sujeito peregrino do turista e o turista de peregrino.

O ser humano é um viajante que desde a antiguidade percorre caminhos para participar das festas, das peregrinações, em determinados lugares e em determinadas datas.

É importante dizer que as festas religiosas populares passaram e passam por transformações, mas não significa dizer que o povo deixou ou deixará de organizar e realizar as suas festas sagradas e profanas.

O que modifica são os sistemas de produção e de realização dessas festas nos diferentes contextos culturais, que na contemporaneidade atendem as demandas da globalização cultural.

Na atualidade, é quase impossível desconectar as manifestações tradicionais da cultura popular e o folclore das novas tecnologias da comunicação e da informação – TCI.

Os seus brincantes, os fazedores dessas festas, os portadores patrimoniais das tradições e das manifestações folclóricas, os peregrinos/ estão, também, e quase sempre, conectados na internet, pelo tablet, iPad, Smartphone, no WhatsApp, no Youtube, no Blog, no Facebook e em tantas outras mídias que eles operam para registrar, gravar, transmitir ao vivo os acontecimentos da vida cotidiana e os das suas festas.

Não ficam mais na dependência exclusiva da mídia tradicional. Quase sempre tem os domínios dos seus próprios canais nas redes sociais.

A religiosidade popular, desde a antiguidade, sempre foi alimentada pela criatividade, pela espontaneidade e pela aculturação dos seus seguidores que, através dos longos anos de peregrinações rumo aos lugares sagrados, contavam as histórias de vida nas feiras, nas procissões, nos pagamentos de promessas e em tantas outras atividades da vida cotidiana fortemente marcada com a presença da Igreja na Idade Média.

Portanto, os processos de transformações das festas religiosas da piedade popular são tão antigos quanto a própria expansão do cristianismo na Península Ibérica.

Não posso deixar de dizer que as redes tradicionais de comunicação, operadas por diferentes povos nos caminhos das peregrinações, tiveram e continuam tendo grande importância nas ressignificações das tradições religiosas e nos processos de transformações das culturas populares e do folclore ao longo do tempo.

Nos caminhos para Jerusalém e Santiago de Compostela os peregrinos foram estruturando intensas redes tradicionais de comunicação – as redes mnemônicas – da transmissão oral (ZUMTHOP, 1993).

Na contemporaneidade as peregrinações/romarias continua importante território de observações para os estudos do folclore e seus processos de transformações.

Os ex-votos figurativos, representativos, discursivos, pictóricos e os midiáticos depositados nas salas dos milagres são fontes de comunicação popular, são importantes como veículo de comunicação alternativa e jornalística. E que são objetos de estudos e pesquisas no campo da folkcomunicação (GONZÁLES, 2018).

Assim como as festas e as romarias os ex-votos estão em constantes processos de atualizações no contexto da sociedade mediatizada.

Os peregrinos durante séculos, de cidade em cidade difundiram as feiras, as festas, o teatro, o artesanato, as lendas, os romances de cavalarias, os mitos e tantas outras manifestações culturais que estão até hoje no imaginário das tradições populares e do folclore.

E com as transformações adequadas a cada lugar narradas pelos seus intérpretes e seus produtores vem sendo transitadas da Idade Média e que chegam na Idade da Mídia.

Até pouco tempo esses processos de transformações eram quase todos do domínio da igreja, agora, na atualidade, esse domínio é também compartilhado pela mídia, com as indústrias do entretenimento e fortemente com o foco no turismo.

Mas, mesmo com toda influência da mídia e do turismo o folclore continua cheio de marcas medievais e de convivências culturais tradicionais com as contemporâneas. Melhor dizendo, é a convivência do antigo com o novo (RODRIGUES, 1994)

As batalhas entre cristãos e mouros narradas milenarmente estão, mais do que nunca, vivas e atualizadas nas produções de conteúdos midiáticos (novelas, filmes, seriados, livros etc.), mas resguardam as narrativas contadas deste o cristianismo medieval até o cristianismo na sociedade midiática.

São narrativas que marcam as diversas manifestações culturais populares representadas pelas batalhas entre mouros e cristãos – encarnado e azul – entre o – bem e o mal – nas danças, nos folguedos, na literatura de cordel, nas histórias e nos romances de cavalaria, nos pagamentos de promessas, nas expressões artísticas que continuam compondo os repertórios do povo brasileiro nas festas sagradas e profanas (BARRETO, 1996).

Agora vivemos numa nova Idade Média ou na Idade da Mídia um outro momento das grandes mobilidades de pessoas em grandes distâncias em tempos menores, das grandes invenções tecnológicas e da globalização cultural.

Mas, ao mesmo tempo, estamos vivendo um momento do crescimento das novas peregrinações e do turismo religioso.

Ou seja: do (neo)nomadismos, do (neo)andarrilhos, do viator contemporâneo, dos peregrinos turistas ou turistas peregrinos, como sujeitos híbridos culturalmente (MAFFESOLI, 2001, BELTRÃO, 1980 e CARVALHO, 2018), que continuam trilhando os caminhos medievais rumo aos lugares sagrados como Jerusalém e Santiago de Compostela ou aos Santuários contemporâneos da Idade da Mídia como Nossa Senhora Aparecida (SP), Pai Eterno (GO), Nazaré (PA), Padre Cicero e São Francisco do Canindé (CE) e não poderia deixar de citar Nossa Senhora da Penha (PB), assim como tantos outros que são visitados anualmente por milhares de peregrinos e turistas.

Concluindo essa fala rápida, gostaria de dizer que:

Viajar em torno da Terra tem aumentado em progressão geométrica com os modernos meios de transporte, que aproximam as distâncias em menor tempo de viagem e com as facilidades das ofertas pelas empresas de turismo, a tendência é de crescimento do número de pessoas nos lugares sagrados.

Na atualidade existe até a possibilidade de realizar a viagem virtual para esses lugares sagrados, fazer a peregrinação e o turismo religioso sem sair de casa. As tele peregrinações e as tele promessas.

Ou seja: pode-se pagar virtualmente promessa nos endereços eletrônicos dos principais santuários enviando fotos, mensagens pelo WhatsApp ou fazendo depósito por PIX.

Obrigado

Referências

BARRETO, Luiz Antônio. Cristãos e mouros na cultura brasileira: EuAmérica: uma realidade comum? Rio de Janeiro: Comissão Nacional de Folclore/IBEC/UNESCO/ Tempo Brasileiro, 1996.

BELTRÃO, Luiz. Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados. São Paulo: Cortez, 1980. BENJAMIM, Roberto. Folkcomunicação na sociedade contemporânea. Porto alegre: Comissão Gaúcha de Folclore, 2004.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Cavalhadas de Pirenópolis. Goiânia: Oriente, 1974.

CARVALHO, Rodrigues de. *Cancioneiro do Norte*. João Pessoa/PB: C. de Estudos Jurídicos e Sociais -CEJUS, 2018.

DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ECO, Umberto. Viagem na Irrealidade cotidiana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

GOMZÁLES, J. Evxotos y retabalitos: Religión popular y cxomunicación social em México. Estudos sobre las Culturas Contemporaneas. Disponível em: <http://bit.ly/2GolFKM>>. Acesso em 13 mar. 2018.

MAFFESOLI, Michel. Sobre o nomadismo: vagabundagens pós-moderno. Rio de Janeiro: Record, 2001.

MARQUES DE MELO, José. Mídia e cultura popular: história, taxionomia e metodologia da Folkcomunicação. São Paulo: Paulus, 2008. 13

PESSOA, Jadir de Moraes. Cultura popular: gestos de ensinar e aprender. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018.

RODRIGUES, Adriano Duarte. Comunicação e cultura: experiência cultural na era da informação. Lisboa: Presença, 1994.

SODRÉ, Muniz. Antropológica do espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede. Petrópolis: Vozes, 2002.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. Folkcomunicação e Ativismo midiático. João Pessoa: Ed da Unversid. da UFPB, 2008.

ZUMTHOR, Paul. A letra e a voz: "literatura" medieval. São Paulo: Companhia das letras, 1993.

* Traductor de Google

1. En tu ordenador, abre Chrome.

2. Arriba a la derecha, haz clic en Más Configuración.

3. En la parte izquierda, haz clic en Idiomas.

En "Traductor de Google", activa o desactiva la opción Usar el Traductor de Google

CANCIONES PATAGONICAS

Totémicas y Festivas (1963)



Verónica S. Dominguez y María Emilia Orden

Introducción

En este trabajo presentamos la fuente CANCIONES PATAGONICAS. Totémicas y Festivas, cantadas por *Shakteo* (Feliciano Velázquez) y grabadas en 1963 por el presbítero SDB Manuel Jesús Molina en la provincia de Santa Cruz. El manuscrito original se encuentra resguardado en el Archivo Histórico Salesiano ARS, Sede Bahía Blanca, Argentina (AHS ARS / BB-4. MMJ, C.1214). Este documento muestra prácticas de arte verbal en la lengua gúnün a iajüch, en aonekko 'a'ien y en otras lenguas patagónicas. Por otro lado, da cuenta de las formas de documentación e instrumentos utilizados por la agencia salesiana en el registro de las lenguas y culturas de la Patagonia.

En el presente artículo exponemos brevemente un panorama de la documentación lingüística en la región desde finales del s. XIX al s. XX y los antecedentes relativos a la tradición salesiana y sus prácticas de elicitación. Luego reseñamos aspectos biográficos del presbítero Molina y de la hablante *Shakteo*. Por último, describimos la fuente, su materialidad, contenido y algunas características del arte verbal expresado en este documento inédito. El archivo que aquí transcribimos forma parte de una larga tradición de colecta de lenguas en Patagonia y es una muestra de la continuidad de prácticas metodológicas provenientes de la lingüística misionera y coexistentes con la profesionalización disciplinar de la lingüística y la etnografía a lo largo del siglo XX.

El interés sobre las lenguas indígenas patagónicas se remonta a los registros de viajeros y expedicionarios de los siglos XVI a XVIII, a los que se les sumaron otras agencias en el siglo XIX que generaron y difundieron materiales lingüísticos con múltiples propósitos. Este proceso no fue igual para todas las lenguas: mientras que en algunas la documentación fue muy limitada y circunscripta a un periodo temporal puntual, en otras, es profusa y el muestreo abarca varios cortes diacrónicos. La recolección de los sistemas lingüísticos tampoco fue igual para todas las variedades: en la mayoría se han registrado léxico y frases, pero otras manifestaciones no se retrataron con la misma amplitud. Sumado a este corpus acotado, muchos de los datos lingüísticos colectados se copiaron solo para su uso en el gabinete, por lo tanto, tuvieron una circulación restringida entre interesados. Solo un volumen limitado de datos, generalmente léxicos, efectivamente fueron publicados.

Lingüística misionera

Durante toda la época colonial y con la constitución del Estado nacional, distintas órdenes religiosas, como los jesuitas, franciscanos, lazaristas y anglicanos, copiaron datos lingüísticos y escribieron gramáticas de las lenguas patagónicas. Como explican Zúñiga y Malvestitti (2018), la lingüística misionera en Patagonia

tuvo como eje principal el conocimiento de las lenguas indígenas para la evangelización y en función de ese objetivo se recortó el acopio de datos. En la actualidad esos registros en muchos casos pasaron a ser insumos para la revitalización de lenguas que sufrieron una retracción total: “Early work by missionaries is both the basis for subsequent work and a valuable depository of linguistic, anthropological, and historical information on several indigenous societies of the region” (Zúñiga y Malvestitti, 2018, p. 297).

A partir de la década de 1870, con las avanzadas militares y la consecuente anexión territorial del Estado nacional, la evangelización de indígenas en la región patagónica pasó de manos de los lazaristas a la congregación salesiana. Los integrantes de esta última realizaron documentaciones sobre las lenguas selknam (y sus variedades), haush, teushen, alakalufe, yagan, aonekko ‘a’ien, gūnūn a iajūch y mapuzungun, tanto en Tierra del Fuego como en el continente, y publicaron catecismos, gramáticas, vocabularios y estudios comparativos (Malvestitti, 2016). En principio, la labor de los salesianos (en su mayoría extranjeros) fue confeccionar vocabularios motivados por la necesidad de comunicación con los indígenas. Tal como señala Malvestitti (2016, p. 70) “las empresas de misión debieron asumir una actitud activa en relación al aprendizaje de las lenguas vernáculas y la producción de materiales descriptivos, comparativos y para la transmisión de la fe”. Además, algunos misioneros publicaron análisis contrastivos de estas lenguas con la finalidad de establecer grados de parentesco entre variedades (Milanesio, 1915 y 1917; Borgatello, 1921).¹ Luego del genocidio perpetrado por el Estado, los reagrupamientos e integración de las comunidades a las dinámicas demográficas, hacia mediados del siglo XX, la mayoría de estas lenguas habían sido desplazadas, por lo que esta práctica cayó en desuso debido a la modificación de la realidad lingüística de la zona y a los cambios en los objetivos de esta congregación católica. Como la prédica y el contacto con las comunidades se realizaba íntegramente en español, entonces, el interés por las lenguas indígenas devino en la colecta de datos y difusión del trabajo lingüístico de los salesianos para su estudio.

La circulación de estos materiales al interior de la agencia salesiana se dio por medio de diversas publicaciones, como en los Bollettini Salesiani, libros, folletos, materiales de estudio para los colegios y revistas regionales. Los registros se produjeron utilizando distintos recursos tecnológicos: desde la clásica libreta, hasta fotografías, filmaciones y grabaciones de audio, y para el trabajo de campo contaron con la colaboración interna y de pobladores locales. En resumen, las redes de contactos en el territorio, los recursos tecnológicos y logísticos, la bibliografía editada e inédita producida al interior de la Congregación, así como la profusa biblioteca actualizada con la que contaban y la tradición en la práctica etnográfica propiciaron un trabajo lingüístico sostenido por la Congregación en la región. Para mitad del siglo XX los avances en la lingüística descriptiva y los nuevos enfoques teóricos hicieron que desde las universidades metropolitanas se comenzara a trabajar con las lenguas patagónicas con otros objetivos científicos (Domínguez, 2020), lo que motivó trabajos de campo en los mismos territorios. Así, la lingüística misionera salesiana y otras colectas realizadas por maestros territorianos y colectores autodidactas dieron paso a la profesionalización del campo. Luego, desde la década de 1960 en adelante primó la labor de descripción en manos de reconocidos lingüistas y antropólogos (Chapman, Gregores y Suárez, Clairis, Fernández Garay, entre otros).

Manuel Jesús Molina se inscribe dentro de la tradición salesiana, así como en el grupo de los letrados territorianos, quienes, radicados en la región, establecieron contacto con consultantes indígenas y, a su vez, abordaron numerosas aristas de la historia de la Patagonia en sus aspectos naturales y culturales. Los múltiples intereses del sacerdote aúnan sus recorridos misionales con tareas de colecta de fósiles, descripciones naturalistas, localización de arte rupestre y entrevistas a ancianos indígenas de las comunidades que visita periódicamente (Domínguez y Orden, 2019; Orden y Domínguez, 2021). Asimismo, tanto en sus publicaciones como en su labor al frente del Museo Regional, se evidencia la diversidad de temas de estudio que cultivó a lo largo de su vida.



Imagen N° 1 Manuel J. Molina Museo Regional Manuel Molina Río Gallegos (Fotografía expuesta en el Museo Regional Manuel Molina)

SDB Manuel Molina (1905-1979)

Nació en Pichi Leufu, Territorio Nacional de Río Negro en 1904, y ante el prematuro deceso de sus padres fue un interno en un colegio de la Congregación en Rawson, Chubut. Allí comenzó su formación eclesiástica. En su autobiografía manifiesta ser descendiente de los “antiguos `chonos’, primitivos habitantes del archipiélago homónimo” (Dumrauf, 1974) por línea paterna.

Vivió y ejerció su ministerio en diferentes puntos de la Patagonia: Rawson, Bahía Blanca, Viedma y Fortín Mercedes. En el año 1924 tomó los hábitos y en 1932 recibió la orden de sacerdote en Turín, Italia, donde se doctoró en estudios teológicos. Fue trasladado al Territorio Nacional de Santa Cruz en 1946, ejerciendo durante treinta años su ministerio en diferentes enclaves de la provincia: primer capellán en Río Turbio y luego en Puerto Deseado y Río Gallegos. En 1957 durante el gobierno interventor del periodo militar de la Revolución Libertadora lo eligen presidente de la Comisión Asesora de Gobierno de Santa Cruz, y también en ese año lo designan director del Museo Regional con sede en Río Gallegos, el cual lleva su nombre en la actualidad. Ejerció como profesor en diferentes colegios salesianos de la Patagonia durante dos décadas: Deán Funes de Comodoro Rivadavia, Nuestra señora de Luján de Río Gallegos y Don Bosco de Rawson. Además, fue profesor en varias cátedras de la Universidad de la Patagonia San Juan Bosco (UNSJB) en las que desarrolló temáticas patagónicas y produjo numerosos materiales didácticos.

En paralelo a su labor religiosa y educativa, se dedicó a coleccionar objetos de la cultura material e inmaterial de las comunidades indígenas del territorio. Así, recopiló vocabularios en diferentes lenguas (günün a iajüch, mapuzungun, aonikko ‘a’ien, teushen, merchenuekenk, chonkolluka y haush). Parte de sus hallazgos fueron publicados en revistas universitarias (Molina, 1967 y 1972) vinculadas a temáticas arqueológicas, antropológicas y lingüísticas. Sus trabajos publicados sobre este último campo (Molina, 1967, 1970, 1974 y 1976) presentan una ínfima parte de su labor de colecta y de gabinete; de allí la importancia de indagar y dar a conocer sus materiales de archivo como las canciones que aquí presentamos.

A lo largo de su carrera efectuó un plan de reivindicación de la lingüística de los salesianos que lo precedieron reuniendo los documentos inéditos y materiales inaccesibles que se hallaban alojados en repositorios extranjeros. Asimismo, el SDB Manuel González (1911-1991) colaboró con el trabajo de Molina proporcionándole registros fotográficos, elicitaciones lingüísticas y grabaciones de arte verbal en las comunidades de Camusu Aike, Cardiel y Las Heras donde ejerció su labor misionera (López, 1996; Fernández Garay, 2017; Orden y Fernández Garay, 2021).

Molina falleció en Bahía Blanca sin publicar muchos de sus trabajos de traducción, gramática y sintaxis entre los que se incluía una Enciclopedia Patagónica que reunía sus trabajos sobre la región. Imagen Nº 2 Cuadro genealógico de la consultante Shakteo (Molina, 1967, p.79)



IMAGEN Nº 2 CUADRO GENEALÓGICO DE LA CONSULTANTE SHAKTEO (MOLINA, 1967, P.79)

Shakteo (Feliciano Velázquez)

Una de las principales consultantes para todos los registros del sacerdote, y la ejecutante de las canciones que aquí damos a conocer, fue Shakteo. Su vida forma parte de la historia de las comunidades que sufrieron el genocidio, el despojo subsecuente y los desplazamientos por el territorio patagónico. Oriunda de

Valcheta y de familia gүнүн a күна y aonikenk, migró a Santa Cruz, siendo niña, y allí vivió hasta su muerte en 1966.

Debido a la constitución familiar y la itinerancia era multilingüe: el gүнүн a iajüch era su lengua materna, manejaba el mapuzungun, aprendió el aonekko 'a'ien en la comunidad del Lago Cardiel (Santa Cruz) y se desempeñaba en español. Recordaba además algo del teushen, ya que su abuelo paterno Antemilla lo hablaba: "cuando estaba borracho hablaba, cantaba y juraba en töewsh" (Molina, 1967, p. 78). Como podía diferenciar variedades dialectales y términos en otras lenguas patagónicas, facilitaba la labor de Molina al cotejarla con sus otras elicitaciones y los manuscritos de salesianos que lo precedieron en el trabajo lingüístico. Shakteo fue consultada por Molina en sucesivas oportunidades, porque valoraba su multilingüismo y conocimientos. Por otra parte, esta anciana, junto a otros hablantes de aonekko 'a'ien, fue entrevistada por Marcelo Bórmida durante el verano de 1963, por Alejandra Siffredi en 1965 y nuevamente por Siffredi y Rodríguez Carrera en 1967. Siffredi la caracteriza como:

Feliciano Velázquez de Martínez, mestiza tehuelche septentrional y meridional, aproximadamente de la misma edad [85], de Piedrabuena. Ambas [junto con Ana Montenegro de Yebes] se expresan con cierta soltura en castellano "campero", aunque su lengua habitual es el aónik o áis, literalmente "lengua del Sur" (1968, p. 149).

Shakteo junto a Ana Montenegro de Yebes les relató una serie de narraciones que forman parte del "ciclo de Elal", publicado posteriormente. Su aporte fue considerado valioso, tal como los autores lo mencionan: "Feliciano Velázquez proporcionó una versión completa del ciclo en referencia, versión que permitió establecer la estructura del mismo" (Siffredi, 1968, p. 152). En "Mitologías y tradiciones patagónicas sobre Elal", Molina (1976) expresa haber completado con ella algunos episodios y obtenido otros nuevos, y haber grabado "magnetofónicamente diecisiete cantos originales en guennaken, toüshen y aonikenk" (p. 143).

Su relación personal con el sacerdote era muy cercana, pues Molina relata su último encuentro el día de su muerte, producto de un cáncer de garganta:

El día de su muerte llegué a la casa y me dijo: —te estaba esperando. Ahora me voy... hacia dos días que no podía tragar nada. Después, reuniendo sus pocas fuerzas, cantó, con un hilito de voz, la canción tradicional de la familia (Molina, 1967, pp. 78-79).



Imagen N° 3 Fotografía de Shakteo junto a su hija y nietos (AHS ARS / BB)

Antecedentes sobre canciones en las lenguas aonekko 'a'ien y gүнүн a iajüch

Dentro de los antecedentes de registros y estudios sobre canciones en estas lenguas destacamos, por un lado, las fuentes que hacen alusión a su ejecución y, por otro, las transcripciones de cantos. Las primeras son descripciones que corresponden al siglo XIX tomadas en los Territorios Nacionales de Argentina y reponen el contexto en que los cantos se producían, quiénes los ejecutaban y los motivos por los cuales se entonaban; mientras que la mayoría de los trabajos publicados en el siglo XX tienen por objeto dar a conocer una tipología ligada a las prácticas ceremoniales de estos grupos patagónicos en clave contrastiva. Forman parte de estos los estudios sobre canciones indígenas patagónicas realizados por los musicólogos Erich

Fischer (1908) y Erich von Hornbostel (1936), y los trabajos de Robert Lehmann-Nitsche (1908), Rodolfo Casamiquela (1958) y este último junto a Ramón Pelinski (Pelinski y Casamiquela, 1966).

En cuanto a los antecedentes sobre cantos, realizaremos un recorrido en las fuentes del siglo XIX y XX. Respecto a las canciones de los gүнүн a күна, en varios diarios de viaje se señala su uso en momentos claves como las reuniones intergrupales, los casamientos, los rituales de pasaje y las rogativas, entre otros. Por ejemplo, Guillermo Cox (1863, p. 150) refiere que “la mujer de Agustín cantaba palabras ininteligibles en un tono monótono y lento”. Por su parte, Francisco Moreno, en sus memorias sobre los viajes a la Patagonia septentrional, retrata diversas formas de saludos con distintos grupos mixtos de gүнүн a күна, mapuches y tehuelches: “y después de haber escuchado en silencio el canto monótono y triste con que las indias expresan su sentimiento por las penurias sufridas por el caminante, penetramos en el gran toldo” (Moreno, 2007, p. 30). Asimismo, en *Reminiscencias* se describe y copia uno de estos cantos:

Continuábamos siendo motivo de detenido examen, por parte de los muchachos y mocetones que nos observaban, tendidos sobre los mansos caballos, principiaron un canto bien poco armonioso, coreado por los aullidos de cientos de perros de toda clase e interrumpido por interminables ‘ahua-lá hue-lé, ahua-lá, hue-ló, ahua-lá, huelhuel’ exhalados por gargantas cansadas, sexagenarias; era aquello una muestra de cortesía del hijo del desierto, que nos daba la bienvenida y recordaba las hazañas de las familias de mis guías (Moreno, 2009, p. 142).

Para el caso de las canciones en aonekko ‘a’ien, uno de los registros más temprano es el realizado por el viajero inglés George Musters, durante su recorrido por Santa Cruz junto a Sam Slick, quien mientras galopaban “Iba cantando un canto indio compuesto de las palabras: “*Ah ge lay loo, ah ge lay loo*”, expresado en varios tonos” (Musters, 2007, p. 43).

También el militar y explorador Ramón Lista (1893) describe una de estas expresiones:

(...) cuando se las oye en el silencio de las noches del desierto causan una impresión desagradable; tienen algo del chirrido del mochuelo, parecen imitar los ruidos confusos y lastimeros del viento: Ya yau güe/ Ya yau güe/ Ya gu gué / Mai ya gu gué/ Mai go yu/ Maigo beyu/ Eye mai gabu-yé. Esta muestra intraducible de poesía tradicional no basta para juzgar del temperamento melódico de los tehuelches: pero aunque se trate de una melopea bárbara, ella revela ya cierto grado de civilización (1893, p. 59).

Para la misma época, en los diarios del explorador galés Llywyd Ap Iwan también se encuentran referencias y transcripciones de los cantos que ejecutaban las mujeres de los grupos con los que tomó contacto:

Las mujeres también cantaban una monótona letanía gali gali e, gali galai, gali galai, gali galu y batían sus palmas; a medida que los cuatro bailarines iban entrando en calor arrojaban sus mantas y golpeaban con sus pies el piso con más fuerza (Roberts y Gavirati, 2018, p. 84).

Ya para el siglo XX observamos que cambian los objetivos en el registro de las lenguas indígenas y del arte verbal por la impronta folclorista de la época.

En 1908, Lehmann-Nitsche publica un artículo titulado *Patagonische Gesänge und Musikbogen* [Cantos patagónicos y arco musical] donde presenta y analiza en clave comparativa el arco musical y su dispersión geográfica. A su vez realiza una compilación de manifestaciones musicales que él mismo tomó de dos consultantes tehuelche (Casimiro y Bonifacio)² entre los meses de enero y marzo de 1905 en la ciudad de La Plata y que fueron grabadas en cilindros de cera. El autor destaca la utilización de los registros fonográficos como un método superador y veloz para la transcripción y posterior análisis de lenguas indígenas. Además, describe los antecedentes presentes en los relatos de viajeros del siglo XIX que aluden a momentos de ejecución de cantos tehuelches, sus intérpretes y el uso de instrumentos. En la misma publicación, y basándose en los datos recabados por el antropólogo alemán, Fischer efectúa un análisis desde la musicología en el que repara en la melodía, ritmo, tonalidades, entre otras, pero deja de lado deliberadamente el análisis de la letra y subsume su significado a “una mera declamación rítmica de sus misteriosas sílabas”³ (Fischer, 1908, p. 948). En la misma dirección, el estudio de von Hornbostel de 1936 se focaliza en los cantos de las culturas fueguinas (ona, yagan y alacalufe), los cuales toma de Gusinde y Koppers (1922/1923) y contrasta con otras canciones en lenguas indígenas de la Patagonia, arribando a

conclusiones generales respecto al estilo musical de los indígenas y también a las características lingüísticas que portan sus letras:

Todas las canciones fueguinas como ya se ha demostrado en lo relativo a los Tehuelches, no tienen palabras significativas. Las sílabas del sentido, sin embargo, están íntimamente asociadas con la melodía, por lo cual deben considerarse como vestigios de las palabras originales, las cuales por una razón u otra han dejado de ser comprendidas y por ello sujetas a distorsión. Este proceso se evidencia al tomar en cuenta repetidos ejemplos, sea de los pueblos primitivos o de los pueblos cultos (von Hornbostel, 1936, p.75).

En 1949, el médico de gendarmería y etnólogo Federico Escalada realiza una expedición junto con Marcelo Bórmida y José Imbelloni en la que graban mediante un rollo de alambre cantos de la consultante Agustina Quilchamal (Domínguez, 2017). En su libro, El Complejo Tehuelche, además de la transcripción y traducción, Escalada (1949) ofrece un breve análisis de los términos involucrados y de la función de algunas expresiones:

Con desgarradora voz entonó una canción que los abuelos repetían a los nietos y éstos luego a los suyos, habiendo llegado a nosotros por intermedio de doña Agustina y perpetuada en el disco que hemos grabado utilizando el equipo facilitado por el señor Carlos Vega, en nombre del Museo Argentino de Ciencias Naturales. Se trata de una canción tehuelche, recogida de auténtica fuente, cuyo origen ha de remontarse a quién sabe cuantas generaciones. En ella se repiten estas palabras, pertenecientes a aóniko áish (tehuelche meridional): lámego táan póguëning gué-ä. (ë, con pronunciación próxima a i, ä casi e). La traducción, deficiente y provisional, hasta tanto nos sea dado profundizar en el idioma a que pertenece, sería ésta: "Hierro pesado de mi raza, de mi sangre" lámego: "mi raza, mi sangre, mi gente" Táan: "mineral ferruginoso". Póguëning: "pesado". El resto (gué-ä) es simplemente sonido desprovisto de significación, para llenar la melodía. El conjunto, pareciera tener el carácter de un conjuro (Escalada, 1949, pp. 331-332).

Por último, en la década de 1980, el médico Enrique Perea entrevistó en el Hospital de Comodoro Rivadavia a Félix Manquel, quien fuera el esposo de Agustina Quilchamal, la consultante de Escalada. Manquel estuvo presente en las entrevistas realizadas por Escalada a Agustina, pero no fue considerado como consultante. El anciano le cantó a Perea varios tayül en mapuzungun y solo recordó una canción en aonekko 'a'ien:

P: —Ahora le voy a preguntar otra cosa: ¿Se acuerda de algún taiël?

M: —Ahora no, no me recuerdo, ése no me recuerdo; porque ello hablan en tehuelcho... cantan en tehuelcho, y nuestro 'aleto también cantan, pero ello ahí... Don Escalada ahí lo hacía cantar en tehuelcho, pero esa palabra, yo no lo puedo imitar, dotor, ¿sabe por qué? porque dice... ¿yo puedo cantar un poquito?

P: —Sí, cante un poquito.

M: —A ver... dice así... así:

Kelé kelé kelé,

helé helá helé (Imita sonidos tehuelches, probablemente sin traducción⁴)

gelé gelé gelé,

gelá gelá gelá,

ann m'keté.

...dice... eso cantan así. Y nosotros muy diferente (Perea y Casamiquela, 1989, p. 5).

Estos relevamientos musicales de la lengua aonekko 'a'ien tuvieron su correlato para otras lenguas patagónicas. El mismo Roberto Lehmann-Nitsche, entre 1899 y 1926, recopiló distintas producciones transmitidas por veintiséis interlocutores mapuche, entre ellas diversos materiales que permanecieron inéditos hasta 2012 cuando fueron desclasificados y publicados por Malvestitti. Entre ellos había canciones en mapuzungun. De Regina, una mujer de la zona de Azul- 25 de Mayo de la provincia de Buenos Aires, el antropólogo toma una serie de cantos (ngillatun y ülkantun) y en uno vinculado a la ceremonia del wekun ruka (casa bonita) o ülchatün se reconocen expresiones en gүнүн a iajüch y en mapuzungun:

kelé kelé kelä

chiuä chiuä chiuä

máyén mláiyagáluän chuaíya pelpél

tióhoyalä yohoná yá güná yóho, yágüna

kele kele kele

chiwe chiwe chiwe

mayen müleay nga eluen chuaiyapelpel

tioxoyale yoxona ya güna yoxo, yagüna (Malvestitti, 2012, p. 85)

Sobre este contacto lingüístico y cultural Casamiquela hará mención en sendos artículos (1958 y 1966) reparando en las mixturas lingüísticas y las características propias de las canciones en mapudungun y güñün a iajüch. El autor remarca la ‘supervivencia del totemismo’ (Pelinski y Casamiquela, 1966, p. 44) y la transmisión exclusivamente por vía femenina⁵ de este tipo de canciones ceremoniales. En su análisis reconoce que los gayau o cantos de linajes entre los grupos güñün a küna se hallaban mutuamente influenciados con los tayül mapuche de la región: “[...] su origen en influencias patagonas —o de otros pueblos cazadores vecinos ya extinguidos— queda provisoriamente establecido” (Casamiquela, 1958, p. 304). Distingue los cantos según su contenido y el contexto de ejecución y efectúa una traducción en detalle al incorporar datos fonéticos sobre ambas lenguas y un análisis de las letras a nivel global:

el indígena no 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 (Pelinski y Casamiquela, 1966, p. 47).

IMAGEN N° 4 VERSIÓN MANUSCRITA CANCIONES (AHS ARS / BB-4. MMJ, c.1214)

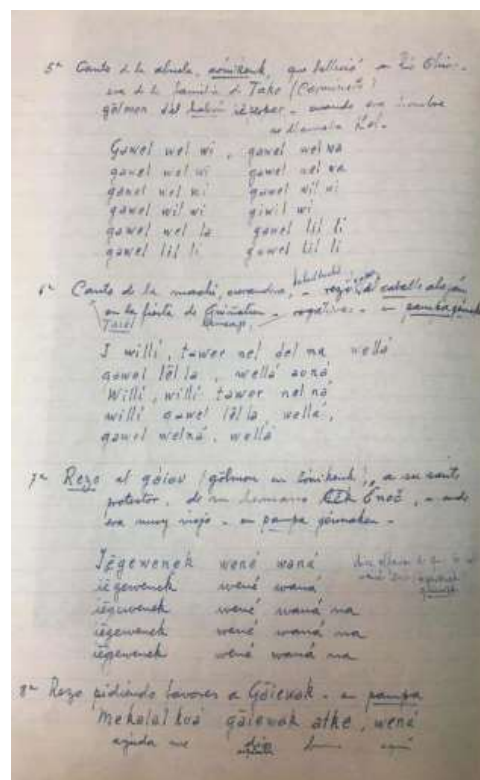
Posteriormente, Casamiquela (1983, pp. 91-94) incorpora otras canciones en güñün a iajüch tomadas de Liboria Crespo y Manuela Velázquez, ampliando así el corpus publicado. Ninguna de estas canciones coincide con las que aquí presentamos.

De manera paralela y contemporánea a Casamiquela,⁶ Molina recoge otras canciones empleadas en ritos de pasaje y ceremonias de espiritualidad de distintos pueblos. La diversidad lingüística presente en Shakteo se vincula con las relaciones interétnicas y las dinámicas trashumantes de su familia. Recordemos que esta consultante recupera las canciones de su tía Trruúlmani⁷ (Agustina Moreira), oriunda de la meseta y de su abuelo Antemilla, de origen teushenkenk.

Este aporte permite ampliar el repertorio y reponer sus contextos de uso: familiares, exclusivas de las mujeres en momentos centrales como la primera menstruación y el parto, relativas a las prácticas de los chamanes, rogativas generales y las ejecutadas en bailes. Todos estos estudios previos constituyen una referencia en la materia y permiten comprender el marco de elicitación, los intereses y métodos empleados por Molina al momento de su registro.

Descripción de la fuente

El material que aquí presentamos se encuentra en la caja (BB-4, MMJ, C.1214) del Archivo Histórico Salesiano ARS de Bahía Blanca. Este fondo personal correspondiente a SDB Manuel Molina está compuesto por cuadernos de acopio, relevamientos bibliográficos y de campo en diferentes lenguas patagónicas, trabajos



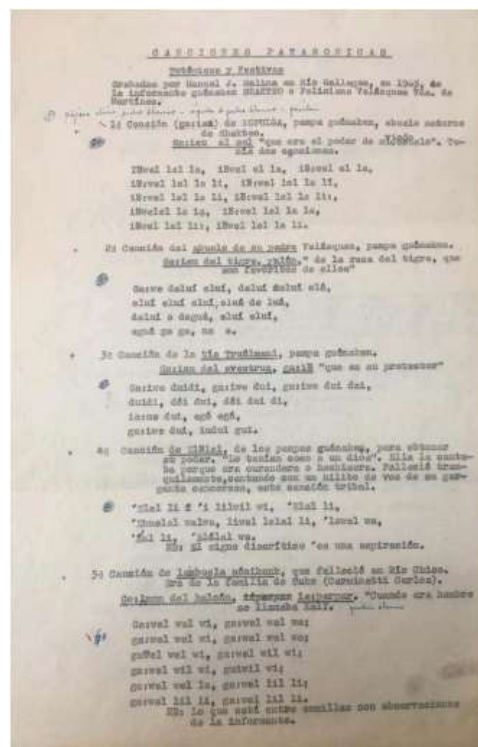
éditos e inéditos referentes a arqueología y paleontología, monografías, correspondencia y apuntes personales en los que reflexiona desde diferentes disciplinas sobre temáticas patagónicas.

El documento inédito es una transcripción de un registro de audio grabado por Molina al que no hemos accedido hasta el momento, según consta en su correspondencia. El texto se compone de dieciocho fojas, nueve son transcripciones de las canciones y nueve son partituras.

IMAGEN N° 5 VERSIÓN MECANOGRAFIADA CANCIONES (AHS ARS / BB-4. MMJ, C.1214)

Existen tres versiones del documento inédito: una manuscrita en hojas con sello del Colegio Nuestra señora de Luján, de Río Gallegos, y dos mecanografiadas que difieren en la cantidad de canciones incluidas: una tiene diecisiete y otra dieciocho. Hemos repuesto en la transcripción los agregados en lápiz negro que se encuentran presentes en una de las versiones. Reproducimos aquí la que al parecer sería la versión final para su publicación, pues resulta la más completa y corregida. Entre las tres versiones también se evidencian diferencias en la organización de los cantos y en el uso de algunos diacríticos presentes en la versión manuscrita. El contraste entre las copias puede observarse en las imágenes N° 4 y N° 5. Respecto a las partituras, transcribimos dos a modo de ejemplo que fueran realizadas por Molina con lápiz. (véase imagen N° 6). En cuanto a los criterios de transcripción hemos respetado tanto la estructura, la ortografía original y los subrayados como las notas presentes en el documento original. Los blancos o ausencias encontradas se marcan con [...]. Asimismo, indicaremos entre corchetes el número de folios.

Podemos identificar en el documento cuatro lenguas: teushen, aonekko 'a'ien, gүнүн a iajüch, mapuzungun, denominadas por Molina en este documento como töushen, aónikenk, pampa guenaken o pampa.



En cada canción el sacerdote repone elementos contextuales y el encuadre de la ejecución, mencionando al familiar de Shakteo a quien pertenece la misma, la situación en la que se solía cantar y si se trataba de canciones festivas o totémicas. En una ocasión Shakteo aclara que corresponden dos canciones para un mismo acto de ejecución (véase canción 9 y 10). Se introducen tres denominaciones: gaiiau —que aplica a 10 canciones de origen gүнүн a күна—, golmon —que utiliza para tres canciones en lengua teushen— y taïel, denominación presente en solo un caso para el canto sagrado en mapuzungun.

En cada canción se incluyen citas con palabras de Shakteo que brindan información en torno a la ejecución: “Que era el poder de mi viejo abuelo”; “De la raza del tigre, que son favorito de ellos”; “Que es su protector”; “Lo tenían como un dios”; “Cuando era hombre se llamaba Kel”.

En el manuscrito existe una lógica implícita en la agrupación de los cantos vinculada a una tipología de las emisiones: presentaciones familiares de Shakteo, rogativas y ceremonias espirituales y relativas a las mujeres. Tanto en el registro escrito de las canciones como en las notas que incorpora Molina se representa la pronunciación mediante tildes para marcar los rasgos suprasegmentales de la realización. Respecto a los diacríticos utilizados, vemos que para marcar alargamiento vocálico en la versión manuscrita utiliza ã mientras que en las versiones mecanografiadas agrega los dos puntos a:. También reemplaza ë y š del manuscrito por öe y sh, respectivamente. Cambia j del manuscrito por x en las versiones mecanografiadas.

Aproximación al análisis lingüístico del arte verbal de esta fuente

En este apartado realizaremos una breve descripción de los componentes morfosintácticos de la lengua gүнүн a iajüch presentes en los cantos. Nos restringimos al análisis de algunos fragmentos de estas manifestaciones de arte verbal, dado que constituyen una fuente novedosa para su abordaje lingüístico y permiten ampliar el corpus de datos existentes para esta lengua poco documentada. En este sentido,

complementamos el análisis realizado por Casamiquela (1958 y 1966), retomando para ello elementos formales de las manifestaciones registradas por Molina.

La estructura retórica del arte verbal de las lenguas indígenas de América está compuesta de unidades discursivas denominadas versos, marcados fonológicamente por rasgos prosódicos y de entonación, que estructuran el discurso y habilitan la comprensión del contenido, los estilos y géneros particulares y el contexto de uso en las lenguas de tradición oral (Messineo, 2009, p. 203). En este sentido, los gayau de la lengua gүнүн a iajüch tienen como estructura retórica una introducción con palabras y sílabas sin carga semántica aparente, una descripción del tótem, un atributo positivo vinculado a las características físicas del animal o ser mítico y un cierre, que puede comprender una variación en el atributo o una pequeña reflexión.

Los temas, en su gran mayoría, están vinculados a animales, fenómenos meteorológicos (como el viento) o bien, con otros seres como el walichüm.

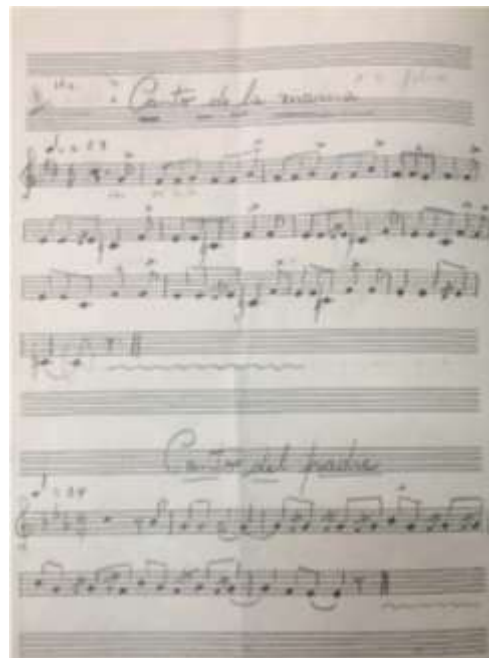


IMAGEN N° 6 PARTITURA MANUSCRITA "CANTO DE LA MADRE", "CANTO DEL PADRE" (AHS ARS / BB-4. MMJ, c.1214)

Puede observarse que la reiteración del pie de cada verso conlleva una concordancia en sus vocales. En todos los casos que presenta esta compilación, incluso en los golmon y taiel, la reiteración silábica y léxica es una herramienta clave para configurar y encuadrar la emisión. La frecuencia rítmica no se limita a la fonología, sino que abarca una selección morfológica, léxica y sintáctica determinada. En los gayau aquí mencionados, los pies se construyen generalmente con la vocal cerrada alta posterior ü o con vocales abiertas como a /o (Orden, 2018).

En el plano sintáctico observamos que para este tipo de discurso se emplean fundamentalmente frases nominales y que las estructuras morfológicas en las piezas léxicas no se distinguen con claridad, a excepción del rezo n° 8 donde pudimos identificar:

*Mekalalkuá, Ga:iëwak atke, wená.
Mü-kalü-al-kwa gayawa atkü, wená⁸
M.Imp.2.Sg-ayudar-1.Sg espíritu bueno (sin trad.)
'Ayúdame espíritu bueno, aquí'.*

A modo de cierre

El registro de la hablante Shakteo se suma al escaso número de cantos de mujeres gүнүн a küna documentados. Y particularmente resulta un antecedente valioso para el teushen. Además, estas canciones complementan las registradas previamente y posibilitan nuevas aristas para analizar la estructura del arte verbal en las lenguas indígenas patagónicas involucradas. Por otro lado, este documento permite reconstruir las redes parentales de Shakteo, la itinerancia de su familia, la diversidad lingüística que poseía y el repertorio de canciones familiares que se transmitían generacionalmente.

El texto de Molina puede leerse paralelamente a la labor de Casamiquela (1958 y 1966), ya que ambos académicos grabaron canciones en lenguas patagónicas para la misma década sin establecer contactos entre sí. Este trabajo sincrónico sin dudas tiene como referencia obligada la labor iniciada por Lehmann-Nitsche, pues adoptan el mismo recurso y similares formatos de reproducción de los materiales como, por ejemplo, presentar mediante las partituras la interpretación musical. Los SDB Molina y González al registrar arte verbal incrementan la documentación existente en la tradición lingüística de la agencia salesiana, utilizan nuevos recursos tecnológicos en el trabajo de campo y consiguen documentar un corpus en diversas lenguas.

El objetivo que Molina tuvo con esta labor sostenida durante muchos años no solamente fue la publicación de materiales para el debate en círculos académicos, sino que su trabajo también ambicionaba que estas canciones formaran parte del acervo popular al adaptarse al folklore sureño, tal como el propio sacerdote lo menciona: (...) He transcripto también las canciones tribales o gólmon y los cantos de alegría o tristeza= worr alguno de los cuales se pueden adaptar al folklore sureño, como ya lo hiciera Gimenez⁹ (Comodoro Rivadavia Carta dirigida a Manuel González, 10 de marzo 1977).

Consideramos que la desclasificación de este documento resulta de relevancia para las comunidades a las que pertenecen, y para quienes están llevando adelante procesos de revitalización lingüística en las lenguas involucradas. Además, resulta una contribución al conocimiento de la cultura de la región y un aporte al estudio de la agencia salesiana en materia lingüística.

Notas

1. En Suárez Roca (1992, p.291) se ofrece un extenso listado de las Artes compuestas por religiosos españoles durante los siglos que siguieron a la conquista: el primer registro data de 1547. Para ahondar en la lingüística misionera de Pampa y Patagonia ver los trabajos pioneros de Nicoletti y *CANCIONES PATAGONICAS. Totémicas y Festivas* (1963) Corpus, Vol. 11, Nº. 2 | 2021 24 Malvestitti (2008, 2009a, 2009b y 2019); Malvestitti y Nicoletti (2008, 2012 y 2017); Malvestitti (2015) y Nicoletti (2013).
2. Estos consultantes se presentan en un artículo posterior de Lehmann-Nitsche "Relevamiento antropológico de tres indios tehuelches" (1916) donde se realiza una descripción antropométrica y se relata el contexto del encuentro que propició el registro.
3. "Wir können den Rhythmus für das Wichtigste bei den Gesängen erachten, indem wir von dem Standpunkt ausgehen, daß es den Tehuelche vor allem auf eine rhythmisch interessante Deklamation ihrer geheimnisvollen Silben ankommt" (Fischer, 1908, p. 948).
4. Esta aclaración la agrega Casamiquela a la transcripción original de Perea.
5. Las canciones fueron grabadas en Alto Ñorquinco con el aporte de la consultante principal Carmen Nahueltripay, para el mapuzungun, quien fue entrevistada en varias oportunidades y propició el encuentro del investigador con otras indígenas. Mientras que para las canciones en gñün a iajüch fue fundamental la contribución de Kalakapa (José María Kual), quien se refiere a las denominaciones familiares de las canciones y cómo estas, según su consultante, estaban restringidas al dominio de las mujeres (Casamiquela, 1958, p. 302).
6. De manera simultánea, entre 1966 y 1968, los lingüistas Emma Gregores y Jorge Suárez se encontraban en Camusu Aike (Santa Cruz) realizando grabaciones de la lengua aonekko 'a'ien. Estos materiales se hallan resguardados en el repositorio digital AILLA (Archive of the Indigenous Languages of Latin America) de la Universidad de Texas.
7. Trruúlmani vivió en Lefí Gniyeu, Chubut, y fue consultante del maestro Tomás Harrington desde 1915 hasta 1935. Dominaba las lenguas gñün a iajüch y aonekko 'a'ien (Harrington, 1946, p. 240).
8. Reconstrucción fonológica, segmentación y glosas de nuestra autoría. Abreviaturas utilizadas: M.Imp: modo imperativo; Sg: singular, 1 y 2: personas. El punto significa que no se pueden segmentar esos marcadores en morfemas; mientras que la raya - señala la segmentación morfológica. No hemos hallado el término wená en otras fuentes y no proponemos una posible interpretación pues sostenemos diferentes hipótesis sobre su origen: palabra fosilizada utilizada solo en ceremonias; parte del locativo süwün 'donde hay, aquí' o del adverbio watün 'aquí'; préstamo de otra lengua.
9. Suponemos que se refiere al cantautor patagónico Hugo Giménez Agüero (1944-2011), quien en su repertorio ha recreado estilos musicales vinculados al pueblo tehuelche.

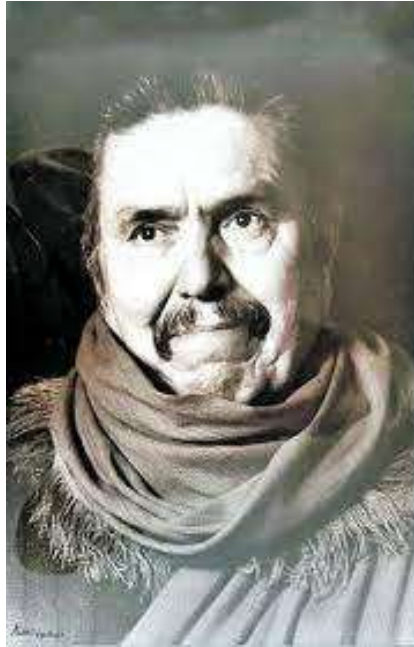
VERÓNICA S. DOMINGUEZ Instituto Patagónico de Ciencias Sociales y Humanas, Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas Centro Nacional Patagónico Argentina Correo electrónico: dominguez@cenpat-conicet.gov.ar (la foto es su ícono usado en Conicet)

MARÍA EMILIA ORDEN Universidad Nacional de la Pampa Argentina Correo electrónico: mariaemiliaorden@gmail.com

Fuente, art completo, partituras fuentes y bibliografía:
<https://journals.openedition.org/corpusarchivos/5295>

Verónica S. Dominguez y María Emilia Orden, «*CANCIONES PATAGONICAS. Totémicas y Festivas (1963)*», *Corpus [En línea]*, Vol. 11, Nº. 2 | 2021, Publicado el 24 diciembre 2021, consultado el 01 diciembre 2023.

Doce Grandes Temas para gustar: Linares Cardozo



Rubén Martínez Solís (artísticamente **Linares Cardozo**) nació en la ciudad de La Paz, Entre Ríos, a unos 170 km de Paraná, donde se mudó luego de la secundaria y donde se recibió de Profesor de Filosofía y Ciencias de la Educación. Desde temprano se interesó por la música y la cultura gauchesca de los trabajadores rurales, como era Linares Cardozo capataz del campo de su tío Manuel, de quien tomó su seudónimo. En "Memoria del Chamame" se destaca la influencia de su madre, Delicia Bernabela Solís, que ejecutaba la guitarra y cantaba.

Influenciado por Atahualpa Yupanqui (que en los '39 vivió en La Paz) buscó conocer, recopilar y difundir la música folklórica de su región, prácticamente no investigada hasta ese momento. En esa tarea se destacó por la preservación del folklore entrerriano, en especial de la chamarrita, estilo musical del que se ha dicho, hubiera desaparecido de no ser por la obra de Linares Cardozo.

Compuso canciones como "Canción de cuna costera", "Peoncito de estancia", "Coplas felicianeras", "Como los pájaros", "La biznagueta", "La cambuiré", "Islerito", "Canción de la ocarina dormida", "El alza", "Cururú tajamarero", "Chacarera de río seco", "La consigna del Supremo", "Silbidos de un entrerriano", "Costeando el tajamar", "Chamarrita del Chupín", "Chamarrita de la encierra", "Soy entrerriano", etc. Esta última está considerada como el *Himno de Entre Ríos*.

Escribió un libro de poemas titulado *El caballo pintado y la paloma* (título tomado del arroyo Cabayú Cuatiá que cruza la ciudad de La Paz) y otro de memorias y reflexiones personales, *Júbilo de esperanza*. En pintura se dedicó a registrar la luz, la gente y el paisaje de su región. En el libro *Linares Cardozo y yo* de Néstor Cuesta pueden verse los dibujos y pinturas de Linares Cardozo. También puede verse una pintura de su autoría en la tapa de su álbum *Canción de cuna costera*.

Falleció en Paraná en 1996 y fue enterrado según su voluntad, en el cementerio de La Paz, al lado de un timbó con vista al Río Paraná.

Canción de cuna costera

LC: <https://www.youtube.com/watch?v=Obxm1w3K4DY&t=2s>

Los Fronterizos: <https://www.youtube.com/watch?v=kbTzBTPisCw>

Los Hnos. Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=1fTXqbTxwdk>

Baglietto/Vitale: <https://www.youtube.com/watch?v=ZicXTYxF5YI>

Liliana Herrero/Juan Falú:

https://www.youtube.com/watch?v=_8w_9DbapGI

Los Boyeros: <https://www.youtube.com/watch?v=YwAcxXXY-Vk>

Ginamaría Hidalgo: <https://www.youtube.com/watch?v=8kTWVOJyTU8>

Horacio Guarany: <https://www.youtube.com/watch?v=AMAHmC7PPWo>

Fulanas Trio: https://www.youtube.com/watch?v=-y5F0_PPmX4



La Lindera:

LC: <https://www.youtube.com/watch?v=fO8WhkHYB3Q>

Juan de los Santos Amores:

<https://www.youtube.com/watch?v=VUDijeSY3KI>

Los Hnos Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=ZjPTicaq9I0>

Maria Cuevas: <https://www.youtube.com/watch?v=DmPm4UplWBs>

Los Trovadores del Norte: <https://www.youtube.com/watch?v=5LOshplYUrY>

Los Chamarriteros: <https://www.youtube.com/watch?v=RD1UMvqQsXE>

Banda de Policía de Entre Ríos:

<https://www.youtube.com/watch?v=ldyoOpZ-q8s>

Las Voces de Montiel: <https://www.youtube.com/watch?v=EUv4V6SwuJM>

Maria Ofelia: <https://www.youtube.com/watch?v=eu21NCgZwDI>

Los Originales Trovadores: <https://www.youtube.com/watch?v=Bhd3-GJI6dY>

Coro de Niños de Nogoyá: <https://www.youtube.com/watch?v=7RcaRB8a0As>

Victor Pedemonte: <https://www.youtube.com/watch?v=RC9uCgtSxm8>



Lázaro Blanco

LC: <https://www.youtube.com/watch?v=5b-w2oFD0xo>

Pol Nada: <https://www.youtube.com/watch?v=x6u5Le0ISK4>

Los Hnos Cuestas:

https://www.youtube.com/watch?v=-Q8Z_mGXubc

Pocho Gaytan:

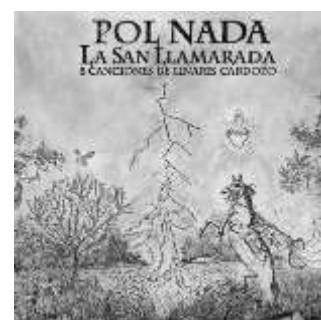
<https://www.youtube.com/watch?v=P5RCuxDWHVA>

Juancito el Peregrino:

<https://www.youtube.com/watch?v=5LluiaO91Ss>

La San Llamarada (remix):

https://www.youtube.com/watch?v=_nLrR20SS3s



Doña Gallineta:

LC: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6N7U6SCIPw>

Los Originales Trovadores:

<https://www.youtube.com/watch?v=A7RYER08u9k>

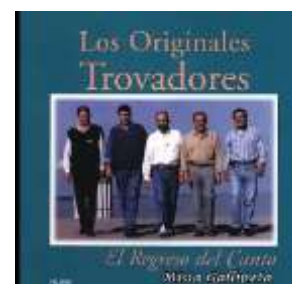
Los Hnos Cuestas: https://www.youtube.com/watch?v=m0ZxFev_0Dw

Araceli Tano: <https://www.youtube.com/watch?v=Ol-Jwxgyfi4>

Martin Casas: <https://www.youtube.com/watch?v=44YZA-ZJy6E>

Ballet El Lazo: <https://www.youtube.com/watch?v=m8CJuvXzn18>

Los Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=OLvpqISi7IA>



Chamarrita de Alcaraz:

LC: https://www.youtube.com/watch?v=EbCIA_MLAqU

Los Hnos Cuestas:

<https://www.youtube.com/watch?v=EiwiwQNXW8I>

Los Chamarriteros:

<https://www.youtube.com/watch?v=T3-XZT7TjFs>

Los Auténticos Trovadores: <https://www.youtube.com/watch?v=fEQxyf6g8UE>

Miguel Martínez: <https://www.youtube.com/watch?v=rSyPiRt5p9s>

Montes/Reada/Dean/Ruiz Ferreti: <https://www.youtube.com/watch?v=SOT-NUT0Xhw>

Araceli Tano: <https://www.youtube.com/watch?v=MWCXcUDneBQ>

Hermanitas Vera: <https://www.youtube.com/watch?v=E8pxCoQfcSg>

Son de Paraná: <https://www.youtube.com/watch?v=dgtcS93hYOM>



Pico Rubio (guitarra): https://www.youtube.com/watch?v=y_YrxqWLAGc
Julio Chivel (bandoneón): <https://www.youtube.com/watch?v=aJRIGPTOZCO>
Los Paranaseros: <https://www.youtube.com/watch?v=eem11NytUOk>

Chamarrita del Chupin:

LC: (nº8) <https://www.youtube.com/watch?v=aZwpE6glPCo>

Los Trovadores: <https://www.youtube.com/watch?v=cWvYJSyIOFw>
Juan Benitez: <https://www.youtube.com/watch?v=36tZ-wwjOOg>
Los Hnos. Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=JefJSjAEfHo>
Antonio Tarragó Ros: <https://www.youtube.com/watch?v=hlqAG85lpLk>
Huaytiquina: <https://www.youtube.com/watch?v=Jv0ruOgkI8g>
Hernán Rondán Grasso: <https://www.youtube.com/watch?v=KYR6NVsUA9o>
R. Zabala /Los Chamarriteros:
<https://www.youtube.com/watch?v=DNyR5hP8RjU>
Sapucay Tague: https://www.youtube.com/watch?v=cKTi8__EkHM
Senderos Trio: <https://www.youtube.com/watch?v=I5AlqYOFv3E>



Coplas Felicianeras:

LC: https://www.youtube.com/watch?v=shSn9bo0f_w

Los Quilla Huasi: <https://www.youtube.com/watch?v=2V4QWY6fsHc>
Los Hnos Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=gXgWu1T1BQg>
Coros felicianeros: <https://www.youtube.com/watch?v=Q80Ti6XDelo>
Carlos Torres Vila: <https://www.youtube.com/watch?v=7K-gLCarmdg>
Francisco Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=pGiogTrJxKA>
R.Zabala/los Chamarriteros: <https://www.youtube.com/watch?v=0ahPKMY3cfY>
Inmortal entrerriana: <https://www.youtube.com/watch?v=0ahPKMY3cfY>
Ariel Cuello: <https://www.youtube.com/watch?v=4zuttQE5YKc>
Leo Méndez Ríos (guitarra): https://www.youtube.com/watch?v=-sGkL__sWTk



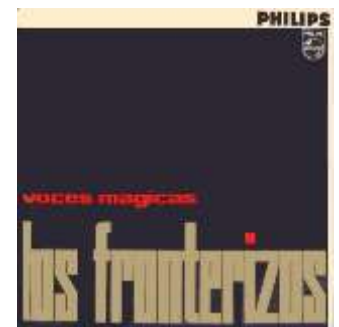
Como los pájaros

LC: (min 6.56) https://www.youtube.com/watch?v=shSn9bo0f_w

Los Fronterizos: <https://www.youtube.com/watch?v=jHaYSSuWHM>
Los Hnos Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=q33zaWXZSAM>
Victor velazquez (nº 6):

<https://www.youtube.com/watch?v=gvSbVjeNjZU&t=1036s>

Raúl Chuliver: https://www.youtube.com/watch?v=NUNTRG_MAJ0
Natalia Morúa: <https://www.youtube.com/watch?v=Lwvl42n8xr8>
Los Incateños: <https://www.youtube.com/watch?v=M2Nr-hmWtxl>
Isondú: https://www.youtube.com/watch?v=NEP6CS4aD_s
Roque Erazún: <https://www.youtube.com/watch?v=wfyQH64qd0w>
Pol Nada: <https://www.youtube.com/watch?v=YDA3jYNddmA>



Costeando el Tajamar

LC: https://www.youtube.com/watch?v=_TXEt5fLLPI&list=PLeBXyiN7BZk_m2QX5ViCRS2h0qmcP91qy&index=2

Los Hnos Spiazzi: <https://www.youtube.com/watch?v=rmoDirzHDnc>
Los Hnos Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=PXYW7dw4Ntg>
Araceli Tano: <https://www.youtube.com/watch?v=MKJMfFCrAic>
Pedro y Agustín: <https://www.youtube.com/watch?v=JJK-UW0Ran4>
Mirta Gabriel: <https://www.youtube.com/watch?v=vJci9KI-pTg>
Raza Montielera: <https://www.youtube.com/watch?v=WIQah7zHmkl>



Villaguay, mi Villaguay:

LC (nº 8) <https://www.youtube.com/watch?v=B4CH25ESbx4>

Coro "Con Alma de Guri":

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

Hnos Cuestas:

<https://www.youtube.com/watch?v=8A3UPaWGv6Q>

Mario Suarez: <https://www.youtube.com/watch?v=X7D2Z3KeJm>



Peoncito de estancia

LC: https://www.youtube.com/watch?v=ajlw5_DcXps

Mercedes Sosa: <https://www.youtube.com/watch?v=hOahCRNpLc>

Los de Imaguará: <https://www.youtube.com/watch?v=cJxe2d7GZuM>

Horacio Guarany: <https://www.youtube.com/watch?v=uEhHSBoVoGg>

Los Hnos Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=TIGK0pT85W0>

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

Antonio Tarragó Ros: <https://www.youtube.com/watch?v=fBmhkKMmeJs>

Angela Irene: <https://www.youtube.com/watch?v=NZMIQG8H5Jg>

Maria Cuevas: <https://www.youtube.com/watch?v=ggMrTEqED8E>

Rudi Flores/E. Méndez: <https://www.youtube.com/watch?v=PmfBNxFGk1o>

Los Calchakis: <https://www.youtube.com/watch?v=dzKlMrmu7wQ>

Blas Martínez Riera Grupo:

https://www.youtube.com/watch?v=OitNemSQCBs&list=OLAK5uy_krcCQIcodPCUxklyvPZMeI7EONWKGDEt4

Laura Beraza: https://www.youtube.com/watch?v=bl7K6UuqJ_A

Casiana Torres: <https://www.youtube.com/watch?v=hAYpKh-tMWM>

Músicos asociados: <https://www.youtube.com/watch?v=FWtbVfEEu5o>

Las Voces del Chañar: <https://www.youtube.com/watch?v=FWtbVfEEu5o>



Soy Entrerriano:

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

Ramona Galarza: <https://www.youtube.com/watch?v=bVJmX2ahVAg>

Hnos. Cuestas: <https://www.youtube.com/watch?v=U0Outfn-Jxc>

Erazun-Matteoda: <https://www.youtube.com/watch?v=H4UcbSyW4Gc>

Banda de la policía de Entre Ríos:

https://www.youtube.com/watch?v=zXGhenkFZgQ&list=RDEMGB-4vPuq2TuWyEy6rmv8_Q&start_radio=1

Idolos de la chammarita: <https://www.youtube.com/watch?v=TTYCXFd8VIQ>

Los Trovadores del Norte: https://www.youtube.com/watch?v=teLT_cQ2Im8

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

Blas Martínez Riera Grupo: https://www.youtube.com/watch?v=UI_pn27zHA0

Los Ches: <https://www.youtube.com/watch?v=vBclLrR3r2E>

Jorge Rosalez: https://www.youtube.com/watch?v=UTUD1TB_QM4



En primera persona con **Greta Cerda Saldías** artesanías, música e investigación



Greta en el Museo Nacional de Antropología de Madrid

Por Yvaín Eltit*

El presente texto busca ser una apuesta diferente a lo que hemos venido aportando en la Revista **Pregón Criollo**, pues creo importante que los diferentes formatos literarios y periodísticos vayan alternándose y conjugando aquellos sentires que a medida que los tiempos vayan mutando y nos demanden.

Esta vez nos referiremos a la joven artista locera, música popular e investigadora *Greta Cerda Saldías*, oriunda de la zona de Naltagua, Talagante, Región Metropolitana de Santiago, quien ha desarrollado una trayectoria autónoma, libre y comprometida con el saber del pueblo, siempre desde un punto de vista comunitario, colectivo, empatizando con los contextos, sus personas y sus territorios que bien podría asumirse como una tarea contra canónica en un Chile que parece que el folclor queda arrumbado cual objeto museal, donde las universidades deprecian, o derechamente lo anulan por no contribuir a sus líneas comerciales, las que empezaron a desplegarse desde 1980, tras las oscuras reformas educativas de la dictadura cívico-militar.

En este sentido, Greta ha demostrado desde una formación autodidacta ser consciente del entramado sociocultural, histórico y político en el cual habitamos en la república chilena actualmente. Así mismo, conocedora del pasado de su disciplina, me refiero por supuesto a la loza policromada y perfumada de las monjas clarisas que residieron en el corazón histórico y simbólico de Santiago, excelentes productoras de dulces, repostería y una serie de delicias que agasajaban cada fiesta capitalina, probablemente muy pocas veces repetido. La locera Sara Gutiérrez Jofré fue quien rescató inicialmente este preciado saber colonial, casi como un secreto oral traspasado de generación en generación, Greta hoy es la más joven de las portadoras de este arte. Sin embargo, no se queda allí, es capaz de ir al territorio, trabajar con materias primas naturales, recoger, pensar, modelar, planear, concretar, promover investigar, enseñar y divulgar lo que sabe, porque entiende que sin un recambio generacional, la verdad esto sería solamente un bonito recuerdo en algún libro de investigación folclorológica.

Su ingreso a la Sociedad de Folclor Chileno fue este año, aprobado de forma unánime por nuestro directorio, y con la firme convicción de continuar con el legado de los miembros fundadores de la Asociación Folklórica Chilena (Hoy Sociedad de Folclor Chileno), entre los que estaba la conservadora e investigadora María Bichon Carrasco (1898-1977), una poderosa razón que la convocó, pero donde Greta previamente ya venía adentrándose en la producción escritural de nuestro miembro fundador y primer vicepresidente, el folclorólogo, profesor y gestor cultural, Oreste Plath (1907-1996).



Aunque no se queda allí. Desde el primer momento sabíamos de su quehacer musical y artesanal. De hecho ha colocado incondicionalmente su interpretación para con la Sociedad con los conciertos, participó en la “Fiesta a la Chilena” con su grupo “Canto y porfía” el pasado 9 de septiembre en el Templo de Santo Domingo (Santiago Centro), y próximamente lo repetiremos en el “Sarao de Navidad”, instancia donde se tocan obras de música docta, folclórica, popular y del salón chileno, será el 16 de diciembre en la misma iglesia que en septiembre.

No obstante, sabiendo de sus máximas capacidades intelectuales a través de un ejercicio autoeducativo, propio y vasto, le propusimos desde el directorio integrar un renovado comité editorial de la Revista de Folclor Chileno, claro el factor femenino era importante, más no era lo central, sino la sapiencia que esta mujer posee. De ese modo se sumó a un equipo multidisciplinario y responsable de nuestra revista con miras al próximo año, donde se encuentran: la maestra Karen Plath Müller Turina; el guitarrista y compositor Danilo Cabaluz Ducasse; el escritor Enrique Winter Sepúlveda; el historiador Pablo Toro-Blanco; y yo.

Para 2024 Greta se encuentra preparando dos valiosas monografías acerca de su actividad a publicarse en la Revista de Folclor Chileno; y una inédita conferencia sobre la loza en Talagante y los territorios en el marco de la Cátedra Hispanoamericana Oreste Plath, la que realizaremos junto a la Universidad de Talca por cuarto año consecutivo, y qué tendrá un especial enfoque latinoamericano.

Las siguientes preguntas fueron elaboradas por nuestra protagonista especialmente para esta edición del Pregón Criollo, y retratan su visión y liderazgo.

1) ¿Cuál es su formación? ¿Cómo aprendió su disciplina?

“Para definir mi formación tendría que partir hablando del oficio, y por supuesto del entorno donde crecí, mi pueblo es Naltagua, un valle de cerros que forman las curvas del río Maipo y que dan lugar a la comuna de Isla de Maipo, un lugar de grupos indígenas, que luego fue un pueblo minero para pasar finalmente a ser un asentamiento campesino durante la Reforma Agraria, Mi madre es una profesora y mi padre agricultor a ellos y mis antepasados, siempre entre la tierra y el pensamiento, debo mi formación en estos conocimientos, lo que llaman la tradición oral, las labores del campo y sus oficios, que no es ni más ni menos que nuestra búsqueda de vivir en función de la naturaleza, el clima y los rituales entre otras ocupaciones, y necesidades por supuesto, desde lo manual a lo más artístico como la poesía el canto y la guitarra. Por lo demás me he formado con maestros y maestras de diversas disciplinas, las que he ido encontrando en mi constante búsqueda e investigaciones folclóricas autodidactas”.

2) ¿Qué es el arte para usted?

“Desde hacer pan hasta pintar figurillas, o el canto mismo y su poesía.”.

3) ¿Cuándo y cómo se aproximó a las artesanías?

“Mi primer acercamiento con la loza policromada fue muy niña a través del libro de la Antología de Talagante, para luego encontrarme con una de sus últimas cultoras Talagantinas María Olga Espinoza Díaz, con solo 20 años comencé a aprender este antiguo oficio que me cautivó por completo, ya que desde ese entonces dedico mi vida a esta labor de recopilación y creación de esta técnica como también actualmente a la formación de nuevas loceras en la comuna de Isla de Maipo. En este camino he podido exponer en diversos museos de Santiago y España, las temáticas desde lo histórico-folclórico, hasta abordar temas sociales por medio de esta artesanía tal como lo fue la exposición del presidente Salvador Allende y la Unidad Popular (UP), a través de la loza policromada de Talagante que hoy se encuentra en España, en el Museo Nacional de la Cerámica en Valencia y que se inauguró por primera vez en el Museo Nacional de Antropología de Madrid.



Manifestación del 4 de Septiembre

(Colecc. “la historia es nuestra”-Allende y la Unidad Popular-Greda policromada)



Una sociedad polarizada

En este trabajo el relato social visto desde la mirada del pueblo, quien no siempre es quien relata sus propias tragedias, o quienes no son parte de las páginas con nombres y apellidos de categorías, el testimonio y el dolor de quienes padecen la gran desgracia de las marcadas injusticias sociales que azotan a nuestros pueblos fueron las motivaciones de crear estas escenas, fue la mirada del común que me motivó a buscar resaltar las voces de quienes creían en un proyecto conjunto y de trabajo y apoyo mutuo. Así mismo voy relatando en las escenas de la vida cotidiana campesina, tan olvidada y destinada hoy por hoy a desaparecer en medio de la agroindustria que azota la tierra y los recursos naturales de nuestros territorios sin compasión alguna. Son estas las motivaciones de mi trabajo plástico con la loza policromada, así como también he podido conocer en diversos territorios el uso y los tipos de greda, sus procesos su extracción etc. Actualmente me encuentro investigando y trabajando en la recuperación de la alfarería de Pueblo de Indios, un lugar que durante la conquista fueron relegadas las comunidades indígenas de la zona formándose ahí un sector alfarero donde se preparaba el adobe y se practicaba la alfarería, y donde gracias al maestro Juan Barrera pude conocer y aprender. A esto también tendría que sumar mi paso por las ferias de Artesanías de la Universidad Católica, quienes fueron fundamentales en mi crecimiento como artesana y en la comprensión de la importancia del oficio y su permanencia, como también el conocer artesanas loceras que fueron fundamentales en mi comprensión de las dimensiones de la arcilla como lo fue para mí Elena Tito, alfarera atacameña con quien aprendí mucho más que técnicas y labores sino también consejos para vida y sus vaivenes, también señalar de esta instancia lo importante del equipo que desarrolla la labor de generar año a año este espacio ferial y de quienes por supuesto, estoy muy agradecida”.



El organillero
Greda policromada



Cantora
Greda policromada



Cueca Violeta Parra
Greda policromada

4) ¿Cuáles son sus referentes musicales y artísticos?

“En la música me siento de gusto migratorio, desde el norte del continente hasta el sur que es donde mis pies pisan, soy amiga de los buenos versos que cruzan América y suenan como cada quien los dice, y de cómo cada quien los canta o los tocan”.

5) ¿Cuáles han sido sus proyectos? ¿Cuáles son sus actuales desafíos?

“Mis principales proyectos están ligados a la artesanía y la música, incluso la experimentación entre estos. Los relatos cerámicos se han convertido en un ejercicio de observación y creación a partir del entorno, pero también con un enfoque histórico y social por supuesto. También me he permitido crear música a las artesanías, así como alguna vez se compusieron finas piezas de música para las locitas de las monjas, me propuse agregar al relato cerámico la música en coplas acompañando las escenas. Esta experiencia multisensorial pude desarrollarla en una intervención musical en sala en el Museo Nacional de Antropología de Madrid en junio de este año.

Entre los proyectos de producción de colecciones cerámicas que he producido y propuestas como relato histórico con enfoque folclórico están; “Talagante nuevas miradas”, Museo de Arte Popular Americano (2015); “De manos de monjas a manos de loceras”, en Museo Arte Colonial San Francisco, y Museo de La Merced (2015), “Pascua en la Alameda” en Museo Arte Colonial San Francisco y Museo de la Merced (2018), “La reforma Agraria”, Museo Histórico Nacional (2017), “Juicios por brujería colonial en Chile” en el Archivo Nacional Histórico (2019), “Allende y la unidad popular” (2023), Museo Nacional de Antropología Madrid, y que actualmente se encuentra terminando su itinerancia en Museo Nacional de Cerámica, Valencia, España.



A esto podría también agregar mi colaboración en el proyecto musical “Canto y porfía”, “Para todos los presentes” (2020), “Coplas a la Unidad Popular” (2023), “Escóndete sol” (2023)”.

6) ¿Cómo es su proceso de creación?

“Partiría diciendo que tienen que ver con todo lo que hago, y un poco con los cinco sentidos veras, el primero que es el ver, el segundo es el oír, el tercero que es palpar, el cuarto que es el gustar, el quinto que es el oler, todo lo repaso con mis sentidos y voy haciendo”.

7) ¿Cuál es la importancia de la Sociedad de Folclor Chileno hoy? ¿Por qué ser miembro de esta entidad?

¿Cuál es la vigencia de Oreste Plath? ¿Cuáles deberían ser las actuales tareas de la Sociedad?



Greta en el Museo Nacional de Antropología de Madrid



Greta Cerda Saldías, Yvain Eltit y Gabriel Salazar, Instituto de Chile (2023)

“Para mí la labor de recopilación y creación folclórica no es posible sino en comunidad, sabemos lo difícil que es caminar y mantenerse haciendo folclor en estos tiempos vertiginosos donde queda muy poco espacio a la cultura popular, es por eso que la sociedad de folclor fue para mí encontrar un espacio de compañerismo y trabajo conjunto donde poder mostrar y darle forma a los trabajos que voy realizando además de conocer, y reconocer la labor que tuvo la Asociación Folklórica Chilena, la que antecedió a nuestra actual Sociedad de Folclor Chileno, fue un reencuentro muy motivador para seguir en este trabajo. Ser miembro para mí tiene mucho sentido, al encontrarme por ejemplo que mi máximo referente en la loza policromada la gran Sara Gutiérrez Jofré fue homenajeada y participó de esta asociación junto con María Bichon, otra mujer fundamental para mí en el encuentro con la historia de la loza, sus escritos tienen para mí suma importancia y su acercamiento con Sara Gutiérrez es único y habla de la cercanía con que ella investigaba y realizaba su labor de historiadora del arte, poniendo el foco en lo folclórico y en especial en el trabajo de quien es para mí la mayor exponente de la cerámica policromada en Chile.

Por otra parte, Oreste Plath quien fuera parte de mis lecturas de niña, siempre pude descubrir algo nuevo de Oreste, su genialidad está en cómo habla de todo con la naturalidad y la simpleza y hace ameno cualquier texto que de él se presente, por lo mismo para mí él siempre está vigente, además de que sabemos de sus muchos textos inéditos y cosas que aún nos quedan por descubrir de él y que ha sido posible gracias a mi querida amiga Karen Plath Müller Turina por quien tenemos la posibilidad hoy en día de seguir conociendo más del complejo mundo de Oreste.

Actualmente tenemos como Sociedad una importante labor de persistir en la investigación para que nuestras creaciones y lo que podamos dejar a la posteridad tenga un sustento, más allá de los anecdóticos y las búsquedas personales, sino que se haga con el cuidado y el respeto por la cultura y quienes serán los que continúen con esto tal como nosotros recibimos el ejemplo de los antiguos miembros y sus impecables trabajos, creo que tenemos mucho que hacer y eso para mí es vital, no me cabe duda que todos mis compañeros ponen al centro de sus quehaceres el valor y la significación que el folclor merece”.

***Presidente Sociedad de Folclor Chileno**

Noticias de los Amigos/ Regionales

Las noticias de actividades, artísticas y educacionales son tantas que solo podemos reflejar algunas de ellas, y siempre con el espíritu de visualizar la popularidad e intensidad de la actividad folklórica. Agradecemos a nuestros amigos que nos comuniquen las futuras, con 20 días de anticipación

1. Homenajes y Celebraciones



Recuerdo de Horacio Alberto Agnese

Es una sucesión de noticias desgraciadas este tiempo en el que, para colmo de males, se repiten las infaustas, agregándose a una situación general llena de angustias y padecimientos. Por diversos conductos me advirtieron sobre la desaparición de un amigo y colega que durante toda su vida bregó con insistencia y enorme vocación por la divulgación de las cosas que llamamos “del folklore”. Era yo un recién arribado al medio cuando él ya llevaba tiempo de ejercicio en Radio Nacional con su “Folklore en 870” con un quehacer desinteresado en lo personal, pero muy comprometido con su pasión. Lo recuerdo en las trastiendas de aquel Cosquín incipiente de los años 60, rodeado de aparatos. En el viejo edificio de la emisora en Capital al que, como estudiantes íbamos a practicar cuando imaginábamos adoptar el oficio de los micrófonos. Ya era “**Horacio Alberto Agnese**” un baluarte dentro de una programación que, entonces, divulgaba otras propuestas. Seguramente para los conocedores y aficionados del género sea uno de los mayores responsables de haber proyectado siempre, con afecto, cordialidad y mejor disposición todo lo inherente a las expresiones criollas y lo considerarán un imprescindible.



No puedo deslindar su vínculo familiar con la recordadísima “María Helena”, eran cuñados y –por supuesto- engarzar una sucesión de acontecimientos y anécdotas que durante tantos años hilvanamos. Es una pena grande observar cómo va reduciéndose a una mínima expresión, una generación de vocacionales que por sus capacidades fueron consolidando una época en extinción. Mis condolencias a su familia y especialmente a su señora. Q.E.P.D, Horacio.

Hernán Rapela
6 de octubre de 2020

Homenaje a Eduardo Falú



HOMENAJE AL MÚSICO, COMPOSITOR
E INTÉRPRETE

Eduardo Falú

100 AÑOS DE SU NACIMIENTO

CON LA ACTUACIÓN DE
LOS DE SALTA y ADELINA VILLANUEVA
Entrada libre y gratuita

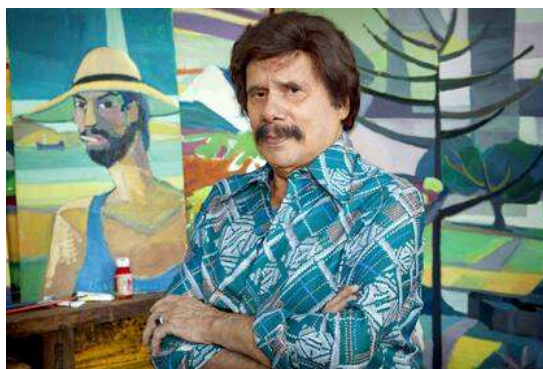
AV. DE MAYO 575 CABA
CASA DE LA CULTURA
SALÓN DORADO
5/12 17:15 HS.

ORGANIZA
DIP. HARILÚ GONZÁLEZ ESTEVARENA



2. Partidas

Ramón Ayala +



En la tapa, y en la nota de tapa, tratamos esta infausta y llorada partida.

¡Adios Ramón!

3. Festivales de Enero

Por orden de aparición

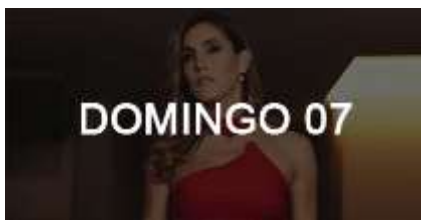
Jesús María



- LOS NOCHEROS
- Juan Fuentes
- Emiliano Zerbini
- Saypa
- ULISES BUENO



- RALY BARRIONUEVO
- Nahuel Penissi
- Los Majestuosos Del Chamamé
- Belén Herrera
- Daniel Campos
- Aixa Figueroa
- DAMIÁN CÓRDOBA



- SOLEDAD PASTORUTTI
- Sele Vera y Pampas de Bariloche
- Orellana Lucca
- Monchito Merlo
- Facundo Toro
- Del Monte
- Christian Valle
- Q'LOKURA



- LOS TEKIS
- LA BERISO
- Cables
- Jessica Benavidez
- Los Tabaleros
- Natalia Pastorutti
- Cielo Tierra



- AHYRE
- Destino San Javier
- Pitín Zalazar
- Roxana Carabajal
- Pancho Figueroa
- Los Fronterizos
- Orejanos
- Matías Valdéz
- LA KONGA



- CANTORES DEL MONTE
- Horacio Banegas
- Los 4 de Córdoba
- Al Fogón Con Membriani
- Loy Carrizo
- Los Palmae

• DALE Q'VA



- LUCIANO PEREYRA
- Dúo Coplanacu
- Las Voces de Orán
- Los Duarte
- Efraín Colombo
- La Juana
- EUGENIA QUEVEDO Y LA LBC



- LOS PALMERAS
- LOS MANSEROS SANTIAGUEÑOS
- Carabajales
- Juanjo Abregú
- Ana Rodríguez
- Vale el Trago
- Piko Frank
- Marina Cornejo



- SERGIO GALLEGUILLO
- JORGE ROJAS
- Carlos Ramón Fernández
- Paquito Ocaño
- Agustín Fakelmann Y Su Conjunto
- Gualicho
- SABROSO



- EL CHAQUEÑO PALAVECINO
- Lucio Rojas
- Lázaro Caballero
- Christian Herrera
- Tati Domínguez
- Ganador Predio Doña Pipa



- KE PERSONAJES
- La Delio Valdez
- Los Caligaris
- Desakata2
- MAGUI OLAVE

Fiesta Nacional del Chamamé (por orden alfabético)

VIERNES 12/01

- Americanta (Paraguay)
- Ballet Oficial
- Bocha Sheridan
- Chamameceros De Ley
- Conjunto Trío San Pedro
- Ernestito Montiel Y Su Cuarteto Santa Ana
- Gianella Niwoyda
- Grupo De Buena Fe
- Héroes De Malvinas
- Ismael Echagüe (Paraguay)
- Juan Cabrera
- Juan Pablo Barberán
- Juancito Güenaga
- Marcia Muller
- Pablo Bentos Cuarteto
- Paquito Aranda. Producción Especial Con Invitados
- Paulo Y Sérgio Argelo Ms (Brasil)
- Raul Barboza (Leyendas)

- Silvina Escalante
- Tallarín Y Sus Espuelas Del Litoral
- Tupa Noy
-

SÁBADO 13/01

- Ballet Oficial
- Bianca Almirón
- Dalma Ferreyra (Paraguay)
- Frank Adams - Camerata Zuid
- Grupo Avarekó
- Gustavo Miqueri Con Trebol De Ases
- Hugo Flores
- Ipú Porá
- José Álvarez Grupo
- Manuelcruz Y Su Cuarteto Estampa

Correntina

- Marcelo Rojas Sexteto (Paraguay)
- Ofelia Leiva
- Orquesta Folklórica De La Provincia
- Paula Basalo
- Pre Fiesta
- Recitador
- Richard Scófano & Yamandú Costa (Brasil)
- Soriano Sosa
- Tajy
- Toty Montiel Y Su Grupo Renovación
- Verónica Noguera

DOMINGO 14/01

- Ana Laura Testa
- Anabella Zoch (Bs. As)
- Ballet Oficial
- Blas Martínez Riera
- Cesar Frette
- Coquimarola
- Desiderio Duarte Ms (Brasil)
- Diego Gutierrez
- Fabián García
- Florencia De Pompert
- Fuelles Correntinos
- Grupo Irundy
- Grupo Itatí
- María Ofelia Cemborain
- **Nahiara Lang**
- **Nelida Argentina Zenon Y La**

Embajada Playadito

- **Oscar Macías**
- **Peñeando (Paraguay)**
- **Pre Fiesta**
- **Ruben Rodriguez**
- **Recitador**

- **Teresa Parodi**

LUNES 15/01

- Alejandro Balbi
- Ballet Oficial
- Chamamé Kuñá
- Grupo Remanso
- Humberto Falcon Y Fernanda Dupuy
- Las Voces De Asunción (Paraguay)
- Los Chaqueñísimos Cardozo
- Marcelo Ojeda (Paraguay)
- María Eugenia Gallardo
- Matías Galarza
- Mauricio Britos Y Humberto Yule (Brasil)
- Mauro Bonamino
- Nuevo Cuarteto Santa Ana De Carlos

Ramirez

- Pre Fiesta
- Raulito Alonso
- Recitador
- Rudy Flores Y Ernesto Mendez
- Simón Palacios
- Sofía Morales
- Soledad Pastorutti
- Susy De Pompert "Mujer Interior"
- Vicky Sanchez

MARTES 16/01

- Alma De Montiel
- Ana Paula Romero Y Taragüi Coé
- Ballet Oficial
- Chango Spasiuk & Sixto Corvalán (Paraguay)
- Damian Ayala Con Cristian Herrera
- El Mago De La Nueva Luna
- Exequiel Fernández
- Fabian Ballario
- Grupo Nendivei
- Grupo Ñahendú (Paraguay)
- Homero Chiavarino
- Jorge Balmaceda
- Los Cuatro De Córdoba
- Los Hermanos Britez
- Los Hijos De Los Barrios Con Los Cardocitos (Tributo A Los Barrios Y A Los Cardocitos)
- María Isabel Vera (Paraguay)
- Monchto Merlo
- Pre Fiesta
- Rafael Puerta Trío (Brasil)
- Recitador

- Titina De Los Santos
- Tolato Trío

• **MIERCOLES 17/01**

- Alan Guillén
- Alejandro Brittes Quartett
- Ballet Oficial
- Belén Belcastro Y Luis Moulin
- Bruja Salguero Con Ensamble Ofp
- Demir Hannah
- Eduardo Scofano
- Facundo Torresán
- Hugo Leiva
- Las Hermanas Vera
- Los Nuñez
- Los Vecinos
- Luis Landriscina
- Marta Toledo
- Noguera / Panizza
- Pedro Rios
- Pre Fiesta
- Recitador
- Sin Corriente Dúo
- Tierra Noble (Paraguay)
- Zuni Aguirre Con Ensamble Ofp

JUEVES 18/01

- Alfredo Monzón
- Ballet Oficial
- Bruno Mendoza
- Cacho Espindola
- Daniel Gimenez Trio
- Dos Mas Uno Trio
- Duo Innovacion (Paraguay)
- Enzo Castro (Uruguay) Invitado:Nahir Rodríguez
- Fabián Meza
- Gicela Mendez Ribeiro Y Aluisio Rockembach (Brasil)
- Graciela Linares Y Roberto Romero
- La Pilarcita
- Los Sheridan
- Lucas Segovia Con Ensamble Sinfonco
- Lucio Yanel (Brasil)
- Mario Bofill
- Mario Suarez
- Martina Velazco
- Nahir Rodriguez. Invitados: "Chingoli" Y "Chingui" Bofill
- Pre Fiesta
- Raúl Palma
- Recitador

VIERNES 19/01

- Analía Espíndola
- Ballet Oficial
- Belén Majul
- Delvalle, Fernandez, Galarza
- Emilianito Lopez
- Imaguaré & Jorge Rojas
- Iris Mabel Y Su Grupo Alma Guaraní
- Jorge Suligoy
- Lorena Larrea Catterino
- Los Amarilla
- Malena Pintos
- Miryam Beatriz (Paraguay)
- Nestor Y Ariel Acuña
- Pre Fiesta
- Pura Sangre
- Recitador
- Renato Fagundes (Brasil)
- Sangre Paiubera
- Sebastián Verón Y Su Conjunto
- Tupá Y El Movimiento Corriente Nueva Vera - Monzón

SÁBADO 20/01

- Antonio Tarragó Ros
- Ballet Oficial
- Coqui Ortiz "Chamamé Sentido"
- Gabino Chavez
- Gabriel Cocomarola
- Gente De Ley
- Ignacio Porra
- Joaquín Y Benjamín Morales
- Jorgelina Espíndola
- Juliano Javoski (Brasil)
- Las Guaynas Porá
- Las Guitarras De Curuzú
- Lira Vera Dúo
- Los Alonsitos
- Nestor Lo Y Los Caminantes (Paraguay)
- Nino Ramirez
- Pablo Chamorro
- Patricia Gómez
- Pre Fiesta
- Tono Barberán

DOMINGO 21/01

- Amandayé
- Ballet Oficial

- Franco Almirón
- G - Latina
- Grupo Ibera
- Guaranítica
- Güepa Che
- Las Chamameceras
- Los Angeles Romanticos Con Hernán Arias
- Los Guedes (Brasil)
- Los Matuá Mercedeseños
- Matías Barbás
- Milagros Caliva
- Mirian Asuad
- Nostalgias Mburucuyanas
- Pre Fiesta
- Purajei Soul (Paraguay)
- Recitador
- Revelación Prefiesta: José Surt
- Tono Benitez Y Los Criollos De Corrientes
- Tony Rojas



Festival de Cosquín

PRIMERA LUNA- SÁBADO 20 DE ENERO

Las Voces de Orán, Franco Luciani, Horacio Vanegas, Victoria Birchner, Ariel Ardit, Los Manseros Santiagueños, Flor Paz y Sergio Galleguillo



SEGUNDA LUNA DOMINGO 21 DE ENERO

Dúo Coplanacu, Yamila Cafrune, Algarroba.com, Suna Rocha, Nahuel Pennisi, Marina Cornejo, Destino San Javier y El Indio Lucio Rojas



TERCERA LUNA LUNES 22 DE ENERO

Orellana Lucca, Silvia Lallana, Milena Salamanca, Peteco Carabajal con Rendas Libres, Los Días Pasan Volando, Adrián Maggi, Los Videla, Facundo Toro y el Chaqueño Palavecino (40 años)



CUARTA LUNA MARTES 23 DE ENERO

Pedro Aznar, Víctor Heredia, Maggie Cullen, Ahyre, Grupo Vocal Argentino, Priscilla Ortiz, Gustavo Chazarreta y Raly Barrionuevo



QUINTA LUNA MIÉRCOLES 24 DE ENERO

Los 4 de Córdoba (55 años con amigos), Sebastián Ruiz, Por Siempre Tucu, Sergio Fasoli, Sofía Assis, José Luis Aguirre, Lucrecia Rodrigo, Los Carabajal y La Juntada (20 años)



SEXTA LUNA JUEVES 25 DE ENERO

Néstor Garnica, Quebradeños, Tomás Lipán - Fortunato Ramos, Marina González, Emiliano Zerbini, La Bruja Salguero, Chango Spasiuk, La Delio Valdez y Los Tekis



SEPTIMA LUNA VIERNES 26 DE ENERO

Guitarreros, Raúl Barboza, Lucía Ceresani, Paz Martínez, Los Nocheros y Diego Torres



OCTAVA LUNA SÁBADO 27 DE ENERO

La Callejera, Coroico, Yoel Hernández, Delegación de Japón, Dúo Aruma, Los Palmeras, Tango Corrupto y Soledad



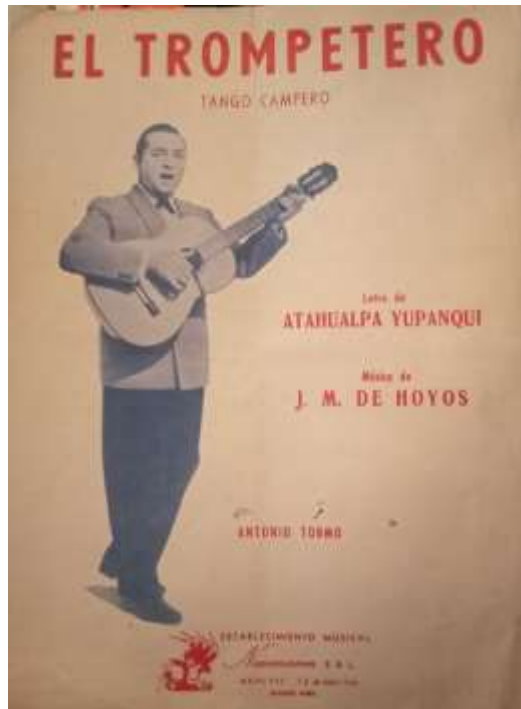
NOVENA LUNA DOMINGO 28 DE ENERO

Leando Lovato, Dúo Celesta, Juan Fuentes, Franco Orozco, Paola Bernal, Cuarteto Kare, Ceibo, Belén Herrera y Abel Pintos



4. Fotos y recuerdos

Un tango Campero...de Don Ata



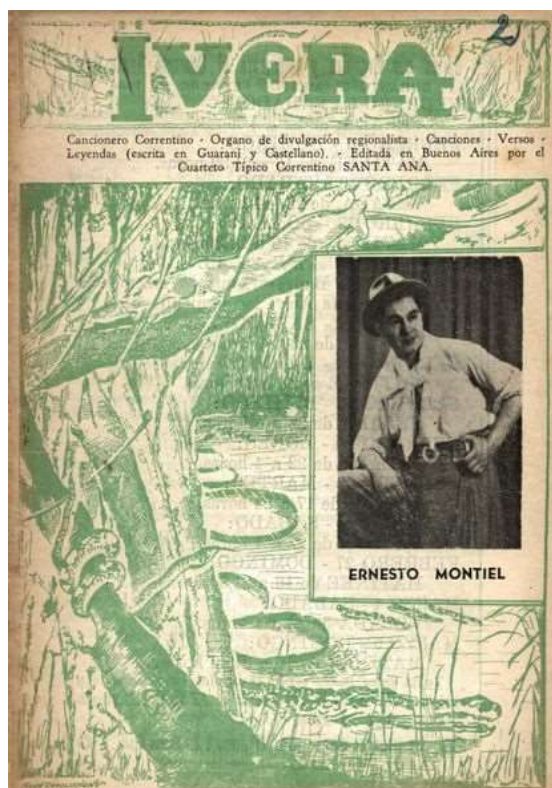
Arte abierto



Artista Saul Prieto- la Quiaca



Juan Coutinho De Virasoro Provincia De Corrientes.

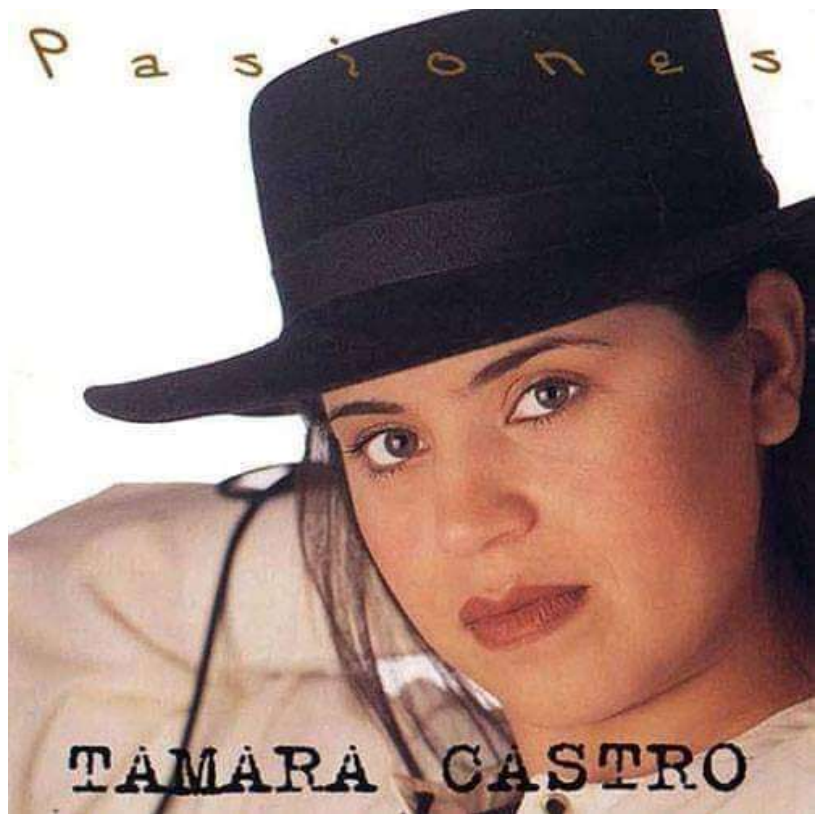


Juan Pedro Zubieta: En el día de su partida, compartimos la primer tapa de Ernesto Montiel en la revista "Iverá", que nació como un órgano de difusión del Cuarteto Típico Correntino Santa Ana en Enero de 1944, y la primera de la guitarra mayor del chamamé Nicolás Antonio Niz, nacido un día como hoy, 6 de Diciembre día de "San Nicolás de Bari".

<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/revistas/>

4 de Diciembre de 1972. Nace Tamara Castro.

Tamara Castro ,nace en Ensenada, 4 de diciembre de 1972 ,muere en Humberto Primo, 8 de diciembre de 2006, fue una reconocida cantante folclórica argentina.Su primer certamen llegaría a los 17 años en City Bell donde obtiene el Primer Puesto Solista Vocal Femenino, fue también a varios Certámenes Municipales, Provinciales y Nacionales entre los que estuvieron "La fiesta del ternero" (Ayacucho), "Encuentro de las sierras" (Tandil), "Festival Coronel Dorrego" (Mar del Plata), "Chascomús al País" (Chascomús) y al Pre Cosquín.Editó seis discos como solista: Pasiones (1997), Revelaciones (1999), Resplandor (2000), Lo Mejor de Mí (2001), La Patria Digna (2003) y Vital (2006). Este año, en el certamen Cosquín de la Canción, la joven había recibido el premio a la mejor interpretación por la pieza Paradoja, de Jorge Mlikota.Tenía previsto participar del Festival Internacional de la Canción de Viña del Mar (Chile) y del 47° Festival de Cosquín en 2007. Pero el 8 de diciembre de 2006, cerca de las 10.30, en un accidente automovilístico, pierde la vida. Tamara se trasladaba con su banda a la localidad de Chivilcoy luego de participar, la noche anterior, del festival folklórico que se desarrolló en la Comuna de Humberto Primo, Provincia de Santa Fe. El accidente ocurrió en la Ruta Provincial RP 13 cuatro kilómetros al sur de Humberto Primo.

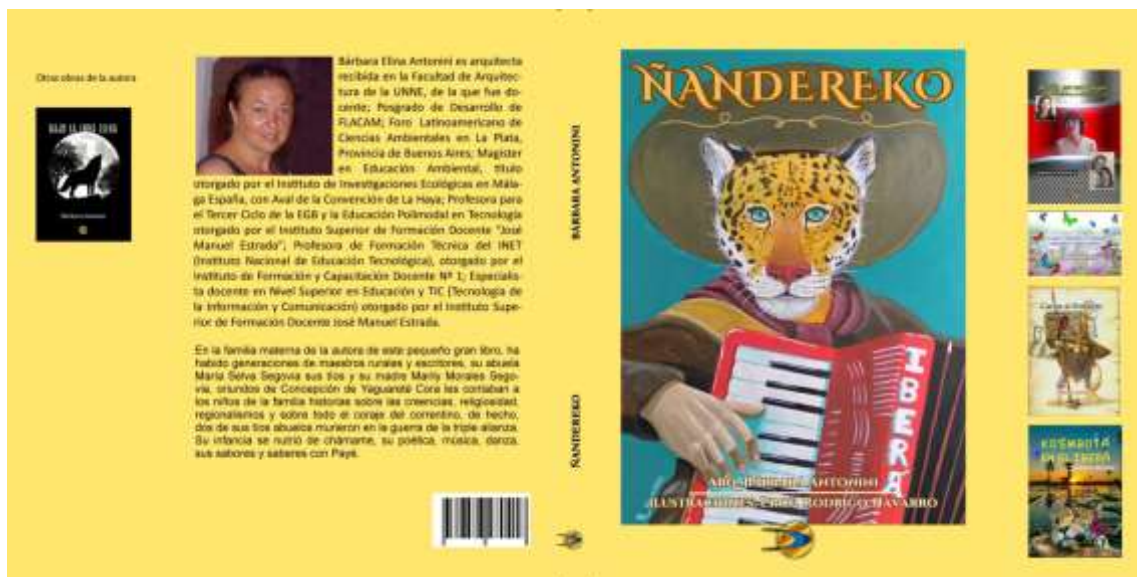


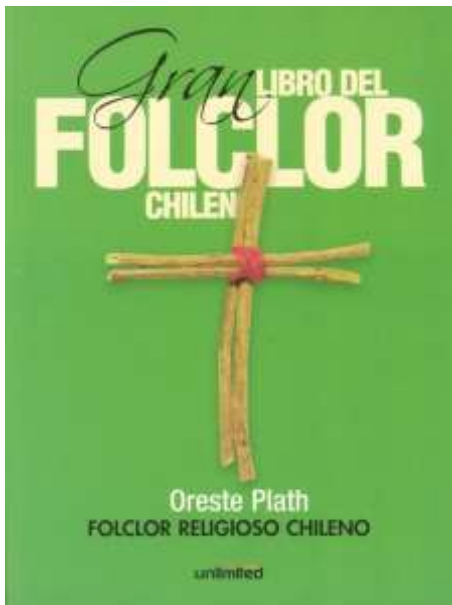
CEÑIDOR

Tipo de faja de uso masculino, confeccionado en seda o tejido con lana de variados colores. A diferencia de la faja, el ceñidor es más angosto y más corto; su longitud permite dar una o dos vueltas alrededor de la cintura y después de ajustado, se anuda, dejando caer unos 20 cm los dos extremos terminados en pequeñas borlas de lana. Héctor Aricó



5. Libros y Discos





¡Reedición!



Estadísticas de escuchas

SÁBADO 9/12 | 18 Hs

Centro Universitario Tilcara Belgrano 445

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

**TEXTIL ANDINO
EN ARGENTINA
MEMORIA KOLLA**

COLECCIÓN STAUDE

CELESTINA STRAMIGIOLI

Incluye más de 160 fotos de chuspas, fajas, trenzados, rebozos y otros tejidos del área.

www.tilcara.filo.uba.ar CU.Tilcara

.UBA FILO
Facultad de Filosofía y Letras
Tilcara

MUSEO ARQUEOLÓGICO DE TILCARA

CENTRO UNIVERSITARIO TILCARA

6. Recorriendo, país y mundo

- Barcelona



- Brasil



REALIZAÇÃO



APÓIO



- Bolivia



- México



- Chile



Por el país

Don Orlando Vera Cruz, con Jorge David Cuadrado

Gran amigo; "... este cantor si no lo mata algún tirano ofendido, seguirá año tras año superándose hasta convertirse en el máximo cantor gauchesco, comprometido con el poverío.", esto escribí en 1991 en mi libro "De patrón de patrones a menos que peón", no me ha defraudado. Hoy 05 de diciembre del año 2023 nos sacaron esta foto al frente de SADAIC en la Ciudad de Buenos Aires.



A CUARENTA AÑOS DE DEMOCRACIA ININTERRUMPIDA:
 Primer coloquio de investigación sobre culturas del noroeste argentino:
"¿Qué es un pueblo y dónde se halla?: abordajes étnicos, sociales y políticos"

Jueves 7/12, 14.30 a 20.30hs. Aula 107, Fac. de Filosofía y Letras, UNT

Irene López – Pedro Arturo Gómez
 Andrea Villagrán – Lucas Cosci – Diego Chein
 Soledad Martínez Zuccardi – Fabiola Orquera
 Susana Herrero Jaime – Inti Díaz Morán
 Guadalupe Valdez Fenik

[Literatura – folklore – cine – mitología
 Filosofía – antropología]

Programa: file:///C:/Users/positivo%20BGH/Downloads/Primer-coloquio-investigacion-culturas-NOA_programa.pdf

Inscripción como asistente [gratuita]: <https://forms.gle/s3vXXtMyGeKUR4j6>



UNIVERSIDAD NACIONAL DE TUCUMÁN Secretaría de Posgrado e Investigación FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS EUNOA

Recital "Voces y Guitarras Para escuchar"

10/12 - Hs.20.45

Actúan:
 *Horacio Zerpa (Guitarra)
 *Augusto Berangan (Escritor y Música)
 *Paola Palacios
 *Añawita de la Puna

Alvear 534



JuJuy

Melipal, en Santa Fé



LA MARRUPENA

7.DIC 21 HS

la Fiesta del Violinero

DUO JÓWABAY | AREL SORIA | KELY BARRONNEVO
RAFA SALAS & LUIS BAZAN

PRESTO JÓWABAY
 SHOW EN VIVO

INICIATIVA SALTA | **PREDIO FERIA CATAMARCA**

PLAYÓN BOCA UNIDOS

CONTUNERA SUR

LA PEÑA
 Los Alonso's

<p>JUEVES 7 Diciembre</p> <p>LIZARDI CABALLERO LOS DE INAGUARE LOS ALONSO'S RAMIRO MANCI VIBRO DRO PARIS PIEDROS ANGIO LITORAL BALLET TALLER DE MUSICA CLOD CERRIE COMPARTIAS</p>	<p>VIERNES 8 Diciembre</p> <p>NAHUEL PERINZI OPHELIA LEIVA LOS ALONSO'S DANIEL CARDOZO Y LOS CHARRIS LEO SHERIDAN SHORIN A GEMBA GERMAN FOLGIERE ANA PAULA ROSNERO BENJA Y JAGUÓN NORIALES ACADEMIA WYANOFF CERRIE COMPARTIAS</p>	<p>SÁBADO 9 Diciembre</p> <p>ADRYE ROSINA SHERIDAN LOS ALONSO'S EL MAGO Y LA FUERZA LUCAS GALA NILEN CARDOZO Y SU CLAN (PI) PEDRO VILLALBA GRUPO BELÉN MALLA Y JAHN SANS GRUPO TALLER DE MUSICA CLOD BALLET COMPAÑIA NARRANZA CERRIE COMPARTIAS</p>
--	--	--

ENTRADAS EN VENTA

Preventa del Paraná - Casilla de San Juan y Jarrin - Locred (Trigoyen 1126) - Venta Online

PRESTO JÓWABAY

1ER FESTIVAL DEL TRABAJADOR RURAL

Viernes 8 de Diciembre
 Centro Gaucho "El Palenque" - La Caldera

A partir del medio día: Comidas Regionales! Humitas, Empanadas, Tamales, Asado a la Estaca!

PIALADA
 \$200 en Premios
 Más de 80 Terneros

JINETEADA
 Montas especiales

tropillas, La Nochera de Marinaro, La Gaucha de Chocobar, La Amistad de Moya, Los Bagnales de Pantoja, La Calderera de Fernandez

BAILE CARPERO
 Los del Cerro - Los Super Chavos - Jorge y La Revolución Carpera - Desafío Carpero
 Actuación Estelar de... **Joaquín Sosa**

TRES VIENTOS

ENTRE LATIDO Y LATIDO POEMAS Y CANCIONES

NOCHE MUSEOS

TRES VIENTOS
 Carolina Salado Toledo - Silvina Irigoyen y Alan Gabriel Robles Velis

8 DE DIC. 21.00 H
 Complejo EXPLORA SALTA
 Peatonal La Florida 20

SALTA FIESTA

SECRETARÍA DE CULTURA | **SALTA**

11º FESTIVAL POR LA
Fiesta Historia

Domingo 10 de Dic.

Ballets locales
Camila Arriva / Los Barreto
Maria Celeste Lores / Canto Nativo

**Facundo Ramirez
Candela Mazza
Graciela Carabajal
Pol Mun**

Bruno Arias

Plaza Belgrano - Luján, Bs. As.
Desde las 18 hs.

Entrada Libre y Gratuita

TECNOLOGÍA | MINISTERIO DE CULTURA | **Passline** | **RESERVAS** | BANCO PROVINCIA

7. Actuaciones y exposiciones

LA RUTA DEL
Charango
2025



SÁBADO 9 DICIEMBRE - 21HS.
PRESENTACIÓN "LA NIÑA CRIOLLA DE CÁMARA"

ROLANDO GOLDMAN TRIO | **ALEJANDRO LERA**
CON **JUAN CRUZ DONATI**

MÓNICA ABRAHAM

La Pailla | COSTA RICA 4848 - CABA
ENTRADA \$4000 - RESERVAS: 01-4415-1990

@la.pailla.asociacion

HERNÁN PAGOLA | OSVALDO BURUCUÁ | MARCELO GARCÍA



Sábado 9 de diciembre
21:00 horas

Centro Cultural La Linda
Moldes 2661 (C.A.B.A.)
A tres cuadras de Av. Cabildo y Congreso

RESERVAS
+ 54 9 116 125 3024

Domingos Folklóricos
Al mediodía

CUERVO CANUETO

Bar Notable
LOS LAURELES

Ar. Iriarte 2290
Barracas

MESE DEL DÍA
MEMBRON A LA CARTA
EXQUISITAS RECETAS

TALLER FOLKLORICO A LA GORRA
12:30 - 13:30 HORAS

Espectáculo a la guerra
Duo Aquelarte
En danzas y músicas folklóricas
coordina: @duo.aquelarte

RESERVAS
1535892015 / 24075087


VIERNES . 15 DIC . 21HS

Peña Aniversario
Los Chaza
15 años



HORACIO BANEGRAS - LOS CHAZA
LA BESTIA FOLK - LA TIPICA SANTIAGUENA
LOS POTROS MALAMBO
CLASE DE DANZA: MARIA CECILIA VIGNATI

ANTICIPADOS POR **passline** | **COMUNIDAD FERROVIARIA** 3 y 526
Ó AL 221.5064878 Y EN @LOSCHAZA | **3 y 526**
TOLosa



Jorge Suligoy & Frutos
 DICIEMBRE 2023

- 7/ 22HS ALVEAR CORRIENTES
- 8/ 10HS VILLA URQUIZA POSADAS
- 8/ 19HS SANTO PIPO MISIONES
- 9/ 21HS JARDIN AMERICA MISIONES
- 10/ 11HS LORETO MISIONES
- 10/ 19HS POSADAS MISIONES
- 15/ 21HS CAMPO VIERA MISIONES
- 16/ 21HS RESISTENCIA CHACO
- 17/ 21HS POSADAS MISIONES

El Sembrador



COSQUIN 2024
 6º FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE

SUNA ROCHA

2da LUNA
 DOMINGO 21



COSQUIN 2024
 6º FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE DEL 20 AL 22 DE ENERO 2024 Y COSQUIN

CACHARPAYA

Sábado 20

Candela Mazza



"Y TAN CONTENTAS..." LA NEGRA CHAGRA
 MAGDALENA LEON
 LUCRECIA MERICO

PALACIO EL VICTORIAL
 PIEDRAS 722 - SAN TELMO - CABA
 Reservas: 11 4472 1839

8 DIC.
 21hs



DICIEMBRE
 jueves 7

La Paila
 teatro y cultura de Puente Piedra
 Avda. 16 de Julio 4000 - CABA

entrada \$ 2500
 solo con reserva
 15-4415-1190

ESBRÚJULAS

la paila asociación | La Paila, teatro y cultura de nuestro barrio
 Se acepta, y valoran, donaciones en alimentos no perecederos (harina, café, azúcar, etc) para el comedor Comedor Soriano



Yana Álvarez

Pelusa
 Marcelo Roldán
 Eduardo Velardi

Música andina, charango y canto

16/12
 21 €

SOLO con Reservas: 11 5179 4635 diasnestora@gmail.com
 Derecho a espectáculo anticipado 2000 \$ 16/12 2500\$
 Francisco Narciso de Laprida y Chacabuco
 Vicente López - a pocas cuadras de Puente Saavedra



2º FESTIVAL EMERGENTE DE TANGO DE ABASTO Y ALMAGRO

6, 7, 8, 9, 11 DICIEMBRE


QR code

tinto rojo | El Tumbao

MES ANIVERSARIO | 2 AÑOS

café'berlin
Buenos Aires

26 DIC 20:30 HS



ENTRADAS DESDE LIVEPASS

ENRIQUE ESPINOSA
EL ÚLTIMO CANTOR NACIONAL
PRESENTACIÓN ESPECIAL

AV. SAN MARTÍN 6656 - VILLA DEVOTO - CAFEBERLINBUENOSAIRES.COM.AR

Luis Salinas

JUANCHO FARIAS GÓNEZ BAJO - ALEJANDRO TULA PERCUSIÓN Y JAVIER LOSANO PIANO Y TECLADOS

VIERNES 15 DE DICIEMBRE

ADQUIRI TU ENTRADA A TRAVÉS DE **passline**

// BARTOLOME MITRE 102 - MERLO - BUENOS AIRES //

ANTICIPADAS - 113355.1997

MES ANIVERSARIO | 2 AÑOS

café'berlin
Buenos Aires

26 DIC 20:30 HS



ENTRADAS DESDE LIVEPASS

ENRIQUE ESPINOSA
EL ÚLTIMO CANTOR NACIONAL
PRESENTACIÓN ESPECIAL

AV. SAN MARTÍN 6656 - VILLA DEVOTO - CAFEBERLINBUENOSAIRES.COM.AR

COSQUIN 2024

64º FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE DEL 20 AL 28 DE ENERO 2024 / COSQUIN



CACHARPAYA

Sábado 20

Pachi Herrera
Candela Mazza
La Lunna
Flor Castro - Rocío Villegas
Dúo Huaucke

64º FESTIVAL NACIONAL DE FOLKLORE DEL 20 AL 28 DE ENERO 2024 / COSQUIN

TORQUATO TASSO

SABADO 2 DE DICIEMBRE
- LOCALIDADES AGOTADAS -
WWW.TORQUATOTASSO.COM.AR



MAGGIE CULLEN

22º FESTIVAL DE MUSICA EN EL TASSO



Viernes 8/12, 19 h
CONDUCCIÓN Y DIRECCIÓN GENERAL
HILDA HERRERA
ARGENTINA DESDE EL PIANO

ENTRADA GRATUITA CON RESERVA PREVIA

AUDITORIO ASTOR PIAZZOLLA
SEGUNDO PISO
CENTRO CULTURAL BORGES
VIA MONTE 536, BUENOS AIRES

Borges

"CLUB COLEGALES" RIVADAVIA 239
San Andrés de Giles

(2325) 434436
(2325) 418434
(11) 5425-4263

Lugar apto para
Giles de Buenos

VENI A VIVIR LA GRAN
PEÑA
TUCUMANA

SÁBADO 16 DE DICIEMBRE 20:30HS
Entradas anticipadas: \$2000

Con los Shows en vivo de:

- Agustín Ramírez "EL CHOYANO"
- Che Gury (de Entre Ríos)
- Qamaña Musqhoj (danza)
- Oscar Moreno
- Miguel Ballesteros
- Tusuna Mulla
- Tiempo de Canto
- Lunita Tucumana (danza)

CON LA COLECCIÓN DE ORGANIZACIONES
Organiza: Tusuna Mulla

8. Radios y redes



RADIO CHAMAMÉ ONLINE

Con la **MÚSICA** a otra **PARTE**

Idea y Conducción

TODOS LOS MIÉRCOLES
A LAS 11 HS.
(REPITE A LAS 20 HS.)

ALDY BALESTRA

www.fundacionmemoriadelchamame.com



INVITADA
LUCRECIA LONGARINI

4 DIC.
20hs

EL CANTO Y LA PALABRA
Radio de la Biblioteca del Congreso de la Nación

Un programa de
LA NEGRA CHAGRA

ESCUCHANOS EN:
Spotify, Spreaker, Bcn Radio, La Negra Chagra

bcnradio.com.ar



Eso que llamamos folklore

La memoria musical de nuestra identidad

Conducción
Emilio Portorrico

LUNES DE 19 A 21HS
POR **RADIO Z 80**

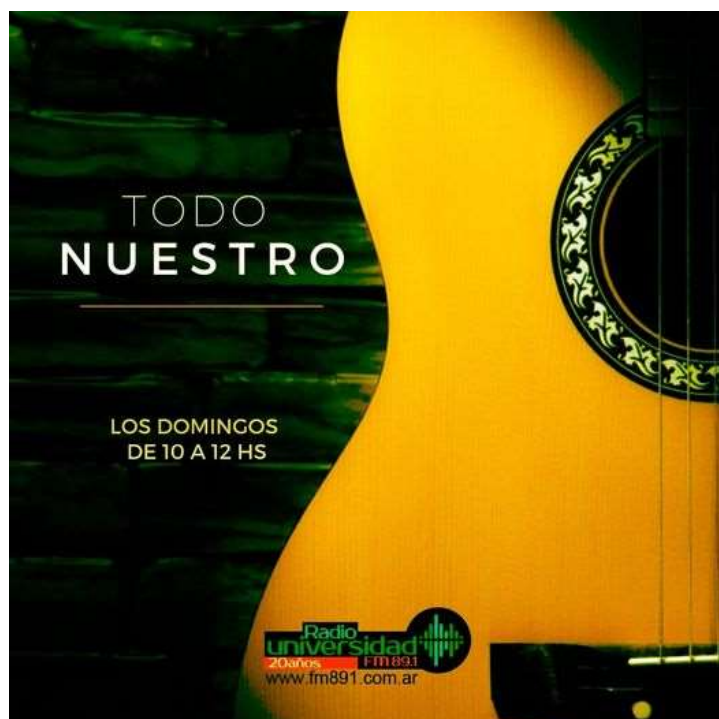
www.z80radio.com.ar



FOLCLORE CON ESTILO

Con la conducción de **JAVIER ZARATE**

www.radiofolklore90.com.ar



TODO NUESTRO

LOS DOMINGOS
DE 10 A 12 HS

Radio **universidad**
20 años
FM 89.1
www.fm891.com.ar

Chamamé I



Razón de ser

Vigesimoprimer *dossier* con artículos en torno a otro **elemento clave del Folklore: El Chamamé**. En este número aportamos algo que tiene doble motivo para ser incluido en un Dossier. En primer lugar la temática del mismo respecto de la cual es innecesario fundamentar la vigencia y valor del Chamamé, que ciertamente merece más de un dossier.

Pero hay una segunda razón: la Academia Nacional del Folklore, junto con la *Universidad Nacional del Nordeste* (facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura), y *Cultura Corrientes* diseñó y dictó la diplomatura que fuera nominada “**Chamamé: Arte, cultura y Sociedad en la Región Guaranítica**”.

Su metodología de aprobación, además de las evaluaciones de cada seminario, incluía el efectuar un trabajo final. Ciertamente nos pareció muy importante incorporar dichos trabajos, que podían encararse de diversos modos según la modalidad explicada por los profesores, en una edición del **Pregón Criollo** para su mayor difusión, aclarando que en efecto fueron realizados en *el marco y como condición de aprobación* de la Diplomatura citada, lo que hacemos, en esta ocasión, y con las formalidades del caso. De los veintisiete diplomados que fueron invitados a publicar en este dossier, a la fecha de cierre del presente sólo hemos recibido los ocho que presentamos en este número. Pensamos que se constituían perfectamente en un Dossier en sí. Y así los ponemos a consideración.

Contenido

El primer artículo es un estudio de campo, muy adecuadamente trabajado por **Silvina Lafalce**, y abre el Dossier pues justamente entendemos que expresa la expansión de la cultura chamamecera fuera de su región de origen. Y más precisamente enfocándose en los patrones coreográficos, relevados por ella, de la *Feria de Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas*, de CABA- 2022.

El segundo, de **Walter Insaurralde**, se enfoca en una experiencia en la Fiesta de San Cirilo, en la estancia de igual nombre en *Karandayty*, Depto San Miguel, Corrientes, de propiedad del *Camba Abel Esquivel*. Una celebración artística y popular de más de 40 años

Le sigue en nuestro orden, una experiencia más personal, de **Gladys Arduini**, rastreando las raíces que cultivan el valor cultural del Chamamé, desde su *Paraje Ifran* a 70 km de Goya, y la radio como medio. Casi naturalmente continúa **Karina Botti**, con *Chamamé - Danza Rezo* – que lo detalla como “costumbre de un pueblo originario mixturado con los Jesuitas, donde usaban sus danzas y rezos ancestrales para alabar a sus dioses cantando y bailando con orquestas cuyos instrumentos eran fabricados en las reducciones jesuitas”. Y culmina con un poema al chamamé como Patrimonio cultural de la Humanidad, de su autoría.

El relato de experiencias incluyen (¿porque no decir “derivan”?) en un trabajo didáctico, algo que nuestra Institución apoya fervientemente. En este caso con **Anabella Insaurralde**, y el Proyecto “*Desde mi Tierra-*

Chamamé”, una propuesta pedagógica en tres instancias, de su autoría con Bárbara Antonini, declarado de Interés educativo el 3 de septiembre del 2021 por el Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes.

Se abre entonces el juego para que **Matías Peña Manibardo** traiga su visión de *Teresa Parodi, exponente de nuestra cultura* y, en particular, cuando ella aporta su influencia en la “Nueva Canción Correntina”. Llegando así a la expansión del Chamamé, y la industria cultural asociada, o más precisamente al concepto de *Complejo Cultural Regional del Chamamé*, pasamos a Uruguay donde **Jorge López Arezo**, rastrea las influencias de grandes como Alfredo Zitarroza y Aníbal Sampayo, aportando desde cada estilo, a la construcción de la “Nación Chamamecera”

Pero no podía concluir un dossier de este género, sino con la mención del Gauchito Gil. Y nos la trae nuestra académica (y Konex 2014), **María Azucena Colatarci**. Enmarcada en la “temática de la religiosidad tradicional-popular, que se externa por medio de actos devocionales, rituales, celebraciones y festividades correntinas en particular”. Su difusión exponencial a todo el país, hacen que sus instauraciones ya no señalen el lugar donde le quitaron la vida, sino que “dan cuenta de la devoción que la gente tiene por el mismo”. Una de las expresiones culturales que trascendieron la ruralidad y se constituyeron en signos identitarios de correntinidad.

Como decimos ...que los disfruten. Valen la pena!

Sugerencias bibliográficas

En esta ocasión no incluimos en estas palabras de presentación una **bibliografía temática**, pues cada uno de los autores realiza la suya. Reenviamos entonces a nuestros lectores a cada trabajo para contar con las sugerencias sobre los diversos aspectos de la cultura de la región.



Medardo Pantoja- en la Puna

Los patrones coreográficos del chamamé en una práctica social actual

Feria de las Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas

CABA, 2022



Silvina Lafalce

Presentación y alcances del tema

Esta comunicación se focaliza en el análisis de los patrones coreográficos del chamamé, relevados mediante la observación de la práctica espontánea del baile en la Feria de las Artesanías y Tradiciones Populares Argentinas¹ del barrio de Mataderos, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, durante el año 2022.

El objetivo es identificar patrones coreográficos mediante la compulsa entre el trabajo etnográfico y el documental bibliográfico, a efectos de establecer correlaciones entre la manifestación citadina porteña y las descripciones que surgen de diversos escritos referidos a esta danza en otros contextos socioculturales de práctica (Acosta, 1997). Esto permite advertir tanto las singularidades como las coincidencias de este baile en CABA, es decir fuera de su ámbito geográfico y sociocultural de surgimiento: el actual Nordeste argentino, con epicentro en Corrientes (Cerrutti, (2019 [1965]). En relación con el origen de la expresión dancística, el chamamé reconoce filiación por influencia rítmica y/o coreográfica con la polca (correntina) y con el tango. Surge en la campaña de las provincias del nordeste argentino avanzada la segunda década del siglo XX, atraviesa un proceso de emergencia como género - con el nombre actual-, alcanzando mayor notoriedad en la década de 1930 por la influencia de las industrias discográficas y reconoce plena vigencia hasta la actualidad.

Aunque los patrones coreográficos guíen este trabajo, no se desconoce el contexto de la manifestación ni se resta protagonismo a los portadores y sus vivencias. En este sentido, los elementos formales se examinan en un contexto de actuación -performance- donde los intérpretes y el público conforman una comunidad folklórica (Hymes, 1999) en tanto comparten un código común, en el que se produce una evaluación recíproca en la construcción de identidades sociales. Se advierte que los bailarines conforman un grupo de pertenencia, que gustan de encontrarse cada domingo en ese espacio de práctica para compartir su afición por la música y danzas tradicionales.

Asimismo, este trabajo recupera el rol central de los actuales procesos de patrimonialización (UNESCO, 2020), tanto para la consolidación identitaria del fenómeno en su región de surgimiento como para su expansión e inclusión en otros contextos culturales geográficamente distantes. Es decir, se sostiene que el contexto de práctica de la danza en CABA se inscribe en el proceso de su expansión y vigencia a nivel nacional, mediante singulares procesos de apropiación comunitaria que difieren del entorno propio del denominado Complejo Cultural del Chamamé² (Castiñeira de Dios, 2022), localizado originalmente dentro de la región guaraníca en general.

Desarrollo

1. Los procesos identitarios regionales y los procesos de patrimonialización

El chamamé fue declarado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por la UNESCO el 16 de diciembre del 2020. Este evento sienta las bases para que se robustezca el proceso de expansión a nivel nacional y continental, que ya se viene produciendo desde hace décadas impulsado entre otras cosas por las industrias culturales (Lezcano y Zubieta, 2017).

La mencionada declaratoria patrimonial tiene sus antecedentes en otras acciones, como su incorporación al Registro de Bienes de Patrimonio Cultural Inmaterial, por Resolución Nro. 1339 del 29/12/2017 del Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes. Allí se lo describe como una manifestación cultural conformada por diversos elementos patrimoniales, como la música y la danza. Esta expresión a su vez está geolocalizada con epicentro en la provincia de Corrientes, siendo relevante advertir que Buenos Aires figura entre las zonas aledañas mencionadas en ese documento. Junto al chamamé, esta Resolución incorpora también como bienes patrimoniales al Sapucaí o Sapukay, al Gaucho Gil, al Karaí Octubre, a la Pilarcita, a San Baltazar y a los altares domésticos de la localidad de Loreto. Todos estos otros bienes están de alguna manera conectados al Complejo Cultural Regional del Chamamé tal como señala Castiñeira de Dios (2022), formando parte de esa multitud de rasgos culturales definitorios de la identidad de un pueblo, en este caso de la “correntinidad”.

2. Los patrones coreográficos: su caracterización

Los patrones coreográficos, como categoría analítica, resultan de suma utilidad para el estudio de las danzas de esparcimiento (Aricó, 2019:30), en tanto permiten reducir a sus expresiones mínimas una manifestación coreográfica, de manera que conserve aquello que la diferencia de otras formas dancísticas y facilite su reproducción – por ejemplo, por imitación- en contextos de práctica no formal. En ese sentido, Aricó (2019:126) define a los patrones coreográficos explicando que

(...) en la práctica espontánea popular, la estructura particular de una danza es el conjunto mínimo de “patrones coreográficos” necesarios para ejecutarla, entendiendo como tales a cada elemento³ -físico, accesorio- y cada eventual recorrido cuya combinación, efectuada con un ritmo determinado, conforma la identidad de esa danza.

Respecto del chamamé, veremos más adelante que unos pocos elementos y modos de desplazamientos alcanzan para poder adentrarse en la ejecución del baile. Por ejemplo, el primer párrafo de la inscripción del Chamamé en la lista de UNESCO (2020) señala:

La práctica de esta expresión cultural está muy extendida en la Provincia de Corrientes y, entre sus principales componentes, figura una danza que sus ejecutantes bailan fuertemente abrazados (...) La música y el baile de este elemento del patrimonio cultural inmaterial son componentes importantes de la identidad regional (...)

Esta breve referencia, además de mostrar ese entramado al que remite la caracterización de Complejo Cultural Regional -enlazando danza, música y componente identitario- nos brinda el dato de un elemento físico que opera como patrón coreográfico del chamamé: el abrazo.



Parejas bailando Chamamé (2022. Mataderos. CABA. Foto Silvina Lafalce)

3. El contexto de práctica y la vigencia del chamamé

Dentro del contexto de la Feria de Mataderos, el análisis se centra en la práctica espontánea realizada por el público presente en el espacio aledaño al escenario. Así se presenten músicos en vivo o se pasen tandas de música con pista o grabación, se repite la situación que hemos identificado de actuación folklórica dentro de una comunidad de práctica: se anuncia la danza y las parejas salen a bailar con propósito de esparcimiento, apelando a una cantidad mínima de patrones mediante los cuales es posible ejecutar la danza.

Una de las características de la programación de los espectáculos de esta feria es la diversidad de géneros musicales y de grupos que suben al escenario. De hecho, en Mataderos no se registran sólo chamamés, ni siquiera se bailan sólo danzas de enlace o abrazo, a diferencia con las bailantas chamameceras que describe Acosta (1997). Por otra parte, en sus presentaciones los grupos musicales suelen ejecutar tanto danzas folklóricas vigentes como históricas.

En el caso del chamamé estamos en presencia de una danza plenamente vigente, en tanto aprendizaje espontáneo y práctica comunitaria identitaria. Resulta interesante acotar que, dentro del amplio repertorio folklórico argentino, el chamamé comparte vigencia con otras danzas de improvisación en base a patrones coreográficos. Por ejemplo: el rasguido doble, el valseado, la polca (correntina), la polquita rural, el chotis, el vanerón, el corrido, el pasodoble, la ranchera, el tanguito montielero, la cumbia, el cuarteto. Así también es baile vigente junto con algunas danzas figuradas como la zamba, la cueca, el gato, la

chacarera. Pero la coincidencia en época y vigencia no implica necesariamente concomitancias regionales o similitudes en sus génesis, dispersiones y grado de popularidad. Cada una de estas danzas en sí misma requiere de un análisis pormenorizado si queremos ahondar en la singularidad de su historia, posibles vinculaciones, dinámicas y formas actuales.

4. Los materiales de campo y las referencias bibliográficas

En este apartado se sintetizan datos generales que se desprenden de la bibliografía consultada y se realiza una breve descripción de lo observado en los momentos de práctica del chamamé en el contexto de la feria, en relación con los textos de referencia.⁴

Aspectos formales en la bibliografía: Se toman como referencia las descripciones de Zappa (2021 [1959], Cerrutti (2019 [1965]); Morales Segovia (1972), García, Flores y Piñeyro (2004), Aricó (2002), Sosa (2012) para sintetizar los aspectos formales del chamamé-danza según lo relevado en la región de procedencia. De la bibliografía consultada, se desprende que el chamamé se puede definir como danza de improvisación sobre patrones coreográficos y estilísticos, determinados por la corporalidad, las modalidades y estilos musicales. A continuación, se enumeran pasos, posiciones, zapateos y figuras que pueden encontrarse en los autores consultados, haciendo la salvedad que no todos utilizan los mismos términos, por eso se remite a la lectura de la bibliografía. Pasos: básico, cruzado, hamacado, arrastrado, canoíta o botecito. Posiciones: para pareja enlazada, para pareja abrazada. Todas con variantes. Zapateos: parará, taconeo, cepillada o escobillada, gallito, troperito, agarradita, cepillado doble, tanguedito, dormilona, limpia pista o limpia cancha. Figuras: es una danza que en general no posee figuras predeterminadas, aunque en la bibliografía consultada algunos autores usan este término para referirse a los: zapateos, zarandeos, “arrastrar el ala”, giros, largadas, vueltas y contravuelta sobre la marcha.

Aspectos formales en la práctica observada: El baile se realiza por parejas, la mayoría conformada por hombre y mujer. En algunos casos hay dos mujeres bailando, donde en general cada una mantiene el rol de conductora o conducida desde el inicio hasta el final. Principalmente el conductor avanza y el conducido retrocede, aunque lo que más se observa es la ejecución de pasos lateralizados, con desplazamiento en zigzag junto con el balanceo de torsos con escaso desplazamiento en la pista y con marcada flexión de rodillas. El recorrido por la cancha de baile es escaso: se mantienen en el mismo lugar o recorren un sector acotado. Pero cuando lo hacen, el sentido es antihorario y circular.

Pasos: básico o de tres movimientos (de avance, retroceso, lateral, en zigzag), de dos movimientos (lateral, como un balanceo). En escasos ejemplos se observa: hamacado, arrastrado, sobrepaso de rasguído doble. Posiciones: para pareja enlazada (predomina la toma para vals, aunque hay variantes en las tomas de manos que responden a los gustos y/o usos de cada pareja), para giro o contragiro tomados, para largada, para tomar la falda o zarandeo, al costado del cuerpo para zapateo. Las posiciones para pareja enlazada predominan sobre las abrazadas. No tiene figuras predeterminadas ni orden coreográfico. Se observan: zapateo parará, zarandeos, giros, largadas, vueltas y contravueltas sobre la marcha.

Estilos musicales en la bibliografía: La Región Guaranítica se ha caracterizado por una serie de estilos musicales que en muchos casos están identificados con sus referentes musicales o velocidades. Ejemplos: Tarragocero, Cocomarola, Montiel, Abitbol, Kanguí, Mercedeño, Kireí, Sirirí, Centro Norte de Entre Ríos o Dimotta, etc. Para García, Flores y Piñeyro (2004), el estilo musical influye en el estilo coreográfico, algo que comparten otros autores. Excede los alcances de esta comunicación extenderse en el análisis musical, pero es muy importante la observación del proceso de transformación de las orquestas, incorporaciones y reemplazos de instrumentos musicales y el rol de los grandes referentes de las distintas generaciones, para dimensionar la riqueza y variedad del estilo musical y dancístico (Lezcano y Zubieta, 2017).

Estilo musical en la práctica observada: Las parejas bailaron con tandas de música grabada y con la presentación en vivo de conjuntos chamameceros. Por ejemplo, uno de los domingos se presentaron “Los Caté”, oriundos de Santiago del Estero, grupo musical formado en 1981, caracterizados por hacer chamamé tropical. Este estilo es brioso, alegre, movido. Aunque tiene ya un tiempo recorrido, resulta casi ajeno a la región de origen del chamamé y no es mencionado en la bibliografía clásica.

Clasificación del chamamé en la bibliografía: Se citan algunos ejemplos dentro de la muy extensa bibliografía sobre taxonomía de la danza: 1) Danza consciente, abstracta, de pareja y de acompañamiento rítmico y melódico (Sachs, 1944 [1933]); 2) Danza de pareja tomada, independiente y enlazada (Áretz, 1946); 3) Danza de pareja enlazada y/o abrazada e independiente (Escuela Nacional de Danzas⁵); 4) Danza de pareja tomada, suelta independiente y enlazada (Vega, 1956); 5) Danza enlazada, independiente y vivaz (Muñoz, 1977); 6) Danza social (Cuello, 1979); 7) Danza argentina de esparcimiento de abundante documentación nacional (Aricó, 2002)

Clasificación del Chamamé en la práctica observada: Danza social de pareja tomada independiente; enlazada, abrazada o mixta; con giros y/o con largadas y/o con zapateos. Esta propuesta es de autoría

de quien suscribe, resultado de la compulsa entre lo observado y la combinación de diversos aportes taxonómicos (Cuello, 1979; Sachs, 1944 [1933]; Vega, 1946; Aricó, 2022 [2002]).

Conclusión

*Poné la dama a un costado y te vas escobillando
mientras la dama taquea al paso va contestando
zapatea dando vueltas dale una así al revés
para que todos comprendan cómo se baila el chamamé.*

Así se baila el chamamé (frag.)
Letra y música: Mario Millán Medina

A partir de lo expuesto, se advierte que la vigencia del chamamé-danza en un espacio público de práctica social alejado del epicentro de la región guaraníca implica puntos de convergencia y de diferenciación en cuanto a los patrones coreográficos originales. Mediante un enfoque etnográfico complementado con fuentes bibliográficas, dentro de un marco teórico de Folklore como portador/constructor de identidades colectivas, que no se limitan ni a un grupo social ni a un espacio geográfico determinado, es posible identificar qué elementos formales aportan a la vigencia e identidad de este baile.

Para sintetizar, reconocemos en la práctica en CABA la presencia de una danza de esparcimiento, de pareja – mayormente conformada por varón-mujer-, enlazada, independiente, que utiliza el paso básico, el zapateo, el floreo o zarandeo de la mujer, se desplaza por la pista de baile en sentido antihorario con un estilo brioso, y que se expresa emocional y verbalmente mediante el sapucaí. He aquí la presencia de la estructura particular de la danza, que nos ejemplifica cómo se puede ejecutar recurriendo a un conjunto mínimo de patrones coreográficos. Si comparamos con los datos obtenidos de la compulsa bibliográfica - que incluye escritos científicos y didácticos entre otros- vemos que allí ya se multiplican los elementos y recorridos que dan identidad a la danza.

Para concluir, se advierte que el chamamé es bailado y reconocido ampliamente más allá de sus portadores originarios. El motivo de su expansión está sustentado en una conjunción de factores que comenzaron a darse con énfasis desde la década de 1930: migraciones, industrias culturales, radio, discográficas, medios gráficos, festivales, políticas públicas de nacionalización. Actualmente la continuidad de estos factores más la emergencia de procesos de patrimonialización a nivel local, provincial y regional propician la revitalización de rasgos identitarios de la “correntinidad” en particular y de Región Cultural Guaranítica en general, cada vez que suena un chamamé en cualquier lugar del país y en las zonas de frontera. Entendemos que la práctica popular, al tomar los patrones coreográficos, imitarlos y recrearlos, contribuye de esta manera a la expansión del chamamé como expresión coreográfica, más allá de sus espacios originarios. No sólo repitiendo sino enriqueciéndose con nuevas vivencias y portadores que se apropian de esta expresión identitaria del Complejo Cultural Guaranítico. La danza constituye un aspecto fundamental del Complejo Cultural del Chamamé y la identificación de la persistencia de sus aspectos formales por fuera del ámbito de origen contribuye a la salvaguardia de la manifestación.

Notas

1_ Esta Feria, creada en 1986, se realiza todos los domingos -o sábados en alguna época del año-, siendo un espacio “para la producción y difusión de nuestras raíces culturales a través de artesanías, música, platos típicos y todas las costumbres de nuestro folklore nacional” Entre sus actividades se incluyen puestos de artesanías, comidas típicas y espectáculos con una programación que convoca a músicos de renombre. En ese entorno, “se despliegan peñas improvisadas por bailarines y bailarinas que, con vestimenta típica, lucen toda la destreza de nuestro folklore en maravillosas rondas de baile.”

<https://buenosaires.gob.ar/cultura/promocioncultural/feria-de-mataderos-toda-la-argentina-en-un-solo-lugar>

². Castiñeira (2022: 1) señala que “Ante la dificultad de definir taxativamente el campo semántico del mundo del chamamé, se optó por adoptar un concepto, el de Complejo Cultural Regional del Chamamé, una categoría de análisis de carácter antropológico y abarcativo, a la que aquí apelamos para definir el objeto de estudio, en este caso centrado en una música, una lírica y fundamentalmente una danza, pero cubriendo una multitud de rasgos culturales asociados que definen a una región y a un pueblo, tal como lo ha consagrado la UNESCO en su Declaración.”

3-Dentro de la didáctica de la danza folklórica, los elementos físicos se refieren a los pasos y posiciones, además del palmoreo y las castañetas que emplean algunas danzas. Para mayores referencias sobre la terminología didáctica empleada en este trabajo, se remite al lector a la propuesta metodológica de la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas, fundada en 1948 (Aricó, 2022 [2002]).

4-Para ampliar lo mencionado en este apartado, se remite a la lectura de la bibliografía citada para identificar los autores en cada caso.

5-Ver Aricó (2022 [2002]:29) Se trata de la adaptación que hizo la Escuela Nacional de Danzas – fundada en 1948 con el nombre original de Escuela Nacional de Danzas Folklóricas - de la taxonomía propuesta por Carlos Vega.

Bibliografía

Acosta, E. (1997) *Las bailantas: origen y evolución. Elementos para un estudio integral. Aportes para el esclarecimiento sobre las denominaciones que tuvieron los bailes en el Folklore Guaraní*. Centro de Estudios del Folklore Regional.

Aricó, H. (2019) *Artículos sobre danza*. El autor.

Aricó, H. (2022 [2002]) *Danzas tradicionales argentinas; una nueva propuesta*. El autor.

Castiñeira de Dios, J. L. (2022) Formación del campo disciplinario del *Complejo Cultural Regional del Chamamé* en la Argentina. *Programa de módulo II. Diplomatura universitaria “Arte, cultura y sociedad en la región guaraníca”*. Inédito.

MODALIDAD VIRTUAL

Cerruti, R. O. (2019 [1965]) *El Chamamé; danza del folklore guaraníca argentino; elementos para su estudio*. Moglia Ediciones.

Coronel, R. O. (2009) *Chamamé; la música, el canto y el baile en el Chaco*. Instituto de Cultura.

Cortazar, A. R. (1960) Clasificación de materiales folklóricos. En: *Folklore Americano* (Separata). Año VII y IX.

Cuello, N. I. (1979) Acerca del concepto y la práctica de la danza folklórica. En: *Congreso Nacional de Folklore*. Gobierno de la Provincia de Formosa.

García, C.; Flores, E.; Piñeyro, A. E. (2004) *El Chamamé se baila así en el Litoral Argentino*. Editorial de Entre Ríos.

Hymes, D. (1999) La naturaleza del folklore y el mito del sol; Performance, arte verbal y comunicación. En: *Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*. Oartzum Auspoa-Sendoa, págs. 55-73.

Lezcano, C. y Zubieta, J. P. (2017) *Industria Chamamé*. Moglia Ediciones.

Morales Segovia, M. (1972) *El chamamé. Enciclopedia de Temas Populares del Nordeste*. Ediciones DAEUNNE.

Passafari, C. (1989) *Folklore musical del litoral. Bailes-Canciones-Instrumentos*. Argentina: Instituto Argentino de investigaciones de política cultural. Colección Cultura Popular Tradicional.

Pérez Bugallo, R. (2008) *El chamamé: raíces coloniales y des-orden popular*. Ediciones del sol. Biblioteca de Cultura Popular/22.

Piñeyro, E. A. (2009) *Chamamé: Siglo XXI: Nuevas generaciones del folklore musical correntino*. Gobierno de Corrientes.

Piñeyro, E. A. y Brisiguelli, H. R. (2011) *Historia de la Poética Chamamecera; canciones correntinas de ayer, hoy y siempre*. Moglia Ediciones.

Piñeyro, E. A. (2005) *El chamamé: música tradicional de Corrientes (Génesis, desarrollo y evolución)*. Moglia Ediciones.

Sachs, C. (1944 [1933]) *Historia Universal de la danza*. Centurión.

Sosa, M. P. (2012) *Formas coreográficas vigentes en el Alto Uruguay*. Ed. el autor.

Vega, C. (1956) *El origen de las danzas folklóricas*. Ricordi.

Zappa, P. (2021 [1959]) *Ñurpi: Por el campo Correntino*. Moglia Ediciones.

Marcos normativos

UNESCO (1972). *Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. París, 17 de octubre de 2003.

UNESCO (2020) Patrimonio Cultural Inmaterial. El Chamamé. Argentina. Inscrito en 2020 (15.COM) en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad. <https://ich.unesco.org/es/RL/el-chamam-01600#diaporama>

Ley Nacional Nro. 26.118. *Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial*. Buenos Aires, 5 de julio de 2006.

Ley Provincial Nro. 6.193. *Patrimonio Cultural Inmaterial*. Corrientes, 25 de abril de 2013.

Resolución Nro. 1339, Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes, 29 de diciembre de 2017.

San Cirilo

el Chamamé en todo su esplendor



Walter Eduardo Insaurralde

Introducción Presentación de la Experiencia:

Corría el año 1980 cuando estaba destinado como médico director de la estación sanitaria de la localidad Correntina de Loreto, en el departamento de San Miguel, junto a mi familia. Este es el lugar en que dieron a vivir los guaraníes expulsados en 1768 de los 30 pueblos jesuítico que atravesando el zanjón de Loreto en Ituzaingó se afincaron portando sus imágenes construidas por sus propias manos, generalmente de madera autóctonas y dirigidas por los sacerdotes jesuitas, mayormente europeos, de apellidos guaraníes: Chapay, Guarepi, Guayare, Guari, Areyu, entre otros, estos engrosan las listas de mis pacientes diarios. Rinden culto a sus imágenes en sus ranchos (oga), muchas de estas imágenes forman parte del increíble museo sacro – religioso del pueblo. Loreto se ubica a 30 Km del pueblo cabecera de San Miguel en donde también se afincaron estos guaraníes y donde vive hasta hoy mi colega el doctor Pedro Ortiz, con quien el destino me prepara para conocer al personaje central de este relato “EL CAMBA ABEL ESQUIVEL” quien vive en la estancia San Cirilo, es agente sanitario, su propietario junto a su mujer Rita, sus hijos Norma y Monchito y su madre Doña Bachi; todos conocidos a través de composiciones de chámame dedicados por músicos como Ernesto Montiel, Julio Cáceres, Grupo Imaguare, Grupo Reencuentro, Entre otro. Paso de esta forma a conformar por más de 40 años el núcleo coordinador de la fiesta de San Cirilo que tiene lugar en dicha estancia, ubicada en el paraje denominado Karandayty en el departamento de San Miguel, vecino y limitando con Caa Catí (General Paz). Sobre ruta provincial N°5 rodeada de esteros que forman parte del sistema del estero Santa Lucía, a su vez en el entorno de la laguna del Ibera.

Fundamentación:

El Instituto de Cultura de la Provincia de Corrientes a través de un relevamiento considera a la fiesta de San Cirilo con el N°6 en la categorización de centro de Cultura del Chámame, y designo este lugar como plaza fija en el desarrollo de las actividades de la Fiesta Nacional del Chámame como sede permanente. Con concomitancias intrínsecas en los contenidos de los módulos propuestos para esta excelentísima diplomatura del CHAMAMÉ. Atraviesa en un todo el trayecto disciplinar ya que queda plasmado la originalidad vernácula de una práctica ancestral de la cultura en el campo correntino en el que se renueva por generaciones y con vigencia fortalecida en actores que van tomando la posta de la celebración como un ritual inextinguible. Aquí la música, la artesanía, la gastronomía, la danza, la vestimenta característica del paisano y de la paisana, la construcción del inmueble, las tareas propias del campo, sus formas, la infaltable bendición de apertura de fortaleza espiritual a Dios, la Virgen María y los Santos se desarrolla en ceremonia que abarca varios días, el 30 de octubre es el día central, pues se festeja el cumpleaños del anfitrión Camba Abel, otra fecha de celebración, con las mismas características es el 22 de mayo día de Santa Rita, también coincidente con el cumpleaños de la patrona Rita Esquivel, esposa del “CAMBA”. Las actividades culturales tradicionales son del mismo tenor en estas fechas, los actores, músicos, bailarines, cocineros, entre otros, lo hacen espontáneamente, de forma desinteresada, como así toda la organización que es estrictamente con colaboración de los asistentes y organizadores fundacionales como es mi caso personal ya que concurro por más de 42 años y observo la trascendencia creciente de esta cultura correntina inculcada a nuestros hijos y nietos protagonistas actuales del ritual, actual patrimonio universal.



Desarrollo de la Experiencia; interpretaciones en relación con el tema - contenido:

FIESTA DE SAN CIRILO: esta fiesta se desarrolla en la Estancia San Cirilo, emplazada en la República Argentina, en la provincia de Corriente, en el departamento de San Miguel, tercera sección, más específicamente, en el paraje Karandayty, nombre este que viene de la abundancia de este tipo de palmeras que se encuentran en el lugar.

La arquitectura de la estancia San Cirilo es de estilo colonial, el casco de esta está construido por tres edificaciones que, si bien fueron construidas con materiales disímiles, presentan el mismo estilo, el colonial de la primera fase, se caracteriza por – casa de galería externa; - techo de dos aguas de tejas; - rejas en madera; - utilización de materiales vernáculos: madera, piedra, arenisca y barro. La casa principal, donde habitan los dueños de la estancia, se construyó con materiales vernáculos, para su construcción se empleó la palma de caranda. Dentro de la casa se encuentra un mobiliario de características singulares confeccionado de manera artesanal con materiales vernáculos, en el patio custodiado por añosos arboles principalmente de gomerós, donde podemos observar el altar con la imagen de San Cirilo, seguidamente el busto de CAMBA ABEL dueño de la estancia, y los monumentos de los músicos Joaquina Adán “gringo Sheridan” y la de Salvador Miqueri aquel que conformo el consagrado dúo Vera Lucero, el resto del paisaje rural el corral y los carandaty.

En los años 70 no existía ruta que comunique General paz con San Miguel, tan solo esteros y arroyos torrentosos del Santa Lucia, eran la realidad del paisaje para llegar a la estancia, sin embargo esta fiesta de San Cirilo ya se realizaba porque hasta la estancia llegaban los músicos, parientes e invitados en canoas; Camba nos recuerda de la presencia de los hermanos Barrios, de don Antonio Niz la guitarra mayor de Corrientes y otros chamameceros reconocidos con gran trayectoria en el chámame, posteriormente la ruta N°5 atravesó el estero con moderno asfalto y se comunicaron estos pueblos, por vía terrestre, esta realidad profundizó la celebración de esta fiesta pues participaba activamente el otro sector que residía más allá de los esteros.

En los años 80 fecha desde que comencé a ser parte de “San Cirilo” puedo detallar memoriosamente la presencia del predicador del nuevo chámame, el padre Julián Zini que junto al conjunto Imaguare, mercedños ellos traían un mensaje alentador de nuevas composiciones que se referían a la familia, al amor, al padre, a la madre, “como será el hijo de tus entrañas”, la fe en Dios, y el primer amor en la “Niña del Ñangapiri” y su obra trascendente en el poema titulado Chamamecero. convivían con ellos artistas como Isaco Abidbol, Julio Lorman, Abelino Flores, los hermanos Barrios, posteriormente el Grupo reencuentro de los hermanos Sheridan, trébol de Ases, Oscarcito Sánchez, Úbeda Chávez, Gabino Quiroz, Abel Martínez, Nino Ramírez y su hijo Tato, Cesar Frette, Ricardito Silva, hermanos Navarros, Héctor Beláustegui, Ricardo Scofano, Cacho Espíndola, Tito Miqueri, Juan Carlos Jensen, Eustaquio Miño, Ruperto Delgado, Oscar Mambrin, Rubén Miño, Gustavo Miqueri, Juancito Benítez, hermanos de Pompert, Amandaye, Mario Prieto Linares, voces femeninas de San Miguel y General Paz, Músicos Loretanos y otros chamameceros provenientes de provincias vecinas y de países limítrofes como el Paraguay y el Brasil portadores de polca y chámame.



Conjunto Isaco Abidbol, Rubén Miño y Antonio Niz, canta Dr. Walter Insaurralde.

De izquierda a derecha, Abelino Flores, Santiago “bocha” Sheridan, Walter Insaurralde, Antonio Niz, Juan Carlos Jensen, Dolfi Sosa, Caio Córdoba, Camba Abel Esquivel, Pedro Ortiz, Sentados: Walter Esquivel y Juancito Benítez.

La fiesta despierta un gran interés por su carácter absolutamente popular, con una gran capacidad de convocatoria. Este evento resulta atractivo por la combinación de actividades y actos que se suceden en la celebración y por ser un momento en que aparecen ciertas actitudes y costumbres propias de las sociedades rurales que se encuentran, normalmente un tanto ocultas en otros momentos.

"*Allá en el fondo de los esteros, en el lejano Caa Catí*" dice en sus primeras líneas el reconocido chámame *Sangre Esquivel*, allí decenas de amigos entre algunos familiares, dicen presente cada 30 de octubre para rendirle culto a la memoria de "Camba Abel" y celebrar su "Santo ára" y que aún hoy después de que dejara la tierra de los mortales sigue siendo homenajeado en el mítico escenario donde hace más de 40 años convoca a los amigos y chamameceros de alma con la excusa de festejar el cumpleaños de que fuese el dueño de la estancia San Cirilo; y es la Música, el baile, la gastronomía, la cultura y el alma del pueblo chamamecero que hacen que esta fiesta suceda hasta hoy en día. Porque los amigos traen a los amigos, porque la familia se agranda y porque en el escenario pasar desde los anónimos hasta los consagrados músicos chamameceros, brindando su homenaje al Camba Abel y a la fiesta de San Cirilo, todo esto sin ser contratados y sin ningún tipo de requerimiento, sin más que disfrutar de amigos y chámame, de la cultura y de la tradición. Esta fiesta de San Cirilo fue cobrando con el paso de los años renombre nacional, contando con la presencia de chaqueños, formoseños, misioneros, entrerrianos y santafesinos, a los que se suman los paraguayos y los brasileros.

El comienzo de las actividades en la festividad de San Cirilo se da con la Santa Misa, con comunión y Bendición de los distintos actores, los Instrumentos, la comida y toda la celebración.

Una vez finalizada la Misa y posterior Bendición se sirve el almuerzo, que es costumbre productos típicos del lugar con productos caseros:

Asado a la Estaca y Chorizo artesanal: la carne previamente reposa en la fiambra desde el día anterior, logrando así que la misma se seque y adquiera un sabor particular y mejore en la cocción que lleva una técnica particular para ser asada, la estaca atraviesa la carne y se ubica en posición vertical a las brasas de leñas de espinillo, curupay, y naranjo, al principio se utilizaba la estaca de madera y en la actualidad se utilizan estacas de hierro con puntas bien afiladas para traspasar la carne y poder quedar fijadas al suelo.



Asado a la Estaca y chorizo casero hecho con leñas del lugar>>

La cabeza y el hígado del vacuno: se destinan a una fosa hecha en el suelo cubierta de una chapa y fuego por encima, allí permanece varias horas hasta lograr su cocción total en horas de la tarde, formara parte de la merienda.

Mandioca: La Yuca, llamada mandioca en Sudamérica, es un arbusto que se cultivada en la estancia, cuyas raíces son comestibles y era la guarnición perfecta para acompañar la carne. La mandioca es "pelada" y hervida en una olla negra a las brasas, una vez tiernas y lista para el consumo es escurrida y lista para la mesa.

Mbaipy: Menú a base de harina de maíz y queso criollo elaborado en la estancia, generalmente de pollo casero con reminiscencia guaraní.

Guiso o guiso del fin del mes: Este plato tiene la característica de que se prepara con el remanente de carne del asado, carne seca o charque, con arroz y fideo y es el menú que se sirve en la hora de la noche.

Chipa Cuerito: torta frita, especialidad que sustituye al pan y es frito en ollas negras, al calor de las brasas, y es consumido durante todo el día, ya que es ideal para acompañar las distintas comidas.

Hecha la celebración religiosa y servida la comida en las mesas comienzan los diferentes Músicos a brindar su repertorio en el mítico escenario, bajo las sombras de los gomeros, al lado de la imagen de San Cirilo, del busto de CAMBA ABEL y los monumentos de los músicos Joaquina Adán "gringo Sheridan" y la de Salvador Miqueri. Los diferentes músicos organizados, y guiados por el que hace las veces de maestro de ceremonia van teniendo su orden de actuación para brindar sus respectivos shows.



Julio Caceres actuando junto a Oscar Mambrin en bandoneón, en el escenario de San Cirilo.

Manuel Cruz y su conjunto Correntino.

Cada músico y conjunto musical brindan en show sus propios estilos como el kangy, kyrey, pero también los ritmos el balseado y del rasguido doble.

Es entonces cuando los bailarines se van adentrando a la pista, frente al escenario, comienza la danza con los más diversos estilos del chámame, en muchos casos encontramos modalidades fusionadas dando lugar a la característica esencial del chámame que es la creatividad permanente en las figuras, pasos, zapateos y giros y contra giros que las parejas ejecutan siguiendo el ritmo que le marca “el Alma”.

Viendo a las parejas bailar está a las claras que pueden coexistir diversos estilos o modalidades coreográficas, a veces los bailarines son oriundos de otras ciudades, provincias e incluso países y han aprendido a bailar a su “manera”, conservando el estilo propio de su zona y no lo cambian.

Cada Coreografía posee diversos matices que son propios de cada pareja de baile, del ritmo de la melodía que se ejecuta en el momento, de las virtudes propias de cada bailarín y, fundamentalmente, del poder y sentido de CREATIVIDAD QUE ANIMA AL BAILARIN CUANDO BAILA CHAMAMÉ.

Las vestimentas de los bailarines y de los distintos actores que se adentran a la pista para poder bailar son variadas, encontrando vestimentas típicas del gaucho y la paisana, vestimentas adecuadas para la fiesta con sus atuendos para la ocasión, como también las vestiduras comunes de la gente que concurre a la festividad y disfruta del chámame bailando con su pareja. Así podemos ver que no se encuentra un solo tipo o denominación para la vestimenta, esto debido a los distintos actores que vienen de deferentes lugares.



Busto del Camba Abel Esquivel dueño de la Estancia San Cirilo y cuero crudo



Cocina de la Estancia.



Sillón artesanal hecho por el Camba con nudos de espinillo

Conclusión:

Este relato en primera persona de una experiencia de vida ya que son 42 años de asistencia perfecta a la fiesta de San Cirilo, pretendes concientizar de la importancia vital de la cultura y tradición de los pueblos para el desarrollo armónico de sus potencialidades, entendiendo que según afirma Alain Touraine “un nuevo paradigma” afirma que está superado el paradigma social, económico y político, solo el paradigma cultural resolverá los conflictos del planeta, de tu país, de tu lugar, cuanta verdad encierra su afirmación si pensamos que la fiesta de San Cirilo en donde el ser humano, la naturaleza, las costumbres, la práctica moral, la amistad como símbolo sagrado de la convivencia en el respeto por el otro. Compartir el pan como mensaje: “agrega un plato y sírvelo mejor” (Julián Zini) en acto solidario permanente ante el semejante. Los actores culturales, músicos, poetas, bailarines, cocineros, se prodigan en sus actividades en forma generosa y desinteresada en jornadas en que reina la paz y la alegría de vivir con intensidad natural la “forma de ser” (Teko) en la identidad correntina. Presente siempre la fe en Dios, la Virgen y los Santos en peregrinación permanente, consagrando los días de fiesta de la manera que enseñaron los abuelos, los lugareños rinden culto devocionario. Esta fortaleza espiritual trasunta y modela una comunidad solidaria que canta y baila, crece día a día en el mensaje ancestral de habitantes guaraníes que marcaron el “tape poi” hacia la tierra sin mal (Yvy Marahey) equivalente al paraíso en el dulce idioma abañe’e (guaraní).

En esta etapa de mi vida puedo asegurar que la fiesta de San Cirilo representa lo auténtico del Folklore Chamamecero, pues atraviesa en un todo la propuesta de esta diplomatura y se advierte su crecimiento con la presencia cada vez mayor de un público local, regional e internacional en que la sangre joven presente revela una realidad de tradición y cultura de pertenencia, un modo de vida que exalta la cultura no entendida como estática, museificada, que está allí inmutable, sino entendiendo el campo, el paisaje rural, como el lugar donde se dan lazos de convivencia, se forjan valores y se crea y recrea día a día la tradición.

Por último los músicos chamameceros consideran que actuar en San Cirilo es como un bautismo y una bendición tan necesarios para dar comienzo a su trayectoria por los caminos del chamame.

En una canción: Sangre Esquivel que nació como poema sin pretensión musical según me relata su autor Julio Cáceres del conjunto Imaguare está el alma de esta forma de ser del correntino chamamecero. Al fin se convirtió en canción y pinta cabalmente la fiesta de SAN CIRILO.

SANGRE

ESQUIVEL – Chamamé Letra y Música: Julio

Cáceres

Recitado:

Hory joama la paisanada
Opucavyma el Dr. Ortiz.
Es San Cirilo que está de fiesta
30 de octubre co che ra`y

Canción:

Allá en el fondo de los esteros,
en el lejano Caá Catí,

vive un paisano criollo sincero
y en su homenaje yo canto así.
Hombre sereno, amigo del alma,
de antigua savia, sangre Esquivel;
porte sencillo, gaucho arrogancia,
te estoy nombrando camba Abel.
Te traje el canto de mi guitarra,
mi correntina sed de vivir;
como regalos para tu fiesta
para que baile doña Achí.

Y aquí mi canto quiere decir
que mientras vivan los de tu talla
sueña tranquilo mi Taragüí.

Con lo sufrido de Martín Fierro
con la constancia de San Martín
y con los versos del gran Darío
mi pueblo criollo se planta así.
Tengan cuidado con los cachorros
hijos del viejo león español;
"libres o muertos jamás esclavos",
llevan escrito en el corazón.
Neike chamigo, nde allé tu nduye,

nadie de antojo se ha de morir;
ara caemos los correntinos,
de aquel nde jene añamembuî.
Neike Monchito, zapateale,
no que le afloje che cunumí;
nunca te olvides mi paceñita,
que esta guitarra canta por tí.
Ara caemos los correntinos,
de aquel nde jene añamembuî.

Entrega: 16 de noviembre de 2022

Bibliografía:

- Zini Julián, (2001) Ñande Reko (nuestro modo de ser), Haedo Buenos Aires, Editorial Camino Real.
- Zini Julián, (1991) Ñande Roga Mercedes Corrientes, Haedo Buenos Aires, Editorial Camino Real.
- Zini Julián, (1983) Camino al Chámame, Mercedes Corrientes, Editorial Paiubre.
- Zini Julián, (1984) Memoria de la Sangre, Mercedes Corrientes, Editorial Paiubre.
- Piñeyro Enrique Antonio, (2005) El Chamamé – Música tradicional de Corrientes (Génesis, desarrollo y evolución), Corrientes, Editorial Moglia.
- Liuzzi Silvio M., (2011), Guaraní Elemental – Vocabulario y Gramática, Corrientes, Editorial Moglia.
- Zappa Porfirio, (2021) ÑURPI por el campo correntino, Corrientes, Editorial Moglia.
- Cerruti Raúl Oscar, (2019) EL CHAMAMÉ danza del folklore guaraníico Argentino, Corrientes Editorial Moglia.

Las raíces que cultivan el valor cultural del Chamamé



Gladys Arduini

INTRODUCCIÓN

Estuve meditando bastante para seleccionar o elegir una experiencia que conlleve sentimientos, gustos y deleites musicales para exponerlos en este tramo de la Diplomatura.

Es un ejercicio interesante el poder retrotraerse a rutinas del pasado que nutren mi, en definitiva, esencia chamamecera. Es que recordando y haciendo, si se me permite el termino poco social una estadística, son muchas la vivencias que tienen que ver con el chamamé. No quise priorizar en este trabajo solamente lo que yo viví en relación al chamamé, o mejor dicho, pretendí adosarle otro elemento que considero importante en el devenir de esta música y que tuvo (y tiene) para mí una gran importancia que contienen esos recuerdos y que es la radio.

Esta asociación (chamamé – radio) caló hondo en mi cultura chamamecera y promovió, junto a otras cuestiones que relataré, el gusto y sentir del chamamé en mi persona. Debo aclarar que en principio desplegaré una presentación personal, para luego desarrollar la experiencia vivida y por último dar un breve panorama de como la radio es vehículo de cultura chamamecera.

Nobleza obliga debo indicar, asimismo, que el Módulo 3 “Formación del Campo Disciplinario en los Estudios del Complejo Cultural Regional del Chamamé” de esta Diplomatura, a cargo del Sr. Juan Pedro Zubieta, me permitió por vez primera, expresar experiencias lejanas que me consiento recrear en este TFI, aunque con algunas diferencias y otros aportes. En definitiva, tomé como base para este trabajo lo que desarrollé del Módulo 3, y que debo agradecer por la oportunidad brindada.

DESARROLLO

Mis Experiencias

Nací en Paraje Ifrán (ambiente rural), distante 70 km de la ciudad de Goya. Mi padre era un productor tabacalero, (mi madre falleció siendo yo muy chica), y éramos 7 hermanos, los cuales los primeros tres, inicialmente, y a instancias de mi padre que tocaba el acordeón, 3 se dedicaron a la música chamamecera, corría la década del 70, y ellos formaron un conjunto llamado “Los Hermanos Arduini”, por este motivo crecí escuchando y asimilando el chamamé, junto a mi familia. Igualmente, todas las mañanas escuchábamos en la radio “Mañanitas Correntinas” (programa inaugurado en 1953) en LT6 Radio “Genaro Berón de Astrada” y el

“Patio Correntino” de Carlos Mazzaro, espacio inaugurado en 1962, en la misma radio goyana y que abarcaría no solo un espacio radial sino también, más adelante, espacios bailables en distintas zonas rurales. Reflexiono con la distancia del tiempo, que programas de estas características existían porque había un público que ávidamente los escuchaba, dando contundencia a la expresión “Corrientes es chamamé”.

Mis hermanos fueron convocados, en algunas oportunidades, en algunos de estos programas a tocar y nosotros, muy entusiastamente, lo escuchábamos por la radio. Hete aquí, entonces, que mi experiencia personal y familiar con la radio es muy intensa y profunda.

Más arriba había mencionado que estos programas radiales organizaban bailes en determinados parajes, y lógicamente yo adolescente, concurría a estos espacios bailables, (no solo de la radio sino de otros que surgieran), planteándome, entonces, no solo escuchar sino también bailar el chamamé.

Con referencia a la coreografía del chamamé, según se lo baila en la provincia de Corrientes es menester señalar que existen algunas “modalidades” que emergen de la zonificación¹. En este sentido toman también importancia las fiestas patronales o fiestas de campo.

En ellas se aúnan la música chamamecera con el baile, construyendo un lugar donde se fomenta de forma insoslayable el chamamé. No tengo referencia si en la actualidad hay pocas o muchas más que antes, lo que si rescato es que las existentes conllevan un desarrollo del chamamé en su más pura y tradicional expresión. Los conjuntos que allí cantan lo hacen de una forma muy tradicional. Salvando que utilizan ya elementos electrónicos para su amplificación.

La Radio

De hecho, que determinar que herramientas son imprescindibles para la divulgación del chamamé es una labor bastante ardua porque se entremezclan en la misión, valores, conductas, posibilidades y sensibilidades que van de lo personal a lo social o comunitario, o sea que lo que uno puede ver para tener al chamamé presente por ahí tiene que ver con lo vivido; no obstante, hay si cuestiones absolutamente contundentes que sirven para enaltecer, mejorar o mantener la llama encendida de nuestra música.

Una de ellas es la radio, pese al tiempo transcurrido este modo de difusión no ha perdido vigencia y de alguna u otra manera su influencia sigue estando presente y mucho más en los sectores rurales (habíamos mencionado anteriormente que había programas de chamamé porque había una audiencia que los escuchaba); en las ciudades con la FM, también su prevalencia está latente. El aumento y mantenimiento de la radio como medio de propagación, la podemos confirmar con solo contar las cantidades de emisoras que se encuentran en el dial de nuestra radio. Por ese motivo, una más y mejor afluencia de chamamé en las emisoras posibilitarían una llegada más espontánea.

No podemos obviar u olvidarnos de que esta difusión fue fuertemente acompañada por interpretes que hicieron “sentir” esta música. Podríamos decir que eran los rock-star de la radio de aquella época...nos estamos refiriendo a los pioneros chamameceros que hicieron de las primeras canciones un éxito singular. En este sentido los tradicionalistas continúan los estilos creados por aquellos músicos que originaron las modalidades expresivas² Por eso es menester explicar sus características en los más importantes músicos tradicionales - pioneros del chamamé.

Cuando hablamos de ellos, su aporte / legado es de un valor que siempre se tiene como norte cuando se habla de chamamé. No obstante, es dable destacar o remarcar que cada uno de ellos tuvo determinadas características musicales que dejaron su impronta. Podríamos decir que tanto ERNESTO MONTIEL en acordeón como ISACO ABITBOL en bandoneón, van a establecer a través de sus formaciones un tipo de chamamé rítmico, acompasado y enérgico, que va a ser emulado por no pocos interpretes del chamamé; “Angelica” (de Montiel con el Cuarteto Santa Ana), es un bello ejemplo de este tipo de estilo. En el caso de MARIO DEL TRANSITO COCOMAROLA, su estilo de bandoneón creó una escuela musical, orientada a un chamamé más lento y romántico, creo que el ejemplo, para mí paradigmático, es el chamamé “Paraje Bandera Bajada”. A diferencia del último nombrado, el chamamé de TARRAGO ROS se caracteriza

por ser una música acometedora, alegre y movida, si escuchamos su composición de “El Toro”, nos daremos cuenta la diferencia existente entre los estilos chamameceros. Al cabo, hablaremos de MARIO MILLAN MEDINA, compositor y músico chamamecero que se orientó a escribir canciones con una definida personalidad costumbrista, se inspira en los hechos cotidianos de la vida rural y con un contenido que no ha perdido vigencia. Algunos consideran que ejecutaba un tipo de chamamé “festivo”, sus interpretaciones de esta índole están plasmadas en el famoso “Rancho de la Cambicha”, “La Guampada” y “Sargento Sapo”.

Asimismo, hay que considerar históricamente, que la radio tuvo un papel comunicacional y social importantísimo, como mensajero a través de sus programas y ciclos radiales. Los avisos y mensajes que se enviaban (época donde la telefonía no existía en esos parajes) eran como una razón más para estar atentos a la radio.

CONCLUSIÓN

Que la música tiene incidencia sobre nuestros procesos mentales, sensaciones y percepciones (es decir, sobre nuestra forma de ser) se ha hecho evidente a través de estudios científicos diversos a lo largo de los años. La música ejerce una importante fuerza emocional sobre las personas, sobre nuestro comportamiento en cualquier etapa de la vida. De este modo puedo explicar lo que para mí es el chamamé.

La música y en particular el chamamé, está más presente en nuestras vidas de lo que pensamos. Desde que somos muy pequeños, estamos expuestos a las melodías de nuestro entorno, que nos llega en forma muy particular. La música está muy relacionada con la inteligencia emocional, por lo que escucharla de la forma adecuada permite desarrollar y controlar ciertas habilidades como la empatía, es decir, la capacidad de ponerte en el lugar de otra persona, de compartir sus sentimientos.

Es en este sentido que el chamamé “llega” y convoca a un sinnúmero de gentes con el fin de escuchar y bailar esta música. Tiene un encanto regional muy atractivo por sus características muy particulares.

Alguien plantea que el chamamé, en primer lugar, tiene que tratarse de algo repetitivo, y esto hace referencia no solo al número de veces que escuchamos una canción, sino también a que ésta tiene una estructura reiterativa, con unos pocos elementos que se repiten una y otra vez. No todas las canciones reiterativas o que se escuchan mucho, sin embargo, tienen los mismos efectos en todas las personas. Entran en juego otros elementos como los recuerdos que se tengan asociados a ella o el tema mismo que se trate en la canción.

Y es aquí donde, creo que el chamamé tiene su imperio, rescata cuestiones de la vida que hacen al “ser correntino”. Por eso, en cuanto a canciones que transmiten sentimientos, el chamamé tiene la suya...y sabemos por qué. Su transferencia de sentimientos, tradición y cultura ha trascendido las fronteras iniciales hasta lograr ser “PATRIMONIO INMATERIAL DE LA HUMANIDAD

ANEXO 1 : REFERENCIAS VISUALES



Notas

1 Piñero, A, E (2005) "EL CHAMAMÉ. Música tradicional de Corrientes (Genesis, desarrollo y evolución) pág. 329. Corrientes. Moglia Ediciones

2 Piñero, A, E (2005) "EL CHAMAMÉ. Música tradicional de Corrientes (Genesis, desarrollo y evolución) pág.227. Corrientes. Moglia Ediciones

Presentación : 5 de diciembre 2022

CHAMAMÉ, Danza Rezo



Karina Luz Botti

"El chamamé es un rezo que se baila" una frase que reiteradamente escuchamos al hablar de Chamamé. Una metáfora, que une el rezar y el danzar. Ese momento de intimidad y de conexión con los sentimientos y con el alma. Ese abrazo espiritual, conexión con el otro. Que logra describir el abanico sonoro de los guaraníes, jesuitas y criollos que se encontraron en el noroeste del país. Y que hoy conforma la gran nación chamamecera, junto a gran parte de Brasil, Paraguay y Uruguay.

Es una verdadera expresión cultural que muestra el respeto a la tierra y a los seres que en ella habitan, una expresión religiosa, una expresión guaraní que tiende a la armonía entre el hombre, lo natural y lo espiritual. Nace de la unión de la cultura guaraní e hispánica, la huella que dejaron los franciscanos con la evangelización y los jesuitas. La sensibilidad natural de los guaraníes hacia la música y el aporte de los instrumentos musicales hispanos, como así también el trabajo de la luthería.

La cultura guaraní está latente en cada chamamé, porque es la identidad de un pueblo.

Mucho se dice que cuando el pueblo baila, es sinónimo de rezo y viceversa. "El guaraní reza. El rezo es canto, danza, música. Libera al hombre de sus imperfecciones y lo eleva e ilumina" del libro *La Literatura De Los Guaraníes* de León Cadogan – A. López Austin

La danza en las comunidades tiene un sentido de reiteración, todo se inicia con una caminata en círculo. Largas caminatas de horas, podríamos decir de peregrinar, hasta lograr escindir el alma del cuerpo y trashumar para comunicarse con esas deidades. Porque cantando se descubre la palabra alma



"Para el guaraní la palabra es todo y todo para él es la Palabra" "La palabra guaraní se dice y se hace. Los caminos de la palabra, sus sacramentos, son el canto y la danza [...] sus (ñembo'e jeroky), y "el Chamamé era, originalmente, un ñembo'e jeroky", que realizaban, especialmente, en gratitud a "Tupã", Dios de la lluvia".

(P. Bartomeu Meliá – gran estudioso de la cultura guaraní)

Jeroky ñembo'e, es la ceremonia sagrada de los avá guaraní en la que participa toda la comunidad. Se desarrolla entre danzas y música de las mbaraka (maracas, usadas por los hombres) y takuapu (bastón rítmico de uso femenino) .Con el objetivo es fortalecer los vínculos entre los seres divinos y los miembros de la comunidad.

Los guaraníes han tenido una cultura del agua, un día de lluvia es un día de inspiración, de comunicación con los dioses. Para algunos autores la palabra chamamé significa “estar en la lluvia con el alma mía”. y dijimos que para el guaraní la palabra era el alma, entonces los días de lluvia eran días de canto rezo. La lluvia era lo máspreciado que Dios le regalaba para las cosechas como así también para equilibrar el alma y la mente.

El chamamé es una religión para el Correntino, Pocho Roch dice: *“El guaraní no rezaba arrodillado, sino que rezaba en ronda: era un rezo danza. El chamamé significaba para el guaraní crear la palabra mientras danzamos en ronda. Cuando llega el jesuita, con la religión católica, el chamamé sigue atado a lo religioso, pero antes el chamamé era sólo canto, pronunciado con el instrumento de Dios. Después vienen la guitarra y el acordeón, con las misiones jesuíticas. Es posible que haya llegado desde Europa el acordeón, pero una investigación propia aleja cada vez más esa chance: un trabajo habla del chamamé tocado en 1841 con acordeón y guitarra, por Francisco Reyes Ortiz, un granadero de San Martín que se hizo cura. Se encuentran muchas cosas andando. Los guaraníes tienen danzas que imitan a los pájaros.”*

No nos olvidemos que el Chamamé es una danza de pareja enlazada e independiente, cuya coreografía es libre, la crean y la recrean los mismos bailarines según sus habilidades. Nunca una misma pareja podrá bailar dos veces igual el mismo chamamé – como el rosal no da dos veces la misma rosa, ni un cielo se cubre dos veces con las mismas nubes – Danzar es mostrar el alma, ser uno mismo. El ser humano es arte, sentimiento y esperanza.

Para rezar, para bailar hay que estar 100% presentes en el aquí y ahora.

Rezar es bendecirnos unos a otros – pedir el bien por el otro y por mi –

La danza ha sido el primer medio de comunicación del hombre.

La música y danza nos regalan el latir de la vida.

No se puede pensar al chamamé sin hablar de música y danza, van juntos.

Hermanados.

Y retomando la danza rezo, para rezar se unen las manos y se elevan las almas, para danzar hombre y mujer toman sus manos izquierda y derecha respectivamente y abrazan sus almas.

Los Guaraníes para rezar unían en rueda sus manos y danzaban, así lo ejemplifica el Padre Juan Bautista Neumann en uno sus libros (Neumann fue Misionero y tipógrafo, creador de la imprenta en las misiones cerca del año 1700)

Y recordemos que esta danza Chamamé, se dan en rueda, cual peregrinar de almas. Esa alma expresada en movimientos que se hacen palabras para aquel que los ve, y se hace poesía en la voz del escritor, del cantor, del recitador.

Ese poder de la rueda que ya en la antigüedad los hombres se reunían en torno al fuego, las ruedas de juegos infantiles, todas las cosas importantes de la vida se generan en torno a ella.

Y la rueda de la danza del chamamé, ese mar de almas que reza, baila, vive sus penas y alegrías girando en sentido opuesto a las agujas del reloj, tal vez intentando detener el tiempo.

Por eso sin temor a equivocarnos podemos decir a mi entender que el chamamé sigue siendo hoy una danza rezo, tal vez no sea ese inicial ritual guaraní, de esos momentos que hablaba Carlos Pérez Soto:

- Los dioses bailando en nosotros
- Nosotros bailando en comunión mística con los dioses
- Nosotros bailando ante y para los dioses

“El chamamé encierra una referencia al paisaje y al hombre de campo. Esto que puede ser menos perceptible en la música, se hace concreto e indiscutible en la danza”

Marily Morales Segovia (1 El Chamamé - Enciclopedia de temas populares del noroeste)

Hoy danzamos por diversión, por el encuentro, por celebrar la vida. Y el encuentro y el celebrar la vida no es más que rezar y agradecer a un ser supremo, como cada cual quiera llamarlo: Dios, Tupá, Pachamama, Virgen de Itatí, Gauchito Gil, etc. Es seguir buscando esa “tierra sin mal” de la cual hablaban los guaraníes, su respeto por la naturaleza, su valor por la palabra. Esa necesidad constante del hombre en tener fe en algo o en alguien, que hace que las penurias sean cargas de menos peso y que las alegrías se agiganten en compañía de otro.

El padre Julián Zinni define el chamamé como:

“Es la expresión más profunda, más intensa y más inmensa. Te agarra todos tus límites para decirte, para expresarte. Es como una gran palabra que tiene el pueblo para decirse. Tal como es para los guaraníes el sentido de la palabra; es decir que es todo. El hombre es palabra, y diciéndose se realiza humanamente. Y se comunica con la divinidad, con los otros y con la naturaleza. Entonces el chamamé tiene esa riqueza, de unir música, danza y palabra. Desde que descubrimos que la cultura guaraní era la cultura de la palabra...” (junio de 2014 para Revista Cítrica)

La religión está presente en el sentir del pueblo chamamecero.

Pueblo de fe, valiente y respetuoso de sus hermanos.

Está presente en su poética, ese “Cristo de las redes... Calma de mis dolores. Ay, Cristo de los pescadores...” (Oración del Remanso) “Cristo de los Villeros”, chamamé que invocan a la Virgen de Itatí, al Gauchito Gil, que hablan sobre el Milagro de la Cruz, entre otros.

En las manifestaciones de fe, acompañadas por cantos y danzas, en las procesiones, en los festivales donde la imagen de la Virgen Morenita, Santa Cecilia, San Antonio son quienes presiden y bendicen el escenario.

Y otro ejemplo es el texto escrito por Leopoldo “Polito” Castillo en 2008 (al día de hoy sin música) HERENCIA CHAMAMECERA - chamamé / nacional - Texto incluido en el libro “Mis vivencias con el Chamamé” de su autoría

Glosa:

“Por obra de dos botánicos de origen holandés

Que registraron tu nombre-allá por el 1600-te sabemos chamamé,

Una agreste enredadera del área guaraní...

A igual el Padre Suarez, luego Sánchez labrador,

Nos cuentan bajo tu sombra los nativos trabajaban

Mientras otros los arengaban con su música y su danza

Que era forma de rezar bajo aquellas enramadas

Y así quedó grabada esta costumbre ancestral”....

1º parte :

Se que muchos se preguntan de dónde vengo y porque?

Es que yo vengo de lejos, es decir de Imaguaré

Soy de tiempos muy remotos, soy de lejos, de allá ité

Un nombre me dio la raza y ese nombre es chamamé

2º parte:

Nombre que encierra razones y hoy a todos les diré

Porque es conjunción del arte, de cultura avá ñeé

Crisol de antiguas naciones, del Guaraní o del Tupí

Que conservó para exhumarla, la Argentina: Taraguí

3º parte:

Soy el rezo del nativo, canto y danza guaraní

Que sorprendió a las conquistas cuando llegaron aquí

Los hispanos, los jesuitas, pues de natura nací

Me enrede en las enramadas, soy herencia guaraní”

A modo de reflexión final

Chamamé - Danza Rezo - costumbre de un pueblo originario mixturado con los Jesuitas, donde usaban sus danzas y rezos ancestrales para alabar a sus dioses cantando y bailando con orquestas cuyos instrumentos eran fabricados en las reducciones jesuitas.

Santa teresita del niño Jesús decía: “para mí, la oración, es un impulso del corazón, una sencilla mirada lanzada hacia el cielo, un grito de reconocimiento y de amor tanto dentro de la prueba como en la alegría” Se dice que cantando se puede orar con el corazón y la cabeza, «quien canta ora dos veces», dijo San Agustín.

Entonces podemos pensar que con un baile oraremos con todo el cuerpo, en plena armonía con las palabras y la música

Al bailar y cantar expresamos nuestra oración, nuestra alegría cristiana y damos gloria a Dios. Con el Chamamé, celebramos la vida y la amistad.

Cualquiera sea nuestra creencia.

CHAMAMÉ – Patrimonio Inmaterial de la Humanidad –

Hoy debemos lanzar nuestras redes.

Ser pescadores de antiguos conocimientos

Desde nuestra canoa anclada en el cemento:

contemplar, reflexionar

comprender el pensamiento y forma de vida del Islero

Navegar por las diferentes orillas del chamamé.

Remar entre los mitos

Acunarnos como niños en su danza

El chamamé es identidad de un pueblo

es abrazo melodioso

es danza rezo

y grito libertario de sapucay.

Karina Luz Botti

BIBLIOGRAFÍA

- Mis vivencias con el chamamé – Leopoldo “Polito” Castillo ▪ Teología Guaraní – Graciela Chamorro
- El Guaraní - Experiencia religiosa / 1991 de P. Bartomeu Meliá
- El Guaraní – Palabra ritualizada de P. Bartomeu Meliá
- 1 El Chamamé - Enciclopedia de temas populares del noroeste – Marily Morales Segovia
- La literatura de los guaraníes – León Cadogan/ A. López Austin
- Ñurpi, por el campo correntino – Porfirio Zappa
- Chamamé – Enrique Piñero ▪ Revista Cítrica nota a Julián Zinni por Maxi Goldschmidt – Jun.2014
- Revista El Federal. Corrientes. Entrevista a Pocho Roch - Por Esteban Raies.

Entregado: 21 de Noviembre de 2022

Proyecto “Desde mi tierra”



Anabella Marisel Insaurralde

Comparto los inicios del *Proyecto Desde mi tierra Chámame*, experiencia realizada junto a Bárbara Antonini con quien trabajamos durante diez años y construimos una amistad para toda la vida, en la entonces Dirección de Educación Rural dependiente del Ministerio de Educación, hoy Coordinación de Educación Rural.

El Proyecto “*Desde mi tierra*” 2021, formo parte de los Proyectos Jurisdiccionales de la Dirección de Políticas Socioeducativas, Dirección de Educación Rural y Dirección de Educación Artística, fue declarado de Interés educativo por Resolución 4705, el 3 de Sept. Del 2021 por el Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes, dando cumplimiento a la Ley de Educación Nacional 26.206. Ley Provincial de Educación. - Diseño Curricular Provincial de Nivel Secundario. **Ley 6206:** Declárase patrimonio cultural de la Provincia al “Chamamé”. Honorable Senado y Honorable Cámara de Diputados de la provincia de Corrientes. **Ley 5.285/1998:** Enseñanza del Chamamé en las escuelas. **Ley 26.118/ 2006** “*Fomentar y apoyar las propuestas de identificación, inventario y registro de los bienes culturales de naturaleza inmaterial en el territorio de la Nación Argentina, desarrollar acciones de investigación, divulgación, valorización y salvaguardar los bienes culturales de naturaleza inmaterial de nuestro país y promover la articulación interinstitucional necesaria en coordinación con las instituciones provinciales y no gubernamentales vinculadas*”, **Ley 26.558/2009** “*Reconoce al género musical folclórico denominado Chamamé como parte integrante del patrimonio cultural argentino*” y el “Plan Chamamé” que tiene como propósito la inserción del Chamamé en el ámbito educativo. Declaración de la UNESCO, el 16 de diciembre del 2020, declaro al chamame Patrimonio inmaterial de la Humanidad. **Convención para la salvaguarda del patrimonio cultural inmaterial- UNESCO- 2003** Art 2“Se entiende por patrimonio cultural inmaterial los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas- junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural”

La invitación a participar no incluía puntaje, ni costo alguno y era totalmente en línea.

Bárbara y yo, iniciamos el proyecto para acercar a los estudiantes a sus raíces, historia, tradición y costumbres, para revalorizar las manifestaciones artísticas locales.

La propuesta pedagógica planteaba tres instancias de trabajo:

Una red de intercambio con encuentros virtuales entre docentes y estudiantes de las escuelas secundarias rurales con diferentes profesionales especializados en la temática, que se abordó desde tres ejes principales: Historia con la disertación de Pedro Zubieta ((Memoria del Chamamé) danza. música y poética

Bárbara fue Referente de la Modalidad Rural de Feria de Ciencias durante 12 años, yo evaluadora y nos tocó valorar trabajos que tenían que ver con la defensa de nuestra identidad, entre los que se destacó desde el año 2016 al 2020 el Colegio Secundario “El Espinillar de San Luis del Palmar con la temática del Chámame, la profesora y asesora docente Emilia Piñeiro y sus alumnos representaron a la ruralidad en todas las instancias de Feria de Ciencias. Destacándose con un minucioso trabajo de investigación que culminó con el libro: Renacer en Chamamé. Sigamos defendiendo nuestras tradiciones y costumbres.

Desde mi tierra: 2021 / 2022 / 2023 – Bárbara Antonini



Proyecto “Desde mi tierra”

La provincia de Corrientes es reconocida por sus arraigadas tradiciones.

“Desde mi tierra” *tiene la finalidad de acercar a docentes y alumnos de escuelas rurales, de todos los niveles a nuestras raíces, a nuestra historia, tradición y costumbres, revalorizando su danza, su letra y música, sus instrumentos, vestimentas, artesanías, gastronomía.* Fomenta y difunde actividades relacionadas con la cultura y las tradiciones locales, realizando diversas acciones a fin de acercar a los estudiantes a sus propias raíces, historia, tradición y costumbres, buscando revalorizar las manifestaciones artísticas locales. *A fin de preservar, custodiar la identidad cultural de los estudiantes y su sentido de pertenencia. Estas acciones nacen en la hoy Coordinación de Educación Rural y están incluidas en el calendario escolar.*

Durante el año 2021 **“Desde mi tierra” Chamamé**, fue realizado desde las entonces Dirección de Educación Rural en articulación con las Direcciones de Educación Artística y la de Políticas socioeducativas, actualmente coordinaciones dependientes de la Dirección de Planeamiento e investigación educativa del Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes.

“Desde mi tierra” Chamamé fue declarado de Interés educativo por Resolución 4705, el 3 de septiembre del 2021 por el Ministerio de Educación de la Provincia de Corrientes, dando cumplimiento a la Ley 26.118 *“Fomentar y apoyar las propuestas de identificación, inventario y registro de los bienes culturales de naturaleza inmaterial en el territorio de la Nación Argentina, desarrollar acciones de investigación, divulgación, valorización y salvaguardar los bienes culturales de naturaleza inmaterial de nuestro país y promover la articulación interinstitucional necesaria en coordinación con las instituciones provinciales y no gubernamentales vinculadas”*, Ley 26.558 *“Reconoce al género musical folclórico denominado chamamé como parte integrante del patrimonio cultural argentino”* y el “Plan chamamé” tiene como propósito la inserción del chamamé en el ámbito educativo, después del nombramiento de la UNESCO, el 16 de diciembre del 2020, como Patrimonio inmaterial de la Humanidad.

Son sus objetivos generales promover en el ámbito educativo el chamamé como una expresión de integración y respeto a nuestra tierra. Afianzar la identidad, las costumbres y el sentido de pertenencia. Proteger los bienes materiales y no materiales que conforman nuestro patrimonio cultural. Sus objetivos específicos son iniciar en la investigación, exploración y conocimiento de diversas experiencias que les permitan proveerse de los elementos necesarios para conocer la cultura de nuestra provincia. Revalorizar los contenidos culturales en el ámbito educativo, ligados a aspectos centrales de la identidad correntina, garantizando la protección y promoción de la diversidad de sus expresiones propias. Promover el respeto de las expresiones culturales y tomar conciencia de su valor en el plano local y provincial. Difundir el intercambio de experiencias; producciones realizadas en videos, sobre trabajos desarrollados en el aula. Fomentar el sentimiento de libre expresión, potenciando las capacidades comunicativas de los estudiantes y del grupo a través de diferentes lenguajes expresivos, y de las TIC, para abrir caminos hacia una identidad regional.

En la propuesta pedagógica se plantearon tres conversatorios: A través de una red de intercambio con encuentros virtuales entre docentes y estudiantes de las escuelas secundarias rurales con diferentes profesionales especializados en la temática, se abordaron tres ejes principales:

Danza (vestimentas, pasos básicos, variantes para enlace de pareja y periodo de zapateo.

Música (diferentes estilos y sus mayores representantes, instrumentos característicos, cambios o aportes innovadores.

Historia a cargo del Prof. Pedro Zubieta (abordaje del concepto de “patrimonio cultural”, teorías sobre el origen del chamamé, desarrollo a través del tiempo, principales exponentes.

Se ha invitado y promovido en los docentes y estudiantes de las escuelas rurales la investigación desde distintos enfoques, la indagación de sus historias, tradiciones y costumbres locales, lectura de material bibliográfico en diferentes soportes y presentación de producciones (imágenes/videos) de las escuelas, en las que queden de manifiesto los contenidos trabajados en los encuentros virtuales.

El enfoque fue interdisciplinario e integrador de los contenidos, principalmente de los lenguajes artísticos en estrecha articulación con Historia, Lengua, Geografía y TIC.

Se sugirió a los docentes tareas para realizar con los estudiantes: sensibilización y divulgación del significado e importancia de nuestro patrimonio cultural chamamé: observación de videos, imágenes (fotos, revistas, vestimenta), escucha de información de diferentes fuentes (música, textos, videos), exploración y confección de vestimentas e instrumentos musicales, vivencia de la danza, registro de lo experimentado a través de producciones plásticas.

Se realizaron conversatorios entre profesionales de los diferentes ejes, estudiantes y docentes de las escuelas. El 20 de agosto el de danza, el 27 de agosto el de música, el 3 de septiembre el de historia y patrimonio cultural del 2021.

Compartieron lo investigado en grupos de trabajo, seleccionaron un tema y realizaron una producción audiovisual breve de 5 minutos en la que quedo de manifiesto lo trabajado de manera creativa en el aula. La misma fue realizada con distintos editores y acompañada de la redacción de una reseña de media carilla explicativa.

La valoración se realizó en el marco de la enseñanza aprendizaje, con un carácter formativo e integrador, las participaciones y producciones de los estudiantes y docentes. El cierre fue el 30 de septiembre. La exposición de los trabajos a través de las plataformas digitales oficiales

Video: <https://youtube.com/watch?v=FYvYhOimO9g&feature=share>

Acciones realizadas durante el año 2022

Antología de relatos en homenaje a Ex combatientes de Malvinas de zonas rurales de la provincia de Corrientes.

Referente a cargo de la actividad: Bárbara Elina Antonini.

Breve descripción de la línea de acción: Invitamos a participar a instituciones rurales a rendir homenaje a ex combatientes y caídos en Malvinas de zonas rurales de la Provincia de Corrientes.

Objetivos: Promover en docentes y estudiantes de escuelas rurales la indagación a través de entrevistas a ex combatientes o a sus familiares, investigación en libros, en internet, canciones, poemas, películas donde se destaque la valentía de los soldados correntinos ex combatientes de Malvinas de zonas rurales.

Generar una conciencia responsable sobre la importancia de la educación para la paz. Asimismo, sobre el impacto y consecuencias económicas, sociales, ambientales que generan las guerras.

Principales tareas/actividades desarrolladas:

Convocatoria a las escuelas rurales (mes de agosto)

Se solicitó la redacción de un texto breve que fue enviado a la Coordinación de Educación Rural (mes de septiembre). Para Sistematizar la información y armar la Antología con la producción del material compilado de todas las escuelas.

El cierre consistirá en socializar la información a través de las redes del Ministerio de Educación.



Acciones realizadas por “Desde mi tierra” durante la Feria del Libro 2022

Presentación del libro Renacer en Chamamé producto de la participación del Colegio El Espinillar orientado por la Prof. María Emilia Piñeyro. en Feria de Ciencias en todas sus instancias, escolar, zonal, provincial y nacional.



Contamos con la disertación del Historiador Juan Pedro Zubieta, quien destacó la importancia de revalorizar el chamame en la educación.

En articulación con la coordinación de educación artística presentamos músicos y bailarines de chamamé del Colegio Secundario Martín Miguel de Guemes de San Luis del Palmar.

La Cátedra Libre del Chamamé de la UNNE (Resolución 179 – 20/04/2011 de la UNNE).

A cargo del Dr. José Miguel Bonet se sumó al proyecto “Desde mi tierra”, dando Charlas sobre Chamamé en las siguientes escuelas secundarias rurales de nuestra provincia;

Extensión Áulica Esc. N°121-
Colegio Secundario de Yahapé Extensión Áulica (Esc. N° 791
Ex Áulica Escuela Agro técnica (Esc. N° 50)
Colegio Secundario "Pedro Alcantara Díaz Colodrero"
Extensión Áulica (Esc. N°100 (Colegio Sec. Manuel González"
Colegio Secundario "Colonia Llano"



2023 Desde mi tierra: Sabores y saberes con Paye

Fundamentación: La cocina es transversales a otras disciplinas: la antropología, la agricultura, la política, la economía, la física, la química, las matemáticas, la geografía, la poesía, el amor, la historia. Lo que permitiría generar en el aula un espacio de socialización de conocimientos sobre estas producciones culturales y de reflexión sobre las mismas, identificar, registrar y valorar la gastronomía como materialidad y saberes en el Complejo Cultural Chamamecero. Son bienes culturales por representar un rasgo fundador y esencial de nuestro ñandereko y constituyen un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la globalización.

Objetivos: Analizar, reconocer y valorar la gastronomía correntina.
Socializar el conocimiento y las reflexiones en el aula.

Rescatar a través de la memoria colectiva, la cultura alimentaria que realizaban los ancestros de los alumnos.

Valorar los ingredientes, técnicas, hábitos y conocimientos transmitidos de generación en generación.

Difundir y preservar en el ámbito educativo la cocina criolla, como una expresión de integración y respeto a nuestra tierra.

Proteger los bienes materiales y no materiales que conforman nuestro patrimonio cultural.

Acciones realizadas: Divulgación de la importancia de nuestro patrimonio cultural

Registro de recetas típicas del lugar, entrevistas a lugareños.

Las acciones de "Desde mi tierra" se llevan a cabo desde el año 2021 por iniciativa de la Coordinación de Educación Rural, mediante una red de intercambio con encuentros y reuniones virtuales, entre docente y estudiantes de las escuelas rurales de la Provincia de Corrientes para compartir, colaborar participar y socializar haciéndolos sentir protagonistas orgullosos, guardianes de la herencia milenaria de sus tradiciones y costumbres.

Propuesta de Intervención - Bárbara Elina Antonini.

Revalorización de la identidad en escuelas rurales de la provincia de Corrientes

Memoria, identidad: Las políticas educativas de memoria, se sostienen sobre la construcción de una pedagogía con los que el pasado se hace presente en las aulas. La provincia de Corrientes es rica en sus arraigadas tradiciones y, entre ellas, la lengua guaraní, la música que la identifica: el Chamamé. El correntino expresa su sentir a través de su poética, su música y su danza. El Chamamé está incluido en los currículos de las diferentes modalidades y niveles educativos. Este proyecto responde a la necesidad de fomentar y difundir actividades relacionadas con la cultura y las tradiciones locales vinculadas al Chamamé, realizando diversas acciones a fin de acercar a los estudiantes a sus propias raíces, historia, tradición y costumbres, buscando dar a conocer y revalorizar su lengua originaria, las manifestaciones artísticas locales. el material didáctico con contenidos contextualizados facilita y enriquece el aprendizaje. La memoria es la posibilidad de enlazar pasado, presente y futuro. Los relatos sobre un pasado común constituyen el sustrato de la identidad de los grupos. Estos relatos se transmiten y refuerzan a través de distintas prácticas de rememoración y conmemoración, dando lugar a memorias colectivas .

Introducción: la temática seleccionada esta referida a la religiosidad y los mitos de la población rural de nuestra provincia, los que transmitidos a través de generaciones, se reflejan en las letras de muchas canciones.

Planteo y delimitación del problema: Ante el avance de la globalización urge generar contenidos contextualizados para las zonas rurales tendientes a fortalecer la identidad cultural de los estudiantes y su sentido de pertenencia, sus raíces, historia, tradición y costumbres, a fin de revalorizar las manifestaciones locales en el ámbito educativo,

Libros con contenidos contextualizados para escuelas rurales.

Contextualización: nuestra música el chamamé hoy Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad, abarca ñandereko (nuestra forma de ser) bienes culturales que representan un rasgo fundador y esencial de nuestra identidad y constituyen un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la globalización.

Justificación de la relevancia: responde a la necesidad de fomentar y difundir actividades relacionadas con la cultura y las tradiciones locales vinculadas al Chamamé, nombrado por la UNESCO, el 16 de diciembre del 2020, como Patrimonio inmaterial de la Humanidad.

Diagnóstico: La religiosidad, los mitos y leyendas, invitan a ahondar en la historia, en los saberes del pueblo, en las tradiciones, nos conduce a un territorio de recuerdos y emociones.

Relevamiento y análisis de necesidades: La globalización tiende a unificar modas y costumbres, revalorizar nuestras raíces nos permite mantener nuestra identidad.

Caracterización de la situación actual en relación a la deseable: todo lo ajeno y distante nos seduce a través de los medios de comunicación. No debemos avergonzarnos de ser quienes somos, ni comprar

espejitos de colores. Es una realidad que las estrellas brillan más en el cielo en las zonas rurales que en las grandes ciudades. Al contextualizar los contenidos en las aulas los alumnos aprenden motivados.

Fundamentación de la intervención: la religiosidad, los mitos y leyendas hablan de las creencias de un pueblo, son transversales a otras disciplinas: la tecnología la antropología, la agricultura, la política, la economía, la física, la química, las matemáticas, la geografía, la poesía, el amor, la historia. Lo que permitiría generar en el aula un espacio de socialización de conocimientos sobre estas producciones culturales y de reflexión sobre las mismas, identificar, registrar y valorar saberes en zonas rurales.

Objetivos generales: Identificar, registrar y valorar la religiosidad, los mitos y leyendas como materialidad, bienes culturales que representan un rasgo fundador y esencial de nuestro ñandereko que constituyen un importante factor del mantenimiento de la diversidad cultural frente a la globalización.

Objetivos específicos: Analizar, reconocer y valorar la religiosidad, mitos y leyendas correntinas. Socializar el conocimiento y las reflexiones en el aula. Rescatar a través de la memoria colectiva, la cultura de nuestros ancestros transmitidos por generaciones. Difundir y preservar en el ámbito educativo, religiosidad mitos y leyendas, como una expresión de integración y respeto a nuestra tierra. Proteger los bienes inmateriales que conforman nuestro patrimonio cultural.

Resultados esperados: Divulgación de la importancia de nuestro patrimonio cultural de zonas rurales

Plan de acción: Planificación de estrategias. Se invitará a participar a las escuelas rurales, enviando instructivos y recomendaciones, se asesorará y recibirán las producciones. Las que se compilarán para ser divulgadas en una publicación. La estrategia de gestión del aprendizaje será desde la interdisciplinariedad. En palabras de Boix Mansilla V. (2010), el aprendizaje interdisciplinario se define como el proceso mediante el cual los alumnos llegan a comprender conjuntos de conocimientos y modos de pensar de dos o más disciplinas o grupos de asignaturas y los integran para lograr una nueva comprensión.

Se generará un clima de reflexión crítica, comunicación constante y colaboración mutua, lo que implica la necesidad de trabajar colectiva y cooperativamente para lograr a través de una retroalimentación estructurada, asegurar una fluida comunicación que contenga aclaraciones, valoraciones, inquietudes y sugerencias para los estudiantes. La planificación de tareas y los criterios de evaluación, a fin de acordar lo que se considerará al momento de evaluar, bajo qué formas y cuáles son los niveles de desarrollo de las tareas, que permitirán establecer el grado de apropiación y desarrollo de capacidades alcanzadas. El enfoque será crítico y reflexivo. Al igual que en este libro, los alumnos participaran de un concurso de relatos y cuentos. Y sus producciones serán publicadas. La evaluación de las tareas será continua, participativa y formativa, centradas en la comprensión Socializar el conocimiento y las reflexiones en el aula.

Destinatarios: Comunidad educativa: de Escuelas Rurales de la provincia de Corrientes que quieran participar.

Cronograma: De marzo a octubre .

Proyección del Trabajo: El proyecto promueve el trabajo en red entre escuelas rurales.

Evaluación: Indicadores de aprendizajes: Los alumnos deberán dar cuenta del proceso seguido durante el desarrollo del trabajo y mostrar coherencia entre la presentación oral y escrita, la producción expuesta y el Informe presentado. Se pretende que el grupo de los alumnos sean los protagonistas.

Tema del trabajo: apunta al abordaje de la religiosidad, mitos y leyendas propios del contexto (con el propósito de ampliar, enriquecer, relativizar saberes de la comunidad escolar).

Adecuación del tema a los contenidos curriculares del nivel educativo correspondiente.: El proyecto tiene como eje central la enseñanza de contenidos curriculares del nivel al cual pertenecen los/las alumnas/os. En las escuelas con secciones agrupadas, puritano) deberá ser visible la complejización en el abordaje de los contenidos, según los años de escolaridad que cursan los/las estudiantes involucrados

Vínculo con el conocimiento: se promueve en los/las alumnas/os una mirada positiva sobre sus propias posibilidades de conocer, aprender; hace posible que en escuelas rurales aisladas los/las estudiantes tengan oportunidad de escuchar otras voces, más allá de los/las docentes y comunidad educativa.

Repercusión en la comunidad educativa: Impacto en la comunidad, Difusión en la comunidad, Comunicación, Participación de otros grados/ años. Otros actores.

Teresa Parodi

exponente de nuestra cultura



Matías Gonzalo Peña Manibardo,

Introducción

Teresa Adelina Sellarés, conocida como Teresa Parodi (Corrientes, 1947), es una de las figuras femeninas más importantes de la historia de nuestro complejo cultural, tal como hemos mencionado en el desarrollo del Eje 3 “Formación del campo disciplinario en los estudios del complejo cultural regional del Chamamé” de la presente Diplomatura. En su carrera, aún vigente, se ha presentado en los principales escenarios de nuestro país y del extranjero. Su aporte al movimiento “Canción Nueva Correntina” en calidad de organizadora, autora e intérprete ha sido de gran relevancia. Además, es importante destacar su labor docente ya que, como veremos posteriormente, muchos de sus estudiantes alcanzaron un gran nivel, presentándose en diferentes ediciones del certamen “Canción Nueva”.¹

En el presente trabajo nos proponemos señalar los aspectos fundamentales de la biografía artística de Teresa Parodi; detallar algunas características de su poética, concerniente al Eje 5 “Poesía popular y erudita: oralidad, escritura y bilingüismo” y dar cuenta de su influencia en el movimiento “Canción Nueva Correntina” (temática abordada en los Ejes 3 y 5). Para lograrlo, mencionaremos los hitos de su carrera y su participación en cada Edición del certamen “Canción Nueva”. También analizaremos algunos aspectos de la letra de una de sus creaciones más importantes, *El cielo del albañil*. Veremos, en suma, que estamos frente a una personalidad fundamental no solo del Chamamé, sino de la cultura de nuestro país.



En 1984 se presentó en el “Festival de Folklore de Cosquín” (Córdoba), donde recibió el premio “Consagración”, lo que le abrió las puertas al reconocimiento nacional. Debido a su carrera y obra autoral, ha sido distinguida con importantes premios. Algunos de ellos son el del Fondo Nacional de las Artes, el “Carlos Gardel”, el “Carmín de Oro” a la trayectoria que entrega el Festival de Cosquín y los Premios Konex en 2005 y 2015 y el Konex de Platino en 1995.

Durante 2006 y 2007 fue Directora General de Música de la Ciudad de Buenos Aires. En 2008, creó y dirigió el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNH) de las Madres de Plaza de Mayo. Integró el Consejo Directivo de AADI y el Directorio de SADAIC entre 2009 y 2014. Fue la primera Ministra de Cultura de Argentina entre mayo de 2014 y diciembre de 2015. Además, fue Parlamentaria del MERCOSUR por Argentina entre diciembre de 2015 y octubre de 2016.

Biografía artística

Teresa Parodi² se inició en la música en su niñez y posteriormente realizó estudios de canto y guitarra. Durante la década de 1970, se desempeñó como maestra rural. Al regresar a la ciudad de Corrientes dio clases de música. Años después, participó activamente en los certámenes de nuevos valores de su tiempo junto a algunos de sus estudiantes. Formó parte de la “*Orquesta Folklórica de la Provincia*”, invitada en 1972 por el Maestro Herminio Giménez. Con esta formación realizó sus primeras grabaciones. Su primer disco, *Desde Corrientes* (1981), está compuesto por algunas de las obras presentadas en el certamen “*Canción Nueva*” así como por poemas de Francisco Madariaga y David Martínez que fueron musicalizados por ella, hecho novedoso para la música correntina de ese momento.

Influencia de Parodi en el movimiento “Canción Nueva Correntina”

“Canción Nueva Correntina” no fue solo un certamen de canciones inéditas sino que se trató de todo un movimiento cultural que, durante la década de 1970, “movilizó a encumbrados representantes de la poesía y la música correntina, que con el acompañamiento de cultores de otras disciplinas artísticas, generaron un movimiento que se tradujo en una verdadera revolución dentro del chamamé” (González Vedoya y Zubieta, 2021, p.17). Los autores sostienen que “hubo 4 ediciones que fueron organizadas por una asociación civil creada especialmente al efecto, como fue la CIAC (Compositores, Intérpretes y Autores de Corrientes), la primera del año 1972 y las subsiguientes 75, 77 y 78” (Ibídem, p.14). La propia Parodi es quien confirmó que este movimiento “se inspiró en la corriente del “Nuevo Cancionero” surgido en la región de Cuyo” (Ibídem, p.37), un fenómeno coincidente con el llamado “*Boom del folklore*” de la década de 1960, época del auge de la música folklórica argentina.

Uno de los aspectos más relevantes del movimiento “Canción Nueva Correntina” es que su surgimiento se dio en la capital provincial, a diferencia del chamamé tradicional. Además, al igual que en otros hechos trascendentales de la historia del chamamé, se destaca que una figura femenina (Marily Morales Segovia) se encuentra entre las gestantes del movimiento.

A continuación, señalaremos la participación de Parodi en cada Edición del certamen, de acuerdo a lo expuesto por González Vedoya y Zubieta (2021). En relación a la Edición de 1972, Parodi fue parte de la Comisión Organizadora. También estuvo entre los artistas convocados, participando como autora e intérprete. De hecho, el jurado decidió dar su voto a la obra *Andanzas de un pomberito*, letra y música del cantautor León Antonio Sánchez, que fuera defendida por ella. Además, Teresa fue premiada como la mejor intérprete de la Edición. Es necesario destacar que 2 de sus interpretaciones fueron seleccionadas entre las finalistas: *Palabras a Itatí* de Pocho Roch y la ganadora *Andanzas de un pomberito* (ibídem p.45- 60). Parodi no participó en la Segunda Edición (1975). Al ser consultada por los motivos de ello, manifestó que “**estaba dedicada a otro tipo de producción**”³ (Ibídem, p.79), haciendo referencia a sus hijos.

En la Tercera Edición del certamen (1977) se dio un cambio importante en el reglamento: la división en categorías “editados y “no editados”, separando a los autores o intérpretes que hubieran realizado una grabación, al menos, de aquellos que no. Esta Edición vio el regreso de Parodi como autora e intérprete, esta vez acompañada por un grupo “integrado en su mayoría por sus alumnos de guitarra y canto” (Ibídem, p.90), lo que habla a las claras de la importancia y la calidad de su desempeño como docente. En esta ocasión, Teresa fue premiada dentro de la categoría “autores inéditos”, por *Mitá poriahú* y *Teyú Taragui*. Esta última recibió, además, el premio del público dentro de su categoría. Asimismo, la agrupación que ella dirigió se consagró como “Mejor Conjunto Vocal” y ella junto a Alejandro Parodi recibieron la “Mención como Autor Inédito” por *Teyú Taragui* (Ibídem, p.95- 96).

En la Edición de 1978, la última según los autores, el gran desempeño docente de Parodi nuevamente fue evidenciado, a causa de que muchos de sus alumnos participaron del certamen, en algunos casos acompañados por la propia Teresa. También se destacó como autora e intérprete, siendo seleccionadas entre las 12 canciones finalistas *Crecencia*, letra, música e interpretación suyas; y su interpretación de *Mitá Cambá*, letra y música de Cecilia Manzonillo (Ibídem, p.128).

Letras de Teresa Parodi

Una característica de los autores surgidos dentro del movimiento “Canción Nueva Correntina” es que se permitieron mostrar las desgracias del correntino, como la decadencia o la pobreza, “entendiendo que la renovación que pretendían no debía circunscribirse a lo autoral e interpretativo, sino que debían además involucrarse de lleno en las cuestiones sociales” (González Vedoya y Zubieta, 2021, p.37).

En sus letras, Parodi hace referencia recurrentemente a las labores de los correntinos, puntualmente a aquellas mal pagas y que brindan poca estabilidad. Ejemplo de ello es el título de su segundo trabajo discográfico, Canto a los hombres del pan duro (1983). Los nombres de algunas de sus canciones también dan cuenta de ello, como La changa de los domingos y El cielo del albañil, que tomaremos para analizar su poética. No es casualidad que el Certamen de canciones de la Fundación Memoria del Chamamé “Teresa Parodi” haya seleccionado como temática para abordar las poesías a los oficios (Fundación Memoria del Chamamé).

El cielo del albañil

Letra y música: Teresa Parodi y Antonio Tarragó Ros.

En esta letra podemos observar versos asociados a la poesía erudita, con 12 o 13 sílabas.

El estribillo está conformado por versos octosílabos con rimas asonantes, similar a la poética de los compuesteros, de acuerdo a lo planteado por Zappa (2021, p.18). Es posible, además, observar el uso del jopará, es decir, el uso mixturado del español y el guaraní. En este caso, se utilizan las palabras angá y sapukay. A continuación, transcribimos la primera estrofa y el primer estribillo, en los que se observa lo anteriormente mencionado:

Allá cerquita del cielo entre los andamios
sentado como un tropero le está mateando
igual como si estuviera en medio del campo
debajo de alguna sombra junto a un remanso

En la radio sin querer	Y hasta le parece angá
como un duende el acordeón	que si suelta un sapukay
estirando un chamamé	los peones le han de oír
le estremece el corazón	en la estancia “El Paraisal”

Conclusión

A partir de lo que hemos observado, al hablar de Teresa Parodi podemos afirmar que estamos ante una figura relevante de la historia de nuestro complejo cultural. Su influencia y reconocimiento dentro del movimiento “Canción Nueva Correntina” y su posterior carrera artística, con clásicos del cancionero litoraleño como Bajo el cielo de Mantilla, Apurate José Pedro Canoero y El cielo del albañil, la constituyen como una personalidad fundamental del Chamamé.

A su faceta artística se suman su actividad en la función pública y su labor en vinculación con organizaciones de derechos humanos. La trayectoria de Parodi está atravesada por su interés respecto de las cuestiones sociales de nuestro país, que se evidencia en el contenido de muchas de sus letras (como las mencionadas), en los cargos políticos que ocupó y en su relación con las Madres de Plaza de Mayo. Esto da cuenta de su capacidad para abarcar una gran diversidad de áreas vinculadas a la cultura de nuestro pueblo, no solo dentro de la región guaraníca sino también a nivel nacional y latinoamericano.

Además, si tomamos en consideración su desempeño como docente y los frutos de esta labor, podemos afirmar que su legado es trascendental no solamente por su trayectoria sino también por cómo influyó a las siguientes generaciones de chamameseros y por el modo en que ella en sí misma, como persona, refleja la cultura de la región guaraníca, a partir de la convergencia de intereses y roles que ha llevado adelante durante su vida, que están conectados y forman parte de la cultura chamamesera.

Notas:

Ver página 3.

2 Los datos que se mencionan fueron recabados de González Vedoya y Zubieta (2021), la Fundación Memoria del Chamamé, la Fundación Konex y la página oficial del Parlamento del Mercosur.

3 Las negritas e itálicas corresponden a los autores de la cita.

Entregado: 05/12/2022

Bibliografía citada / consultada

Fundación Konex (s. f.). Teresa Parodi. de <https://www.fundacionkonex.org/b249-teresa-parodi>

Fundación Memoria del Chamamé (2022). CERTAMEN DE CANCIONES “TERESA PARODI”.

Recuperado de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/actividad/197/>

Fundación Memoria del Chamamé (s. f.). TERESA PARODI.

Recuperado de <http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/biografia/792/>

Fundación Memoria del Chamamé (s. f.). Discoteca de TERESA PARODI. Recuperado de

<http://www.fundacionmemoriadelchamame.com/discoteca/495/>

González Vedoya, J. y Zubieta, J (2021). A 50 años de... Canción Nueva Correntina: 1972- 2022. Corrientes, Moglia Ediciones.

Parlamento del MERCOSUR (s.f.). PARODI, Teresa. Recuperado de

<https://www.parlamentomercosur.org/innovaportal/v/11316/1/parlasur/parodi-teresa.html>

Zappa, P. (2021). Ñurpi. Por el campo Correntino (2a ed.). Corrientes, Moglia Ediciones.

El Chamamé en el Uruguay

aportes y experiencias compartidas



Jorge López Arezo

Introducción

El presente informe pretende, ahondar de manera breve, como cita el enunciado, algunos aportes y experiencias compartidas entre los uruguayos y demás habitantes de las provincias litoraleñas de Argentina, así como de Paraguay y Brasil, en lo que comprende el concepto asignado como Complejo Cultural Regional del Chamamé¹, acompañando además la designación del Chamamé como Patrimonio de la Humanidad, declarado en el año 2020 por la UNESCO.

La mirada de este informe y experiencia, apunta hacia una observación puntual, seguramente no completa ni profunda, pero con la intención de identificar la realidad del Chamamé como género presente en el territorio uruguayo, acompañando el proceso cronológico de su construcción como género Folklórico, que alcanzó estas latitudes, que aportes hicieron nuestros paisanos al mismo, y que herencia podemos hallar en la actualidad, considerando la globalidad cultural actual en que estamos inmersos.

Este trabajo, tiene como objetivo crear un antecedente sistematizado, como primer relevamiento del contexto local al que nos integramos regionalmente, que se nutre y devuelve a la fuente un sinfín de expresiones propias, en una especie de ida y vuelta.



Una mirada inicial

Partiremos desde el primer estudio en territorio, realizado por Lauro Ayestarán², quien con su metodología sobre las formas musicales y coreográficas, practicadas por el pueblo oriental, hoy uruguayo; aborda, de distintos modos la documentación y recopilación de obras en territorio, interesándonos para este estudio, observar su visión hacia la música primitiva y luego la folklórica.

Sobre las vetas que pueden haber nutrido en parte la gesta del chamamé en este territorio o aportado fragmentos en esa construcción regional, atenderemos especialmente sobre las formas de música primitivas, al grupo del orden tupiguaraní, que cubría desde las antiguas misiones orientales, hoy Rio Grande del Sur, comunidad que fue disuelta y esparcida, debido al interés territorial del Portugués, donde se trasladaron en grandes grupos hacia la Banda Oriental, las misiones argentinas y al territorio paraguayo, formando núcleos tribales de la mejor faz civilizadora, entretendiéndose con los criollos, las bases de poblaciones y estancias, dejando de lado la observación sobre el grupo Chaná-charrúa, que fuera perseguido y casi exterminado por el español y luego el propio criollo.

Ayestarán, [1953, pág. 04] menciona la gran documentación presente a fines del siglo XVIII, sobre guaraníes “indios músicos”, quienes con flautas, tamboriles, arpas y guitarras, sumándose a los oficios religiosos del territorio oriental, citados como “indios misioneros” se encontraban presentes en las iglesias coloniales y capillas de la campaña. Esta cultura misionera se dispersa en territorio por dos vías de influencia religiosa con modelos similares, pero no iguales, al sur del Rio Negro “Franciscanos” y más al norte y litoral la expansión presencial de las estancias guaraníticas, gestadas por los “Jesuitas”, quienes en relatos del Padre Zipolli, expresa sobre los guaraníes en la campiña, al igual que aquellos dentro de las reducciones, era grandes músicos y bailarines, algo que se daba de modo natural y espontáneo, sea para el trabajo, el culto o rezo y no olvidado, aún en momentos belicosos.

La presencia y la herencia cultural de estos guaraníes, es visible en algunos rasgos de los habitantes de las ciudades que comprenden el área de frontera uruguaya brasileña, hasta el Rio Negro, donde integraban las postas de la gran Estancia de Yapeyú, forjando por estos parajes norteros, una diversidad de vocablos y términos plasmados en los pueblos, ciudades y toponimia de nuestro territorio político actual.

El investigador José Curbelo [2019] profundiza sobre Ayestarán, citando en sus estudios que alrededor de 1852, llega el acordeón de una hilera primeramente y luego el de dos hileras al Uruguay, y será instrumento preferido por los hombres rurales y suburbanos para expresarse en su musicalidad, si bien mayormente las melodías de estos instrumentos van de la mano de polcas y otros ritmos migratorios, luego comienzan a surgir un sinfín de composiciones locales, muchas recogidas en su acervo, partiendo de polcas, chotis, mazurcas, maxixas, valseados y Chamamés.

El empuje a dos orillas, de las industrias culturales hacia la actualidad.

Mucho tiempo pasado desde la colonización y el surgimiento de diversos asentamientos y poblaciones, se forjan incluso con la necesidad de ocupar los territorios y definir fronteras, dentro de esa realidad, está inmersa la radio, el disco, las partituras vendidas con los instrumentos, luego los festivales, en esta frontera territorial del litoral y del norte uruguayo, grande era el tránsito de cultores y adeptos de diversos géneros, siempre encontrando al chamamé y otros estilos emparentados al mismo.

A similitud de lo que ocurrió en Argentina, con la modernización de la capital, y la migración provincial, los “orientales”, no fuimos ajenos desde esta orilla a ese proceso, donde muchos trabajadores partieron a la capital, e incluso a territorio argentino, mimetizándose en esa cultura. Hoy ya transcurridos 100 años de radiofonía en ambas orillas, difícil no percibir y reconocer al chamamé, polcas, rasguidos, y valseados, mixturados en milongas, habaneras y chotis, en nuestra memoria auditiva familiar, hermanados directamente por la instrumentación de la orquesta rural campesina de guitarra y acordeón.

Aníbal Sampayo, principal referente uruguayo en el género, ha aportado gran infinidad de obras al repertorio. En tanto Alfredo Zitarrosa y Amalia de la Vega, entre otros referentes nacionales, incorporaron ocasionalmente en diversos momentos, temas y musicalidad a sus cancioneros con matices propios, a una cultura que desean incorporar como cercana, dentro del repertorio folklórico.

Poco podemos identificar claramente, cuanto al registro corporal del chamamé en el Uruguay, no podemos afirmar su inexistencia o el poco desarrollo, sino que carecemos de estudios documentados y de exponentes al respecto del género.

Necesitamos una valoración desde un estudio puntual y profundo sobre ambas vertientes, musical y dancística comunes al complejo, que nos permitan visualizar la presencia uruguaya en el contexto regional de la comunidad chamamecera.

Religiosidad

No ajeno a ello, la Fe y religiosidad, así mismo como las costumbres ancestrales del guaraní se perciben en el territorio, donde la migración del éxodo guaraní, fuera abundante, y crisol de muchas poblaciones, que perduran a la actualidad. Perceptible en rasgos familiares misioneros, las herencias aculturadas y mantenidas en las casas y ranchos, salvaguardan altares criollos, así como pequeñas capillas en las estancias, y centros poblados de gran vínculo misionero.

El epicentro actual de esa expresión misionera se reúne en Villa Ansina, donde se celebra la Fiesta de Nuestra Sra. De Itatí, a espejo de la presencia mariana a orillas del Río Paraná.

A modo de Análisis

Posterior a una presencia Guaranítica Misionera en el norte y litoral uruguayos, la magnitud del complejo o la visión macro, del espacio que comprende e integra la territorialidad en que está inmersa la cultura chamamecera es primordial, percibiéndola nosotros, como una nación propia, con el pueblo que la integra, indiferente a límites políticos, y en consonancia con la esparsión misionera, expresada por Guillermo Furlong [1946]³.

«En América [...] las variantes locales [...] no coinciden con el mapa político actual. El folklore cabalga en América sobre los límites políticos» (Ayestarán, 1968b: 20-21).⁴

Sobre los estudios y las primeras investigaciones musicales, abarcados entre Lauro Ayestarán y Cedar Viglietti⁵, interponiendo conceptos musicológicos y del folklore como ciencia; Lauro, describe al Chamamé, como variante de Polca, reconociendo recoger varias piezas en el litoral, pero expresa no hablar de ello en el momento, quizás por premura de la publicación, o por no tener información clara al momento de las mismas. Luego Viglietti, dedica un apartado, al decir de la Polca, que nos propone una incógnita concreta sin aclaraciones en el mismo trecho [1968, pg. 70], describiendo como características de esta, lo siguiente: «ella avanza el primer paso hacia el contacto entre ambos sexos», continuando en afirmación a los dichos de Acuña de Figueroa, «Baile girado, se avanza y se retrocede, desplazándose a uno y otro lado, con una especie de sobrepaso que hará decir a un viejo cronista nuestro, “desgraciada polca de punta y taco». (el remarcado negrito es nuestro). Continúa su referencia y asimila que «la Polca Canaria, se asoma mucho a la Milonga», aclarando el investigador que el Chamamé es una diferenciación local en Corrientes, sin ahondar más sobre el tema.

Tales sobreentendidos o despreocupaciones de los uruguayos, nos aproximan a la aseveración que ya realizara Porfirio Zappa [2021, pág. 25] en Ñurpi⁶, en la cual expresa la intención de «denominar como Polca a la música correntina, así como posteriores vocablos, que luego con gran apoyo del pueblo se instituyó definitivamente el termino Chamamé», más allá de la musicalidad, por veces transitoria entre sí.

Lo cierto, entendemos que por mucho tiempo se dejó pasar por alto la referencia al género en el territorio oriental, quizá por no desear “hincarle el diente” al tema o simplemente considerando que pudieran ser todas variaciones de polca, sin determinar sus diferencias, o precisar un estudio específico, dirigido con rigor académico pormenorizado al respecto, prefiriendo generalizar los términos.

Con la expansión y llegada de la radio en ambas orillas, la cuestión se pondrá linda, y jugoso será el tema, dado que las emisoras comenzarán a abrir nuevos escenarios y posibilidades para la música rioplatense y litoraleña, estando inmerso los artistas y compositores de ese momento histórico, surgiendo en 1922 en Montevideo, las radios Paradizábal y General Electric, mediante aportes técnicos realizados por compañías estadounidenses.

Mónica Maronna⁷, [2012] describe en su tesis de grado, que para este 2022 se transforma en publicación, la siguiente apreciación al respecto, que data de la vorágine que llegará a todos los rincones del territorio oriental, sobretudo a la campaña.

“Desde 1923 las referencias a los aparatos receptores hacían hincapié en que se trataba de un artículo necesario para el hogar y cuyos fines eran diferentes al gramófono, su principal competidor.”

En ese auge como industria cultural, estudiamos junto al Profesor Pedro Zubieta, el espacio en que la radio, los primeros sellos, luego los bailes y fiestas rurales o los salones ciudadanos, propician el ambiente a una generación de artistas nacionales, que encontrarán en el pueblo litoraleño y provincial, un nicho de “mercado”, para implementar en sus repertorios temas afines; en tal sentido reconocimos en esta Diplomatura, nombres de uruguayos, como Amalia de la Vega y Alfredo Zitarrosa, y al gran exponente Aníbal Sampayo, quien aportó al género chamamecero y litoraleño, diversas obras; Las radios del litoral uruguayo, poseían programas y espacios donde diversos referentes correntinos y entrerrianos, concurrían a presentar sus trabajos, al ejemplo de Mario Millán Medina, quien en Radio Salto, tuvo la oportunidad de acercarse por primera vez a los micrófonos de una emisora. También conocemos también entre los años 65/80, y durante su exilio en la Argentina, donde Anselmo GRAU, compone temas que se musicalizarán por diversos artistas del género, mencionando a “Entonces Sabrás” y “Esperanza Cañera”, aunque también otros referentes menos conocidos como Aquilino Pio, Pilar Meneses y Adiodato Leites, integraron anteriormente en sus cancioneros algún tema por afinidad o vecindad.

Aquilino Pio, salteño, registrado por Lauro Ayestarán en el litoral uruguayo por los años 40, con muchísimas obras musicales en repertorio, que interpretaba con su acordeón, tocadas empíricamente, aprendidas desde su juventud en el departamento de Rivera, transformándose en un virtuoso del instrumento, integró el mismo diversos chamamés, polcas, valeses, paso dobles, baiones, mazurkas y rancheras, entre otros, siendo uno de los grandes exponentes regionales hasta los años 1980, registrándose por el Sello uruguayo, Perro Andaluz en 2004, un disco en su memoria, con las recopilaciones realizadas por Ayestarán, remasterizadas.

En el mismo sentido, en el departamento de Rivera, el músico Don Pilar Meneses, mencionado por Alejandro GAU [2015]⁸, peón rural, asentado en la zona de Moirones, próximo a la frontera con Brasil, animaba fiestas rurales, remates, yerras, fiestas escolares y otros bailes en la región, tocando su bandoneón, citando además que del mismo modo mucho antes que este, Adiodato Leites, hacía la *esparsión* de los géneros musicales de acordeón y bandoneón, incluso de polcas y chamamés, del cual ahondaremos en otro momento.

En diálogo con Eduardo Sívori sobre el concepto de “Nación Chamamecera”, respecto al legado y herencia poética de Sampayo en el Uruguay, no son reconocibles nítidamente, representantes continuadores de su estilo, algo que nos proponemos indagar y profundizar. Sí, es visible en estos tiempos un resurgir poético y musical, visualizando el interés en nuevos valores artísticos, que buscan inclinarse hacia la música litoraleña y chamamecera, a ejemplo de Amalia y Alfredo, incorporando repertorio tradicional de los pioneros, repertorio de Aníbal Sampayo y aventurándose a composiciones propias en el género.

Citamos en ese contexto artistas, como Los Gauchos del Roldán, Los Aparceros, La Sinfónica de Tambores, que tienen algunos años en escena, y luego otros más recientes como Los Hermanos Cabillón,

Catherine Vergnes, Enzo Castro, y los “doble chapa”⁹, Fabiano Torres, Daniel Cavalheiro y Leonel Gómez, estos últimos consagrados en los festivales regionalistas de Rio Grande del Sur.

La corporalidad y el movimiento no son ajenos a lo que antecede, se complementan y se necesitan, algo que concordamos con la docente Gabriela Ávalos, y en la misma dirección observada, sobre esa herencia y legado musical a identificar, tenemos un gran vacío documental que rellenar cuanto a la danza. Es visible desde nuestra óptica, que aún en el ámbito rural o suburbano, apoyados en los programas de difusión del género chamamecero, y la presencia de estos artistas actuales, sobrevive de un modo particular y local del bailar chamamé, quizá no tan expresivo o técnico para ello, mezclándose con intenciones y pasos, que sirven de herramienta a diversos otros géneros de abrazo, como la polca propiamente, las chimarritas, los chotis, las habaneras o vaneras, maxixas y valseados.

Esta noche que hay baile en el rancho 'e la Cambicha

Chamamé de sobrepaso, tanguedito bailaré

Chamamé milongueado al estilo oriental

Troteando despacito como bailan los tagüé

“El Rancho ‘e la Cambicha” Mario Millán Medina.

Existió desde los años 1980 aproximadamente, en adelante la presencia y vínculo constante del Prof. Eduardo Piñeyro, nacido en Buenos Aires, asentado en la ciudad de Salto, donde crea su escuela de danza, en la que el chamamé y ritmos del género, siempre fueron presentes en sus propuestas artísticas, muy vinculado a los colectivos de Concordia y ciudades entrerrianas próximas, hoy representado por sus alumnos en diversos grupos de la ciudad de Salto, donde perdura el semillero de la danza.

En el mismo sentido en la frontera norte con Brasil, la proximidad con las vetas chamameceras, se potencian y perviven junto a los artistas nativistas del género del estado “Gaúcho”; desde los años 1990 en adelante se perciben proyecciones artísticas en los colectivos y grupos de danza, dedicándose desde los años 2010 en adelante, quien suscribe junto a mi esposa y pareja de danza, Cecilia Gatto, integrantes de la Pareja Folklórica Iberá, recogiendo e identificando, pasos y movimientos de bailarines empíricos, así como de los habitantes rurales, que aún se expresan en las fiestas y bailes campesinos, existentes en la zona fronteriza.

Como último punto es importante resaltar, que la región tiene fuerte adhesión a los ritos y celebraciones de la iglesia católica, presente y activa, con fuerte vínculo entre la localidad de Villa Ansina, del departamento de Tacuarembó, con la Basílica de Nuestra Señora de Itatí en Corrientes, construyendo un puente cultural y religioso, fuertemente arraigado en la cultura Guaranítico misionera. Allí la pequeña localidad rural a orillas del Rio Tacuarembó, se compone por familias que alcanzan unas 3000 personas, erigido allí el Santuario Diocesano de Nuestra Sra. De Itatí, presentado por la Diócesis en su testimonio [2015]¹⁰, que refiere a la llegada de los guaraníes misioneros, según relatos del Pd. Jaime Ros, que el Gral. Fructuoso Rivera, junto a su ejército, llevaba una pequeña imagen de dicha Virgen, que luego dejó en posesión de una humilde familia, luego de retirarse de las misiones, al celebrarse el acuerdo entre los gobiernos, movilizandolos familias enteras misioneras, que se refugiaron y fundaron la localidad de Bella Unión, en el departamento de Artigas, que luego resultara atacada, afirmando que Doña Brígida Albano, se trasladó con la imagen a Tacuarembó.

En mismo documento asevera el Prof. Oscar Padrón Favre, el gran éxodo guaraní-misionero, introdujo a la banda oriental entre 3000 y 8000 individuos, con todo su legado cultural. Legado que corroboramos, con los hallazgos, y recuperaciones de alfarería e imágenes santas, adquiridas en este último periodo, por el Museo Sin Fronteras, de acervo particular gestionado por el Lic. Antonio Boero en la ciudad de Rivera, quien recoge diversas piezas, en localidades de zonas rurales y suburbanas, estancias, y recupera en

remates en la capital, de piezas obtenidas en hallazgos o donadas a diversos remates regionales, así como expediciones propias realizadas en diversos puntos y zonas de todo el país.

Como podemos observar, tanto acervo sacro, y ritos mantenidos en los parajes y localidades rurales, dan testimonio de la continuidad del legado misionero y la herencia jesuítica en este territorio.

Sobre todo lo expresado, percibimos la presencia continua del legado intrínseco de esta “Nación Chamamecera”, identificando claramente, factores fortalecidos y otros más debilitados que persisten, pese al pasar del tiempo o discontinuidad de referentes.

Bibliografía

- Programa y Fundamentación de la Diplomatura en Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica. UNNE 2022.
- La Música en el Uruguay, Lauro Ayestarán, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), Montevideo 1953. Vol1
- Folklore Musical del Uruguay, Cedar Viglietti 1968 – Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo.
- Ñurpi, por el campo correntino, Porfirio Zappa, reedición Moglia Ediciones, Fundación Memoria del Chamamé – 2021.
- Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense, Guillermo Furlong, 1946 - Ediciones Universidad del Salvador. Bs. As. 1984. 3ra edición.
- Sobre lo artesanal y la artesanía, material de clase, Diplomatura Universitaria “Chamamé: Arte, Cultura Y Sociedad En La Región Guaranítica” – MOD. 7: Artes, oficios y comidas típicas en el Complejo Cultural Regional del Chamamé. 2022.
- Guía de Fiestas Uruguayas, 2da. Edición., MTUR, MEC, OPP – Presidencia de la Republica, Programa Uruguay Integra, Montevideo 2015.
- Conferencia Episcopal del Uruguay, 2015. Santuario Diocesano de Nuestra Sra. de Itatí.
- LOS GAUCHOS DE ROLDÁN, Button Accordion and Bandoneon Music from Northern Uruguay, 2011 SMITHSONIAN FOLKWAYS RECORDINGS. Este proyecto recibió apoyo federal del Fondo para Iniciativas Latinas, administrado por el Centro Latino del Smithsonian - EEUU.
- ARCHIVO 8 BAJOS, Música De Acordeón Y Bandoneón Del Interior De Uruguay (2001-2016), José A. Curbelo, 2019, Realizado con el apoyo del Fondo Concursable para la Cultura de la Dirección Nacional de Cultura del Ministerio de Educación y Cultura de Uruguay.
- La radio montevideana en busca de oyentes, Mónica Maronna - Cuadernos del Claeh N°100, Montevideo 2012.
- La Trama Musical en el paisaje yaguarí, los musiqueros, sus músicas, y ainda mais...ayer y hoy en un acercamiento semántico. Alejandro Gau de Mello, Fondos Concursables para la Cultura, MEC, Montevideo 2015. Webgrafía
- Fiestas Tradicionales del Uruguay – Sitio de Gobierno.uy <https://www.gub.uy/comunicacion/publicaciones/fiestas-tradicionales-deluruguay>
- Festival y Chamamé – SIN TROPIEZO <https://www.youtube.com/watch?v=f2VgxoS3WOG>
- 100 años de radio en Uruguay | Medios Públicos Uruguay https://www.youtube.com/watch?v=UPrrEPBjM_0 • Río de los Pájaros – Homenaje 2020 a Aníbal Sampayo https://www.youtube.com/watch?v=NPY9_ij2Vv4
- Anselmo Grau - Biografía <https://www.historiadelamusicapopularuruguaya.com/artista/anselmo-grau/>

- Esperanza Cañera – Anselmo Grau (Chamamé / canción) <https://www.youtube.com/watch?v=yGRQJxlfhJA>
- Entonces Sabrás – Anselmo Grau (Rasguido Doble) <https://www.youtube.com/watch?v=wGA6pcfRYO4>
- Una litoraleña quiero escuchar - Sebastián Gómez Barboza https://www.youtube.com/watch?v=_ra7wvXHPHs
- Nací de un Río - Catherine Vergnes <https://youtu.be/VfaTJpUduJ8>
- El Hornero - Enzo Castro (Instrumental) <https://www.youtube.com/watch?v=zjBp3Sj5lpQ>
- SONRISA LITORALEÑA - Catherine Vergnes, Joaquín Barreto <https://www.youtube.com/watch?v=-tPhr7P6U4w>
- Historia social y cultural de la radio en Uruguay <https://historiadelosmedios.fic.edu.uy/historia-social-y-cultural-de-la-radioen-uruguay/>
- Aquilino Pio y su Acordeón, Sello Perro Andaluz. http://www.perroandaluz.com/catalogo/cancion/aquilino_pio.html
- Eduardo Piñeyro – Escuela Danzas Ibirapitá - Salto, Uruguay. <https://youtu.be/avoNFRz86do>
- Pareja Folklórica Iberá - Rivera, Uruguay. https://youtu.be/rRtsoKxC_Ck
- Festival de Nuevo Berlin, Rio Negro, Hermanos Cabillón <https://www.youtube.com/watch?v=vrb6lBgWlR0>
- La Virgencita de Itatí en Villa Ansina, Tacuarembó, Uruguay <https://www.youtube.com/watch?v=JKKh51xtgj4>
- Itatí de Ansina – Documental <https://www.youtube.com/watch?v=D99zPYM1Na4>
- Fiesta de la Virgen de Itatí – Tacuarembó <https://www.youtube.com/watch?v=islks33mlcg>
- Santuario Diocesano Nuestra Sra. de Itatí – Tacuarembó <https://iglesiacatolica.org.uy/santuario-diocesano-nuestra-sra-de-itatitacuarembó/>
- Museo Sin Fronteras, Rivera <https://www.facebook.com/MuseoSinFronteras/>

Notas

- 1 Programa y Fundamentación de la Diplomatura en Chamamé: Arte, Cultura y Sociedad en la Región Guaranítica. UNNE 2022.
- 2 La Música en el Uruguay, Lauro Ayestarán, Serv. Ofic. de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), Montevideo 1953.
- 3 Los Jesuitas y la Cultura Rioplatense, Guillermo Furlong, 1946 - Ediciones Universidad del Salvador.
- 4 La Música en el Uruguay, Lauro Ayestarán, Servicio Oficial de Difusión Radio Eléctrica (SODRE), Montevideo 1953. Vol1. Diario EL Pais 1968. Pág. 20-21
- 5 Folklore Musical del Uruguay, Cedar Viglietti 1968 – Ediciones del Nuevo Mundo, Montevideo.
- 6 Ñurpi, por el campo correntino, Porfirio Zappa, reed. Moglia Edic., Fundación Memoria del Chamamé – 2021
- 7 La radio montevideana en busca de oyentes, Mónica Maronna - Cuadernos del Claeh N°100, Montevideo 2012.
- 8 La Trama Musical en el paisaje yaguarí, los músicos, sus músicas, y ainda mais...ayer y hoy en un acercamiento semántico. Alejandro Gau de Mello, Fondos Concursables para la Cultura, MEC, Montevideo 2015.
- 9 Doble Chapa, concepto o identidad aplicada a ciudadanos de doble nacionalidad en zona de frontera uruguayo brasileña. Término creado en Rivera/Santana do Livramento, en comparación con los vehículos brasileños, que circulaban en el Uruguay con ambas matrículas vehiculares colocadas.
- 10 Conferencia Episcopal del Uruguay, 2015. Santuario Diocesano de Nuestra Sra. de Itatí

ACERCA DEL GAUCHITO GIL



María Azucena Colatarci ¹

Introducción.

El tratamiento de la creencia, devoción y celebración al Gaucho Gil, Gauchito Gil, Cruz de Gil (y otras denominaciones similares a la misma figura), se enmarca en la temática de la religiosidad tradicional-popular que se externa por medio de actos devocionales, rituales, celebraciones y festividades correntinas en particular, con expansión en la que bien es posible denominar región guaranítica y, hace ya varios años, a todo el país con diversidad variable.

El estudio de esta devoción se puede abordar desde variados ejes de análisis pero también se la puede considerar el eje en torno al cual se asocian otras manifestaciones, tales como la narrativa relativa a su historia; su iconografía asociada con las artesanías, como también todo otro tipo de producción en serie; también la música y la poesía - chamamés, compuestos y otras que lo evocan y describen, el chamamé como expresión coreográfica y su valor patrimonial inmaterial. Por lo expuesto se puede considerar que el Gaucho Gil integra, y forma parte, de un haz de significaciones que constituye aspectos identitarios de la correntinidad.

En ese sentido el objetivo es aportar algunas apreciaciones respecto de las correlaciones entre la figura del Gaucho Gil y otras expresiones culturales mencionadas en el párrafo precedente.

La información en la que se sustenta esta sintética contribución permite plantear que tanto el Gaucho Gil -en tanto manifestación socio religiosa-, como el chamamé en su diversidad expresiva (música, canto, expresión coreográfica), si bien han surgido en el seno de la provincia de Corrientes en la que tienen plena vigencia, desde allí se expandieron a otros lugares del país sin perder su identidad de origen.

Desarrollo

El Gaucho Gil, incorporado al Registro de Bienes de Patrimonio Cultural Inmaterial, art. 1º, Res. 1339 del 29/12/2017 de la provincia de Corrientes, en tanto manifestación cultural inscrita en el amplio campo de la religiosidad tradicional-popular, es objeto de múltiples expresiones devocionales, rituales y celebratorias que adquirieron gran envergadura a través del tiempo ya que, aunque no se trata del único gaucho milagroso correntino se destaca que, entre ellos, Cruz Gil concita una abrumadora adhesión devocional.

Como la mayoría de dichos gauchos o gauchillos, como los denominan algunos autores, al igual que sus congéneres, Gil quedó al margen de la ley por diversas circunstancias; la narrativa acerca del mismo lo presenta como alguien que quitaba a los ricos para ayudar a los que menos tenían, que era buena persona y la gente lo protegía de diversas maneras hasta que, como se dice que solía suceder, fue apresado. Hasta aquí una historia oral mas o menos común que se reitera en la bibliografía sobre el tema.

De la bibliografía surge cierto consenso respecto de su historia -con las variaciones propias de los relatos orales- en los que se apoyan los autores quienes, a su vez, 'traducen' la oralidad a la escritura; sin embargo hay una suerte de línea narrativa que lo ubica en el transcurso del siglo XIX como un gaucho honesto que por negarse a luchar en uno de los bandos de la época se transformó en desertor motivo por el que debió estar huyendo, y dicha situación lo indujo a transgredir ciertas normas.

Finalmente una partida lo tomó prisionero e inició su traslado para que fuera juzgado, sin embargo en el camino a Mercedes sus captores decidieron darle muerte, según se dice, en el mismo lugar en el que hoy se

erige su santuario. También se asegura que fue colgado de un árbol, cabeza abajo y degollado, a pesar de su insistencia de que se iba a cometer una injusticia. De acuerdo a algunos relatos, lo colgaron de ese modo para que sus verdugos evitaran encontrarse con su mirada pues estaba protegido por un San La Muerte² - del que era devoto - al que tenía como su payé.³

En el contexto de la religiosidad popular (tema de estudio del Folklore), las denominadas técnicamente canonizaciones populares, es decir las no canónicas, (este es uno de los casos), surgen en contextos sociales de tradición católica sin que esto implique que las personas sean practicantes. En dichos contextos está presente la cuestión del culto a los muertos que se expresa en forma espontánea y variada, así como también tiene fuerte impronta la circunstancia de la muerte ya que cuando es trágica, inesperada, cruenta e injusta se considera que la persona se ha purificado en ese momento liminar.

También otros aspectos concurren en el surgimiento de las devociones populares, y aunque posiblemente las dos ya mencionadas sean determinantes, importa tener en cuenta otro factor de importancia como la referencia a un primer acontecimiento, que los portadores consideran portentoso y permite asignarle al objeto de creencia la capacidad de mediación con lo sagrado, que se transmite oralmente.

Si bien son muchas las señales que se observan en los caminos, tales como cruces y lugares para ofrendar flores y velas – cenotafios - que permiten decodificar visualmente que allí falleció alguien en forma inesperada, sólo algunas de esas personas que allí perdieron la vida adquieren relevancia mediadora y se transforman en canonizaciones populares, por lo tanto sólo algunos de los cenotafios se transforman en santuarios no canónicos; este tema lo hemos tratado para el NOA (Colatarci-Vidal -2007) y por razones de espacio se remite a la bibliografía.

En el caso del Gauchito Gil se puede considerar que a partir de su muerte injusta y cruel, de quien se dice que perdonó a sus verdugos, también sanó al hijo de uno de ellos y del que se narran ingentes casos de curaciones milagrosas y otras bondades operadas por su intercesión, justo en el lugar en que fue ajusticiado se plantó una cruz, con el correr del tiempo se construyó un santuario (en la actualidad con instalaciones adecuadas al volumen de gente que lo visita), que es visitado en forma continua por sus devotos que acuden para rendirle culto, expresar su agradecimiento y hacerle peticiones. Cada 8 de enero se congregan multitudes con el mismo fin, sus seguidores realizan acciones rituales como orar y encender velas, también beben, comen, fuman, cantan y bailan chamamés junto al Gauchito Gil.

La narrativa que da cuenta de la historia y los poderes del Gauchito Gil⁴ tanto se encuentra en la bibliografía consultada acerca del mismo, como también en poesías y letras de chamamés como el titulado “Antonio Gil” (letra de Julián Zini y música de Edgar Romero Maciel y compuestos tal como el de María Luisa Paez cuyo título también es “Antonio Gil”, también en un texto escrito en verso de José María Obregón, bajo el título “La Cruz Gil”, citados aquí a modo de ejemplificación mínima.

Un aspecto interesante es la iconografía del Gauchito Gil y los soportes en los que se reproduce, iconográficamente es un gaucho, se podría decir una ‘composición’ visual de gaucho siempre de pie y de frente, en el que prevalece el color rojo que caracteriza parte de su atuendo, en muchos casos tiene detrás una cruz, pareciera estar apoyado en ella, cabría preguntarse si esta composición alude al martirio de su muerte o no. En general las imágenes de bulto, en diferentes tamaños, son de origen industrial, en los registros con los que se cuenta para este informe está ausente la producción artesanal de su figura, también lo reproducen en estampas y banderines entre otras opciones, es decir toda la parafernalia es de origen industrial.

En los sitios en los que se encuentra instaurado un Gaucho Gil es corriente que también haya algún San La Muerte, en este punto hay variabilidad, se puede pensar que esta es una asociación de origen ya que se afirma que era devoto del mismo. No obstante cuento con registros de campo, que relevé en otros lugares del país, en los que hay instauraciones específicas para San La Muerte.

El material visual que se aporta al final es producto del trabajo de campo personal colectado en la provincia de Jujuy en el año 2006, además en esa campaña se pudieron relevar una importante cantidad de instalaciones al Gauchito Gil a la vera de las rutas entre Tucumán y Jujuy, la mayor densidad se encontró en Jujuy. Todas esas instalaciones – de distinta envergadura - se caracterizan por estar al aire libre, ubicadas

debajo o cerca de un árbol, se divisan desde lejos por la profusión de banderines y carteles en color rojo, se advierte que están cuidadas y hay señales inequívocas de ser visitados por devotos. Se podría decir que en la actualidad superan la cantidad de instalaciones a la Difunta Correa.

Conclusión

A partir de lo expuesto se evidencia la difusión exponencial a todo el país de la devoción y creencia en el Gauchito Gil, sin embargo sus instauraciones ya no señalan el lugar en el que le quitaron la vida, sino que dan cuenta de la devoción que la gente tiene por el mismo. Por supuesto que ante esta situación surge la pregunta del motivo de semejante expansión. Si bien hay bastante escrito al respecto es posible arriesgar que varios factores deben haber colaborado: por una parte se sabe que uno de los modos de agradecimiento al Gaucho Gil es instalar su figura en algún sitio para rendirle culto, de este modo son los mismos creyentes los que lo han ido difundiendo al volver a sus lugares de residencia, como también que los camioneros contribuyeron a tal fin.⁵

Pero otro aspecto que parece tener importancia en la multiplicación de instalaciones al Gauchito (aparte del cumplimiento de las promesas de sus devotos) es la acción de los medios de difusión, en particular los medios gráficos y la televisión que hace largos años llegan a todo el territorio difundiendo las costumbres de los distintos lugares del país. En este sentido no se puede dejar de pensar el rol que jugaron las industrias culturales (en particular radial y discográfica) en la difusión del chamamé en la primera mitad del siglo XX, de modo que hasta se podría establecer un paralelismo entre el chamamé y el Gauchito Gil quien, se expandió con fuerza a partir del último cuarto del siglo XX, proyectándose hasta el presente siglo XXI. Por supuesto no se deja de tener en cuenta la movilidad de la población correntina.

En síntesis el Gaucho Gil, San La Muerte y el Chamamé, expresiones culturales inscriptas en el inventario de bienes del Patrimonio Inmaterial de Corrientes, de eminente origen correntino, rural y vigentes, trascendieron la ruralidad y se constituyeron en signos identitarios de correntinidad. Su difusión a todo el país, que reproduce su vigencia fuera de sus tierras de origen, es un claro ejemplo de sello identitario.

Notas

1. KONEX 2014.
2. Devoción popular de la región guaraníca, también difundida hace años al resto del país. Antiguamente la devoción a esta representación de la muerte se mantenía del algún modo oculta, sin embargo en la actualidad se ha visibilizado.
3. Alude a protección.
4. Aparte de las versiones orales que deben circular.
5. Como el caso de la Difunta Correa.

Material fotográfico.

Serie de fotos 1 (4 tomas)



Serie 1. Material de campo personal (2006), San Salvador de Jujuy, a la vera de la ruta. En la cuarta falta una imagen que fue obsequiada por su dueño a uno de los investigadores. Se observa que hay una imagen mas pequeña de San La Muerte.

Serie de fotos 2 (3 tomas)



Serie 2. Material de campo personal (2006), San Salvador de Jujuy, a la vera de la ruta. En este caso ubicado algo más al sur sobre la misma ruta y, tal como se ve en la primera foto está indicado: Santuario Gauchito Antonio Gil

Serie de fotos 3 (3 tomas)



Serie 3. Material de campo personal (2006), San Salvador de Jujuy, a la vera de la ruta. En este caso ubicado algo más al sur sobre la misma, en este caso el espacio está dedicado a San La Muerte

BIBLIOGRAFÍA

- AMARILLA, R. Compiladora. (2005). *Bandoleros Rurales Correntinos*. Ediciones Al Margen. La Plata. Bs. As.
- COLATARCI, M. A. y VIDAL, R. (2008). Entre las devociones populares y el culto a los muertos en el paisaje ritual. *Revista LiminaR. Estudios sociales y humanísticos*. Año 6, vol. VI, (Nº 2). Págs 128-141. Revista de investigación científica del Centro de Estudios Superiores de México y Centroamérica de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- COLUCCIO, F. (1986). *Cultos y canonizaciones populares de Argentina*. Ediciones del Sol. 6. Buenos Aires.
- CHERTUDI, S. y NEWBERY, S.J. (1978). *La Difunta Correa*. Editorial Huemul S. A. Buenos Aires.
- RAINERO, F. R. (recopilador). (1990) *LA CRUZ DE GIL*. Derechos Parejhá (mensajero) Corrientes. Libro Edición Argentina.

MARCOS NORMATIVOS

- UNESCO (1972). Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, 17 de octubre de 2003.
- Ley Nacional Nº 26.118. Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. Buenos Aires, 5 de julio de 2006.
- Ley Provincial Nº 6.193. Patrimonio Cultural Inmaterial. Corrientes, 25 de abril de 2013.
- Resolución Nº 1553, Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes, 30 de diciembre de 2016.
- Resolución Nº 1339, Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes, 29 de diciembre de 2017.
- Resolución Nº 1262, Instituto de Cultura de la provincia de Corrientes, 01 de noviembre de 2018.

“Luna Cautiva”

La más bella zamba, nacida de una tragedia, y que su autor compuso en la cárcel, antes de ser indultado por un presidente



José Ignacio Rodríguez, llamado “Chango” para todo ese inmenso público de la música folklórica argentina que se había transformado en un boom en todo el país y salía al exterior, en la década del sesenta. Chango Rodríguez (José Ignacio en verdad), de padre catamarqueño y madre riojana, estudió en el colegio San José de Villa del Rosario. De joven fue jugador del equipo de fútbol Rioja Junior, de La Rioja.² Su vida en Córdoba lo hizo emblema en su período. Escribió hermosas canciones, como “Vidala de la copla”, “De Alberdi” (dedicada a su barrio), “De mi madre”, “De Simoca”. En el artículo de Mauro Apicella se aborda “la que probablemente fuera la más bella de todas”, la zamba “Luna cautiva”. Un artículo de Mauro Apicella, en La nación, sirve de base a este recuerdo.



Mauro Apicella

La versión oficial sin duda hay que situarla en la propia voz de este autor y compositor, pero como ha sucedido tantas veces con la música folklórica, la canción ha tomado vuelo en otras voces. Algunos la recordarán en el estilo chalchalero; otros, en la dulzura pausada de ese hombre de gesto enérgico, *Jorge Cafrune*. Y más acá en el tiempo, también se podrá mencionar como memorable la versión que Soledad Pastorutti y *Raly Barrionuevo* hicieron para el concierto de los 20 años de carrera de La Sole, en el Festival de Cosquín.

“Luna cautiva” es de una época bisagra en la que la poética costumbrista y paisajista (en esa estética se ubica esta obra) le daba paso a una expresión más referida al ser humano y su circunstancia, a lo manifestado en un nuevo cancionero. Sin embargo, en ambas corrientes se expresaba una poética bien desarrollada en la metáfora. Y en ese sentido, “*Luna cautiva*” quizá sea uno de los mejores ejemplos. La descripción es absolutamente sencilla, pero inspirada y con una significación escondida detrás de pequeñas imágenes. Incluso puede haber toda una historia detrás de una sola palabra o de varias que Chango Rodríguez esparció como claves o pistas de su profundo pesar: grillos (pueden ser bichitos cantores o, también, cadenas), oscuridad, reja, cautiva.

¿Qué dice la letra? Habla de un hombre que ha regresado de algún lugar que no especifica pero que se intuye en cada palabra cuando la escucha es atenta. Dice: “De nuevo estoy de vuelta, después de larga ausencia, igual que la calandria que azota el vendaval (...) Al pie del calicanto la luna cuando pasa, peiné mi serenata, la cresta de sauzal”. Hasta aquí, un cantor golpeado por la vida que regresa a su casa (o que imagina su regreso). Por eso la referencia a la calandria y al vendaval.

Luego dice: “Tu amor es una estrella con cuerdas de guitarra, una luz que me alumbra en mi oscuridad. / Acércate a la reja, sos la dueña de mi alma. Sos mi luna cautiva que me besa y se va”. Si la estrofa tiene un halo casi onírico, en el estribillo relata su realidad. Le pide a esa mujer amada que se acerque a la reja porque él está preso, para que al menos, le deje un beso antes de partir, hasta el próximo encuentro.

En la biografía de Chango Rodríguez hay una historia trágica que fue perfectamente sintetizada en las estrofas y estribillos de esta zamba. Aquella mujer que se acerca a la reja era Lidia Haydée Margarita Bay (“La Gringa”). Chango y “La Gringa” se casaron durante su aislamiento en el pabellón 11 de la cárcel de San Martín. Allí cumplió una reclusión de cuatro años, entre 1963 y 1967, hasta que fue indultado por el presidente de facto Juan Carlos Onganía, luego de sucesivos pedidos de su esposa, que se dedicó a juntar firmas hasta conseguir esta medida que liberó al compositor.

El crimen fue producto de una pelea entre Rodríguez y su compadre Juan Álvarez. Lidia presenció la escena, luego de un asado de cumpleaños, el 11 de diciembre de 1963, en una casa de la localidad cordobesa de Unquillo. Su relato fue reproducido por una de sus hijas: “*Tenían que viajar a San Luis y cuando subieron al auto mi papá se dio cuenta de que le faltaba la plata que le habían pagado como adelanto por un nuevo trabajo [un disco]. Mi mamá siempre se quejaba de ‘la maldita costumbre de ponerla en el bolsillo de la camisa’, así que bajó a buscarla en la casa. Como ella demoraba en volver, él se bajó del auto con el arma para amedrentar a la persona que se la había quedado, y en un forcejeo se escuchó un disparo. Podría haberle dado a mi mamá, que estaba al lado, pero la bala mató a otro. Todo eso está en el expediente*”.

El entrevero fue el detonante de una situación anterior. Durante el asado hubo guitarreada. Chango cantó un tema de Juan Carlos Carabajal y Crisóforo Juárez, pero sin mencionar a sus autores. En ese momento alguien habría insinuado que tomaba canciones que no le pertenecían. Tal vez no fuera más que el atrevimiento de alguien excedido por las copas. Pero Rodríguez comenzó a levantar temperatura. Y cuando se dio cuenta de que le faltaba parte de un dinero que le había adelantado el sello discográfico Philips, para la grabación de un nuevo disco, regresó muy enojado.

Si bien Lidia dijo que el arma estaba dentro del auto, hubo otra versión, que fue la que se impuso en el juicio, referida a que el músico fue hasta su casa en busca del arma y regresó al domicilio, donde se realizaba la fiesta, para amenazar a su compadre. Eso incluyó el agravante de la premeditación, porque tuvo tiempo para pensar en lo que estaba haciendo; por lo tanto hubo otra carátula y otra condena. La Cámara del Crimen determinó 12 años de prisión por homicidio simple y abuso de arma en concurso real.

De los que estuvieron en aquel asado, no fue el único procesado. Se imputó también a Ramón Altamirano, Uladislao Délfor Vera y Dionisio Funes por lesiones leves en riña y a Reyna Pérez de Estrada por defraudación atenuada, ya que en su poder estaba el dinero (30.000 pesos) que eran los que Rodríguez estaba buscando.

La bibliografía sobre este hecho también muestra dos versiones. Una que señala la sobriedad del cantor, ya que debía viajar para una actuación y otra que habla de que el alcohol de ese asado con guitarreada habría caldeado los ánimos de los comensales y contribuido con la tragedia.

El 8 de enero de 1965, cuando ya se encontraba preso, se vistió con un frac negro, camisa y moñito. Esperó la llegada de Lidia y se casó con ella. Su esposa, incluso antes de estar casados, nunca renunció a las peticiones de libertad. De los doce años de sentencia Rodríguez cumplió cuatro. El indulto de Onganía incluyó a 33 detenidos en cárceles cordobesas. El 11 de septiembre de 1968 finalmente salió en libertad, vestido con el mismo traje que había usado para su casamiento con “La Gringa” en su celda. Horas antes de salir conversó con el Canal 10 de Córdoba, mientras sostenía su guitarra. Allí contó que había compuesto sesenta canciones durante su reclusión y cantó por primera vez “Luna cautiva”. Les voy a hacer escuchar una que es la que describe el problema mío. La titulé “Luna cautiva”, puesto que yo contraí matrimonio aquí en la cárcel con la que es mi compañera, “La Gringa”. Las imágenes, que hoy se pueden ver gracias al trabajo de recuperación y preservación de la Universidad Nacional de Córdoba, lo muestran sonriente cuando sale del brazo de su esposa.



<https://www.youtube.com/watch?v=fAH59IQ0e7A>

Esa fue la primera vez que se escuchó “Luna cautiva” en su voz. Un año después ya estaba en el disco de *Este destino cantor*, de Jorge Cafrune. Abría el lado B del *long play*.

<https://www.youtube.com/watch?v=GWnkRi6q3l4>

Desde entonces se popularizó a tal punto que quedó convertida en una de las zambas más clásicas del folklóre argentino.

<https://www.youtube.com/watch?v=DM2IR3jzFkl>

La versión de *Los Chalchalers* es una especie de canon para cualquiera que cuarenta o cincuenta años atrás tomaba una guitarra con la intención de cantarla, aunque la mayoría no supiera de qué se trataba. “Luna cautiva” no habría existido sin una tragedia ni los cuatro años que Chango Rodríguez pasó recluido.

Fuente artículo completo y fotos: La Nación, 19 de junio de 2023

<https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/musica/luna-cautiva-la-mas-bella-zamba-nacida-de-una-tragedia-y-que-su-autor-compuso-en-la-carcel-antes-de-nid19062023/>

Letra de Luna Cautiva

De nuevo estoy de vuelta,
después de larga ausencia;
igual que la calandria
que azota el vendaval.

Y traigo mil canciones
como leñita seca:
recuerdo de fogones
que invitan a matear.

Y divisé tu rancho
a orillas del camino;
adonde los jazmines
tejieron un altar.

Al pie del calicanto,
la luna cuando pasa
peinó mi serenata
la cresta del sauzal.

Escucha que mis grillos
están enamorados;
que llora mi guitarra,
sollozo del sauzal;

el tintinear de espuelas
del río allá en el vado
y una noche serena,
prendida en mi cantar.

De nuevo estoy de vuelta;
mi tropa está en la huella:
arrieros musiqueros
me ayudan a llegar.

Tuve que hacer un alto
por un toro mañero,
allá en el calicanto,
a orillas del sauzal.

Tu amor es una estrella
con cuerdas de guitarra:
una luz que me ilumina
en mi oscuridad.

Acércate a la reja;
sos la dueña de mi alma;
sos mi luna cautiva
que me besa y se va.

El circuito turístico para conocer la cultura guaraní



David English, junto a Alberto Noceda “Kuaray”

*El estadounidense David English (nombre sintomático) realiza un recorrido por la provincia de Misiones para una serie “Costumbres y valores argentinos”, exclusiva para el diario Infobae. En esta travesía visitó la aldea **Ita Poy Miri**, donde viven unas 20 familias que se dedican principalmente a la plantación de hojas de yerba mate y la venta de artesanías*

*La Aldea **Ita Poty Miri**, que en guaraní significa “Pequeña flor de piedra” está localizada en la Ciudad de Puerto Iguazú Misiones dentro del área de las 600 hectáreas de la denominada Selva Iryapú (Sonido del agua) que es una reserva provincial sobre el Rio Iguazú y a 15 kilómetros del Parque Nacional. Esta aldea conforma, junto a cinco aldeas más, la comunidad guaraní **Mbya** con más de 4000 personas que se reconocen pertenecientes. Ver <https://youtu.be/vPgXqT6bPjk>*

En el fragmento que sigue se reproducen los conceptos principales de su nota, cuya fuente se encuentra al final

La visita a la aldea Ita Poty Miri, perteneciente a la comunidad guaraní e inmersa en la selva misionera, se convirtió en un *circuito turístico alternativo* para aquellos que arriban a esta provincia mesopotámica para conocer las Cataratas del Iguazú y la Garganta del Diablo. (... y son) 260 personas que actualmente viven en este predio de 600 hectáreas (...visitadas para) la serie exclusiva de Infobae “Costumbres y valores argentinos” que David realiza en Misiones en busca de sus riquezas autóctonas.

Tras caminar por las pasarelas que conducen a una de las siete maravillas del mundo, navegar por los ríos que conforman la Triple Frontera (donde se unen Argentina, Brasil y Paraguay) y conocer a una familia de emprendedores en Eldorado, David English optó por sumergirse en la cultura indígena local.

“El nombre de nuestra aldea significa ‘pequeña flor de piedra’ y está conformada por unas 20 familias”, explicó Alberto Noceda (cuyo nombre en guaraní es “Kuaray”, “Proveniente del sol”), representante de esa comunidad en la que también funciona una escuela donde asisten unos 50 chicos. (...) Si bien hay algunas nuevas construcciones que fueron hechas con ladrillos y cemento, como la escuela; muchas otras aún conservan la forma de chozas con “techos de hojas de palmeras y paredes de madera”, remarcó “Kuaray”.

David con los niños de la comunidad guaraní, que vive del turismo, la venta de cultivos y las artesanías



Centro cultural educativo actual

Y así como antes la naturaleza les daba todo lo que necesitaban para subsistir, como la caza, la pesca y la agricultura; muchas de esas costumbres tuvieron que ser abandonadas porque el lugar donde viven fue nombrado reserva natural y las primeras dos actividades están prohibidas.

“Vivimos de la venta de cultivos y artesanías a los turistas”, contó “Kuaray” acerca de cómo generan sus principales ingresos. Entre ellos también se encuentra el fomento del turismo comunitario; que consiste en mostrar a los visitantes su forma de vida.

La actividad económica principal de esta comunidad proviene de las plantaciones de hojas de yerba mate, la venta de flores y la elaboración de artesanías con sus típicos diseños y materiales obtenidos del entorno natural.

De hecho, la palabra “mate” tiene su origen guaraní y deriva del quechua “mati”, que significa calabaza. Es que los antepasados guaraníes usaban las calabazas no solo para tomar mate sino también para transportar agua durante sus caminatas por la selva. Allí colocaban la hoja de la yerba mate y se valían de una bombilla hecha de tacuarí. Como particularidad, en aquel entonces le agregaban agua fría. Es decir, se asemeja a lo que hoy conocemos como tereré.

En la aldea, además, se levanta un vivero donde los turistas pueden adquirir árboles o plantas autóctonas con el fin de contribuir a la reforestación de la región; y una feria permanente, donde exhiben y venden las artesanías.



Escuela original, hasta 2018

El turismo es otro de los sustentos económicos con los que cuenta la comunidad para cubrir sus necesidades básicas. Entre ellos se promociona “El Mangrullo” para el avistaje de aves y “El Aujevete”, que es un sendero que se sumerge en la selva misionera para conocer la flora y la fauna que habita la tierra colorada. “Hacemos de todo”, admitió “Kuaray”.

Mientras que David, lejos de sorprenderse, retrucó: “Como todos los argentinos. Es la forma de sobrevivir, no importa que seas mendocino o guaraní. Así es la vida acá en Argentina”.

En lo que respecta a su cultura, “Kuaray” explicó: “Creemos en nuestros dioses, hablamos en nuestro idioma (el mbyá) y cada uno de nosotros tiene dos nombres”.

Al respecto, aclaró: “Uno de nuestros nombre es en español y el otro es guaraní porque este último es sagrado.

El nombre en español lo eligen los padres y el guaraní lo eligen los chamanes. Para ello, tenemos que llevar la hoja de yerba mate al templo para que hagan el ritual y de éste salen los nombres”.

En Misiones, a los guaraníes se los considera un ejemplo de solidaridad, amor y sobre todo respeto por la naturaleza porque siguen siendo fieles defensores y buscadores incansables de “la tierra sin mal”, espacio de felicidad eterna.

Es por eso, que son muy pocos los que eligen casarse con personas que no pertenecen a la comunidad o irse a vivir a la ciudad. “Para nosotros, los vínculos y la familia son todo. Hay muchos jóvenes que se van a estudiar y vuelven porque no están acostumbrados”, concluyó “Kuray”.



Fuente, artículo completo y otros recorridos: Infobae 20 Ago, 2023

El sitio de la provincia es

<https://misiones.tur.ar/turismo-mbya/>

Según el último censo, el 1,2% de la población de la provincia de Misiones se reconoce indígena. Se trata de 13.006 personas sobre un total de 1.101.593 habitantes. Los grupos aborígenes que habitan la provincia de Misiones son, en su mayoría, portadores de la cultura guaraní.



Las comunidades Mbya, son varias en todo el territorio misionero. Este detalle y el enlace a la red de turismo , da una idea de ello



Comunidad Yryapu



Comunidad Ita Poty Miri



Comunidad Jasy Porá



Comunidad Tupa Mbae



Comunidad Fortín Mborore



Comunidad Yvytu Porá



Comunidad Pindo Poty



Comunidad Yryapu



Comunidad Jejy



Comunidad Jejy Miri

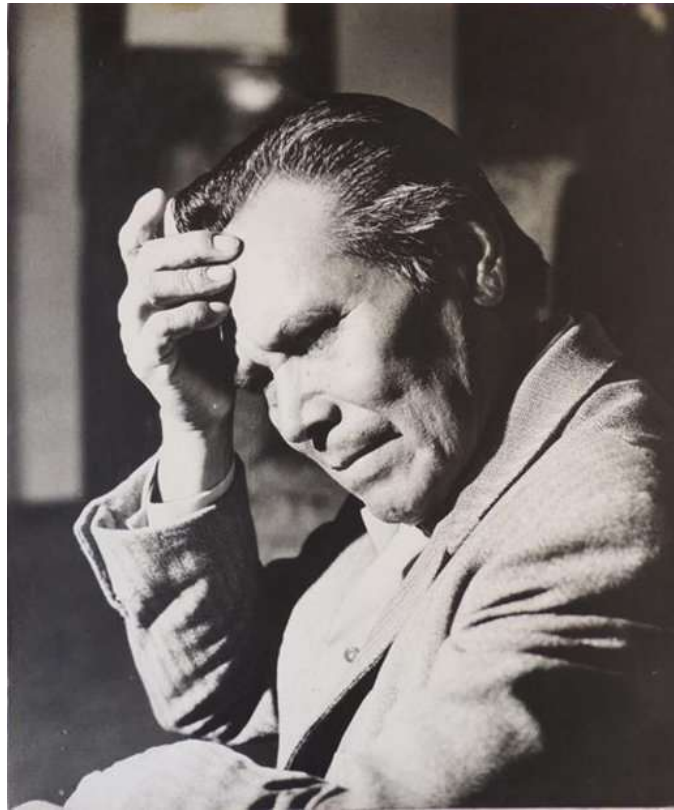


Comunidad Mbokajaty



<https://mbyaenturismo.org/>

Medardo Pantoja



A Medardo Pantoja, nacido el 8 de junio de 1906 en Tilcara, se lo recuerda con un apodo que le hace justicia si se lo coloca bajo la luz de su obra: “el pintor de la Quebrada de Humahuaca”. Es que los paisajes tan característicos del altiplano jujeño, geografía de su infancia, fueron el alma misma de su obra, a pesar de que las vueltas de la vida lo llevaron a vivir durante muchos años lejos de ellos.

Cuando era todavía muy joven, Pantoja se vio obligado a abandonar su terruño, el mismo en el cual había comenzado sus coqueteos con el arte, cuando dibujaba en las piedras a la salida de la escuela. El poeta y periodista Jorge Calvetti explica los motivos que derivaron en la abrupta separación de Pantoja de su entorno natural. Al parecer, Medardo, junto con un grupo de compañeros provocaron un incendio sin intención. El damnificado exigió una reparación y debido a la imposibilidad de pagar, el joven y su padre debieron irse del pueblo para evitar consecuencias.

Años después, cuando ya estaba enfocado en su vocación de Pantoja se trasladó a Rosario; donde aprendió con Antonio Berni en la Mutualidad de Artistas y Estudiantes de Bellas Artes. Para poder sobrevivir, tuvo que aceptar un trabajo de bombero. El mismo Pantoja señalaba la ironía: “Yo, que tuve que irme de Tilcara por un incendio, me gané la vida en Rosario por combatir el fuego”. Aunque en realidad, su corazón nunca se fue de Tilcara, tal como atestiguan sus trabajos, enfocados en indígenas, escenas y paisajes del norte.

Tras estudiar con Berni, Medardo le dio continuidad a su formación en Buenos Aires, bajo la guía de Lino Enea Spilimbergo, a quien esta sección le ha dedicado amplio espacio. Finalmente, ya de regreso en Jujuy, trabajó como maestro de dibujo en una escuela primaria, fue director de la Escuela de Artes Plásticas y profesor en la Facultad de Arte de San Miguel de Tucumán. Murió el 7 de febrero de 1976 en San Salvador de Jujuy, pero sus restos descansan en aquella tierra que amó, Tilcara.



Por **Juan Ignacio Novak**

Asumir la herencia indígena

Según el Archivo de Antropología Visual, la circunstancia de haber nacido en la quebrada de Humahuaca fue un hecho determinante del rumbo que asumió su pintura. “Su arte se enlaza tanto a las influencias de los maestros argentinos como en las de los mexicanos en la concurrencia de elementos conceptuales, temáticos y técnicos”, se indica allí.

La especialista Ivana Sicolo lo describe como “un artista que asumió vitalmente la herencia indígena que circulaba por sus venas y que realizó una labor fecunda por el arte, recibiendo numerosas distinciones tanto en Argentina como en el extranjero”. Destaca, a su vez, la vertiente americanista de su propuesta estética, influenciada por los muralistas mexicanos y la preocupación por el hombre y su medio ambiente.

Según el medio digital jujeño Intuiciones, arte y cultura en Jujuy, la médula de los grandes artistas tiene que ver con la inauguración de una visión del mundo. “En el caso de Pantoja, si es cierto que tuvo la sensibilidad suficiente como para embeberse del entorno, también lo es el hecho de que la realidad, desde su paleta en adelante, adquiere tonalidades y expresiones que se le adeudan. Su discurso plástico hizo a la forma en que nos vemos. Sus personajes, por otra parte, gozan de una actualidad sorprendente. La Quebrada ha cambiado en las últimas décadas, y su gente con ella, pero hay miradas y expresiones, posturas que aún podemos reconocer en sus telas”.



Amor planteado en la tela

Una búsqueda en el Archivo de Diario El Litoral permitió hallar una referencia a Pantoja, consistente en una reseña firmada por Rafael Quesada, publicada el domingo 16 de julio de 1978 con motivo de una muestra dedicada al artista en la Galería Aleph de la ciudad de Buenos Aires. “Oriundo de Tilcara, en plena Quebrada de Humahuaca, donde estalla el color de la montaña, necesariamente, ese lugar, ese ambiente, esa especial atmósfera jujeña está presente en su obra”, señala Quesada. Y cita luego a Calvetti, quien pone de manifiesto respecto a Pantoja su visión, que simula ingenua pero que se revela profunda y apasionada, de la realidad que lo circunda. “De allí se desprende el profundo amor que pone en sus criaturas, como en el retrato de “La negra”, por la seguridad con que puede afirmarse ante sí mismo, que ésa es la esencia del ser que fue naciendo en el encuentro alborotado y misterioso de la tela y sus pinceles”, cierra Quesada.

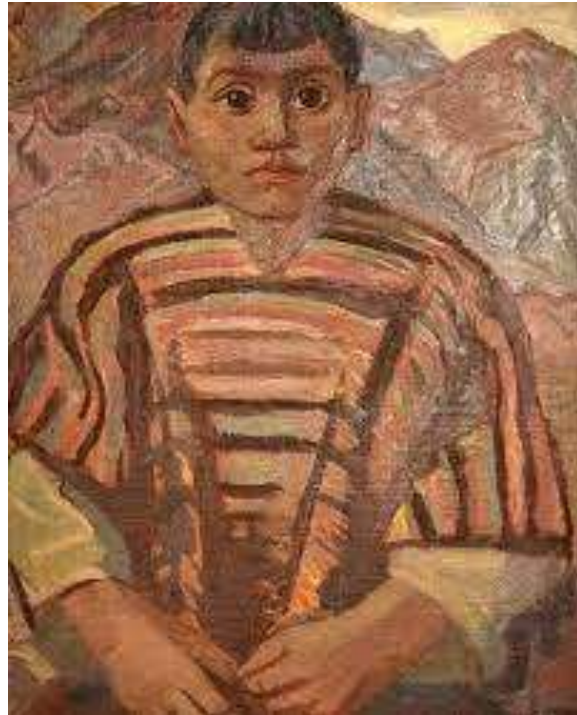
El escritor Germán Choquevilca dedicó unas palabras a Pantoja: “*Dos vicuñas uncidas a tu carro, van rompiendo el azul del firmamento. Y un cortejo de pájaros azules, parte en dos la curva del silencio. Una patria sin límites te espera, el paisaje total del universo*”. Lo cierto es que las criaturas y los paisajes de Pantoja no tienen, como dice Quesada, una latitud que las contenga. Pertenecen a todos por igual.

Para conocer más de él, el documental “Medardo Pantoja” de Jorge Prelorán, de 1969

<https://youtu.be/NzMWKN6MKuY>

Para disfrutar algunas de sus obras, las incluimos aquí.





El Tahiel



Pedro Patzer

Por gentil autorización del autor, publicaremos, por tramos, la última creación/reflexión de Pedro, amigo y pensador de profesión... Para que lo conozca, un nuevo fragmento. Como siempre...para disfrutar!

Cuadragésima Nota

De cementerios de barcos y trenes, monumentos solitarios

y pueblos perdidos

Como si fueran juguetes de los días que los niños de nuestra historia dejaron arrumbados en los patios del olvido, hallamos en los páramos del país: cementerios de trenes y barcos; monumentos de la intemperie y pueblos abandonados.

Cementerios de trenes

“¿Hay algo más triste en el mundo que un tren inmóvil bajo la lluvia?”, se preguntaba Pablo Neruda, hijo de un ferroviario. Tal vez, don Pablo, haya algo más triste: un cementerio de trenes. En la localidad bonaerense de Vedia, hallamos, en el bosque, un vagón abandonado. Este pareciera ser un monumento a la intemperie erigido en tributo a todos los trenes desaparecidos. No obstante una imagen aún más (ferroviariamente) desoladora, es la del cementerio de trenes de Ibicuy, Entre Ríos, pueblo que supo ser ferrocarrilero y hoy es el imperio de las elegías de rieles, chatarras, vagones y locomotoras. Así como en Ibicuy, hay muchas ciudades, pueblos y parajes de nuestro país que poseen cementerios de trenes, desde la cordobesa Cruz del eje, hasta comarcas en las que se pueden llegar a descubrir (como si se tratara de una ironía) los restos de la “Argentina”, la célebre locomotora a vapor creada por Livio Porta. Locomotora que en pleno siglo xxi, los suizos e ingleses, están interesados en reflotar por su sistema ecológico.

Cementerios de Barcos

Cuando Paul Valery escribió su poema Cementerio marino, no hubo de imaginar que los mares y ríos del sur del sur harían sus testamentos en forma de cementerios de barcos. En Cabo San Pablo, Tierra del

Fuego, se encuentra varado, desde el invierno marítimo de 1983, el buque Desdémona. Pareciera ser un templo de óxido levantado en memoria a todos los naufragios australes. También en el mar patagónico, pero en San Antonio Oeste, provincia de Río Negro, hallamos una especie de necrópolis de barcos, un estuario en el que se apilan embarcaciones pesqueras, naves que agonizan entre las nanas de herrumbre y los pensamientos de los pescadores que cada tanto se acercan a escuchar los consejos que solo saben dar los viejos barcos. Cuando la marea baja, estos buques quedan en tierra, como cartas que se acumulan en los umbrales de las casas abandonadas. Sin la liturgia del mar, aunque con el misterio del río, descubrimos en el delta Ensenada–Berisso, a un grupo de barcos a la deriva, como si fueran huérfanos de la sudestada, consagrados a la odisea del río color león. Estos buques abandonados son llamados por los orilleros como “los linyeras del río”. No podemos dejar de referirnos a Puerto Sánchez, paraje de pescadores del Paraná, ubicado en la ribera entrerriana. Allí se puede contemplar algo así como un campo santo de canoas, donde las maderas de las viejas barcas exhiben sus memorias de temporales. El linaje de apóstoles milagreros, que por años multiplicaron el surubí, con su artefacto de prodigios: el espinel, es el alma de esta comarca que considera a sus antiguos botes, como ermitas de santos paganos, tal vez santos de los ahogados, santos de los sin anclas.

De monumentos solitarios

En Quemú Quemú, típica localidad de la provincia de La Pampa, donde la llanura, el caldén y el pampero conquistan el corazón de lo cotidiano, se halla un monumento de cuarenta metros de altura, ante el cual el viajero se pregunta: “semejante panteón, ¿se habrá levantado como homenaje a San Martín, Belgrano, Perón?” No; el fastuoso monumento fue erigido en 1967 (por el arquitecto Lincoln Presno) en memoria al asesinado presidente de los Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy. Es decir, en el medio del desierto pampeano, un coloso irrumpe en el cielo de los pampas: el monumento a Kennedy. ¡Todo un disparo a la cabeza de nuestra cultura ancestral! De la misma forma, en el paraje cordobés “Los Cerrillos”, se encuentra el mausoleo más grande de Argentina, con sus 85 metros de altura. ¿Será un mausoleo a Evita, a Mariano Moreno, a Facundo Quiroga? No; este monumento fue construido en 1935, en remembranza a la aviadora Rosa Margarita Hoffman, más conocida como Myriam Stefford, la que muriera al precipitarse su avión, en la provincia de San Juan. Raúl Barón Biza, su esposo, le encomendó al ingeniero Fausto Newton la construcción del monumento. A seis metros de profundidad está la tumba en la que descansan los restos de la aviadora. La leyenda señala que también allí se encuentran sepultadas todas las joyas de la desdichada. En su lápida el epitafio reza: “Viajero, rinde homenaje con tu silencio a la mujer que, en su audacia, quiso llegar hasta las águilas”.

De ciudades y pueblos perdidos

Nuestra cultura popular posee leyendas que denuncian ciudades espectrales. En la Patagonia, la Ciudad de los Césares; en Salta, Ciudad Esteco y en los Valles Calchaquíes, Ciudad muerta. Más allá de estas míticas historias, nuestro país está colmado de comarcas que están a punto de desaparecer y de muchas otras que ya han desaparecido, la mayoría a causa del cierre de los ramales del tren, otras por catástrofes naturales, económicas y culturales. En Medanitos, páramo catamarqueño, hallamos un oratorio sepultado en la arena. El frente del templo surge del médano, y desde su gastada puerta puede verse a la virgen de las dunas. El único poblador de Medanitos, Nicolás Reales, de setenta años, custodia el santuario y promete no abandonar jamás su solitario paisito de arena.

Guanaco es un paraje, donde las esquirlas del neoliberalismo se retratan en su estación de vías muertas; este lugar, que supo tener sus negocios, sus hoteles, sus escuelas, hasta hubo recibido a Carlos Gardel, allá por noviembre de 1912, cuando el Zorzal criollo se presentaba junto a Martino. Guanaco es hoy una morada fantasma; tal es así que en una de las paredes de su estación se puede leer una leyenda que reza: “Me voy, no aguanto más la soledad”. Pero si tuviésemos que nombrar capital de la desolación argentina a alguna comarca, sin duda esta debiera ser la bonaerense Villa Epecuén, que llegara a ser uno de los balnearios termales más importantes del país, y que fuera borrada por una inundación la madrugada del 10 de noviembre de 1985 cuando una sudestada desató la fatalidad y el lago Epecuén avanzó sobre la población, empujándola al éxodo: 1500 habitantes tuvieron que abandonar definitivamente sus casas. Villa Epecuén se convirtió en un desierto de agua, en un cementerio lagunero. Hasta que el agua bajó, dejando un museo de ruinas: árboles muertos, el gran hotel hospedado por los viejos fantasmas de salitre, la escuela a la deriva del

estricto manual del silencio y, de manera escalofriante, la monumental construcción de Francisco Salamone, de pie, como poniéndole nombre a semejante tragedia: ¡Matadero!

De matanzas y nacimientos

Mientras miles de pueblos están en riesgo de desaparición, tenemos una ciudad llamada “La Matanza”, con una población de casi dos millones de habitantes. ¿Será, acaso, tiempo de poblar los lugares más desiertos del país, y tal vez de fundar allí una gran ciudad llamada “El Nacimiento”?

La Fuerza

En tiempos en que los gimnasios se llenan de hombres y mujeres en busca de la fuerza, habría que recordarles que la madre de Miguel Ángel murió cuando él tenía seis años, por lo que el escultor italiano fue criado por la mujer de un picapedrero. Miguel Ángel tuvo la fuerza de espíritu necesaria para poder comprender la dimensión del amor de esta familia de obreros de la piedra; tanto es así que consiguió sacar de una roca de mármol la más célebre escultura de todos los tiempos: El David.

Martín Luther King, ya herido mortalmente, usó sus últimas palabras para pedirle al músico Ben Branch que esa noche tocara de la manera más hermosa. Él tuvo la fuerza para entender que su legado persistiría en todos aquellos que estén del lado de la música del mundo.

Fray Luis de León fue apartado de su cátedra en la universidad y apresado por la “Santa Inquisición”. Luego de cinco años en prisión, fue restituido, y sus primeras palabras en el aula fueron: “Como decíamos ayer...”. Es decir, ni la censura, ni el calabozo, ni la opresión, pudieron con la fuerza de su verdad, que se mantuvo intacta.

Sixto Palavecino, cantor y violinista santiagueño, tenía la necesidad de cantar chacareras en el idioma de su comarca, el quichua, por lo que tuvo la fuerza de voluntad de hacer, con la madera de una vieja mesa, su primer violín, con el que le enseñó a la Argentina el lirismo de su idioma.

La orden de la Estrella se fundó en 1911 para proclamar la llegada del “Instructor del mundo”. Sus dirigentes educaron al niño indio Krishnamurti para que en un futuro ocupara tan importante rol. Sin embargo, fue el propio Krishnamurti el que, en 1929 –cuando asumió como líder– disolvió la orden de la Estrella. El que había sido preparado para ser el “Instructor del mundo”, tuvo la fuerza para comprender: “[...] *yo no quiero seguidores, y quiero explicar esto. En el momento en que usted sigue a alguien, usted deja de seguir a la Verdad. Yo deseo librarlo de todas las jaulas, de todos los miedos; y no fundar religiones, nuevas sectas, ni establecer nuevas teorías ni nuevas filosofías...*”.

Apenas recibida de Licenciada en Filosofía y Letras, Leda Valladares viajó a Cafayate y escuchó cantar vidalvas a unas copleras. Fue tan impactante lo que sintió, que decidió abandonar para siempre la filosofía occidental, y tuvo la fuerza de consagrar su vida a estudiar, cantar y difundir esa “música de indios”, a la que nuestra “cultura oficial” siempre le había dado la espalda.

“Fuerza”, es eso que tuvo Chicha Mariani, para buscar a su nieta desaparecida, haciendo del dolor una herramienta de esperanza; y aunque se murió sin hallarla, dejó un gran mensaje: el que busca con amor, cambia el mundo. Cuando ande en busca de la fuerza, no vaya al gimnasio, busque entre la gente.



El país con destino de barro

¿Cuántos idiomas han desaparecido pero están latentes en eso que el hijo del continente siempre está por decir? ¿Cuántos ríos reclaman desde hace siglos su antiguo nombre y a veces protestan hasta la inundación? ¿Cuántas ánimas que penan, que algunos llaman leyendas y otros saben que en realidad son todas las cosas que esta Tierra se ha quedado con ganas de denunciar? ¿Acaso creemos que esos idiomas, aquellas ceremonias, los nombres de tantos mundos que desaparecieron con la feroz conquista, no andan entre nosotros, buscando quien los pronuncie en una copla, en una vidala, en una pintura, en un camino?

Si miramos bien, si escuchamos bien, si ponemos nuestra percepción en ello, recuperaremos algo de aquellos mensajes ancestrales de la Tierra. Como el hombre que trabaja con el barro escucha lo que éste dice, el barro es canciller de la Pachamama. Por eso el barro en las manos de un hombre transmite el tránsito de antiguos soles, soles sagrados, soles que todo lo amanecían. El barro en las manos de un hombre recupera las primeras llamadas de este continente: las oraciones que hacían llover y las plegarias que calmaban la furia del volcán. Un hombre que toma contacto con el barro es como el sabio y el libro, como Martín Fierro y la guitarra, como San Francisco y la pobreza.

En el barro hallamos hermanos de los ríos e hijas de la cordillera, hombres y mujeres de vasijas y selvas, diluvios y pájaros de leyendas, cerros míticos y templos del relámpago, cóndores y cantos salvajes, sacrificios y danzas.

No le temamos al barro pues lo que nos empobrece es el desierto y su pulcritud.



Preguntas a la Argentina secreta

¿A qué anciano se parece el cardón resistiendo siglos de viento? ¿Cuántos adioses contiene el vuelo del chingolo hacia el país del atardecer? ¿Será la huella que solo descifra el baquiano, el renglón donde el cerro firma su secreto contrato con la Pachamama? ¿La cuerda de qué guitarra gaucha es el río Paraná? ¿La lanza de qué tribu el río Pilcomayo? ¿El tambor de qué ceremonia es el sol que se echa en el bañado inaugurando el ancestral ritual de la noche y sus máscaras? ¿Sobre el tinglado de qué galpón la luna salvaje se confunde con un grano de maíz? ¿El que entiende el valor de un grano de maíz, alcanza la luna con solo mirarla? ¿De qué patria de infancia será himno el motor del rastrojero? ¿De cuántos galopes está hecha la noche? ¿De cuántas cruces, el silencio del campo? El árbol que cede su alma para la guitarra, ¿sabe que nunca más dará sombra? ¿Cuántos ecos de tapera caben en un vagón abandonado? ¿Cuánta madre y niñez en la palabra acuarela? ¿Cuántos países consigue decir el silencio de la campana de la escuela de comarca y cuántos países calla el silbido del peón? ¿Serán los guardapolvos de los changuitos de las remotas escuelitas las auténticas banderas de la patria del corazón? ¿Cuántos santos, mates y leyendas caben en la cabina del camionero? ¿Cuánta vida y cuánta muerte median entre las manos de la curandera y las del despenador? ¿Qué pensará de sus días perdidos el viejo rastreador? ¿A qué remota querencia de su alma irá a buscarlos? ¿En qué lugar del olvido hacen nido los pájaros de la milonga? ¿En qué lugar del viento la plegaria se convierte en yaraví? ¿Es el caballo salvaje un animal engendrado por el horizonte? ¿De cuántos horizontes es huérfano el linyera de llanura? ¿Es el alambrador un carcelero del cielo bagual? ¿A qué modesto y redentor paraíso ascienden los de abajo, cada vez que cantan una arribeña? ¿Cómo ha conseguido el payador ponerle seis cuerdas a la soledad? ¿En el canto de qué misteriosa ave se ha convertido el silbato del tren que ya no pasa más por el pequeño pueblo? ¿Acaso es la misma luna la que brilla en el río y la que se refleja en el machete? ¿Acaso es la misma noche la del minero que la del hombre de ciudad? ¿De cuántas coplas no dichas está hecho el mate amargo, de cuántos sabores de errantes caminos se conforma el guiso? ¿De qué estrella perdida nos habla el único farolito del paraje? ¿Qué idioma milenario recupera el viento en el cañaveral? ¿El corazón de qué raza retumba en la caja chayera? ¿Cuántas alegres tristezas se celebran en el carnaval? ¿De cuántos cerros está hecha la ausencia de Jaime Dávalos? ¿Cuántas Américas se hospedan en la mirada de Atahualpa Yupanqui? ¿Cuándo la zamba le devolverá al río todo lo que le ha prestado? ¿Cuántos altares ha creado la espera en los andenes de provincia? ¿Es la puna el rezo hereje del paisaje? ¿Cuántos consejos otorga el viejo algarrobo en su centenaria mudez? ¿Cuántas sinfonías campesinas nacen entre los cantos del grillo y del gallo? ¿En qué cantata se convirtió el vocerío de la muchedumbre de la desaparecida estación? ¿Cada cuántas piraguas el río Uruguay entona su sapukay de barro? ¿Cuántos verbos de alfarería y cuántas ceremonias indias conforman el caudal del río Calchaquí? ¿De cuánta sed continental está hecha la chicha? ¿Será el socavón el sexo de la Tierra? ¿Cuánto cielo de Indoamérica perdura en El cóndor pasa? ¿De cuántos movimientos culturales nos habla la quietud del valle? ¿De cuántas botellas está hecho el país de los caminos de la Difunta Correa? ¿Cuántos rojos le roba el atardecer a las ermitas del Gauchito Gil? ¿Cuántos hijos de Martín Fierro pueblan las villas y las prisiones? ¿Alguien puede enseñarnos amar la libertad como el hombre que libera a los jilgueros? ¿Alguien puede enseñarnos más de la riqueza que el mendigo que le da de comer a las palomas? ¿Algo puede enseñarnos más de geografía que una tonada, que una comida de pueblo, que un mapa latente en la mirada del provinciano que extraña las confesiones de su río?

Hay quien

Hay hombres que son ríos y mujeres que son selvas.

Hay misterios que como biografías humanas, hacen de su renglón en la historia, partitura de la música de su pueblo.

Hay senderos en los cerros que no conducen a ningún lado y sin embargo nos ayudan a encontrar el camino espiritual de la Pachamama.

Hay silencios de amautas que nos revelan la palabra emancipadora y oro de charlatanes que todo lo que nombran lo empobrecen.

Hay trashumantes que transforman la intemperie en hogar.

Hay ecos de los antiguos en lo que calla la piedra y cóndores que custodian el cielo de lo que pudimos haber sido.

Hay una historia contada por los verdugos y una historia cantada por los descalzos.

Hay quien recoge las uvas (y muy pocas veces ha probado su vino) y hay quien solo prueba su vino y jamás ha conocido la vida que cabe en una uva.

Hay cristos indios y judas civilizados, hay vientos que mueven solo molinos y pamperos que promueven tempestades en los corazones libres.

Hay pianos que tan solo son pianos y hay pianos que son templos.

Hay llamadas perdidas y hay chasquis que desde hace siglos están intentando darnos un mensaje ancestral.

Hay puentes viejos que los esclavos de la velocidad no se detienen a escuchar.

Hay voces que nunca se permiten ser palomitas de vidalas y voces que justifican el silencio de Dios.

Hay que gente que le pone anclas al mundo y gente que le pone alas a la vida.

Hay quien sabe que el fantasma es la zamba que no consiguió corregir el mutismo cultural de tantos años.

Hay quien no toma conciencia de que la primavera también sucede en el patio de la cárcel.

Hay baqueanos que nos guían en el monte y hay sucesos en la vida que nos hacen rastreadores de los misterios del alma.

Hay ruinas colmadas de esperanzas y hay ciudades que no son otra cosa más que escombros.

Hay caminantes que logran entender el confín como un nuevo nacimiento.

Sobre el autor

Pedro Patzer estudió letras en la UBA. Guionista recibido en el Iser, dicta allí clases de guión de radio (también en Eter y en el centro cultural Rojas). En La Folklórica, de Radio Nacional, se desempeña como guionista de contenidos desde 2003. Distinguido con el 3º Premio Nacional 2014 (rubro Guión de Radio y TV) con el galardón Santa Clara de Asís y con 7 Premios Argentores por escritura en radio: por Pequeños Pueblos... Grandes universos (2006); Biblioteca Popular (2006); Cancionero del pan (2009); La canción desesperada (2010); Bicentenario (2010); Facundo, un libro que Sarmiento escribió con amor a sus odios (2011); En el gran cielo de la poesía (2011) y Sagrado corazón del Chagas (2012). Tiene publicados tres libros: Aguafuertes provincianas (Editorial Corregidor, Buenos Aires, 2003), Artefactos de Mar (2000) y Efectos Secundarios (Editorial Anaya, España).



Su primera obra de teatro, Epígrafes, fue ganadora del concurso de dramaturgia del ciclo Teatro x la Identidad, de las Abuelas de Plaza de Mayo, y fue representada en todo el país. Desde octubre de 2013 forma parte del consejo de radio de Argentores.

Estrenó en Julio de 2016, en Tecnópolis, su obra de teatro *María Elena Walsh, ayudanos a mirar*, tributo a la autora de La Cigarra

Pregón Criollo

Nº 140 – Diciembre de 2023

ISSN 2718- 787X

Noticias, artículos e información de las actividades del Folklore

Editor Responsable **Academia Nacional del Folklore**

Editor: **Carlos Molinero**

Compaginación y transmisión: **Darío Pizarro**

Consejo Directivo - Período 2020 - 2024

Presidente Emérito: Antonio Rodríguez Villar;

Presidente: José Luis Castiñeira de Dios;

VP Segunda: Ana María Dupey; Sec. Maricel Pelegrín; Prosec. Académico Rolando Goldman;

Tesorero: Francisco Lanusse; Sec. de Actas Adelina Villanueva; Vocales: Yamila Cafrune,

Suna Rocha, Claudia Forgione, Roxana Amarilla, Carlos Molinero, Aldy Balestra, Facundo

Saravia, Eugenio Carlos Inchausti, Juan Cruz Guillén, Julián Althabe; Comisión Fiscalizadora:

Mabel Ladaga, Laura Albarracín, Perla Argentina Aguirre—

Dirección: Av. de Mayo 575- of 15- CABA

Dirección electrónica: info@academianacionaldelfolklore.org

Nota: La Academia Nacional del Folklore, y este **Pregon Criollo**, utilizan la grafía original del término folklore (con **K**) aunque ahora se acepta (por ej. el Diccionario de la Real Academia), su uso con **C**. Cada autor elige el modo de expresarse y así lo respetamos, aunque reservamos su ajuste cuando eventualmente se refieran a la Institución o sus productos, en cuyo caso mantenemos la grafía propia.

Noticia importante:

Nos han consultado varios amigos sobre la posibilidad de incorporar escritos o notas para **“El Pregón Criollo”**, que sale todos los meses. Desde luego aceptamos (esperamos) tanto sugerencias como correos (con críticas o elogios), así como notas y noticias para publicación. Pueden ser enviadas a estos correos:

de la Academia: info@academianacionaldelfolklore.org

del editor: carlos@molinero.com.ar

Sugerimos, eso sí, que las eventuales notas sean breves, como es el estilo de este *periódico digital* que ustedes pueden apreciar. Y las noticias, que sean de la fecha del **próximo “Pregón Criollo”**, para no mantener demasiados archivos **“a futuro”**. Los esperamos.

El Pregón Criollo no utiliza denominaciones de género con “e” o “x”. En caso que así lo expliciten los autores, respeta esa redacción, aunque no la comparta. Igualmente la Academia Nacional del Folklore y este boletín respetan la escritura tradicional del término (con K). En caso de que un autor elija otra escritura, se la respeta, excepto para el nombre de la Institución o sus productos. Cuando aparecen subrayados en ciertos textos nombres propios, corresponden en general a las fotografías que ilustran dichos textos.