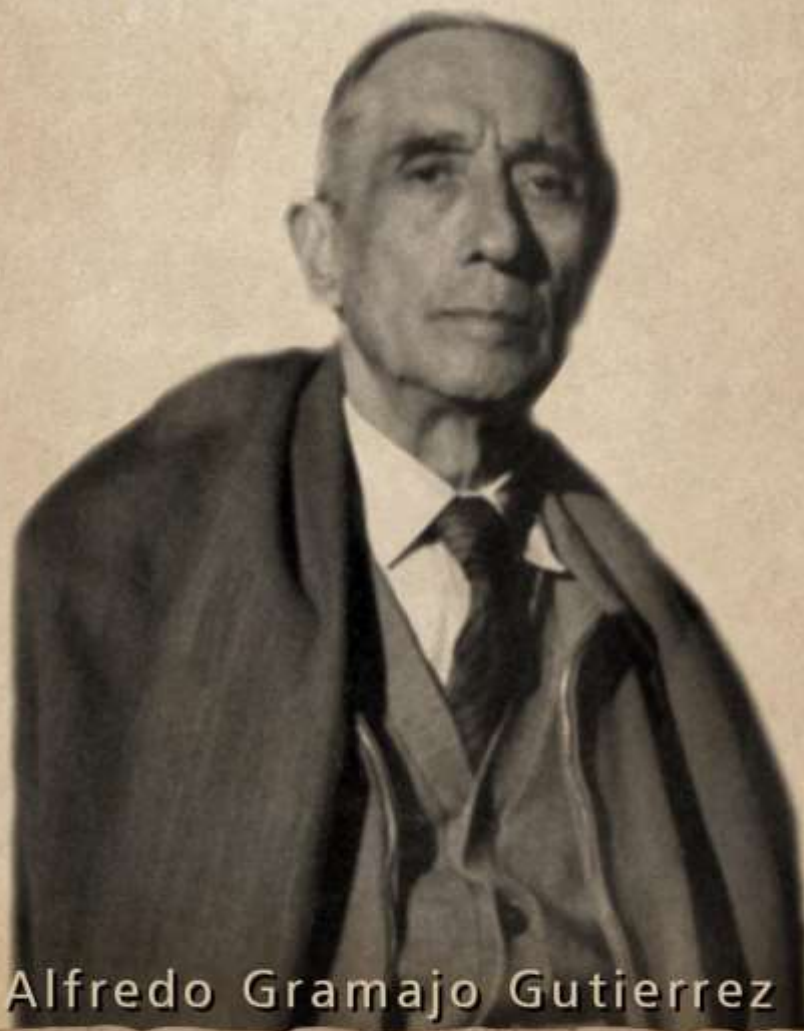


ISSN 2718- 787X

PREGÓN CRIOLLO

NÚMERO 142 • MARZO DE 2024



Alfredo Gramajo Gutierrez

BOLETÍN MENSUAL DE LA
ACADEMIA NACIONAL DEL FOLKLORE



EDITOR: CARLOS MOLINERO
COMPAGINACIÓN Y TRANSMISIÓN: DARÍO PIZARRO

Pregón Criollo

Nº 142– Marzo de 2024

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 142, de Marzo de 2024, 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. 5**
- **El “Desnudo” ¿Un culto de la tradición maciaense en expansión?**
- Trabajo de Diplomatura- Por Nelso Andrés Montenegro **Pag. 9**
- **Recuperación de la memoria social e identitaria de los diseños textiles a través de los relatos de las comunidades de Neuquén-** Trabajo de diplomatura- Por Karina Alejandra Sosa y Andrea Pulido Aybar **Pag. 13**
- **El Chamamé, un fenómeno folklórico en continua expansión-** Trabajo de Diplomatura- Por Alba Gloria Villanueva **Pag. 19**
- **Perspectiva Latinoamericana: Andrés Zapico Maldonado: Príncipe del salón chileno** Por Yvaín Eltit **Pag. 23**
- **Había una vez en Villa de Salavina:** Los Hermanos Díaz, por Marcos Lucio Victoria **Pag. 28**
- **La Academia Nacional del Folklore en la 57ª Feria de Artesanías de Cosquín,** primera nota, Por Gloria Villanueva y Darío Pizarro **Pag. 31**
- **Indigenismo en el noroeste argentino.** Revisitando la novela Don Silenio (1936), de Alberto Córdoba. por Yolanda Fabiola Orquera **Pag. 36**
- **De la “música argentina de raíz folclórica”,** como discurso de identidad mestiza Por Viviana Parody **Pag. 44**
- **Noticias de los Amigos/ Regionales** **Pag. 51**
- **Aportes: Dossier 142-** **Pag. 83**
 - Presentación: Tango II
 - Sobre la relación entre tango y literatura por Michael Rössner
 - El tango como reflejo de la realidad social por Horacio Salas
 - Libro: 100 tangos fundamentales de Oscar del Priore e Irene Amuchástegui
 - El tango: Ayer ,hoy y mañana por Laura Falcoff
 - Historia del tango en la periferia de Buenos Aires, por Martín A. Biaggini
 - El tango y sus “fueyeros” negros, por Luis Blaugen Ballin.
 - La familia del tango, por Blas Matamoro
 - El Tango Liso entrerriano, por Susana Dutra, Miguel González y Raúl Tournoud
- **Criterios de distinción en el folclore jujeño.** Usos de la categoría «festivalero» Por Lucas Andrés Perassi **Pag. 149**
- **Nota de Tapa (y artista):** Alfredo Gramajo Gutiérrez **Pag. 157**

Las imágenes que completan las páginas son de **Alfredo Gramajo Gutiérrez**

Editorial

Este Marzo (mejor que aquellos *idus de Marzo* romanos que mal auguraron a Julio César en el 44 antes de Cristo) llega con sus varias opciones, más cotidianas. El regreso de vacaciones, para quienes tuvieron esa fortuna, Semana Santa en este año, y escuelas y otras actividades públicas retomando su movimiento, lo enmarcan.

La *Academia Nacional del Folklore* anunció el martes 18, su Certamen de Intérpretes "*Eduardo Falú*", Y aunque ya sucedido, retomamos el viaje al Cosquín de Enero 2024, acompañando la delegación CABA, pues llevó a entrevistas a los *Artesanos de la 57ª Feria*, por parte de **Gloria Villanueva** y de **Darío Pizarro**. Estas se mostrarán en tres notas, sucesivas, de este **Pregón Criollo**. En este mes van las dos primeras entrevistas.

Nuestro Dossier en este caso es nuevamente de **Tango**. Con aspectos que no habían sido abordados como tales en ese primer Dossier (el 139, de Noviembre de 2023).

Primero, aspectos sociales claves como su *relación con la literatura*, y luego su visión como *fenómeno social*, en trabajos de **Michael Rössner** y **Horacio Salas** respectivamente; así como su reflejo de (y en) la *periferia de Buenos Aires*, en este caso en *La Matanza*, traído por el historiador local, **Martín Biaggini**.

Sigue la mirada de lo afroargentino en él (y en su instrumento típico) a través del artículo de **Luis Blaugen Ballin**: "*los fueyeros negros*"; y también un encuadre temporal de la danza del *tango de ayer, hoy y mañana*, con **Laura Falcoff**.

Completan nuestro Dossier, una síntesis del libro de **Oscar del Priore e Irene Amuchástegui**, *Cien tangos fundamentales*, y un análisis muy interesante sobre el "*Tango Liso*" *enterreriano*, de los profesores **Susana Dutra, Miguel González y Raúl Tournoud**. Casi como evidenciar al eslabón perdido entre folklore campestre y música ciudadana en la región.

Seguros estamos que nuevamente apreciará esta selección.

Como siempre el Dossier, si bien estructura un eje de cada Boletín electrónico mensual de nuestra Institución, lejos esta de cubrir todos los temas. Repasemos. Encontrará

- Indigenismo, a través del análisis de la novela *Don Silenio*, por nuestra muy apreciada **Fabiola Orquera**, así como a
- La argentina mestiza, en el análisis sobre la Misa Criolla en cuatro versiones, de **Viviana Parody**, y
- Lo afroargentino en los "fueyeros", ya citado y encontrable en nuestro Dossier.

Pero también encontrará aspectos del arte en diversas formas, que se vuelcan a nuestras páginas:



- Diseños textiles, como en el trabajo de diplomatura de **Karina Alejandra Sosa y Andrea Pulido Aybar**
- El fenómeno del baile del Chamamé en expansión nacional e internacional, en el trabajo de diplomatura de **Gloria Villanueva**.
- el Arte Pictórico no se olvida, como verá en la interesante Nota de Tapa, con **Gramajo Gutierrez**
- Los músicos fundadores, como los Hnos Diaz, traídos por **Marcos Lucio Victoria**
- Hallará devociones populares, en este caso al “Desnudo”, trabajo de Diplomatura de **Nelso Andrés Montenegro**
- Y análisis sociomusicales, como el uso de la categoría festivalero como criterio de distinción en el folklore jujeño, de **Lucas Andrés Perassi**
- El panorama latinoamericano, aportado desde Chile por **Yvain Eltit**, sobre **Andrés Zapico Maldonado**



Nuevamente encontrará que nuestro espectro temático es, entonces, deliberadamente, *integral, federal y plural*.

Y aquí no acaba....pero lo que no expresamos, se lo dejamos para que lo descubra.... y goce además con las imágenes de Alfredo Gramajo Gutierrez....una delicia.



Los saludamos hasta el mes próximo.

Que Dios nos encuentre unidos.

Carlos Molinero



Alfredo Gramajo Gutierrez- Fin de Fiesta

Novedades

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

1. Certamen de Intérpretes



El lunes 18 de Marzo, de 2024 en el Salón Roberto Noble de SADAIC, se lanzó el Primer Certamen de Intérpretes “Eduardo Falú”, de la Academia Nacional del Folklore. La presentación estuvo a cabo de Eugenio Inchausti, en su doble carácter de miembro de nuestra Institución y de la huésped del acto., por José Luis Castiñeira de Dios, por Perla Argentina Aguirre, y de *Musha* Carabajal.

La participación de los invitados, que mostramos en las fotos, fue excepcionalmente representativa.

Entre otros, el Mtro *Carlos Di Fulvio*, *Carlos Bergesio*, *Aldy Balestra*, *Francisco Lanusse*, *Juan Cruz Guillen*, *Ana María Dupey*, *Maricel Pelegrin*, Gloria Villanueva, el Presidente emérito, *Antonio Rodríguez Villar* y *Marinievas Mac Veigh*, *Daniel Spinelli*, el *Dr. Jorge David Cuadrado*,



La transmisión por *streaming* agregó audiencia. Otra innovación de este acto
La ceremonia se transmitió en directo por radio [La Folk Argentina](#) (Enrique Obregon) y [Radio Horacio Guarany](#) (Daniel Spinelli) a quienes agradecemos por el excelente trabajo realizado. También destacamos la participación de ANCROF (Asociación Nacional de Cronistas de Folclore – Carlos Crasci Tauil) y a todos sus socios presentes que también brindaron cobertura al acto.



Bases del Certamen

El “**Certamen Intérpretes de Música de Raíz Folklórica**” destinado a promover la difusión de nuevos valores, la de ya consagrados y contribuir al acervo folklórico musical argentino. El mismo tiene el auspicio entre otros, de la **Asociación Argentina de Intérpretes-AADI**, de la **Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música-SADAIC**, y de **Radio Nacional Folklórica**.

Premios

Se entregarán diez premios.

Primer Premio: \$100.000 (cien mil) pesos y Diploma

Segundo Premio: \$80.00 (ochenta mil) pesos y Diploma

Tercer Premio: \$60.000 (sesenta mil) pesos y Diploma

Cuarto Premio: \$50.000 (cincuenta mil) pesos y Diploma

Quinto Premio: \$40.000 (cuarenta mil) pesos y Diploma

Los / las ganadores/ras de los cinco premios restantes (del 6º al 10º) recibirán un **Diploma** y una **Mención Especial**.

Envío de las obras

La inscripción en el Certamen es totalmente gratuita.

Los/las participantes deberán enviar sus obras en audio con seudónimo o realizar consultas a los enlaces que se pondrán a disposición

Plazos:

El envío de las obras será hasta el 30 de mayo de 2024.

Como fecha de presentación se tomará la que figure en el envío por internet.

Requisitos

- Los/las participantes deberán enviar sus obras con seudónimo.

- Podrán enviar como máximo un total de **hasta tres obras diferentes** que no deben exceder los cinco (5) minutos cada una
- Deberán especificar claramente los nombres de los temas enviados, su ritmo y los nombres de los autores y compositores.
- Si las canciones tienen letra se enviarán adjuntas escritas en idioma castellano, pudiendo contener vocablos pertenecientes a las lenguas de los pueblos originarios que habitan el territorio nacional con su traducción al castellano al pie de la letra.
- **Se sugiere de manera especial que los intérpretes envíen temas de ritmos que representen a sus respectivas regiones.**

Presentación de los Premios

La presentación de los premios seleccionados por el Jurado se realizará en un acto público en el mes de agosto de 2024.

Exclusiones

Quedan excluidos de participar en este CERTAMEN los miembros del Consejo Directivo de la **Academia Nacional del Folklore** y los jurados y sus parientes directos hasta el tercer grado



CERTAMEN "EDUARDO FALÚ" DE INTÉRPRETES DE MÚSICA DE RAIZ FOLKLÓRICA



RECEPCIÓN DE OBRAS

Participación libre y gratuita
Desde el 18/3/24 al 15/6/24.
Hasta 3 obras por intérprete.

Organizado por



**ACADEMIA NACIONAL
DEL FOLKLORE**

PREMIOS

1er Premio : \$100.000
2do Premio : \$80.000
3er Premio : \$60.000
4to Premio : \$50.000
5to Premio : \$40.000

Información e Inscripción

Academianacionaldelfolklore.org
[@academianacionaldelfolklore](https://www.instagram.com/academianacionaldelfolklore)



REGLAMENTO COMPLETO E INSCRIPCIÓN

<https://academianacionaldelfolklore.org/#!/-certamen-eduardo-falu/>



2. Comienza el año

En Marzo, mes de “inicio real” del 2024 en nuestro país, ya se han producido los primeros encuentros entre los nuevos funcionarios, de Nación y de Ciudad, con las autoridades de nuestra Academia Nacional del Folklore.

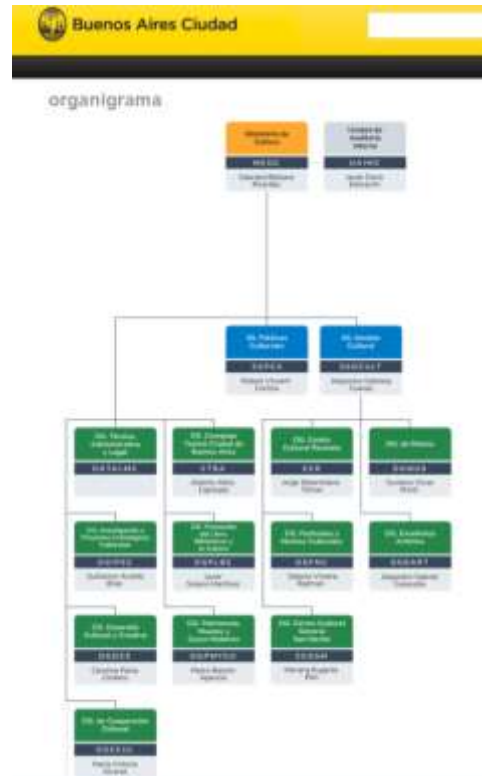
Nuestro presidente, el Mtro. *José Luis Castiñeira de Dios*, junto con el Dr. *Antonio Rodríguez Villar*, presidente emérito, se reunieron con la funcionaria de la Secretaría de Educación a cargo de la relación con las Academias Nacionales.

Tuvieron, en una muy buena reunión, la oportunidad de detallar no solo lo ya realizado, en los no tantos años que lleva nuestra Institución, sino sobre todo, los proyectos de la Institución para el futuro. Quedo acordada la continuidad de estos encuentros, también con el resto de las Academias Nacionales, a fin de avanzar en cada caso.

Por otra parte, también comentamos un encuentro de nuestros representantes con Gustavo Mozzi, Director General de Música del Gobierno de la CABA, y de Juan Manuel Beati, para plantear la continuidad de las actividades conjuntas, que en 2023 fueron ciertamente destacables (como la Noche de las Peñas y el PreCosquin CABA, entre otros) para su implementación en 2024.

En particular, está en proyecto la realización del **Pre Cosquin 2025 Sede CABA**, y la elección de CABA para sede del **VII Congreso Nacional del Folklore** de la Academia Nacional del Folklore. Éste se daría en el entorno del Día Mundial del Folklore, o sea el 22 de Agosto de 2024. Nuevamente, muy buena recepción, y queda abierta la continuidad para los avances respectivos.

Informaremos sobre la continuidad de estas iniciativas.



El “Desnudo”

¿Un culto de la tradición maciaense en expansión?



Por Nelso Andrés Montenegro

Esta investigación forma parte del Trabajo Final de Integración (TFI) de la Diplomatura en Folklore, identidad y sociedad dictada por la Universidad Tecnológica Nacional Regional Tucumán en conjunto con la Academia Nacional del Folklore

*Cal viva
Mármol. Ladrillo.
Cemento. Olvido.
En los intersticios,
la memoria se obstina,
como la gramilla.*

Nelso Andrés Montenegro

Introducción

En el cementerio municipal de la ciudad de Maciá, departamento Tala, provincia de Entre Ríos, Argentina, la tumba del “finau Desnudo” despierta interés porque sus visitantes le piden favores a cambio de ofrendas. La han convertido en un santuario. Frente a estos comportamientos me planteé la idea de que estaba asistiendo a una manifestación folklórica de religiosidad popular.

El objetivo principal que me propuse con este trabajo, fue visibilizar esta manifestación religiosa popular a través de su estudio. También poner en valor un período de la historia de Maciá que permita, teniendo en cuenta que los cementerios expresan la identidad histórica de las comunidades, unir el presente con el pasado y contribuir a la resignificación de la historia local y el folklore.

Un cementerio alberga el patrimonio histórico, artístico y cultural de una comunidad. Es un reservorio de la memoria y de la multifacética identidad comunitaria, en tal sentido, con esta investigación he participado el día 28 de julio de 2023 de las “Primeras Jornadas Entrerrianas de Patrimonio Tangible e Intangible.

“Cementerios, Identidad y Cultura”, organizadas por la Municipalidad de Basabilbaso. Y el 5 de noviembre de 2023 del recorrido histórico organizado desde el Archivo Histórico de la Biblioteca Popular “Mario D. Carruego” que incluyó la visita a la tumba del finado desnudo.

El Cementerio Municipal de Maciá

El cementerio municipal de Maciá surge en 1912.

Tiene una estructura general de cuatro calles que forman una cruz cristiana. La calle principal se constituye desde el pórtico de entrada hasta el alambrado del fondo. En el centro del terreno, se erige la cruz mayor que divide al predio en cuatro sectores. A la izquierda, en la zona más próxima a la entrada, se encuentra el sector 1, el más antiguo, donde está la tumba del “finau Desnudo”. Es común en toda la Argentina, en Latinoamérica y aún en España (Pelegrín, 2005), encontrar estas creencias, devociones populares y prácticas rituales relacionadas con alguna tumba. El cementerio de Maciá no es la excepción.



¿Por qué lo nombran “El Desnudo”?

En la búsqueda de una identidad.

El nombre popular, el “finau desnudo”, con sus variantes, “el Desnudo”, “el finado Desnudo”, “el finadito desnudo” aluden, metafóricamente, a las circunstancias de su inhumación despojado de ropas, para algunos, sin familiares que lo reclamen y se ocupen de sus exequias, para otros. Y para la mayoría de los entrevistados, sepultado sin ataúd, envuelto en un cuero. La literal falta de ropas, de familiares o de féretro significan para sus devotos, principalmente, la desnudez que determina su nombre y, además, contribuyen a otorgarle los poderes extraordinarios de sanar, de proteger, quizás asimilándolo a Jesucristo o algún santo de la devoción católica.

¿Malgariéd Zapala O Margarito Zapata?

En la tumba donde se venera a El Desnudo, parcela número 1098, hay dos placas que identifican al difunto sepultado. Malgariéd Zapala según la que está hecha de bronce colocada en el año 1963, en la sobre tumba, visible al visitante. La otra, sin fecha, atada a una cruz de hierro forjado, ubicada detrás del monumento, hecha de latón, refiere que el fallecido es Margarito Zapala. Ante estas diferencias del nombre, buscamos información en los registros de defunciones de la municipalidad local. Para esta fuente Margarito Zapata de 35 años de edad y único fallecido el 20 de mayo de 1925, es la persona que está enterrada en ese sitio. Como este registro es una copia de los libros originales, que fueron destruidos, consultamos el acta de defunción Nro. 66, folio 33, del libro de defunciones de 1925 de Rosario del Tala, en la Dirección del Registro del Estado Civil y Capacidad de las Personas, de la provincia de Entre Ríos. Este documento confirma la información municipal de que se trata de Margarito Zapata. Posiblemente la confusión del nombre se deba a que en 1963 los devotos copiaron mal de la placa de latón que, al estar escrita con punzón o cincel, y deteriorada por el paso del tiempo, a simple vista se lee Malgariéd Zapala, error en el que yo mismo había incurrido hasta que limpié la placa e hice fotografías de mejor calidad. Malgariéd se construye a partir de Margarito, en este registro escrito se troca la /r/ por // fenómeno propio del lenguaje oral (lambdacismo). El otro factor que coadyuva al equívoco es que la persona que escribió esta lápida usa la grafía D, así en mayúscula, para representar /o/ y /d/ indistintamente, por ejemplo, escribe “Malgariéd”; excepto cuando en la misma palabra concurren ambos fonemas como, por ejemplo, en el caso de la palabra recuerdo (“recuerDo”).

La mayoría de las personas consultadas que admitieron conocer el culto, desconocen el nombre y apellido del difunto. Siempre se refieren al él como el desnudo y sus variantes. Algunos, sobre todo empleados o exempleados municipales del cementerio, que han leído las placas, lo nombran Zapala, aunque aclaran que no es un apellido conocido en la comunidad. Nadie lo llama Malgariéd, tal vez porque es extraño como nombre de pila y hasta es difícil de pronunciar en nuestra lengua.

Causa de la muerte de Margarito Zapata

En el acta de defunción no se explicita cuál fue la causa de la muerte de Margarito Zapata. Los testimonios orales que he recopilado coinciden en que murió ahogado en un arroyo. Algunos creen que fue en el llamado Durazno y otros, en el denominado Raíces. Todo indica, de acuerdo a la frecuencia con que se menciona en los relatos, que el deceso acaeció en este último curso de agua. Una de las entrevistadas sostiene, lo que yo tenía como una conjetura, que falleció trágicamente durante una creciente, porque, según su testimonio, lo hallaron muerto “arriba de un árbol entre la resaca”.

En conclusión, si nos atenemos a los testimonios orales, Margarito Zapata murió trágicamente ahogado en un arroyo durante una inundación. Sin embargo, en el acta de defunción, no consta la causa de su muerte y se explicita que no intervino profesional de la salud alguno.

Elementos del culto

He podido observar y registrar los siguientes elementos del culto: promesas, oraciones, y ofrendas. Las promesas se reducen al acto de visitar la tumba, depositar flores y orar. Las oraciones que le rezan son las mismas de la religión católica, generalmente consiste en rezar o “echarle” un Padre Nuestro.

Una de las ofrendas más importantes es el monumento o sobre tumba. La construcción, se eleva a un metro aproximadamente del suelo, se destaca en la cabecera una especie de capilla con una puerta de vidrio, actualmente rota, donde se le encienden velas y se dejan las ofrendas. Enmarcan el rectángulo de la parcela una pared baja de dos o tres hileras de ladrillos, que oficia de cantero, revocada con cemento y pintada o blanqueada con cal. Suponemos que este mantenimiento lo hacen los devotos porque el difunto no tiene parientes. Consideramos dentro de las ofrendas la cruz de hierro forjado y las dos placas.

Últimamente le dejan dinero en papel de poco valor y monedas que se desvalorizan y se corrompen con el paso del tiempo. El culto no está organizado y no hay cuidador o cuidadora del santo que administre estas limosnas.

Flores de papel y naturales no le faltan, “toda florescencia representa la renovación de la vida más allá de la tumba” (Barallat, 1984: 72). Velas encendidas, tampoco. La costumbre de alumbrar a los muertos y a los santos con velas es una costumbre muy arraigada, todavía hoy. No sólo en los cementerios sino en los domicilios.

Si alguno de los devotos y devotas quiere pedir una misa para rogar por su alma, la solicita en la iglesia católica, como se hace con cualquier difunto.

Desde hace ya muchos años, no le ofrendan ropa. Tampoco cabellos de personas como he observado en la década de mil novecientos noventa.

“En sentido general, los cabellos son una manifestación energética. (...) La cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir. (...) Bellos cabellos abundantes significan para el hombre y la mujer evolución espiritual. Perder los cabellos significa fracaso y pobreza. Ahora bien, en cierto modo lo contrario de la pérdida motivada ‘desde fuera’ es el sacrificio voluntario”. (Cirlot, 1995: 111)

Dejarse crecer el cabello y luego cortarlo para ofrecérselo a una entidad benefactora implica sacrificio y a la vez por este esfuerzo, merecedor de la ayuda material o de la sanación física o espiritual.

La muerte de Margarito Zapata y los rituales

Margarito Zapata, muere trágicamente, ahogado en un arroyo. No consta en los testimonios recopilados, que se le realizaran los ritos funerarios de velarlo y de enterrarlo como al común de las personas: lo envolvieron en un cuero y le dieron sepultura. Tal vez, sus devotos interpretaron que este padecimiento obró en él a modo de purificación, adquiriendo un estado nuevo. *“El agua ‘mata’ por excelencia: disuelve, borra toda forma. Y precisamente por eso es rica en ‘gérmenes’, es creadora”* (Eliade, 1981: 83). No vieron sólo a un muerto, sino a un ser protector al cual pueden acudir cuando la vida les es adversa.

“El simbolismo del renacimiento místico por el revestimiento ritual de una piel de animal está atestiguado por lo demás en culturas muy evolucionadas (India, el Antiguo Egipto).” (Eliade, 1981: 116)

Invisible ante la sociedad, sin identidad, y posiblemente contaminante en el sentido de impuro por las circunstancias de su muerte, una vez purificado por el sufrimiento, la pobreza y el desamparo, se convirtió en el "Desnudo", un ser con el poder de auxiliar al afligido por la enfermedad o la falta de trabajo.

El "(...) simbolismo del renacimiento místico, se presenta bajo formas múltiples. Los candidatos reciben otros nombres, que serán en adelante los suyos verdaderos." (Eliade, 1981: 116). Margarito Zapata se convierte en el Desnudo, un ser humano que murió de manera injusta, en total desamparo y sumido en el sufrimiento, "(...) visible por ejemplo en el martirio al que, según se cree, les acaece involuntariamente a personas que mueren jóvenes o a las que deben padecer injustificadamente una muerte trágica y la consiguiente y simultánea purificación que el imaginario social les asigna post-mortem por considerarlas en ambos casos, víctimas inocentes. Son fenómenos que por este motivo se inscriben en la categoría de lo sagrado y que, se constituyen en el núcleo del ámbito vital de sus devotos". (Forgione, 2015:37)

Consideraciones Finales

Las consultas de documentos arrojaron muchos datos biográficos y dilucidar, entre otros misterios, el del nombre, aunque la causa de la muerte queda en el terreno de los testimonios orales.

El análisis de los elementos del culto, sumados a la muerte trágica del protagonista, me permite afirmar que estamos frente a una manifestación de religiosidad popular. No pude comprobar su expansión territorial, aunque sí, la vigencia local de la manifestación.

Finalmente, este trabajo me ha permitido dimensionar al cementerio desde otra perspectiva, disociarlos del tema exclusivo de la muerte y resignificar su valor como un recurso cultural y educativo.

BIBLIOGRAFÍA

- Ariès, Philippe (2000) Historia de la muerte en Occidente. Desde la Edad Media hasta nuestros días. Barcelona. El Acantilado.
- Barallat, Celestino (1984). Principios de botánica funeraria. Barcelona. Editorial Alta Fulla.
- Blache, Martha y Magariños de Moretín, Juan Ángel (1980). "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore". Bs As. Cuad. III del Centro de Investigaciones Antropológicas.
- Carruego, Mario Domingo. (1999). Villa Gobernador Maciá. Síntesis histórica.
- Chertudi, Susana y Newbery, Sara Josefina. (1967-1968). "La Difunta Correa". Cuadernos de Antropología del Instituto Nacional de Antropología N° 6. Buenos Aires-
- Cirlot, Juan Eduardo. (1991) Diccionario de símbolos. Barcelona. Editorial Labor S. A.
- Dupey, Ana María. (2021). Imágenes, altares y capillas en Loreto, Corrientes. Devociones religiosas vernáculas. 1ª edic ilustr. Vicente López..
- Maiuen.. Eliade, Mircea (1981). Lo sagrado y lo profano. 4 Edic. Guadarrama/Punto Omega.
- Encuesta Nacional de Folklore de 1921. Bs As: Inst. Nac. de Antropología y Pensamiento latinoamericano.
- Forgione, Claudia (2015) "En busca de los principios de la cultura tradicional". Cuadernos de Folklore N°1. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Academia Nacional del Folklore.
- Forgione, Claudia Alicia (2022) El Gaucho del Pay Ubre. Elementos fundantes de una comunidad de credo en el culto a Antonio Mamerto Gil Nuñez. (En prensa).
- Gighione, Elsa (s/f) "El sol y yo. Vivencias". Maciá, Biblioteca Popular Maciá Paris, Marta de. (1988) Corrientes y el santoral profano. Buenos aires. Plus Ultra.
- Pelegrín, Maricel Alicia y Forgione, Claudia Alicia. (2018). Huellas de la vida tras el velo que ocultan las lápidas. Patrimonio fúnebre galés en los cementerios del Valle del río Chubut. Colección antropología de la vida y la muerte. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial Autores de Argentina.
- Turner, Víctor W. (1969) El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Madrid. Taurus.
- Van Gennep, Arnold (1986) Los ritos de paso. Madrid. Taurus Ediciones

Recuperación de la memoria social e identitaria de los diseños textiles

a través de los relatos de las comunidades de Neuquén



Karina Alejandra Sosa.* Andrea Pulido Aybar.*

Esta investigación forma parte del Trabajo Final de Integración (TFI) de la Diplomatura en Folklore, identidad y sociedad dictada por la Universidad Tecnológica Nacional Regional Tucumán en conjunto con la Academia Nacional del Folklore. Comprende un ejercicio de análisis reflexivo en relación a los testimonios obtenidos a la luz de la experiencia de campo realizada al efectuar las entrevistas en el contexto de las comunidades mapuches a las que tuvimos acceso.

En esta investigación desplegamos un análisis reflexivo del proceso de construcción acerca de la “Recuperación de la memoria social e identitaria de los diseños textiles a través de los relatos de las comunidades mapuches”, elaborado con el propósito de proponer alternativas de intervención comunitarias para superar problemáticas identificadas por los propios interesados.

Indagando sobre la problemática reflejada en su colectivo social, inferimos sobre la riqueza del arte textil mapuche y el hecho de que la misma se ha ido perdiendo a través de generaciones. El significado de los símbolos que están presentes en los diseños de los tejidos es el reflejo de una cosmovisión en donde lo técnico es simplemente la herramienta que refleja la relación de una cultura milenaria con el medio que los rodea.

Planteada esta cuestión observamos la necesidad de visibilizar y fortalecer lazos sociales entre diferentes comunidades a las que podíamos acceder: las comunidades mapuches Zapata del paraje de Ñireco, Quinchao del paraje Laguna Miranda y Millaín Currical, a 40 km de Loncopué. Todas en la zona de Zapala y Loncopué, provincia de Neuquén pretendiendo recuperar la memoria colectiva vinculada con diseños y la cosmovisión manifestada por los mismos, que remiten a saberes que les son propios ancestralmente, buscando la definición de acciones pertinentes que constituyeran herramientas en este proceso de reapropiación de estas prácticas folklóricas. Es decir, un aporte en la afirmación de la identidad comunitaria a través de la reapropiación de saberes y prácticas relacionados con el tejido, como instancia de conocimiento y reconocimiento cultural.

En tal sentido, nos planteamos como finalidad de este trabajo la realización de un encuentro de tejedoras, por tratarse de un ámbito social adecuado para que ellas compartan saberes específicos de los diseños de los

tejidos, mediante la activación de la memoria colectiva y saberes propios del pueblo Mapuche. Este encuentro se llevaría a cabo en la Escuela Provincial de Arte N°1 de Zapala, puntapié inicial para futuros proyectos relacionados con la interseccionalidad entre el arte y la identidad. Nuestra intención era desarrollar como estrategias acciones con incidencia en el interior del grupo para luego impactar en la comunidad en general.

De acuerdo a la información aportada por Margarita Crespo, profesora de Artes Visuales, descendiente directa de una comunidad Mapuche y otros miembros de la comunidad mapuche decidimos centrarnos en el mundo del ñimin (dibujo, diseño en mapudungun), ya que tanto sus aplicaciones en distintas piezas y la interpretación de los mismos se han ido perdiendo con el paso del tiempo.



Indagando entre diferentes tejedoras de la zona elegida observamos que en la actualidad la mayoría de las tejedoras desconocen el significado del Ñimin (dibujo, diseño en lengua mapuche) que se realiza en el telar mapuche, consideramos que se trata de una situación crítica respecto a saberes y prácticas tradicionales propias del grupo en cuanto pueblo originario, que dan cuenta de la diversidad sociocultural constitutiva de la sociedad local, regional y nacional.

Este interés por recuperar la memoria social, dedujimos se inscribe en un proceso de afirmación identitaria y una vinculación del presente con el pasado.

Esta investigación conecta narración, memoria e identidad; memoria social e identidad; tejido, identificaciones e identidad; memoria social, tejido y articulación étnica con la sociedad mayor; relación entre memorias y narrativas.

Partimos de la base teórica de que en la Argentina del Centenario las políticas educativas y culturales estatales se hallaban abocadas a la formación de subjetividades e ideologías hegemónicas tomando a la escuela, a los medios de comunicación y al calendario mediante performances culturales folklóricas como soporte para la estandarización y homogeneización de la cultura, pensándose de esta manera en una identidad única y uniforme.

Realizamos entrevistas a los integrantes de la comunidad, a lo largo de las cuales pudimos identificar en los relatos que la mayoría consideró que el encuentro de tejedoras era muy necesario, ya que los lazos entre ellas no son fluidos en relación a la temática abordada, ya sea por la distancia entre comunidades y la falta de comunicación entre otros factores.

Distintos integrantes de la comunidad señalaron la importancia de la recuperación. Nos fueron ilustrativas las palabras de Irma Millape: “Sí, lo tenemos que hacer, tenemos que ser todas las artesanas a eso, pelear por eso, que no se pierda. Porque así estamos perdiendo también la verdadera palabra de nosotros, el habla mapuche, lo estamos perdiendo, tenemos vergüenza de decirlo y no lo practicamos y lo olvidamos, porque es así. Esas cosas no tendrían que perderse.” En sus palabras, inferimos que esta construcción de la identidad como comunidad y un discurso identitario en común está en riesgo y es por esto que consideramos importante un pronto accionar al respecto

A lo largo del análisis de las entrevistas percibimos que la socialización que se sumergía en las prácticas cotidianas y habituales de su terruño conformando su identidad con los devenires de la vida cotidiana, y ciertas condiciones relacionadas con la práctica del tejido se difuminaba. En algunos hay dificultad en la obtención de la materia prima para la realización de los tejidos, otros casos en relación con quiénes



continuarán con la tarea debido que los jóvenes migran desplazándose a otras provincias, interrumpiendo la transmisión de la práctica del tejido; otro factor es la falta de planes para comercializar las piezas, la falta de valoración de las piezas artesanales frente a las industrializadas.

Ahora bien, retomando el significado del ñimin, apreciamos que los signos en tanto su significante asociado a su significado, van formando una idea en cada uno de los integrantes de la sociedad, creando así lazos asumidos en identidades tanto subjetivas como colectivas, y es a la recuperación de los mismos a la que apuntamos con la propuesta de un encuentro de tejedoras de la zona.

La noción de identidad que ellos adoptan como “auto adscripciones subjetivas a grupos”, es decir la identidad propia según la historia de cada persona. Esta “auto adscripción” es la que consideramos importante fortalecer para la vigencia y continuidad de las diferentes comunidades.

Realizamos una documentación fotográfica que forma parte del anexo de este trabajo y que fueron puestas a disposición las artesanas al momento de ser entrevistadas.

Observamos que el tejido en telar es una práctica habitual ancestral que se transmite de generación en generación entre las mujeres en el ámbito doméstico. Sabiamente aprovechan los recursos que ofrecen la naturaleza, la lana de las ovejas y las plantas para teñirlas y con sus manos artesanas van tejiendo el futuro de su comunidad.

En este caso en particular, buscamos que la narrativa sea el soporte material en la construcción de la memoria social, dado que la memoria tiene una estructura narrativa. Sus contenidos, formas y maneras de expresión así lo ponen de manifiesto. Ésta se construye sobre narraciones que constituyen formas de discursos y modos de organizar experiencias, que para ser intangibles a la persona, grupo, sociedad o colectividad a la que representan, deben expresarse en relatos lógicos. En este contexto buscamos agrupar y resaltar esas voces que integran las tres comunidades a las cuales nos dirigimos en busca de su sabiduría.

Entendemos que la memoria colectiva, es un proceso social de reconstrucción de un pasado vivido por un grupo o sociedad, manteniendo aquello que considere significativo, con sentido y de lo que valga la pena guardar.

Se obtuvo información de experiencias y percepciones de los participantes que interesan a la investigación por medio de diez entrevistas grabadas y de los registros audiovisuales desarrollados mediante una conversación cooperativa.

La experiencia al visitar las diferentes comunidades fue totalmente enriquecedora ya que pudimos escuchar en primera persona distintos relatos acerca de sus experiencias y el significado que tiene para ellos el telar, el tejido, sus símbolos, lo significativo de comunicarse de manera hablada de una generación a otra, de un grupo a otro, de una persona a otra.

A lo largo de las entrevistas respetamos la individualidad de cada informante, qué mirada manifestaron con respecto al objetivo de nuestro proyecto, lo que pudieron aportar con respecto a la recuperación de la memoria colectiva, lo que trajo del pasado al presente y que valores le atribuyeron a lo que trajeron, haciendo una lectura de cada entrevista .

Dentro de cada una de las entrevistas logramos observar diferentes datos: qué significado tienen los símbolos del tejido para ellos y si esos elementos los representan hoy, porque se mantuvo en el tiempo o porque no se mantuvo, qué representa, qué valores, es decir si tiene un valor en términos de la construcción de la identidad del grupo o comunidad Mapuche.

También tuvimos en cuenta la hipótesis del trabajo ya que en estas narrativas las tejedoras movilizan su memoria y traen recuerdos vinculados a diseños, el ñimin, viendo en qué medida ellas identifican que esa expresión las representa y las aglutina como grupo en términos de la concepción del grupo que hay detrás de ese diseño o símbolo.

Al realizar el análisis de las entrevistas notamos por un lado, que relacionan la ancestralidad personal y comunitaria con el tejido, siendo éste lo que viene desde el tiempo, siendo un mensaje que transcurre y recorre afirmando el tejido como parte de la identidad del pueblo Mapuche.

Por otro lado, conciben el tejido como una trama de la memoria social. El interjuego entre los diseños, dibujos antiguos y los incorporados procedentes de otros grupos y del blanco, dan cuenta de la dinámica de la historia personal comunitaria y la del pueblo Mapuche con la sociedad mayor.

Las personas consultadas construyen el significado de los diseños y el sentido de pertenencia que experimentan a través de esas formas como indicios que asocian con sus ancestros.

Las mismas destacaron que los niños de estas comunidades crecen jugando con los hilos. Juegos que se vinculan con el tejido, que operan tanto como práctica de socialización en el marco de la vida comunitaria y de adquisición del sentido de ancestralidad.

También trajeron al presente los recuerdos de su infancia. La constante presencia del telar en sus hogares, como elemento de uso diario donde la familia participaba y participa de los diferentes procesos del tejido, donde las abuelas enseñaban, transmitían y transmiten esta labor que los representa como pueblo trashumante, como comunidad, como colectivo.

De los intercambios discursivos entre nosotras y las consultadas y consultados, pudimos acceder a cómo los miembros de comunidades informan, describen, interpretan y evalúan los símbolos que permanecen a través del tiempo, la pericia de las tejedoras que los plasman a pesar de no conocer su significado específico, pero afirman su valor y representatividad del colectivo Mapuche.

Son diseños que tal vez en sus significados específicos no están en el saber presente de la comunidad, pero existen en otro sentido que tiene que ver con la realidad que vive la comunidad; y ese otro sentido es que la presencia de esa forma es un indicador de pertenencia para ellos.

No estuvo ajena a la indagación que realizamos, la identificación de acciones orientadas por las comunidades para atender a la comunicación y comercialización de sus tejidos, dado que es una instancia de negociación de las comunidades – con condiciones diferentes entre ellas- con la sociedad mayor.

En tal sentido, nos vinculamos con los emprendimientos de la comunidad de Millaín Currical y las de Laguna Miranda y Ñireco, que adoptaron distintas estrategias según sus recursos en la primera estableciendo puesto de venta en una ruta concurrida y en las dos últimas la asistencia a ferias donde comercializan sus obras.

Destacando la relevancia que asignan las comunidades a la dimensión económica en el sostenimiento del arte textil.



Mujeres destacaron que ha sido y es un sostén económico continuo a lo largo de su vida. Con dicha actividad mantuvieron sus hogares.

El significado del diseño de los tejidos expresa valores, constituye un punto de referencia en la memoria colectiva, porque conecta el presente con el pasado y es un medio de comunicación intra e intercomunitario.

Hemos reconocido el valor pragmático del diseño para comunalizar al pueblo Mapuche, donde se pone de manifiesto la realidad en sí misma que por diversos medios logra determinar al signo para que represente, siendo un efecto de pertenencia comunitaria y persistencia de la misma a través del tiempo.

Observamos que tres comunidades trashumantes, pueblos crianceros, coinciden en que se encuentran en un proceso de recuperación de la memoria social, donde los más jóvenes están accionando, apuntalando para no olvidar y que el tejido en sí es importante para las comunidades mapuches,.

Queda evidenciado el sentido de valoración y sostenimiento por mantener vigente esta práctica por constituir una base en la construcción de pertenencias, por lo que creemos que el encuentro de tejedoras es una acción necesaria y favorable para crear vínculos que atiendan a la recuperación de la memoria social, a través de los símbolos, y todo lo que el tejido significa para este pueblo en particular.

A partir de la información obtenida estimamos poder realizar a futuro el encuentro de tejedoras, quedando pendiente su implementación en función de lo que aportaron los entrevistados. Por otra parte, consideramos que partir de acotada experiencia -aunque enriquecedora- que hizo posible la elaboración de este proyecto se han sembrado las bases para quienes participan y participarán del mismo adquieran competencias para trabajar proyectos interculturales de desarrollo regional, desarrollando habilidades para documentar e interpretar aspectos del folklore en relación con identificaciones colectivas.



*** Diplomadas en Folklore, Identidad y Sociedad.**

Referencias bibliográficas.

-Amarilla, R. Maestros de la diversidad. Patrimonio en técnicas y procedimientos artesanales de la Argentina. The International (Shanghái) Intangible Cultural Heritage Protection Forum

-Blache, M., & de Morentin, J. A. M. (1980). Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore. Cuaderno III del Centro de Investigaciones Antropológicas, Buenos Aires, 5-15

-Blache, Marta 1999, "Introducción", en Folklore urbano, Ediciones Colihue, Bs.As., Argentina.

-Blache, Marta 1994. Narrativa Folklórica I. Centro Editor de América Latina la

-Bovisio, M. A., & Gollán, J. A. P. (2002). Algo más sobre una vieja cuestión: "Arte" vs?" Artesanías". Fundación para Investigación del Arte Argentina https://www.academia.edu/37712449/Bovisio_ARTE_VS_ARTESANÍA_2002_libro_completo el 16 de mayo de 2021. Universidad FIAAR recuperado en

-Carballo, Cristina Teresa y Flores, Fabián (Comp.). (2019). Geografías de lo sagrado en la contemporaneidad. Bernal, Nacional de <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wpcontent/uploads/sites/46/> Quilmes, 2019/04/EbookGeografiasdelosagradoenlacontemporaneidad -Carballo- FFlores.pdf Libro digital.

-Cardini, L. (2005). Las "puestas en valor" de las artesanías en Rosario. Pistas sobre su "aparición" patrimonial. Cuadernos de antropología social, (21), 91- 109 recuperado en <https://www.redalyc.org/pdf/1809/180913910006.pdf>

-Chein, Diego J. y Kaliman, Ricardo J. Identidad. Propuestas conceptuales en el marco de una sociología de la cultura. -Cortázar Augusto Raúl (1975) "Los fenómenos folklóricos y su contexto humano y cultural" Teorías de Folklore en América Latina Caracas INIDEF, págs. 47-86

-Crespo, Carolina y otros (2011) Patrimonio y folklore en la política cultural en Argentina (1943-1964), Revista Avá, nº 21, Dossier "Estado y Política en la Argentina contemporánea", pp. 129-150 recuperado en <http://argos.fhycs.unam.edu.ar/handle/123456789/592> el 16 de mayo de 2021

-Dupey, Ana María .et alt. (2017) El folklore en el marco de la construcción de la modernidad. Geopolítica del conocimiento y las políticas de la alteridad Temas de folklore. Textos Fundacionales de la disciplina del folklore. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

-Dupey, Ana M. (2019) Políticas de la identidad, lógicas de la diversidad y folklore. Diciembre 2019, Córdoba. Argentina.

-Dupey, Ana María (2020) La relocalización del folklore en nuevos contextos Fronteras del folklore: identidades y territorialidades. Buenos Aires, Ana María Dupey ed.

-Elias, N. (1977). El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas. Santa Fé de Bogotá: F.C.E; cita en Lubia Kogan, 2010.

-Finkelstein, Laura. (2017). "Miradas sobre usuarios migrantes regionales e interculturalidad en salud". Buenos Aires, Organización Internacional para las migraciones. En: Revista Migraciones Internacionales. Reflexiones desde Argentina. <https://repository.iom.int/bitstream/handle/20.500.11788/2000/ARGOIM%20027.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

-Forgione Claudia Alicia. (2006) Claves de la cultura tradicional argentina. Parte General. Área de de cultura Tradicional del Noroeste. Buenos Aires, Universidad Libros, 2006. Volumen 3 a y b. Pequeña enciclopedia de Antropología Cultural. Digitalizado.

-Forgione Claudia Alicia. (2015). "En busca de los principios de la Cultura tradicional". Cuadernos de Folklore I. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Academia Nacional del Folklore. Nº 1. Abril; pp.33-45. ISBN 978-987-33-7298- 8. (Digitalizado).

-Lechner, N y Guéll, P. (1998). Construcción social de las memorias en la transición chilena. Social Science Research Council: Memorias colectivas de la represión en el Cono Sur. Montevideo, 15/16 de Noviembre 1998.

-Mendoza García, Jorge. La forma narrativa de la memoria colectiva. Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial, vol.1, primer semestre, 2005, pp.9-30 Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Iztapalapa

-Ricoeur, P (2008) La memoria, la historia y el olvido. Editorial Fondo de Cultura Económica -Rodríguez, E. (2001). Reseña de la memoria como acción social: relaciones, significado e imaginario. Athenea digital: Revista de Pensamiento e Investigación Social. Abril, 0.

-Soporte audiovisual: Pelegrín, Maricel. "Tejer la memoria. El valor del arte textil en Santiago del Estero ``.1 de diciembre de 2020. Centro Cultural del Bicentenario de Santiago del Estero



El Chamamé, un fenómeno folklórico en continua expansión



Por Alba Gloria Villanueva

Introducción

Los correntinos tienen un sentimiento de pertenencia fuertemente arraigado con el Chamamé. Pero, en mi experiencia de visitar distintas provincias de nuestro país, noto que este está presente en prácticamente todo el territorio nacional, extendiéndose su práctica hasta, incluso, los lugares más recónditos de países vecinos como Brasil, Paraguay, Uruguay y Chile. Lugares, donde el pueblo, también lo siente al Chamamé como propio y ha adoptado características particulares y sabor local. Por lo que, el propósito de este trabajo es demostrar la importancia de la continua expansión de este fenómeno folklórico como resultado de la asimilación funcional de los pueblos donde se practica.

Desarrollo

Mis comienzos

Comencé a bailar a los 7 años debido a un problema en los pies. Mi mamá me envió a estudiar Danzas Clásicas ya que el médico le recomendó esta disciplina para solucionarlo. Desde ese momento, tuve mis idas y venidas con la danza, pero cuando tomé consciencia de que quería dedicarme a BAILAR, comencé a formarme en otras disciplinas de la danza. Realicé clases de Tango, de Folklore, de Jazz, Comedia Musical y Danza Contemporánea, entre otros ritmos. En el trayecto de mi formación, ingresé a un Ballet de folklore, donde no solo ensayaba los cuadros, sino que también estudiaba la historia de las danzas. Luego de mi paso por ese Ballet, formé mi propio grupo y así fue que comencé a dar clases a niños desde 6 años hasta a adultos. A partir de esto, descubrí mi vocación por enseñar así que, inicié mi formación formal en la danza haciendo la carrera del Magisterio de Danzas Folklóricas en la Escuela de Danzas N° 2 de Villa Luro.

Por qué el folklore

Siempre estuve vinculada a este género, ya que en mi casa se escuchaba esta música. Tengo recuerdos que desde temprana edad veíamos en la televisión programas o festivales de folklore, pero sin dudas, lo que más me “marcó” es que todos los años íbamos al Festival de Folklore de Cosquín a vivir las 9 lunas. Por lo que, cuando tuve que formalizar mis estudios me incliné hacia la danza folklórica no solo porque me apasiona el género musical, sino por lo que representa para nuestra identidad.

En mi formación académica tuve acercamiento a distintos investigadores, estudiosos y autores que dieron a conocer nuestras danzas folklóricas lo que, en el devenir del tiempo, despertó en mí la inquietud de conocer cuál es el estado actual de esas danzas plasmadas en los libros y que bailamos de manera tan celosamente estructuradas.

Por los caminos de la danza

A partir de esta inquietud, con mi esposo, comenzamos a viajar a distintos puntos del país y tomar testimonios de personas oriundas de cada lugar para que cuenten cómo se vive, cómo se practica hoy una danza en particular. Así nació el proyecto “Por los caminos de la danza” que hoy día está publicado en un canal de Youtube, lleva dos temporadas de doce capítulos ya emitidas y la tercera en curso. En lo que se refiere a las danzas del Litoral en particular, hemos decidido dedicarle una temporada exclusiva para desarrollar

lo que allí ocurre, debido a la gran variedad de ritmos presentes, la gran cantidad de estilos de Chamamé y lo vigente que está esta práctica que hace que no alcance con un testimonio y nada más.

La presencia del Chamamé

En el andar por tantos lugares de nuestro país, me encontré con que el Chamamé está presente en muchísimas provincias y diversos ámbitos. Así es que estando en las carpas salteñas en plena época de carnaval, vi bailar a la gente el Chamamé con mucho fervor. En Santiago del Estero, en la localidad de Atamishqui estuvimos en ocasión del “Duelo de Chamamé” que se realiza en un baile popular. De paso por la Patagonia me sorprendió el arraigo que tiene en los “bailes camperos” donde, aparte de algún que otro corrido, cumbia campera o valseado, casi con exclusividad se baila Chamamé. Familias enteras participando de los bailes: con niños, jóvenes y adultos bailando horas y horas. Lo que, evidentemente, garantiza la continuidad de la práctica por la transmisión de una generación a la otra de manera espontánea. Este es un rasgo importante que quiero destacar, en su forma de bailar no media la formación académica, lo que hacen es espontáneo, bailan por imitación.



A continuación dejo algunos ejemplos de los bailes populares:

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

<https://www.youtube.com/watch?v=e0rwd70Zxqs>

Expresión regional

También, he tenido la posibilidad de observar cómo en cada uno de estos lugares, el pueblo va aportándole al Chamamé el “sabor local”, tanto a la danza como a la música, “la recreación local de las formas”, pero también “la manera de hacer, el estilo, la intención, los elementos complementarios con que el danzante adereza y anima el esquema, y una velocidad socializada” (Vega, 1956, pág. 14). Lo que en el caso de las danzas europeas se dice que fueron sufriendo el proceso de *acriollamiento*, acá es el proceso de adaptación regional, provincial o local. Observo los distintos abrazos, los pasos, los zapateos, el comportamiento en la pista, la energía que emanan los cuerpos, los actores que participan del baile, la música, todos elementos que se van transformando en cada lugar pero que tienen la misma intención, el mismo sentido: divertirse, pasar un momento agradable, socializar. Mientras miro a las parejas bailar me vienen a la mente varias letras que hacen referencia a lo que sucede en las pistas y que ilustran la forma de hacer y sentir del pueblo:

*Bailar de esa manera los domingos
les sirve para toda la semana,
la gente de los pueblos más pequeños
olvida sólo así lo que les falta.*

(Bailar de esa manera. Teresa Parodi)

El Chamamé en expansión

Todo esto me hace reflexionar y me lleva a pensar que estamos viviendo la etapa de mayor expansión del Chamamé, así como alguna vez la vivió el Gato, la Zamacuena, las Contradanzas y más recientemente el Tango. Carlos Vega (1956) cita, por ejemplo, que “La Zamacuena se bailó hacia 1850 desde Punta Arena, de frente al Polo Sur, hasta California en el hemisferio norte” (pág. 25). O sea, que no quedó confinada a un lugar en particular, tuvo su proceso de difusión a través de los comerciantes, troperos, arrieros, capataces, ejércitos que fueron llevando esta danza a lo largo de toda América. En el caso del Chamamé son los mismos litoraleños los que han dispersado el género por todos los lugares donde se han radicado en busca de mejores oportunidades de trabajo o condiciones de vida. Navegando por la web, encontré este testimonio como ejemplo de lo antes dicho:

<https://www.rionegro.com.ar/el-patio-de-roca-donde-reina-el-chamame-correntino-2047096/>



Siguiendo la idea de la *regla de ascenso* que plantea Vega, considero que actualmente que el Chamamé está tomando el protagonismo, en los ambientes populares, que alguna vez tuvieron estas danzas antes mencionadas. Teniendo en cuenta lo estudiado en el Módulo 3, sobre el impacto de las *industrias culturales* en el auge y difusión del Chamamé, desde el gran “foco radial” que fuera Buenos Aires en ese momento (principios del Siglo XX), veo que se cumple el proceso de ascenso y descenso. Ya que en esa época el Chamamé se bailaba en los Salones de Buenos Aires con gran aceptación, en palabras de Lezcano y Zubieta (2017) “Como podemos observar, el Chamamé lució sus galas en el corazón mismo de la Capital Federal, ocupando un lugar de privilegio junto al género de mayor predicamento por entonces: el tango” (pág. 111). Pero ya por los años 1940, el chamamé es desplazado de los salones y se instala en las pistas del conurbano bonaerense desde donde sigue manteniéndose vigente. Dice Carlos Vega (1956) “que todos los pueblos, todas las aldeas, todas las campañas del mundo reciben el baile del centro culto a que obedecen...” (pág. 37), tal es así que desde ese momento estamos viviendo la expansión del Chamamé por todo el territorio nacional y países limítrofes, ya que cuenta con el prestigio de haber transitado los salones de Buenos Aires. “Es una manera... de ver cómo llegan al pueblo las cosas que el pueblo adopta y conserva... la realidad les está mostrando con precisión impresionante la principal fuente en que se nutre el pueblo: la ciudad capital” (Vega, 1944, pág. 39).

Proyección internacional

Sin embargo, considero que aún no ha alcanzado la proyección internacional de la que sí goza su congénere: el Tango, porque no ha pasado por el gran *foco radial* que fuera París en su momento. Esto, considerando el *movimiento de ascenso-descenso*, que explica Vega, de los bienes populares, en este caso el tango, que llegó a ese centro superior que gobernaba la moda del mundo. París, recreó, aderezó la danza y por sobre todas las cosas le dio el prestigio necesario para la gran difusión y aceptación a nivel mundial. Al respecto, Vega (1956) cita un prólogo de Dermidio T. González de 1916 donde hace referencia a esta necesidad de que las cosas nuestras tengan que ser aprobadas por los altos centros monitores: “...ha sido necesario que el “Tango Argentino” fuera importado desde París para que se bailara en los salones de la aristocracia, como acontecía ya en el arrabal o en el rancho de paja y barro”... (Pág. 204).

Conclusión

Esta experiencia de viajar por varios puntos del país, me lleva a concluir que, si bien la declaración de la UNESCO garantiza la salvaguardia del patrimonio cultural, la dispersión del fenómeno cultural Chamamé y la aceptación del pueblo en adoptarlo como propio, es el resultado de un *proceso* lento de valoración y prestigio de lo heredado, velando por su integridad, por su estilo, por su carácter. Esto le da a este fenómeno

folklórico la vigencia social que tiene por ser un bien aceptado y asimilado colectivamente y que sirve para satisfacer sus necesidades al integrarse funcionalmente a la vida del pueblo. Estos rasgos característicos de los fenómenos folklóricos se encuentran presentes a lo largo de todo el país en donde he tenido oportunidad de ver bailar y ejecutar el Chamamé. Las audiciones de radio y los bailes camperos le dan vigencia y una presencia importante a este género más allá del origen, del sentimiento de pertenencia o de las fronteras políticas. Por lo que no es posible insistir en que el Chamamé es solo de Corrientes ya que su práctica se ha expandido a casi todo el territorio nacional y, en estos últimos tiempos, a países limítrofes también.

A casi cien años de la intervención de las industrias culturales en la difusión de la música del Chamamé, este cambió, mutó, pero sobrevivió. Las formas van cambiando, pero lo positivo es que como práctica social, como patrimonio cultural que nos identifica, sigue vigente.

Bibliografía

Cortazar, Augusto Raúl. (1959). Esquema del folklore. Editorial Columba.

Lezcano, Pedro y Zubieta, Juan Pedro. (2017). Industria chamamé. Moglia Ediciones.

UNESCO (2016). Directrices Operativas para la Aplicación de la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial. París, 1 de junio de 2016.

Vega, Carlos. 1944. Panorama de la música popular argentina. Editorial Losadas S. A.

Vega, Carlos. 1956. El origen de las danzas folklóricas. Editorial Ricordi.



Alfredo Gramajo Gutierrez

Andrés Zapico Maldonado

Príncipe del salón chileno



Foto de Aída Alonso

Por Yvain Eltit
Presidente Sociedad de Folclor Chileno

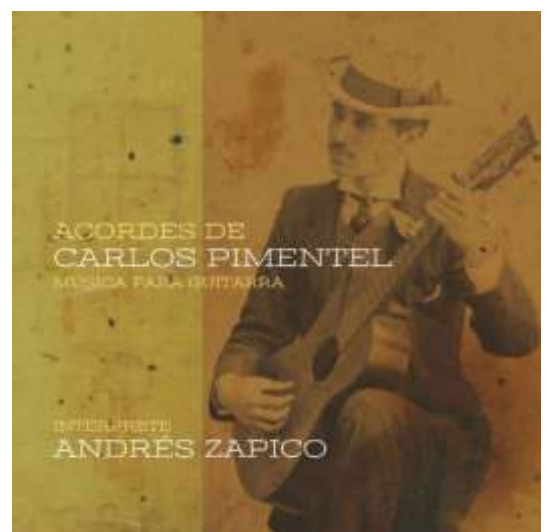
¿Qué es el salón chileno?

En Chile existen cuatro períodos musicales distinguibles entre sí, cada uno con sus características, semejanzas y divergencias: docto, folclórico, popular y salón, éste último el menos estudiado y puesto en valor.

Debe su nombre de “salón chileno” que inicialmente era un espacio de divertimento para la burguesía vasco-criollada en sus grandes mansiones en la zona central de Chile, mayormente en Santiago y Valparaíso.

Podríamos dividir en 3 fases:

- Salón aristocrático (siglo XIX a 1920): Desde el ocaso de la colonia al triunfo electoral del abogado Arturo Alessandri Palma.
- Entre salones (1920 a 1930): Abarca desde el primer gobierno de Arturo Alessandri Palma hasta el deceso de Osmán Pérez Freire.
- Salones de medio pelo (1930 a 1958): Desde el fallecimiento de Osmán Pérez Freire a la muerte de Carlos Pimentel Barrera.



Sin embargo, sus tramos históricos, no son necesariamente alineables con los géneros musicales que difundió. Por ejemplo, en 1929 con la crisis del capitalismo emergieron con fuerza los “Salones de medio pelo”, los cuales diversificaron la sociabilidad popular, congregando a la emergente clase media como profesores, arquitectos, ingenieros y abogados. Abarcaron boliches, pequeñas tabernas y quintas de recreo, éstas últimas el recinto por excelencia del tercer período, lo que permite comprender el contacto con obreros, arrieros, feriantes, vendedores, artistas, etc.

No obstante en la fase más antigua se consolidaron los bailes aristocráticos en cuanto a lo coreográfico tuvieron cabida dos tipos de danzas, por una parte “Los bailes serios” como: pasapié o paspié (danza cortesana francesa, también utilizada como forma instrumental, cultivada entre los siglos XVI-XVIII, se hallaba con frecuencia en la ópera barroca francesa y el ballet); el rigodón (antigua contradanza de Provenza, viva y alegre, practicada por cuatro o más parejas); el minueto o minué (danza tradicional del barroco francés, específicamente en Poitou-Charentes); por mencionar algunos.

Por otra parte, estaban las danzas del pueblo de tono picaresco se dividieron en dos: de pareja suelta eran la zamba (danza típica de las provincias del norte argentino, derivada de la zamacueca peruana, su esquema es en pareja enfrentados, con pañuelo y con castañetas, tiene dos movimientos, zamba y gato); y el abuelito (vals proveniente de Perú); y “bailes a solo”, eran el fandango (antiguo ritmo español, a diferencia de otras danzas se ejecutaba acompañado con movimientos vivos y apasionados, siempre de canto, guitarra y castañuelas. Posteriormente se le incluyeron platillos y violín), y el bolero (aire musical español, cantable yailable en compás ternario y de movimiento majestuoso, diferente a su variante mexicana actual) con raíces coloniales, después se masificó la cachucha (baile popular de Andalucía, en compás ternario y con castañuelas), ésta última introducida por los soldados de los Talaveras, tropas españolas encargadas del proceso de la Reconquista chilena

El repertorio musical saloner en el segundo y tercer tramo se integró principalmente por los ritmos que se ofrecían e introducidos al igual que en las chinganas, esta vez originados en Norteamérica, los cuales fueron (en un principio) y propiciaron el mestizaje coreográfico aún más: el foxtrot, el one-step, el shimmy (parcialmente practicado en el salón chileno, derivó en las quintas de recreo); y el scottish (de procedencia escocesa); un baile contemporáneo y de leve popularidad fue el fado (canción popular portuguesa, especialmente lisboeta, de carácter triste y fatalista). A esta nómina de afamadas danzas se integraron el tango (de raíz rioplatense); la milonga (composición musical folclórica argentina); el vals (de origen alemán); la tonada (composición métrica para ser cantada, de estructura compositiva hispano-árabe, en el caso chileno con letras inspiradas en el campo, situaciones sentimentales, e incluso con fines educativos), la cual fue alcanzando cada vez más difusión por conjuntos folclóricos que la tomaron como suya, programando algunas de sus composiciones en las quintas de recreo, o incluso tuvo lugar alguna presentación, por ejemplo, de agrupaciones como “Los cuatro huasos”, “Los Huasos Quincheros” y “Las cuatro brujas”; y la menos cantada e interpretada: la cueca (originaria de la Lima afroperuana, heredera de la chilena y de la zamacueca).

Paternalidad en disputa

Si tan poco explorado como temática investigativa y académica en el salón, todavía más lo es su paternidad, o quién fue el pionero en darle forma. Miramos de perfil a sus dos exponentes más antiguos.

Antonio Alba Ferré (1870-1949)

Joan Antoni Hava Ferré, cuyo nombre artístico fue Antonio Alba, nació el 11 de julio de 1870 en Reus, Cataluña, España. Ratificado en las obras *Diccionario biográfico y bibliográfico de músicos españoles y escritores de música españoles, portugueses e hispanoamericanos antiguos y modernos*, imprenta de Víctor Berdós y Feliú (1897), Felipe Pedrell, y *Diccionario de Guitarras*, Casa Romero y Fernández (1934), Domingo Prat. Hijo de Manuel Hava y Rosa Ferré.

Valioso es el libro “Hijos ilustres de Reus”, imprenta F. Giró (1899), Francisco Gras y Elías, menciona: “Niño era un chico inteligente, muy amable y muy estudioso y reunía grandes cualidades para ser con el tiempo un músico notable”.

Estudió con el compositor y profesor José María Ballvé armonía, canto, piano, órgano y solfeo (adiestramiento para leer y entonar la notación musical).

Llegó a Chile en el contexto de las estudiantinas españolas (grupo de estudiantes que, vestidos a la usanza tradicional universitaria y provistos de instrumentos musicales, van tocando y cantando por las calles y otros lugares), se estableció en Valparaíso y Santiago.

Se casó con Milagro Boluda Pérez el 18 de agosto de 1892 en Valparaíso; y después con Benita Jiménez Ripero, el 16 de septiembre de 1916 en Santiago, ambas de nacionalidad española.

Las actas de matrimonio confirman la fecha de nacimiento propuesta por Pedrell y Prat.

El salón chileno podemos definirlo como el espacio donde se practicó cierta música que en un principio fue exclusiva de la aristocracia (mejor clase), pero se fue democratizando con el tiempo gracias a músicos como Francisco Rubí, Carlos Pimentel y Alba.

Sus diversas composiciones fueron bailadas en salones y casas particulares de Santiago, Algarrobo, Cartagena y San Antonio. Entre ellas destacan para guitarra valeses como *Ecos de besos* y *Suspiros del alma*; habaneras como *El abanico* y *Paletot*; para piano zamacuecas como *La japonesa*, y *Romanza sin palabras*, entre otras.

La Revista Sucesos de Valparaíso Año IV N°157 del 25 de agosto de 1905 publicó una nota “El maestro don Antonio Alba”, p. 26: “Para nosotros los chilenos la persona de Alba es tanto más grata cuanto que él ha sido el único que se ha impuesto el noble trabajo de recoger todos y cada uno de los cantares del neto saber criollo”.

Publicó *Teoría musical*, C. Kirsinger. Es un tratado musical con fines pedagógicos de 103 páginas, donde va enseñando conocimientos mediante el formato de lección, como intervalos, compases, escalas, arpeggios (sucesiones más o menos acelerada de los sonidos de un acorde), etc. e incluye un vocabulario explicativo.

Según el guitarrista clásico y miembro de la Sociedad Bach, Pablo Palacios Torres: “Alba fue un maestro fundamental para la guitarra chilena, en un medio donde la guitarra no era parte de la música seria, nos puso en contacto con la tradición española de fines del siglo XIX”.

Lejos de lo que las fuentes oficiales promueven, Antonio Alba Ferré falleció en su residencia de calle Eduardo Donoso n°681, Ñuñoa, Santiago, por un infarto el 3 de junio de 1949 a los 79 años. Sus restos descansan en el Cementerio General de Recoleta, Santiago.

Osmán Pérez Freire

Osmán nació en Santiago de Chile el 29 de enero de 1880. Hijo único del médico Cornelio Pérez Bustos y Mercedes Freire. Nieto del prócer Ramón Freire y Serrano.

Contemporáneo de los compositores chilenos Enrique Soro Barriga y Pedro Humberto Allende Sarón.

Su familia fue partidaria del presidente José Manuel Balmaceda Fernández. Tras la guerra civil de 1891, se exilió con su familia en Mendoza, Argentina. Él se estableció en Buenos Aires en 1913, conoce al dueto de Carlos Gardel y José Razzano, quienes graban su composición más célebre: “¡Ay! ¡ay! ¡ay!”.

En Argentina actuó en radio, acompañado por el compositor Roberto Firpo. Osmán creó varios tangos, entre ellos: *Alfonsito*, compuesto para el rey español Alfonso XIII. Memorable es su *Beso de muerte*, interpretado por los argentinos, la actriz Libertad Lamarque y el director de orquesta Osvaldo Fresedo.

Fue presidente por 9 años de la Asociación de Autores y Compositores de Música en Argentina (actual SADAIC).

Según el folclorólogo Oreste Plath: “Llevó a la música y a la canción escenas del campo y del pueblo”.

A los 29 años se casó con la uruguaya María Adela de Lara, tuvieron dos hijas: Mercedes y Liliana, ambas dedicadas a la música.

Trabajó con el director austriaco Fritz Lang en la película de cine mudo alemán *El doctor Mabuse* (1922), elaboró un shimmy (baile de salón de moda en los años 20'), tema central de la trama.

En Chile el 26 de marzo de 1923 protagonizó la primera transmisión radial del país. Pronunció el discurso inaugural y cantó su *Ay! ¡ay! ¡ay!*, en compañía de la orquesta del italiano Ubaldo Graziolli Bubani.

Su catálogo cercano a 300 creaciones, abarca serenatas como *Castellanita hermosa*, la marcha *Los soldaditos*, sus one-step (baile estadounidense de inicios de 1900) *Espionaje* y *Pim-pom*, sus tonadas *El delantal de la china* y “La tranquera”, éstos últimos inspiración para autores como Nicanor Molinare Rencoret y Clara Solovera Cortés.

En 1929 por el plebiscito de Tacna y Arica publicó *la Canción tacneña*.

Recibió el Gran Premio de Música en la Exposición Universal de Sevilla (1929), España. Condecorado con la Gran Cruz (1930) por el rey Alfonso XIII. Fue miembro de la Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid.



Osmán Pérez Freire falleció en Madrid, España el 2 de abril de 1930 a los 50 años. Sus restos fueron repatriados a Chile, siendo sepultado el 30 de junio de 1937 en el Cementerio Católico de Recoleta, Santiago, descansando junto a su familia hasta hoy.

Andrés Zapico Maldonado

Andrés nació en Valparaíso el 17 de septiembre de 1981. Hijo de Antonio Zapico Ferré y Marcia Maldonado Riquelme.

Estudió en el Colegio Teresita de Lisieux, y en el Colegio Santo Domingo (Playa Ancha).

Sus estudios fueron en el Conservatorio de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Continuó sus estudios superiores en el Conservatorio de Música de la Universidad Católica de Temuco bajo la dirección del maestro escritor y músico cubano Carlos Lloró, egresando con distinción máxima en 2011.

Se trasladó a Quilpué donde impartió talleres de guitarra en la Escuela de Bellas Artes Fernando Lichioc en 2002.

De su íntima relación con el puerto confidencia:

“La ciudad más importante para mí es Valparaíso, desde niño hasta la adolescencia. Era veinteañero cuando me fui.



Toda la música que yo hago del salón estuvo allí primero, era el centro musical chileno de esa época”.

El año 2014 se radicó en San Juan de Pasto, Colombia. Entre 2016 y 2021 fue profesor de la Universidad Mariana y de la Red de Escuelas de Formación Musical, ambas de Pasto.

Organiza el Seminario Internacional de Guitarras con los mayores exponentes a nivel sudamericano, el que celebró su octava versión en diciembre de 2022.

En 2017 crea y preside la Fundación Zapico. Desde 2020 preside el Centro Internacional de Estudios Musicales, entidades que se han preocupado del período romántico latinoamericano, con material especializado e investigación de punta en el área.

Es miembro de la Sociedad de Folclor Chileno (antaoño Asociación Folklórica Chilena) expresa: “Tener a María Luisa Sepúlveda, Antonio Alba y Francisco Rubí como miembros de la Sociedad, referentes de la guitarra del salón chileno, es el hecho de poder rescatar el período de la historia musical y ponerlo en valor hoy”.

Su producción discográfica consta de: *Arquetipos* (2017), el que recoge una acuciosa investigación de doce compositores de diversos estilos y nacionalidades, contó con el estreno mundial del compositor colombiano Edy Martínez, transcribiendo por primera vez una pieza para guitarra sola. *La guitarra y su memoria* (2022). Es un viaje por los distintos manuscritos latinoamericanos de guitarristas románticos. Y *Acordes de Carlos Pimentel* (2023), donde se revela el desconocido lado docto de este compositor y guitarrista porteño.

En 2015 recibió el Premio Correo del Sur (Colombia) por mejor intérprete musical, y el 2017 por mejor disco y producción musical.

Las siguientes preguntas se plantearon para dar una perspectiva actual con Andrés:

1. ¿Qué entendemos por salón chileno?

“El salón, en este caso chileno corresponde al período histórico que parte casi a finales del siglo XIX y mitad del siglo XX, se diferencia de los demás géneros por su forma instrumental que en un principio de baile y acompañamiento, esto cambiará en corto tiempo para dar paso a obras más complejas que dedicaban un desarrollo técnico más depurado, con lo cual el estilo de estas salas para se muestra definitivamente como material de concierto formal”.

2. ¿Qué lo distingue de otros períodos musicales en su país?

“Como manifesté anteriormente este repertorio es la transición hacia el nacionalismo musical chileno, en su primera etapa las obras, eran en su mayoría, reflejos del modelo europeo de danzas, prontamente los compositores aportaron nuevas ideas y fundamentos musicales al desarrollo del repertorio instrumental”.

3. ¿Cuándo y con qué hitos inicia este período?

“En el área de guitarra el mayor suceso fue la llegada del maestro español Antonio Alba Ferré (1870-1949), estudiante del mundialmente conocido compositor catalán Miguel Llobet, Alba hará un aporte fundamental no solo con repertorio para guitarra sino también para diferentes tipos de agrupaciones e instrumentos, como también en su tratado de armonía donde explica aspectos fundamentales de composición”.

4. ¿Cuáles son sus exponentes en Chile y América Latina?

“El trabajo de la época romántica musical latinoamericana fue casi a la par en la mayoría de sus países con las primeras fundaciones de escuelas y conservatorios, en Chile los compositores con mayor cantidad de obras fueron Antonio Alba, Francisco Rubí, Carlos Pimentel y E.J Herosillas, y posteriormente Armando Carrera González; en Colombia también hay un trabajo interesante por parte de Nicomedes Mata Guzmán, Francisco Londoño y Santos Cifuentes, en Ecuador Manuel Antonio Calle, en Perú Pedro Abril y Tirado y muchas otras obras que no tienen autor definido”.

5. ¿Qué lo ha llevado a interesarse en este repertorio?

“El interés por un repertorio desconocido ha sido una apuesta muy arriesgada como satisfactoria partiendo por el tipo de guitarra, la cual se le conoce como guitarra romántica que aporta un sonido totalmente diferente y especial acercándonos fielmente a la época, todos estos compositores y sus obras estaban en algunas bodegas, repositorios o en casas particulares sin que tuvieran mayor difusión, el dar visibilidad a estos maestros y sus trabajos fue y ha sido mi mayor preocupación”.

6. ¿Desde cuándo comenzó y por qué?

“Al quebrar el negocio de las mayorías de las tiendas musicales, salieron a remate muchas de estas obras, lo que me llamó mucho la atención en el hecho de no estar en ningún programa de concierto actual, ni en programas de estudios de guitarra, luego con el tiempo fui investigando y descubriendo un tronco guitarrístico gigante a nivel continental lo que me hizo decidir dedicar todo mi trabajo hacia estos períodos”.

7. ¿Dónde se ha presentado?

“He podido mostrar este repertorio en la mayoría de Latinoamérica y actualmente en España, en diferentes festivales, universidades y conservatorios de música”.

8. ¿Cuáles han sido sus proyectos anteriores y actuales?

“Tengo tres producciones discográficas con parte del material histórico, el primero Arquetipos, luego La Guitarra y su Memoria y el más reciente Acordes de Carlos Pimentel, trabajo dedicado íntegramente a este compositor chileno”

9. ¿Quiénes han visibilizado el salón chileno?

“Creo que la Sociedad de Folclor Chileno ha sido fundamental para poner de vuelta en su lugar a todos estos compositores y obras en el país, guitarristas como Gustavo Niño, Gabriel Shebor, Silvia Fernández, Claudia Gulich entre otros han dedicados grandes esfuerzos por mostrar también la música que se ha rescatado”.

10. ¿Cómo ha sido el tratamiento del salón por el mundo académico?

“Bastante difícil por el desconocimiento del periodo que aún tiene muchas interrogantes, aún teniendo piezas de alto nivel técnico falta mucho interés en incluirlas en algún programa o recital, sin embargo, en Colombia y Ecuador ya se ha logrado implementar repertorio en las casas de estudios”.

11. ¿Cuál es el escenario actual en Chile y el extranjero?

“En Chile se ha avanzado mucho sobre todo en discusiones históricas y musicales, el repertorio se encuentra más disponible y hay mayor interés en revisarlo y escribir artículos especializados. En el caso de Europa es muy diferente ya que la concepción musical de esta música y su conjunto se comprende y es apreciada, lo que lleva siempre a un asombro general por lo que se realizaba en nuestros países a nivel guitarrístico y compositivo”.

Había una vez en Villa de Salavina Los Hermanos Díaz

...Para Suria



Una noche de música en el Jockey Club de Santiago del Estero. Julián y Benicio Díaz, Sofanor Díaz, Luis Billaut y Mario Arnedo Gallo.

Doña Irma, comadre de la mayor de los Díaz, Olimpia, regaba el patio de tierra con una latona en la noche muy calurosa de Villa de Salavina, el pago que alumbró la chacarera.

Un perro atado a una guía metálica entre dos estacas hacia chillar el alambre con su ir y venir, contento por la presencia de gente bailando. "Hagan callar a ese perro carril!!!", dijo el Soco Díaz con el bandoneón en la falda. A todos le divirtió la ocurrencia y el perro dejó de moverse.

Sólo me falta una foto del Soco porque la única que tengo tocando en una fiesta del Jockey Club de Santiago está cortado por un piano y de costado.



Por Marcos Lucio Victoria

Francisco Benicio "Soco" y Julián Antonio "Cachilo" Díaz fueron músicos santiagueños nacidos en Villa de Salavina el 24 de julio de 1899 el primero y el 23 de marzo de 1905 el segundo, Cachilo. Eran sus padres Julián E. Díaz y Crescencia Torres. "Nacieron, si, en Villa de Salavina. Pero travesearon y crecieron en la vieja finca de Brea Corral, hablando un mal castellano y un buen quichua"(1) cuenta Yupanqui.

Cachilo aprende primero la armónica y el violín hasta 1916, mientras cursaba la escuela primaria concurría al Conservatorio de Música, que estaba bajo la dirección de los profesores Fracassi y D'Andrea. Al año siguiente comienza el estudio de la guitarra.

Cuenta Cachilo que en su infancia en Salavina escuchó a un violinista ciego llamado Conrado Pérez (2) acompañado por su tío Epifanio, recuerda haber escuchado a otros músicos, pero no tan buenos como aquellos.

Por su parte, Benicio "Soco" estudió solfeo y teoría, tocaba bandoneón, guitarra y mandolina.

Yupanqui cuenta, en Coplas del Payador Perseguido, que en Tucumán aprendió la zamba y en Santiago del Estero aprendió la chacarera, y agregaría el toque endiablado en la guitarra, con los Díaz; a los que conoció de chico cuando viajaba con su padre ferroviario. Copio parte del capítulo que le dedica en El Canto del Viento que dice:

Hace muchos años nos dimos con Benicio Díaz el saludo de "hermano". De él aprendí muchas cosas, cosas del paisaje santiagueño y su música. Viajamos mucho por las selvas y las salinas. Soles quemantes nos vieron andar por esos campos "shalacos", dando nuestro canto al paisanaje, sin hacer profesión.

No sólo su hermano Julián ha quedado sin aparcerero. También ha entrado la soledad en mi corazón. Y pienso que la mejor manera de honrar al artista y al amigo muerto es expresando con toda verdad el espíritu del hombre y su paisaje. ¡No han de separarse tus danzas de mi guitarra andariega, hermano Benicio! Y tu vidala "Andando" seguirá diciendo las cosas de la tarde en tu tierra de Salavina, en esos minutos de la última luz, cuando la brisa viene de los jumiales sedientos para escuchar la copla: "*Conozco todos los pagos. / Los, de ayer y los de hoy, / andando .../ Y así me paso la vida / sin saber ni adónde voy, / andando .../ Corazón triste/pensando en tu amor ...*"(3)

Mario Arnedo Gallo, autor de esa zamba que es una perla "Salavina", que compuso cuando se enteró del fallecimiento del Soco. Arnedo Gallo contaba que los dos hermanos Cachilo y Soco "trabajaban en Tribunales, y que el Soco escribió un manual de Procedimiento Penal. Y que Soco había cursado hasta el cuarto año de medicina", calculo que en la Universidad de Tucumán. "*Benicio era tan sensible*", comenta Mario, "*que me agradecía por invitarlo a comer sin la guitarra. Es que la interesada costumbre de la gente, de invitar a los artistas con el único objeto de utilizarlo para animar a sus reuniones es lamentablemente muy divulgado en nuestro medio, como si el arte no fuera un trabajo como cualquier otro y debiera regalarse como una muestra sin valor*". (4)

Para el recuerdo está la anécdota que cuenta Julio Rodríguez Ledesma de los Díaz tocando junto a Eduardo Falú, Atahualpa Yupanqui y el cordobés Santiago Ayala y alguna gente más. En una casa de campo por Salavina y comenzaron con un malambo y el joven Chúcaro había empezado a zapatear, "amigo, era una filigrana, arabescos de mudanza! y las guitarras cada una floreando esas filigranas, esos arabescos del hombre mudanceador del destino. Cuando finalizó el malambo se dieron cuenta que todos los paisanos se habían retirado despaciosamente de la rueda que habían formado los guitarreros y el bailarín. Preguntado un espectador que se iba retirando '*es que ustedes han tocado de tal manera éste malambo y el Chúcaro ha bailado de tal forma con esas creaciones estilísticas que la gente piensa que ustedes tienen trato con el Diablo*.'"(5)

Yupanqui dice del Soco: "Soco Díaz era un mozo inteligente y versado en muchas cosas. Lo he tratado durante años y nos dábamos el trato de hermanos. Era ingenioso; en cualquier lugar del campo santiagueño, que recorrimos juntos tanto tiempo, hacíame escuchar un aire de chacarera bien quíchuista, y luego, para que la repitiera yo en guitarra, me decía: "Traducila"... Y en verdad, había que traducirla, del quichua al español, musicalmente hablando.

Otra vez, un director le pidió una música y, leyendo rápidamente, quiso saber el tiempo de una frase y le preguntó a Díaz, "*Dígame Díaz, esto va en tiempo "vivo" o "moderato"*? Y Soco le respondió: "*Vea, como si quisiera disparar, salir corriendo... pero después de haber almuerzo, sabe?*" ... Le encantaban las ocurrencias."

"*Amague el aire sin apretar la nota*" sabía decir el Soco, cuando oficiaba de entrenador de changos vidaleros y cantores de trucas.

"Pero en materia de música, de composición, ya no había bromas. Era serio y, muchas veces, intolerante, exigente. El pensaba que variar una frase de una vidala de Salavina era como arrancar un algarrobo secular para plantar una dalia, o cosa así, en su lugar." (6)

Cachilo supo contar que en su casa natal de la Villa Salavina, en sus tiempos de ser un perseguido político, Yupanqui se refugiaba para no caer preso. Un domingo, en la casa de Cachilo, en calle La Plata 680 de la capital santiagueña, estaba invitado Yupanqui. Y le pidieron a Atahualpa, "*usted le pondría letra a la chacarera La Olvidada?*", a lo que él accedió bajo una condición: "me retiro de la reunión para instalarme con la guitarra, cuaderno y lápiz al fondo de la casa... no me interrumpen"... Mientras había comenzado a asarse una carne a la parrilla. Al cabo de aproximadamente una hora, Yupanqui se unió al grupo con la letra pedida y la interpretó.

Leda Valladares grabó algunos fragmentos de Cachilo tocando un gato, una chacarera (La Mocha) y dos fragmentos de chacareras, en una recopilación de canciones en un disco titulado "Documental folclórico de Santiago del Estero" (7).

Creo que a los Hermanos Díaz sólo les importaba la melodía de una zamba o una chacarera, la autoría era un concepto ambiguo para ellos por esa época, por ejemplo La Amorosa se llama así porque así la pedía la hermana mayor "toquenmé la amorosa mía" decía Doña Olimpia.(8) Yupanqui cuenta que la conoció bajo otros nombres, La Salteña, no la recopilada por Andrés Chazarreta, sino la que interpretan El Quinteto Criollo de Tano Genaro- "La Salteña"- zamacueca- 1913 (9), o La Lindita en Salta o La Carreta

Volcada en Tucumán. Es una Zamba del Viento. Como seguramente debe ser La Vieja, chacarera trunca "porque antes todas las chacareras eran truncas" como cuenta Peteco Carabajal.

Su padre, Carlos Carabajal, le puso una de las letras que tiene "La Finadita".

En una entrevista que le hice a Vitillo Ábalos me contó que invitaron a los Hermanos Díaz a tocar en la peña de los Hermanos Ábalos en Buenos Aires "Achalay" en 1947. Grabaron para la RCA Victor, aprovechando la estadía en la Capital ese mismo año.(9) Grabaron: El Pintao (gato), La Amorosa (zamba) La Finadita (chacarera), Zamba del 11, Achalay (gato) y La Olvidada (chacarera). (10)

Según Adolfo Ábalos, el Soco era un gran músico y compositor. Lo comparaba con Duke Ellington por la originalidad de sus composiciones. Adolfo fue quien los hizo grabar y la voz de mando que se escucha en las grabaciones es de él. Transcribió todas las composiciones para ser registradas en SADAIC. Escribió la letra de La de los Angelitos, de Cachilo Díaz; al principio era una chacarera simple y con la letra la convirtió en una doble. Le puso letra a varios gatos como es el caso de El Pintao que es de Adolfo. Escribió una de las letras de la chacarera trunca La Vieja. Por ejemplo, los Huanca Hua la interpretan con la letra de Adolfo.

También le puso letra a la chacarera "La Carbonera" de Benicio Soco Díaz y la segunda estrofa de la primera dice: "Que lindo recordar...Al Soco y Cachilo...Los asados al carbón...Sus dos guitarras y el vino.". Otra cosa que siempre contaba Adolfo es que Benicio tocaba el bandoneón, la guitarra y el mandolín de manera "exquisita". Cachilo lo acompañaba en el rasgado y era un placer escucharlos tocar. (11)



Mario Arnedo Gallo, en una colaboración escrita que hace para la serie de Blanca Rébora "Retratos Sonoros- Adolfo Ábalos", dice: "Lo más importante de los Ábalos es su esencialidad santiagueña, porque ellos aprendieron con los Hermanos Díaz, quienes han sido los genios olvidados y desconocidos de la hechura de Chazarreta en la música folklórica."

Al año siguiente de grabar, 1948, fallecerá el Soco Díaz el 12 de noviembre a la edad temprana de 49 años. Cachilo Díaz, a su vez, el 28 de septiembre de 1967 "partió pa'l silencio", como decía su amigo Yupanqui.

Se encuentran Adolfo Abalos y el Soco al otro día de una noche de música en Salavina y le pregunta, *¿hasta que hora han estado tocando anoche?* Y el Soco contesta: "y, hasta que se ha quedao dormido el chango que iba a reponer la damajuana."(11)

Notas

- 1- Yupanqui, Atahualpa Revista Folklore N° 153- Octubre de 1967 pag. 5
- 2- Me parece que es el mismo violinista que cuenta Yupanqui en el libro "Memorias", recopilado por Victor Pintos, un 1 de noviembre de 1928 o 29, en el pequeño cementerio de Barracas. El violinista para tocar en el cementerio para un finao, preguntaba dos o tres cosas para cerciorase que había sido bailarín. Porque si no lo había sido él no se disponía a tocar. "Sí recuerdo que una vez, cuando le estaban pidiendo que tocara para alguien, preguntó cuántos años tenía éste señor que había fallecido y le dijeron 52 años. Y el dijo: 'Qué joven, cuánto se ha perdido!...' Se refería a lo que esa persona se había perdido de bailar muriendo tan joven. Me quedé tan prendido de eso, que muchos años después en el tiempo de difundir música en la gran ciudad, apareció un título con ese recuerdo 'El Bien Perdido'. Qué divertimento tan criollo se había perdido ese hombre. La danza. El bien perdido.
- 2- Yupanqui, Atahualpa. El Canto del Viento- Benicio Díaz- Capítulo 25.
- 3- Revista Folklore N° 287 Noviembre de 1978 pag. 36 y 37
- 4- Entrevista a Julio Rodríguez Ledesma, FM San Marcos, San Marcos Sierra- Córdoba, 1997.
- 5- Revista Folklore N° 16 Abril de 1962 pag. 46 y 47.
- 6- "Documental folclórico de Santiago del Estero" Pistas 16, 21 y 26. (Meloopa Discos- Discos del Rojas- Serie: Mapa Musical de la Argentina- UBA- 2001).
<https://www.youtube.com/watch?v=bOBkC4vwbsY>
- 7- Atahualpa Yupanqui – "Viajes Por El Mundo" "La Amorosa"- EPSA Music 1998.
<https://www.youtube.com/watch?v=cg8YVNqVdmY>
- Atahualpa Yupanqui - Buenas Noches Compatriotas (Teatro Radio City De Mar Del Plata, 7 de enero de 1983) Frémeaux & Associés – FA 439 (2001) <https://www.youtube.com/watch?v=77iRGLq1HQc>
- 8- Entrevista radial "Pelajes Entreveraos", Radio Quilpo, San Marcos Sierra, Córdoba 9/9/2017 .
- 9- Quinteto Criollo de Tano Genaro- "La Salteña"- zamacueca- 1913
<https://www.youtube.com/watch?v=oGqw2W6Dd5g>
- 10- Grabaciones Hermanos Díaz- RCA Victor- 1947
https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=G3Ohg_x1zyM
- 11- Amilcar Ábalos entrevista Radio Quilpo- San Marcos Sierra, Córdoba 2/12/22

La Academia Nacional del Folklore presente en la 57° Feria de Artesanías Augusto Raúl Cortazar Cosquín, Córdoba.



Gloria Villanueva y Dario Pizarro
Primera nota

En el marco del prestigioso Festival Nacional de Folklore de Cosquín, se llevó a cabo la 57° edición de la Feria de Artesanías Augusto Raúl Cortazar donde la Academia Nacional del Folklore se ha hecho presente para dar a conocer el importante aporte que representa la misma para la preservación de nuestro patrimonio artístico cultural .

La ceremonia inaugural, que se llevó a cabo el 13 de enero, fue presidida por el Intendente Raúl Cardinali y marcó el comienzo de este evento que se prolongó hasta el 28 de enero de 2024.

La Feria, reconocida como un escaparate de la riqueza cultural argentina, fue testigo del trabajo excepcional de artesanos provenientes de todos los rincones del país. Desde textiles hasta cerámicas, cada stand exhibió la maestría y la creatividad de los artesanos, reflejando la diversidad y riqueza del folklore argentino.

La calidad de los trabajos expuestos no pasó desapercibida, capturando la atención de los visitantes con su belleza y autenticidad. Los productos exhibidos reflejaron la tradición y el alma de las diferentes regiones, destacándose por su originalidad y fina elaboración.

Como cada año, la Feria, además, fue un éxito rotundo en términos de asistencia, con una importante concurrencia de público ávido por sumergirse en la cultura y el arte popular. Los visitantes tuvieron la oportunidad de interactuar con los artesanos, conocer sus historias y técnicas, lo que enriqueció aún más la experiencia.



Es importante destacar que este encuentro no solo constituye una plataforma para el comercio de artesanías, sino también un espacio para la preservación y difusión de las tradiciones folklóricas argentinas. Por lo que, la Academia Nacional del Folklore, a través del registro de algunos testimonios pretende promover la valoración y el respeto por nuestro patrimonio cultural.



En resumen, la 57° Feria de Artesanías Augusto Raúl Cortazar en el marco del 64° Festival Nacional de Folklore de Cosquín ha sido un verdadero éxito, consolidándose como un punto de encuentro fundamental para celebrar la identidad de nuestro país y la creatividad de nuestros artesanos. En esa oportunidad, nuestro compaginador, Darío Pizarro, junto con la Prof. Gloria Villanueva, dialogaron con algunos de los artesanos, sobre sus trabajos y actividades. En este número presentamos los primeros dos. En notas sucesivas continuaremos... Los enlaces que completan las fotos, permiten acceder a los diálogos, Disfrútelos.

María Cristina Zapata (Artesana)





ESCUCHAR ENTREVISTA

<https://drive.google.com/file/d/19yBt2DSml60dp1YhkJ6-ym7n1caf25Zy/view?usp=sharing>

Federico Coro (Luthier)



ESCUCHAR ENTREVISTA

<https://drive.google.com/file/d/1xONqEqhBVRkJFXLD2fWc1xH-D1-IDDXu/view?usp=sharing>

Indigenismo en el noroeste argentino

Revisitando la novela *Don Silenio* (1936), de Alberto Córdoba



Por Fabiola Orquera

Primera parte

En 1936 el escritor tucumano Alberto Córdoba sacó a luz su primera novela, *Don Silenio*, el mismo año en el que se publicaba *Hasta aquí nomás*, de Pablo Rojas Paz, y en el que otro artista interesado en dar voz a “las artes olvidadas”, Atahualpa Yupanqui, lanzaba sus primeras grabaciones en el sello Mangruyo. Los tres autores siguieron el camino iniciado por la novela *En el surco* (1929), de Mario Bravo, en cuanto construyeron representaciones críticas de la realidad provincial, centrando la mirada tanto en la cuestión social como en la condición del indio, que va entrelazada con la anterior. De esta manera, se diferenciaron del hispanismo católico de los mecenas azucareros Ernesto Padilla y Alberto Rougés, quienes en 1926 habían comenzado a rastrear las huellas del Siglo de Oro español en la cultura popular del noroeste, a través de los cancioneros recopilados por el maestro catamarqueño Juan Alfonso Carrizo (Cheín, 2010; Chamosa, 2010). Al contrario de estos mecenas, Córdoba se ocupó de la imbricación de los habitantes de las zonas rurales con prácticas culturales ancestrales, que habían quedado en posición subalterna con respecto a la cultura citadina, moderna y cosmopolita. Sin embargo, a pesar de haber sido elogiada por el reconocido crítico David Lagmanovich (1966, 1974 y 2010) y por el escritor Walter Guido Weyland (1967 y 1989), entre otros, la obra de este escritor fue relegada de la historia cultural provincial y nacional.¹

De este modo, el objetivo de esta contribución es, en primer lugar, poner de relieve la obra del autor que nos ocupa para impulsar su reconocimiento en la historia literaria provincial, regional y nacional, subrayando su perfil a contra corriente de los criterios de valoración consolidados desde la declinación del criollismo. En cuanto a los temas de análisis propuestos por las coordinadoras del dossier, que giran en torno a los “imaginarios intelectuales y discursos de identidad provincial”, a las “representaciones del espacio, paisaje, y clasificaciones sociales en la producción de las regiones-provincias” y a las reelaboraciones identitarias del pasado, el folklore, las “tradiciones” y la reinención del lugar, este artículo se plantea las siguientes cuestiones: ¿Cómo se entrecruzan las formulaciones de una tucumanidad ancestral y subalterna con la identidad provincial? ¿Qué relación hay entre la adscripción política del autor y el tiempo que le toca vivir? ¿Cómo se conecta la obra en cuestión con la historia de la literatura provincial y nacional?

De la provincia a Buenos Aires

En su novela *El descendiente* y en el prólogo a la antología titulada, justamente, *Alberto Córdoba* (1967), Weyland proporciona datos que dan cuenta de las dificultades que el biografiado experimentó para dar a conocer su obra y lograr algún reconocimiento.² La amistad que ambos cultivaron y el hecho de que el primero conocía a las hijas del segundo, Inés y Elvira, son una fuente de información valiosa para comprender la marginación que imponía el circuito intelectual y editorial porteño a los provincianos que seguían adscribiendo al paradigma literario criollista. A partir de los textos mencionados, entonces, podemos reconstruir algunos trazos biográficos que ayudarán a comprender el perfil indigenista de su obra literaria. Después analizaremos la recepción crítica de *Don Silenio*, proponiendo la coexistencia de un sistema literario central y otro provinciano, para ocuparnos por último del indigenismo y de algunos intertextos literarios legibles en esta novela.

Nacido en Buenos Aires, Alberto vivió en Tucumán desde los dos años. Su madre, Josefina Alais, era porteña y de origen francés, mientras que sus ancestros por vía paterna se remontaban a la colonia y estaban vinculados a otras familias prominentes, como Aráoz, Colombres y La Madrid. Su abuelo Nabor (1820-1886), unitario, fue legislador provincial por el departamento de Monteros y diputado nacional.³ Su tío Lucas (1840-1913), fue dos veces gobernador de Tucumán e impulsó el proceso de modernización tanto en la industria azucarera como en los servicios; su padre, Nolasco, además de senador y constituyente, fue buen jinete, músico, bailarín de danzas criollas y reconocido por su generosidad, propia de “una época y un modo de vida que las transformaciones operadas en el país dejaron atrás definitivamente” (Weyland, 1967: 14). Por su parte, Josefina transmitió sus principios católicos, estoicos y compasivos a sus hijos, por lo que Alberto desde niño se sensibilizó ante el sufrimiento causado por la pobreza.

Alberto solía pasar temporadas tanto en la zona cañera del sur tucumano como en la estancia “Zárate”, de doña Ángela Colombres de Paz, ubicada en Trancas, en la frontera con Salta. Dichas estadías fueron ocasión de “trabajos rurales compartidos en un nivel de igualdad con las peonadas” (Weyland, 1967: 15), relación que le permitió acceder a una serie de conocimientos que alimentarían su creación literaria:

(...) todo lo relativo a las faenas de la ganadería (...) y del cultivo de la caña de azúcar; se adentró en la psicología diferente del habitante de la montaña y de la llanura; se compenetró de sus respectivas idiosincrasias, sentimientos, hábitos y actitudes vitales; se interesó en sus creencias y supersticiones; les escuchó referir sus cuentos y leyendas y cantar sus alegrías y pesadumbres; asistió a sus bodas y velatorios, y supo de la angustia incoercible que los arrastra a la borrachera. Ya mocito, su habilidad de guitarrero y sus dotes de cantor fueron el salvoconducto que le permitió ser recibido como igual en los ranchos de pirca o terrón y ganarse el afecto y la confianza de sus humildes moradores (Weyland, 1967: 15-16).

De ese reservorio saldrían *Don Silenio*, *La malhoja* y *Rumbo al norte*, novela esta última que se ocupa del abandono y la pobreza de los habitantes de las montañas altas y fue considerada por Gabriela Mistral como un “alegato patético en favor de toda la infancia de América Latina” (Weyland, 1967: 31). Si bien el conjunto de su obra tiene diferentes matices ideológicos, imbricados por el momento histórico en el que se escriben, siempre se manifiesta la musicalidad criolla y la identificación afectiva del narrador con los personajes más humildes.

Su formación educativa tuvo lugar en instituciones destinadas a familias tradicionales: el colegio Sagrado Corazón y el Colegio Nacional, donde tuvo como docentes a personalidades notables, como el biólogo Miguel Lillo, el primer director de la Escuela Normal, José Fierro, y el poeta boliviano Ricardo Jaimes Freyre. Weyland (1967) señala que, al contrario del prejuicio antiespañol reinante en la cultura argentina desde la época de la Independencia, Freyre ponía el acento en el estudio del idioma, en la literatura del Siglo de Oro y en obras del pasado americano, valorizando la “tierra nativa” e impulsando un “espíritu de reivindicación argentinista” frente a la discriminación de las culturas autóctonas que se imponía desde Buenos Aires. Es decir que el escritor boliviano, además de ser referente del modernismo literario, expresaba una faceta federal y nativista.

Pero Córdoba se topó con el centralismo en carne propia cuando en 1913 emigró a la gran capital para estudiar derecho, obedeciendo al deseo de su padre. Justo en ese año falleció su tío Lucas, quien iba a apadrinar sus estudios, ante lo cual ingresó como empleado del Ministerio de Agricultura, en un cargo que le consiguió otro tucumano, Julio López Mañán. Comenzó a frecuentar a la alta sociedad ligada a la familia de su madre, advirtiendo que sus parientes leían obras en francés y solían viajar a Europa, sin manifestar interés en conocer su país. Una vez -cuenta Weyland (1967: 18)-, estando en una reunión social, “harto de oír hablar de París, describió con enfervorizada elocuencia el Aconquija y otros aspectos de Tucumán”, ante lo cual se le acercó el antropólogo Juan B. Ambrosetti, que se encontraba entre los presentes, para instarlo a escribir sobre estos temas.

Al triunfar Hipólito Yrigoyen perdió su empleo y se vio obligado a dejar de estudiar para conseguir trabajos esporádicos para sobrevivir, por lo que sus parientes adinerados le dieron la espalda. En 1919 consiguió un puesto en la caja de jubilaciones para ferroviarios, trabajo que le permitió conocer el territorio nacional e impregnarse de las experiencias y conocimientos que alimentaron sus futuras narraciones.⁴

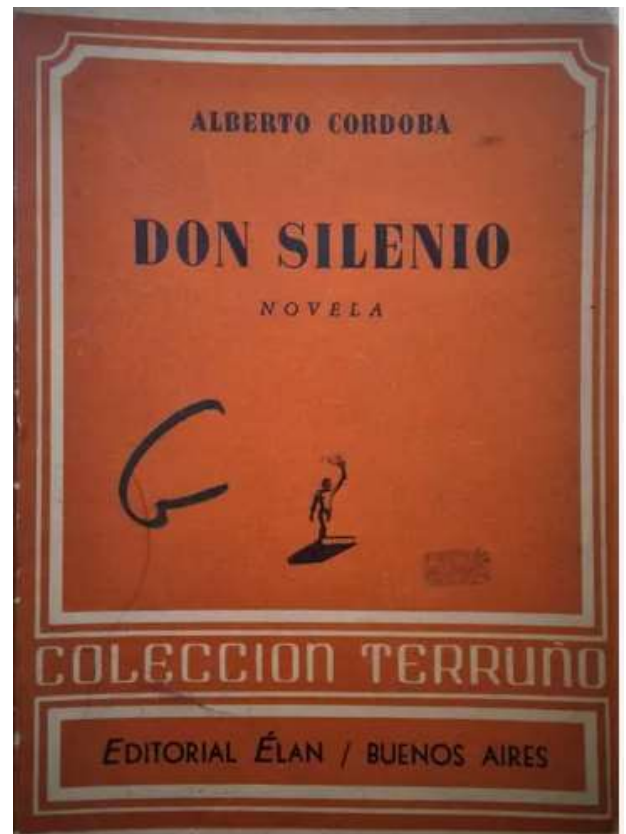
En *El descendiente* se reconstruye narrativamente el ambiente literario de los provincianos en Buenos Aires. A través de las andanzas del protagonista, Norberto Osoreo -un industrial azucarero que pasa algunas temporadas en esta ciudad, donde se encuentra con el escritor tucumano- se recrean las reuniones sociales y culturales que se celebraban a mediados de los años treinta:

Un sábado al mes, la Asociación de Residentes Tucumanos se reunía en un almuerzo que se realizaba en su sede de la calle Florida (...) En la reunión estaba Alberto Córdoba, a quien no veía desde que egresó del Colegio Nacional, en la joven plenitud de los cuarenta, casado y padre de familia (Weyland, 1989: 281).

En otra ocasión se dice que José Padilla, industrial azucarero que integraba el partido demócrata y ocupaba el cargo de Ministro de Agricultura entre 1938 y 1940, cuñado de Córdoba, invitaba a éste y a Osoreo a “suntuosas comidas en el Jockey Club (...) con propósitos de captación política” (Weyland, 1989: 284).

Sin embargo, sus relaciones políticas no alcanzaban a abrir el camino de las editoriales, que se negaban a aceptar el manuscrito, por lo que terminó recurriendo a la imprenta de la Oficina Internacional del Trabajo para financiar su propia publicación mediante un crédito que le otorgó su amigo Luis Lauzet. Una vez impreso *Don Silenio*, su autor encontró dificultades para su distribución:

Todas las mañanas, antes de ir a su oficina, portando un maletín con libros, visitaba un par de negocios [hasta conseguir] a pesar a las resistencias que el gremio ponía a las ediciones de autor (...) que le aceptasen una cantidad en consignación y, lo que era más valioso, que exhibiesen el libro en un lugar visible de sus vidrieras (Weyland, 1989: 290).



Para ayudar a su difusión, Osoreo envía un artículo al diario *La Gaceta* a través del director del suplemento literario, Alfredo Coviello.⁵ Asimismo, solicita otras redacciones que le publicasen comentarios, consiguiendo una colaboración de Pablo Rojas Paz, y envía a M. Thiebaud, dueño de la Librería francesa -de la que era habitué-, una cantidad de ejemplares de su libro anterior, *Burlas Veras*, para distribuir en Tucumán.

Ahora bien: a pesar de las dificultades, Don Silenio se agota en tres meses, y ocho años después sale una segunda edición por editorial Elan, que inicia así la colección "Terruño". El éxito en ventas muestra que el sistema literario de Buenos Aires no se agotaba en los grupos de Florida y Boedo, sino que había un tercer circuito que correspondía a escritores de provincia, quienes se reunían en Asociaciones de residentes, se conectaban con críticos y libreros en sus lugares de origen y cuyo lectorado compartía el horizonte narrativo de la novela rural y el indigenismo latinoamericano. Por otra parte, la escena de la tertulia recreada en *El descendiente* pone de manifiesto que la consagración no dependía solo de los críticos, sino de los discursos de los notables, que podían ser políticos o personalidades reconocidas por la comunidad. Los detalles que proporciona contribuyen a reconstruir aspectos importantes para comprender el lugar del escritor tucumano en el sistema literario, es decir: sus condiciones de producción, su espacio de experiencia cotidiana y con quién y contra qué habla, "no sólo en el contexto de intercambios con otros centros y redes, sino en el contexto más inmediato" (Martínez, 2013: 177). En efecto, más allá de que Córdoba escribiese en la metrópoli, se autoconcibe en la categoría que Ana Teresa Martínez (2013) define como "intelectual de provincia", porque en su palabra emerge "lo invisible para el centro, es decir aquello que se desprende de la particularidad del lugar" y su discurso está hecho de 'debates locales' y de 'relecturas selectivas de los grandes temas nacionales'" (Martínez, 2013: 177).

En este sentido, la trayectoria de Córdoba no supone el requisito de la "desprovincialización" "para entrar en el circuito cerrado de la elite cultural porteña" y "narrar para la diversidad de la nación", como en el caso, por ejemplo, de Arturo Capdevila. En todo caso, se acerca al modelo de Carlos Mastronardi, en su carácter de "forastero en Buenos Aires" que, desde ese destierro voluntario, construye su provincia en la escritura (Demaría, 2014: 395-405). Más que narrar para la capital, lo hace para sus comprovincianos, los norteños y quienes integran ese círculo que subsiste a contraluz en Buenos Aires. No busca sumar un paisaje a la diversidad de la nación, sino plantear el problema de la migración a Buenos Aires de la juventud de la clase dirigente –fenómeno del que él mismo es una prueba- y la condición indígena de los labradores en los latifundios tucumanos proponiendo como modelo productivo y social un paternalismo consciente de la vigencia de la cultura calchaquí

El sistema literario provinciano: recepciones críticas de Don Silenio

Aunque las reseñas mencionadas por Weyland no pudieron ser identificadas por falta de datos específicos, se pudo consultar la que publicó el poeta y crítico uruguayo Gastón Figueira en *Revista Iberoamericana* (1945). Este no duda en afirmar que el autor que nos ocupa era "uno de los mejores prosistas argentinos", especialmente destacado "en el cultivo de la narración nativista", resaltando su obra por "su profundidad telúrica, su gran conocimiento de los seres que pueblan el norte de su patria, esas regiones andinas plenas de alucinación, de grandiosa y huraña belleza" (365). Figueira comenta que Córdoba solía viajar a caballo por Tucumán, Salta y Jujuy, donde establecía amistad con los habitantes de los cerros gracias a la mediación de su guitarra; de ese modo lograba una cercanía afectiva que le abría las puertas de su mundo, forjando en él la mirada indigenista que trasunta sus narraciones. Para reforzar su perspectiva cita un comentario del crítico tucumano Alberto Elsinger:

la belleza de la frase, la plasticidad de la palabra, la preocupación estilística campeon junto a la emoción comunicativa, a la observación sutil y a la traducción fiel de las características del habitante de los valles enmarcados por agudos picos y comunicados por escarpados senderos (Figueira, 1945: 366).

Finalmente, concluye con una afirmación consagratória: "He aquí características constantes de esta gran novela que se incorpora desde luego a las grandes realizaciones americanas" (Figueira, 1945: 366).

Otro crítico que notó la conexión de Don Silenio con la narrativa indigenista latinoamericana fue Gustavo Bravo Figueroa (1963),⁶ quien ubica a Córdoba en la segunda promoción de prosistas tucumanos, junto a Rojas Paz y Fausto Burgos, caracterizándolos por una estética "costumbrista o regionalista cargada de sentimientos sociales" que "se sincroniza con las llamadas 'novelas rebeldes' que para ese entonces

irrupieron en América”.⁷ La única salvedad que hacemos sobre esta apreciación es que la narrativa del autor que estamos considerando no se propone recrear las costumbres paisanas en un sentido pintoresquista, sino, en todo caso, busca dar cuenta de la cosmovisión indígena, el trabajo en la estancia y los rituales rurales, todo en clave cuasi antropológica.

En el mismo sentido, al referirse a la obra de su biografiado, Weyland (1967) señala lo siguiente:

Alberto Córdoba incorporó a la literatura nacional una temática virtualmente inédita: la vida del habitante de los cerros, valles y llanuras tucumanos, que antes de él solo de manera ocasional y sin aprehender más que lo pintoresco y aparente había incitado a alguno que otro escritor de costumbres (Weyland 1967: 7).

Emparentando su estética con las del catamarqueño Carlos B. Quiroga y la del salteño Juan Carlos Dávalos, lo ubica en “la más estimable tradición regionalista”, al tiempo que sostiene que dicha tradición puede alcanzar carácter universal a pesar del “proceso de colonización cultural y espiritual” que perjudica la apreciación de manifestaciones artísticas que se producen fuera de la metrópoli (Weyland, 1967: 7). Alejado de las modas literarias y los asuntos cosmopolitas, se sumerge en “personajes de extracción muy humilde, labriegos y pastores de la montaña”, quienes se deben enfrentar a los embates de la naturaleza y a la escasez de recursos. A la vez, la lucha por la supervivencia tiene lugar “en contacto permanente con el misterio”, en una “religiosidad cósmica” que da sentido “a sus pobres alegrías y a sus sufrimientos inconmensurables” (Weyland, 1967: 11). Asimismo, Weyland subraya el cuestionamiento a la “subestimación que ciertos sectores de la vida nacional hacen de lo argentino, posponiéndolo sistemáticamente a lo extranjero”, lo que impulsó a Córdoba a poner como sujeto principal de representación “al hombre criollo adscripto a la tierra, en su acepción más primitiva, aborígen casi, poco o nada influido por lo europeo” (Weyland, 1967: 12).

También Lagmanovich (2010 [1974]: 407) ubica al autor como referente de la narrativa tucumana, junto a Fausto Burgos y Pablo Rojas Paz.⁸ Más adelante, en un artículo titulado “Visiones literarias de Tucumán”, propone cuatro estilos característicos de este corpus: el romántico, el modernista, el nostálgico y el conflictivo.⁹ Dentro de este espectro Córdoba es considerado como representante de la visión nostálgica, sobre todo porque Don Silenio eleva a su protagonista “a la categoría de símbolo de las virtudes provincianas” y las hace extensivas a los habitantes de “los valles y las montañas del norte argentino” (Lagmanovich, 2010: 14). Al respecto, cabe notar que la construcción nostálgica fue en parte una reacción ante la industrialización que estaba experimentando Tucumán a partir de la llegada del ferrocarril, en 1876, proceso que significó la pérdida de la diversidad vegetal y las formas de vida asociadas a la época preindustrial.

En Don Silenio esa nostalgia se canaliza en la idealización de la cultura calchaquí y su simbiosis con la naturaleza. Lagmanovich (2010: 41) sostiene también que esa perspectiva hace de esta obra “la contrapartida norteña de Don Segundo Sombra” tanto por el universo que construye como por la tipología gauchesca de sus personajes. Sin embargo, mientras que la novela de Güiraldes recrea el universo ido de la Pampa, Don Silenio se ocupa de un recóndito ámbito provinciano, de poco o escaso atractivo para la perspectiva cosmopolita de la metrópoli.

También desde esta perspectiva, los ocho años que separan a esta novela de la de Güiraldes le otorgan cierto carácter extemporáneo; aun cuando en 1933 aparece Romance de un gaucho, de Benito Lynch, el apogeo criollista venía siendo opacado desde mediados de los años veinte por la renovación literaria de Roberto Arlt y Jorge Luis Borges.

Por eso, ante las apreciaciones positivas de los críticos locales resalta el silencio de los porteños. Ocurre que los juicios de Rojas Paz o Elsinger no hacen mella en la estética consagrada por el grupo Martín Fierro, porque este paradigma había desplazado del lugar de preeminencia al criollismo y el nativismo.

Como observa Beatriz Sarlo (1997), “en los pocos meses que van del 23 al 24, la vanguardia ha montado su “álbum de familia” alternativo” (Sarlo, 1997: 221), poniendo a Evaristo Carriego, Macedonio

Fernández y Ricardo Güiraldes en el lugar que hasta entonces habían ocupado Ricardo Rojas, Manuel Gálvez y Leopoldo Lugones.

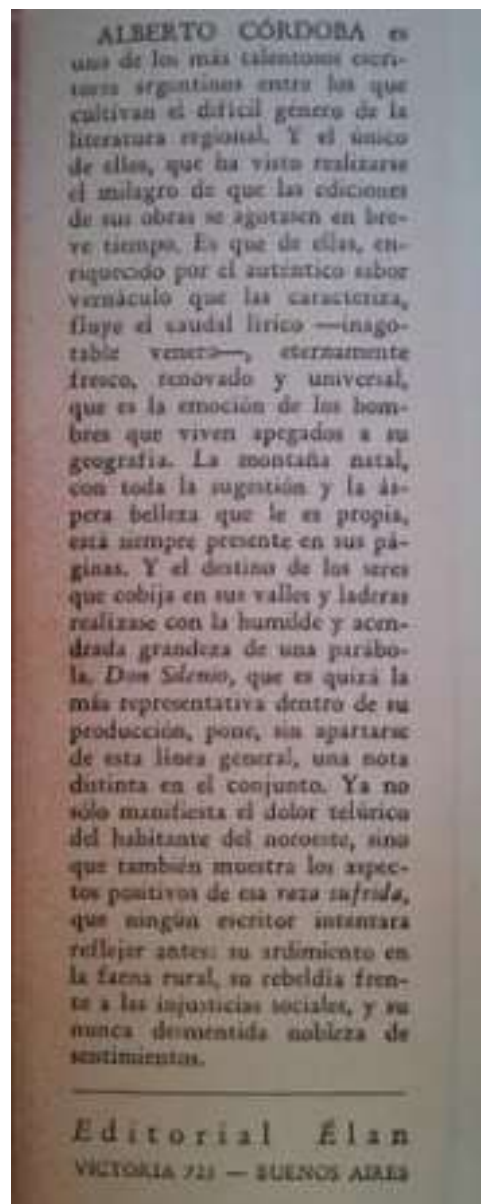
La vanguardia, considerándose “como el único espacio moral y estéticamente válido”, canalizó su ideario en sus propias editoriales, marcando “el comienzo del fin de las ediciones de autor” características del período anterior (Sarlo, 1997: 225 - 227), razón por la cual la publicación de Don Silenio por fuera del circuito editorial prestigioso expresa su pertenencia al sistema cultural de provincianos en Buenos Aires, en el que la estética nativista seguía vigente.

De ahí que, como muestra en algunos tramos El descendiente, a pesar de la falta de interés de los editores, la novela encontrara sus lectores. Éstos probablemente hayan provenido de lo que Ezequiel Adamovsky (2019) llama “criollismo popular”, en referencia al amplio espectro de representaciones que buscaba cohesión entre los cambios introducidos por la inmigración y la modernidad. En ese proceso, si bien la novela que estamos considerando refuerza el sistema de dominación de los patrones de estancia, expresa su rebeldía ante el modelo centralista y extranjerizante, defendiendo el lugar para las provincias y las culturas prehispánicas en la construcción de la nación.¹⁰

En este sentido, es posible distinguir tres instancias de recepción de esta novela: una corresponde al lectorado que se genera en el momento de aparición de la obra; otra, la que depende de los criterios de la producción crítica dominante en Buenos Aires, de alcance nacional, que tiende a ignorar la obra; la tercera se refiere a los juicios con poder de canonización a nivel provincial y regional, que valoran la construcción de la cosmovisión indígena. Esta consideración permite observar la coexistencia de dos sistemas literarios: uno emanado de Buenos Aires, con poder de consagración nacional, que en ese momento soslaya las obras que cultivan estéticas no cosmopolitas provenientes de ámbitos no centrales, y otro correspondiente a sistemas provinciales y regionales –aun cuando las obras se escriban o publiquen en la metrópoli-, que pueden incluir, rescatar o consagrar obras de esa impronta.

Como observa Raymond Williams (1977), no existe una historia literaria lineal y sucesiva, sino una trama de tensiones entre lo emergente, lo dominante y lo residual, que a su vez está atravesada por otras tensiones concatenadas: el campo y la ciudad, lo local y lo global, lo indígena y lo occidental, lo tradicional y lo moderno, lo nacional y lo colonizado, formándose, a su vez, tonos, matices y mixturas entre los dos polos de estas categorías. En la obra de Córdoba vemos, justamente, una identificación afectiva con las primeras opciones de esta serie, que convierten su universo narrativo en un réquiem por un mundo destinado a perderse. En tal sentido, puede ser leída como Williams (2011) lee las obras literarias inglesas que postulan la idealización del campo a partir de los recuerdos de la infancia feliz de cada narrador, aunque no puedan evitar que emerjan los conflictos subyacentes tras la dimensión imaginaria de la nostalgia. La investigación sobre Don Silenio, en este caso, busca abrir esa dimensión subyacente, consciente de que toda obra estética conlleva un discurso ideológico y una posición sobre el momento histórico de su escritura.

La representación de los habitantes originarios del valle Calchaquí, del medio en el que viven, de sus prácticas culturales y de sus creencias supone un acto de transculturación de la oralidad a la escritura, vía predilecta para ficcionalizar las antiguas prácticas culturales en un momento en el que la fisonomía social de Argentina estaba en plena modificación por efecto del flujo migratorio.¹¹ En ese sentido, Córdoba es un regionalista que lleva a cabo una operación de transculturación narrativa que converge en el realismo



social indigenista de sustancia mítica.¹² Sin embargo, su condición de provinciano en Buenos Aires, su ocupación como administrador ferroviario, su ubicación al margen de los grupos literarios-tanto de Florida como de Boedo- y su propia obsesión por registrar las últimas estribaciones del espacio rural argentino hicieron que el campo literario porteño lo dejara de lado.

Por último, es importante tener en cuenta la relación entre escritor, Estado y literatura (Dalmaroni, 2006: 16), en cuanto hay una intención de incidir en la conformación de las subjetividades requeridas por los procesos históricos. Como integrante de la clase dirigente, Córdoba percibe en la inmigración una amenaza (Sarlo, 1997: 235), constituyendo una manifestación tardía de lo que Aníbal Ford (1972) llama “regionalismo oligárquico”. En efecto, Estela Dos Santos (1968) señala que en esta narrativa

el hombre de campo es un paisano trabajador, sojuzgado a sus patrones, afincado en límites precisos, tan falto de sentido de la propiedad como su antecesor [el gaucho nómada], porque igual que él no tiene nada, pero es respetuoso de la propiedad de los otros (Dos Santos, 1968: 894).

Su descripción corresponde a la mirada elitista, que construye un gaucho manso, mientras que la estrategia representacional de escritores y artistas populares se afirma en la rebeldía de Juan Moreira (Adamovsky, 2019). En Don Silenio el primer caso puede adscribirse al protagonista, mientras que el segundo aparece en Tobías, un peón joven y rebelde cuyas protestas son siempre acalladas.¹³ Sin embargo, como venimos señalando, si bien el posicionamiento ideológico de Córdoba responde a su pertenencia social, su sensibilidad introduce una mirada indigenista, como matiz novedoso dentro del criollismo narrativo argentino.

La concepción crítica de la modernidad aparece como el rechazo a la imposición de profesiones liberales y la defensa de los saberes rurales de origen ancestral, considerados como emanaciones de una supuesta “barbarie”. En ese sentido, el indigenismo criollista, presente también en una novela posterior, La malhoja, da cuenta de un abanico intelectual más amplio, que permite conectar el pensamiento de autores como Adán Quiroga, Mario Bravo, Fausto Burgos, Ricardo Rojas, Atahualpa Yupanqui, Juan Carlos Dávalos, Rodolfo Kusch, Leda y Rolando “Chivo” Valladares e integrantes del grupo poético La Carpa, como Raúl Galán y Manuel J. Castilla.¹⁴ Todos ellos pueden ser asociados a la idea de un “espíritu de la tierra” enunciado por Rojas como “una hermenéutica capaz de explicar al ser nacional” (Prieto, 2013: 173) Y si bien no hubo un movimiento indigenista declarado como tal, sí hubo un conjunto de obras interrelacionado y conectado con escritores peruanos y bolivianos (Nicolás Alba, 2015a y 2015b).

Los que escribieron en el momento de auge del nativismo y el criollismo, como Rojas, Burgos y Dávalos, lograron reconocimiento, así como los que canalizaron sus ideas a través del folklore, como Castilla, los Valladares –“Chivo” (Orquera, 2011) y Leda (Orquera, 2015) y Yupanqui (Orquera 2008, 2013a, 2013b y 2019). El caso de Kusch es particular, porque si bien consiguió difundir sus ideas, también encontró amplia resistencia, tanto por su indigenismo radical como por su adscripción al peronismo, después del Golpe del 55.

Fuente: <https://ojs.rosario-conicet.gov.ar/index.php/revistaSHIR/article/view/1551/2177>

Notas

1 El recorrido literario de Córdoba se inició con artículos que salieron en la tribuna La Onda, del periodista y político - anti-yrigoyenista- Francisco Uriburu. Más adelante comenzó a publicar cuentos en La Nación y en La Prensa, que después recogió en: sus obras Burlas Veras (1935). “Tierra. De la pampa y la montaña” publicado en Medallones de tierra. Leyendas - estampas. Cuentos de velorio (1939); y La vidala. Poema legendario de los valles calchaquíes en cinco jornadas (prosa y verso) (1939), la que, PDF generado a partir de XML-JATS4R Fabiola Orquera. Indigenismo en el noroeste argentino: recuperando Don Silenio (1936), de Alberto Córdoba convertida en ópera por Enrique Mario Casella, recibió el primer premio nacional de música.

También publicó Cuentos de la montaña (1941), del que “La caja” fue tomado por Pagés Larraya para Cuentos de nuestra tierra (1952), la novela Rumbo al norte (1942) y, en edición no comercial, el folleto Poema semibárbaro de la cosecha y la zañala y La malhoja, ocupándose esta novela de los conflictos sociales generados por la agroindustria azucarera y de la vigencia de la cosmovisión andina. Un fragmento de La malhoja fue incluido, bajo el título de “Zafra”,

en la antología 27 Cuentos del norte argentino (1972), de Gustavo Bravo Figueroa, destinada a estudiantes secundarios y publicada bajo el auspicio del Consejo de Educación de Tucumán.

2 Dicha antología fue publicada en la colección Ediciones Culturales Argentinas, de la Subsecretaría de Educación de la Nación, durante la dictadura de Juan Carlos Onganía, lo que en parte explica el tono abiertamente antiperonista. Cabe notar que durante sus años de residencia en Tucumán el prologuista, que entonces usaba el sinónimo de Silverio Boj, estuvo cerca del grupo literario “La carpa”, cuyos integrantes simpatizaban con ideas de izquierda y consideraban al gobierno elegido en 1945 como una “tiranía”.

3 Culto y conversador exquisito, luchó en el ejército de Marco Avellaneda, encabezó la revolución que derrocó al gobernador Wenceslao Posse y en 1874 apoyó a Mitre en la resistencia a la elección de Nicolás Avellaneda como presidente, lo que le valió la prisión en Santiago del Estero. Diez años después respaldó a Roca en las luchas por la federalización de Buenos Aires (Weyland, 1967: 13).

4 Desde esta actividad el escritor realizó investigaciones que sirvieron de base para una ley de préstamos hipotecarios para la construcción de viviendas familiares y en 1949 publicó una historia de la Caja de jubilaciones ferroviarias centrada en la idea de “trabajo, bien de riqueza”, que –de acuerdo con su biógrafo- habría sido sacada de circulación por no ser compatible con los postulados del peronismo. Sin embargo, ocupó el cargo de Subsecretario de cultura del Instituto Nacional de Previsión social desde 1947, por lo que dicha relación puede haber tenido sus matices. (No nos adentramos en este aspecto por ser posterior a la fecha de publicación de Don Silenio).

5 Este rasgo de Osoreo remite al propio prologuista, preocupado por impulsar reseñas literarias sobre su amigo.

6. Bravo Figueroa, Gustavo (1963). “Catálogo de prosistas tucumanos del siglo XX”. La gaceta, domingo 25 de agosto, p.2.

7 Aunque Bravo Figueroa no menciona ejemplos, podemos señalar novelas como Raza de bronce de Alcides Arguedas (1919), La vorágine (1924) de José Eustasio Rivera, Doña Bárbara (1929) de Rómulo Gallegos y Huasipungo (1934) de Jorge Icaza

8 El trabajo fue reimpresso en Ese Ardiente Jardín de la República. Formación y desarticulación de un ‘campo’ cultural (editado por la autora de este artículo), ya que el libro del que formaba parte, La literatura del noroeste, había sido incinerado por los golpistas en 1976.

9 El primero corresponde a fines del siglo XIX; el segundo, a comienzos del siglo XX; el tercero responde a “actitudes personales e ideológicas” más que a escuelas literarias y evoca, ante el avance del progreso industrial, “un ambiente campesino de fuertes características patriarcales” (Lagmanovich, 2010: 14); finalmente, el cuarto se hace eco de los problemas sociales.

10 Adamovsky (2015) señala que el contexto de exclusión política de las clases populares y la imposición de una cultura, una estética y valores liberales y europeizantes, hizo que el criollismo asumiera una “estrategia representacional” que daba cabida al “legado de barbarie” que se pretendía ocultar.

11 “Nos referimos, claro, a la categoría que propone Ángel Rama (1984), tomándola a su vez del antropólogo cubano Fernando Ortiz. El crítico uruguayo señala: “con más frecuencia, sin embargo, las culturas internas reciben la influencia transculturadora desde sus capitales nacionales o desde el área que está en contacto estrecho con el exterior, lo cual traza un muy variado esquema de pugnas” (Rama, 1984: 41).

12 Rama, en la obra antes citada, señala una característica de los narradores transculturadores que puede bien pensarse en el caso de Córdoba: “Al ser puesto en entredicho el discurso lógico-racional, se produce nuevamente el repliegue regionalista hacia sus fuentes locales, nutricias, y se abre el examen de las formas de esta cultura según sus ejercitantes tradicionales. Es una búsqueda de realimentación y de pervivencia, PDF generado a partir de XML-JATS4R Estudios del ISHIR, 2021, vol. 11, núm. 31, Septiembre-Diciembre, ISSN: 2250-4397 extrayendo de la herencia cultural las contribuciones valederas, permanentes” (Rama, 1984: 61).

13 Más adelante consideraremos más en detalle el contraste entre ambos peones.

14 Cabe notar que el autor que nos ocupa conocía y mantenía correspondencia con Yupanqui. (Córdoba, 1939).

De la “música argentina de raíz folclórica” como discurso de identidad mestiza Música, racialización y etnización en cuatro versiones de la Misa Criolla de Ariel Ramírez



Viviana Parody¹

Primera parte

Introducción

“...pero el lenguaje común se ha anticipado a la ciencia distinguiendo estos diversos orígenes y las medias castas intermedias, muy sensibles aún en el Perú y en Bolivia, aunque no sean felizmente muy visibles en nuestra propia sociedad argentina”

Domingo Faustino Sarmiento.

Conflicto y armonías de las razas en América (1883)

El vínculo entre raza, etnicidad y nación ha ocupado a lo largo de la historia a no pocos intelectuales en América Latina. Tal inquietud puede encontrarse muy tempranamente entre quienes gestaron las independencias de nuestros países, coincidiendo en una única razón americana², y en un proyecto emancipatorio basado en la educación (popular, rural y agraria) como vía de inclusión para las “castas” (Rodríguez, 1840; Martí, 1977). Se trataba de un anhelo heterogéneo, tangible en el caso de las Provincias Unidas del Río de la Plata (actual República Argentina) en las traducciones del acta de la independencia a los idiomas guaraní, quechua y aymara que Juan Manuel Belgrano³ (prócer nacional) encargara realizar, en evidente consonancia con su concepción pluricultural y plurilingüe de la sociedad. Poco más de medio siglo después, los idearios modernizadores eclipsaron este proyecto en pos de un plan civilizatorio (Ribeiro, 1969; Elías, 1987)⁴ que para los Estados Nacionales latinoamericanos vino a resultar fundacional⁵ (Quijano y Wallerstein, 1992; Quijano, 2000a, 2000b; Wade, 1997, 1993, 2002; De la Cadena, 2005; Frigerio, 2006; Segato, 2010, 2007; Stolcke, 2008; Restrepo, 2023).

En este extenso proceso que va de las colonias a las repúblicas, dos formas de gestión de poblaciones caracterizaron a la región, ambas erguidas sobre criterios racializados⁶ de jerarquización social. Tales han sido la pureza de sangre y el racismo científico.⁷ Siguiendo a Luis Lira Montt (1995) en su estudio sobre el estatuto de limpieza de sangre en el derecho indiano, Verena Stolcke (2008) ha señalado que, a diferencia de como ocurriera bajo el racismo científico a partir del siglo XIX, el criterio de pureza de sangre heredado a las colonias de la España medieval hacía referencia a la “calidad de no descender de moros, judíos, herejes o cualquier persona convicta por la Inquisición” (Lira Montt, 199, p. 33-34 en Stolcke, 2008, p. 3). Al respecto,

Walter Mignolo (2001) ha distinguido que aunque bajo el estatuto de pureza de sangre las personas se clasificaran de acuerdo con su religión, la base de este principio también debe entenderse como biológica en tanto en los siglos XVI y XVII la sangre era asumida como vehículo de la moral. Solo “cuando la ciencia reemplazó a la religión, la clasificación racial pasó del paradigma de pureza de sangre al de color de la piel” (cit. en Restrepo y Arias, 2010, p. 52), estableciéndose así un segundo sistema de clasificación de poblaciones que, bajo un nuevo discurso, mantuvo vigente la asociación entre conducta moral y tipología racial (Lombroso, 1887).

Si bien éstos han sido dos criterios históricos correspondientes con conceptualizaciones situadas y epocales de “raza”, ambos criterios de clasificación social sobreviven en el sentido común perpetuando lecturas (racializadas) de mundo (De la Cadena, 2005; Wade, 2002, cit. en Restrepo y Arias, 2010). En casos como el argentino, el proyecto modernizador efectivamente hegemonizó un imaginario de nación blanco europeizado (Sarmiento, 1997; 1883) que en 1910 el Centenario cristalizó (Clemenceau, 1999), para alcanzarnos aún en la actualidad aunque no sin tensiones y disputas (Margulis y Urresti, 1999; Frigerio, 2006). Tal es así que, muy a pesar de la erosión que los diferentes movimientos nativistas y criollistas pudieron ejercer sobre este imaginario a lo largo de todo el siglo XX (Prieto, 2006; Adamovsky, 2020; Roca et al., 2010; Hirose, 2010), los esfuerzos por una identidad nacional criolla o mestiza⁸ aún conviven en la Argentina con el ideario de Nación blanco-europeizado, dando cuenta de un orden racial-espacial (Rahier, 1999; Wade, 1993) que se hace expreso en términos de centro-periferia: “Buenos Aires capital” como blanquedad vs “el interior del país” como negritud (Ratier, 1971; Grosso, 2008).

Al decir de Rufer (2016), no es cualquier tipo de Estado el que articula la idea folk de nación, sino solo aquel cuya definición de pueblo se corresponde con una acepción unívoca de cultura y un tipo de homogeneidad insoslayable en relación con el sentido de pertenencia:

Este proceso respaldó la creación de un tipo específico de homogeneización ciudadana (la cultura hecha fundamento de ley). A lo que me refiero aquí es que el concepto de “una nación, una cultura, una lengua y (a veces) una religión”, ha funcionado generalmente como un enunciado hegemónico que ocultó una serie de mecanismos que intentaron implementar formas específicas de racialización excluyente (pp. 18-31)

Esta forma específica de “racialización excluyente”, aun diferenciándose de la ideología racial colonial, arrastró sus sedimentos (Quijano, 2007). En su reciente trabajo titulado Arqueología del mestizaje, Laura Catelli (2020) también demuestra cómo, en su afán unificador, el discurso del mestizaje cultural “recuerda y olvida el pasado colonial tras la ilusión de una síntesis racial armónica y reparadora”.⁹ Dicho de otra forma, en el mestizaje como discurso cultural las violencias coloniales se trasvasaron a la Nación (pp. 65-69).

En este proceso mediante el cual la episteme nacional recubrió la lógica colonial (Grosso, 2008), las artes jugaron un rol ejemplar. Y entre todos los artefactos culturales, la música ha sido privilegiada para acompañar estos procesos. Siguiendo las ideas de Frith (1996), Tagg (1999) y Vila (2002), Hernández Salgar (2012) afirma que, contrariamente “a la ilusión de la autonomía del arte”, la música “contribuye activamente a la creación de la realidad, de los grupos sociales a los que pertenecemos, y de las identidades que asumimos” (p. 41). Quizás por esta razón, entre los trabajos académicos dedicados a analizar la relación entre música, etnicidad/racialización y nación (Wade, 2002; Hernández Salgar, 2009; Mendivil, 2010; Beezley et al., 2018; Corti, 2018), es notorio encontrar que todos parten de asumir la eficacia que nuestros estados nacionales presentaron a la hora de configurar “comunidades imaginadas” (Anderson, 1983/1993; Hobsbawm, 1984; Chatterjee, 2008). No obstante, vale la pena advertir que esta misma clave de lectura se ha aplicado tanto para resaltar los procesos recientes derivados del multiculturalismo (Frigerio, 2006; Corti, 2015, 2018; Ferreira Makl, 2007, 2008; Parody, 2016, 2017), como para dar cuenta del sentido “híbrido, transcultural o mestizo” que a nuestras músicas populares resultaría intrínseco (Sánchez Canedo, 2010; Mendivil, 2010; Fornaro, 2010; Recasens Barberá y Spencer Espinosa, 2010). En tanto no se advierte en el mestizaje cultural un dispositivo discursivo cuya eficacia se prolonga hasta nuestros días (Catelli, 2020)¹⁰, tras este tipo de trabajos descriptos (no exentos de antecedentes)¹¹, la tendencia en musicología ha sido ubicar en el multiculturalismo un nuevo régimen de verdad cuya base indefectiblemente debe resultar esencialista (Bioletto Bueno, 2019). Si bien algunos estudios han remitido al mestizaje de manera crítica al abordar las etnicidades atribuidas a la música nacional (Spencer, 2009), lo han hecho sobre todo analizando el canon discursivo textual (científico o

literario) que sobre las músicas “folklóricas” se ha emitido a la manera de verdaderos “paradigmas” (Bohlman, 1992; Weber, 1999, cit. en Spencer, 2009). En otros casos se ha priorizado el abordaje de la musicopoesis, es decir, el discurso musical en sí mismo o discurso de primer orden (Ferreira Makl, 2013). Por último, también se encuentran aquellos estudios focalizados en el decir de los propios músicos respecto de su objeto (Corti, 2011) o “discursos de segundo orden” (Carvalho y Segato, 1994), mediante los cuales la música puede ser definida por sus hacedores como “negra” o “mestiza” (Corti, 2018).

Contando con la genealogía anteriormente referida, en el presente trabajo propongo una lectura a contrapelo del “crisol de razas” que sobre el folklore argentino se proyecta. Utilizo para ello el estudio de diferentes versiones de una obra emblemática de la música nacional como lo es la Misa criolla (1964) compuesta por Ariel Ramírez. Desde una noción foucaultiana de discurso, analizo tres de las diversas versiones de esta obra en las que resultan centrales los procesos de etnización/racialización. Estas dinámicas hegemónicas y contrahegemónicas del mestizaje cuya expresión de colonialidad se correspondería con el “colonialismo interno” (González Casanova, 1987; Rivera Cusicanqui, 1993; De Oto y Catelli, 2018) son asumidas en esta obra gracias a la mediación de los músicos que operan como sujetos-instrumentos o signos de una alteridad espectral globalmente legitimada, aunque localmente indecible y transfigurada. Durante mi abordaje, resalto la vigencia de los estudios de performances en su versión antropológico-teatral (Turner, 1987; Schechner, 2000), en especial al momento de privilegiar los cuerpos en el análisis de la performance musical (Madrid, 2009; Citro, 2012). Propongo que un contextualismo radical¹² aplicado al análisis de las performances posibilita distinguir los procedimientos mediante los cuales saber y poder coaccionan al friccionar entre lo dicho manifiesto y la huella que se inscribe a la manera de lo no dicho (aunque performado). Para ello, en el primer apartado, ubico a la obra en el marco de las múltiples escenas musicales¹³ en las que tiene su emergencia. Si bien no dejo de entender al folklore argentino como fenómeno de masas (Díaz, 2009; Chamosa, 2012), intento no despojarlo de la liminalidad a partir de la cual las corporeidades “performan” la música (Corti, 2018; Madrid, 2009). Siguiendo a Paul Gilroy (1993), pongo en consideración que ha sido precisamente por esta capacidad significativa y plurisémica que, en su faz de industria, el folklore musical pudo habilitar formas culturales etnicizadas/racializadas que jugaron tanto “un rol moderno como modernista” constituyéndose “como contracultura de esa modernidad” y “proveyendo un modelo de performance que puede suplementar y parcialmente desplazar la preocupación por la textualidad” (cit. en Corti, 2018, p. 81). En las diferentes versiones performadas de la obra podemos ubicar experiencias encarnadas en las que conviven “un imaginario pasado anti moderno” con “un pos-moderno porvenir”. Concluyo dirimiendo la posibilidad de resituar estos tópicos entre los horizontes de la musicología latinoamericana contemporánea (González, 2001, 2008; Palomino, 2021).



Una plegaria, múltiples escenas

Ariel Ramírez nace en Santa Fe en 1921. Estudia piano en su provincia, hasta que el afán por la música popular lo lleva a Córdoba en compañía de Atahualpa Yupanqui, quien lo insta a conocer el “folklore” del noroeste argentino. Durante dos años, Ramírez recorre las provincias de Tucumán, Salta y Jujuy. Ya en Humahuaca estudia con Don Justiniano Torres Aparicio, doctor y músico (maestro del Dr. Carrillo).¹⁴ A los 22

años arriba a Buenos Aires como intérprete (1943) y obtiene cierta difusión como pianista.¹⁵ Allí se forma en composición con Luis Gianneo, Guillermo Graetzer y Erwin Leuchter¹⁶, hasta que en 1946 consigue grabar para RCA Víctor uno de sus primeros discos. En 1950 inicia sus viajes por Europa, ofreciendo durante cuatro años conciertos en prestigiosas salas de Barcelona, Santander, Madrid, Londres y Hamburgo. A su regreso, se radica primeramente en Lima (1954) y, tras brindar diversos conciertos en Chile, Bolivia y Uruguay, vuelve a Argentina en 1955 para fundar la Compañía Folklórica Ariel Ramírez, “reclutando” en ella a los mejores músicos de las diferentes regiones del país.¹⁷

Es durante su gira por Europa (1950-1954) que, en un convento en Würzburg —Alemania—, dos religiosas —Elisabeth y Regina Brückner— le brindan un relato testimonial referido a su acción de caridad durante el nazismo. Esto habría dado motivo, años más tarde, para la escritura de la Misa criolla. Respecto de esta motivación, Ariel Ramírez (2006) refirió:

...[En Europa]...encontrar a estas religiosas me permitió dialogar en español con otras personas, en medio de un universo de habla alemana e italiana. Almorzando diariamente con ellas, desde la ventana contemplaba extasiado el inspirador paisaje tras una enorme casona. Sin embargo, ellas no compartían mi entusiasmo: no podían olvidar que esa casona había sido parte de un campo de concentración donde hubo alrededor de mil judíos prisioneros. [...] Frente al relato de mis queridas protectoras, sentí que tenía que escribir una obra, algo profundo, religioso, que honrara la vida, que involucrara a las personas más allá de sus creencias, de su raza, de su color u origen. Que se refiriera al hombre, a su dignidad, al valor, a la libertad, al respeto del hombre relacionado a Dios como su Creador”. (énfasis de quien suscribe)¹⁸

La escena reviste situaciones por demás ecuménicas y plurilingües, a la vez que traduce el clima epocal de posguerra en el que entra en declive la superioridad racial como principio ordenador de la humanidad (Stolcke, 2000).¹⁹ Este cambio de paradigma propio de la posguerra, fue acompañado con la creación de organismos que desde entonces estuvieron dedicados a garantizar la paz entre los pueblos, todo lo que se volvió condición de posibilidad para los siguientes sucesos históricos, entre ellos el lento proceso de descolonización de África (1955-1975).²⁰ Es en dicho contexto que el padre Guido Haazen —un fraile franciscano de origen belga que desde 1953 se desempeñaba en Congo— crea la Misa Luba,²¹ una adaptación de la misa en latín a los estilos tradicionales de canto en lengua kiluba. Originalmente interpretada en la misión católica de San Bavón por Les Troubadours du Roi Baudouin —el coro de adultos y niños de la ciudad congoleña de Kamina—, la Misa Luba emprendió su gira ese mismo año por Europa y los Países Bajos, para actuar luego en Bruselas —Bélgica— y en Alemania junto a los Niños Cantores de Viena (Foster, 2005). En ese mismo año (1958), Philips Records libera los registros de un LP de diez pulgadas de la Misa Luba interpretada por Les Troubadours du Roi Baudouin, primero en Holanda y luego en otros mercados europeos. En el lado A, el disco contenía canciones congoleñas y, del lado B, se encontraban las seis piezas que integraban la Misa Luba —“Kyrie”, “Gloria”, “Credo”, “Sanctus”, “Benedictus” y “Angus Dei”—. En 1965, el Kyrie se utilizó por primera vez en un film y —aprovechando la sucesiva utilización cinematográfica de las músicas de la misa— el sello discográfico editó el Sanctus y el Benedictus como obra independiente, pasando este a ocupar durante 11 semanas el primer puesto en las listas de ventas británicas.²² Es, en principio, tras el éxito de la Misa Luba, que Philips encarga a Ariel Ramírez la Misa criolla (Díaz, 2009).

A su regreso a la Argentina en 1955, luego de la gira por Europa (1950-1954), las composiciones de Ariel Ramírez habían cobrado mayor reconocimiento en la escena musical nacional. Desde al menos dos décadas el proceso económico de industrialización creciente había movilizó porciones enteras de población provinciana hacia la ciudad de Buenos Aires, y esta dinámica de “migración interna” (además de favorecer la difusión de nuevos repertorios)²³ encontró su visibilidad durante el primer peronismo (re)configurando la formación nacional racializada (Grimson, 2016; Ratier, 1971). En su justicia redistributiva, los dos primeros gobiernos peronistas (1946-1955)²⁴ favorecieron la inclusión masiva de los trabajadores a través del consumo —incluyendo el consumo recreativo—, además de instaurar una política cultural de corte nacionalista y revisionista en cuyo centro estuvo puesto el folklore —científico, de difusión, pedagógico y musical danzario o artístico—. ²⁵ En nombre del federalismo —y prácticamente contra el porteño centrismo europeizante de la capital del país—, las músicas y danzas provincianas que hasta entonces solo podían conocerse de la mano

de espectáculos o emisiones radiales costumbristas,²⁶ fueron instituidas por el Estado para ser enseñadas y aprendidas en todo el país (Hirose, 2010; Díaz, 2009; Chamosa, 2012).

La ruptura del gobierno del General Perón con la Iglesia Católica en 1954, seguida del sangriento bombardeo a la Plaza de Mayo en 1955, dio entonces lugar a un período de aproximadamente dos décadas en las que en la Argentina las instituciones democráticas serían sucesivamente interrumpidas por golpes de Estado.²⁷ En tales años, la escena musical latinoamericana vio emerger a Violeta Parra, Víctor Jara, y todxs lxs músicxs que acompañaron al Movimiento Nuevo Cancionero en su apuesta por un folklore de compromiso social y de reivindicación latinoamericanista e indigenista (Fornaro y Guilleux, 2021). Sin que por ello se entienda la adhesión de Ramírez a tales principios izquierdistas, cierto es que Atahualpa Yupanqui finalmente había sido su maestro y las retóricas del Movimiento Nuevo Cancionero lo reponían en gran medida, facilitando ciertos cruces discursivos entre artistas en pos de un mismo imaginario subalternizado²⁸. Estas corrientes indigenistas y americanistas favorecieron la renovación cultural de la mano de los ideales de la revolución cubana (1959) que, en el contexto ideológico de la Guerra Fría, alimentó “movimientos contestatarios que veían en los extremos —revolución o muerte— una efectiva respuesta a situaciones de exclusión social” (Ruffini, 2016). En igual sentido, la Teoría de la dependencia (Cardoso y Faletto, 1969; Faletto, 1999) y la Teología de la liberación (Dussel, 1995) sustanciaron estas ideas. Cuando en 1963 en el marco de estos movimientos sociales ecuménicos la Iglesia Católica convoca al Concilio Vaticano II, su principal objetivo estuvo puesto en la renovación de la relación entre pueblo e iglesia, proceso que también fue dado en clave subalterna.²⁹ Esto se tradujo en que, a pesar de que la lengua oficial del Concilio fue el latín, éste resultó sumamente permeable y heterogéneo en materia de lenguas y “etnias” (así como de apertura a otras confesiones religiosas cristianas). A la vez, entre sus determinaciones finales estuvo la aprobación del uso de “lenguas vernáculas” para la realización de misas y liturgias que hasta entonces, en todo el mundo, se realizaban en latín. La Comisión Episcopal para Sudamérica, encargada de la traducción al español de la misa, fue entonces presidida por el Padre Catena, un sacerdote argentino de origen santafesino perteneciente al Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo con quien Ariel Ramírez mantenía una amistad de juventud. Él es quien encarga, con la letra de la misa en español en mano, la obra a la que Ariel Ramírez pone música criolla.³⁰

Continuará...

Fuente: <https://www.academia.edu/114049305>

Notas

1 Viviana Parody (Universidad de Buenos Aires; <https://orcid.org/0000-0003-0691-843X>) es Profesora de Artes en Música (UNA), Magíster en Antropología Social (FLACSO Argentina), y doctoranda en ambas disciplinas (FDA/UNLP y EIDAES/UNSAM respectivamente). Ha sido Becaria del CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas), por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, entre 2020 y 2023. El presente artículo se corresponde con su proyecto doctoral en música, y se sucede a trabajos previos relativos al folklore argentino tales como Parody, V. (2022). Cuando “dios y la patria lo demandan”: acerca de la (im)posibilidad queer del “folklore” argentino. *Zona Franca*, (30), 432–460.

2 Para entonces (inicios de siglo XIX) no se encontraban delimitados los Estados Nacionales sino que la organización político-territorial aún era virreinal. Por lo tanto, próceres e intelectuales pensaban en América, y no en términos de nacionalismos como hoy se los conoce.

3 <https://www.cultura.gob.ar/manuel-belgrano-su-vision-sobre-el-rol-de-la-mujer-y-los-pueblos-origi-9085/>

4 Norbert Elías (1993) argumenta que el proceso civilizatorio (desplegado en el caso de Europa occidental entre los siglos XII y XVIII) abarcó la moderación de las costumbres entendida como un mayor control de las emociones y los comportamientos. En tanto esta moderación siempre se encuentra, según el autor, en riesgo de perderse, también es posible que de esta forma se pierda la condición de civilizado, razón que justifica el “patrullamiento” de las “buenas costumbres”.

5 Para estas nuevas corrientes intelectuales (Sarmiento, 1883), la raza también fue central, aunque bajo consignas eugenésicas.

- 6 Por racialización se entiende “el proceso de marcación-constitución de diferencias en jerarquía de poblaciones (en el sentido foucaultiano) a partir de diacríticos biologizados, que apelan al discurso experto, independientemente de que su inscripción sea en el cuerpo-marcado o en el sujeto moral, pero siempre apuntando a la gubernamentalización de la existencia de las poblaciones así racializadas” (Mitchel, 2000; cit. en Restrepo y Arias, 2010, p. 60).
- 7 Restrepo y Arias (2010) también advierten sobre el error de considerar como necesaria o indefectiblemente racial cualquier jerarquización que recurra a aspectos como “el color de la piel” o la pureza de la sangre. Para los autores, la “raza”, más que un constructo histórico, es “una singularidad que permite la multiplicidad de articulaciones raciales posibles”, según el contexto (p. 48). Por su parte, Segato (2010) —siguiendo a Quijano (2000a; 2000b)— definió la raza como signo; es decir, como “el resultado de la lectura contextualmente informada de la marca en el cuerpo de la posición que se ocupó en la historia” (p. 11).
- 8 La política cultural del primer peronismo, entre 1946 y 1955 retoma esta tensión que describo enarbolándose tras la difusión de las músicas y danzas provincianas.
- 9 Rivera Cusicanqui (2010) propuso distinguir entre mestizaje de sangre y mestizaje cultural o simbólico. Segato (2010) prefirió hablar de mestizaje etnocida para referirse a aquel proceso “utilizado para suprimir memorias y cancelar genealogías originarias, cuyo valor estratégico para las elites se ve, a partir de ahora, progresivamente invertido para hallar en el rostro mestizo, no-blanco, indicios de la persistencia y la posibilidad de una reatadura con un pasado latente (...) que se intentó cancelar” (p. 20).
- 10 Catelli (2020) distinguió el “mestizaje estratégico carnal” del mestizaje simbólico como política cultural que tuvo en Vasconcelos y Gilberto Freyre algunos de sus máximos exponentes.
- 11 Entre las obras tempranas, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* —escrita por Fernando Ortiz en 1942— quizás haya sido la que mayor horizonte dio a tantísimos trabajos de folkloristas de diferente origen nacional. De hecho, su noción de transculturación aún es utilizada (Colombres, 2005; Pratt, 2010).
- 12 Aymara Barés (2021) —citando a Grossberg (2009)— nos recuerda que en el contextualismo radical “ningún elemento puede aislarse de sus relaciones” (p. 28), por lo que se hace necesario entender los eventos “de manera relacional, como una condensación de múltiples determinaciones y efectos”. El entramado de esas relaciones es lo que en los estudios culturales británicos se denomina como “contexto”, al descartarlos como mero “telón de fondo de los acontecimientos”, en vez de entenderlos como la condición para que estos sean posibles (Grossberg, 1997, p. 255), pues serían “la resultante de la coyuntura histórica concreta” (Restrepo, 2013, pp. 12-13).
- 13 El concepto de escena musical puede rastrearse en Bennet y Peterson (2004), Pedro et al (2018), Mendivil y Spencer (2016), aunque el uso que aquí hago de esta noción no es exacta a las fuentes.
- 14 Ramón Carrillo fue un médico sanitarista nacido en la provincia de Santiago del Estero, también formado entre la Universidad de Buenos Aires y Europa. Fue el primer titular de la cartera sanitaria en 1946, durante el primer gobierno del presidente Perón, y su alcance fue social y renovador.
- 15 Firma contrato con Radio El Mundo. En 1946 inició su discografía en RCA Víctor (21 discos dobles de 78 revoluciones), y en 1961 en Philips.
- 16 Estos maestros pertenecían a la generación de compositores pedagogos. En su mayoría, se habían formado en Viena, radicándose posteriormente en la Argentina, facilitando a músicos locales el acceso a materiales imprescindibles que dejaron de tener distribución en plena Segunda Guerra Mundial. Como director de publicaciones de la Editorial Ricordi, Erwin Leuchter impulsó la edición de muchas de las obras que aún nutren la formación musical académica en Argentina.
- 17 Entre ellos, Jaime Torres, Jorge Cafrune, Raúl Barbosa, y el grupo Los Fronterizos, formado en 1953.
- 18 Transcribo extractos de su testimonio difundido por Raíces Argentinas. Antiguamente también disponibles en la página web del compositor —<http://www.arielramirez.com>—.
- 19 De acuerdo con la UNESCO, después de la Segunda Guerra Mundial, el vocablo “raza” fue reemplazado por “etnia” (Stolcke, 2000).
- 20 Entre 1881 y 1914, los Estados europeos se repartieron África siguiendo el modelo territorial de los Estados Nacionales (Pelegrián, 2011). Su proceso de descolonización estuvo lejos de acontecer de forma pacífica. Hicieron parte de este proceso la guerra de Argelia —colonia francesa—, la Guerra de independencia de Angola —colonia

portuguesa—, la crisis del Congo Belga —en su formulación como República Democrática del Congo—, el levantamiento del Mau Mau en la Kenia británica, y la Guerra civil de Nigeria en el estado secesionista de Biafra.

21 Respetando el formato usual de este tipo de obra coral-religiosa, Haazen desarrolló la misa mediante un proceso de creación colectiva con su coro de escuela, cuyo repertorio estaba centrado en los cantos tradicionales, por lo cual el lenguaje musical de la misa tiende a alejarse de la influencia musical occidental.

22 Pueden visualizarse estos datos en <https://www.officialcharts.com/charts/>

23 Con la difusión de los discos de Antonio Tormo, el chamamé pasó a ser identificado con el peronismo y lo “popular-chavacano”. Navidad Nuestra —lado b del disco— tiene un chamamé muy mesurado que no forma parte de la Misa.

24 Gobiernos a cargo del General Juan Domingo Perón, de fuerte liderazgo político y marcada atención por los sectores más desfavorecidos.

25 En su aspiración a la unidad nacional fundada en el federalismo, durante el primer peronismo se impulsó la enseñanza del folklore en las escuelas. También se crearon el Instituto Nacional de Folklore y el Instituto Carlos Vega (Díaz, 2009; Chamosa, 2012; Hirose, 2010).

26 Desde 1920, junto a la labor de las primeras emisoras radiales, folkloristas como Andrés Chazarreta y Manuel Gómez Carrillo exaltaron el nacionalismo folk con dotes de tradicionalismo, siendo esto condición de posibilidad para el surgimiento posterior del folklore como movimiento cultural (Chamosa, 2012; Díaz, 2009).

27 Entre 1955 y 1976 se hicieron cuatro golpes de Estado en Argentina.

28 El álbum Mujeres Argentinas editado por Philips en 1969 reúne poemas de Félix Luna y música de Ariel Ramírez interpretadas por Mercedes Sosa, y es un buen ejemplo de estos cruces.

29 Tuvo su apertura con el papa Juan XXIII, quien lo anunció el 25 de enero de 1959 —en las postrimerías de la revolución cubana—, y tuvo su clausura el 8 de diciembre de 1965 con Pablo VI —quien sucedió a Juan XXIII tras su fallecimiento—.

30 Osvaldo Catena había sido elegido por el Concilio por ser experto en música y liturgia. Mantenía lazos de amistad con Ariel Ramírez desde su ciudad natal, en la que ejerció el cargo de director del Instituto Superior de Música dependiente de la Universidad Nacional del Litoral. Fue fundador del Grupo Pueblo de Dios, con el que editó y grabó numerosas piezas musicales para la liturgia cristiana hasta su muerte en 1986.



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. La Danza Folklórica en Ushuaia:

Tras los Pasos del Patrimonio Cultural en el Extremo Sur.

En el recorrido *por los caminos de la danza*, nuestro viaje nos ha llevado hasta el confín más austral de nuestro país, donde el viento y el fuego danzan en una coreografía única: la ciudad de Ushuaia, en la provincia de Tierra del Fuego. Aquí, en esta tierra de contrastes y belleza indómita, hemos tenido el privilegio de dialogar con tres destacados referentes de la escena folklórica local. Su vivencia, gestión y difusión de nuestras danzas tradicionales nos permiten adentrarnos en el tejido histórico de esta comunidad y comprender cómo se ha moldeado su realidad cultural a lo largo del tiempo.

Si bien Tierra del Fuego posee un legado ancestral profundo, su configuración política es relativamente joven. Es por ello que resulta fascinante explorar el devenir histórico de esta sociedad para comprender la compleja trama de su expresión folklórica, nutrida por diversos actores y circunstancias. Residentes provincianos, inmigrantes de naciones limítrofes y europeas, descendientes de pueblos originarios, el fervor por la soberanía sobre las Islas Malvinas, y la impronta del clima y el paisaje, todos estos elementos convergen y se entrelazan en la construcción del patrimonio cultural fueguino.

En nuestra travesía, nos hemos sentado a conversar con tres voces representativas de esta ciudad, quienes con generosidad compartieron con nosotros sus vivencias e impresiones sobre la realidad actual de la danza folklórica en Ushuaia.

Uno de los referentes que nos recibió fue Javier Peralta, reconocido bailarín y docente de danzas folklóricas en la ciudad. Para Javier, la danza es un puente entre el pasado y el presente, una manifestación artística que honra las raíces culturales mientras se adapta a los tiempos modernos.

Otro de los entrevistados fue Miguel Roberto, gestor cultural y conductor de un programa de radio local. Miguel nos habló sobre la riqueza de la diversidad cultural en Ushuaia y cómo esta se refleja en la escena folklórica.

Por último, conversamos con Rodolfo Dajas, profesor de danzas y difusor. Para Rodolfo, la danza va más allá del mero entretenimiento; es una herramienta de transformación social.

En conclusión, la danza folklórica en Ushuaia es un reflejo vivo de la historia y la identidad de esta tierra austral. A través de la pasión, la creatividad y el compromiso, los artistas y gestores culturales de esta ciudad continúan escribiendo nuevos capítulos en la eterna danza del patrimonio cultural argentino.

Los invitamos a conectarse con estos testimonios y experiencias a través de esta nueva entrega de la Serie Web “Por los caminos de la Danza”.

<https://www.youtube.com/watch?v=Xq52mnP-Clk>



2. Homenajes, celebraciones y Reconocimientos

2.1 AHYRE fue doble Gaviota de Plata en Viña Del Mar 2024

El grupo salteño @ahyremusica ganó como mejor intérprete y mejor canción en la competencia folklórica con su tema "La Luna"

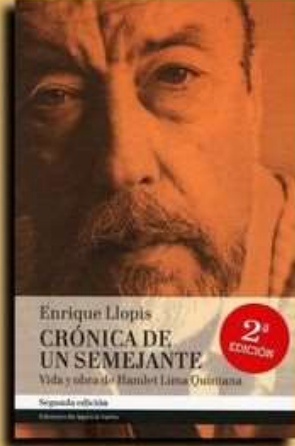


<https://www.youtube.com/watch?v=cJP9MZs52kc>




2.2 Libro de Enrique Llopis


CHARLA - PRESENTACIÓN DEL LIBRO:
**"CRÓNICA DE UN SEMEJANTE,
VIDA Y OBRA DE HAMLET LIMA QUINTANA"**
JUNTO A SU AUTOR:
ENRIQUE LLOPIS



¿Cómo "contar" una vida?
¿Cómo atrapar un recuerdo?

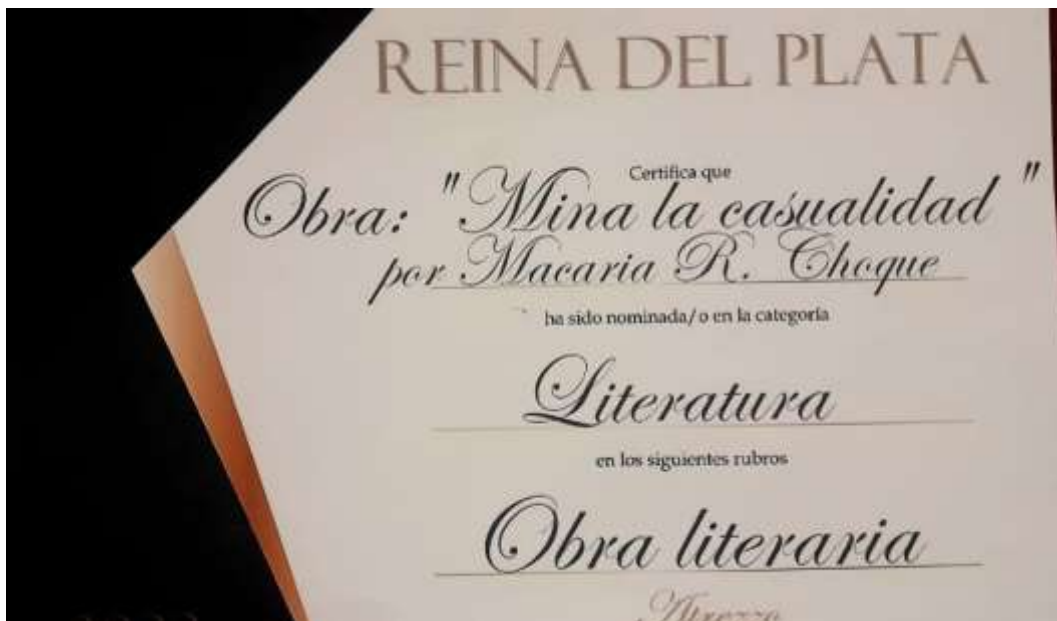


VIERNES 22 DE MARZO - 20:00 HRS.
INSTITUTO DE LA TRADICIÓN MARTÍN FIERRO
LAPRIDA 1419 - ROSARIO - 3416601318



LUEGO: GUITARREADA, EMPANADAS Y VINO.

2.3 Macaria Choque distinguida



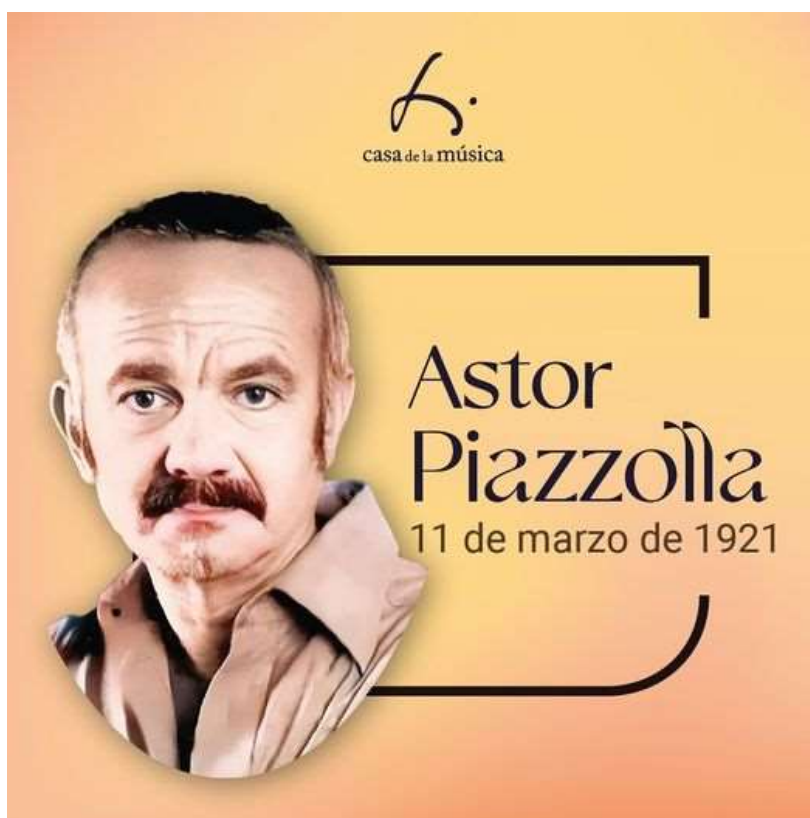
2.4 Peteco en Barcelona



El 27 de abril voy a presentarme guitarra en mano en la ciudad de Barcelona. Esta versión es del 2008 y ya la canté allá frente al público y a solas frente al mero mar.

Pero esta vez tiene un sabor especial y es la inauguración de la casa de Santiago del Estero en Europa sede Barcelona.

2.5 Cumpleaños de Astor Piazzolla



2.6 Homenaje a Mama Antula



2.7 Cumpleaños de Miguel Franco

7 de Marzo de 1922 – Nace Nedo Miguel Bearzotti Franco, en la localidad de Carlos Pellegrini, Provincia de Santa Fe. Glosista, recitador, animador, presentador y conductor radial, conocido artísticamente como Miguel Franco. Se radica en Rosario en el año 1946 donde hace sus primeras incursiones en la radio. Posteriormente se radica en Buenos Aires donde inicia una prolífica tarea de animador y presentador en las principales emisoras “porteñas” como LR 4 “Radio Splendid”, LS 5 “Radio Rivadavia”, LR 2 “Radio Argentina” y LR 1 “Radio El Mundo”. En el año 1947 funda la audición folklórica “Un alto en la huella” que permaneció en el aire por más de 40 años. En esos tiempos forjó una estrecha amistad con Ernesto Montiel y con el tiempo “El señor del acordeón” le dedicaría el chamamé “Gente de Ley”, que fue cortina musical de este programa. Además estuvo al frente de otros programas como “A lonja y guitarra”, “Pago y suburbio” y “Chispazos de tradición”. Miguel Franco se destacó también como animador de conjuntos, en las principales salas porteñas como el “Salón Verdi” de La Boca. Entre su legado se encuentra el donativo de más de 3000 discos de folklore al “Museo de Arte Popular José Hernández”.



2.8 El Escudo y sus significados



3. Libros

Solsticio de invierno del año 2001: en un paraje deshabitado de La Pampa, una multitud acompaña la restitución del cráneo del cacique Mariano Rosas a su antigua morada, tras haber sido exhibido durante un siglo en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata. Es el primer gran destello de la vuelta de los ranqueles al presente.

Con posterioridad a la conquista de sus territorios y la destrucción de su modo de vida, los ranqueles sobrevivieron a costa de aciollarse en colonias, escuelas, puestos rurales y pueblos y ciudades de La Pampa. Comenzaron a desaparecer sin nunca irse del todo. Se volvieron Indios Fantasma, siempre solicitados como restos y ruinas del pasado. Hoy en día, los ranqueles transitan los sinuosos y estrechos senderos del retorno, reconstruyendo memorias, saberes y subjetividades en busca del reconocimiento a su existencia e identidad propia. ¿Cómo fue posible dejar de ser ranquel en el pasado?, ¿cómo es posible volver a serlo?

Esta obra histórica y etnográfica describe, analiza e interpreta los peligros, dudas y esperanzas que hoy viven los ranqueles en sus proyectos de organización política, de reconstrucción comunitaria y de revitalización cultural.

El libro será presentado en la Biblioteca Navional (sala Augusto Raúl Cortazar) el 17 de Abril de 2024 a las 18.30.

Imperdible



4. Enseñanza

LA INTERPRETACIÓN PARA EL CANTO
MÓNICA ABRAHAM
TALLER DE 4 HS PARA CANTANTES
PROFESIONALES Y AMATEURS



1161171927  **ESPACIO CULTURAL
LUZ DEL OESTE**

A 3 CUADRAS DE LA ESTACION DE HAEDO






Taller de
Charango
Prof. Rolando Goldman

Jueves de 13 a 15 hs.
Sede Central (Gallo 238, CABA)
Inicia: Jueves 4/4

Taller gratuito abierto a toda la comunidad

Talleres extracurriculares
Abierta la Inscripción

5. Fotos y recuerdos

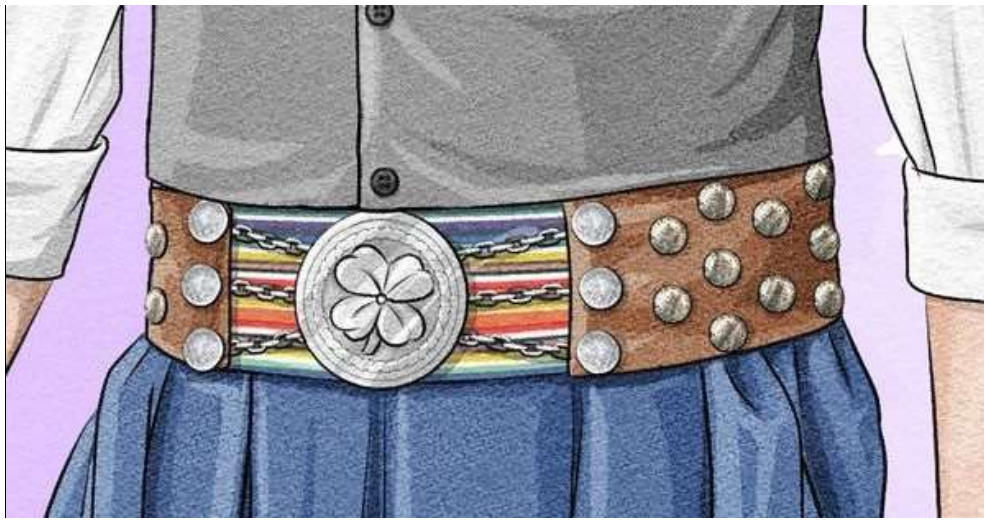
- Héctor Aricó en FB nos cuenta:

CINTO (tirador)

Pieza del atuendo masculino, de largo y ancho variable, que se coloca en la cintura, encima de la faja o el ceñidor, para sujetar el chiripá o la bombacha. Ambos extremos, provistos de uno o más ojales, tienden a unirse en la parte delantera de la cintura. El cinto primitivo se unía mediante uno o dos botones que luego fueron reemplazados por la rastra. El material más usado en su confección es el cuero de vaca y en menor escala el de chanco, recibiendo en tal caso el nombre de chanchero. Además, puede tener bolsillos y estar adornado con monedas de plata, oro, patacones, libra esterlina inglesa, onzas, cóndores, bolivianos, etc.

También se confeccionaron con raso, seda, terciopelo o gamuza, con bordados y aplicaciones de trencillas o galones.





- Atahualpa En Japón.





- **Momias de Atacama**



Las momias encontradas en el desierto de Atacama en Chile son conocidas como las momias Chinchorro y son consideradas las más antiguas del mundo. Se cree que la cultura Chinchorro, que habitó el desierto de Atacama, llevó a cabo los primeros casos de momificación artificial en la historia, hace más de 7,000 años. Esto es al menos 2,000 años antes que las momias egipcias.

Los cuerpos fueron sometidos a sofisticadas técnicas de momificación. Por ejemplo, se documenta un segundo tipo de momias, las conocidas como “momias rojas”, desde 2500 a.C. El interior se rellenaba con cenizas, plumas, hierbas, tierra... Luego se incorporaba la cabeza, que había sido separada para secarla y rellenarla, y con una pasta se reemplazaba la carne de la cara, que una vez modelada se recubría con la propia piel del rostro del difunto.

Estas momias fueron descubiertas en 1917, cerca de la playa de Chinchorro, en el desierto de Atacama. Sin embargo, no fue hasta 1983, durante unas obras en un promontorio conocido como el Morro, cuando se descubrió un cementerio repleto de cuerpos que parecía muy antiguo.

Los resultados de la datación por Carbono 14 revelaron que los cuerpos tenían una antigüedad promedio de unos siete mil años, lo que las convertía en las momias más antiguas del mundo.

Las momias Chinchorro de Chile, son las más antiguas del mundo, ahora son patrimonio de la humanidad. La UNESCO reconoció que la cultura Chinchorro momificaba sus muertos dos mil años antes que los egipcios. Así inmortalizaron a muchos miembros de la comunidad que morían prematuramente, intoxicados por el arsénico del agua

Compartía: Isabella Gaspar Juit--- Por: Canal 2 / Chilena FM San Antonio

- **Los Hermanos Diaz con Mario Arnedo Gallo**



Una noche de música en el Jockey Club de Santiago del Estero. Julián y Benicio Díaz, Sofanor Díaz, Luis Billaut y Mario Arnedo Gallo.

- **Eduardo Falú**





- Don Ata en TV

LOS GRANDES RECITALES DE
ARGENTINISIMA



TVAR
GRÁFICA

LA NOCHE DE
ATAHUALPA
YUPANQUI

Su música, sus canciones, sus reflexiones y sus proyectos en diálogo con JULIO MARBIZ

HOY 21.00
CAIPI

La temporada '87 es del ONCE

- **Perla Argentina Aguirre y un disco de 1994**



Qué bella coincidencia!. En el Día de la Mujer, reaparece por interés de Epsa Music, un disco que fuera grabado en 1994 y que esta compañía editó entonces. . Es un material historico- de consulta que quiero mucho y la propuesta es gradualmente, ir recuperando todos mis trabajos discográficos incluyendo mi último album inédito "Antología criolla y otras perlas" . Empezamos así. " Los Fundadores del alma" desde hoy, en todas las plataformas digitales. ¡Que lo disfruten!... Al tocar la imagen, , podrán escuchar algoito y ver cuáles son las plataformas que lo difundirán y las canciones que contiene. ¡ Muchas gracias!.....

- **Los Mbaya**



LOS LINAJES DE LOS MBAYÁ.

Y del Mbayá se formaron también, linajes hacia el Oeste y hacia el este de Campo-Redondo.Y en el Este, los linajes de Mbayá son cuatro, a saber: los apacachodeguí, y los lichagotegodí y los eyibogodeguí y los gotocodegodeguí.Y en el Oeste, los linajes de Mbayá son dos, a saber: los cadubeo y los guetiadegodí.

(Historia Sagrada del Pueblo Qom en el País Chaqueño, Tomo 2, Flavio Dalostto).

- *Radek Sánchez nos trae:*

Francisco Laso, Indio alfarero (1855)



Purmamamarca

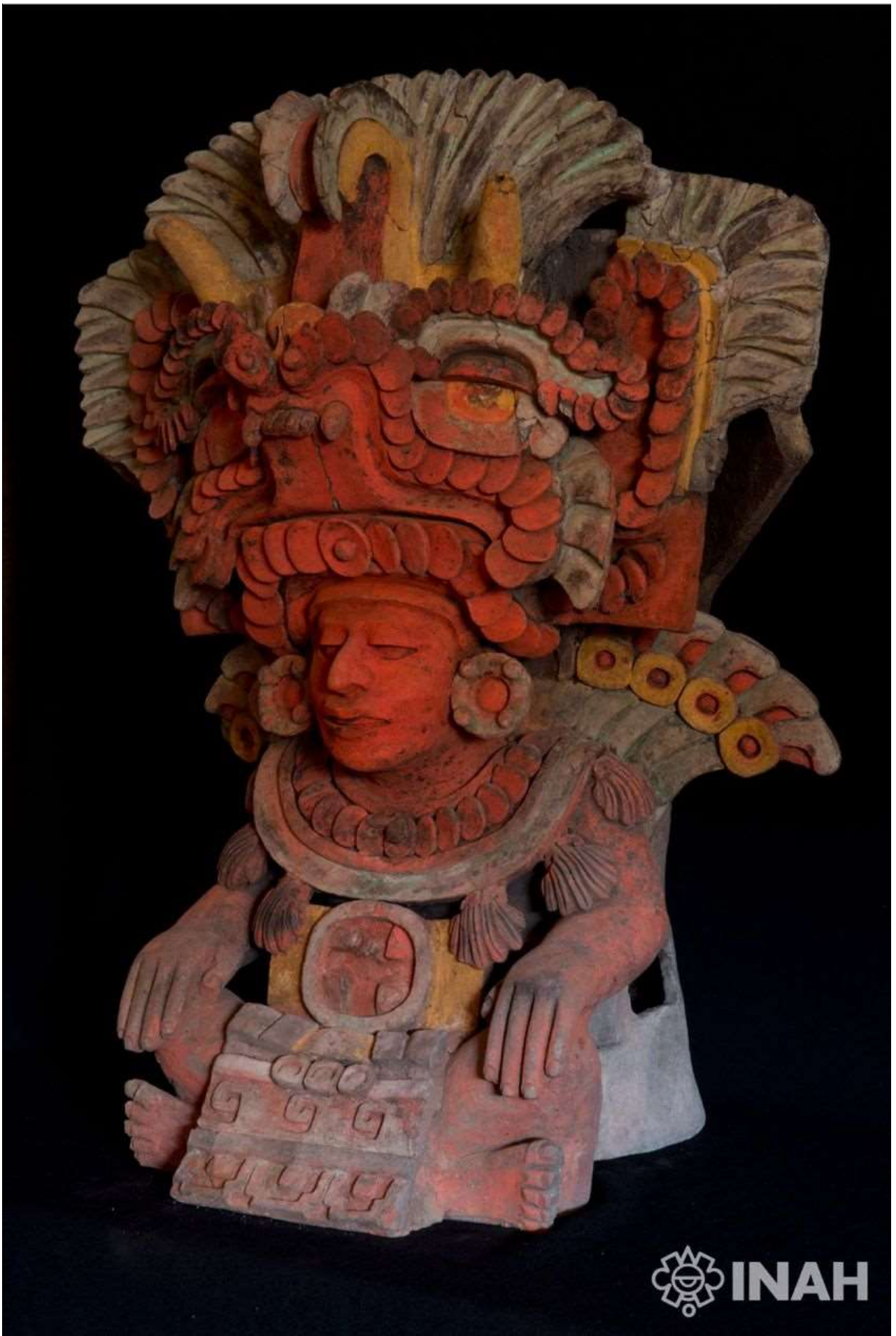


- **Señor Ocho Temblor**

Esta urna zapoteca fue encontrada en el Edificio 6 (también conocido como complejo funerario) que está anexo a la Casa de los Altares en el área monumental de Atzompa, zona arqueológica que se relaciona con Monte Albán. Se trata de un individuo joven que está sentado con las piernas cruzadas y las manos sobre las rodillas. Sobresale su exuberante tocado de lagarto que incluye elementos representativos de una mariposa, lo que indicaría una naturaleza metamórfica del personaje.

Su nombre, Señor Ocho Temblor, se explica por el glifo E que tiene en el abdomen, a lo que se suma una barra horizontal con tres puntos que forman el numeral 8; debido a que los antiguos zapotecos tomaban los nombres personales según el día de nacimiento en el calendario es probable que Ocho Temblor sea el nombre de este personaje.

📷 Fidel Ugarte Liévana. Archivo INAH Oaxaca.



6. Producciones



BALLET JUVENTUD PROLONGADA SAN SALVADOR DE JUJUY



FICHA DE INSCRIPCIÓN

Presentarse en audición con la Ficha de Inscripción el 16 de marzo de 2024 a las 15:00 hs. en instalaciones de la Vieja Estación.

DATOS PERSONALES Y DE FORMACIÓN	
Nombre y Apellido (completo)	
Fecha de Nacimiento	
Documento de Identidad N°	
Edad	
Domicilio	
Teléfono/Celular	
Lugar de trabajo	
Referencia de Formación	
Conocimientos Artísticos	

REQUISITOS:

- Ser mayor de 30 años de edad.
- Residir en región cercana a la ciudad de San Salvador de Jujuy.
- Disponibilidad de cumplir con los ensayos semanales y presentaciones.
- Tener conocimientos en danzas folclóricas argentinas.



Fabiola Orquera

8/3/24, 10:30

Archivos





La canción que queremos

Taller de Composición. Herramientas
para la composición musical.

CASA DE LA CIUDAD

Jueves 14 de Marzo

↘ 18 a 20.30 h

INFORMES

📍 Catamarca 920 📞 4500393 | Prof. Leopoldo Deza

🏠 Actividad libre y gratuita



📷 📱 📺 📺 📺 smt.gob.ar

Cátedra Hispanoamericana Oreste Plath 2024

14 Marzo | 12:00 Hrs. Santiago de Chile | YouTube Extensión Utaica



Conversatorio Memorias Inéditas: Los secretos de María Luisa Sepúlveda

Expone:

Yvaín Eltit

Presidente Sociedad de Folclor Chileno
y presidente Sociedad Bach

Comentan:

Silvia Sandoval Salas

Pianista, directora coral y orquestal.
Académica Facultad de Artes, Universidad de Chile

Patricia Castro Ahumada

Pianista, profesora Facultad de Artes,
Universidad de Chile y miembro Sociedad Bach

Pablo Délano Thayer

Compositor y profesor Departamento de Música,
Facultad de Artes, Universidad de Chile

Modera:

Juan Gonzalo Pinto Aller

Pianista y director Sociedad de Folclor Chileno



Organizan:



Patrocinan:



El Líder

Colaboran:



CHILENA FM



18 Marzo | 17:00 Hrs. | 2021

CONVERSATORIO EN HOMENAJE

PEPITA TURINA: MEMORIA Y LEGADO

Participan:

Karen Plath Müller Turina
Hija de Pepita y presidenta del Consejo
de Sociedad de Folclor Chileno.

Juan Antonio Massone del Campo
Académico y miembro de la Academia Chilena
de la Lengua.

Luciano Leal Hernández
Historiador y director Fundación
Nicomedes Guzmán.

Constanza Mekis Martínez
Presidenta IBBY Chile.

Marcela Albornoz Dachelet
Directora de Extensión y Editorial
Universidad de Talca.



Conferencias y
presentaciones

The Folklore Buried in Dictionaries

Jonathan Roper
Universidad de Tartu

VIERNES 15 DE MARZO | 17.30 H

Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas
"Dr. Amado Alonso"
25 de mayo 217, 1^{er} piso

7. Actuaciones

VIERNES 8 DE MARZO



LOS LOPEZ HEREDIA
EN LA PULPERIA DE CACHO
(CALLE 29 N°1682, MERCEDES BS AS)
JUNTO A CHORI PERRUOLO Y ESTIMULO DANCE
ENTRADA GRATIS

PEÑA ACHALAY

21:30HS CLASE DE FOLKLORE CON SOL SALTO
23HS MÚSICA EN VIVO



SABADO 16 DE MARZO

21HS - ENTRADAS POR TRANSFERENCIA
PÁRAMO CULTURAL CARLOS CALVO 3974



Jose Luis Aguirre

Y MUSICXS INVITADXS



10/03/24

reservas
3515316452



PUERTA **12.30hs**

MUSICA **14.00hs**

La Minerita
UNQUILLO - SIERRAS CHICAS

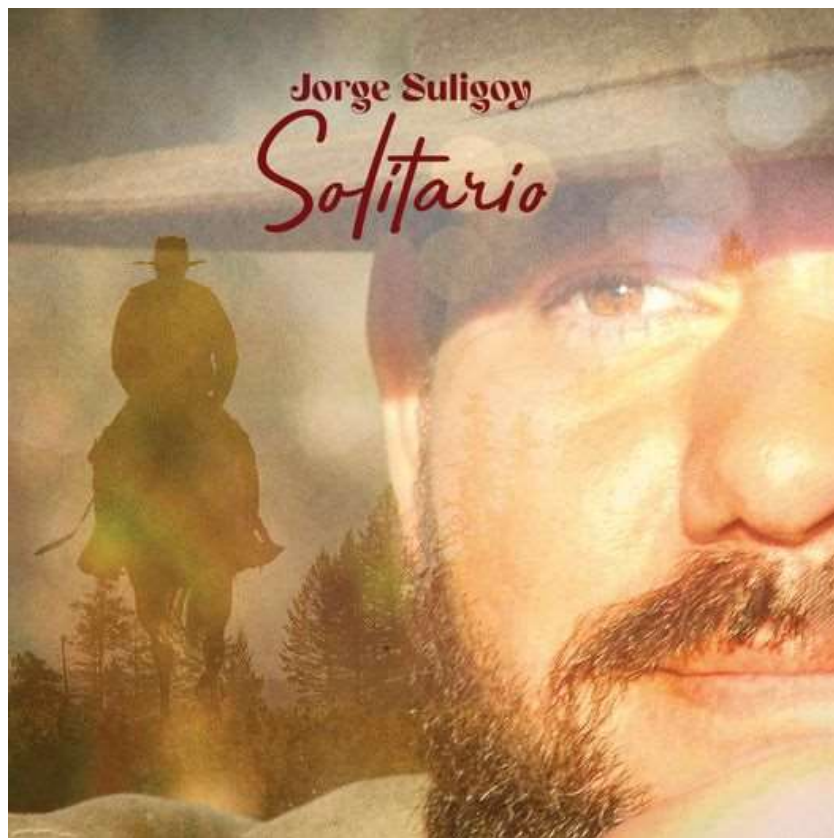
JUEVES 25 DE ABRIL 21HS.

CAFF

JOSÉ LUIS AGUIRRE

RADIO CAFF **CLUB RADIO CAFF**

SÁNCHEZ DE BUSTAMANTE 772. ABASTO. BUENOS AIRES. PUERTA 20HS // ENTRADAS ANTICIPADAS Y MÁS INFO CAFF.AR



VIE.
8
MAR.

21 hs.

TOMÁS LIPÁN
EXCLUSIVO RECITAL FOLKLÓRICO
"Resaca del Carnaval"



**PARRILLA
ARGENTO**

DEFENSA 1463
SAN TELMO
- CABA -

Reservas:
11 2760 0272



SABADO 16 MARZO
PEÑA FOLKLÓRICA
ENTRADA A LA GORRA
BUFFET ECONÓMICO
AL AIRE LIBRE

VIDALEROS
 QUINCHUISTAS
 MICA FLORES
 LA ANDARIEGA
 GAVIOTÁ EN BANDA
 VICTOR CESPEDES

 **ESPACIO CULTURAL**
LUZ DEL OESTE 1161171927
A 3 CUADRAS DE LA ESTACION DE HAEDO

Nacha Roldan en FESTICALA

Próximo domingo 17 de Marzo a partir de las 12 hs en Plaza Eva Perón
 Lahille y Sandoval
 Ministro Rivadavia
 Partido de Almirante Brown
 Provincia de BsAs



FESTICALA 40 ANOS
PETECO CARABAJAL
CON SANTIAGO TRIO
NACHA ROLDÁN
MARTA PIRÉN
ESTEBAN PAÍS
CURVELO Y MARTA SUINT
KARINA ANDINO JUNTO AL BALLET
SENDERO GAUCHO Y BALLET RENACER
SUR ACHALERO

CONCURSO DEL LECHÓN ASADO BROWNIANO
 MÚSICA • CHARLAS • CINE • ARTESANOS

DOMINGO 17 | 12 HS
PLAZA EVA PERÓN
LAHILLE Y SANDOVAL, M. RIVADAVIA





Entradas en venta en



LA CONVERSA PRESENTA

“JUGLARÍAS”

Un espectáculo de música y poesía

Flavio Gauna *Claudio Bevilacqua*

Sábado 16 de Marzo a las 20 hs.
 Valor de la entrada \$3.000
 Reservas vía mail espaciolaconversa@gmail.com
 o vía Whatsapp +54 9 11 2252 6886

INVITACION
74 AÑOS
CELEBRANDO LA DANZA
Nacionalista
 Foro Educativo Historia Danzas

Ponentes
IVAN VALDERRAMA
 Maestro, coreógrafo, investigador, director
 de Danzas Yacambú y Lx bailarín de Danzas Venezuela

Bailarines de Danzas Yacambú
 núcleo Tumeremo y Eclipse Dance


LUGAR
 Plaza Bolívar Tumeremo

HORA
 5 PM


16 de
Marzo

Alcaldía Bolivariana Municipio
Sifontes
 Sr. Domingo Antonio
 Donde suaz el Jar de Venezuela
 Vicente Rojas Alcalde

MODEBOL
 GOBIERNO
 MUNICIPAL
 DEL ESTADO BOLIVIANO

RECITALES DE  **SADAIC**
 Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música

QUIQUE PONCE



JUEVES 21 DE MARZO - 19 HS.
 Bar Cultural Criollo Pa'l que guste - Talcahuano 949

**ENTRADA
 LIBRE
 Y GRATUITA**

15 de marzo - 20hs

Morada de Cler
café cultural & patisserie

MÓNICA YOUNIS
JUAN GALLINO
ROLY ZAMPIERI

Territorio
música tradicional argentina

Morada de Cler : Balcarce 971 - San Telmo

Fiesta en Salta
CAMPEDRINOS

BANDA SONORA DE LA PELÍCULA

EL NOMBRA
DOR

UNA PELÍCULA SOBRE
DANIEL TORO

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN SILVIA MAJUL
DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN MUSICAL DANIELA TORO

EL JUMI
www.eljumi.com

LETRA: LUIS A. BAVIERA - MÚSICA: DANIEL TORO

8. Nuevas fotos



De nuevo los Changos

Hoy celebramos nuestro 2° año en Facebook y queremos decirte gracias por tu apoyo constante. También queremos agradecer a los organizadores de festivales, peñas y espectáculos por tenernos en cuenta. Mil gracias a todos los que nos ayudan a transitar este camino por el que queremos seguir caminando un largo tiempo mas

Festival
7 DE ABRIL
Dia de la zamba
RAUL PALMA

LOS TROPEROS DE SALTA LOS DE LOMA

El mejor loco bien pulsado y la más ricas empanadas salteñas.

12:00
DEL MEDIO DÍA

RESERVAS AL 1131900029
En el Fortín Gaucho Martín Miguel de Güemes, Winter 4591, Adolfo Sourdeaux (Ex km 30).

9. Radio y TV



EL CHASQUI ONLINE
El correo de las redes

Jueves 21 de marzo
De 9 a 10Hs.



Entrevista a
HÉCTOR ARICÓ



Folklore CLUB
Intimo, en casa

CM **LUNES 20 HS**
REPITE MIÉRCOLES 13 HS
Y DOMINGOS 10 HS.



• **ENTRAMOS A LA CASA DE:**
• **JUAN IÑAKI**
• **LOS TABALEROS**

Conduce
Agustin Nanni

También miralo por:
www.FolkloreCLUB.com.ar

 @FolkloreCLUB

Transmision en vivo

30 Fiesta Nacional de la Guitarra

@fiestanacionaldelaguitarra

SABADO 2/3 MANUEL PENNESI ANTONIO TARRAGO BOS FABIÁN CAGNOLA		DOMINGO 3/3 SOFÍA MAGALÍ LAURA ALBARIÁN BRUNO ARAS PAZ MARTÍNEZ	
LUNES 4/3 LELE LOYATO YAMILA CAFRUNE		MARTES 5/3 DUO CORLAÑACU LAS CUEDAS DEL OESTE EDUARDO MONTESINO	
MIERCOLES 6/3 MARIO ÁLVAREZ QUIROGA JUAN ANTONIO MÁRQUEZ		JUEVES 7/3 LA NOCHE DE LOS PAYADORES 20 AÑOS	
VIERNES 8/3 NOCHE JOVEN AGAPORNIS / EMANERO		SABADO 9/3 BALT BARRIONUEVO NESTOR GARRICA ESPIN COLOMBO	

www.radiohoracioguarany.com.ar

VECINE VECINE

MIRADAS ARGENTINAS

**RAÚL BARBOZA,
LA VOZ DEL VIENTO**
Dir. Daniel Gaglianó

MARTES 5 DE MARZO 21:30 H | CINE YORK

LUMITON
VECINE VECINE
CULTURA

CICLO DE CINE+MÚSICA "POR LA HUELLA"
presenta

UN PUEBLO HECHO CANCIÓN

UNA PELÍCULA SOBRE RAMÓN NAVARRO

Martes
12/3
21 hs

Artista invitada:
ANABEL URDANIZ

Coordina:
FEDERICO "PONI" ROSSI

**HUELLA
ERRANTE**

La Solomenco

5 e/ 61 y 62



El JUME
Planificación y Producción

TODOS LOS VIERNES A LAS 22 HS
CICLO 2024

DESDE 1999

FOLKLOREANDO

25 AÑOS

Radio Nacional
Jujuy
AM 790 - FM 94.1
JORGE CAFRUNE



CONDUCCEN: EDU "PALITO" MAMANÍ Y JULIO AMADOR

Folklore y Tango

Razón de ser

Vigésimo tercer *dossier*, de una **temática clave del Folklore**. En este número, aportamos por segunda vez, ese especial género musical, como es **el tango**, que como ya expresamos en el primer dossier a él dedicado (el 139) es de fuerte presencia urbana, regionalmente concentrado sobre todo en Buenos Aires (y ciudades análogamente constituidas), de contextura “moderna”, con creatividad musical y poética particular.

Esto ciertamente lo diferencia del **folklore**, entendido como de raíz campesina, distribución regional amplia (NOA, NEA, Pampa, Sur , Cuyo, cada una con diversas personalidades y características , con contextura “tradicional”, que encausa la creatividad aportada.

Ciertamente ya sabemos que folklore es cultura tradicional, anónima y transmitida generacionalmente , entre otras características,

Pero si llamaos folklore al arte que lo representan, debemos mirar que el tango tuvo su origen “criollo” o anónimo, luego asumido por artistas profesionales para re-expresarlo. No demasiado diferente de lo que hicieron en el folklore Atahualpa Yupanqui, Cuchi Leguizamón, Tejada Gómez, o Waldo de los Ríos. La respectiva mayor popularidad de uno u otro género, antes y después de 1950/1960, pareció “enfrentarlos, en gustos y casi “esencias”. Pero, entendemos, ni fue, ni es así. Y ambos Dossier apuntan a mostrarlo.

Contenido

La intrincada relación del tango con la cultura popular , bien puede abordarse desde la literatura. Borges y la literatura del suburbio, o el complejo teatro y cine para el tango, culminando en el kitsch del mundo (y sus estereotipos en la opera Evita) resultan claves en el estudio de Michael Rössner. Alque lo acompañamos con la visión de Horacio Salas, sobre su reflejo de la realidad Social. Aspecto que a este editor le parece siempre muy relevante. Lo testimonial de sus letras , y la expresa mención en ellas de posiciones políticas, en los inicios del siglo XX (Palacios/ Irigoyen, por ejemplo) merecen ser leídos con detenimiento. Como producción de libros debe entonces ocupares su lugar “100 tangos Fundamentales”, de Oscar del Priore e Irene Amuchástegui. Aunque de una década atrás, conserva su actualidad y frescura. Re-producimos aquí el fragmento de “el Entrerriano”, que se presenta usualmente como “degustación”, y que con igual objeto usamos.

Pues bien.... Además de las letras....(perdón, casi debemos decir esencialmente) el tango es **danza**. Y el trabajo de Laura Falcoff la presenta en su evolución histórica. Ayer , hoy y mañana.

Pero si las luces del centro, atren a las muchachas y guapos que circulan por sus letras, éstas no deben encandilar e impedir notar la raíz que el género echó en los suburbios. Trabajo que encara Martín Biaggini, y cuyo capítulo de La matanza reproducimos. Y lo afroargentino, tema al que siempre le damos el debido espacio, es traído por Luis Blaugen Ballin. Los “fueyeros” negros, nos hace visualizar esa evolución del bandoneón. Disfrútelo.

Casi cerramos ekl círculo, retornando a la “sociología: La Familia del tango: madre, protagonista, mujer (dicotómica), etc, son analizados por Blas Matamoro, concluyendo que es una “*familia sin padre*”.... Léalo.

Desde luego cierra este Dossier un artículo de especial interés. Los Profesores Susana Dutra, Miguel González y Raúl Tournoud nos presentan el panorama del Folklore entrerriano. Enlazando chamamrrita, chamame, milonga y polka, llegan al “tango liso”. Lo que con osadía este editor quiere catalogar como el *eslabón perdido*... unidad de los ritmos que luego se separarían. No avanzamos más, pues explícitamente queremos que se inmerja en él.

Así, entendemos ampliar , también para este género, la oferta de nuestro artículo.

Esperamos que así sea recibido.

Sugerencias bibliográficas

Reiteramos aquí la selección bibliográfica ya apuntada en el Dossier 139. Sintetizamos la misma.

A..V. La historia del Tango. Sus orígenes. Editorial Corregidor. Buenos Aires, 1976. —

Borges Jorge Luis (“Ascendencia del tango”) en: El idioma de los argentinos. Manuel Gleizer, Buenos Aires, 1928.

Buttaro Enrique: “Fumadas”. En: Tulio Carella (compilador): El sainete criollo (antología). Hachette, Buenos Aires, 1957, pp. 160-161.

Camino Miguel Andrés: “El tango” (poema). En: M. A. Camino: Chaquiras. El Inca, Buenos Aires, 1926. Citado por Fotheringham Ignacio H.: La vida de un soldado (Reminiscencias de las fronteras). Guillermo Kraft, Buenos Aires, 1908, p. 64.

Conde, Oscar. Las poéticas del tango-canción: rupturas y continuidades. Buenos Aires, Biblos. 2014. Impreso.

De Lara, Tomás; RONCETTI DE PANTI, Inés. El tema del tango en la literatura argentina. Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1969. —

Dalbosco, Dulce. “La construcción simbólica del arquetipo de la milonguera en las letras del tango”. Amaltea: revista de mitocrítica, núm. 2, 2010, pp. 29-45. Impreso. ---. “Amurados: el tango y su poética del abandono”. Actas del Cuarto Congreso Internacional CELEHUIS de Literatura., 7-9 de noviembre de 2011, Universidad Católica Argentina **Demare**, Lucas (Director). Mi noche triste. Estudios Mapol. 1952. YouTube. Web. 7 de julio de 2021. https://www.youtube.com/watch?v=X_JfCOBBdig

Echagüe Juan Pablo: Prosa de combate. F. Sampere, Valencia, 1908, p. 7. La formación coreográfica del tango argentino

Ferrer, Horacio. El tango: su historia y evolución. Buenos Aires, Continente. 1999. Impreso. ---. El tango: arte y misterio. Buenos Aires, Losada. 2013. Impreso.

Flores, Rafael. El tango, desde el umbral hacia adentro. Madrid, Euroliceo. 1993. Impreso.

García Jiménez, Francisco. El Tango. Historia de Medio Siglo. Eudeba, Buenos Aires, 1964. Instituto Histórico del Libro Argentino, Buenos Aires, 1959. —

Gobello, José. Crónica general del tango. Buenos Aires, Fraterna. 1980. Impreso. ---. Breve historia crítica del tango. Buenos Aires, Corregidor. 1999. Impreso.

Horvarth, Ricardo. Esos Malditos Tangos. Editorial Biblos, Buenos Aires, 2006. —

Higa, Jorge. Poetas, malandras y otras yerbas. Buenos Aires, Corregidor. 2015. Impreso.

Kohan, Pablo. El ADN del tango. Estudios sobre los estilos compositivos del tango (1920- 1935). Buenos Aires, Gourmet Musical. 2010. Impreso.

Lavalle Cobo, Ignacio. Tango, una danza interior. Buenos Aires, Editorial Corregidor, 2007. —

Lima Nicanor M.: El tango argentino de salón: Método de baile teórico y práctico, 1ª parte. Edición del autor, Buenos Aires, [1916], p. 2.

Martini Real, Juan Carlos [editor]. “Los poetas (I)”. Historia del tango, vol. 17. Buenos Aires, Corregidor. 1980. Impreso.

Matamoro, Blas. La ciudad del tango. Buenos Aires, Galerna. 1982. Impreso.

Mina, Carlos. Tango, la mezcla milagrosa. Buenos Aires, Sudamericana. 2007. Impreso.

Natale, Oscar. Buenos Aires, negros y tango. Peña Lilli Editor, Buenos Aires, 1984. —

Piaggio Juan A.: Tipos y costumbres bonaerenses. F. Lajouane, Buenos Aires, 1889.

Piglia, Ricardo. “El tango y la tradición de la traición”. La Argentina en pedazos. Buenos Aires, Ediciones de la Urraca. 1993. pp. 78-80. Impreso. REVISTA LA PALABRA núm. 42, 2022. Música y literatura. E-ISSN: 2346-3864. <https://doi.org/10.19053/01218530.n42.2022.1440014>

Quesada Ernesto: El criollismo en la literatura argentina. Coni Hermanos, Buenos Aires, 1902, pp. 60-61. los orígenes del tango argentino 217

Romano, Eduardo. Sobre poesía popular argentina. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 1983. Impreso.

Romano, Eduardo (Cdor.). Las letras del Tango. Antología Cronológica 1900 – 1980. Editorial Fundación Ross, Rosario, 1991. —

Rossi, Vicente. Cosa de Negros. Editorial Taurus, Buenos Aires, 2001. —

Rosler, Osvaldo. Buenos Aires dos por cuatro. Buenos Aires, Losada. 1964. Impreso.

Salas, Horacio. El Tango. Editorial Planeta, Buenos Aires, 1986. —

Tallon, José Sebastián. El tango en su etapa de música prohibida. Instituto Histórico del Libro Argentino, Buenos Aires, 1959.

Soria Ezequiel: El año 92. Imprenta de El Correo Español, Buenos Aires, 1892. citado por Blas Raúl Gallo: Historia del sainete nacional. Quetzal, Buenos Aires, 1958, p. 49.

Soria Ezequiel: “El sargento Martín”. En: Zarzuelas criollas. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, p. 49.

Soria Ezequiel: “Justicia criolla”. En: Zarzuelas criollas. Padró & Rós, Buenos Aires, 1899, pp. 105 a 134.

Ulla, Noemí. Tango, rebelión y nostalgia. Buenos Aires, Centro Editor de América Latina. 1982. Impreso.

Vignali Marcelo: El baile contemporáneo (1910 a 1918). Vita, Montevideo, [1918], p. 10.

Vilariño, Idea. Las letras de tango. Buenos Aires, Schapire. 1965. Impreso.

Literatura y cultura popular

sobre la relación entre tango y literatura



Michael Rössner

1. Sobre literatura de entretenimiento, popular, de masas y culta

Cuando hace pocos años fui invitado a dar la conferencia de apertura de la asamblea de germanistas en Buenos Aires -que ese año estaba dedicada a la literatura austríaca-, durante la cual en el curso de una hora debía tratarse nada menos que toda la literatura austríaca, me decidí por el título “Feliz quien olvida lo que no se puede cambiar’... La soportable levedad del ser en la literatura austríaca”. Lo particular de ese título, que ocasionó fruncimiento de cejas en algunos colegas germanistas de este lado del Atlántico, no es la deformación verbal del título de la novela de Milan Kundera -deformación en la cual podría verse una reapropiación imperialista de la literatura de Bohemia por parte de Austria-, sino el hecho de que la cita del comienzo es una línea de la opereta Die Fledermaus (“El murciélago”) de Johann Strauß, es decir de un texto que, según los criterios habituales, pertenece a la Unterhaltungsliteratur (literatura de entretenimiento), y que así era “revalorizado” como una especie de motivo conductor de la “literatura culta” de mi patria. Y sin embargo, me parece que precisamente en esa oración -por lo demás muy sabia- se halla mucho de lo que determina la característica propia de la literatura austríaca desde finales del siglo XVIII dentro del corpus de las literaturas en lengua alemana; y, después de todo, la relación de las ciencias humanas con la opereta, en los últimos tiempos, se ha puesto en movimiento, a lo cual contribuyó no poco el inteligente libro de un historiador, mi colega Moritz Csáky de Graz, sobre el fenómeno de la opereta (Csáky 1996). Pero preferiría ahorrarles el desarrollo de las teorías sobre la opereta. Esta anécdota muestra, por supuesto, que tampoco aquí en nuestros países está muy claro qué relación existe entre la literatura “culta” y la “popular” o “de entretenimiento”, si deben marcarse límites entre ellas y dónde. La investigación sobre Unterhaltungsliteratur, que se puso de moda en las últimas dos décadas, trajo algunos enfoques novedosos pero probablemente todavía no aportó ninguna clarificación definitiva. Por un lado llama la atención el miedo casi maniaco del término valorativo, miedo que ya se expresa en la larga discusión sobre los conceptos de “literatura de bajo nivel”, “trivial”, “de entretenimiento” o “de masas” y que siempre intenta esquivar la evidentemente inevitable valoración buscando clasificaciones “verticales” en lugar de “horizontales”, pero volviendo siempre a recalcar que obras de la “literatura de entretenimiento”, como por ejemplo los Possen de Nestroy, “también podrían muy bien exceder el ámbito de lo trivial”.¹ Un segundo problema parece residir en mi opinión en el hecho de que las investigaciones sobre la literatura de entretenimiento se ven en exceso marcadas por el análisis de aquella época histórica en la cual el sistema literario unitario amenaza con quebrarse (tal como por lo demás, apenas con un minúsculo adelanto temporal, también lo hace la concepción musical unitaria). Literatura de entretenimiento significa, en los presupuestos de la mayoría de los investigadores, ante todo la novela de folletín de la pequeña burguesía en el siglo XIX, desde Courths-Mahler hasta Karl May. Por lo tanto es, en

primer término, narrativa; sólo relativamente pocos estudios se dedican al drama, casi ninguno a los textos de la música popular. Estos últimos sólo se han vuelto objeto de la crítica literaria allí donde fueron por así decirlo ennoblecidos -por lo general mediante coincidencias personales con representantes de la “literatura culta”-, tal como por ejemplo en el caso de la chanson francesa, sobre la cual por lo menos se dispone de algunos planteos en las obras de Dietmar Rieger y su escuela,² así como en el Zentrum für Textmusik de Innsbruck.³ El hecho de que dichos principios puedan también sostenerse respecto al tango es manifiesto. Ello sin duda no varía nada en el demasiado estrecho horizonte de los estudios sobre la literatura de entretenimiento. Una inclusión masiva, digamos, de los medievalistas, quienes sin lugar a dudas tienen algo que decir sobre el tema “literatura para amplias capas de público”, podría brindar nuevos esclarecimientos. En realidad, creo, debiera intentarse relativizar histórica y geográficamente esas categorías rígidas, que tan sólo en lo lingüístico se venazonadas por criterios de corrección política.

2. Sobre la relación entre literatura y cultura popular en el mundo hispánico

Con lo dicho llegamos al tema principal: la cuestión de la relación entre literatura culta y popular en América Latina, particularmente en el Río de la Plata, y no los sorprenderá que aquí me adhiera a un acceso de tipo diferente a lo habitual en Europa. Tengo que aclarar primero por qué me decidí por el término “literatura popular” en lugar de “literatura trivial”. Parte de la culpa la tiene por supuesto la traducción del castellano, así como el deseo de comprender un fenómeno que se halla entre la literatura y la música. Es obvio que “cultura trivial” me parece una expresión aún más problemática que “literatura trivial”. Sin duda se nos crean problemas con la “cultura popular” a causa, ahora, de la proximidad con la “cultura del pueblo”, “música del pueblo”, “literatura del pueblo”, pero ésta existe también en las investigaciones sobre literatura trivial: “Repetidamente se ha aludido -leemos en Nusser 1991- a los vínculos entre literatura trivial y ‘poesía del pueblo’, pero sin que hasta ahora las investigaciones sobre tales vínculos hayan ido más allá de lo rudimentario.”⁴



Peter Nusser

Menos problemático parece también aquí el vínculo si diferenciamos histórica e incluso geográficamente. La literatura española nos ofrece un género que sin inconvenientes consiguió afiliarse a ambos campos: el romance surgido en la Baja Edad Media, que florece tanto en tiempos de Lope de Vega como más tarde en los de Lorca y estuvo presente siempre tanto en el campo de la literatura “culta” como en el de la popular de transmisión oral, e incluso en el campo concreto de la literatura trivial si nos referimos a los conocidos como “romances de ciego”, forma moritática del siglo XIX que también se divulgó “masivamente” en forma de cuadernillos y fue exportada a América Latina, donde se convirtió por ejemplo en antepasada de la literatura brasileña “de cordel”, otro género que tampoco parece encajar en nuestro sistema. Porque, por un lado, no quedan dudas de que no es literatura de alto vuelo, por más que esté formulada en forma poética; por otro lado, tampoco se trata del producto de una industria cultural como nuestra literatura de fascículos, sino más bien de una artesanía cultural: los autores mismos venden en los mercados locales los tomitos por lo general también impresos en casa.

Pero volvamos al romance, a la tradición española. Sin duda tendríamos aquí nuestros problemas también con los criterios de la divulgación “masiva”: la popularidad de Lope de Vega se acercaba a la de las modernas estrellas del pop, el objetivo de asistir a sus dramas convocaba en los teatros de corral a todas las capas de la población del mismo modo que un partido de la Copa Europa en el estadio de Nou-Camp, y la historia del éxito de determinados géneros novelísticos de aquel tiempo -que no sólo llegaban a alcanzar numerosas ediciones y secuelas sino asimismo ponían en escena a imitadores y continuadores apócrifos (novelas picarescas, pastoriles o caballerescas por ejemplo, pero también el Quijote)- bien puede igualarse al de un Karl May o un G-Man Jerry Cotton.⁵ Y quizá debieran tomarse a veces más en serio las expresiones de Lope de Vega, cuando en el Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo (1609) dice, más o menos, que con

gusto se mantendría algo más cerca de las reglas aristotélicas, pero lamentablemente tiene que vivir de la escritura y por tanto satisfacer los deseos y expectativas de su público.

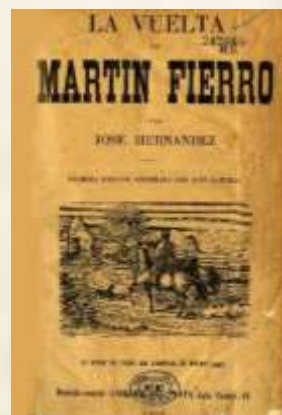
Todo eso son criterios típicos que han sido empleados para una definición de literatura de entretenimiento y, con todo, no habrá nadie que esté dispuesto a afirmar que los romances o dramas de Lope de Vega o el Quijote deban figurar dentro de la literatura de entretenimiento o popular. Sin duda se hallan en una relación íntima y fructífera con ella, lo cual dificulta trazar límites. El límite recién se da en la literatura española a fines del siglo XVIII, cuando la admiración por el clasicismo francés conduce a una exclusión de textos que en demasía le gustan al público, ante todo dentro del campo más popular de la literatura: el drama. Los sainetes de Ramón de la Cruz con sus números musicales y escenas costumbristas son declarados “género chico”, el cual a partir de ahora junto a, con, contra, por encima o por debajo del drama “elevado” lleva una vida sumamente activa. Ese es por supuesto un momento en el cual la vida cultural en los países latinoamericanos -que se hallan en los umbrales de la Independencia- comienza ya a desprenderse de la de la Metrópolis. Por cierto que puede comprobarse la existencia de primeros sainetes en la Argentina (El amor de la estanciera), pero no dejan de ser sino episodios y se desenvuelven exclusivamente en el ámbito rural. La celebración de la Independencia tiene lugar dentro de formas neoclásicas en lírica y drama, y hay que esperar un rato hasta que vuelva a producirse en el “género chico”.

En España, en todo caso, puede comprobarse sobre los escenarios una presencia ininterrumpida de este “género chico” hasta el siglo XX, por lo cual ciertos autores (como por ejemplo Carlos Arniches con su sainete grotesco, o también los dramaturgos Enrique Jardiel Poncela o Miguel Mihura, vinculados con la vanguardia) fueron aceptados entera mente por la crítica literaria dentro del círculo de la “literatura elevada”. Bajo Franco, incluso se reforzó el predominio escénico del políticamente menos peligroso “género chico” ... y pronto fue utilizado por quien es acaso el más significativo dramaturgo español contemporáneo, Antonio Buero Vallejo, para hacer pasar a través de la censura mensajes críticos en forma de sainete.⁶ Lo que es válido para el drama vale en igual medida para la lírica: Federico García Lorca no sólo escribió romances, sino que intentó también, en su Poema del cante jondo, un traslado adecuado de los ritmos y escasos contenidos lingüísticos del flamenco a las letras, y también entre los autores de generaciones posteriores volvemos a encontrar poetas que recurren a las formas de la lírica popular, tales como Miguel Hernández. Y hacia el final de la época franquista, puede verificarse una cada vez más vigorosa literaturización de la versión española de la canción de protesta, ante todo también en las lenguas de las minorías por aquel entonces oprimidas (especialmente catalán y gallego).

3. Argentina: ¿Una literatura nacional surgida de la cultura popular?

Si, por tanto, en el sistema literario español los límites están trazados mucho menos tajantemente que en el nuestro y tiene lugar un intercambio continuo, resulta entonces que ello tiene mayor validez aun para América Latina y particularmente para la región rioplatense. Ante todo en países como la Argentina y el Uruguay -que no habían poseído culturas indígenas avanzadas- la cuestión de la propia identidad cultural se plantea muy ardientemente luego de la obtención de la Independencia, y la imitación de Francia dentro del espíritu de una vaga latinidad -de la cual también es deudora la popularidad de la expresión “América Latina”- no podía ser suficiente, en la práctica cotidiana, para fundar un sistema literario nacional autónomo.

En tal situación, se echa mano de una tradición popular cuya imitación ya había (en parte) dejado su impronta en la poesía antiespañola de la Independencia: los cielitos, consistentes en una imitación un tanto estereotipada de los payadores gauchos, fundaron pronto una legítima tradición poética en un dialecto pampeano algo artificioso, la “literatura gauchesca”, que con su obra capital Martín Fierro (1872, segunda parte de 1879) no sólo satisfacía los criterios de una literatura “de divulgación masiva” -el libro alcanzó una tirada para aquel entonces increíble de 48.000 ejemplares en apenas seis años, se vendía en las pulperías (bar y tienda campestre de ramos generales) en el mismo mostrador que el licor y la pólvora y alcanzó un público en gran medida no habituado a la literatura-; además, una generación después el Martín Fierro fue declarado sin más el poema épico nacional argentino.⁷



Esto sin duda sólo concernía a la Argentina rural, la Pampa, y a la forma del poema narrativo; dentro de la lírica en sentido estricto o en la naciente novelística, por lo pronto, apenas si tenía lugar un inter cambio con la cultura popular; la única novela significativa del género gauchesco, *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes, apareció recién en 1926. Más activo en ese aspecto estaba por entonces el ámbito dramático, dentro del cual el teatro “nacional” bajo formas neoclásicas había ido desapareciendo ya alrededor de mediados de siglo. Los españolas consagradas en primer término al “género chico”, a los sainetes (vuelto a poner de moda en España a partir de 1870) y zarzuelas (comedias musicales con cierta pobreza argumental que entusiasman al público ante todo mediante números de canto y baile). En tal situación, resulta otra vez que un género entre nosotros continuamente excluido de la “cultura elevada” es la fuente de donde vienen nuevos impulsos: el circo.

Es que el “circo criollo” había desarrollado, en la segunda mitad del siglo, estructuras propias que al menos en parte pudieron asumir funciones de “teatro nacional”: junto a números ecuestres -en la Argentina, de más está decirlo, particularmente apreciados y perfeccionados- había pantomimas, pero ante todo payasos que con sus canciones crearon un género cercano a la canción de cabaret europea y anticiparon determinadas modalidades del tango crítico. El más conocido entre estos payasos cantores es “Pepino el 88”, de verdadero nombre José Podestá. Este artista de dotes multifacéticas, proveniente de la dinastía teatral y circense de los Podestá, da también, al cabo y en varias etapas, el paso decisivo al teatro.

También él se halla en relación con la cultura popular, en este caso muy concretamente, incluso, con la literatura de entretenimiento. En 1879 apareció una novela por entregas (Eduardo Gutiérrez, Juan Moreira) que narra, ahora en prosa irreprochable pero con los procedimientos típicos de la novela de entretenimiento (que por lo demás pueden rastrearse hasta la épica heroica medieval), una historia semejante a la de Martín Fierro: Un gaucho noble, hermoso y provisto de una capacidad realmente sobrehumana se ve atormentado y humillado durante tan largo tiempo, a causa de la traición de un inmigrante italiano y del injusto juez de paz, que al cabo los mata a los dos. A partir de ese momento queda fuera de la ley y tiene que huir. Su intachable vida familiar resulta destrozada, de lo cual él se desquita con las partidas policiales y militares que lo buscan. Peleando, verdaderamente al estilo de Old Shatterhand,⁸ acaba con un número incalculable de dichas patrullas, hasta que al cabo es apuñalado a traición y por la espalda, no sin antes derribar, ya agonizante, de un tiro al traidor. El enorme éxito de esta historia le sugirió al empresario circense primero una pantomima y, más tarde, su protagonista José Podestá la proveyó de textos dialogados que estaban tomados libremente de la novela. El éxito enorme de esta producción presentada por vez primera en la ciudad provinciana de Chivilcoy es considerado desde entonces en la historiografía literaria argentina como el inicio del “teatro nacional”, y de hecho todos los Podestá fueron pasándose cada vez más del circo al teatro e interpretaron en Buenos Aires las piezas -ahora surgidas en rápida sucesión- de autores rioplatenses, las cuales al principio permanecían en el ambiente campesino, aun cuando pronto dejaron de lado la figura del gaucho en aras de la del “paisano”, el pequeño agricultor que enfrenta desconcertado el golpe finisecular de la modernización y la inmigración masiva desde Europa, como por ejemplo en la obra de Florencio Sánchez, el autor más significativo de esta orientación.

Con ello, también el teatro surgido de raíces atribuibles a la cultura popular se hallaba en un principio aún ligado al ámbito rural. Pero el contacto con la escena teatral de Buenos Aires condujo a una nueva influencia: Las piezas españolas del género chico, zarzuelas, sainetes y revistas o variedades les sugirieron también a los dramaturgos argentinos la adopción de números musicales más relevantes que fueran más allá de la imitación estilizada de cantores gauchos y bailes campesinos. El sainete nacional, surgido alrededor de 1910, imita por lo menos las estructuras musicales de los modelos europeos. Por esta vía, por supuesto, también se presentan influjos temáticos. Así es como, en la historia literaria argentina, se describe con todo detalle de qué modo el éxito de la revista madrileña *La Gran Vía* (de Felipe Pérez y González, música de Federico Chueca y Joaquín Valverde, 1886) condujo a la reiterada imitación de una escena con un trío de truhanes ciudadanos, la cual -a través de innumerables etapas intermedias- acabó convirtiendo la representación del submundo suburbano y su jerga propia (el lunfardo) en un constitutivo permanente del sainete, en un momento en el cual el tango todavía era sólo bailado o puramente instrumental. La imaginería típica tanguera del malevo o compadrito que se reclina bajo un farol en una calle suburbana ya va precisándose en 1898 en la “revista callejera” *Ensalada criolla*, de Enrique de Marías, donde tres cuchilleros se presentan advirtiendo que se limpiarán los dientes (y, llegado el caso, los dientes de otros) con la punta del puñal.

Este éxito del “género chico”, pero también de revista y varieté, implica naturalmente a su vez la disolución de los tan familiares límites genéricos entre literatura culta y popular. Y no debiera sin embargo dejar de mencionarse que fue la vanguardia europea quien recomendaba, para una renovación a fondo del teatro (en el manifiesto teatral futurista de 1912), recurrir precisamente a formas del varieté, con su estructura de números y el contacto directo con el público. En la Argentina, sin duda, no era necesaria semejante recomendación.

4. Borges y la literatura del suburbio

Ahora bien, podría considerarse que esa orientación del “teatro nacional” denotaría justamente el provincialismo y comercialismo del teatro argentino. Pero, en realidad, esa inclinación hacia temas del suburbio tiene en todo punto su eco dentro de la “literatura culta”, incluso en la de la vanguardia argentina, que no por casualidad se congregó en torno de una revista titulada *Martín Fierro*. Aun el joven Jorge Luis Borges, todavía en 1926, profesaba ese “criollismo” (en su temprano volumen de ensayos *El tamaño de mi esperanza*, el cual comienza con la -para el cosmopolita Borges- poco habitual frase: “A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa” [Borges 1994: 11]). Allí declara Borges, entre otras cosas, que en el campo del interés literario ha tenido lugar un desplazamiento desde la Pampa hacia escenarios urbanos, particularmente de suburbio, de modo que el compadrito ahora necesita un poeta épico tal como José Hernández lo fuera para el gaucho ... y quizá no estemos errados al suponer que Borges, por aquel entonces, se veía a sí mismo en el futuro representando ese papel. Después de todo, también el héroe de su primer cuento, el compadrito de *Hombre de la esquina rosada* (1929), es un personaje así, y el texto -una narración en primera persona- se amolda lingüísticamente a esa jerga suburbana mezclada con lunfardo.



Otro detalle interesante es el hecho de que Borges, refiriéndose a esa anunciada “fiesta literaria” -precisamente la de la literaturización definitiva de los personajes de suburbio- se pregunta “¿No están prelu diándola acaso el teatro nacional y los tangos y el enternecimiento nuestro ante la visión desgarrada de los suburbios?” (Borges 1994: 125), él considera por lo tanto expresamente a ese género como parte del sistema literario, lo define como un elemento que prelude el auge de la literatura argentina.

Frente a un juicio así no resulta sorprendente que sea legión el número de líricos (de cualquier modo obligados por entonces al tema de la gran ciudad) que son autores también de textos para el tango -divulgado, a partir de 1918, por el teatro- o de poemas que elaboran temas del tango: Oliverio Girondo se cuenta entre ellos, Nicolás Olivari o Raúl y Enrique González Tuñón, y en los artículos siguientes se añadirán algunos nombres más, hasta llegar al gran Julio Cortázar o al mismo Borges, quien en todo caso publicó algunas milongas con temática de arrabal en su colección *Para la seis cuerdas*.

5. Tango, teatro y cine

Hay por cierto muchas teorías sobre la cuestión de cuál fue el primer tango cantado sobre un escenario, pero la mayoría de los autores está de acuerdo en concederle ese honor al tango-canción *Mi noche triste*, de Pascual Contursi, cantado por la actriz Manolita Poli el 26 de abril de 1918 en el sainete *Los dientes del perro*, de Alberto Weisbach y José González Castillo. Dicho tango tenía sin duda muy poco que ver con la pieza dentro de cuyo marco se cantó como si fuese un decorado más; tan poco tenía que ver que en la siguiente temporada fue incluso reemplazado por otro tango muy diferente. En todo caso, con el enorme éxito de esa producción comienza la época de un fructífero trabajo conjunto entre las esferas del teatro y del tango: Las producciones se publicitaban mediante los tangos representados en ellas, los tangos-canción habían hallado un medio de comunicación de masas, puesto que en las puertas de los teatros se vendían ya las partituras y muy pronto también los primeros discos. Con la llegada de la radio y el cine, claro está, esa colaboración volvió rápidamente a quebrarse. Los tangos-canción fueron presentados cada vez más dentro de revistas de números, o directamente escritos para las películas (entre las cuales las del ídolo del tango, Carlos Gardel, son desde luego las más conocidas), los sainetes empezaron a perder público y paulatinamente a

literaturizarse hasta llegar a ese género específicamente tragicómico que fuera bautizado —conforme al nombre del grupo de dramaturgos italianos reunidos en torno a Luigi Pirandello- como “grotesco criollo”.

Pese a la relativa inconexión entre los tangos ejecutados dentro del marco de las obras teatrales y el texto principal, esta fase provocó una influencia recíproca en el campo de la temática. Ya vimos cómo la temática del suburbio y del compadrito se hallaba presente en el sainete. Es por todos conocido el hecho de que pertenece a los clásicos temas tangueros. Pero también otros temas del tango -como por ejemplo la historia arquetípica de la chica hermosa y pobre proveniente del suburbio que se deja seducir por las tentaciones del centro y se convierte entonces en prostituta o, en el mejor de los casos, en la querida mantenida por hombres adinerados, hasta que, fea y envejecida, muere abandonada- se desarrollaron en relación con el teatro: Es así como Samuel Linnig escribe, junto con Alberto Weisbach, el sainete *Delikatessenhaus* (Bar alemán), en el cual María Ester Podestá canta en 1920 por primera vez el tango “Milonguita”, compuesto por el mismo Linnig, la historia de una chica de quince años que es explotada en el cabaret y muere tempranamente. El éxito mueve a Linnig a poner en escena, dos años después, una pieza de igual título (*Milonguita*, 1922) y contenido, que incluye un nuevo tango, “Melenita de oro”, en el cual obviamente se trata un tema parecido. Lo mismo puede señalarse en el caso de la figura materna mitificada (“santa viejita”), en el frecuente tema del abandonado/de la abandonada, pero también en los tangos políticos y de crítica de costumbres de un Enrique Santos Discépolo, tales como “Cambala che” (1935), cuyas raíces pueden rastrearse aun hasta sus comienzos en el campo circense (Pepino el 88).

Un tema aparte sería el empleo del tango en el cine, que ya no es -claro está- una circunstancia exclusivamente argentina; la mayoría de las películas de tango son filmadas en el extranjero, e incluso en el caso de Gardel todas las grandes películas sonoras. Y con todo, en ellas se adoptan personajes y motivos típicos de los sainetes, vg. en *Melodía de arrabal* (1932), *Espérame* (1933) o *Cuesta abajo* (1934).

6. Tango y “literatura culta”

Un capítulo aparte tiene que dedicarse empero a las correlaciones entre lírica “cultura” y tango o lírica en lunfardo. Era inevitable que en la lírica se infiltraran -tal como se dijo más arriba- estímulos provenientes del tango y viceversa, gracias a la común orientación hacia temas de la gran ciudad. *Musa de la mala pata*, de Nicolás Olivari, o el ciclo *Tangos*, de Enrique González Tuñón, son apenas algunos ejemplos de este fenómeno que caracteriza decisivamente a la lírica (y la narrativa) de los años treinta y cuarenta. Por otro lado el tango recibe, ante todo en su etapa tardía, numerosos estímulos provenientes de los motivos e imágenes vanguardistas de la lírica moderna (basten como comparación los textos de Horacio Ferrer, en especial su “Balada para un loco”, 1969, convertida en un clásico).

Pero más allá de lo dicho, los textos clásicos del tango, su universo de imágenes y motivos, han marcado tan intensamente la historia mental argentina que reaparecen de los más diversos modos en innumerables obras literarias, en forma de referencias directas, vagas alusiones, como voces del texto que se superponen formalmente en un laberinto vocal pero que deben ser comprendidas para poder captar la totalidad del sentido. Desde Leopoldo Marechal con su clásico *Adán Buenosayres* (1948), pasando por Adolfo Bioy Casares con *El sueño de los héroes* (1954) hasta llegar a Manuel Puig con *Boquitas pintadas* (1969) y mucho más allá, se pueden detectar vínculos intertextuales entre tango y literatura narrativa, incluso y precisamente allí donde no se aborda expresamente al tango, aún en la generación de escritores de los años ochenta (Soriano, Piglia, etc.). Por eso, una sección entera de este volumen va a ocuparse del “uso” del tango como tema y material, como pre-texto, en textos literarios modernos.



Tal “uso” puede detectarse por lo demás también en el cine. Hasta en nuestras latitudes, la película *Sur*, de Solanas, se convirtió por ejemplo en un clásico. En esas películas el tango ya no aparece, como en Gardel, a la manera de un anexo, sino como leitmotiv, justamente como manifestación del inconsciente colectivo, que le

hace presente al repatriado una y otra vez la pesadilla de la dictadura militar. Al citar el sur del país natal, la esquina suburbana, el romanticismo de la noche de luna, se produce un efecto grotescamente deformante que de igual modo depende hasta cierto punto del conocimiento de los pre-textos del tango con los cuales las secuencias fílmicas están dialogando.

7. Un mundo hecho de kitsch tanguero: Don't cry for me Argentina

Difícilmente se le escape a alguien -y menos aún acá en Berlín- el hecho de que el tango está otra vez de moda. Clubes de tango, cursos de tango, también una escena tanguera novedosa y cambiante (de eso va a ocuparse el último capítulo de este libro) brotan como hongos en todas partes, no sólo en la Argentina, sino también acá. Las circunstancias de la comercialización -que no son válidas únicamente en el caso de la cultura popular- resultan favorables para nuestro objeto de investigación: Madonna y su versión hollywoodense de la primera dama Evita Duarte de Perón sirven como eje de orientación para moda, peinados y accesorios, y con el apoyo de tan masivos intereses también la música argentina (ojalá no sólo aquella que el musical presenta como tal) y la literatura argentina se pondrán de moda. Y recordemos que el mito Evita tampoco se halla por entero libre de resonancias tangueras (lo mismo que el del General). Debiera ser legítimo aprovecharnos de tales circunstancias favorables e intentar familiarizar a un mayor número de personas en nuestros países con la cultura argentina y esa relación específica entre cultura “elevada” y cultura popular que la caracteriza. Pero no a costa de trivializarla. Si el entusiasmo por Evita nos brinda la oportunidad de alcanzar a más gente gracias a los medios, gracias a un interés público acrecentado, pues entonces tendríamos que hacer uso de ello. Pero no debiéramos sucumbir a la tentación de convertir la relación tango-cultura popular en una relación tango-literatura de entretenimiento o tango-cine. Lo peculiar, lo que impresiona dentro del universo espiritual argentino es precisamente el hecho de que no podemos abarcarlo mediante nuestras rígidas categorías ... pero tampoco mediante los estereotipos norteamericanos. Para que eso no ocurra, para que no se produzca una recepción kitsch de tango y literatura debemos -y queremos- abogar, no tan sólo con este pequeño simposio sino también en nuestro trabajo cotidiano de mediadores culturales.



Agradezco a Gustavo Beade su ayuda en la revisión de la versión española de este texto.

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis (1994): El tamaño de mi esperanza, Barcelona: Editorial Seix Barral. Csáky, Moritz (1996): Ideologie der Operette der Wiener Moderne, Wien u.a.
Härtinger, Heribert (1997): Oppositionstheater in der Diktatur. Spanienkritik im Werk des Dramatikers Antonio Buero Vallejo vor dem Hintergrund der franquistischen Zensur, Wilhelmsfeld: Egert (studia litteraria 8).
Lugones, Leopoldo (1979): El Payador y Antología de Poesiay Prosa, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
Nusser, Peter (1991): Trivialliteratur, Stuttgart: Metzler.
Rieger, Dietmar (ed.) (1987): Französische Chansons: von Béranger bis Bar bara, Stuttgart: Reclam

Notas

- 1 Nusser (1991: 92).
- 2 Rieger (1987).
- 3 Zentrum für Textmusik bajo la dirección de la profesora Ursula Mathis, Universidad de Innsbruck, con varias publicaciones, discoteca y organización de simposios.
- 4 Nusser (1991: 101).
- 5 Estos ejemplos -obvios para un alemán- deben explicarse para el lector hispano hablante: Karl May es el autor popular de “literatura de viajes” del siglo XIX por excelencia; sus novelas de aventuras, paragonables a aquellas de Emilio Salgari siguen siendo incluso hoy en día la lectura preferida de adolescentes; G-Man Jerry Cotton es la serie policiaca de bajo precio de la editorial de masas Bastei-Lübbe.
- 6 Cfr. Härtinger (1997).
- 7 Como es sabido, esto lo hizo Leopoldo Lugones en su ensayo “El payador”. tablados de los teatros hacia fines del siglo XIX quedaron dominados por compañías
- 8 Se trata del protagonista de las obras de Karl May.

El tango

como reflejo de la realidad social



Horacio Salas

Como ha dicho Leopoldo Marechal, “el tango es una posibilidad infinita”, y el cúmulo bibliográfico aparecido en los últimos años (más allá de una denodada tendencia a la reiteración y frecuentemente al plagio) parece darle la razón al autor de *Adán Buenos Ayres*. Y en el marco de ese amplio abanico de posibles abordajes que permite la historia ya largamente centenaria de la música de Buenos Aires, la de analizar al tango como un espejo de la realidad sociopolítica argentina muestra singulares coincidencias entre las alternativas del país y los altibajos de la evolución tanguística.

Del mismo modo en que la Argentina como país surge de una mezcla de colectividades que otorgaron sus características distintivas a esa región del planeta, también el tango surgió de una fusión de ritmos. Así como junto a los viejos criollos aparecieron las oleadas de inmigrantes italianos, españoles, árabes, judíos, alemanes y franceses, así el tango surge de la mixtura de ritmos: el candombe negro, la habanera, la milonga pampeana, y en menor medida el tanguillo andaluz; el bandoneón creado por Heinrich Band en Hamburgo hacia 1835 le dio su cadencia, y el sentimiento de nostalgia propio de todo inmigrante le brindó cierto aire de rezongo entristecido que con los años habría de ser una de sus características más notorias.

Los eruditos recuerdan que en los lejanos orígenes del tango, durante la revolución de 1874, las tropas mitristas del general Arredondo entraron en la ciudad de San Luis cantando un precario tanguito pionero: “El keko” (arcaico sinónimo de burdel) cuya letrilla no ocultaba su origen prostibulario, y que -según señala Blas Matamoro- era un tema que se tocaba en los bailes que las “chinas cuarteleras” (prostitutas que trabajan en las cercanías de los ejércitos) daban el día de la paga a los soldados.

Esa leyenda del origen del tango, sólo un rastro, apenas un recuerdo de recuerdos acaso equivocados, nos da una fecha tentativa de la época de su nacimiento, o al menos de su más lejana prehistoria, y nos indica, de paso, que en ese momento se encontraba en formación el nuevo país, cuyo perfil social en el siglo siguiente estaría determinado por la oleada inmigratoria.

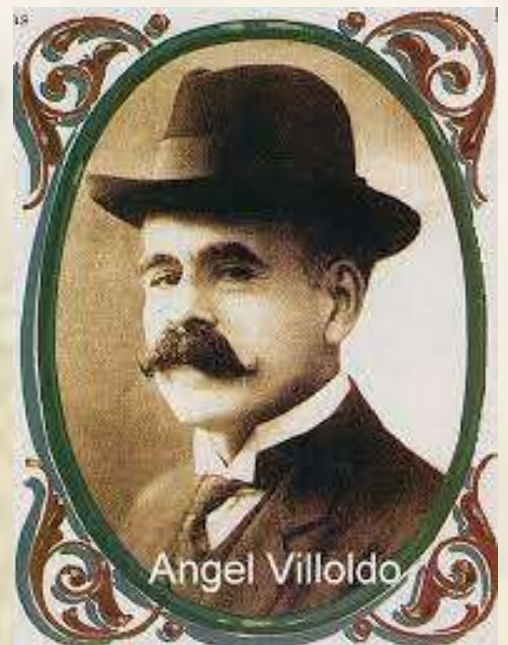
Se ha dicho que el carácter del gaucho argentino se forjó en la soledad de la pampa, en esas enormes llanuras unánimes. A ese paisaje y ese aislamiento geográfico, que habría contribuido al carácter solitario e introvertido del hombre de campo, la inmigración le agregó otra forma de la soledad, la del hombre que después de cruzar el Atlántico se encontraba en una ciudad donde las posibilidades de encontrar pareja eran sumamente escasas. El Censo de 1887 señala que sólo en Buenos Aires había más de 50.000 varones jóvenes sin pareja; esa proporción se incrementó en los años sucesivos, lo que convirtió a la capital argentina en el más promisorio mercado para la prostitución y el proxenetismo. En esas circunstancias, en ese ambiente y ante esas necesidades, nació el tango, como un producto de la soledad. Surge de estos hombres para quienes la visita al prostíbulo era una necesidad fisiológica, y sobre todo social, porque carecían de amistades, en tanto eran recién llegados; a veces, ni siquiera podían darse a entender en castellano, y apenas comprendían lo que se les decía. Quizá por ello, con los años el tango va a convertirse en la voz de los que no tenían voz: en principio, sólo de los marginales de la más diversa especie, más adelante de los inmigrantes, y luego de sus hijos. Esos hombres que se arrimaron al tango para bailarlo, como una manera de acercarse a una mujer, aunque fuera paga y con tiempo limitado, utilizaron la música como una forma de integración al nuevo terruño.

Al respecto se produjo un hecho que no parece casual. De los dos grupos inmigratorios masivos, el español y el italiano, éste último fue el que sufrió las mayores burlas de los nativos debido a sus problemas lingüísticos, según se encargaron de reflejar los autores costumbristas de la época; este dato aparece inclusive en el *Martín Fierro* y en las obras de Eduardo Gutiérrez, como *Juan Moreira*, por ejemplo. Un poeta prototípico de la poesía de los barrios, como Evaristo Carriego, resulta un buen exponente de la actitud de rechazo de los viejos criollos respecto de la colectividad peninsular: "A los italianos no me conformo con odiarlos, además los calumnio", solía decir, según relató su biógrafo, Jorge Luis Borges. También en el teatro, el sainete recogió de modo canónico las burlas al lenguaje cocoliche, como se denominaba a la mezcla idiomática que según los autores hablaba la mayoría de los inmigrantes italianos.

Quizá por ello, como un intento de integración al nuevo medio por parte de los inmigrantes, o de mimetización en el caso de sus hijos, muchos se acercaron al tango; a punto tal que casi todos los integrantes de la llamada Guardia Vieja fueron italianos o hijos de italianos: ya que no podían integrarse a través de la lengua, lo hacían a través de la música. Y esto parece muy claro en el caso de algunos músicos como el napolitano Santo Discépolo (padre de Enrique Santos y de Armando, el dramaturgo) que llegó a Buenos Aires en 1872, se desempeñó como director de las bandas policial y de bomberos y escribió tangos como "No empujés", "Caramba" y "Payaso" y fue retratado en *Stéfano*, la famosísima obra de su hijo Armando, un hito en la dramaturgia argentina.

Como dato ilustrativo se puede recordar que fueron hijos de italianos varios nombres mayores de la historia del tango: Vicente Greco; Pascual Contursi; Alfredo Bevilacqua; Ernesto Ponzio; Augusto P. Berto; Roberto Firpo; Alberico Spátola; Juan Maglio; Samuel Castriota; Arturo de Bassi; Francisco Lomuto; Francisco Canaro; Sebastián Piaña y los hermanos Francisco y Julio De Caro; más cerca en el tiempo, Astor Piazzolla. Y nacieron directamente en la Península, entre otros, Modesto Papávero (creador de "Leguisamo solo"); los cantores Alberto Marino (nacido en Verona) y Alberto Morán (en Streve) y el poeta Julián Centeya, autor de tangos como "La vi llegar" y "Claudinet", oriundo de Parma.

También respecto a sus versos las letras de algunos temas de los primeros tiempos, anteriores a la aparición del tango canción, se comportan como un reflejo de la realidad; así algunos textos de Angel Villoldo, el autor de "El choclo" y "El porteño", intentaron mostrar algunos aspectos de la vida cotidiana. Por ejemplo, el tango "Cuidado con los cincuenta" se refiere a la actualización en 1906 de un edicto policial por el cual se reprimió con una multa de cincuenta pesos a quienes en la calle se atreviesen a piroppear a una mujer. La letra narraba:



“Una ordenanza sobre la moral/ decretó la dirección policial / y por la que un hombre se debe abstener/ de decir palabras dulces a una mujer./ Cuando a una hermosa veamos venir/ ni un piropo podremos decir/ y no habrá que mirarla y callar/ si apreciamos la libertad./ Yo cuando vea cualquier mujer/ una guiñada tan solo le haré/ y con cuidado, que si se da cuenta,/ ¡ay! de los cincuenta no me salvaré ...”

En la misma línea testimonial se encuentra una larga letrilla, de escasos valores poéticos, titulada “Matufias, o el arte de vivir”, escrita en 1906, que puede considerarse como precursora de “Cambalache” de Discépolo y de “Al mundo le falta un tomillo”, de Enrique Cadícamo, y que en tono de crítica humorística anota:

“En el siglo en que vivimos/ de lo más original/ el progreso nos ha dado/ una vida artificial./ Muchos caminan a máquina/ porque es viejo andar a pie/ hay extractos de alimentos/ ... y hay quien pasa sin comer .../ La chanchuya y la matufia/ hoy forman la sociedad/ y nuestra vida moderna/ es una calamidad./ De unas drogas hacen vino/ y de porotos, café/ de maní es el chocolate/ y de yerba se hace el té./ Las medicinas, veneno/ que quitan fuerza y salud/ los licores, vomitivos/ que llevan al ataúd (...) Los curas las bendiciones/ las venden, y hasta el misal/ y sin que nunca proteste/ la gran corte celestial./ Siempre suceden desfalcos/ en muchas reparticiones/ pero nunca a los rateros/ los meten en las prisiones./ Hoy la matufia está en boga/ y siempre crecerá más/ mientras el pobre trabaja/ y no hace más que pagar.”

En tanto, el país continuaba su camino tratando de abandonar las pautas decimonónicas para ingresar en la modernidad. En octubre de 1916 se produjo un hecho fundamental en la historia política argentina: el día doce, Hipólito Yrigoyen, conductor del partido radical, fuerza que aglutinaba mayoritariamente a los hijos de la inmigración, accedió a la presidencia de la República en las primeras elecciones producidas en el país bajo el régimen de la ley de voto universal, secreto y obligatorio.

Coincidentemente, poco más de dos meses después, en la primera semana de enero de 1917, Carlos Gardel canta en un festival teatral el tango “Mi noche triste”, un viejo tema de Samuel Castriota llamado “Lita” al que Pascual Contursi había adosado palabras y cambiado el título, en lo que se considera el punto de partida del tango-canción.

La coincidencia cronológica no parece casual: Hipólito Yrigoyen trae al poder -o al menos, a algunas parcelas del poder- a la nueva clase constituida por los hijos de la inmigración que hasta entonces se habían mantenido ajenos a la vida política, tanto que ni siquiera podían ejercer el voto, ya que los comicios se dirimían en actos electorales caracterizados por el fraude más escandaloso; simultáneamente, Carlos Gardel abre la puerta al tango cantado, que va a dar voz a quienes hasta ese momento carecían de expresión política. Y así, a través de esas letras, más allá de sus exageraciones y muchas veces sus fealdades, el tango va a transmitir de manera pública las ilusiones, prejuicios, temores, la ética y la moralina de sectores sociales hasta entonces silenciados por una estructura política caracterizada por la sucesión de gobiernos oligárquicos.

Al aparecer el tango con letra, en muy poco tiempo arrasa en el gusto popular: actores teatrales se convierten en cantores y aquellos que -como Gardel- se dedicaban a las canciones camperas, en adelante deben nutrir sus repertorios casi exclusivamente con esta creación popular, a la que el poeta Leopoldo Lugones había llamado con desprecio “reptil de lupanar”. La temática del abandono dominó casi con exclusividad los primeros tiempos del tango canción, acaso por imitación de ese primer éxito de Contursi, pero muy pronto, en el relato narrado durante los tres minutos de un tango aparecieron otros problemas. De este modo, no sólo aparecía en las letras de los tangos el abandono, sino que también resultaron frecuentes las descripciones del ambiente nocturno, en cuyos textos es posible advertir los temores que producía el cabaret como foco de vicio y pérdida femenina; un hipnótico imán para deslumbrar a las muchachas incautas, encandiladas por “las luces malas del centro”.

El cabaret y la prostitución eran realidades sociales de la década del veinte; por ello, no puede llamar la atención que en los tangos aparezcan consejeros, como aquel que propone:

“No salgas de tu barrio/ sé buena muchachita./ Casate con hombre que sea como vos”,

o el que recomienda:

“Pensá, pobre pebeta, papa, papusa,/ que tu belleza un día se esfumará,/ y que como las flores que se marchitan/ tus locas ilusiones se morirán ...”

o el retrato de una joven prostituta, que según parece existió en la realidad y se llamó María Esther Dalto, una muchacha que al morir tenía solo quince años:

“Cuando sales a la madrugada,/ Milonguita, de aquel cabaret,/ toda tu alma temblando de frío,/ dices: ¡Ay si pudiera querer! ...”

anota la letra de Samuel Linning. Es casi el mismo personaje que Pascual Contursi describe en

“Flor de fango: Justo a los catorce abril/ te entregaste a la farra,/ las delicias de un gotán./ Te gustaban las alhajas,/ los vestidos a la moda/ y las farras del champán.”

El éxito de “Mi noche triste” fue de tal magnitud que los autores teatrales se vieron obligados a forzar el estreno de un tango, en cada nueva pieza; de ahí que hoy algunas letras, descontextualizadas (y a la distancia) por momentos parezcan incursionar en el absurdo. Los autores teatrales tampoco dejaron pasar el auge cabaretero (el tango había desplazado su principal sitio de ejecución desde el prostíbulo del siglo anterior al cabaret) y estrenaron numerosas piezas en las que desde el título se manifestaba dicha problemática. Señala Domingo Casadevall que fueron José González Castillo y Alberto Weisbach “quienes al insertar en la aplaudida pieza *Los dientes del perro* (1918) ‘un cabaret’ en pleno funcionamiento, con actuación de la orquesta típica de Juan Maglio (Pacho), se convirtieron en propagandistas de tales establecimientos de holgorio en la realidad y en la ficción teatral. Las llamadas obras de cabaret fueron acogidas con fervor por el público porteño. Las familias satisfacían una picante curiosidad ‘asistiendo’ a esta clase de sitios prohibidos, con audición de tangos y esmerada actuación de mujeres fatales, viciosas, impúdicas, milongueritas y patoteros ...”.

Otra especie de cabaretera que señala el tango es el de la francesa que por amor deja su patria para seguir al hombre que con engaños la lleva a la Argentina, donde constituye uno de los productos mejor pagos en el floreciente mercado de la trata de blancas, debido a que por entonces se consideraba de buen tono tener una amante francesa. El dicho -convertido luego en lugar común-: “me salió más caro que una francesa” también parece señalar una realidad de la época. Tangos notorios protagonizados por prostitutas francesas son, entre otros: “Griseta” de Delfino y González Castillo; “Madame Ivonne”, de Enrique Cadícamo y “Francesita” de Vaccarezza y Delfino.

Pero el tango no sólo se ocupó de la temática de la marginalidad o de la prostitución, también supo traducir la realidad política, y así, como reflejo directo de la revolución rusa de 1917, aparecieron tangos como “El maximalista” de Cipolla, o “Ivanoff”, de Solari Parravicini, cuya partitura estaba dedicada a los nobles que fugados de las iras de un pueblo levantado, ruedan por el mundo”. En tanto testimonio irónico, merece citarse como ejemplo el tango de Mario Battistella, Manuel Romero y Enrique Delfino: “Se viene la maroma”, que explotaba los temores que producía el levantamiento soviético en la Argentina:

“Cachorro de bacán, andá achicando el tren/ los ricos hoy están/ al borde del sartén./ Y el viento del cobán/ el auto y la mansión,/ bien pronto rajarán/ por un escotillón./ Parece que está lista y ha rumbiao/ la bronca comunista pa´ este lao./ Tendrás que laburar para morfar,/ lo que te van a gozar,/ pedazo de haragán,/ bacán sin profesión:/ bien pronto te verán/ chivudo y sin colchón./ Ya está, llegó, no hay más que hablar,/ se viene la maroma sovieta./ Los orres ya están hartos de morfar salame y pan/ y hoy quieren morfar ostras con sautemes y champán./ Aquí ni Dios se va a plantar/ el día del reparto a la romana / y hasta tendrás que entregar a tu hermana/ para la comunidad.”

En los primeros días de enero de 1919, una huelga en la fábrica metalúrgica Vasena, situada en un barrio de Buenos Aires, encendió la mecha de la violencia latente; como resultado se produjo un tiroteo entre obreros y policías, con un saldo de vanos huelguistas muertos. El día del entierro de estos, la policía disparó sobre la columna fúnebre, provo cando una matanza que desencadenó una huelga general, en lo que la historia argentina conoce como *La Semana Trágica*. Un tango reflejó el estado de ánimo de muchos trabajadores indignados por la situación. Su autor prefirió mantenerse en el anonimato, quizá por temor a las represalias. Entre otras cosas, los versos anotaban:

“Señor Vasena, oh gran señor/ que chupa la sangre/ al trabajador./ La hora ha sonado/ sin compasión/ y habrá que humillarlo/ al bravo león.”

Es que, en tanto imagen de la realidad, el tango no podía separarse de los acontecimientos políticos; así se multiplicaron los temas que hacían referencia a los caudillos políticos, como por ejemplo “El Socialista Argentino”, en cuya partitura podía verse un retrato de Alfredo Palacios, el primer diputado de esa ideología en América, con su enhiesto bigote; tampoco faltaron tangos conservadores, como el destinado al caudillo de la ciudad de Avellaneda, Alberto Barceló, titulado “Don Alberto”; los radicales -en cambio- preferían: “Don Horacio”, dedicado al diputado y posterior canciller yrigoyenista Horacio Oyhanarte.



Alfredo Palacios

También, quizá por confusión en el título, se apropiaron del viejo tango “Unión Cívica”, que en realidad había sido dedicado al caudillo Manuel J. Aparicio, dirigente de la Unión Cívica Nacionalista. Pero quizá el tema más notorio fue el compuesto por Enrique P. Maroni (autor de una de las letras de “La Cumparsita”) titulado “Hipólito Yrigoyen” (a quien se le habían consagrado decenas de títulos hoy olvidados) y que fue utilizado como apoyo de la campaña proselitista de 1928 para la reelección del líder del radicalismo como Presidente de la República. La letra afirmaba:

“Yrigoyen, presidente,/ la Argentina te reclama,/ la voz del pueblo te llama/ y no te debés negar;/ él necesita tu amparo/ criollo mojón de quebracho/ plantado siempre a lo macho/ en el campo radical./ Desde el suburbio al asfalto/ mil voces claman y lloran,/ todas las almas te adoran/ y quieren verte feliz./ Viejo sencillo y valiente,/ para los pobres guarida,/ me juego entero la vida,/ serás gloria del País. [...] Mañana cuando en las urnas/ suenen las dianas triunfales/ y los votos radicales/ las demás listas arrollen,/ bien al tope las banderas/ y en alto los estandartes,/ gritarán en todas partes:/ ¡Viva Hipólito Yrigoyen!”



Hipólito Yrigoyen

El caudillo arrasó en los comicios y fue reelegido para el período 1928-1934, pero su gobierno fue breve. Los elementos conservadores desalojados del poder en 1916 desde un primer momento se negaron a aceptar la situación. Las clases altas mostraron una actitud intemperante que les impedía digerir la cohabitación con los nuevos sectores medios, que hacían su irrupción en la escena política y, amparados en importantes sectores del Ejército, habían comenzado a conspirar ya desde 1922 para impedir un posible retorno de Yrigoyen a la presidencia. Primero la crisis de la libra esterlina y luego los coletazos del crack del sistema capitalista en octubre de 1929 apresuraron la salida a la calle de un movimiento cívico militar, que el seis de septiembre de 1930 derrocó al anciano presidente, inaugurando un período de golpes militares que perduraría hasta la última dictadura clausurada en diciembre de 1983. El general José Félix Uriburu, al frente sólo de los cadetes del Colegio Militar, entró en la Casa de Gobierno y ocupó la Presidencia de la República en nombre de las Fuerzas Armadas.

Los tangos de circunstancias provocados por el golpe militar fueron varios: entre ellos hubo uno titulado con el apellido del nuevo gobernante, firmado por Antonio Pérez y Raúl Saraceno; pero el más perdurable por la magnitud de su intérprete (y el primero en ser estrenado) resultó El tango como reflejo de la realidad social 97 “¡Viva la Patria!”, que Carlos Gardel se apresuró a grabar el 23 de septiembre, a escasos días del cuartelazo. El tango tiene música de Anselmo Aieta y versos de Francisco García Jiménez. La obsecuente letra poseía todos los elementos ideológicos de la literatura periodística de esos días:

“La niebla gris rasgó veloz el vuelo de un avión/ y fue el triunfal amanecer de la Revolución./ Y como ayer el inmortal 1910,/ salió a la calle el pueblo radiante de altivez./ No era un extraño el opresor cual el de un siglo atrás,/ pero era el mismo el pabellón que quiso arrebatar./ Y al resguardar la libertad del trágico malón,/ la voz eterna y pura por las calles resonó:/ ¡Viva la Patria! y la gloria de ser libres./ ¡Viva la Patria! que quisieron mancillar./ ¡Orgullosos de ser argentinos/ al trazar nuestros nuevos destinos!/ ¡Viva la patria! de rodillas en su altar./ Y la legión que construyó la nacionalidad/ nos alentó, nos dirigió desde la eternidad./ Entrelazados vió avanzar la capital del Sur/ soldados y tribunos, linaje y multitud./ Amanecer primaveral de la Revolución,/ de tu vergel cada mujer fue una fragante flor,/ y hasta tiñó tu pabellón la sangre juvenil/ haciendo más glorioso nuestro grito varonil.”

En un primer momento, el nuevo gobierno, de corte reaccionario y fascista, pretendió reeditar en la Argentina la estructura política de la Italia mussoliniana, pero al poco tiempo los sectores conservadores consiguieron desalojar a los elementos corporativistas para volver a instalarse de manera exclusiva en el poder que habían perdido a manos de Yrigoyen en 1916. Lo cierto es que a partir del treinta hubo fusilamientos, dirigentes políticos confinados y exiliados; se instauró la tortura sistemática, se volvió al fraude electoral, que ahora habría de ser denominado por sus responsables “fraude patriótico” y se estableció una estructura económica absolutamente dependiente del capital británico; mientras la crisis hacía estragos entre los sectores más desprotegidos de la población, las huelgas -lo mismo que las organizaciones obreras- fueron severamente reprimidas y quedaron al margen de la ley. Fueron los tiempos que un periodista político, José Luis Torres, bautizaría con la perdurable definición de la *Década infame*.

Como era de esperar, el tango también reflejó esta situación en varios temas, entre los que merecen destacarse por su carácter paradigmático: “Al pie de la Santa Cruz”, de Enrique Delfino, con versos de Mario Battistella; “Pan”, de Celedonio Flores; y el famosísimo “Cambalache”, de Enrique Santos Discépolo. A los que podrían agregarse “¿Qué sapa, señor?”, del mismo Discépolo, “Al mundo le falta un tomillo”, de Enrique Cadícamo, y la ranchera “¿Dónde hay un mango?”, de Francisco Canaro e Ivo Pelay.

En “Al pie de la Santa Cruz”, el texto describe el resultado de un paro laboral:

“Declaran la huelga,/ hay hambre en las casas:/ es mucho el trabajo y poco el jornal./ Y en ese entrevero de lucha sangrienta/ se venga de un hombre la ley patronal.”

La esposa espera inútilmente un indulto, y debe presenciar, en el puerto de Buenos Aires, cómo el trabajador es conducido al barco que lo trasladará al penal de Ushuaia, en Tierra del Fuego, la ciudad más austral del mundo, donde los condenados eran maltratados, sufrían todo tipo de torturas, solían enfermar de tuberculosis y de donde pocos regresaban.

En “La muchachada del centro”, Francisco Canaro e Ivo Pelay pretendieron demostrar que la crisis económica no hacía distinciones y que hasta los niños bien habían sufrido el cimbronazo.

“¡Que decís/ qué decís y qué contás,/ chico bien,/ que te veo tan fané!/ Vos también has quedao,/ con la crisis desplumao/ Qué decís/ Te ha cachao el temporal a vos también/ y estás seco y sin pasaje en el andén .../ Y si sigue así la serie/ te estoy viendo a la intemperie/ y alumbrao a querosén [...] has empeñado la voiturette/ y en colectivo la viajás/ ya no vas al cabaret/ y con café te conformás [...] ya no tenés donde hacer pie/ porque la crisis te la dio .../ Con esa crisis yo soné/ y vos/ igual que yo.”

Y Enrique Cadícamo ironizaba:

“Todo el mundo está en la estufa,/ triste, amargao, sin garufa,/ neurasténico y cortao .../Se acabaron los robustos.../ si hasta yo que daba gusto/ ¡cuatro kilos he bajao!”

Como consecuencia de la crisis, se formó en el puerto de Buenos Aires una villa de emergencia, de construcciones de latas, cartones y maderas viejas: la primera de las villas miseria argentinas, adonde fueron a parar aquellos que la crisis transformó en desocupados y marginales. El tango *Puerto Nuevo*, de Carlos Pesce, confiesa:

“Puerto Nuevo/ que en una noche de invierno, solitario y harapiento/ me viste llegar,”

mientras una composición de Luis César Amadori relataba:

“Lejos de la febril ciudad/ vive un jirón de la doliente humanidad./ Indiferente al dolor/ y sin ocupación/ sin esperanza/ amor ni fe/ no hay nada que perder.”

Poco tiempo antes, Juan Carlos Marambio Catán, en “Acquaforte”, descripción impresionista del mundo del cabaret, había retratado a

“un viejo verde que gasta su dinero/ emborrachando a Lulú con su champagne,/ hoy le negó el aumento a un pobre obrero/ que le pidió un pedazo más de pan.”

Y también por culpa de un mendrugo, un hombre va a la cárcel en el tango “Pan”, de Celedonio Flores, que relata un hecho de la crónica policial de la época: un desocupado sufrió una condena por haber robado un pan. Tono descriptivo que también se halla en “¡Dios te salve, m 'hijo!” de Luis Acosta García, con música de Agustín Magaldi y Pedro Noda, que transcribe un enfrentamiento en una zona rural en tiempos del fraude:

“El pueblito estaba lleno de personas forasteras,/ los caudillos desplegaban lo más rudo de su acción/ arengando a los paisanos a ganar las elecciones/ por la plata, por la tuernba, por el voto o el facón./ Y al instante en que cruzaban desfilando los contrarios/ un paisano gritó ¡viva! y al caudillo mencionó .../ y los otros respondieron sepultando sus puñales/ en el cuerpo valeroso del paisano que gritó.”

En 1935, durante un debate en el Senado de la Nación, en momentos en que el dirigente opositor Lisandro de la Torre fustigaba al gobierno por su actitud de dependencia frente a los frigoríficos de capital británico, fue asesinado el senador Enzo Bordabehere, por un matón a sueldo con una bala que en realidad estaba destinada al orador; por esos mismos días, un grupo de jóvenes radicales, fieles a la memoria de Hipólito Yrigoyen, muerto dos años antes, fundaron FORJA (Fuerza de Orientación Radical de la Joven Argentina) pequeño grupo principista que sostuvo una firme actitud opositora al gobierno y al imperialismo británico. Aseguraban que su decisión se debía a que la Argentina se comportaba, en realidad, como una colonia inglesa, y pretendían que una renovada Unión Cívica Radical transformara la situación.



Enrique Santos Discépolo

Por otro lado, varios militantes gremiales habían sido torturados en la Sección Especial de la Policía. Por todo esto, no parece casual que contemporáneamente, en una revista del teatro Maipo, Sofía Bozán estrenase el tango de Enrique Santos Discépolo “Cambalache”: “¡Hoy resulta que es lo mismo / ser derecho que traidor!/ ¡Ignorante, sabio, chorro,/ generoso o estafador!”, que -como se sabe- concluye diciendo:

“Es lo mismo el que labura/ noche y día como un buey,/ que el que vive de los otros,/ que el que mata, que el que cura,/ o está fuera de la ley.”

Algún tiempo después, y casi concomitantemente con la aparición del movimiento peronista que tiene su prehistoria a partir del golpe militar del 4 de junio de 1943 y surge a la superficie el 17 de octubre de 1945, con el primer acto proletario masivo en la Plaza de Mayo, aparece en el mundo del tango un personaje que si bien no tenía las características de un militante político, y ni siquiera era simpatizante de Juan Domingo Perón, encarna todas las características propias de su línea política: el cantor Alberto Castillo.

Castillo asumió un rol paradigmático. En lugar de pretender reflejar su realidad y mostrarse como un universitario que cantaba (era médico), y consecuentemente, en el mejor de los casos, atildar su vestuario de acuerdo con los cánones burgueses, eligió el camino del desclasamiento. Se disfrazó. Vistió trajes azules de telas brillantes, con anchísimas solapas cruzadas que llegaban casi hasta los hombros, el nudo de la corbata cuadrado y ancho, en contraposición a las pautas de la clase media que lo aconsejaban ajustado y angosto. El saco desbocado hacia atrás, y un pañuelo sobresaliendo exageradamente del bolsillo. El pantalón de

cintura altísima y anchas botamangas completaba el atuendo, que era más un desafío que una vestimenta. Castillo asumía el papel de prototipo de los sectores hasta entonces marginales que habían producido el 17 de octubre. Y aunque en realidad nadie se vestía como él, al llevar su vestuario al grotesco, a la caricatura, transformaba el desparpajo en agresión. Y esta tendencia se advierte en un simple repaso de sus letras.

Castillo se burla de la burguesía y de las medidas pautas de los sectores medios. El proletariado y los marginales ya no necesitaban imitar a otra clase ni disimular su origen. Por el contrario, se mostraban orgullosos de ser ellos mismos, pese a las pullas de la clase media. Frente a la figura modélica del caballero elegante de la década del veinte, del bacán, del niño bien de años anteriores, Castillo opta por la burla:

“¡Qué saben los pitucos, lamidos y shushetas,/ qué saben lo que es tango, qué saben de compás./ Aquí está la elegancia, qué pinta, qué silueta/ qué porte, qué arrogancia, qué clase pa'bailar.”

Alberto Castillo



El arraigo popular de Alberto Castillo comenzó a languidecer hacia mediados de la década del cincuenta, en coincidencia con la caída del régimen peronista. Acaso su éxito se cortó de manera abrupta, igual que el modelo político del cual era reflejo. Trunco el desarrollo del modelo social que los había engendrado, también quedaban trunco sus productos, y Alberto Castillo había sido -acaso sin proponérselo- uno de los más típicos.

Por otra parte el tango -desde los años cuarenta- se había afirmado casi exclusivamente sobre la temática de la nostalgia o del amor. De los grandes poetas que surgieron o se afirmaron en este período, quien recurre más a reflejar la nueva realidad urbana es Homero Expósito, en temas como “Tristezas de la calle Corrientes”, “Farol” o “Sexto piso”, donde se advierte una ciudad en pleno crecimiento y transformación, en textos salpicados de sorprendentes metáforas vanguardistas.

Desde principios de los cincuenta, el tango entró en un cono de sombra del que no emergería (salvo casos puntuales) hasta su renacimiento de los años noventa, un renacer que se advierte en el auge de la danza y el culto de los viejos temas, pero no en nuevas creaciones poéticas que reflejen la nueva situación del país, salvo algunas creaciones debidas a las plumas de Eladia Blázquez, o de Héctor Negro, que intentaron retratar el contexto social.

El tango es, sin duda, en todo el mundo, la mayor seña de identidad de lo argentino; sin embargo, su evolución -a partir de los años sesenta- casi se ha limitado a los aspectos musicales, terreno donde brilla el nombre de Astor Piazzolla. Con respecto a sus versos, salvo unos pocos nombres -Horacio Ferrer, o los nombrados Eladia Blázquez y Héctor Negro-, con el tango ocurre lo mismo que con la ópera y sus fanáticos: a estos no les importa la edad que tengan sus temas clásicos, ni que se reiteren en forma permanente; esa repetición no molesta a sus muchos seguidores, que inclusive prefieren las viejas composiciones a otras nuevas; a los tangueros no les importa que las letras de los tangos reflejen 102 Horacio Salas un mundo arcaico y anacrónico, quizá porque los domina cierta nostalgia por un pasado generalmente ajeno y siempre lejano, nostalgia que también constituye uno de los caracteres típicos del ser argentino, cuyo análisis ha merecido una copiosa bibliografía y que obviamente excede el marco de este estudio

100 Tangos Fundamentales



De Oscar del Priore¹ e Irene Amuchastegui²

Su primera edición fue en 2008. La reedición de 2018. Y hoy su vigencia nos lleva a proponerlo, junto con la primera parte, puesta a disposición en redes, para que pueda saborear... y luego vaya por más..

“Cien tangos fundamentales vuelve en una nueva edición revisada y corregida. Las letras los músicos las voces las anécdotas menos conocidas del tango se dan cita en este minucioso recorrido hecho libro. El curioso método de Gardel para anotar la música de sus tangos. La primera versión de la letra de Sur las razones de Discepolo para escribir sus obras maestras la verdadera historia de Malena y de Grisel las cuatro letras de Mano a mano son algunas de las perlas de esta obra que además trae portadas de las partituras y de yapa canciones valsés y milongas. Para los que añoran otros tiempos para los que se deleitan con las voces que saben seguir vivas para los que quieren asomarse por primera vez al universo del tango que hoy es auge en todo el mundo. Los queridos Oscar del Priore e Irene Amuchastegui reconstruyen con detalle y notoria vivez el nacimiento y la trayectoria de los grandes clásicos del género: tangos internacionalmente célebres”

Prólogo

El tango es un sentimiento... nace entrelazado con arrabal, esquina, farol y lengue, y en su “mezcla milagrosa” sale a ganar el mundo; porque consideramos que los grandes clásicos del tango son aquellos que silba el pueblo, pero que también trascienden las fronteras.

La creación es un don maravilloso, y yo, como tantos otros compositores y autores, me considero un elegido por haber recibido ese don. El pueblo nos ha dicho ¡sí!, ha hecho de nosotros quienes somos, y nuestras melodías y nuestros versos ya no nos pertenecen: son del pueblo.

Uno, Adiós Pampa mía, Taquito militar, Tanguera y varios otros, me han dado muchas satisfacciones. Esas obras han dado la vuelta al mundo y, lo que es todavía más importante para mí, pusieron mi nombre en la historia del tango, entre los pioneros Villoldo, Contursi, Matos Rodríguez, junto a Francisco Canaro —que fue un verdadero padre para mí—, a mis hermanos del alma Discepolín, Pichuco, Catunga Contursi... y tantos otros.

Varias de esas obras y otras que tuve la fortuna de componer, y que me reunieron con notables poetas de nuestra historia argentina, son abordadas en las páginas de estos *Cien tangos fundamentales*, donde los queridos Oscar del Priore e Irene Amuchástegui reconstruyen con detalle y notoria vividez el nacimiento y la trayectoria de los grandes clásicos del género: tangos internacionalmente célebres pero, antes, grandes “clásicos del silbido porteño” que representan por siempre el alma y la esencia argentinas.

MARIANO MORES

Nota de los autores

Siempre resulta ardua una selección. Pero, cuando acometimos la empresa de historiar una serie de tangos, tuvimos que poner un límite. Nos pareció sensata la cifra de cien, aunque difícil la tarea. Si incluíamos éste, quedaba afuera el otro. Este tango nos gustaba más que aquél, pero no tenía tantos pergaminos. En fin, un lío. Por eso, finalmente, decidimos no guiarnos por apreciaciones personales, sino ceñirnos a un criterio que dio el resultado que presenta el libro. Buscamos en nuestro archivo la cantidad de grabaciones comerciales que hemos registrado de cada tango y decidimos cubrir los cien lugares disponibles con aquellos que contaran con mayor cantidad de versiones. Claro está que al retirar la red con los pescados más gordos, advertimos que se habían entreverado algunos valeses y milongas. Y como estos géneros musicales son inseparables de los repertorios tangueros, decidimos dejarlos: conforman la yapa que acompaña a la centena de tangos célebres. Evidentemente, los tangos más viejos corren con ventaja, con posibilidades de contar más grabaciones en tanto más tiempo tienen de vida. Pero a la vez debe destacarse, de éstos, lo perdurable de su belleza, que los mantuvo vigentes en los repertorios, a la altura de obras posteriores, compuestas con los elementos dados por la evolución del género. De todos modos, no dudamos, cuando escribamos el segundo volumen, figurarán obras de músicos contemporáneos tan destacados como Raúl Garelo o poetas destinados a permanecer como Héctor Negro o Eladia Blázquez. En todos los casos, hemos acompañado las reseñas con la ilustración de una carátula de alguna edición de los tangos historiadados, y con las letras correspondientes. Algunos tangos no la tienen; otros, tienen más de una. Generalmente, ocurre con tangos de la Guardia Vieja que los versos se han agregado años después, incluso luego de la muerte de los compositores (se aclara en cada caso). Muchas de las letras no se han cantado casi nunca y, como podrá advertirse, frecuentemente los textos posteriores no tienen la calidad de las melodías originales. Hemos hallado, también, muchas letras adaptadas a causa de la prohibición radiofónica del lunfardo que rigió en el período 1943-1949, y las hemos agregado. Es posible que haya más, pero no las hemos encontrado. Y tal vez sea mejor así. El lector advertirá, en más de una ocasión, errores sintácticos y de puntuación en las letras, así como la falta de un criterio único en el uso de ciertas convenciones gráficas. Sucede que, salvo en los casos en que se trataba de evidentes erratas capaces de alterar el sentido, hemos optado por transcribir textualmente las letras, tales como figuraban en las partituras. En unos pocos casos, incluimos también algunas letras de las cuales no ha quedado o no hemos hallado testimonio escrito y las transcribimos dificultosamente a partir de viejas y precarias grabaciones; en algunos tramos de esas letras, el lector se encontrará con huecos señalados con líneas de puntos que indican los pasajes definitivamente inaudibles. En cuanto a las carátulas de partituras que utilizamos a modo de ilustración, el deterioro de algunas resulta también evidente, pero preferimos incluirlas por considerar que se trata de documentos valiosos que enriquecen el libro con su presencia. Esas grabaciones mencionadas de cada obra, no son todas las que existen. Hemos seleccionado arbitrariamente algunas, las que consideramos de mayor interés, abarcando diversas formas y estilos y diferentes épocas. Este trabajo apasionante nos deparó el placer de ejercitar nuestra vocación de investigadores. Y el gusto de hacerlo juntos, intercambiando pareceres, conocimientos y hallazgos. En el camino, contamos con la atenta mirada y las sugerencias de Guillermo Saavedra. Y con la buena voluntad de todos los que nos ayudaron de una forma u otra, como Roberto Selles, María Ester Pinelli, Bruno Cespi o Roberto Gutiérrez Miglio. Vaya nuestro agradecimiento, también, a la Academia Porteña del Lunfardo y a la Academia Nacional del Tango. No estamos inventando nada. Hay hermosos antecedentes de nuestro trabajo, como el *Así nacieron los tangos* de Francisco García Jiménez o el *Conversando tangos* del querido José Gobello. En 1998, cuando dimos a conocer nuestro libro, hacíamos votos por que sirviera para alimentar el interés por la historia del género, que ya entonces exhibía un crecimiento auspicioso. Diez años más tarde, comprobamos con felicidad la expansión de ese interés, correlato de una cada vez más rica y dinámica escena del tango actual. Nos complace que esta nueva edición de Cien tangos fundamentales ocupe su lugar en este panorama floreciente.

Oscar del Priore e Irene Amuchástegui

El Entrerriano

Letra de A. Semino y S. Retondaro

Tú el entrerriano un criollazo
De nobleza e hidalguía
Que captó la simpatía
De todo el que lo trató.
Porque siempre demostró
Ser hombre sincero y fiel
Y como macho de Ley
La muchachada lo apreció.

Como varón se comportó
Su pecho noble supo exponer
Para el débil defender
Y así librarlo del mal
Pero una noche sombría.
Que fue, ¡ay!, su desventura
En su alma la amargura
Echó su manto fatal
Por haber sido tan leal
Halló su cruel perdición...!
El entrerriano lloró
Su triste desilusión.

Una noche en un callejón
Al amigo más fiel vio caer,
Bajo el puñal de un matón
Que de traición lo hirió cruel
Y vibrando de indignación
El criollazo atropelló
Y en la faz del matón
Un barbijo marcó.

Y al correr de los años
Libertao 'e las cadenas
Con el peso de su pena,
Pa'l viejo barrio volvió
Y amargado lagrimeó
Al hallarse sin abrigo
Y hasta aquél... el más amigo,
El amparo le negó.

Letra de Planells y Amor

Mi apodo es
El Entrerriano y soy
de aquellos tiempos heroicos de ayer,
el de los patios del farol y el parral,
con perfume a madreSelva y clavel.
Soy aquel tango que no tuvo rival
en las broncas y entreveros.
Pero fui sentimental
junto al calor
del vestido de percal.

Soy aquel que no aflojó jamás,
el que luchó con su valor
por mantener este compás
y con él
me sentí muy feliz
al poder triunfar con mi valor
lejos de aquí, allá en París.
Y después
de recorrer triunfal,
la vuelta pegué para volver
junto al calor de mi arrabal
y hoy al ver
que soy retruco y flor
quiero agradecer este favor
al bailarín como al cantor.

Entrerriano soy
de pura cepa y no hay
a pesar de ser tan viejo, varón
ni quien me pise los talones pues soy
el compás de meta y ponga y fui
de la quebrada y el corte el rey
en lo de Hansen y el Tambito.
Y en las trenzadas de amor
primero yo
por bohemio y picaflor.

Letra de Julián Porteño

En el barrio de San Telmo
yo soy
picaflor afortunao en amor
un punto bravo pa'l chamuyo floreao
buen amigo en cualquier ocasión
caudillo firme de jugado valor
pa' copar una parada
y afirmar mi bien probada
lealtad con el doctor.

Calá este varón
cuando con un gesto
mando en el resto
pa' ganar una elección.
Calá este varón
en bailongos bien mistongos
conquistando un fiel corazón.
Calá este varón
en salones distinguidos
todo presumido
de "doctor".
Calá este varón
mozo atrevido
siempre canto flor, envido
en el amor.

Naípe y mujeres
son mi única pasión,
sí señor,
ésta me dicen que sí
aquél me dice que no.
Pero no le hace
mella a mi condición
de varón,
soy entrerriano, señor
y tengo firme el corazón.

Música	Rosendo Mendizábal
Letras	A. Semino y S. Retondaro / Vicente Planells del Campo y Oscar Amor / Julián Porteño / Homero Expósito
Estreno	c. 1897

Nacido en Buenos Aires el 21 de abril de 1868 en una familia de posición desahogada, Rosendo Mendizábal reunió las condiciones de profesor de piano en casas de la alta sociedad porteña y pianista oficial de las principales casas de baile del entonces condenado género del tango. Los bailes de Laura y los de María *la Vasca*, reductos que la juventud aristócrata arrendaba por hora, bailarinas incluidas, para desplegar libre y discretamente la vocación mal vista del baile de tango, fueron algunos de los sitios que contaron con los servicios de Rosendo. En uno u otro, según distintas versiones, el pianista estrenó su tango *El Entrerriano*.

Como en la época no eran comunes ediciones de partituras del género ni existían, obviamente, grabaciones, todos los historiadores se guiaron, para situar su estreno entre 1896 y 1897, por los datos que consignan Héctor y Luis Bates en su libro *La historia del tango*. Si estos datos son ciertos, *El Entrerriano* es el más antiguo de todos los tangos que hoy tienen vigencia en los repertorios –anteriores, como *El talar*, fueron olvidados–. Y no es extraño que perdurase, tratándose de un tango de infrecuente elaboración para su época, pues ya presenta, además, el tipo de estructura de tres partes que más tarde se generalizará.

Al momento de su edición, Mendizábal firmó este tango –igual que toda su obra– como A. Rosendo. Según alguna de sus declaraciones, reservaba el uso de su apellido para la obra de la que se sintiera verdaderamente satisfecho, que nunca llegó. Aunque de acuerdo con ciertas improbables presunciones, Rosendo ocultaba el apellido para preservar su distinguida clientela de alumnas de piano, cuyas familias hubieran considerado inaceptable confiar a las niñas a un músico de tango.

La paternidad de *El Entrerriano* entró en discusión cuando Ernesto Ponzio –el compositor de *Don Juan*– aseguró que le pertenecía. En un trabajo sobre Ponzio (que finalmente rebate la teoría), Roberto Selles incluye algunas declaraciones de

aquél: “Este tango que se difundió como de Rosendo, es mío: se lo regalé a éste en aquel entonces en un baile que se efectuaba en el famoso Club de Pelota, en la calle Lavalle entre Andes y Ombú, club éste constituido por ciudadanos bacanes de Entre Ríos y *El Entrerriano* fue dedicado a esos señores” (*La Canción Moderna*, 1928); “*El Entrerriano* se lo regalé a Rosendo, una de aquellas noches en que con más facilidad se regalaba un tango que un cigarrillo”.

En el libro de los Bates se transcribe una carta del señor J. Guidobono, fundador junto con Esteban Benza del Z Club, una asociación integrada por cuarenta jóvenes para la organización de muy exclusivos bailes mensuales, a la que Rosendo dedicó el tango del mismo nombre. En la carta, Guidobono reafirma la autoría de Mendizábal y ofrece un vívido detalle de las circunstancias del estreno de *El Entrerriano*.

“Cuando usted tenga ante el micrófono al ‘pibe’ Ernesto, estoy seguro de que le informará que él es el autor del tango *El Entrerriano* y que fue un



Letra de Homero Expósito

Sabrán que soy
El Entrerriano
que soy
milonguero y provinciano
que soy también
un poquito compadrito
y aguanto el tren
de los guapos con tajitos
y en el vaivén
de algún tango de fandango
como el querer
voy metiéndome hasta el mango,
que pa'l baile y pa'l amor
sabrán que soy
siempre el mejor.

Ven, no ven lo que es bailar así,
llevándola juntito a mí
como apretando el corazón.
Ven, no ven lo que es llevarse bien
en las cortadas del querer
y en la milonga del amor.

Todo corazón para el amor
me dio la vida
y alguna herida
de vez en vez
para saber lo peor.
Todo corazón para bailar
haciendo cortes
y al Sur y al Norte
suelen gritar
que El Entrerriano es el gotán.

regalo que le hizo a Rosendo; esto lo ha dicho muchas veces y lo ha hecho decir a muchos. Yo estoy en condiciones de decir que eso no es exacto y que el verdadero autor es el malogrado Rosendo” –le escribe Guidobono a Héctor Bates.

“Si usted escucha a *Don José María, Don Enrique, Z Club*, y otros tangos del mismo Rosendo, notará enseguida la misma modalidad, lo que viene a confirmar su paternidad; lo mismo le pasará si escucha *Venus, Apolo, Independencia*, de Bevilacqua. Ahora, volviendo a Rosendo, la historia de *El Entrerriano* es más o menos la siguiente:

“Existía una casa de baile que era conocida por *María la Vasca*. Allí se bailaba todas y toda la noche, a tres pesos la hora por persona. Encontraba en esos bailes a estudiantes, cuidadores y jockeys y, en general, gente bien. El pianista oficial era Rosendo y allí fue donde por primera vez se tocó *El Entrerriano*. Era una noche en que varios socios del Z Club habían tomado la sala por varias horas de baile; recuerdo que siendo más o menos las 2 a.m. golpearon la puerta, atendió *María la Vasca* y regresó diciendo que eran los jockeys Pablo Aguilera, el famoso corredor de Pillito, Rafael Bastiani y otros cuyos nombres no recuerdo, y nos pedían que les permitiésemos participar del baile. Gustosos aceptamos y se bailó hasta las 6 a.m. Al retirarnos lo saludé a Rosendo, de quien era amigo, y lo felicité por su tango inédito y sin nombre y me dijo: ‘Se lo voy a dedicar a usted, póngale nombre’. Le agradecí pero no acepté, y debo decir la verdad, no lo acepté porque eso me iba a costar, por lo menos, cien pesos al tener que retribuir la atención. Pero le sugerí la idea de que lo dedicase a Segovia, un muchacho que paseaba con nosotros, amigo también de Rosendo. Y se le puso *El Entrerriano* porque Segovia era oriundo de Entre Ríos.”

Algunas de las primeras grabaciones del tango son la de Eduardo Arolas, la de la Banda Municipal y la del *Tano Genaro* –Genaro Espósito–. Entre las orquestas que lo grabaron posteriormente, figuran las de Francisco Canaro –que también lo registró con su Quinteto–, Julio De Caro, Osvaldo Fresedo,

Juan D'Arienzo, Alfredo De Angelis, Aníbal Troilo, Osvaldo Pugliese, Armando Pontier. Roberto Firpo lo grabó con su cuarteto. Ciriaco Ortiz, con su trío. Horacio Salgán en dos versiones, con su orquesta y también en dúo con Ubaldo De Lio. Y Astor Piazzolla con el Octeto Buenos Aires. En cine, su primera inclusión es en la película *Tango* (que inauguró el cine sonoro argentino), en versión de la orquesta Ernesto Ponzio-Juan Carlos Bazán.

El Entrerriano nació sin letra. Y sigue siendo interpretado casi sin excepciones como tango instrumental, a despecho de las cuatro letras existentes, de distintos autores, todas escritas años después de la muerte del compositor. La de Semino y Retondaro es la primera editada. Por su parte, Planells y Amor elaboraron una letra autorreferencial, en la que el clásico tango "habla" de su extendida fama (aparece en una partitura publicada por la editorial musical Tempo en 1959); es la única versión en la que los versos están escritos sólo sobre las dos primeras partes musicales y sus respectivos bises, manteniéndose la tercera parte sin canto. En cuanto a la letra de Julián Porteño, también en primera persona, presenta al arquetipo del caudillo político. Finalmente, en estas páginas transcribimos una cuarta letra, publicada por Tempo sin firma; el investigador Roberto Selles logró establecer que estos versos, que cantaba Carlos Solari en 1967, pertenecen a Homero Expósito, quien, probablemente, los escribió por encargo de la editorial y prefirió permanecer en el anonimato.

Agreguemos que ya Ángel Villoldo, alrededor del 900, había elaborado una letra de *El Entrerriano*, especialmente destinada a la interpretación de la pionera cancionista Pepita Avellaneda. Perduran estos versos: "A mí me llaman Pepita/ jai, jai,/ de apellido Avellaneda/ jai, jai,/ famosa por la mi-longa/ y conmigo no hay quien pueda".

El legendario poeta lunfardo Carlos de la Púa le dedicó a este tango un poema del mismo título en *La crencha engrasada*, su único libro: "Entrerriano, Entrerriano, en tu reo canyengue/ va cumpliendo un plenario la emoción del suburbio./ Me batís suavécito la parola del yengue,/ me ortivás de la

faca, de la cana, del lengue,/ del jotraba chorede y del laburo turbio.// (...) Vivirás, Entrerriano, mientras quede en el fango,/ como un mate curado, la amistad de un amigo,/ mientras haya algún orre que no cambie de tango (...)// Vivirás mientras siga copando la patriada/ un taura arrabalero que despreció la yuta,/ mientras se haga un escruche sin que salga mancada/ mientras taye la grela de la crencha engrasada,/ mientras viva un poeta, un ladrón y una puta". Este poema fue musicalizado y grabado por el guitarrista, cantor y compositor contemporáneo Juan Tata Cedrón.



Notas

1 Oscar del Priore (Buenos Aires, 1944) es uno de los especialistas de tango más destacados. Colaboró en medios gráficos y televisivos, y fue locutor de programas de radio. Es miembro de la Academia Porteña del Lunfardo, fundador de la Universidad del Tango de Buenos Aires, cofundador de la Orquesta de Tango de Buenos Aires y de la Academia Nacional del Tango y docente del Instituto Universitario Nacional de Arte. Ha recibido diversos premios y distinciones, y es autor de *El tango, de Villoldo a Piazzolla, Yo, Gardel* (Aguilar, 1999) y las biografías Aníbal Troilo, toda mi vida y Osvaldo Pugliese, su vida en el tango. Irene Amuchástegui (Buenos Aires, 1967) es periodista. Escribió en *El Heraldo* y *The Buenos Aires Herald*, integró la Redacción del diario *Clarín*, como crítica de tango y luego como editora en *Espectáculos*, la revista *Viva* y la serie de libros *Tango de Colección*. Desarrolló como editora de Contenidos el portal multimedia *10tango.com*. Es autora de *Vocabulario ideológico del lunfardo* (con José Gobello), *Agustín Magaldi, la biografía* (Aguilar, 1998), *Passeport Tango* (editado en Francia) y *Café de los Maestros*.

2 Irene Amuchastegui, nació el 17/07/1967. Premio Konex de Platino 2017. Ejerce el periodismo desde 1988. Escribió en *El Heraldo*, *The Buenos Aires Herald*, *El País de Uruguay*, *Crítica de la Argentina*, *Infobae* y otros medios. Trabajó en la Redacción de *Clarín*, como especialista en música popular en el suplemento de *Espectáculos*, como editora en el suplemento *Sí!*, la revista *Viva* y la serie de libros *Tango de Colección*. Entre 2006 y 2013 dirigió *10tango.com*, portal multimedia trilingüe desarrollado por Grupo Vi-Da. Colabora en *Revista Ñ* (*Clarín*). Es autora de varios libros sobre tango y cultura de Buenos Aires, entre otros: *Agustín Magaldi: La biografía* (Aguilar, 1998), *Café de los Maestros* (Retina, 2006) y, junto a Oscar del Priore, *Cien tangos fundamentales* (Aguilar, 2008) y *A mí se me hace cuento* (Aguilar, 2010). Trabajó en investigación periodística y guion para cine (*Al corazón*, de Mario Sabato) y televisión (*Mano a mano*, Canal Solo Tango; *La huella*, Canal á; *La Hora del Tango*, Televisión Pública). Es traductora (francés), es columnista de la revista *La Salida* (*Le Temps du Tango*, Francia) y traductora residente en la revista *L'Officiel* Argentina. Es autora del ensayo *Passeport Tango* (Atlantica, Francia, 2003) y tradujo el libro *Tangol* (de Jean-Luc Thomas, Corregidor, 2016). Es miembro titular de la Academia Porteña del Lunfardo y de la Academia Nacional de Tango.



Alfredo Gramajo Gutierrez - Norte

El Tango

Ayer, Hoy y Mañana



Laura Falcoff

LAURA FALCOFF

Coreógrafa. Crítica de danza. Dirigió la revista *Tiempo de Danza*. Autora del libro *¿Baillamos? Experiencias integradas de música y movimiento para la escuela*, Buenos Aires, Ricordi, Eudeba, 1994. Dirigió la edición del libro *Ballet Contemporáneo, 25 años en el Teatro San Martín*, publicado en 1993. Dictó talleres de danzas folklóricas argentinas en la Asociación Tango de Soie de la ciudad de Lyon, Francia. Es coordinadora del área de movimiento para niños en el *Collegium Musicum de Buenos Aires*. A partir de 1991 es responsable periodística de la sección de

danza (escénica y popular) del diario *Clarín*. Colabora en la revista cultural *N* del mismo diario y en las revistas del Teatro Colón y del Teatro San Martín. Asimismo, publica regularmente notas sobre danza en el suplemento cultural del diario *El País de Montevideo*. Desde el año 2005 se ha abocado a la redacción de una historia de la danza moderna y contemporánea en la Argentina así como una historia del tango escénico. Estos dos trabajos integran una *Historia General de la Danza Argentina que será publicada por el Consejo Argentino de la Danza, filial del Consejo Internacional de la Danza con sede en París*.

«La Argentina —escribió el musicólogo Carlos Vega (1956) en su libro *El origen de las danzas folklóricas*—, que en diversos momentos de su historia produjo varias danzas de limitada resonancia y alcance, realizó su única proeza coreográfica en escala universal con ese insuperado primor de expresión y técnica que es el tango argentino».¹

Una definición extraordinaria, sin duda, mucho más sustanciosa de lo que podría parecer en una primera lectura rápida. No nos detengamos en las palabras, que quizás pueden llegar a sonar anacrónicas, y pensemos a qué se refiere Vega cuando dice «(...) insuperado primor de expresión y técnica». La singularidad del baile de tango descansa, por un lado, en los complejos mecanismos de movimiento que el hombre y la mujer deben poner en juego, lo que no es otra cosa que *técnica* como desarrollo de habilidades, como dominio de un lenguaje determinado; por el otro, en lo que esa pareja que baila experimenta y al mismo tiempo comunica a quienes circunstancialmente la miran; es decir, lo que

Vega llama *expresión*. Al mencionar la palabra resulta ineludible subrayar el hecho de que la densidad expresiva de esta danza no puede separarse de la música que la acompaña.

El tango –una forma de baile popular, un género de la familia de los bailes de salón–, se sostiene sobre una técnica particularmente compleja y expresa *algo* que no puede definirse de una única manera pero que llama la atención por su, ¿cómo decirlo? *espesura*. Si hacemos un recuento ligero de otras danzas argentinas de pareja podemos evocar el simple y alegre juego amoroso que emana de una chacarera bien bailada o la refinada, reservada pero muy clara seducción que pone en acción la zamba. ¿Qué ocurre con el tango? ¿Qué evocamos? Dos cuerpos enlazados con mayor o menor proximidad, en actitudes más introspectivas que sensuales, y que se comprenden mediante claves difíciles de desentrañar si los que observan son no iniciados.

En otro párrafo del texto citado, Vega escribe:

Las dominantes danzas de enlace exigían el movimiento continuo de acuerdo con las prácticas consagradas; puesta la pareja a bailar, debía enhebrar acompañados paseos o vueltas sin detenerse ni un instante. Pues bien: los forjadores del tango introducen la suspensión del desplazamiento. La pareja se aquietta de pronto. Y esto más: suele pararse el hombre solo mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre. Parece poca cosa, pero a veces lo sensacional es suma de pequeñeces.

Es interesante el punto de vista de Vega, quien tranquilamente deja de lado en su descripción aquella idea de erotismo dramático hasta hoy tan estrecha-

mente, y a veces tan excluyentemente, asociada al baile de tango.

Desde sus remotos orígenes de arrabal, en un recorrido que pasa por su creciente expansión social a comienzos del siglo XX, su exitosa exportación a Europa y su no menos triunfal regreso al Río de la Plata, su florecimiento en los años '40 y su regreso a la popularidad después de un repliegue de varias décadas, el baile de tango ha experimentado cambios estilísticos varios: lo que se supone que fueron las características originales, muy posiblemente similares a lo que es hoy la milonga, acomodadas al también compás original de dos por cuatro; luego el tango orillero o *canyengue*, el tango salón y el tango del centro de la década del '40, y las modalidades más recientes como fusiones o derivaciones de estilos anteriores. Esta peculiaridad, esta capacidad de ir modificándose, distingue al baile de tango de otros géneros de baile de salón, que han podido persistir largamente en el tiempo sin sufrir grandes cambios en su forma. Un buen ejemplo es el vals, que lleva ya más de 200 años de historia (aún sigue vivo, al menos en fiestas de bodas) a través de los cuales pasó prácticamente intacto.

Sin embargo, no es sobre este punto que quiero detenerme, ya que hay un aspecto más sustancial para destacar: el tango fue modificándose de diversas maneras a lo largo de un siglo –incluso cambiando el compás, del dos por cuatro al cuatro por cuatro adoptado ya en la década del '20– sin abandonar aquel rasgo peculiar con el que se configuró en su primera etapa. Citando nuevamente a Vega: «La pareja se aquietta de pronto. (...) suele pararse el hombre (...) mientras la mujer caracolea o gira en torno y, a la inversa, firme la mujer, puede moverse el hombre».

Puede formularse de una manera más



Carlos Vega

amplia: el baile de tango se establece en las últimas décadas del siglo XIX como una danza de enlace, es decir, de pareja unida. Recordemos aquí, dicho sea de paso, que el primer baile de enlace de salón que adopta la sociedad occidental es precisamente el vals que irrumpe, desde un remoto origen folklórico, acompañando las nuevas ideas de libertad y exaltación de los sentidos que trajeron la Revolución Francesa y el movimiento romántico. El vals abre un ciclo de danzas de enlace que se renovarán a lo largo del siglo XIX, y desplaza gradualmente a aquellas del ciclo anterior, como el minué o la contradanza, entre las más conocidas expresiones de danzas de pareja suelta.

La diferencia esencial del tango naciente con otros bailes de salón que le son contemporáneos –las entonces popularísimas polka o mazurca– es, en primer lugar, que los movimientos que ejecutan el hombre y la mujer no son simétricos; es decir, que uno y otra pueden hacer cosas diferentes al mismo tiempo. Luego, que la ejecución de pasos no responde a un orden predeterminado, sino todo lo contrario. Finalmente, pero no lo menos importante, el tango introduce la pausa, la detención en distintos momentos del baile como un elemento constitutivo fundamental. Es esta manifestación lo que suele denominarse con el término *cortes*, citado con frecuencia si bien muchas veces no se conoce exactamente su significado. Vale la pena agregar que la palabra *quebrada*, habitualmente unida a *corte*, alude a los movimientos quebrados de las caderas; pero este es un rasgo de estilo del tango de las primeras épocas que luego cayó casi enteramente en desuso.

Uno de los rasgos más interesantes del baile de tango es el tipo de comportamiento que impone al hombre y a la mujer. Para decirlo con una de las varias maneras posibles: el varón conduce a su com-

pañera –por la pista, en los movimientos y figuras que le sugiere, y sin que se miren ni se hablen– a la vez que elige los pasos con que va armando su baile. La mujer se deja conducir, atenta a lo que le marca el hombre, si bien su respuesta no es de ningún modo pasiva. La propuesta improvisada del hombre y la respuesta espontánea de la mujer se producen simultáneamente, con un tipo de entendimiento que suele resultar misterioso a un espectador ocasional. La marca, el eje del equilibrio, la manera de caminar y la relación con la música –aspectos atinentes al dominio de la técnica del tango– eran y continúan siendo una responsabilidad masculina (las modalidades que imponen hoy las milongas gays y lesbianas no han alterado la división de roles, independientemente de quién asuma cuál de ellos).

Esta descripción –casi meramente técnica– de la manera en que se baila el tango en todas las modalidades pasadas y presentes no pretende omitir la carga erótica, sensual o sencillamente sentimental que se atribuye al género. La proporción de esta carga, sin embargo, es siempre más visible en todas las variantes de tango de escenario, un tipo de efusión –bien o mal hecha, no importa– que muy raramente se verá en la pista. Esta diferencia no dice nada en particular de uno y otro, no vuelve a uno más puro o más legítimo que el otro. El tango de pista y el tango de escenario o de exhibición nacieron casi a un mismo tiempo, medido, desde luego, en tiempos históricos; sus caminos se cruzaron numerosas veces en el curso de los años y aún hoy se cruzan. Los más célebres bailarines de escenario tomaron pasos de bailarines de pista en diferentes épocas, del mismo modo que los bailarines populares incorporaron pasos ejecutados o inventados por profesionales. La espectacularidad que el teatro impone, la elaboración escénica, la necesidad de apelar a recursos dramáticos suman con fre-



Tango en Medellín

cuencia un carácter fuertemente sensual al tango –hablamos de un tango de raíz popular, no de tango-ballet– que el baile de salón raramente revela.

«La danza del tango se erige en la versión vertical de otro ejercicio que primitivamente fue horizontal», escribió alguien. La frase es conocida y se la repite bajo diferentes formas, pero no es más que un juego de palabras que poco agrega a la comprensión del fenómeno del tango como baile de salón, y en todo caso más bien lo distorsiona. Si de cuestiones amorosas se trata, vayamos más atrás: el minué fue una danza teñida del refinado erotismo que podía esperarse de la corte francesa en el siglo XVIII. El vals, por su parte, fue condenado –e incluso prohibido– bajo la acusación de ser lascivo, excitante y venenoso. La danza social ha sido y será siempre una forma de cortejo aunque este cortejo signifique apenas una representación, genuina y placentera pero representación al fin. Consideremos bajo este punto de vista el remate del siguiente fragmento, publicado en París en 1925 –última etapa de la fiebre del tango en Europa– bajo la firma de Sem:

¿No es sorprendente ver todos juntos, amontonados en tres habitaciones desnudas, a riesgo de la mayor promiscuidad, a los especímenes más heteroclitos, más incompatibles con todas las esferas: feroces snobs celosos a rabiarse de sus amistades minuciosamente escogidas, aristócratas arrogantes imbuidos de todos los prejuicios de casta, vagos vividores, ganchos de casino y pordioseros, una princesa de sangre, un grande de España, dos duquesas, actores, empresarios, oficiales, jovencitas y zorras, aventureras cosmopolitas y burguesas, confundidas en la misma embriaguez, el mismo delirio del tango? (...) Toda esta gente se enlaza, se incrustan unas en otras, giran y ondulan, re-

cogidos y graves, sin chocar, sin asco, con la mayor facilidad y la armonía más exquisita. Y además, no lo dude, esta gente, después de haber mezclado su aliento, su transpiración, sus jugos, enredado sus rodillas, trenzado sus piernas, fundido su carne erizada de deseo, después de haber sido agitados, mezclados, revueltos durante horas por el dulce mecanismo de esa batidora musical, retomarán a la salida, con su vestuario, sus prejuicios, sus desdenes y sus distancias, y, habiéndose sacudido ese hechizo con el aire salubre de afuera, ya no se conocerán.²

Si se despoja el texto precedente de todos los ingredientes literarios y las descripciones hiperbólicas, lo que queda no es muy diferente de aquello que ocurre en cualquier pista de baile de Buenos Aires a comienzos del tercer milenio. La compatibilidad entre bailarines se limita al perímetro de la pista y a la duración del tema musical. Puede haber simultáneamente dos, tres, cinco compañeros predilectos con los que se suscite esta identificación y es entonces cuando determinado salón o las grabaciones de determinadas orquestas se convierten en citas sobreentendidas entre los pares. En la vida efímera de un tango se establece una comunicación casi amorosa, aunque no trascienda las fronteras del baile y aunque nada más una a las partes. Los encuentros pueden sucederse innumerables veces sin que a uno le parezca necesario conocer siquiera el nombre, la ocupación o el estado civil del otro.

La segunda gran ola expansiva del baile de tango –en las pistas pero luego también como género escénico– se produjo a comienzos de la década del '90, fruto del éxito internacional del espectáculo *Tango Argentino*.³ El número de aficionados al tango de pista continúa creciendo día a



Afiche del espectáculo en Londres

día, en Jujuy y en Nigeria, en Alaska y en el Gran Buenos Aires. En toda Europa y en Estados Unidos, también ahora en varios países de Asia, se organizan festivales que en cuatro días incluyen talleres dictados por profesores argentinos, exhibiciones de números de danza y organización de bailes propiamente dichos. Se multiplicó la demanda de seminarios específicos – milonga, tango *canyengue*– y la música que se elige es la misma que se escucha en los ámbitos de baile porteño, es decir, preferentemente grabaciones de la década del '40.

Volvamos por última vez a Carlos Vega, en un fragmento de la misma obra citada más arriba:

Hacia 1890/1900 sólo se mantienen (...) esos pobres bailes trabajados, cansados en que dos personas enlazadas marchan y dan vueltas, más atentas a la conversación que al baile. Motivos extracoreográficos invaden los salones. Los bailarines más conversadores – los más simpáticos, como se decía – triunfan sobre los diestros y afinados. Las danzas entraban en monotonía y la indispensable *expresión por el movimiento*, la tradicional elegancia y minuciosa pericia padecían desdén y arrasaban consigo muchos siglos de gloria. Siempre fue la danza, en diversa medida, instrumento de aproximación, pero por manera de coreografía; ahora el baile era una tertulia en movimiento. Habría sido preferible que los danzantes se quedaran sentados. (...) El mundo occidental sentía la crisis y los salones argentinos reproducían la inquietud. Era necesario retornar a la danza. Algún lugar del mundo, algún ambiente recóndito, debía producir el baile salvador. Y estaba ocurriendo. Hombres de todas las clases sociales y oscuras mujeres de

tupamar promovían el alumbramiento: entre ligas visibles y cuchillos ocultos la ciudad de Buenos Aires estaba homeando la gran danza del siglo XX. Advenía el Tango argentino.

¿Cómo sigue la historia? Seguramente la primera cuestión a considerar es la de si el tango continuará bailándose y, en caso afirmativo, cómo será ese tango. La música, de la que ninguna danza social puede separarse, se erige, por un lado, como una de las grandes incógnitas. Curiosamente el tango, en su aspecto bailable, se ha modificado en los últimos diez años, pero la música sobre la que se baila continúa siendo, en una proporción ampliamente mayoritaria, la que se compuso y grabó en las décadas del '40 y del '50, poco más, poco menos. Algunos compositores jóvenes de hoy consideran que el baile de pista no toma en cuenta los tangos que ellos componen porque los bailarines se resisten a acostumbrar el oído a las nuevas propuestas, como si la resistencia fuera el efecto de características armónicas o tímbricas inhabituales que exigirían una buena disposición del que escucha. El problema, según mi punto de vista, es esencialmente rítmico.

La danza popular requiere una cierta previsibilidad que las métricas cambiantes de los tangos nuevos no pueden proporcionarle. Podrá argumentarse que muchos tangos ejecutados por la orquesta de Pugliese –al menos en una etapa de la evolución de esta orquesta– tienen un *tempo* inestable y eso no los ha tornado menos adecuados para la pista de baile. Es cierto; pero valen frente a esto dos argumentos: por un lado, la frecuentación de esa música acabó por hacer posible la anticipación de las oscilaciones del tempo; por otro lado, no muchos –ni si

² *Tango argentino*. La autora se refiere al espectáculo del director y productor teatral Claudio Segovia y del vestuarista Héctor Orezza. Surgió con el propósito de reunir a los artistas consagrados en la época de florecimiento del tango, anterior a 1950. En 1983 la compañía debutó en el teatro Châtelet de París. El espectáculo, concebido con la estética del «chic reo» o la aristocracia del arrabal, provocó un resurgimiento del interés internacional por el género y obtuvo el elogio unánime de la crítica. María Graña, Copes y Nieves, Raúl Lavié fueron parte del elenco original (Cfr. «Operativo retorno», en <http://www.clarin.com/diario/1999/10/13/c-00601d.htm>. Consultada 8/06/06). N. de C.

quiera entre buenos bailarines de pista-, se atreven a bailar la música de Pugliese.

En este punto aparece con bastante claridad un fenómeno interesante: la disociación entre las necesidades creativas de los músicos –muchas veces autónomas, es decir, independientes de cualquier requerimiento funcional al baile o de cualquier otra cuestión– y las aspiraciones de bailarines, necesitados de algo conocido, posible, con el que puedan fundir su accionar.

¿Es necesario que aparezca una nueva música de tango para que el baile se renueve? No parece haberlo necesitado en la última década, en la que surgieron nuevas formas, nuevos pasos, nuevas dinámicas, otras maneras de enlazarse la pareja que baila. Porque si los tangos de las orquestas de la época de oro sirven tanto a las formas heredadas como a las nuevas formas que se producen, ¿podría emanar de una decisión voluntarista –«hay que crear otras músicas para estas otras maneras de bailar»– una música de tango que merezca ser bailada en el tercer milenio? Ni el arte culto ni el arte popular parecen haber nacido nunca genuinamente de decisiones impulsadas por el «hay que».

Pero también es necesario referirse a la moda del tango bailado sobre arreglos electrónicos, ubicada en el extremo opuesto del ejemplo mencionado más arriba ya que marcha a contramano de la riqueza rítmica que el género contiene, de ese constante desplazamiento de los acentos que forma parte de la naturaleza de la música de tango y que también, a su manera, alimenta al baile. Aun en el tema más machacón de la orquesta de D'Arienzo existe la posibilidad de que el bailarín cree múltiples variaciones relacionadas con las pausas, los contratiempos, las divisiones del pulso básico.

¿Respuestas definitivas, hipótesis? Por

ahora pareciera no haberlas.

Busquemos en cambio alguna perspectiva para la popularidad creciente de esta danza en su expresión social, popularidad que tiene hoy quizás mayor peso en términos geográficos que numéricos. Hay que recordar que a mediados del siglo XX la pareja en el ámbito de la danza social comienza gradualmente a perder contacto: ya no se abraza, luego se toma sólo de una mano, más adelante se aparta del todo, finalmente ya ni siquiera se mira. La entidad *pareja que baila* ha acabado por disolverse en un conjunto multitudinario e indiferenciado que se agita bajo los efectos de una música ensordecedora. Cuando se piensa en esos miles de individuos que en incontables pueblos y ciudades de todo el mundo se mueven de a dos de acuerdo a las normas de una danza compleja y extraordinaria, por qué no imaginar que están iniciando, sin saberlo, un nuevo ciclo –sin duda más vital– del baile social. Es decir, un regreso al baile de la pareja unida, que en el caso del tango ha demostrado además que puede cambiar todo lo que sea necesario para continuar siendo el mismo. ■

Referencias

Vega, Carlos: *El origen de las danzas folklóricas*, Buenos Aires, Ed. Ricordi, 1956.
Sem: *Les Possédés*, París, La Ronde de Nuit, 1925.

Fuente <https://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20025>

Historia del tango en la periferia de Buenos Aires



de **Martín A. Biaggini**

La historia del Tango es múltiple. Y ciertamente bien ligada a la tierra de autores, compositores e intérpretes. Un historiador, y si local mejor aún, seguramente puede desarrollar con precisión las raíces de esa relación, especialmente en los suburbios. Y ése es el caso de **Martin Biaggini**, autor de *“Historia del tango en la Matanza”*, que aquí nos ocupa, y también de *“Apuntes para la historia de Tapiales”*, *“Villa Luzuriaga, ayer hoy y siempre”*, y *“Ciudad Madero desde la colonia hasta 1950”*. Para degustar (proponemos ciertamente que lo busquen y como con cada libro que presentamos, lo lean) colocamos aquí su introducción y parte de su recolección de los tangos dedicados a La matanza. Y nos permitimos colocar los enlaces para escucharlos: Disfrutenlo.

Historia del Tango en la periferia de Buenos Aires

Martín A. Biaggini

INDICE

Prologo	5
Introducción	9
I – El Partido de la Matanza	11
II – El tango llega a la Matanza	15
III – Los Prostíbulos	19
IV - Los Boliches y los Bares	27
V - El tango en el ambiente familiar	33
VI – El malevo Muñoz	45
VII – Los tangos de la Matanza	49
Índice	63

Bibliografía

Introducción

El surgimiento del Tango como expresión periférica

La cultura es una dimensión omnipresente en las relaciones sociales, en permanente construcción, con la cual la sociedad organiza sus normas, regula sus experiencias, ordena su "presente". Pero no todas las prácticas culturales son legitimadas por la sociedad. No todas son "bien vistas". En una relación desigual de poder, un grupo social impone hegemoníamente una visión de la realidad sobre el resto. La cultura, justamente, es la encargada de "legitimar" las prácticas correctas, y evidenciar las incorrectas. Ante estos mecanismos de control, surgen casos contra hegemónicos (desviación o rebelión ante las normas imperantes). Los individuos que no cumplimenten con las convenciones propuestas e impuestas por la cultura hegemónica, reciben el rechazo social, y se convierten en marginados sociales.

Así, en una nación que nació forjada por una elite intelectual y política, que necesitaba no solo alambrar y delimitar el territorio "nacional", sino por sobre todo el "simbólico", ante un crisol de prácticas

diversas que conformaban su población (pueblos originarios, negros libertos, criollos, inmigrantes, etc.), nace el tango como práctica suburbana. Desde la perspectiva gramsciana, este género (que no sólo incluye letras, sino también música, un lenguaje propio, baile, modos de relacionarse y vestimentas) formó parte en sus inicios de lo que puede llamarse como una práctica de resistencia, una lucha por un modo de reproducción social en el que estaban en juego muchos sentidos.

Y es notorio observar cómo, una práctica cultural que, para fines de siglo XIX estaba ajena a la "Nación Argentina" imaginada por la generación del 80, finalizado el siglo XX va a ser un elemento indiscutible en la representación de identidad de la Nación Argentina actual.

Martin A. Biaggini

Capítulo VII

LOS TANGOS DE LA MATANZA

Varios tangueros eligieron el partido de la Matanza, sus barrios o sus personajes para inspirarse a la hora de componer o escribir una letra. Es así que varios tangos nombran lugares del partido, o simplemente están dedicados exclusivamente a él (El tango **Tablada**, al cual Canaro puso música, fue escrito por Oscar Corvalan, un cantante que vivió en esta ciudad).

(N del E. <https://www.youtube.com/watch?v=y0GuxCEh3K8>)

Si bien fueron varios los tangueros que escribieron sobre la Matanza, el autor que más se destacó fue **Amintor Matías Vidal** (su nombre artístico fue Aminto Vidal). La familia Vidal era oriunda de Parque de los Patricios, como el tango mismo, y por ello, los primos de la familia se empezaron a relacionar con dicho género: su primo Jorge Vidal fue cantor, sus hermanos Domingo Antonio, bandoneonista, Héctor (que usaba el apellido artístico Rosales) fue cantor, y Roberto compositor. Aminto de chico radicado en Villa Madero y luego en Ramos Mejía, dedicó gran parte de su vida a recordar en sus tangos a su pago de la Matanza.

Explicaba Aminto Vidal: *Yo vivía en la casa de mi abuelo, que estaba a una cuadra del Club los Muchachos, ahí vivía mi abuelo, el viejo Matías Vidal, era chileno el viejo. Uno de sus hijos, el padre de Jorge Vidal, nació en Mendoza, hasta que en definitiva se fue a vivir a Madero. Y le dijo a mi padre en una oportunidad, que se vengan a vivir a Madero, y mi viejo, que era jubilado de la policía, nos fuimos a vivir a Madero.*

Aminto, que lograra triunfar como compositor y pianista en distintos medios radiales de Capital Federal, conoció el estrellato cuando alguno de sus tangos sería grabado entre otros por Osvaldo Pugliese.

Así lo explica el músico: *Yo cobraba un dinero y les decía a mi viejo y mi vieja, no se olviden que yo tengo que comprar el piano. Yo tenía una profesora de piano, tuve mucho tiempo estudiando. Estudié armonía, contrapunto, todas esas cosas que son importantes de la música, y entonces se me ocurrió formar un conjunto. Empezamos a trabajar en los barrios. Entonces apareció uno, y me dijo, si vos quieres te hago entrara a la radio. Pagar no te van a pagar*

Yo le hablé a mi viejo, le dije, mira papá, me pasa esto, este señor tiene una audición y quiere que vayamos para allá y él la está pagando, y necesitan que lo ayuden. Y mi viejo dijo: Si, lo ayudo yo, le doy el 50 % y el que pase las publicidades que tiene. De esa forma estuvimos en la radio. Me busqué los buenos músicos que tuve, y a Osvaldo Rizzo, Pichuquito, tenía 14 años, pero anteriormente estuvo Baffa, que después se fue con Troilo. Pichuquito estuvo trabajando conmigo un año y medio dos, después lo llamo Hector Varela.

Con el tiempo, el compositor comenzó a dedicarle un tango a cada localidad matancera. *Bueno tenemos un montón de zonas y de verdad que yo siempre me he referido a todas las zonas y he hecho un tango para ellos. Por eso yo tengo acá en la Matanza, alrededor de 25 temas que tienen que ver con las localidades de la Matanza. Donde yo he ido a trabajar con mi conjunto.*

Villa Madero

. (N del E. <https://www.youtube.com/watch?v=vt13VR62TKA>)

"A Villa Madero"

(Tango, 1956, letra y música Aminto Vidal)

El primer tango que el Sr. Vidal compusiera para el partido de la Matanza, sería "A Villa Madero", grabado en la RCA Víctor, el cual tiene su origen en un terrible asesinato ocurrido en la esquina del club "Los Muchachos". Ese día, Aminto había llegado de visita al club de su infancia, y lo encontró cerrado por luto. Cuando se enteró de la muerte de Pepe Vidal (un amigo de su infancia), se inspiró y en una mesita del club escribió los primeros versos de la letra que luego daría vida al tango.

Se pasaba en la audición "A Villa Madero", auspiciada por la casa Gervasio Pérez, y su presentador era Tito Sobral. El programa, liderado por el tanguero Aminto Vidal, se emitía en Radio del Pueblo en la década de 1950.

A Villa Madero (Tango 1956)

"Primera parte

Cuando era un purretito vagué por tus calles

Llevando la aventura y el ansia de jugar,

Y ya por la mañana o al caer la tarde

Era mi único norte, andar y siempre andar.

Me acuerdo de la barra que siempre se juntaba,

Los hermanos Novelli, Mingo, Ernesto y Carlín.

Rodera, Alberio, Pepe, que tanto la gastaba

Y otros tantos muchachos con ansias de vivir.



Aminto Vidal y Roberto Ramos en el Club "Los Muchachos".

"A Tapiales"

(Tango, grabado en 2004, Letra y música Aminto Vidal)

Entrevistando al compositor Don Aminto Vidal en su casa de Ramos Mejía, luego de un café y una charla extensa que recorrió cada pueblo de la Matanza con sus anécdotas, sus poemas y sus tangos ejecutados por Aminto en su piano, él mismo nos confesó que de todos los tangos que había compuesto para el partido de la Matanza, uno de ellos, el tango "A Tapiales" no había sido nunca grabado.

Escuchado esto, propusimos al tanguero grabar este tango para así tener ya todos los tangos dedicados a la Matanza grabados. Así fue como convocamos al bandoneonista Antonio Maggio, de

Segunda parte

Villa Madero, barrio de mi niñez.

Villa Madero, hoy a ti vuelvo otra vez.

Villa Madero, que gaucho y lindo sos.

Aunque cambié de sendero

Siempre estarás, mi Madero

Metido en mi corazón.

Primera parte (bis)

Callecita de tierra, tú también has partido

El progreso imponente su zarpazo te dio.

Pero aún queda en mi alma tu recuerdo querido

Y el chamuyo sagrado de mi fiel corazón.

Hoy, de nuevo aquí estoy transitando tus calles

Yo te juro Madero, me causó un alegrón.

De tus cuatro casitas sin causarte un agravio

Hoy ya sos la ciudad que tu gente añoró".

jóvenes 94 años, al mismo Aminto Vidal de 89 en piano, al violinista Gilberto Dougur (primer violinista del Teatro Colon ya jubilado), a Leandro Zapino un joven contrabajista revelación de la zona, y la voz de Horacio Fitenco para la grabación y filmación del tema "A Tapiales" que conformó la presentación del documental que lleva ese nombre.

*"Sueño viejo Tapiales... Con tus noches hermosas...
Al compás de la brisa... Matizando el rosal...
Y tus pibas paseando... Por tus calles floridas...
Junto con los muchachos... En un mismo soñar...
Por eso que en mi verso... Te recuerdo Tapiales...
Tomados de la mano... Con mi dulce ilusión...
De brindarte en un tango... Acercando a tu luna...
Un jardín... De esperanzas y una fuente de amor..."*

Segunda parte

*Tapiales...
En las noches... De tus tangos...
Tapiales...
En tus bailes... De color...
Tapiales...
Tengo un recuerdo prendido...
De aquellas barras de amigos...
Que bailaban... Con pasión...
Tapiales...
Barrio lindo... Es mi desvelo...
De brindar... Pronto en tu cielo...
Del rosal... De mis anhelos...
Un tango... Para tu arrabal...*

Primera parte (bis)

*Cuántas veces... En el tren... He viajado a tus lares...
Con el ansia que lleva... Enancada ilusión...
Y al andar caminando... Por tus calles Tapiales...
Ya se aspira el perfume... De jazmín o malvón...
Y acercando a la plaza... Ya se siente el bullicio...
De tus noches de fiesta... Que brindó un gran campeón...*

*Miguel Ángel Pendola... Que del box... Fue un guapo...
Flor de muestra... Tapiales... De tu tierra... Un varón...*

Letra y música: Aminto Vidal



Antonio Maggio, Norma Matarese, Yolanda Pisano, Martín Biaggini, Aminto Vidal, Oscar Tavorro y Sra. De Vidal en el estreno del tango "A Tapiales"

(N del E: <https://www.youtube.com/watch?v=eIMDfF-kBn8>)

"Mi linda Ramos Mejía" (fragmento)

Tango – 1985 Letra y música: Aminto Vidal

*"Las estrellas que titilan en la noche
se parecen a tu espacio nocturnal.*

De boliches de jolgorio y de citas

Que se dan en tu mundo casi irreal.

Mientras tanto la ciudad se muestra altiva

Con su estampa de cemento y de piolin

Tardecita... y un andar por tu avenida

Cena y baile, los amigos y un latir".



Aminto Vidal
Artista de L. S. G. - Radio del Pueblo

*Para Betty mi gran esposa.
don Carlos Acuña. Final*

"Laferrere" (fragmento)

Tango – Letra y música: Aminto Vidal.

*"Ciudad diseñada de muy avenidas
el progreso vértigo al sentir luchar
así es Laferrere, ciudad de matanza
con ritmo y decoro, con ansias por mas
tu gente viajera, pelea y se amara
que Dios te brindo"*

"A Lomas del Mirador" (fragmento)

Vals 1985 Letra y música: Aminto Vidal

*"Aquellas serenatas felices en la loma
junto a las madre selvas, la brisa y el malvón
me trae el recuerdo que hoy surge en mi memoria.
Como para olvidarte, Lomas del Mirador.
La barra de muchachos bailando en la esperanza.
En provincias Unidas o en Sargento Cabral.
En las noches de sábado que alegres se juntaban.
Contando justo el mango para ir a milonguear."*



"A Villa Insuperable" (fragmento)

Vals – Letra y música: Aminto Vidal

*"Hay un barrio en la matanza
que casi sale del mapa
por un lado esta Crovara
del otro general paz
es un barrio chiquitito
con amigos entrañables
esto es Villa Insuperable
hoy de turno en mi cantar"*

Fuente, art completo y notas: <https://www.academia.edu/36181337>

El Tango y sus “fueyeros” negros



Luis Blaugen Ballin

Los antecesores del “bandoleón” en Buenos Aires

En los comienzos del tango (ya como música criolla me refiero, pues anteriormente hubo un “tango de los negros”, que fue el precursor) se emplearon el organito, la armónica (Ángel Villoldo la usaba mediante un soporte, para poder tocar al mismo tiempo el piano), el armonio (ver más adelante), el acordeón; en fin, todos instrumentos de lengüetas que irán anticipando la introducción del bandoneón. Músicos callejeros solían emplear también el famoso “peine con celofán”.

Los introductores en el Río de la Plata

Se destacan los siguientes personajes, por orden cronológico:

-Un marino alemán: “Su introducción se debe a un alemán que lo trajo en un paquete junto a unos pantalones de pana y unas pipas con tapas metálicas...”. Revista Leoplán, Ed. Sopena Arg. S.A. Probablemente sea el mismo tipo que a mediados del 1900 comerciaba concertinas en La Boca.

-Un herrero suizo: Jorge Labraña halló una nota que reza que su introductor en el Plata (más precisamente en Uruguay) fue un suizo, Schumacher, en 1863. No obstante, no se sabe de dónde surgió esa nota.

-Un brasileño: Antonio Chiappe alega la siguiente hipótesis, enunciada en un artículo que aparece en La Razón del 23-10-1919, rezando:

“Este instrumento fué [sic.] dado a conocer en nuestro país allá por 1870, por “Bartolo el brasilero”, que trajo uno de 32 voces, fue uno de los primeros bandoneonistas”. Todos estos bandoneones eran versiones primitivas del instrumento y poseían esos 32 sonidos.

-Un inglés: hay quienes dicen que el introductor del bandoneón fue Tomás Moore, “el inglés” (¿o acaso era irlandés?): “Aproximadamente en 1884, llegó a Buenos Aires un inglés llamado Don Tomás que trajo el primer bandoneón, instrumento que dominaba fácilmente...”. Revista Sintonía, reproducida en Bates, 1936: 41.

Según Augusto P. Berto: “Del primer bandoneón que se sepa, está establecido el origen. Lo importó Don Tomás (El Inglés), un personaje extraordinariamente simpático. (...) El padre de Santa Cruz se hizo amigo suyo y de la concertina que tocaba salió el nuevo instrumento”. Reportaje para la revista Sintonía, 1937.



Moore fue quizás el primero de sus cultores en el país.

También se especula sobre un tropero llamado Pascual (Pascualín) (Zucchi, 1998: 27).

Lo destacable es que este instrumento entra al tango desde estratos populares, no desde la academia, como podría ser el piano (generalmente), por ejemplo. Antes del '10 el bandoneón está acotado al arrabal, entre compadritos y carreros, no en el centro; precisamente, es lo que hace que una orquesta sea "típica": la presencia del fueye (condición sine qua non) en la formación, y recién a fines del '9/principios del '10 logran acceder éstas al disco, instalándose con fuerza a los dos años de este hecho. Estas formaciones tocaban todos los géneros y su reinado se extendió por unos 20 años. Hasta su irrupción en la urbe, no hay técnica depurada del instrumento, falta destreza en el dominio.

El precursor vernáculo

Es en la Guerra del Paraguay (1864-1870), conocida también como de la Triple Alianza (Argentina, Uruguay y Brasil) contra ese país, donde hace su supuesta aparición el primer "fueye", en el año 1865 (un año luego que su creador, Heinrich Band, quien lo ideara en 1835, comenzara a producirlos en Hamburgo en serie, los famosos AA), de la mano de un soldado del ejército de Mitre, el negro José Santa Cruz, afroargentino, padre de Domingo "el rengo" (n. B° de Once, 20-12-1884, † 5-8-1931) y Juan; Domingo supo ser bandoneonista, compositor y director, moviéndose entre La Boca y Barracas, e inició su carrera autoral componiendo en 1904 el tango Unión Cívica, que no está dedicado a la UCR sino al partido anterior, la Unión Cívica Nacional, y, directamente, al caudillo Manuel J. Aparicio, tal cual aparece en el encabezado de la partitura. Juan, hermano de Domingo e hijo de José, que era pianista, fue quien declamara que su padre tocaba el bandoneón de antes de la Guerra del Paraguay.

Los pioneros tanguistas que le sucedieron

A fines de la década del 1890, el "fueye" empieza a figurar en los tríos (flauta, violín y guitarra); con el tiempo, pasará a suplir a la flauta; es en este último decenio del 1900 que ya aparecen varios bandoneonistas en distintos locales porteños en los deslindes de la ciudad (Ferrer, 1980 II:80), fecha en que se lo incorpora al tango merced a la primera generación de bandoneonistas de renombre: Sebastián Vázquez, Domingo Repetto, Antonio Chiappe, Zambrano (quien será maestro nada menos que de Pacho), Romero, Mazzuchelli, encabezados por la legendaria figura de Ramos Mejía, maestro de los antedichos. La consagración en los pequeños conjuntos del 900 es mérito de Pacho, Domingo Santa Cruz, Greco, tano Genaro y Berto. Después del '15 se desarrolla toda una escuela de este instrumento.

Además de los intérpretes ya citados cabe mencionar a Pedro Ávila, el ciego Ruperto, el primero en tocar tangos en el bandoneón, quien se instalaba en el Mercado Viejo, en Moreno y Chacabuco, y ejecutaba la música por la limosna que solicitaba.

Posteriormente (y anterior a Pacho, o sea, de la Guardia Vieja), ca. 1897, irrumpe a escena Sebastián Ramos Mejía, alias "el pardo" (que era mayoral o motorman de tranvías a caballo y que con el tiempo será maestro, dando algunas lecciones nada menos que a Vicente Greco. Formó dúo con Carlos Alberto Barbagelata, a inicios del s. XX. Hereda su apellido de los amos patricios de su antepasado. Actuaba en el bodegón de Canning y Santa Fe), y al igual que los Santa Cruz, era afroargentino, hijo de libertos, y fue él el introductor de este instrumento en el tango en el sentido más literal, ya que José no tocaba un bandoneón sino una concertina marca Band-Union (es más chica que el bandoneón, hecho que la hace más "portable", y era común que haya siempre algún marino que la tocara en los barcos) o concertola, la cual él le había canjeado a un marino alemán que viniera a nuestra tierra a bordo de un carguero (José María Parapar recuerda este dato: ¡gracias José!). José la tocaba meramente de oído, ejecutando estilos, vidalitas, polcas y mazurcas.

El pardo Ramos Mejía tocaba en el Café Atenas de Ministro inglés (hoy Scalabrini Ortiz) y Santa Fe. Su bandoneón tenía 53 voces.

"También estuvieron Zambrano, Mazzucchelli, Vázquez, Solano, Ramos, Bartolo el discípulo, sargento Gil, los morenitos Lamadrid, Ortiz, el pardo o el negro Pablo Romero (pionero por la zona de Palermo), Pinilla, Pellegrini, Máximo el lombardito, "Cabo" Cocó, Sebastián Cato, el citado Antonio Francisco Chiappe (nacido en Montevideo, en 1867, venido a Barracas, Buenos Aires, en 1870), Pastor en La Plata

y Casiano en Córdoba, donde gustaba mucho. Todos estos intérpretes cobran fama dos o tres años 5 antes que termine el siglo. Según Chiappe, casi todos éstos ejecutaban piezas de dos o tres partes y a veces le agregaban algo de su idea; no así Chiappe, que fue el primero en hacer conocer los grandes valeses de Émile Waldteufel y piezas de otros autores conocidos de orquestas, recogiendo después esta gran falange del día del aficionado al “fuelle”, en la que hay algunos virtuosos como Pacho, Canaro, Arturo La vieja, Berto, Arolas, el ruso Antonio Pinotti y muchos otros, a los cuales se les puede oír en orquesta y mejor solos para poderlos apreciar, pues como se ejecuta con la música de piano, puede en éste acompañarse al mismo, sin necesidad de que los otros le cubran las faltas. Queda por lo tanto aclarado el punto con respecto al dichoso “fuelle” haciendo presente, de paso, que se trata de un instrumento de los más difíciles de ejecutar para tocarlo bien; es inexacto que éste haya sido ‘música de fogón’ como se ha dicho, sin duda por personas que no estaban interiorizadas del origen del bandoneón, pues en aquellos tiempos si bien es cierto que no figuraba en los grandes salones, se tocaba en casas de familias muy decentes, y guay del que quisiera ejecutar un tango, porque corría el riesgo de irse con la música a otra parte. Hoy, en cambio, es permitido, pero como dice el adagio, ‘lo que es moda no incomoda’.

Quienes lo imponen

Esta etapa se da dentro de la tan mentada Guardia Vieja: entre 1905 y 1906 Juan “Pacho” Maglio (1883-1934, autor de “El Zurdo” del año 1912, alumno de Domingo Santa Cruz) instaura de manera definitiva al bandoneón con La sonámbula, de Cardarópoli, Columbia Record T 658, 1912, siendo el primer bandoneonista en grabar solos, aunque “Garrote” (V. Greco) es quien lo impone dentro del género (Bates, 1936:43), hasta desembocar en su consagración en 1911 con Rodríguez Peña. Integran este contingente de bandoneonistas, Bernstein, el tano Genaro, José Arturo “La vieja” Severino (alumno de guitarra del pardo Ágape al principio, y luego de bandoneón bajo la tutela del pardo Ramos Mejía), Arolas “el tigre del bandoneón”, Augusto Pedro Berto, Vicente Loduca y José Rebolini.

Luego, con excepción del “alemán” Arturo Bernstein, no hubo en la Guardia Vieja quien lo tocara bien, hasta que aparece Pedro Maffia. Horacio Ferrer (Sábado, 1997:130).

Los “fueyeros” negros

Otros bandoneonistas afroargentinos de renombre, además de los ya citados, supieron ser el “negro” José Quevedo y el “negro” Eduardo. El “negro” Jorge Machado (n. ca. 1860), aunque acordeonista (dado que es de una etapa anterior; también es probable que tocara la concertina), fue uno de los primeros ejecutantes de tango, autor del Tango nº1, que aquí se transcribe. Escuchándolo hoy, diríamos que es una milonga, de las del tipo ciudadano, debido a la negra con puntillo-corchea que aparece en varios de los segundos tiempos de los compases, pero en esa época la milonga era otra cosa y el tango verdadero era esto.

Cuando Lucio V. Mansilla va a ver a los ranqueles, estando en los de Mariano Rosas aparece “un negro, tocador de acordeón, una especie de Orfeo de la pampa” (Una excursión a los indios ranqueles, caps. XXXI y XXXII, 1870, apostillas en el diario La Tribuna).

Sobre el negro Carlos Posadas: “El apogeo del bandoneón fue obra de Posadas, el famoso violín. Él fue el primero que enseñó a tocar el fuele. Comenzó estudiando su manejo”. Ernesto Ponzio en un reportaje en los '30.

También supo tocar el bandoneón el negro Maciel (Suint, 2015:35).

Otro fue Luis Almeida, apodado “El Negro Cototo”, maestro de Pacho Maglio.

Hay que destacar también a Fermina Maristany /maristaní/, afroargentina pionera ‘el “fueye”, y su Trío de las Efe. Hubo una grabación de este conjunto (Pablo Cirio me dijo que la tenía Héctor Lucci en un cassette) que se perdió en el tiempo. Revolví, revolví, pero, al momento, su búsqueda ha sido infructuosa.



Los afros de Conesa (Río Negro): Don Pablo Machado, con su hijo Pablito y la guitarra, siempre en compañía del pucho infaltable y, por supuesto, de aquél, "su y nuestro" memorable bandoneón... como nos decía hace poco Fabián Tapia: "Si abremo' sacudido las tabas al ritmo de Machadito".
-Antonio Pascual Marcattili.



Nicolás Antonio "Toyo" Marmó o Marmón, aparece escrito de ambas formas, aunque también lo he visto sin tilde y su alias en diminutivo, "Toyito". Bandoneonista, director y compositor (Buenos Aires, 1895 - 1963). Realizó registros sonoros en 1915, Disco Favorito Record, entre ellos una milonga, Doña Flora, con la cual no he podido dar. Era hermano de José "Pepino" Marmón. Fue discípulo de Arolas, y de éste heredó el tocar con stacatto. Solía despuntar con su fueye en el club La Armonía de Flores, para la comunidad afroporteña, a la cual pertenecía. Era el bisabuelo de Nacho Piana, quien además es nieto de Sebastián Piana, fundador de la Orquesta Típica Candombe.

Fermina Maristany, "la negra del fueye"

Fue una afroargentina pionera del bandoneón. Nació en (Carmen de) Las Flores, según se decía el 14 06-1907, pero, conforme a investigaciones de Marcelo Castelo, quien ha dado con su partida, fue el 13 06-1897. Estudió en el "Conserva" Santa Cecilia de la ciudad 'e las diagonales (La Plata).

Fue pianista de Paquita Bernardo, la primera bandoneonista profesional argentina, y, en los años '20, formó parte de las mentadas orquestas de señoritas. Antes que bandoneonista fue violinista y también acordeonista. En 1933 integró, al lado de Pedro Láurenz, la fila de 60 bandoneones de la Orquesta Gigante de Canaro, De Caro, Firpo,

Aieta (los directores se iban rotando) que tocara en el Colón por motivo de la Ley de Derechos de Autor. Fue número del café Western Bar de Bartolomé Mitre, esquina Pueyrredón. Formó la Orquesta Típica Maristany, con la que debutó en Mendoza. En los '40, tuvo un trío de bandoneón, piano y violín. Vivió mucho tiempo en la antigua calle Larga de Barracas, Montes de Oca al 200, y falleció en su casa de Palermo Viejo, el 31 de julio de 1985. Fuentes: -El "Chula" Clausi. -Oscar Zucchi, estudioso del bandoneón.

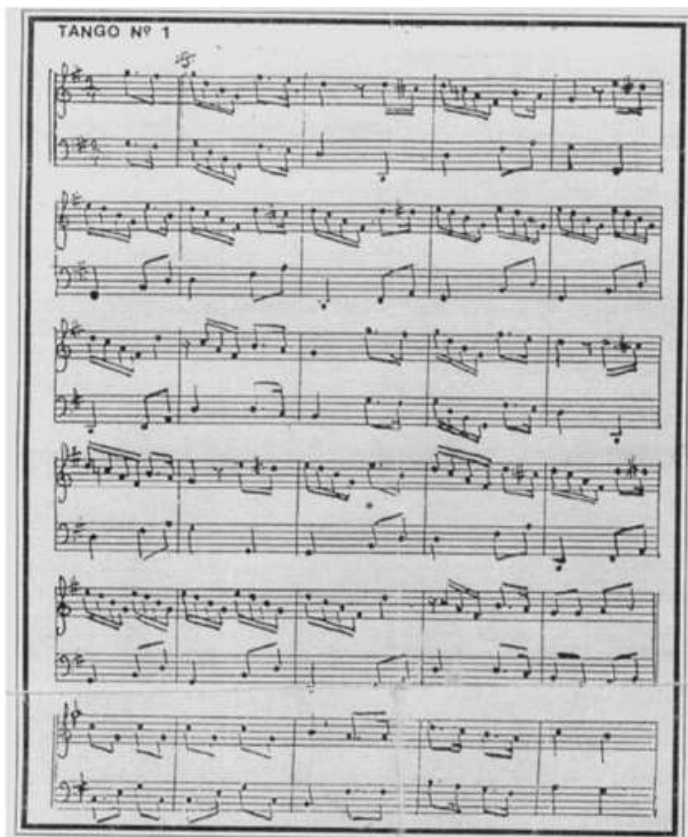


Imagen atribuida a Fermina, aunque vemos que se trata de una mujer diferente a la de la portada. Queda planteado quién sería esta señorita, entonces, acaso una de las Tres eses o de la orquesta de Señoritas que integrara Fermina. Fuente: Marcelo Castelo.

Retomando el tema de Machado, hay una versión en el LP Tangos del tiempo e' Ñaupa, Vol. 1, que incluye 12 obras compuestas entre 1874 y 1898, interpretadas por el Cuarteto de Tango Antiguo, Dir.: Oscar Bozzarelli. Integrantes: Oscar Bozzarelli (bandoneón), Rafael Lavecchia (flauta), José Romano Yalour (violín), Máximo Hernández (guitarra), y la participación especial de los cantantes María Gondell y Lino Bugallo. Estudio Gismondi Producciones, La Plata. 1980.



El tango N°1 del negro Jorge Machado está en tonalidad o modo Mayor (G), sencillamente armonizado con tono y dominante (acordes), que era lo que se estilaba en la época (en todos estos trabajos de rescate musical que estamos efectuando, nos adecuamos a la armonización que se acostumbraba en ese momento, persiguiendo el objetivo de no teñirlas de algo ajeno a las mismas). Presenta el pie corchea con puntillo semi, siempre propio de la música negra latinoamericana. Corresponde a la etapa prenatal a la Guardia Vieja, a la que los Bates han llamado los “Orígenes” y la Academia “Formativo”.



Partitura de la composición de Machado, año 1883. Fuente primaria: Juan Francisco López "Lopecito", autor, cantor y comentarista, ciudadano de San Telmo. La misma se reproduce en un número de *Todo es Historia*. Facilitador de la partitura: Ricardo Nudelman. Lopecito (foto debajo de 1935), al evocar su niñez en San Telmo, recordaba algunas coplas de negros que se entonaban en ese entonces:

"Ay, chumba, calan cachumba
Cantaba un negro venguela¹.
A eso de la media noche:
Francisco apagó la vela".



"Tocaron una habanera
Un mozo Jorge Machado
Con tanto tino y cuidao
Y con tanto retintín
Que parecía un violín
Del modo que la tocaba.
Redepente la largaba
Ah, negro, que eras baquiano,
Que tocabas la acordeóna
Tan sólo con una mano²"

Gabino Ezeiza, al negro Machado.

Sobre el autor y ejecutante

Los Bates, en su obra, citan a la composición que aquí aludimos como uno de los primeros tangos, apenas tres o cuatro años luego de *Dáme la lata* (Juan Pérez, ¿acaso Juan Pueblo?, ca. 1880), al que ellos sindicaron como el primero de los conocidos (o sea que el de Machado sería el segundo de renombre). "El negro" disponía de un acordeón de sólo 7 notas. Toda la información de este párrafo extraída del libro de los Bates (Bates, Héctor y Luis J., 1936: 28). "Los primeros tangos que compuse fueron para los bailes de las carpas de la Recoleta³; eran las romerías, a las cuales concurría juntamente con empleados y obreros, todo el elemento maleable, amparado por la política y ensoberbecido por su

valor personal. En estas carpas se han desarrollado desafíos de habilidad tanguera que terminaban en duelos criollos realizados en las mismas proximidades del lugar donde poco antes se había bailado, bebido y enamorado... La guitarra y el 'bandoleón' hacían el gasto; el famoso pardo Jorge [Machado] que muchos de mis contemporáneos han de recordar, era un verdadero virtuoso del acordeón, instrumento en cuya ejecución nadie se hubiese atrevido a disputarle supremacía." Villoldo en reportaje en La Razón, 17-07-1917, Buenos Aires. El negro Machado numeró sus tangos, y se cuentan entre las piezas precursoras del tango criollo. (Ferrer, K-Z, 632).



Izq.: Juan Lugano, violinista, tío abuelo de Hernán Lugano, facilitador de esta foto, ca. 1915. Reparen bien en los rasgos del bandoneonista. Gentileza de Hernán Lugano-der.: El ciruja, tango lunfardo primigenio, malandra, antológico, estrenado por la Orquesta de De la Cruz con el cantor Eduardo Gómez (que es quien lo titula) el 12-08-1926 en el café El Nacional, Buenos Aires. Etiqueta del disco de Gardel-Razzano. Odeon 18187A. La letra de Francisco Alfredo Filiberto Marino. Una de las pocas obras grabadas de este compositor afroargentino. Esta dupla también compuso El batidor, que lo hace "el Tata" Cedrón con Héctor Alterio. Además, Ernesto compuso "Bajá el gallo", con letra de Manuel Alba, entre otras. Por Gardel-Razzano, con las guitarras del negro José Ricardo-Soria y el negro Guillermo Barbieri. 1926. (18 187A).

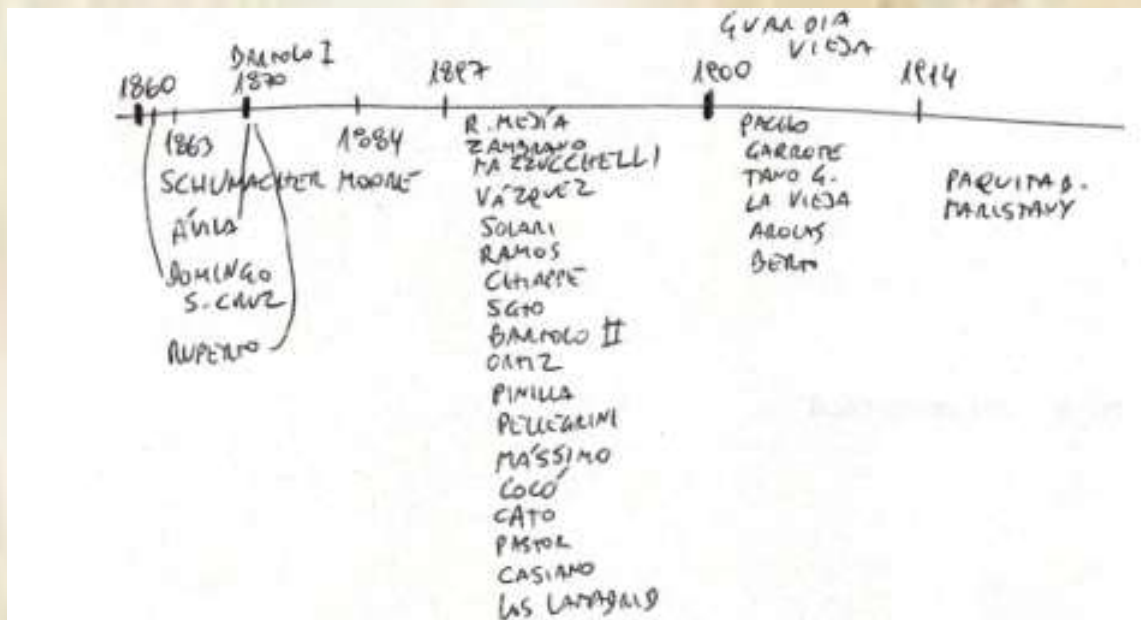


Izq.: Ernesto Natividad de la Cruz. (Concordia, Entre Ríos, 08-09-1898 – Buenos Aires, 14-11-1985). Tanguero, boxeador, bandoneonista, director de orquesta y compositor. Autor, entre otras piezas, del tan mentado tango El ciruja, aunque tiene otras composiciones, como El Batidor ya citado o El Chinchorro (1920), contabilizando un total de alrededor de 300 obras. Grabó un solo disco en 1936 para la Odeón. Fue alumno de Gilardo Gilardi y de Minotto di Cico (a veces escrito di Cicco). Der.: 29/VI/1972- Mi tocayo tordo Luisito Alposta junto al pintor José María Mieravilla (1920-2002), el bandoneonista y compositor de tangos Ernesto Natividad De La Cruz y Carmen Mendizábal (hija de Anselmo Rosendo Cayetano Mendizábal, autor de El Entrerriano, Z Club y A la larga, e iniciador de la Guardia Vieja)... en fin: la Africanía⁴ en los orígenes del tango (si bien, que el músico sea negroafricano o descendiente no

tranzajitrucción' bala que no mueran en el olvido'
]untarme con Aléjos biocesles de la cniplis' iguorsdos por los flandez medios y tpbados por la
 zignitica que la mizica tamdién lo sea)... y zi: mi tocayo no se pñivó de nads' y lo intento hacer lo mismo'

Alfredo Núñez, más conocido como 'el Negro Alfredo' o 'el Negro Núñez', alias 'el Sordo', 'el Rey de los Negros', 'el bailarín de los negros de Flores', danzarín de tango canyengue y milonga, fue pareja de baile de 'la Peti', esposa del compositor Bruno Ginocchio, siendo su última compañera de pistas Carmencita Calderón. Se casó con la hija de Rosendo Cayetano Mendizábal. Era hermanastro del mentado acordeonista "El Negro Machado".

"El bandoneón es una jaula habitada por el canto de cien pájaros ciegos". Julián Centeya.



11 de julio: Día del bandoneón

Heinrich Band... José y Domingo Santa Cruz el rengo... Pardo Ramos Mejía... el negro "Sanso", hijo de Sinforsosa Evangelista... Bartolo "el brasilero"... l'inglés Thomas Moore... "Pascualín"... Pedro Ávila... el ciego Ruperto... Pichuco tocando Quejas de bandoneón... no podemos emparar esto no podemos... no hay con qué darte, "Gordo Lindo", Bandoneón Mayor de Buenos Aires... Eduardo Arolas "el tigre del bandoneón", figura del tango que iba a zabeca a zabeca con Carlitos Gardel iba... el oriental "el Quija" Quevedo... Tano Genaro... Vicente Greco "Garrote" en el Armenonville... Pacho Maglio... Alemán Bernstein... Chiappe... negro Joaquín Mora... Anselmo Aieta... los dos Pedros dos: Láurenz y Maffia... Vicente Loduca... el fueye de Ciriaco... negro Maciel... Emilio Balcarce... Berto... Federico Scorticatti... Roberto Di Filippo... el Chula Clausi... negro Ernesto de la Cruz... Kicho Díaz... Julián Plaza... Minotto di Cico... Arturo La Vieja... Rubén Juárez, fueye blanco, algo sobrenatural: un tipo que cantaba y tocaba al bandoneón al mismo tiempo al mismo... Fermina Maristany, "la negra del fueye"... Paquita Bernardo... el tano Piazzolla... Ernesto Baffa... negro Don Pablo Machado de Conesa... Toyo-Toyito Marmón... Pascual "Cholo" Mamone... Marconi... Mederos... Binelli... Payo Solá... Damasio Esquivel... el taita Cocomarola... Don Isaco Abitbol... Gringo Sheridan... Francisco Benicio Díaz "el Soco"... Osvaldo Montes... Leopoldo Federico... "la nena" Brignolo... Mosalini... Rovira... Osvaldo Piro... ay, bandoneón, bandonium, fuele, fueye, jaula, bandola, bandoleón, bandonión, mandoneón, tercer pulmón... en afán de querer citarlos a todos, uno comete omisiones: disculpas.

Milonga pa' Pichuco y todos los fueyeros

♪♪♪ acotamos a las etnias del África bantú (en África, también hay pueblos que no son "negros", como los árabes, béreber, parte de los etíopes) y sus manifestaciones socioculturales.

Aquí me pongo a cerrar
Y también me pongo a abrir
A este fueye que al rugir
Al tango ayudó a encumbrar;
Vamos todo' a festejar
a un capo de los fueyeros,
botones, lengüetas, aujeros,
Peines, cartón plegao',
Zapatás, torretas, calados,
El gordo fue un compañero.

Estiro y comprimo pliegues,
¡Esteartilugio respira!
Mano empuja, mano tira
Y el cuore se te conmueve;
Los "dátiles" algo le mueven
Que acciona los mecanismos,
Los bronquios, esto es lo mismo
Vamos todos a brindar
en nombre de Heinrich Band
Y los popes del tanguismo.

-Luisito.

Los dátiles: los dedos, en lunfardo.

El armonio/The harmonium. Instrumento resguardado en el Museo Nacional Estancia Jesuítica de Alta Gracia, Padre Viera 41. Fotos propias.



Una vez, le dieron un armonio destruido a Hermógenes Cayo... él, sin saber nada del tema, pensó "sí esto fue hecho por un hombre igual que yo, entonces yo debo comprenderlo"... estaba convencido que cualquier cosa que el hombre se propusiere podría lograrla... lo reparó y aprendió a tocarlo solo.

“Coinciden en cambio todas las memorias, cuando se trata de señalar el primer bandoneonista importante, por calidad de ejecución y por fama.

Es cochero de tranvías con tracción a sangre. La piel oscura, rasgos de negro. Recibe sus apellidazos cuando la liberación de vientres N del C: ha de referirse a su padre. Se llama Sebastián Ramos Mejía. Le dicen “El Pardo”. Es el fundador de toda la dinastía bandoneonera. Se le puede escuchar -toca solo, cantando con la derecha y acompañándose con los bajos- en un bodegón que hay en Ministro Inglés (después Canning) y Santa Fe. También se le ha escuchado en Montevideo N del C: según la tradición oral , y además da lecciones de bandoneón. Sus discípulos principales son Zambrano, Chiappe, Romero, Mazuchelli, Repetto. Éstos a su vez, introducirán en los secretos del fueye -ya se llama al instrumento así, otros le dicen “bandoleón”- al Sargento Gil, a Máximo “El Lombardito”, a Cipriano Nava, a Domingo Villeri, a Sebastián Vázquez, a Domingo Santa Cruz. (Ferrer, 1980 I: 42).

“Oh, caserón de turbios cafferatas/que fueron taitas del mandolión”.
Viejo rincón, de Roberto Lino Cayol.



Mauricio Valenzuela, bandoneonista, autor y compositor goyano.



Música de Campo”, Arturo W. Boote y Cía., ca. 1890. Colección César Gotta. Foto local más antigua conocida en la que aparece un bandoneón. Texto original de Abel Alexander y Luis Priamo. La foto me la pasó el tordo Alposta y es gentileza del Sr. Jaime de Jesús Osorio Gómez. ¡Gracias, tordo!

El “Doble A”, el de las “Tristezas” de Piazzolla

“Tristezas”. Es acaso el de mayor renombre y calidad de entre los modelos fabricados por la casa Alfred Arnold.

EL TANGO.

Sos el hijo del Candombe,
Del Tanguillo, La Habanera,
Y una Milonga orillera,
Silbada por compadritos.
Fuiste creciendo a poquito,
Y concretaste tu sueño,
Aquél de sentirte dueño,
De un ritmo llamado Tango,
Y te clavaste hasta el mango,
En el alma del porteño.
Te arrullaba el clarinete,
Del mulato Sinforoso,
El violín de otro virtuoso,
Que fue el negro Casimiro,
Jorge Machado dio un giro,
Arrimando su acordeón,
Y con todo el corazón,
Fue el pardo Ramos Mejía,
Que con gusto te pondría,
La queja de un bandoneón.
Fuiste creciendo en burdeles,

En patios de conventillos,
Se te bailaba entre pillos,
Y mujeres del ambiente:
La parda Flora y su gente,
María La Vasca, era bella,
"Mondonguito ", una de "aquéllas",
O la parda Refucilo5,
Quien deslumbraba en su estilo...
Y hasta la Rubia Mireya.
Después, tu vida cambió,
Con un éxito rotundo,
Recorriste todo el mundo,
Te aceptó la "sociedad",
Pero nunca olvidarás,
Al que te diera el cartel,
Quien fuera el morocho aquel,
Que te hizo soltar amarras.
Junto a sus cuatro guitarras,
Un tal... ¡Carlitos Gardel!

-Aldo Lisandro Pedranti, 22-03-2005.

Poema al primer bandoneonista (Enrique Cadícamo).

Vientos del novecientos
que hicieron girar las veletas
y silbaron en los pararrayos
de las primeras residencias señoriales
de Flores, Belgrano y Recoleta...

Entonces, El Pardo Sebastián Ramos Mejía
era primer bandoneón ciudadano

que encendió la luz del tango en las esquinas.
A su influjo
Don Antonio Chiappe se dió7 el lujo
de desafiar por medio de los diarios,
al tocar los vales de Waldeufeld8...
aquellos vales extraordinarios...

y cochero de tranvías a caballo
de la Compañía Buenos Aires y Belgrano.

Vientos del novecientos...
El Pardo Sebastián inauguró un siglo,
cuando estaba en embrión la ciudad feérica6
y la calle Pueyrredón era Centro América...

Uno de los primeros

Sebastián, El Pardo, encendió
el fervor, en las venas
de los hermanos Santa Cruz,
en el Café Atenas.

En aquel Café
de Canning y Santa Fe,
donde se tocaban los tangos de Villoldo:
El Choclo y Yunta Brava
Y florecían las biabas
de Aparicio, el caudillo,
y del chino Andrés...

Sebastián Ramos Mejía...
tierra parda que maduró la semilla del tango...
decano de la facultad del bandoneón...
tu nombre vuela con el viento del año dos
y se hace un nudo
con el violín de Vicente Ponzio, el bigotudo,

-tío del Pibe Ernesto-
Que tocaba
Con la familia filarmónica de los Pécora,
en el Gran Sótano Argentino
de Andes y Lavalle: flauta y violín...
Entonces, José Pécora, era un chiquilín...

Clima de hampa y atmósfera bajuna
Con miradas alevosas de El Noy9 y Usuna...

Gritos y carcajadas
Con soterías de piolín,
De los cocheros, nocheros,
Que abandonaban sus paradas,
Por el Cafetín...

Fluidos misteriosos de los hermanos King...
Aires de cleptomanía
De don Juan, el Vasco y José María...

Temas escalofriantes
De la banda del famoso crimen
De la calle Bustamante...
Caía el Tano Roque de visita:
Un violinista compadrito.
El público le pedía que tocara
Y él, arremetía,
Con su caballito de batalla:
"La polka del pajarito".

El viento de tu bandoneón, Pardo Sebastián,
Es viento que lleva y trae
Tufo a kerosene del año ocho,
De un Cafetín obscuro, de Villa Ortúzar,
Donde tocaba un trío, en las noches de invierno:
Canaro, Berto y Salerno.

Entonces, iba un pibe a escucharlos...
Un pibe vecino,
Con alma de músico sentimental:
El Pibe de La Paternal.

Tu fuelle, era hermano del bandoneón de
Berstein,
Aquel famoso alemán bebedor de cerveza.

Pardo Sebastián.
El negro Romero,
Asimiló de tu bandoneón,
El secreto,
Y lo guardó en su corazón...

Por eso, cuando tocaba con Lorenzo Martínez,
Un moreno, cochero de tranvías,
Que le decían:
-“El guitarrista de pulgar potente”-
En las Romerías del Bosque de Palermo,
Encendía a la gente...

Vientos del año ocho...
Qué se hizo
De El Almacén de Corrientes y Centroamérica?
De El Almacén Suizo...?
Donde se floreaba el Pibe Ernesto
Y Azpiazú de guitarra,
En los tangos: “Cupido”, “De quién es eso?”,
Y “Don Juan” milongueando con garra...

Pardo Sebastián...
Pizarrón de los fuelles,
Donde aprendieron a hacer palotes en las
ochavas,
El Ruso Antonio y Cipriano Nava...
Nava, siguió sus pasos en el fuelle.
En el viejo Velódromo formó un Trío
Con un flautista que encendía faroles:
El Farolero.
Y un guitarrista que se llamaba Conde
Y era cochero...

Cipriano Nava...
Estrella del Café de Córdoba y Junín,
Con Conde de guitarra
Y Basualdo de violín...

Atracadero turbio,
Donde caía El Morocho Gardel,
Antes de Mano a mano y de Razzano,
A cantarle a las ruedas,
Los versos de Cepeda.

Café con clima de delito,
Donde caían, Warnes,
El hermano de Conde y Romerito...

Viento que lleva y trae
Desde los brumosos confines,
El eco retobado de un trío:
"Canaro, Berto y Martínez..."
Allá en el viejo
Café de Corrientes y Medrano
Que en el lejano año nueve, se pierde...
Llamado el Café de los Loros,
Porque paraban,
Los motorman y guardas del Lacroze,
Vestidos de verde.

Café del pasado,
A tus mesas, para levantar el ambiente,
Llegaban por las noches,
Bevilacqua y Campoamor, de clientes...
Y en atención a tan selecta concurrencia
Se tocaba "La cara de la Luna" e
"Independencia".

Ahí, fué donde se estrenó y partió hacia La
Meca,
El tango: "Gran Muñeca"...
Viejo Café, en cuyo palco,
Se ganaban de mano:
"La barra fuerte" "
El Pensamiento"
Y "El Entrerriano"...

La sombra de Hernani
Y la silueta temulenta y desgarbada
De Bevilacqua,
Cruzan empujadas
Por el pechazo invisible
De el Viento que lleva y trae...

Esta noche el recuerdo ha venido
A traerme el pasado florido,
El nombre del primer bandoneonista:
El Pardo Sebastián Ramos Mejía,
Que inauguró un siglo,
cuando estaba en embrión la ciudad feérica
y la calle Pueyrredón era Centro América...

-Enrique Cadícamo. (Cadícamo, 1945:63-68).

Notas

1Benguela.

2También nos ha llegado el siguiente remate: Ah, mozo, que era baquiano,/que tocaba el acordeón/tan sólo con una mano.

3Romerías o Carpas de la Recoleta o de la Virgen del Pilar eran sinónimos. (Selles, 2010: 44). Eran fiestas religiosas españolas, pero que concurría todo tipo de público. Marcelo Castelo.

4Se entiende por Africanía, todo lo concerniente a la cultura gestada en ese continente y a su proyección en las culturas multiétnicas herederas de tal acervo (en este caso, en América). Aquí, lo acotamos a las etnias del África bantú (en África, también hay pueblos que no son "negros", como los árabes, béreber, parte de los etíopes) y sus manifestaciones socioculturales.

5La negra Juana Guerra (a) la "Refusilo", también conocida como "la parda Refucilo". Se desempeñaba como prostituta y guarecía al "pibe Oscar", hecho que debió haber acaecido antes del 1908, según deduzco del libro leído. Vivía en el Barrio de las Ranas (Villamayor, 2015:123). Ca. 1913 la hallamos bailando en una academia negra de Independencia y Pozos.

6De las hadas.

7Sic.

8Waldteufel.

9El Malevo Noy, capo del Abasto.

Fuente, art. completo y bibliografía: <https://www.academia.edu/106824182>

La Familia del Tango



Por Blas Matamoro

El tango cantado es casi tan antiguo como el tango a secas, descontada la oscuridad que cubre buena parte de sus orígenes, como ocurre siempre en este tipo de música que pasa de la etnografía al folclore y de éste a la música profesional. Pero, a pesar de esta antigüedad, cabe aceptar que no hay un tango cantado propiamente tal antes del canónico “Mi noche triste”, cuando Carlos Gardel se lo apropia y lo transforma, añadiendo a su preparación escolástica de cantante la prosodia del habla rioplatense.

Los tangos cantados primitivos contenían letrillas burdas, ocasionales y procaces, que el olvido se ha encargado de censurar. Luego, a partir del Novecientos, hay cantantes de modelo zarzuelero, como el matrimonio Gobbi-Rodríguez, o payadoresco, como Pascual Contursi. En rigor, entonces, el tango cantado se produce con su corpus de letras, sus letristas especializados y sus cantoras y cantores característicos, a partir de la noticia señalada.

Las letras que considero se dan en las décadas de 1920 y 1930, cuando el tango consolida sus dos vertientes, que vienen del Modernismo a través de Evaristo Carriego. En efecto, el poeta entrerriano afincado en el barrio de Palermo desarrolla una elocución culterana en *Misas herejes* e inventa el escenario suburbano de personajes y escenas típicas en *La canción del barrio*. El tango cantado desplegará una vena neomodernista y otra lunfardesca, separando o combinando ambas direcciones en una clasificación bastante precisa de modos: lirismo, sátira, narración, queja amorosa, elegía, etc.

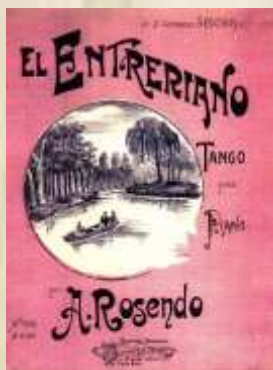
Hago hincapié en las letras de los veinte/treinta porque es el momento en que el tango resulta contemporáneo de la sociedad donde se produce. Escucha su habla, observa las transformaciones del medio, describe sus modelos característicos. En el cuarenta, su actitud es muy distinta. Las letras tienden a rehuir lo coloquial y lunfardesco, se vuel-

ven culteranas hasta cantar a las alondras y la nieve, se repliegan a los espacios de una intimidad sin localización. La alteración urbana apenas lo toca. Sus poetas son ajenos a la conversión de la urbe en conjunto industrial y si se asoman a tal metamorfosis es para lamentar la desaparición de los barrios idílicos de la infancia, para volver a la burbuja del feliz tiempo perdido. Industrialización y peronismo son asuntos ajenos al tango, a pesar de que algunos de sus más notorios poetas eran simpatizantes justicialistas como Cátulo, Manzi o Discépolo. En rigor, estos poetas siguen habitando el mundo construido por el tango de los veinte/treinta: patios familiares, malevos esfumados en el tiempo, traiciones al modesto y honrado percal, organitos terminales, callejones de barro y corralones de chatas.

El recurso al Modernismo era obligado por varias razones. Se trataba de la gran tendencia modernizadora de la literatura en castellano y había alcanzado cierta popularidad a través de la prosa y el verso de los colaboradores literarios de revistas y novelas semanales. Era la expresión culta dominante anterior a la vanguardia poética, que se desarrolla contemporáneamente a las letras del tango. La vanguardia, que se proclama agresivamente antimodernista, proviene, mal que le pese y no obstante las sangrientas pullas antilugonianas –como lo reconocerá Borges en la revisión de los años treinta– de cierto Lugones, el de *Los crepúsculos del jardín* y, sobre todo, del *Lunario sentimental*.

Según el dictamen tanguero, la vida tiene más vueltas que la oreja, y Lugones, enemigo del tango y de las vanguardias, dará lugar a un doble fenómeno que propende a la paradoja: las vanguardias lo tendrán como maestro secreto, y el tango, que Lugones detestaba como tantos otros escritores de su promoción, impregnará su etapa de poesía casera y barrial, la de *El libro fiel* y *Las horas doradas*. De tal manera, aunque dirigidas a públicos distintos, la poesía “de libro” y la letrística cantada, pertenecen a la misma camada de la literatura rioplatense y presentan zonas comunes, cuya síntesis se alcanzará con los ya mencionados letristas del cuarenta, casi todos ya estrenados en el veinte (Manzi, Discépolo, Cátulo, Cadícamo, García Jiménez, Battistella, etc).

En otros sentidos, el Modernismo sirve de andadura al tango porque es una literatura urbana y cosmopolita, cuyo escenario –desde la fascinación o el rechazo: Walt Whitman o Baudelaire– es la gran ciudad moderna, que alcanza su expresión mayor en la Buenos Aires convertida



en París de las pampas a partir de 1880. Buenos Aires deviene capital modernista en los años noventa, con el magisterio de Rubén Darío, que publica *Prosas profanas* y *Los raros* (los dos textos fuertes de la tendencia) en la Reina del Plata y en 1896. Ese mismo año se estrena el primer tango con autor reconocido –*El entrerriano* de Rosendo Mendizábal– y llega Lugones desde Córdoba, con *Las montañas del oro* bajo el brazo y dispuesto a participar en la fundación del Partido Socialista.

Del Modernismo tomará el tango no sólo una cantidad de recursos retóricos y una querencia ciudadana, sino también algunas riquezas de contenido. La visión maldita de la existencia, el contacto aristocratizante con la fealdad y la morbidez, el hechizo de los bajos fondos y de la vida bohemia son tópicos del Modernismo. Más aún, la imagen de la mujer que prolifera en las letras de tango proviene de la población modernista de mujeres fatales y vírgenes prudentes y celestes que aparece en las novelas canónicas de la tendencia: *De sobremesa* de José Asunción Silva, *La gloria de Don Ramiro* de Enrique Larreta (otro tangófobo ilustre), *Redención* de Angel de Estrada y las noveletas de Enrique Gómez Carrillo.

La mujer del tango es dicotómica y se produce como obstáculo virginal o como tentación y amenaza castradora en la *femme fatale*. La virgen es el inconveniente absoluto del varón, la que pone a prueba la capacidad viril de contener y enderezar el instinto sexual. De algún modo encarna la amenaza de castración porque la virgen puede desconocer la virilidad del macho, anular su privilegiada diferencia.

Por su parte, la vampiresa es la que porta cargas eróticas activas y reduce al varón a la pasividad, llevándolo al agotamiento, el vicio y la ruina. Compite con él en iniciativa y actividad, y lo emprendedor y activo es viril. Rubén la personifica elocuentemente en la figura de la *varona inmortal*, suerte de cuerpo femenino habitado por un ánimo viril. En las dos encarnaciones, la mujer es la madre, diosa o criatura inmundada, ambivalente a partir de la sacralización y las interdicciones del tabú. Este rasgo de insuperable apego a la madre teñirá de malditismo la visión del mundo social descrito en los tangos a través de un esquema familiar al que me referiré más adelante. Más aún: la cercanía de la madre inhibe al sujeto, porque sólo es deseoso quien huye de la madre (la fórmula no es de un psicoanalista, sino de un poeta: José Lezama Lima).

El tango cantado es un género de índole teatral. Aparece en sainetes y revistas, sus intérpretes suelen ser actores, y sus letristas, autores de teatro, empresarios, directores de escena y luego de películas sonoras donde el tango tiene un papel decisivo.

Este rasgo es de primera importancia, porque los tangos suelen ser narraciones breves, microdramas y microfarsas cantados, viñetas y escenas que requieren un dispositivo actoral. A ello corresponde agregar el papel privilegiado del teatro nacional en la cultura del inmigrante. El teatro es un espacio donde la masa inmigratoria se reconoce en sus tipos característicos, repasa su habla peculiar (lunfardo y cocoliche) y hasta expone su visión de la sociedad. Los cómicos revisteriles y saineteros, desde Florencio Parravicini hasta Enrique Pinti, pasando por Pepe Arias, serán una suerte de críticos sociales e ideólogos populares, con un predicamento comparable o superior al de los políticos de profesión. Entre éstos –y con las reservas del caso, porque fue siempre un militar con reticencias políticas muy marcadas– Perón es el primero de aquéllos que comprende la eficacia social de lo histriónico, y manejará, entre la radio y la televisión, una seductora teatralidad. Junto a él, no por casualidad, habrá una actriz, Eva Duarte.

La inmensa mayoría de los tangos están escritos por hombres y los escasos ejemplos de obras debidas a mujeres no presentan una voz diferente. Los cantantes, a veces entre comillas y otras en estilo directo, encarnan a personajes de mujer que dicen su parte en la comedia (recordemos las versiones del caso: “Haragán”, “La muchacha del circo”, “Lloró como una mujer”, “Que vachaché”). Las cantatrices personifican sin ambages a los varones y algunas artistas del tango llegan a ponerse ropas masculinas en sus presentaciones, como Azucena Maizani y Paquita Bernardo. Esta mixtura histriónica refuerza el carácter teatral del tango cantado y la visión de la vida como teatro, como lugar del disfraz y la simulación, a través de tópicos como “la vida es un tango” o “todo el año es carnaval”.

Tal vez convenga apostillar que estas licencias de escenario no afectan a la nitidez de los roles sexuales. Hay algún tango que se burla del afeminado (“Farolito”, que cantaba la Maizani sin excesivo derecho a la chacota, porque era lesbiana) y otros que ironizan sobre el muchacho de barrio que imita a los ambiguos galanes latinos del cine mudo, como Rodolfo Valentino y José Mojica (“Niño bien”). La habitual



chufra del tango contra el cajetilla o “muchacho del Centro” tiene un matiz de ataque contra su borrosa virilidad.

Si del pequeño y cerrado ámbito del teatro vamos al escenario abierto y comprensivo del conjunto social, corresponde apuntar algunas circunstancias que hacen a nuestro tema.

En el período en que se desarrolla y se codifica el tango (1880-1930) la Argentina sufre una transformación demográfica y social de amplios alcances y carácter traumático. Al comienzo de la época señalada, el país tiene unos ocho millones de habitantes y recibe un aporte inmigratorio de tres millones de “recién venidos”. Casi todos ellos se concentran en la llamada pampa húmeda y, notoriamente, en los grandes puertos de exportación primaria, como Buenos Aires, Rosario y Bahía Blanca.

El inmigrante va a América con la fantasía del indiano, el pobre que hace fortuna en ultramar y retorna a su aldea para construir un rumboso palacio que equivale al talismán conquistado en el éxito americano. En su imaginario hay un padre, un protagonista de la *patria*, que lo espera en el punto de partida, como el padre del héroe en la epopeya clásica, que aguarda el retorno del hijo cargado de tesoros exóticos. Poco importa que el padre real lo acompañe en la emigración, porque su proyecto no es quedarse, sino volver. Si se queda, es a regañadientes y como consecuencia de que su proyecto ha fracasado.

En el lugar de adopción, la acogida es ambigua y poco retentiva, de modo que no compensa el desarraigo. Por una parte, la masa inmigratoria es escolarizada y se le enseña a reconocer la bandera, el escudo, el himno, la lengua y la historia más o menos heroica del nuevo país. Pero, por otra parte, el inmigrante es tratado como un mal necesario, un indeseable. El gran poema nacional, *Martín Fierro*, está protagonizado por un gaucho perteneciente al estamento criollo arraigado e hispánico, que sólo se reconoce en su amigo el sargento Cruz, y demuestra escasa simpatía por indios, negros y gringos. El sainete y el tango, obra de inmigrantes o descendientes de ellos, abunda en caricaturas de los extranjeros, que se ríen de sí mismos desde la platea, como si fueran “criollos viejos”.

El proyecto de poblar con europeos el desierto país ganado a los indios contiene la fantasía de convertir la Argentina en una sociedad moderna, de modelo nórdico. Se espera la llegada de ingleses, alemanes

y escandinavos, gente laboriosa y disciplinada, que supere la indolente herencia de españoles y mestizos. Pero los que llegan son gallegos, asturianos, italianos del Sur, judíos expulsados de la Europa Central y súbditos del Imperio Otomano. *Gaitas, tanos, turcos y rusos*, en la jerga del momento.

Por su parte, la dirigencia argentina, a pesar de sus ínfulas de nobleza local y enraizada en la fundación, aspira realmente a vivir en París, hablar en francés y mezclarse con el *gratin* de las cortes europeas. Entre el inmigrante que quiere volver a su patria real y la así llamada oligarquía argentina que anhela instalarse en los bulevares de su patria imaginaria, se produce un intercambio de desarraigos. En términos simbólicos: el padre de familia no quiere estar en casa. Victoria Ocampo, a quien afectan todas las tensiones de la trama, dirá alguna vez que su vivencia es el destierro: americana desterrada en Europa, europea desterrada en América.

Si nos fijamos en los dos grandes dirigentes nacionales del período, Julio Roca e Hipólito Yrigoyen, se agrega al carácter paterno lo que podríamos denominar “una clamorosa mudez”. Roca es un militar y terrateniente que sólo se habla en privado con sus iguales del club y el cuarto de banderas, el hotel y el casino, el trasatlántico y las logias masonicas. No mantiene ningún diálogo con la masa. Su lema de “paz y administración” se cumple a través de la burocracia impersonal y ceremoniosa.

En cuanto a Yrigoyen, abogado y pequeño propietario, es un líder civil surgido de la nueva sociedad, pero de carácter bonapartista. Su vínculo con la masa es profundo y visceral, al tiempo que afectuoso de emociones, cordial e inexpresivo. Tiene presencia y carisma, pero no discurso. No da mítines, no habla en público y secretea en la intimidad de sus despachos, las célebres *amansadoras*. Fundará un movimiento sin programa ni ideología, cuyas escasas ideas se formularán en oscuros aforismos krausistas como “el partido de la reparación nacional”, “mi programa es la Constitución” y la enemiga al “régimen falaz y descreído”.

Intento ahora desarrollar cómo en el imaginario que plasman las letras de tango aparece un modelo de familia que puede vincularse con el cuadro anterior. Voy a prescindir de una fatigosa enumeración de ejemplos por todos conocidos y dejo las precisiones numéricas en ma-

nos de los estadígrafos, cuyas cualidades no poseo. Trato de expresarme como ensayista: ensayo.

La familia del tango es, en general, una familia sin padre. Ni está ni se lo espera. Su ausencia no se explica, ni siquiera se menciona. No se habla del padre. Caben diversas hipótesis: ¿No se sabe quién es? ¿Desapareció por causas que conviene callar? ¿Es un señor que ha tenido hijos en la “casa chica” y que afecta la honra de la madre? ¿Hay alguna tacha que lo vuelve innombrable, tal vez el delito u otra mancha social? Si está muerto ¿por qué no se lo evoca en vida? ¿Ha abandonado su lugar por desavenencias con la esposa, cuya integridad no puede ponerse en duda, porque es la única referencia firme –el único falo, por decirlo freudianamente– de la familia? Sin pretensiones realistas; ¿es la madre alguien sobrenatural, que se ha preñado a sí misma, un andrógino?

Porque sí, en cambio, está la madre, la santa y resignada viejita que controla moralmente la vida de sus hijos, que espera con paciencia el retorno del hijo calavera o la hija perdularia, que es capaz de perdonar la peor de las faltas. En resumen: la madre es la ley, pero no porque señale al padre, sino porque ella misma funge de padre, es una suerte de casta varona que domina las normas del bien y la condena del mal.

Los sociólogos e historiadores han planteado diversas hipótesis que no estoy capacitado para discutir, apenas para repetir. Se ha pensado en el hondo matriarcalismo de las sociedades mediterráneas, incluida la española, que habría pasado a América con la conquista. El catolicismo habría superpuesto a este esquema matriarcal de base –una vez disuelta la sociedad patriarcal romana con la decadencia de las ciudades y la instauración del feudalismo– la figura de una Santa Madre, la Iglesia, de modo que el gobierno exterior de la sociedad quede en manos de los varones (el Estado y la Iglesia son instituciones varoniles), y el poder doméstico, de unas mujeres cuyo verdadero vínculo matrimonial es con el padre eclesiástico, el sacerdote. En formato casero, la madre es dicha Iglesia, legisladora e investida con el poder de perdonar los pecados. En última instancia, todas las madres son esposas del Padre Celestial, el Gran Legislador del universo. Dios, en efecto, aparece en los tangos sin forma corporal y la Virgen, en cambio, con sus atributos físicos correspondientes. Si Dios es el padre verdadero, naturalmente no puede estar en casa. O es esa Infinita Ausencia que, como dice el refrán, está en casa de todos.

Pero no nos vayamos tan lejos y bajemos de nuevo a la humilde y decente casita del suburbio. No sabemos bien de qué vive la familia del tango. La viejita no trabaja (alguna vez Celedonio Flores la hace “yugar toda la semana pa poder parar la olla con pobreza franciscana en el cuarto del convento alumbrado a querosén”, pero se trata de un caso aislado), porque ha de estar siempre en el punto de referencia doméstico, para cuando los hijos se vayan y vuelvan. Tampoco trabaja el hijo, cuya aspiración es tener una noviecita virtuosa y paciente, con la que nunca se casa (a veces, harta de tanta virtud, la chica se casa con otro). ¿Vivirán de rentas estos personajes, si acaso de una escueta pensión que sostiene la austeridad de sus días? Si el padre es Dios, su milagrosa providencia alimentará sin dificultades a la tribu. Desde luego, la carencia de padre crea una ausencia de modelo: el hijo no quiere ni puede ser padre, no tiene un espejo paterno en el cual mirarse.

Esta falta de actividad hace que el hijo no tenga vínculos de clase con otros sujetos trabajadores. Sus amigos son contertulios del café o compañeros de juergas y farras. Si ha estudiado alguna carrera, la ha dejado trunca y sólo evocará sus años juveniles como el tiempo de la estudiantina, la serenata y los idilios con una doncella inconcluyente, a veces dependienta de tienda, novia perdida o *mina que pelechó* con malas artes y fue causa de una tremenda desilusión.

El chico del tango, como he dicho, nunca se casa y su noviecita juega una suerte de papel inmarcesible, quizás esperando cambiar de rol pero no exigiéndolo nunca, como si tampoco quisiera ni pudiera ser madre ni esposa. La familia del tango no tendrá descendencia, será el fin de raza del inmigrante desarraigado que no pudo volver a Europa.

Una consecuencia fuerte del esquema es el carácter apolítico de la mayoría de los tangos. En efecto, los tangos con alguna referencia política son, en general, meras dedicatorias a personajes públicos: Hipólito Yrigoyen, Marcelo de Alvear, Alfredo Palacios, etc. García Jiménez celebró el golpe de Estado de 1930 con un prescindible “¡Viva la patria!” que Carlos Gardel se apresuró a grabar. Manuel Romero, como recuerda Horacio Salas en su ponencia, comentó la Revolución Rusa en “Se viene la maroma sovietista” pero en sus versos aparece más bien el rencor del obrero que quiere probar caviar y champán, y la venganza del pobre contra el rico empobrecido por las expropiaciones de los bolcheviques. Es difícil ver en estas reflexiones el menor atisbo de socialismo.

Se trata más bien de una visión lumpenizada y tanguera del Octubre de 1917.

En el tango abundan las quejas contra la injusticia social, pero la sociedad es vista como algo malo en sí mismo, algo inmejorable y, por lo mismo, ajeno a la política. El mundo fue y será siempre la misma porquería, pues contiene una irreductible cantidad de mal. Es el resultado de una falta fundante, quizás el pecado original, cuyo fatalismo escapa a la obra de los humanos. Merece desprecio moral y contemplación metafísica, no consideración ciudadana.

Más aún: la pobreza es juzgada buena y los placeres de la clase alta, vicios y maldades que llevan a la perdición. El tango, solapadamente, aconseja al pobre conservar su modestia como emblema de honradez, pues el dinero conduce a la corrupción. No hay aquí trabajadores que aspiren a mejorar individual ni colectivamente, pues los personajes del tango, aunque socialmente perfilados, carecen de pertenencia a ninguna clase. Su núcleo interior es la familia y su núcleo exterior, la barra del café, no la fábrica ni la oficina. Estamos ante relaciones de clan, propias de un grupo inmigrante recién llegado, que busca el apoyo mutuo de sus miembros más que la vinculación con el resto de la sociedad.

En términos simbólicos, esta dualidad corresponde al barrio opuesto al Centro, la casa opuesta al cabaré, el quietismo de la humildad opuesto a la carrera social por mejorar de situación. Se puede colegir que, si las cosas han de cambiar, será por la intervención de algún personaje exterior, providente y poderoso, un líder pródigo y justiciero, porque “aquí ni Dios rescata lo perdido”. Bien, pero ¿qué es lo perdido que nunca se tuvo?

También hay hijas en el tango. Hijas expuestas a la seducción del malevo prepotente, el niño rico vicioso y las mismas corruptas inclinaciones de la muchacha que puede rodar por su culpa y nada inocentemente. Que la hija salga a trabajar es peligroso, pues el tentador puede agazaparse en una esquina, camino del taller. Normalmente, las trabajadoras del tango son mujeres feas, que han perdido toda esperanza de noviazgo y tienen que hacer cosas de hombres.

El esquema se altera notablemente en los excepcionales tangos donde aparece un padre. Si se trata de una historia familiar “normal” sólo encuentro un ejemplo, “Dulce hogar”, donde el marido canta –por cierto, en versos más bien incautos, sólo soportables por los artilugios

de Gardel— a la noble esposa, a los chicos juguetones y risueños, que alguna vez cerrarán los ojos envejecidos de los cónyuges y, suponemos, imitarán su buen ejemplo, con cierto lugonismo bajo en cafeína. También hay un matrimonio en “Si se salva el pibe”, como recuerda Eduardo Romano, y un padre muerto y elevado a los cielos en “Viejo reloj de cobre”, según registra Graciela Isnardi.

Más significativos, por lo que toca al razonamiento anterior, son tres tangos que ahora reseño. Padre y madre se muestran en “Al pie de la Santa Cruz”, donde el hijo, un militante sindical confinado en la Tierra del Fuego, se advierte que es un trabajador con una correcta conciencia de clase. El padre está por contar a la madre que el hijo ha sido asesinado por rebelarse contra el cacique explotador y el represor comisario en “Dios te salve mijo” (cuya letra se debe a un enigmático señor Costa García, del que nada pude averiguar). Y, más curioso aún es “Levantá la frente”, donde el poeta es un padre de familia cuya hermana ha quedado embarazada por un taimado seductor, pero cuyo hijo será criado orgullosamente en la casa familiar. Aquí la presencia del padre se une a la defensa de la madre soltera, que ya no es la deshonrada muchachita del tango, sino una madre tan respetable como cualquier otra.

Estos dos últimos tangos fueron cantados por Agustín Magaldi, cuya voz vibrante y feúcha es lo contrario de la aterciopelada seducción gardeliana y se aviene mejor a estas afiladas muestras de la “izquierda” tanguera. En estas familias excepcionales hay padre, el rol de la madre está totalmente reformulado y los sujetos tienen una solidaria identificación social. Con el padre, la familia se arraiga y el inmigrante, si se quiere, resulta argentinizado, en el sentido de partícipe de una sociedad donde el hombre interviene activamente y no es un mero soporte fatalizado de la maldad colectiva.

Imaginar la vida es una manera de contar la historia y los letristas del tango son, en esta medida, historiadores de la Argentina moderna. Está por comprobarse la ocurrencia quizá profética de Borges, para quien la poesía argentina será recordada no tanto por las antologías palatinas con Banchs y Mastronardi a la cabeza, sino por las osadas imperfecciones de *Cantaclaro* y *El alma que canta*.

Fuente, art completo, : https://publications.iain-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00001623/BIA_079_123_132.

El Tango Liso Entrerriano



Profs. Susana Dutra, Miguel González y Raúl Tournoud

El “*Tango Liso Entrerriano*” deriva del “tango de Buenos Aires o tango rioplatense”. Pero se verifica que “existen numerosas variedades de TANGO en Entre Ríos”. Son variedades zonales y populares nacidas con “*impronta federal*”, y maravillosas características particulares que merecemos conocer, ya que nos pertenecen y enriquecen nuestra identidad. El “*Tango Liso Entrerriano*” abarca mucho más que lo que conocemos como “TANGO” y es la síntesis más evidente de la ebullición musical de la primera mitad del siglo 20, en Entre Ríos y el litoral internacional.

Esencias de las músicas entrerrianas

(algunas líneas de análisis folklórico vigentes actualmente en Entre Ríos).

La información documentada se refiere principalmente a los ritmos CHAMARRITA, CHAMAME, MILONGA, POLCA y TANGO LISO. Se dan también otros ritmos vinculados con los anteriores, como el RASGUIDO DOBLE, y, otros ritmos que pueden considerarse por razones de presencia histórica, como el ESTILO.

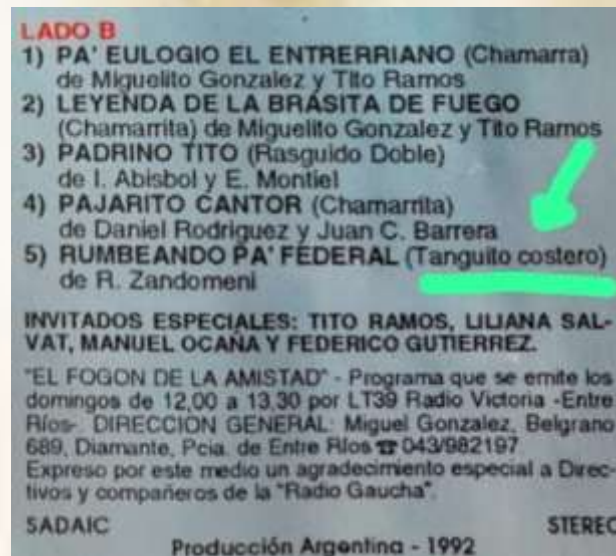
1- La **CHAMARRITA**, como música y danza, ha llegado a Brasil traída por la inmigración azoriana introducida en Rio Grande del Sur a partir de 1750. En Brasil evoluciona incorporando aportes afros vinculados con la MILONGA, vinculación que se mantiene en su proceso de difusión por el territorio de la Banda Oriental y del litoral argentino. A mediados del siglo 19, y en especial durante la Guerra de la Triple Alianza, los afrodescendientes esclavos que predominaban en las fuerzas brasileñas difundieron la CHAMARRITA hacia Corrientes, Entre Ríos, Misiones y la Banda Oriental. En Entre Ríos ésta se asocia también a las luchas federales, características de la región así la CHAMARRITA ENTRERRIANA conserva referencias a esas luchas en las letras que se han incorporado y que la enriquecen durante los siglos 19, 20 y 21.

2- El **CHAMAME** para Entre Ríos aparece mencionado durante las primeras décadas del siglo 20, por ejemplo, en registros pertenecientes al Instituto de Musicología “CARLOS VEGA”. Aunque las características rítmicas y melódicas de esos “chamamés” distan mucho de las que actualmente conocemos. En particular, la variedad de “TANGO LISO” denominada “TANGUITO CORRENTINO” es una de las contribuciones para el chamamé.

3- La **MILONGA**, en su raíz tiene carácter, en ritmo y música, perteneciente a las culturas africanas esclavizadas introducidas en América durante siglos, especialmente en Brasil y en Uruguay, pero también en Cuba y otros países de Centroamérica. A través de los siglos, la MILONGA se ha transformado en una amplia base musical que ha ido aportando a diversos ritmos latinoamericanos. Así, se consolidan en nuestro país variedades propias como la MILONGA SURERA y la MILONGA CIUDADANA. En Entre Ríos, ha adquirido como característica una leve aceleración rítmica particular, que diferencia a la MILONGA ENTRERRIANA de la pampeana, la oriental y la brasileña, por ejemplo.

4- La **POLKA**, nace en EUROPA en la década de 1830 y llega a Entre Ríos especialmente con la inmigración alemana del Volga, producida durante la segunda mitad del siglo 19, y con la inmigración alemana, durante el siglo 20. También para la POLKA se han generado en Entre Ríos una variedad de formas, que van desde las

Mauricio ZAPATA es recordado con “*Un tanguito a don Mauricio*”, tanguito costero de Miguel González registrado en SADAIC desde la década de 1970



El “TANGUITO COSTERO” se encuentra registrado en SADAIC desde la década de 1970

El sobreviviente “TANGO A GUACHA”

Por su parte, cruzando el río Gualeguay hacia el este de Entre Ríos se halla el territorio del tradicional “TANGO A GUACHA”, distribuido especialmente en los departamentos Uruguay, Gualeguaychú y Villaguay, indicado con AZUL en el último mapa.

>>>>>>>>>>>>
DISCO CONTENIENDO “TANGO A GUACHA” (anónimo) interpretado por REYNALDO MATHEY DORET y su conjunto (Colonia Belga-Americana).



DISCO CONTENIENDO “TANGO LISO”. interpretado por REYNALDO MATHEY DORET y su conjunto (de Colonia Belga-Americana). Y Entrevista a REYNALDO MATHEY DORET, EN SU CASA EN EL MONTE (AÑO 2013).



REGISTRO DEL TANGUITO MONTIELERO, EN NOVIEMBRE DE 2007. Archivo Edmundo Pérez. Y Entrevista a EDMUNDO PEREZ, EN SU CASA EN PARANA (ENERO DEL AÑO 2013).

Las verdaderas variedades del “TANGO LISO”

Las variedades realmente populares del "TANGO LISO" son: "ARRABALERO", "CORRENTINO", "COSTERO", "A GUACHA" y "RASTRO DE LEÑA".

Estas variedades han sido documentadas y poseen *zonas de vigencia definida*. El "TANGUITO ARRABALERO" pertenece al departamento Gualeguaychú, debido a que en la ciudad de Gualeguaychú eran permanentes las actuaciones de las orquestas de tango de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo 20. y Ese ritmo se trasladaba y conservaba bastante fielmente en el territorio del departamento y zona circundante. Esta situación está reflejada en el "VALS A GUALEGUAYCHU", que relata la visita de los artistas tangueros de Buenos Aires ("Con ansias de cantar llegué hasta aquí...") que dejan su homenaje para la ciudad (... "la ofrenda musical que Buenos Aires dedicara para vos, Gualeguaychú").

<https://vivir-en-gualeguaychu.blogspot.com/2010/02/como-nacio-el-vals-gualeguaychu.html>

El "TANGUITO CORRENTINO" es documentado por músicos como Edmundo Pérez, quien lo veía en los departamentos Paraná y La Paz, interpretado por los troperos correntinos procedentes de Sauce y el sur de Corrientes, como está registrado en el *Multearchivo* "OSCAR CACHO DUTRA". En este caso, la existencia del "TANGUITO CORRENTINO" esta reseñada en el clásico tema musical titulado "El rancho de la Cambicha", de Mario Millán Medina, quien ha declarado específicamente que su tema se refiere a los bailes a los que concurrían los troperos de los alrededores de Goya, donde se destacaba la pista de "Cambicha" Moreira. Lógicamente eran esos troperos los que luego veía Edmundo Pérez trayendo ganado desde Corrientes a Entre Ríos y tocando aquí sus "tanguitos", músicas llamadas por esa razón "tanguitos correntinos". También es este ritmo de "tanguito correntino" el que AGUSTIN "AGUICHO" FRANCO registra en 1942, diciendo que es "un tango antiguo que ahora se llama chamamé", porque con el paso del tiempo el "tanguito correntino" pasó a ser "chamamé", en Corrientes, donde el "tanguito" estaba fuertemente vigente.

En la revista "FOLKLORE", Mario Millán Medina explica perfectamente que se inspiraba en las fiestas de los troperos correntinos, en las cercanías de Goya.

Esta misma situación de la actividad de los troperos de Goya que para Millán Medina se vincula con el "rasguido doble", también la vive Edmundo Pérez en Pueblo Brugo y así Edmundo toma contacto con el "tango liso", y es la misma situación por la cual Linares Cardozo ve pasar a los troperos en el Distrito Yeso del departamento La Paz y descubre la "chamarrita". Precisamente, la "CHAMARRITA" también era llamada "el bailecito de los troperos".

Millán Medina, Edmundo y Linares fueron amigos. El enlace amplía los detalles.

—Me inspiré en las fiestas que se hacían en la casa de Cambicha Moreira —dice su autor, Mario Millán Medina—. Era en las cercanías de Goya, cuando llegaban los troperos con tropas para la Tablada, o algunos correrías que venían a "mercar" al pueblo. En seguida se armaban los bailes; acordeonistas y guitarreros sobaban. Allí nadie cobraba nada y las fiestas, alegres y sanas, duraban dos o tres días.

<https://www.youtube.com/watch?v=m7-WNXICmqM>

Para más datos, Lucía Adriani y Julio Schinca, de la Facultad de artes de la Universidad Nacional de La Plata afirman que el "rasguido doble", también llamado "sobrepaso", es un estilo musical y una danza de influencia afroamericana que corresponde a la música litoraleña folklórica. Fue creado en la década de 1940 por el músico correntino Mario Millán Medina, al componer "El Rancho 'e la Cambicha", en Goya (Corrientes)". (Nuestra Música Litoraleña. Rasguido Doble, s.f.). En el párrafo transcrito se confirma que "El rancho de la Cambicha" es un tema referido a Goya, Corrientes.

El "rasguido doble" como expresión del "tango liso"

En el mismo artículo se define al "rasguido doble" como "un género –o quizás simplemente una obra, "El rancho de la Cambicha"- que toma distintos recursos compositivos y decisiones estéticas de algunos géneros y miradas poéticas de otros", y en ese marco "se llevará a cabo una fusión en la que se intentará establecer una nueva visión artística o al menos una producción musical híbrida, en la que confluyen varios enfoques, fenómenos tímbricos y sonoridades, partiendo del agrupamiento de 3 3 2 (corchea) (que es el esquema rítmico de la milonga) enmarcado en el compás de 4/4 del género de Rasguido Doble" (pero que también es el compás en el que se origina el TANGO).

Lucía Adriani y Julio Schinca, de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata, en las conclusiones de su análisis expresan: "*En este trabajo hemos visto cómo a partir de determinadas fuentes sonoras, modos de ejecución y tipos de efectos sonoros y los distintos atributos del sonido "...frecuencia (altura), amplitud (intensidad), extensión en el tiempo (duración) y armónicos (timbre)"* (Belinche y Larregle, 2006:38) *y sus diversas modificaciones, podemos llevar a cabo la elaboración de una composición musical, sustentada por la toma de decisiones estéticas y poéticas que dependen de una serie de procedimientos compositivos, teniendo a su vez la capacidad y versatilidad de realizar infinidad de recursos según cómo se aborden los materiales y al fusionar diferentes texturas y sonoridades hasta lograr conformar una producción musical en la que convivan distintos elementos y hasta géneros".*

El texto aquí transcrito se refiere a la dinámica del surgimiento del "rasguido doble", pero perfectamente puede ampliarse y aplicarse a la dinámica general de desarrollo del "TANGO LISO" en Entre Ríos y en Corrientes, porque el "rasguido doble" es un ritmo creado por Mario Millán Medina en base a la dinámica del "tango liso", según la dinámica documentada en su letra, y la ubicación en Goya como se vio.

El "**TANGO LISO**", en general, y el "**TANGUITO CORRENTINO**", en particular, estaban tan fuertemente vigentes en el sur de Corrientes, que esa dinámica de fusión de ritmos y de tránsito hacia otras formas ofrece a Mario Millán Medina los recursos que le permiten también crear el nuevo género "rasguido doble". Éste, en cierta manera, consiste en una reformulación basada en el tango, desde el acompañamiento de las guitarras y sustentada en la estructura rítmica de la milonga. Por lo tanto surge también del conglomerado rítmico del "tango liso", al igual que el "chamamé lento o cangui", de Corrientes (evolución del "tanguito correntino"), y al igual que el chamamé lento, en tono menor, del norte entrerriano, que -entre otros elementos- tendría influencia del aporte de la música de la colectividad hebrea presente en la zona.

A veces se plantean similitudes entre "chamamé" y "tango", en general. No debe olvidarse que el registro de Agustín 'Agüicho' Franco, de 1942, afirma que cierto estilo chamamecero (en especial del sur correntino) surge de la evolución del "tango antiguo".

Así, "TANGO A GUACHA" y "RASTRO DE LEÑA" podrían ser dos manifestaciones o interpretaciones del mismo fenómeno, propio del "TANGO LISO". Por herencia del "tango de Buenos Aires", el "TANGO LISO" en cualquiera de sus variedades se baila con las piernas flexionadas y rozando, casi sin levantar los pies, del suelo. La característica de las piernas flexionadas se debería al legado del "tango canyengue", rasgo considerado de origen afro.

<http://www.layumbatango.com/2020/07/que-es-tango-canyengue.html>

El "canyengue" es rasgo asociado con las etapas iniciales del baile de tango y considerado afín a las posturas que podrían haber adoptado los individuos afros libres, y los fatigados y toscos trabajadores que habitaban los arrabales, donde comenzaron a bailarse los primeros dudosos e inciertos tangos. La característica de casi no levantar los pies del suelo es la esencia del baile del "TANGO LISO" de Buenos Aires, ya que consiste en bailar de la manera más simple y básica posible, sin cortes, sin firuletes, sin quebradas, para permitir a cualquiera compartir el baile. Un baile que incluso consiste solamente en caminar al ritmo del tango, pero sin figuras especiales que demanden levantar los pies.

Esa característica de "arrastrar" los pies es conservada en las distintas variedades de "TANGO LISO" vigentes en Entre Ríos. Esto hace que en las pistas de baile de primera mitad del siglo 20, que eran espacios

con suelos de tierra, quedaran marcadas las "huellas" de los pies arrastrados. Según la tradición, esto llevó a que cuando se observaba la pista al finalizar cada tema o concluido el baile, se veía el terreno surcado por las "huellas" y parecía que por allí se hubiera arrastrado leña. Así surge la denominación tradicional de **"RASTRO DE LEÑA"** para el "TANGO LISO" que se atribuye para la zona de *CRUCESITAS SÉPTIMA*.

Mientras tanto, el mismo fenómeno de quedar las huellas en la pista se refuerza todavía más para la zona de *Rocamora, Calá, Basavilbaso, Libaros, San Marcial, Las moscas, Ingeniero Sajaroff o La capilla*, es decir en el corredor desde el noroeste del departamento Gualaguaychú, el departamento Uruguay, y el sudeste del departamento Villaguay, en la zona fronteriza con Concordia, San Salvador y Colón, básicamente entre los ríos Gualeguay - y Uruguay. Según documenta el músico **Reynaldo Mathey Doret**, de la Colonia Belga-Americana, en esta amplia zona los rastros en el suelo de tierra eran además porque los bailarines arrastraban sus rebenques, sus soterías, sus arreadores de trabajo, según la situación en que cada uno asistía al baile. Si lo hacía preparados para una fiesta o como un alto en el trabajo de trasladar un arreo. La variedad de elementos arrastrados, de manera general, todavía son referidos como "guachas". Por lo tanto esto fundamenta la existencia de la variedad propia del **"TANGO LISO"** de esta zona: ésta es la zona del **"TANGO A GUACHA"**.

EL "TANGUITO COSTERO" DE LAS ISLAS

En la primera mitad del siglo 20 existía popularmente la variedad del "TANGO LISO" denominada **"TANGUITO COSTERO"**, a lo largo de las islas y la costa del río Paraná. Hacia el norte de la ciudad de Paraná, el **"TANGUITO COSTERO"** se centraba, por ejemplo, en localidades como Pueblo Brugo y Hernandarias. La variedad **"TANGUITO COSTERO"** hacia el norte de Paraná, a partir de 1974, fue aplastada por el registro hecho en SADAIC del inventado "TANGUITO MONTIELERO". En la misma zona de los departamentos Feliciano, La Paz, Federal, Villaguay y Paraná se extendía el "TANGUITO CORRENTINO", que se asociaba particularmente con Villa Urquiza. Ese "TANGUITO CORRENTINO" es el que AGUSTIN FRANCO graba en 1942 pasando a ser CHAMAME, en Santa Elena, y es en base a esa grabación que SADAIC acepta el inventado "TANGUITO MONTIELERO", en 1974. El "TANGUITO MONTIELERO" es una denominación inventada por Santos Tala para registrar el tema "Arbolito de Montiel", compuesto junto a Edmundo Pérez. Precisamente, había sido solo Mario Millán Medina quien con anterioridad, en 1969, había expresado en su tema "EL SOBREPASO" la invitación para que correntinos y entrerrianos bailaran el "tanguito montielero" como una más entre las tantas denominaciones híbridas "inventadas" por el gran maestro Millán Medina con las que intentaba abarcar la música en ebullición que "reventaba" como manifestación del "TANGO LISO" en el sur de Corrientes y en el norte de Entre Ríos.

<https://drive.google.com/file/d/118neRpRLG2Xg4Up02f2BhMxMpnHTud10/view>

En el anterior enlace se accede a parte de la presentación del libro "Identidades vivas de la Entre Ríos mundial", publicado por el Colectivo Cultural **"ENTRE RIOS SIN FRONTERAS"**, en 2023.

Criterios de distinción en el folclore jujeño. usos de la categoría «festivalero»



Lucas Andrés Perassi*

Introducción

En los últimos años, las investigaciones realizadas desde la antropología social y la sociología se centran en la experiencia del actor social como lugar privilegiado para el análisis y la comprensión de la vida social. Adhiriendo a esta perspectiva general, nuestra investigación acerca del folclore musical jujeño sigue el principio de la «doble hermenéutica» de Giddens (1987), que supone como tarea para el pensamiento científico la interpretación de lo ya interpretado por los actores sociales, es decir, la centralidad de nuestro enfoque la ocupa el sujeto (o la subjetividad) como productor y producto de la vida social.

En ese sentido, una investigación productiva acerca del campo del folclore es la de determinar cuáles son las categorías desde las cuáles los sujetos juzgan a sus interpretantes (conjuntos o solistas), establecer su procedencia, observar si éstas presentan regularidades en cuanto a sus usuarios (status socio-económico, pertenencia o no al campo folclórico, género, etc.), y, por último pero no menos importante, si la utilización de dicha categoría en algún sentido tiene su correlato en la acción social del sujeto. Es decir, aunque estudiaremos el discurso y las categorías que en este se expresan, o sea, lo que el agente dice, no procederemos como si esas categorías fueran las cosas mismas sino que corroboraremos su real correspondencia con la acción, es decir, lo que el agente hace.

En este trabajo en particular, abordaremos de problemática alrededor del concepto de «festivalero», de común utilización en el campo del folclore musical, aunque no siempre para referir a la misma realidad. A partir de este análisis intentamos subrayar la importancia que tiene, para la comprensión de los fenómenos sociales, la consideración de las condiciones socioculturales en las que la categoría «festivalero», aplicada a un intérprete musical cualquiera, cobra diversos sentidos en los discursos de sectores sociales diferentes. Consideramos que, de este modo, podremos aprehender más adecuadamente los sentidos que en cada caso adopta la categoría «festivalero» dentro del campo del folclore jujeño en los discursos de agentes perteneciente a diferentes sectores sociales.

Usos de la categoría «Festivalero»

La categoría «festivalero» es de uso común no sólo en el campo del folclore sino también dentro de otros espacios musicales como el del rock y en otros campos de la cultura, como el cine y la publicidad:

«Un comercial es festivalero cuando se realiza pensando en la efectividad que tendrá en los festivales, más allá de su coherencia con la estrategia de marca y con la demanda del cliente. Claro, un premio ayuda a que la agencia se haga más conocida y, naturalmente, la marca también». (Güerri, 2008)

Sin embargo, aunque difundida, su utilización no implica siempre los mismos sentidos:

- Una primera utilización, en cierta medida «aséptica», es aquella que utiliza el adjetivo para designar todo aquello relativo o perteneciente al festival, sin sentido favorable ni peyorativo alguno. Esta significación es la que se presenta en frases como «primera noche festivalera» o «apostillas festivaleras» con que los periódicos de circulación nacional refieren, por ejemplo, al Festival Nacional de Folclore de Cosquín. Este uso es propio de los medios y en general responde a su necesidad de descargar el lenguaje de apreciaciones subjetivas, en pos de la «objetividad» periodística.

- Una segunda acepción es similar a la anterior pero más allá de denotar sólo una pertenencia, agrega al significado del término algunas características que el festival implica, aunque sin hacer apreciación valorativa al respecto. Por ejemplo, se habla de cierto «concepto festivalero», «tono festivalero» o «códigos festivaleros» para referir a algunas exigencias que parecen provenir de la participación en un festival folclórico: particularmente, refiere a la interpretación de un repertorio conocido por un público, generalmente no avezado en cuanto al folclore, que apunta a euforizarlo y a hacerlo partícipe del canto.

Un uso similar podemos observar en cuanto al rock:

«Atentos al concepto 'festivalero' del primer concierto de esta nueva visita a la Argentina (...), la 'chica banda' ofreció anteanoche un set compuesto mayoritariamente por canciones de 'Cuatro caminos' (2003) - hasta aquí su última placa, la más difundida y vendida en el país-, un puñado de hits bailables a prueba de tiempo y espacio (...)». (Ramos, 2007)

En el campo del folclore, este uso de la categoría «festivalero» es propio de folcloristas que entienden, por lo menos discursivamente, que el campo del folclore necesita, para su subsistencia, de la apelación a distintos «códigos» musicales y del espectáculo, de manera que lo «festivalero» puede convivir con otro tipo de expresiones, por ejemplo, más «intimistas» como modos de ejecución distintos pero que no implican posición de status de uno sobre otro.

Sin embargo, es necesario aclarar que estas expresiones provienen en general de folkloristas que han obtenido su prestigio dentro del campo del folclore como artistas no ligados a lo que ellos mismos consideran «festivalero». En otras palabras, si en el discurso los distintos modos de interpretación musical aparecen equiparados, en la práctica los agentes con este perfil (cierto prestigio obtenido en el ámbito del folclore por la apelación a un folclore más «poético» y que necesita de silencio y comprensión para su disfrute, como Mercedes Sosa y Teresa Parodi) prefieren una expresión folclórica no festivalera, de manera que aparece su uso como marca de distinción respecto de quienes hacen folclore festivalero, destinado «sólo a divertir»:

«... contribuyeron a esta escalada de tono festivalero. A falta de sutileza y matices, el Chaqueño ofrece espontaneidad y una insospechable franqueza. Como si no fueran ofertas compatibles» (Amuchástegui, 1999b). *«Teresa Parodi cumplía cuatro temporadas alejada de la plaza Próspero Molina, por entender que el eufórico clima festivalero conspira contra el protagonismo de la palabra en la canción: 'Yo viví como público la aparición de Mercedes, con ese nuevo cancionero que nos voló la cabeza, que llegó en un momento muy distinto de éste: no solamente queríamos bailar sino también pensar (...)* Pero el público, en este momento, busca estrictamente divertirse. El lado bueno es que vuelven a imponerse ritmos maravillosos (...) Me sentía ahogada como ahora por los códigos festivaleros; necesitaba otro espacio para mi canción» (Amuchástegui, 1999a).

Así, en general este uso de la categoría cobra una carga peyorativa de rechazo hacia un folclore cuya interpretación se considera orientada hacia la fácil consecución de un efecto de diversión y disfrute en el público a través de la apelación a un repertorio de canciones archiconocidas, o de carácter romántico, melódico (que se considera de gusto popular) y/o de algún recurso extra-musical efervorizante como, por ejemplo, revolear un poncho. Es decir, aquí la categoría «festivalero» aplicada a un músico o tipo de ejecución

implica un juicio de valor con respecto a ella: que es malo buscar la fiesta o las melodías de amor «fáciles», por decirlo sencillamente, rechazo que se muestra en esta cita:

«... los 'festivaleros' revoleadores de ponchos o cultores de un romanticismo ampuloso y efectista como el que transitan Los Nocheros». (Erlán, 2004)

En este sentido, la distinción entre conjuntos y solistas festivaleros y no festivaleros parece responder a la misma lógica que enfrenta, en el campo literario, a la literatura más consumida contra las academias que, en muchas ocasiones, ni siquiera consideran literatura a aquella (1). Estamos, para decirlo de otro modo, en una mirada que asocia despectivamente lo «popular» con lo «masivo». En esta postura lo popular aparece dado al pueblo «desde afuera», como cultura de masa (el folclore «festivalero») que es imagen decadente y vulgar de la «alta cultura» (el folclore, sin más).



Es decir, para quien utiliza el término «festivalero» en este último sentido, el folklore así calificado es inferior en calidad con respecto a otras formas de ejecución del género. Se pretende, dentro de este contexto, que se trata de una forma musical apreciada por un público carente de «erudición» folklórica, de modo que el «folklore festivalero» es aquel falto de refinamiento, producto de un esfuerzo mínimo y, sobre todo, estéticamente defectuoso:

«La noche del Chaqueño debía ser la del folklore más tradicional. Por eso desde temprano desfilaron por el escenario expresiones de ese palo. Entre ellas Los Sauzales, un cuarteto salteño que además de usar bajo y batería –si bien pareciera que todavía no saben con qué sentido canta como muchos creen que debe cantarse en los festivales: feo, pero fuerte». (Giordano, 2008)

Desde esa perspectiva sostenida por «conocedores» del folklore, habría una forma popular de folklore, la festivalera, y una forma más refinada, para el disfrute de un público avezado. Sin embargo, el reconocimiento de que esta diferenciación entre lo festivalero de lo que no lo es, por lo menos por parte de folkloristas como Teresa Parodi cuyas ideas «progresistas» parecen contradecir una postura musical que alguien podría considerar elitista (2), hace que se cuiden de emitir opinión descalificadora de los folkloristas como Palavecino, Soledad o Los Nocheros, aunque en la acción social del agente esta oposición esté presente. Es decir, la categoría «festivalero» en estos usos es discursivamente aséptica (responde al segundo modo de uso mencionado), pero muestra su carga peyorativa (como en el tercer uso) en la praxis del sujeto.

Otros, en cambio, más seguros de que el folklore festivalero no sólo es de pésima calidad, sino que además es un producto de la lógica de mercado capitalista, no tienen problemas en desdeñarlo públicamente pues ello no sólo no perjudica su imagen pública «progresista», sino que la respalda. Por ejemplo, el Chango Spasiuk quien, además, ampara su postura en palabras de un «prócer» y autoridad del folklore como Atahualpa Yupanqui:

«Desde que Yupanqui dijo en Jesús María: 'discúlpeme, no me puedo imponer a los gritos', cambiaron mucho las cosas en los festivales de folclore. Entonces, creo que no soy un músico festivalero (...) No fue para mi una fantasía salir a tocar fuera del país. Creo que el hecho de hacerlo se debió a que no tenía dónde tocar adentro, quizás porque no soy tan festivalero» (Secretaría de Cultura de Salta, 2008).

Por supuesto, esta disputa por el capital simbólico dentro del campo del folklore entre los cultores del folklore «estilizado» frente a lo que ellos consideraban los folkloristas festivaleros, no es nueva. Así lo reseña una nota acerca de los Tucu Tucu:

«Fueron catalogados por aquellos que buscan el purismo por sobre la calidad popular como 'festivaleros' por la convicción que pusieron en cada presentación para animar al público y metérselo con facilidad en el bolsillo. Con sus canciones populares y con aire de romanticismo el grupo era una de las estrellas permanentes de las noches de Cosquín y Jesús María, y los demás festivales que de enero a diciembre se realizan en el interior del país. Con la receta probada, Los Tucu Tucu no cambiaron mucho y esa decisión, criticada por algunos colegas, los llevó a ser amados por un público incondicional que siempre tuvo garantizado, con su presencia sobre el escenario, un show compacto y atractivo». (Melis, 2007)

Sin embargo, en la actualidad esta consideración se articula con un discurso muy en boga que critica la década de los '90 en la Argentina como un momento histórico en el que reinó el populismo cultural, la falta de compromiso y, como lo decía Teresa Parodi, la individualidad en búsqueda de diversión por sobre el sentimiento colectivo que se cree propio del folklore. Así, se identifica esa etapa como un momento de cambio en el que los festivales se transformaron en un hecho comercial y de espectáculos antes que artístico. Frente a ello, se destaca una actitud otra: la de compartir y disfrutar la música en un ámbito más íntimo:

«... en la década del '90, cambió mucho el festival de folclore en la Argentina', explicó. Las reglas de juego en los festivales los fueron volviendo como una especie de arena romana donde hay que matar o morir. De hecho, se puede ver que los músicos suben a matar o morir. Para mí, un escenario es para compartir una estética, una visión, un punto de vista, un lenguaje. Compartir para mí, es dar, recibir y enriquecerse. Es una manera de comunicarse, releerse, proyectarse, reflexionar sobre la historia de tu país, de tu lugar, de tu música popular». (Secretaría de Cultura de Salta, 2007)



Es así que en la disputa por el capital cultural y simbólico dentro del campo folklórico se originan los denominados «contra-festivales», espacios que, según sus propios cultores, se alejan de lo que denominan como «lógica festivalera» y del aspecto «comercial» para favorecer el aspecto «artístico»:

«Desde hace algunos años, encuentros como éste nos permiten seguir revalorizando estéticas alejadas de la estridencia festivalera, muchas veces dominada por objetivos exclusivamente comerciales', dice José Ceña, músico y productor del evento (...) Los organizadores se cuidan bien de considerar el evento como un festival. Silvia Majul, permanente difusora del folklore, prefiere difundirlo como un 'antifestival, en el sentido de que no se buscan figuras nuevas sino propuestas genuinas y enriquecedoras, útiles para conocer lo que pasa en todas las regiones del país'». (Vitale, 2006)

Tenemos aquí una distinción ya clara entre lo que sería un «folklore de masas», el festivalero, y un «folklore refinado», asociado el primero como producto industrial a lo «light», gobernado por complejos intereses que se mueven en torno a la música popular, los sofisticados mecanismos mercadotécnicos y la salvaje competitividad de algunos círculos. Frente a ello, seguiría existiendo un público sensible a la forma, escuchas exigentes cuyo oído no tolera los modos de ejecución «festivaleros» ni la apelación a un lagrimoso repertorio de canciones de tinte romántico. Y entre este público que «sí sabe escuchar», parece encontrarse un grupo aún más minúsculo, el de los músicos, o los adolescentes y jóvenes que van a ser músicos en un futuro próximo.

Los prejuicios contra el Folklore Festivalero

Ahora bien, ¿con que clase de argumentos definen estos folkloristas la diferencia entre folklore artístico y folklore «festivalero»? ¿Con qué razones protestan contra el folklore de masas? Los argumentos más frecuentes, que aquí sólo mencionaremos por cuestiones de espacio, son los siguientes:

1. Se afirma que el folklorista festivalero cantaría sólo para ganar dinero.
2. Se asevera que el folklore festivalero seguiría utilizando los mismos temas, no añadiría nada nuevo (3) al género.

3. Existe la creencia de que un cantautor de folklore festivalero realiza un trabajo meramente superficial y técnico, mientras que el artista del folklore, en virtud de una capacidad «intelectual» mayor engendraría obras estéticas (4).

4. Existe también el argumento de un embrutecimiento cultural que traería consigo el folklore de masas.

Hechas estas aclaraciones acerca de los posibles sentidos de la categoría «festivalero» en el campo del folklore, es necesario realizar algunas aclaraciones:

- en primer lugar, que tal como hemos desarrollado, en sus dos primeros sentidos lo «festivalero» es un estado, una lógica o un código que cualquier artista asume en un festival. Por lo tanto, alguien puede plantear un recital festivalero en ocasiones, y refinado en otras, dependiendo de sus intenciones y de su público. En cambio, en su tercera acepción lo «festivalero» es una esencia, una forma de ser de ciertos intérpretes o grupos folklóricos, de la cual no les es posible desligarse, porque son, precisamente, un «producto» comercial.

- en segundo lugar, algo que parece ser evidente en las declaraciones de Spasiuk transcritas, que «la pérdida de seguridad de la carrera laboral (...) modifica no sólo las condiciones de producción musical sino también los posicionamientos y los valores éticos y estéticos de quienes hacen música» (Cragolini, 2006: 11).

- en tercer lugar, el hecho de que algunos intérpretes del folklore coincidan en un concepto de lo «festivalero» como una vertiente del folklore que, llevada por la lógica del mercado, presta mayor interés a los efectos que a la interpretación afinada, a la participación del público que a la comunicación del artista, a la repetición de un repertorio consolidado que a la creación y la innovación artística, no implica para nada una coincidencia en cuanto a qué grupos o solistas caben dentro de esa clasificación y los motivos para que ello sea así. Es decir, la extensión del concepto depende de dónde ubique cada uno los límites de la categoría «festivalero» y, obviamente, de cómo defina el folklore artístico o refinado.

Distinción social y cultural a partir de categorías de percepción estética

En el caso del folklore jujeño, nuestro primer conocimiento de dicha categoría lo obtuvimos en entrevistas realizadas en 2003 a estudiantes de una institución privada de nivel terciario de la ciudad de San Salvador de Jujuy cuyo análisis preliminar se presenta en un trabajo anterior (Perassi, 2007). En aquella oportunidad, nuestra finalidad era establecer los límites del campo del folklore jujeño según su propio público, y una de las líneas que marcaban como propias era la «festivalera», integrando allí diversos grupos.

En general, aquellos que no se consideraban a sí mismos un público del folklore musical, pero que de vez en cuando asistían a peñas o espectáculos folklóricos, tenían un sentido restringido de lo festivalero que incorporaba a los grupos que ejecutaban ritmos bailables de raigambre andina (sayas, huaynos y carnavaletos) con instrumentos de viento metálicos (saxo y trompeta) y batería, como los grupos Felicidad, Chijra o Coroico. Mientras que otros, con un repertorio similar pero tocado con instrumentos aerófonos andinos, no entraban dentro de esa catalogación.

En cambio, para quienes se consideraban público habituado en cuanto al folklore, ya sea por formación académica y/o familiar, el concepto de «festivalero» se extendía a todos aquellos que ejecutaban ritmos andinos bailables, ya se de manera exclusiva o por lo menos predominante. Así, grupos como Los Tekis eran considerados «festivaleros» por esta franja.

De este modo, la utilización discursiva de la categoría pareciera servir como marca distinción en cuanto a la distribución del capital cultural, particularmente del capital cultural incorporado que cada sujeto quiere mostrar como «buen gusto» y «conocimiento» respecto del folklore musical. Así, mientras del lado de la emisión folklórica el problema de distinción podría pasar en cierta medida por cuestiones relativas al campo laboral, como bien lo estudia Alejandra Cragolini (2006), del lado de la recepción del folklore la era de reproducción parece generar en ciertos grupos la necesidad de diferenciarse de la «masa», auto-calificándose como «conocedor» y adquiriendo productos «exclusivos» como consumidor cultural con su consiguiente oportunidad de distinción.

Aquí, la misma concepción de la masa como lo «otro», como la que gusta del folclore festivalero, perfila el buen gusto, por oposición, como la expresión de una aptitud para la apropiación simbólica del folclore como arte. En esta «elección» del folclore no-festivalero se manifiesta la «distinción» frente a la «vulgaridad» no sólo de otros sectores socio-económicos (hacia arriba y/o hacia debajo de la escala social) sino incluso de individuos pertenecientes al propio sector medio-alto pero carentes del capital cultural necesario para el disfrute y para la real calificación de los folcloristas.



Lo cierto es que a mayor formación en el folclore musical, o mejor, en cuanto más se quiere mostrar que se está formado, mayor es el alcance de la categoría «festivalero» como descalificación. De modo que los conjuntos, solistas y géneros que abarca la definición de lo festivalero parece ser directamente proporcional al capital cultural que se quiere hacer valorar (es decir, transformar en capital simbólico) dentro del campo del folclore jujeño. Así, en nuevas entrevistas realizadas en el marco del Enero Tilcareño 2008, no sólo grupos como Coroico, Felicidad o Los Tekis aparecen como festivaleros, sino también otros como Copleros (bautizados peyorativamente como «los Nocheros jujeños»(4)) y hasta el mismo Fortunato Ramos, no ya por su apelación a un repertorioailable sino, básicamente, por su popularidad (en el sentido de masividad) y su apelación a recursos «efectistas» como la introducción del erke(5).

Por su parte, entre quienes asisten a recitales y festivales(6) en los que tocan alguno de aquellos grupos, público perteneciente a estratos económicos diversos, pero básicamente de clase media-alta, media y media-baja, para simplificar, la categoría «festivalero» no aparece en sus discursos. Advertidos de ella, las respuestas son diversas: los sujetos pertenecientes al estrato medio-alto aceptan la posibilidad de denominarlos «festivaleros», pero justifican su gusto a partir de discriminar situaciones en las que ese tipo de folclore es válido, como peñas bailables o fiestas carnestolendas, en las que «lo principal es divertirse»(7), mientras que «para escuchar» se prefiere otro tipo de folclore. Por su parte, los sujetos de clase media y media-baja veían incluso como positiva la significación de la categoría «festivalero», pues de algún modo expresaba que el artista «toca lo que la gente quiere escuchar»(8). Sin embargo, hay aquí distintas opiniones respecto a la utilización del término en su sentido peyorativo, puesto que para algunos es posible y hasta comprensible que alguien avezado en el folclore, con más formación, pueda rechazar ciertas expresiones del género, mientras que para otros esto no era más que una posición tomada por aquellos que quieren distinguirse o, en palabras del entrevistado, «hacerse los que saben».

Lo cierto entonces es que la categoría «festivalero» no responde tanto a una necesidad de distinción de clase sino sobre todo a la búsqueda de valorizar un cierto capital cultural dentro del campo del folclore musical jujeño, de modo que mientras más se restrinja el concepto de folclore artístico, o lo que es lo mismo, mientras más se expanda el alcance de la noción de festivalero, mayor parece ser el conocimiento que el sujeto tiene respecto del campo. Asimismo, es necesario aclarar que la categoría (o los valores que ésta conlleva) es utilizada también por actores sociales seguidores del folclore masivo, aún a despecho de sus propios gustos, puesto que, como lo ha señalado Bourdieu (1988) en cuanto a la moda, los agentes se esfuerzan por apropiarse del reconocimiento de la distinción aunque más no sea bajo la imitación (9). Esto, a su vez, obliga a los «distinguidos» a buscar siempre algo nuevo que afirme su singularidad o, como es el caso aquí analizado, a expandir sus categorías perceptivas de modo que abarque realidades que antes no comprendía.

De todos modos, y aunque en ese sentido pareciera haber un esfuerzo de las clases dominantes por imponer sus categorías de percepción artística(10), el concepto de «festivalero» responde más a una necesidad de distinción en la posesión del cultural hacia dentro de los distintos estratos sociales. Es decir, se trata de distinguir al que sabe del que no sabe. Incluso, puede servir, y de hecho sirve, para que un sujeto de los sectores de menores recursos se refiera a los gustos de la clase media que ha «accedido» al folclore a través del espectáculo(10), mientras las clases populares son directas herederas del folclore original, pues de ellas proviene. Así, la noción de «festivalero» aplicado a Los Tekis por alguien perteneciente a este estrato social se carga de connotaciones diversas que las que provenían de las clases más acomodadas: se articula

con el discurso que marca el origen «popular» del folclore y al mismo tiempo con la vertiente folclórica reivindicativa de lo popular, considerando el festival como modo de «usurpación» de lo popular por parte de las clases medias.

Por último, cabe agregar algo no menos importante: la categoría «festivalero» aparece en los discursos de los actores sociales, pero no siempre parece funcionar en su acción. Es decir, si bien puede determinar la asistencia o no a un festival o recital de un grupo determinado, nuestras observaciones parecen mostrar que incluso aquellos para quienes lo festivalero implica un modo negativo de hacer folclore, disfrutan (aplauden, bailan, cantan, en fin, se divierten) con el repertorio que ellos mismos no dudarían en calificar de aquel modo. Dicho en otros términos, el saber práctico del agente le muestra que realizar una formulación discursiva de rechazo hacia ese modo de ejecución del folclore puede representar un capital cultural mayor y aportarle mayor capital simbólico en el campo del folclore musical, por lo menos en ciertos ámbitos. Esto, ya sea que sirva de rechazo hacia lo «popular» o hacia lo «masivo». Pero ese rechazo no parece tener su correlato en la acción del agente, contradicción que o bien permanece irresuelta en el sujeto o bien se expresa en diferenciaciones como entre «folclore para escuchar» y «folclore para bailar», con sus respectivos momentos, lugares y modos de consumo.

A modo de conclusión

Aunque hemos trazado algunos rasgos generales de la categoría «festivalero», lo cierto es que lo importante no es tanto qué quiere decir festivalero, sino, a través de esa categoría, cuáles son los valores que se ponen en juego en cada contexto.

En este sentido, los valores subyacentes parecen estar contraponiendo lo culto y lo popular como modos «serio» y «festivo», respectivamente, de hacer música popular, con una fuerte carga peyorativa puesta en este segundo caso. Estas oposiciones se articulan con otras en las cuales vengo trabajando como «peña» y «baile», «vino» y «cerveza», «folclore para escuchar» y «folclore para bailar», etc., en las que parecen estar funcionando valoraciones similares.

Aunque a priori podría pensarse que esta oposición entre culto y popular corresponde a una oposición de clases (alta y media-alta, por un lado, frente a media-baja y baja, por el otro), de lo expuesto parece desprenderse que la familiaridad con el campo del folclore y la formación en lo «culto» juegan un papel más decisivo en esta concepción. Es cierto, sin embargo, que esta formación en lo «culto» tiene fuerte correlación con la pertenencia de clase, pero aún así la incidencia de esta variable sería más indirecta en cuanto a la formulación de la distinción entre folclore y folclore festivalero.

Por otra parte, este dominio de lo culto se define, de tal modo, a partir de nociones como lo «serio», lo «docto» o lo «artístico», mientras que lo popular se define como lo «jocoso» (festivalero) y carente de erudición o de calidad artística. En este sentido, la distancia entre lo popular y lo «artístico» no es el simple trecho que separa horizontalmente dos dominios diferentes, como lo quería una definición aséptica de lo festivalero, sino que es una distancia ascendente en la cual la valoración de la música popular queda supeditada a la mayor altura del universo «artístico».

Finalmente, deberá verse en cada caso la real operatividad en el saber práctico del agente de esta categoría y de los valores que ella implica al momento de actuar, puesto que, como hemos visto, parece responder más a una necesidad discursiva de distinción y de generación de capital. Es decir, parecen actuar mejor otros factores, como el lugar al que se asista a escuchar un grupo, por ejemplo, que el repertorio y el modo de ejecutarlo de un grupo cualquiera como criterio de distinción socio-cultural.

Notas

* Universidad Nacional de Jujuy - CONICET - Av. del Congreso 924 - Palpalá - Jujuy. Correo Electrónico: lucasperassi@gmail.com

1) Quienes analizan la literatura «de masas», en la mayoría de los casos son víctima de una tentación peligrosa: la de aislar la literatura de masas del concepto general de «literatura». Por no poder determinar científicamente los límites entre lo «superficial» y lo «artístico», o lo «popular» y lo «culto», los estudiosos suelen evitar siquiera el abordaje de la literatura llamada de masas o lo presentan de una manera mecánica como una «degeneración» comercial de los ideales artísticos.

2) «En diversas sociedades, los grupos detentadores del poder político, económico y religioso conforman y acumulan su propia sabiduría, sus concepciones estéticas, sus gustos, sus técnicas, sus maneras de comportarse y actuar en diversas situaciones; y a ese conjunto de ideas, creencias y actitudes lo denominan «cultura». De modo que el término cultura se reduce, dentro de este contexto, al conjunto de rasgos organizados y sistematizados asequibles tan sólo a las minorías dominantes. Partiendo del presupuesto de que en todo conglomerado humano existen grupos reducidos que enfatizan la realización de los valores colectivamente admitidos, diferenciándose por ello de la mayoría de integrantes; estas minorías reciben el nombre de élites. La coincidencia entre cultura -entendida en términos reduccionistas- y élites, justifica hablar de cultura elitista» (Malo González, 1996: 28).

3) Desde ya, podemos decir que esta afirmación es insostenible, pues en el folclore denominado festivalero es posible encontrar muchísimas variaciones e incorporaciones, tanto en cuanto al repertorio como a las formas de interpretación e, incluso, las formas musicales. Por ejemplo, la introducción de un ritmo desconocido dentro del folclore «tradicional» argentino como el carnavalito santacruceño por parte del Chaqueño Palavecino en dos de sus temas más conocidos y pedidos por el público: «Amor salvaje» y «Miénteme».

4) Entrevista a J.C., 31 años de edad, Licenciado en Turismo. Con esta forma de denominación el entrevistado busca no sólo dejar entrever que son una especie de «copia» del grupo salteño, sino que pueden catalogarse, al igual que aquel, como festivalero por su propensión a la música melódica.

5) Entrevista a C.S., 30 años de edad, Licenciado en Comunicación Social.

6) Se realizaron entrevistas en distintos recitales realizados por Los Tekis y Copleiros en el teatro Mitre, Copleiros en un pub, y Coroico y Felicidad en peñas y boliches bailables de la ciudad de San Salvador de Jujuy.

7) Entrevista a A.Z., 30 años de edad, Arquitecta, en la Asociación Gaucha donde tocaba Coroico, 14-03-2008.

8) Entrevista a M.R., 30 años de edad, Abogado, en la Asociación Gaucha donde tocaba Coroico, 14-03-2008.

9) Para Bourdieu, la moda es siempre un factor de imposición de una clase sobre otra y constituye un modo de dominación simbólica que impone la visión de un mundo legítimo jerarquizando sujetos y grupos. Los agentes que imponen esa dominación simbólica son precisamente los que poseen legitimidad y reconocimiento (imponen reconocimiento porque tienen suficiente reconocimiento). El poder simbólico de imponer una visión de mundo se evidencia en la propensión de los más desposeídos por elegir aquello que resulte más conforme a la definición legítima, optando por las variables más económicas de los productos consumidos por las clases dominantes.

10) Entrevista a S.Ch., obrero metal-mecánico, 35 años de edad, en ocasión de la presentación de Copleiros en un boliche bailable.



Alfredo Gramajo Gutiérrez



Vino al mundo en Monteagudo, Tucumán, allá por 1893, y se nos fue en Olivos, Buenos Aires, el 23 de Agosto de 1961. Mudóse a Buenos Aires en 1933, y estudió en la Escuela Nacional de Artes Decorativas, y varias escuelas de dibujo mientras se sustentaba como empleado de los ferrocarriles, llegando al título de Profesor de Dibujo en la ANBA. Su primera exposición fue en 1921 en un salón de la *Cooperativa Artística*.

Su producción se inscribe en el plano de la pintura costumbrista en las décadas iniciales del siglo XX. Llegó a ser uno de los autores de referencia para la cultura oficial, en tanto respondía a los parámetros de un arte nacional; el que había sido ponderado por el ala conservadora: Esta consideraba a los motivos de gauchos y pampas como los más legítimos para el planteo de una argentinidad. Hemos ya presentado la influencia de Lugones, y “el Payador” en el cambio de paradigma sobre lo criollo, contra, o en lugar de, lo inmigrante. En esos primeros años del siglo XX, fue favorecido por la crítica oficial, junto con Fernando Fader, Cesáreo Bernaldo de Quirós, Benito Quinquela Martín, Luis Cordiviola y Jorge Bermúdez, entre otros. Pero también recibió las descarnadas críticas de, por ejemplo, Alfredo Chiabra Acosta.

Su provincia natal, su gente, tipos y tradiciones constituyeron el gran eje temático a partir del cual configuró su lenguaje. En el límite entre la documentación antropológica y el arte, la obra del artista presenta “un notable carácter pintoresquista, cuya exaltación cromática responde al intenso colorido de los paisajes y vestimentas de los habitantes de las tierras”. A diferencia de Jorge Bermúdez, inclinado hacia la representación individual de los protagonistas, Gramajo Gutiérrez prefirió plasmar multitudes y muchedumbres, con un sentido más escenográfico, donde la alegría o la tristeza son las que caracterizan a los personajes. Resultado de esas intenciones fueron las pinturas de ceremonias, rituales y festividades, en las cuales es posible vislumbrar las creencias y formas de vida de esas poblaciones, íntimamente conectadas con la tierra y la tradición indígena. Esas imágenes ponen de manifiesto un indiscutible aspecto documental y testimonial de lugar y tiempo, donde el artista intentó perpetuar el folclore de los pueblos frente a un creciente proceso de modernización.

De dibujo básico, composición simple y aspecto heterodoxo, *La canción* se condice con las características recién mencionadas, siendo un dato importante el hecho de haber sido hecha en Tucumán. Del mismo modo que en otras tantas obras, aquí, la tripartición del soporte otorga una amplitud cíclica con la que el autor acentuó la descripción y el detalle, dotando a la figura humana y a su contexto de cierta atmósfera mística. Gramajo Gutiérrez expuso sus obras en salones, galerías y museos de Argentina, Francia, y España; y se desempeñó como jurado en el Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires.

Entre sus más destacadas distinciones figuran: Segundo Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires 1919, Medalla de Plata, Salón de Acuarelistas 1920, Primer Premio, Salón de Acuarelistas y Grabadores 1927, Medalla de Oro y Diploma de Honor, Exposición Iberoamericana, Sevilla 1928, Primer Premio Municipal de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1929, Segundo Premio de Pintura, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1939, Premio Adquisición Ministerio del Interior, Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1946, Gran Premio de Honor, Ministerio de Educación y Justicia,

Salón Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires 1954. Entre otras instituciones, el MNBA, el MPBATEN y el Museo de Luxemburgo poseen piezas de este artista.

Se lo comentó así:

José Luis Pagano en su famoso libro «Historia del Arte» publicado en 1944 con su agudeza característica y a veces también descalificadora, se refería a Alfredo Gramajo Gutiérrez (Tucumán, 1893-1961) en estos términos: «No embellece ni atenúa ninguna aspereza. Es verídico hasta la caricatura. ¿Que hay miseria moral y física en muchos de sus personajes? ¿Que algunas expresiones del culto se alejan en ellos de la religión para confundirse con la superstición? No se parece a nadie, es igual a sí mismo». Sus pequeñas obras transportaron al espectador a otros climas espirituales».

Esta última frase es fiel reflejo de lo que pasa al mirar y admirar las obras de este artista que traen un aire puro y desde hoy, confiamos, será revalorizado para el público contemporáneo, desconocedor de su obra.

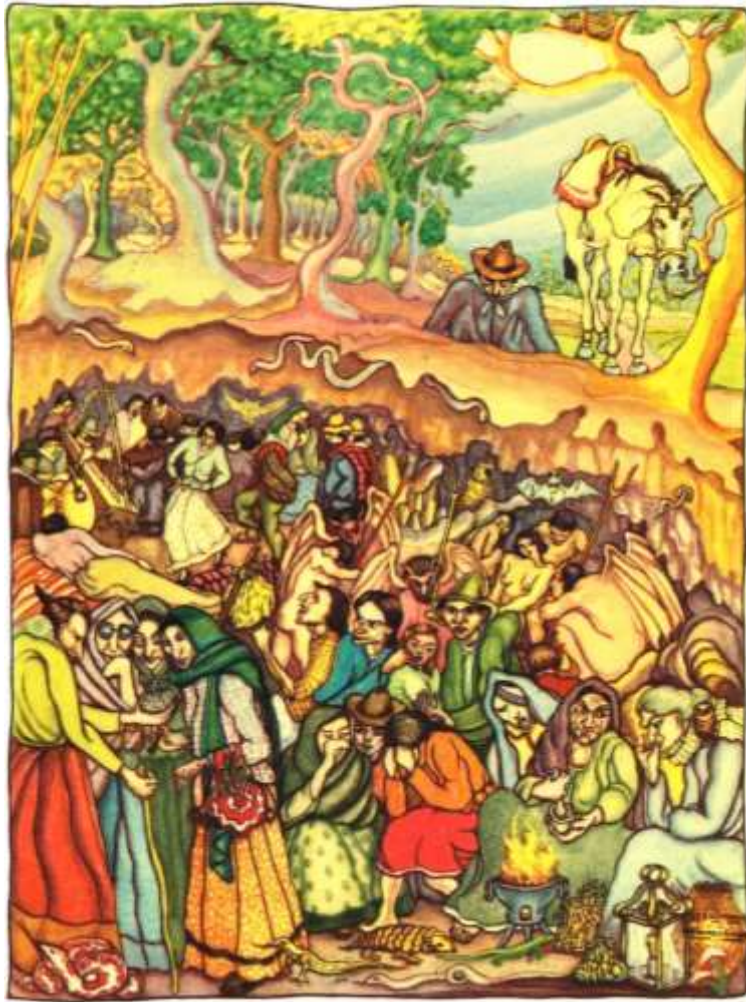
Sus obras de expresión colectiva



Las Fiestas



Velorio del Angelito



La Salamanca



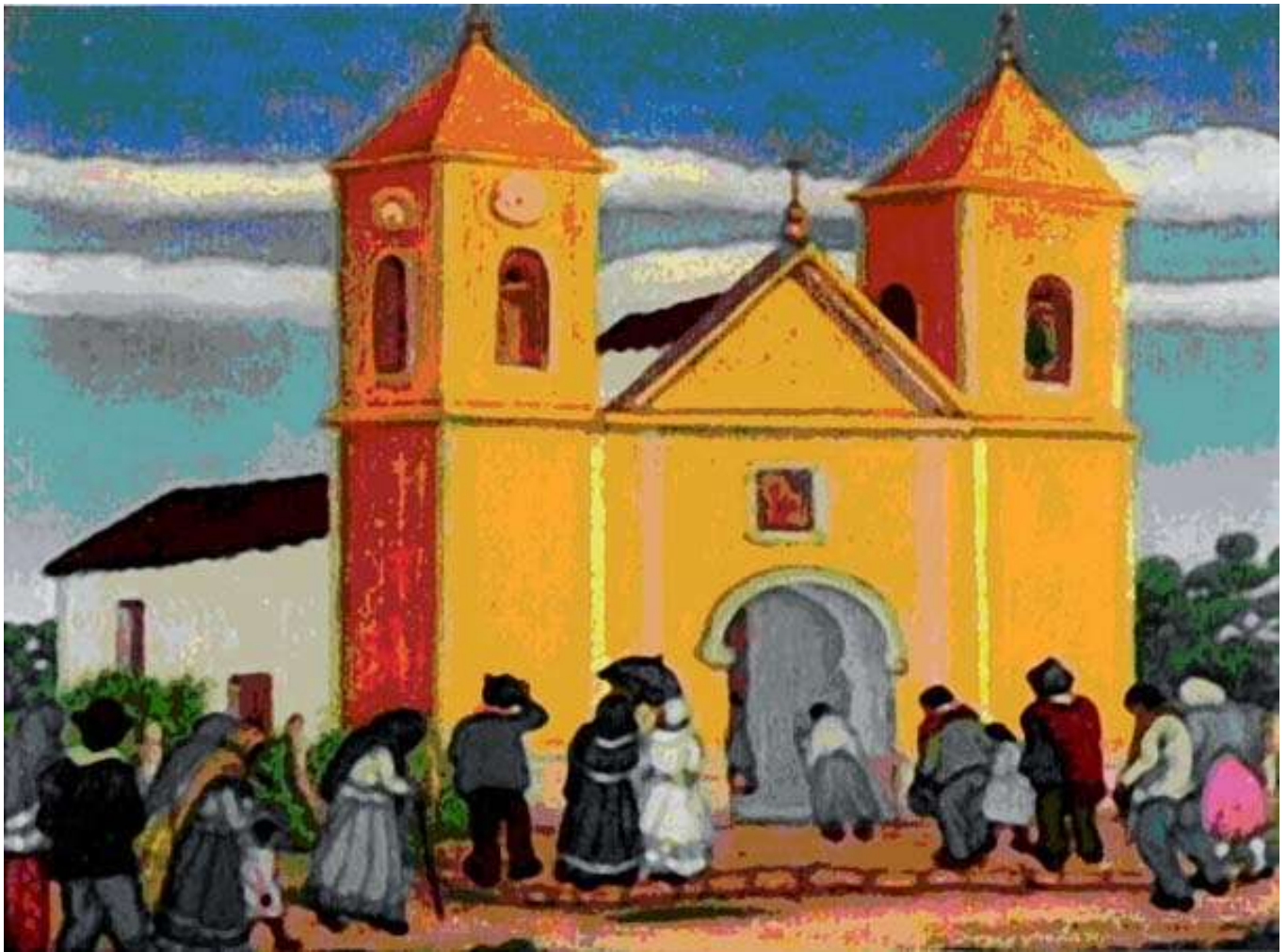
Feria de Simoca



Baile



Reuniones

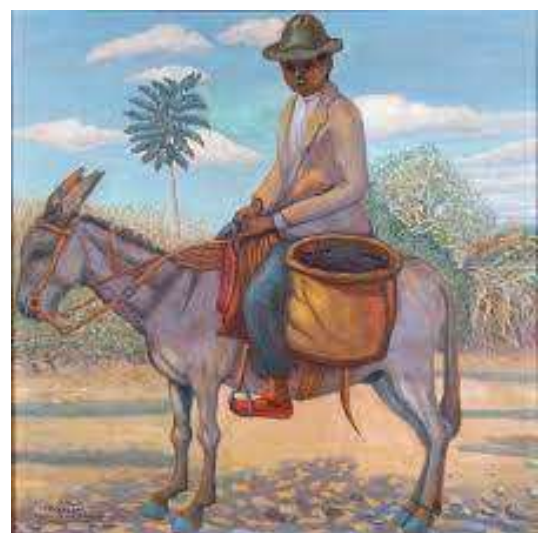


Decir silencioso

Sus personajes



Aguaterito Serrano



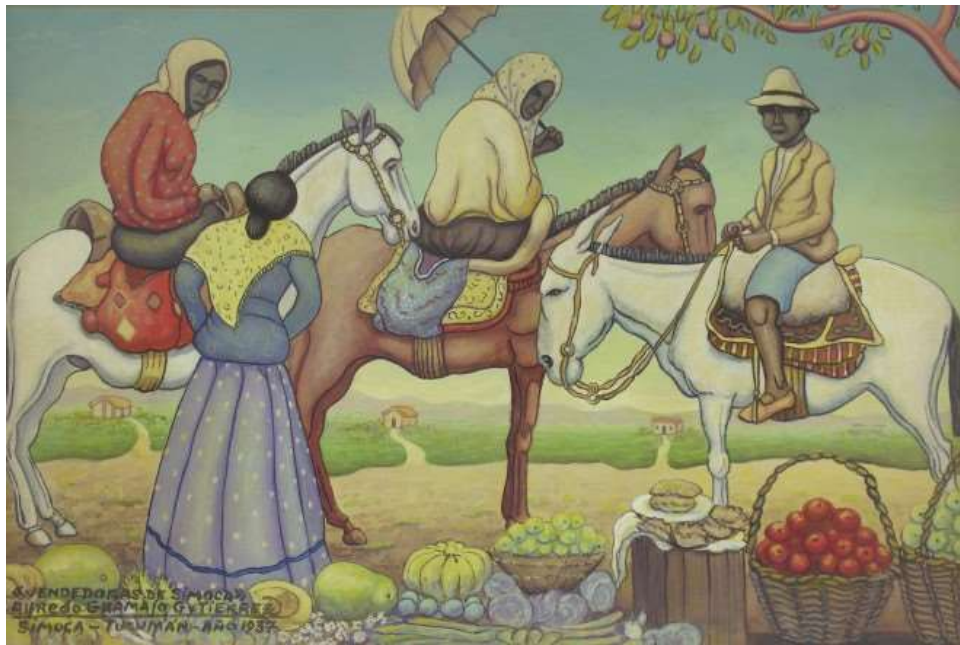
El Uvero



Presagio



Ropas de la Virgen del Valle



Vendedoras de Simoca I



Vendedoras de Simoca II



Pelando Caña de azúcar



Ave María Purísima



Indios del Carnaval de Simoca



Paisaje

Pregón Criollo

Nº 142 – Marzo de 2024

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 Pregon 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 “Pregon Criollo”**, para no mantener demasiados archivos *“a futuro”*. Los esperamos.

El Pregon Criollo no utiliza denominaciones de genero 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.