



FOLKLORE, TURISMO Y PATRIMONIO CULTURAL



Fiestas Tradicionales - Folklore Ciencia - Turismo

RAUL CHULIVER

PREMIOS

SANTA CLARA DE ASIS- 2015

ORDEN DE LA CAMPANA 2018

RUBRO FOLKLORE



RAUL CHULIVER
PREMIO SANTA CLARA DE ASIS –
SETIEMBRE 2015 – RUBRO FOLKLORE
PREMIO ORDEN DE LA CAMPANA
JULIO DE 2018 – RUBRO FOLKLORE

Interprete de la guitarra, estudioso de la ciencia del folklore, profesor de danzas nativas. Compositor. Interpreta en canto y guitarra obras de su autoría y artistas argentinos. Desde 1970 recopila y documenta la historia del folklore argentino, en todas sus manifestaciones, hasta la actualidad.

Ganador de los festivales zonales del Pre- Cosquin, llegando durante nueve años a las finales en el festival de nuevos valores en Córdoba. Desde 1980, participa asiduamente en Congresos Nacionales de Folklore en todo el país, actuando y brindando conferencias. Forma parte del elenco del programa de “Danzas y cantares de la patria”, desde 1978 a 1981, programa que conducía Mario Urquiza por LR9 Radio Antártida.

Desde 1980 a 1985 también forma parte del elenco de Folklore en 870 conducido por Horacio Alberto Agnese por Radio Nacional.



1992 graba su cassette “Simplemente mi guitarra”
 Ha realizado diversos trabajos sobre folklore argentino, entre ellos Manifestaciones folklóricas de los valles calchaquíes, que fue publicado por la Universidad Católica de Valparaíso Chile, en el libro de oro de los Congresos de Folklore del Mercosur.
 Se presentó varias veces en el festival de Guitarras del Mundo En Valparaíso, brindo un recital en la mencionada Universidad. Recital en Biblioteca Nacional de Santiago del Chile. También en Uruguay. Desde marzo 2008 es miembro de la Academia Nacional del Folklore de Argentina; y desde junio de 2009 miembro de la Academia del Folklore de Salta. . Desde marzo de 2017 miembro de la Academia del Folklore de Pcia Bs As.
 Escribe notas de folklore para Cuadernillos de folklore de Raúl Levalle, Pregón criollo de la Academia Nacional de Folklore, Revista Folklore de Valladolid, España y otras.
 Continúa brindando actuaciones en diversos escenarios del país.

Enero 2026

Zamba para olvidarte

El arroz con leche y otras canciones

Apuntes grandes del folklore 120p

El Yaravi

Centenario nacimiento Juan Carlos Mareco

Poetas y juglares de la sociedad tradicional criolla.

El cuento o el relato-Anastasio Quiroga

Se registra La SANlorenceña

Centenario nacimiento de Carmen Guzman

Raul CHuliver en Chile

Puerto Sánchez

Folklore como tarea poética

Leyenda del crespín

Creencias Guaránies

La Copla

La Luna de los mocovíes

Cuerpos, identidad y pueblos originarios, un acercamiento desde la educación física a la interculturalidad”.

Entre el “malón” y la “reserva”. itinerarios de la población aborigen norpatagónica (1882-1899)

50 años. Zamba para olvidarte

La historia de una canción que merece ser contada.

Facundo Toro cuenta los orígenes de "Zamba para olvidarte", un clásico del folklore argentino que tiene tantas reversiones como errores en el imaginario popular. Aquí la historia oficial.

Zamba para olvidarte es una de las canciones más cantadas en los festivales folklóricos de nuestro país y probablemente una de las más reversionadas de los últimos 50 años. Sin embargo, existen muchas inexactitudes sobre su historia y muchos (incluso Internet) desconocen quiénes son sus verdaderos autores.

Si bien este clásico argentino fue grabado a través de los años por muchos artistas de diversas extracciones, su autoría pertenece a Daniel Toro y Julio Fontana, y fue presentada por primera vez en enero de 1976 en el Festival de la Canción de Cosquín.

"Era un tema hecho para ese festival y no se podía cantar antes. Tenía que ser inédito", explica Facundo Toro en diálogo con La Voz, de cara a su show en la tercera luna coscoína de este lunes.

Mi papá no podía defenderla por ser el autor. Estaba en su momento de apogeo, pero solo podía presentarla como compositor, ya que el autor era Julio Fontana. Quien sí la defendió fue Miguel Ángel Morelli, cantautor santafesino que nos ha dejado físicamente hace unas semanas, junto con la orquesta de Waldo Beloso. En esa época, el Festival de la Canción contaba con una orquesta maravillosa en vivo al estilo de Viña del Mar. Zamba para olvidarte ganó a mejor canción y mi padre la grabó pasados unos meses", completa.

En el siglo pasado, era muy común que los artistas presentaran sus producciones en vivo antes de registrarlas. "Hubo muchos temas que se los endosaron otros artistas y las grabaron antes que su creador", señala Toro, a la vez que sostiene que sigue siendo una amenaza actual.

"Ahora, vos subís un pedacito de una canción grabada en la mesa de tu casa a las redes sociales y todo el mundo accede a ella, capaz al no estar registrada, le pueden pasar cosas feas. Igual, los tiempos cambiaron mucho. Antes los músicos no se enteraban de ciertas cosas", explica.

Otro de los furcios que se suele cometer tiene que ver con el nombre del tema: "Es Zamba para olvidarte no Zamba para olvidar. Está mal nombrada por la gente porque existe mala información sobre ella. Para saber, hay que ir a la raíz".

También pasa muy seguido que se dice: 'qué pena me da saber que al final de este amor ya no queda nada'. Pero no es 'de este', sino 'de ese amor', porque estás hablando de un amor que ya no está. Esas son las cosas que suceden cuando uno canta sin pensar. A mí me pasó de chico hasta que aprendí. Varias veces me retaron los autores y tienen razón", reconoce Facundo Toro.

Y luego agrega: "Hoy está muy de moda cambiar la letra o melodía de las canciones, pero no se puede cuando son canciones que no te corresponden. No son tuyas. Siempre tratamos de corregir y que la gente entienda el por qué. El tema es de Daniel Toro y Julio Fontana. No es ni de Patricia Sosa, Luciano Pereyra, Abel Pintos ni Mercedes Sosa"

"Pueden pasar cinco generaciones más y la zamba va a seguir siendo nueva para todo el que la escuche. Encontraron el lenguaje exacto de lo que la gente quería escuchar. Tiene una sensación de zamba tradicional mezclada con urbano y hasta con el tango por la forma en que se dirige. Permaneció durante muchos años en el ranking de los más escuchados. En aquella época competía con artistas como Rafael y Julio Iglesias, pero siempre estaba primera. Hoy cualquiera que agarra una guitarra, canta Zamba para olvidarte", afirma.

La música es amor, alegría, vida y compartir, no es guerra. Cuando surgió la idea de hacer una versión de este tema en cuarteto lo apoyé. Si mi papá estuviese vivo, hubiera salido bailando en el video. No tengan ninguna duda. Lo hicieron con respeto y al que no le gusta, no le debe gustar el cuarteto. La canción no tiene nada de malo. La zamba es la misma, conserva la misma letra y está bien cantada", sostiene.

Si bien este clásico argentino fue grabado a través de los años por muchos artistas de diversas extracciones, su autoría pertenece a Daniel Toro y Julio Fontana, y fue presentada por primera vez en enero de 1976 en el Festival de la Canción de Cosquín.

EL ARROZ CON LECHE

y otras canciones infantiles

La maestra y amiga Karen Plath Müller Turina, hija del famoso folklorólogo chileno Oreste Plath, nos viene informando y enviando en estos últimos años sobre lo que estudia el folklore chileno y que su padre ha rescatado y publicado hace unos años. En Argentina también encontramos canciones infantiles similares.

Abajo vemos FOLKLORE MUSICAL INFANTIL de Chile con Canciones Populares recogidas y armonizadas por MARÍA LUISA SEPÚLVEDA el libro consta de 12 canciones con un Prefacio y notas por Oreste Plath.

María Luisa Sepúlveda Maira (Chillán, 14 de agosto de 1898 - ibid., 4 de abril de 1958) fue una pedagoga, pianista, violinista, cantante, investigadora y compositora chilena. Fue una de las primeras mujeres licenciadas en la carrera de composición musical en Chile. Destacó por su creación de un repertorio de obras didácticas vocales e instrumentales para ser utilizadas en el medio nacional juvenil. Su obra tuvo difusión en América y Europa. También escribió ensayos dentro de las tendencias nacionalistas del momento y recopiló música popular chilena. Esto repercutió enormemente en su obra, que además recogió influencias impresionistas, románticas y de vanguardia.

PREFACIO Y NOTAS

por Oreste Plath

El lector se llenará de reminiscencias de juegos y de cantos, al voltear las hojas de este "Folklore Musical Infantil". A su memoria vendrán las tardes de bullangas, cuando la calle o el patio de su infancia se poblaba de una gallarda algarabía y renacerán a cada instante, como dulce evocación, "Mambrú se fué a la guerra", "Matarile", "El Puente de Aviñón", "Los maderos de San Juan", "Alé limón, alé limón", "Santa Catalina". Romances y canciones de rueda, testigos de correrías, jas que se aquietaban con el llamado de la madre, que recordaba la hora de acostarse. Era el tiempo cuando usted se daba francamente en la amistad, como en modulaciones y jerigonzas; cuando era artista en el mimo y se repartía sin medida. En los días en que impregnaba la voz y el gesto, usaba la mimica, el ritmo y, sin quererlo nadie, todo esto tenía un valor físico y estético, una innegable riqueza escénica. Cuando usted era un maravilloso actor...

Todo le era anónimo y su amor por las cosas bellas, por las del espíritu; siendo niño era maestro de la armonía. Y allá en la tarde fresca o en la noche lunada o caliente, escuchaba la voz de la abuela o de la "nana" con su herencia folklórica, ya contándole cuentos de culebrones, sugiriéndole penitencias para el juego de prendas, o alimentándole el corro como quien atiza un fuego, gozando con su sentir, gustar y soñar, como antes lo hicieran con arrorros, al borde de su cuna.

Por todo esto que ahora está en la memoria suya y de los que saben de la importancia del canto, los juegos, la música y la danza, es que se impone su conservación por las tonificantes enseñanzas que dejan los aires tradicionales, la poesía popular y, en especial, la infantil.

De aquí el valor del folklore en la educación y de recoger el sentimiento nativo en selecciones, breviarios armoniosos del folklore infantil.

Estos cancioneros de material educacional deben ser realizados en estrecha colaboración del folklorólogo o pedagogo folklórgico, con el profesor de música y canto para ceñirlos a bases o conceptos que exige el folklore en la escuela: expresión sencilla, familiar, acción formativa por sus valores éticos, estéticos; por su adaptación psicológica infantil y por sus conexiones con lo nacional.

Maria Luisa Sepúlveda, conservadora de las melodías y de las rimas populares, a la vez con su experiencia de veinte años en la enseñanza musical, (1) ofrece, ahora, cantos de la tradición nacional e internacional que tienen carta de ciudadanía o de americanidad. ¡Bella obra la de esta compiladora e investigadora, como es ésta de imponerse la fijación de un criterio folklórico para la canción popular infantil!

Interesante sería la organización sistematizada de cancioneros que abarcara desde la canción de rueda, texto de música y danza criollas con claras explicaciones para terminar ya con repertorios de distintos gustos y criterios. Y así como es necesaria

rio en el aspecto coral, musical o coreográfico, se impone hacerlo extensivo al patrimonio artístico popular, ya en leyendarios, refraneros, laminarios y tradicionarios, para que cuando mañana ellas, y ellos (los niños) sean grandes, produzcan con su espíritu de transmisión, el mismo florecimiento.

Algunas versiones compiladas en este "Folklore Musical Infantil" sufren modificaciones en América, es decir, hay innumerables versiones de ellas, pero obedecen a la misma inspiración, igualmente, se ha tratado de situar otras que son oriundas del país.

EN LA REIZ DI UNA PATAGUA

He aquí el árbol de la patagua, que figura como un elemento de gran fuerza, ya entre los aborígenes araucanos, ya en el pueblo chileno. Los indios levaron una hermosa leyenda y en los cuentos populares, en los enterrios, está la patagua sirviendo de referencia. En los campos chilenos, la patagua es el árbol que da sombra y cobija de la lluvia, ofrece agua fresca a su pie y el fuego y la llama no la consume cuando hay necesidad de hacer la fogata bajo su fronda.

Esta novedosa canción fué recogida en Valdivia, provincia de Valdivia.

CARACATATUMBA

Caracatumba, calacachunga, caracatalumba, son frases onomatopéicas creadas por el pueblo o los niños.

Caracatumba, esta letrilla que se ofrece musicalizada, fué escuchada en Punta Arenas, provincia de Magallanes.

ARROZ CON LECHE

Canción de rueda española y que en una de sus variantes es **La Viudita del Conde Laurel**. A saber: "Soy viudita, —lo manda la ley— quiero casarme y no encuentro con quién. No es contigo, ni contigo, sólo contigo me casaré".

(Pasa a la pág. 17)

(1) Su obra se ha divulgado no sólo en estos países sino en Europa y los Estados Unidos de Norteamérica. Entre los Premios obtenidos están: Premio de la Revista Zig-Zag, Baurré para piano; Premio del Ateneo de Valparaíso, una tonada y la cueca "El Imposible"; Premio de la Cruz Roja Chilena, Hímnico; Premio Teatro Chileno, Canción "De vuelta de un gran cariño"; Letra de Daniel de la Vega; Premio Dirección de Informaciones, "India Pálida". Canción, Letra y música de la autora; Premio Sociedad Amigos del Arte, Canto a voces solas, "El Viejito Pasquero"; Premio Dirección de Informaciones, Canto de Trabajo, "El Maquinista de tren"; Premio Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, 14 cantos escolares; Premio Municipalidad de Santiago (1948), al mejor Cancionero; Premio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Dos obras orquestales; Premio Marcial Martínez, otorgado por la Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad de Chile. 1949.

Su composición de arroz con leche, también cambia, como suele acontecer, en Venezuela, que es "arroz con coco".

Si se siguen sus variantes se sabe que en Extremadura se casa con una mocita de este lugar; en Puerto Rico y Venezuela, se casa con una viudita de la capital; en la Argentina, en Santiago del Estero, con una señorita de San Nicolás; en el Perú, con una niñita de Portugal.

La versión más corriente en Chile, es la que da María Luisa Sepúlveda, en la que se casa con una niña de este lugar.

VAMOS JUGANDO AL HILO DE ORO

Romance español que en el siglo XVII era muy popular con el nombre de **Hebrita de oro traigo**. Dispersado por Hispanoamérica se le encuentra ahora como un juego con canto. En Argentina, Cuba, República Dominicana, México, Nicaragua, Panamá, Puerto Rico, Venezuela, por enumerar algunos países, se le encuentra, naturalmente, con variantes.

La versión ofrecida debe ser cantada en forma de diálogo, entre la madre y el pastor. La madre con sus hijas alrededor. El pastor elige a una de las hijas. En otras partes, el diálogo es con el mensajero del rey.

ASI LE HACE JUAN

Tiene el argumento de **San Serenín**, aquella versión española que dice:

San Serenín
de la buena vida, buena vida
hacen así...
hacen las lavanderas
así, así así...
hacen los carpinteros
así, así así...
hacen las cocineras
así, así, así...

Pero, **Así le hace Juan** fué escuchado en Santiago de Chile.

TURANTUN

Un muchacho conocido como **tontito, pasado**, que vagaba por las calles de Quirihue, provincia de Nuble, entonaba estos versos, que María Luisa Sepúlveda, andando el tiempo, los encontró curiosos y que hoy ofrece como una de esas letrillas llenas de gracia, pero sin ton ni son y sin antecedentes de nacimiento.

CHIHUAYHUEY

Evoca, que evoca... Sepáse que es una voz araucana y cuya canción, chillaneja, compilada por María Luisa Sepúlveda fuera muy celebrada en su **cancionero chileno**, "Canciones y tonadas chilenas del siglo diecinueve", obra en la que ya se le presenta y que ahora se reproduce por su aceptación y probada gracia.

LA PERDIZ

Este verso popular, cogido por María Luisa Sepúlveda del **Estudio del Folklore de San Carlos** (pro-

vincia de Ñuble), del cual es autora Lucila Muñoz, es uno de los tantos que son cantados, acompañándose para ello de la guitarra, y a veces, sólo se recitan. María Luisa Sepúlveda lo entrega convertido en canción.

EL CORNETA

Cuenta María Luisa Sepúlveda que hace muchos años, allá en Chillán, Capital de la provincia de Nuble, se encontraba destacado un regimiento y todas las mañanas se sentía el toque de diana de un corneta, cuyo llamado el pueblo lo interpretaba así:

Toque bien o toque mal
mi triste sueldo me lo han de pagar.
Toque bien o toque mal
de corneta es mi tocar.

Y este decir se hizo carne, se incorporó en tal forma en los oyentes, como que correspondiera a una divulgada letra.

Este caso de auténtica creación popular, María Luisa Sepúlveda, lo ha querido salvar del olvido y entregarlo con toda su transparencia en este **Folklore Musical Infantil**.

LA NIÑA QUE QUIERE A UN PATICO

He aquí una canción esdrújula a cuya forma de hablar es muy dado el pueblo. Con palabras esdrújulas disfraza el contenido de las frases. Con ellas hace trabalenguas, adivinanzas o se refiere así por gracia, por divertir y divertirse.

La versión de **La niña que quiere a un pático** fué recogida en Chillán.

CAROLIN CACAO

Es una variedad de **La Hija del Capitán**, romancillo español que sirve para acompañar un juego de niñas, llamado **Carabí**.

Existe una versión chilena conocida bajo el nombre de **La Hija del Capitán**. En otra versión es "Ella va en el coche, carolín cacao, oleo, olaó".

En la República Argentina es conocida como **En Coche va la Niña** y comienza así:

En coche va una niña, carabín,
En coche va una niña, carabín,
Hija de un capitán, carabirún, carabirún
Hija de un capitán, carabirún, carabirún.

La versión que ofrece la compiladora se encuentra también en el **Cancionero de Tucumán** de Juan Alfonso Carrizo.

LA PAJARA PINTA

Española, probablemente del siglo XVI. Francisco Rodríguez Marín ofrece varias versiones en sus **Cantares Populares Españoles**. Divulgada por toda América, se la encuentra en importantes cancioneros, como en el libro **La Poesía Popular en Puerto Rico**, de doña María Cadilla de Martínez.

En Venezuela **La pájara Pinta** encuentra una variante en **La Palomita**. Y popular en casi todos estos países, es ésta, cantada, y con el siguiente juego.

Los niños forman una rueda, en cuyo centro está la **Pájara Pinta**.

Todos ellos cantan:

Estaba la pájara pinta,
a la sombra del verde limón,
con el pico, picaba la rama,

Aquí vemos dos partituras que recopila María L Sepulveda de estas canciones infantiles.

Arroz con leche

Canción Infantil

Animado

3.

11) Alfonso Carrizo, en sus *Contadores tradicionales de Tucumán*, da una versión que musicalmente difiere bastantes de ésta. La parte literaria más alta.
Según el mismo autor, es de origen español y aparece en el libro de Sergio Hernández de Soto "Juegos infantiles de Extremadura".
De todos modos ha tomado carta de ciudadanía en América y ha sido cantado en ella por muchas generaciones.

— 2 —

La pájara pinta

12.

Daremos una media vuelta
Daremos la vuelta entera
Haciendo un petitón atrás
haciendo una reverencia.
¡Ay mi amor!!!

— 15 —

Siempre me pareció que presentar los cantares infantiles sin la melodía que les da vida, significa una especie de separación. Hacia 1937, Juan Alfonso Carrizo, en sus *Cancioneros* hacía referencia que Bruno Jacobella, en ese momento un joven escritor, quien accedió a secundar a Carrizo, para escribir musicalmente las obras infantiles. Aquí vemos las dos obras como se cantan y tocan musicalmente en Argentina.

Aquí vemos el Arroz con leche recopilado por Carrizo, con el leve cambio del cuarto verso con respecto a Chile como lo acotaba Oreste Ptlah.

40 J U A N A L F O N S O C A R R I Z O

ARROZ CON LECHE

Animado (d=112)

Arroz con leche, me quie ro casar con una señorita, mi ta de San Nicolás.

33

Arroz con leche,
Me quiero casar,
Con una señorita,
De San Nicolás.

Veamos que escribe Juan Alfonso Carrizo sobre el Arroz con Leche en el Cancionero de Tucumán en 1936.

33

ARROZ CON LECHE

Arroz con leche,
Me quiero casar,
Con una señorita,
De cierto lugar;
Que sepa tejer,

Que sepa bordar,
Que sepa abrir la puerta,
Para ir a jugar.
Yo soy la viudita
Del barrio del rey.
Me quiero casar
No encuentro con quién
Pues siendo tan bella.
—¿No encuentra con quién?

(33) Esta rima infantil, que es sumamente conocida en el Tucumán, me fué dictada por mi esposa.

Es española, don Aurelio de Llano Roza de Ampudia la trae en su: *Esfoyaza de Cantares Asturianos*, bajo el N° 1146, así:

Doncellas al prado,
Al prado venir
A cojer las flores
De Mayo y Abril.
—Yo soy la viudita
que mando en la ley,
quiero casarme
y no tengo con quién.

—Pues siendo tan bella
¿Y no tienes con quién?
Aquí estamos todas
puedes escoger.
—Escojo a Rosaura
por ser la más bella
la blanca azucena
de todo el jardín.

Don Sergio Hernández de Soto, en su estudio: *Juegos Infantiles de Extremadura* (*Biblioteca de las Trad. Pop. Esp.*, T. III, pág. 91), trae esta rima en el juego de *La Viudita*, y dice:

—Soy viudita
Lo manda la ley
Quiero casarme

No encuentro con quién.
—No es contigo, ni contigo,
Ni contigo, ni contigo,
Sólo contigo me casaré.

Hay alusión a esta rima en otro juego, titulado *El Conde de Cabra* (N° 7). En él dice la rueda de niñas jugadoras:

La Rueda
La viudita, la viudita
La viudita se quiere casar,
Con el conde, conde de Cabra,
Conde de Cabra se lo dará

En el N° 8, el señor Hernández de Soto trae nuestra rima así:

—Arroz con leche
Me quiero casar
Con una mocita
De este lugar

No es con ésta
Ni con ésta
Sólo con ésta
Quiero casar.

El señor Rodríguez Marín, en: *Cantos Populares Españoles*, trae otra versión de *La Viudita* en el N° 75, así:

Soy la biudita,
Lo manda la ley,
Quiero casarme
Y no hayo con quién.

Ni contigo
Ni contigo
Sino contigo,
Qu'eres mi bien.

En América

La señora María Cadilla de Martínez, en: *La Poesía Popular en Puerto Rico*, pág. 270, trae esta rima así:

Arroz con leche
se quiere casar
con una viudita
de la capital:
que sepa coser
que sepa bordar
que ponga la aguja
en su lugar.

Yo soy la viudita,
la hija del rey,
me quiero casar
y no encuentro con quién.
Contigo, sí,
Contigo, no,
contigo, mi vida,
me casaré yo.

En Salta hallé dos versiones: *Cancionero Popular de Salta*, Nros. 19 y 45.

En el *Cancionero Popular de Catamarca*, N° 1475, hay otra.

El señor Ramón A. Laval, en su: *Folklore de Carahue*, pág. 86, trae otra versión de la rima *La Viudita*.

Aquí la otra versión de Estaba la Pájara Pinta, con una similitud a la versión chilena. Y recopila Juan Alfonso Carrizo en los cancioneros folklóricos.

ESTABA LA PAJARA PINTA



63

Estaba la pájara pinta
A la sombra de un verde limón;
Con las alas cortaba la rama,
Con el pico cortaba la flor.
Madre, ¿dónde estará mi amor?

(68) Dictado por la señorita Elvira Cativa (Monteros).
Don Francisco Rodríguez Marín, en sus: *Cantos P. Espanoles*, trae esta versión, bajo el N° 210:

Estaba la pájara pinta
Sentadita en el verde limón;
Con el pico recoge la hoja,
Con la hoja recoge la flor.
¡Ay, mi amor!
M'arrodiollo a los pies de María,
M'arrodiollo porqu'es madre mía.
M'arrodiollo a los pies de mi hermana,

M'arrodiollo porque me da gana.
Dé usté la media vuelta.
Dé usté la vuelta entera.
Pero nō, pero nō, pero nō,
Pero nō, que me da vergüenza.
Pero sí, pero sí, pero sí,
Amiguita, te quiero yo á tí.

La señora María Cadilla de Martínez, en su libro: *La Poesía P. en Puerto Rico*, trae otra versión, en la pág. 261, así:

Estando la pájara pinta
Sentadita en el verde limón
Con el pico recoge la hoja,
Con la hoja recoge la flor.
¡Ay, mi amor, ay, mi amor!

Me arrodillo a los pies de mi amante,
Firme y constante.
—Dame un abrazo.
—Dame tú otro.
—La que quiero será la mejor.

La misma investigadora trae en la pág. 262 otra versión, parecida también al cantar del baile de la *Refalosa*, que lleva el N° 2570 de este *Cancionero*.

La rima infantil aludida dice:

"Estaba la pájara pinta
a la sombra de un verde limón;
con el pico recoge la rama,
con la rama recoge la flor,
¡Ah, Dios!
¿Cuándo veré mi amor?
¡Ay, Dios!
Me arrodillo a los pies de mi amante,
me levanto muy fiel y constante,

dame esa mano, dame esa otra,
dame un besito que sea de tu boca,
esta es la media vuelta,
esta es la vuelta entera;
darás un pasito alante,
darás un pasito atrás;
pero sí, pero sí,
que me da vergüenza".

Ahora vemos la versión en Argentina de Una Niña va en Coche, recogida por Carrizo en 1936, que en Chile se la conoce como Carolin Cacao y observamos abajo la música de este tema infantil, recopilado por Oreste Plath.

En coche va una niña, carabí,
en coche va una niña, carabí,
hija de un capitán,
carabiurí, carabiurá,

¡Qué hermoso pelo tiene!, carabí,
¡qué hermoso pelo tiene!, carabí,
¿quién se lo peinará?,
carabiurí, carabiurá,

Se lo peina su tía, carabí,
se lo peina su tía, carabí,
con mucha suavidad,
carabiurí, carabiurá,

Con peinecitos de oro, carabí,
con peinecitos de oro, carabí,
y horquillas de cristal,
carabiurí, carabiurá,

Juan A Carrizo describe en su Cancionero de Tucumán, también otra versión similar pero menciona carabin run rin, carabin run ran.

Carolín cacao

Alegre

— 14 —

Eugenio Olavarria y Huarte en su Estudio Folklore de Madrid trae esta versión

A Atocha va una niña, carabi (Bis)

Hija de un capitán, carabi huri, hora.

Rodriguez Martin en Cantos Populares Españoles trae la siguiente rima infantil:

A tocha va una niña, carabi

Hija de un capitán carabi uri, ura (en este caso Rodriguez lo menciona sin la "h")

Elisa de Mambru

Que hermoso pelo tiene

Quien se lo peinará

Se lo peinará su tia

Con peine de cristal

Elisa ya está enferma carabi

Elisa ya se ha muerto

La llevan a enterrar

Encima de la caja

Un pajarito va

Cantando el pio, pio

Cantando pio, pa

Rodriguez Marín en Cantos Populares Españoles N 186 trae esta rima infantil así A Atocha va una niña. Atocha es uno de los 7 barrios que conforman el distrito de Arganzuela en Madrid. En este barrio se encuentra la estación de Atocha, la más importante estación ferroviaria de España.

Aquí vemos la otra canción infantil Sobre el Puente de Avignon, en nuestro país, que en Chile se la conoce como Así le hace Juan.

Sobre el puente de Avignon
 Todos bailan, todos bailan
 Sobre el puente de Avignon
 Todos bailan y yo también
 Hacen así, así las lavanderas
 Hacen así, así me gusta a mí
 Hacen así, así las planchadoras
 Hacen así, así las costureras
 Hacen así, así me gusta a mí
 Hacen así, así las cocineras
 Hacen así, así me gusta a mí

Abajo vemos la forma musical de Hilo de oro, que recopila Juan A Carrizo en su Cancionero,

HILO DE ORO, HILO'I PLATA

Allegro (J=126)

Hilo de oro, hilo'i plata vi no el flingol SanGa briel, y me di joy na mu jen: "qué linda shi jaste néis!"

El romance se juega cantando , donde una fila de niñas de la mano a cuyo frente hay una que llamaremos A.
 La niña A avanza cantando

Hilo de oro / hilo de plata / hilo y todo / San Andrés. (Otros dicen también San Gabriel, como la partitura)
 Retrocede

Una señora me ha dicho que lindas hijas tenéis

La fila de niñas avanza

Si las tengo o no las tengo / yo las sabré mantener

Retrocede

Con el pan que Dios me ha dado / ellas comen y yo también

La niña A avanza

Pues me voy muy enojada / al palacio de mi Rey

Retrocede

A contárselo a la Reina / y al hijo del Rey también.

La fila avanza

Vuelve, vuelve , pastorcillo / no seáis tan descortés

Retrocede

Que de las hijas que tengo / la mejor te llevareis

LA niña A avanza

Esta llevo y esta escojo / por esposa y por mujer

Retrocede llevándosela

Que su madre es una rosa / y su padre es un clavel.

Se empieza de nuevo hasta que la madre de las niñas queda sola, entonces toma el papel de A y A es la madre para empezar de nuevo.

También Isabel Aretz recoge una melodía en Tucumán en Monteros. Bruno Jacobella anota otra similar, Ismael Moya publica y analiza otras variantes poéticas.

APUNTES DE LOS GRANDES DEL FOLKLORE 120 p

Los Fronterizos, se han incorporado por derecho propio al grupo de los interpretes nativos más prestigiosos de la Argentina, creadores de una forma interpretativa que los identifica. Su popularidad se ha proyectado hacia todo el país. LA gente de estos tiempos, los admira, hablando de 1962, época del boom del folklore, donde gracias a este conjunto y otros las guitarras se habían agotado. Favoritos de una juventud reencontrada con las expresiones folklóricas. Son sus integrantes Juan Carlos Moreno, Cesar Isella, Gerardo López y Eduardo Madeo. Para mi fueron el conjunto más prestigioso de nuestro folklore. Toda clase de versiones llegaron hasta nosotros acerca de su indisciplina y su carácter festivo; pero las mismas coinciden en afirmar que son simpáticos, alegres, entusiastas de su artístico quehacer, una firma voluntad y un respeto cariñoso por su público. Marcaron un rumbo a esta rutilante juventud de hoy que derrama canciones a manos llenas por los caminos de la patria, llevaron su emoción más allá de las fronteras y su camino jalónado de triunfos es un ascendente.



López, Barbaran y Sola, constituyeron lo que primero fueron un trio. Un señor un tal Crisi, fue quien los impulsó al canto. En 1953, Eduardo Madeo se une al conjunto en reemplazo de Valdez, quien antes había reemplazado a Sola, EN la misma fecha se incorpora Moreno. Las primeras composiciones armonizadas fueron Indio Muerto de Gerardo López; La Esperanzada de López y Carlos Barbaran; Campo Quijano. Según la opinión de

Madeo esta es la que definió el estilo personalísimo que los ubicaría en una primera línea. El 26 de octubre de 1954 Eduardo Falu los presenta en el teatro Astral de Bs AS.

En Salta, la casa Mosquetti, les comunica la buena nueva de que el sello TK necesitaba contratar un conjunto folklórico. Así fue, grabaron tres placas en 78 rpm. Luego fueron contratados por el Sr Greter de la Casa Modart para realizar un ciclo en LR1 Radio EL Mundo, en 1954.

En 1955, Ariel Ramírez los invita a formar parte de su compañía y con ella recorrieron gran parte del país. Con esta gira Carlos Barbaran abandona el conjunto e ingresa Cesar Isella. Quien tuvo su primera actuación en octubre de 1956 en Radio CARVE de Montevideo.

Con Ariel Ramírez viajaron a Europa, Italia, Viena, Moscú, y tocaron en Kiev, Baku, Armenia, Georgia, Zehi, Leningrado. En Moscú grabaron unos discos y dos películas LA chica de la gitana y Un marinero por el mundo.

EN 1958 otra vez Radio El Mundo, y participan en 1959 de la película EL canto cuenta su historia, auspiciado por General Electric, con libretos de Manuel J Castilla y Cesar Perdigero. En 1961 la firma Phillips auspicio un viaje a Holanda y otros países. Los Fronterizos convierten en éxito todas las canciones que graban, es una manera de devolver a la humanidad lo que esta les dio.

Eduardo Madeo formó primero Los Coyuyos, con un pianista Carlos Badaeli. El 1952 intervinieron en un concurso de zambas organizado por la entidad El Círculo, cuyo jurado estaba integrado entre otros por Cuchi Leguizamón y Manuel J Castilla, dos grandes del folklore. En dicha oportunidad interpretaron las composiciones Hacia la Ausencia, que obtuvo el primer premio y La Naranjera (tema este que más tarde se llamaría La Nochera), salió segunda.

Los salteños, más que ningún otro provinciano, aman entrañablemente su pago, se sienten atados con un lazo casi vivo a su paisaje, sus cerros, su tradición.

En estos años que opinan los grandes del folklore sobre este gran conjunto nativista. Los Fronterizos. Abajo extraemos de Revista Folklore la opinión de Jaime Dávalos, gran poeta de Salta, don Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falu, Manuel J Castilla.

QUE OPINAN

Los Fronterizos de:

JAIME DÁVALOS



DICE MORENO: CUANDO DIGO O CANTO VERSOS DE JAIME ME PARECE SABOREAR UN VINO AREJO CON ETIQUETA NUEVA

DON
ATAHUALPA
YUPANQUI



DICE LUPEZ: 'ESCUCHANDO A DON ATAHUALPA ME PARECE ESTAR OLIENDO EL POLVO Y LA TIERRA ME BLANCA DE SANTIAGO DEL ESTERO. ESCUCHO LAS CHACAREAS DE DON ATA Y YO COMO FOLKLORISTA SIENTO QUE SE REANIMA EN MI EL VERDADERO CARLANO DE LO QUE CANTO. ADEMÁS ES UN LIBRO ABIERTO QUE ENSEÑA MUCHO. SOBRE TODO NOS ENSEÑA DÍR'

EDUARDO FALU



DICE MADEO: 'ESCUCHANDO A FALU, NUESTRO PADRINO PELADO, ME PARECE ESTAR ESCUCHANDO LA CHARLA GUITARRERA DE UNA TÉCNICA MARAVILLOSA CON ALMA Y SABOR NACIONAL'

MANUEL CASTILLA



DICE ISELLA: 'CUANDO DIGO LAS ESTROFAS DE CASTILLA ME PARECE SER UN SERENATERO HILVANANDO CANTOS CON GUSTO Y SABOR A PAISAJE'

Abajo vemos la discografía de este conjunto, Los Fronterizo graban varios discos simples, dobles y long play. Vemos una serie de ellos con sus canciones. Revista Folklore publica esta serie de discos.

DISCOS GRABADOS PARA EL SELLO T.K.

78 R. P. M.

16- 6-54	S- 5290	LA ESPERANZADA LA FLOR DEL CARDON
30- 6-54	S- 5291	CAMPO QUIJANO EL MIAU MIAU
10-12-54	S- 5292	TRISTEZA DE NAVIDAD VIRGEN DE LA CARRODILLA
8- 3-55	S- 5342	LA MARRUPEÑA LA CARLOTA
4- 5-55	S- 5350	ZAMBA DEL PAÑUELO RESENTIDO ESTOY
27- 7-55	S- 5351	TEMA DE VILLANCICOS EL INDIO MUERTO
23- 5-55	S- 5352	SOLIS PIZARRO VUELVE CHOLITA
28-11-55	S- 5412	LA DESVELADA SIRVAN CHICHA
6-12-55	E-10069	ZAMBA DE ANTA ANDANDO
10- 5-56	E-10074	ZAMBA DE LOZANO ALLA VA, ALLA VIENE
27-12-55	E-10075	LA QUERENDONA CORAZON DE PALO
8- 8-56	E-10108	LA UNITARIA CAMINITO DE HERRADURA
19-11-56	E-10109	LA PRESENTIDA LA CAPILLITA
4-12-56	E-10121	EL PARANA EN UNA ZAMBA A SAN JUAN
26- 4-57	E-10145	TOY DE VUELTA CHACARERA DEL CHACHO
30- 5-57	E-10146	LA HUANCHAQUEÑA NOCHEBUENA
18- 3-57	E-10148	ZAMBA DE UN AUSENTE BAGUALA SALTEÑA
18- 9-57	E-10147	PAMPA DEL CHAÑAR PUNAY
7-11-57	E-10167	LA TRISTECITA ¡AY, MADRE!
9- 1-58	E-10168	EL AGUARIBAY LA ARENOSA
18- 3-58	E-10169	LA ENAMORADA POR QUE SERA
15- 9-58	E-10194	NO SE POR QUE PIENSAS TU ZAMBA DEL GUITARRERO
17-11-58	E-10195	LOPEZ PEREYRA EL LAMPARERO
9- 3-59	E-10196	A TUS TRENZAS LA ANCAQUERA
6- 5-59	E-10210	HACIA LA AUSENCIA LA COMPUNGIDA

33 R. P. M. 25 Cms.

8- 5-56	LPN-55026	ZAMBA DEL PAÑUELO ALLA VA, ALLA VIENE CORAZON DE PALO SOLIS PIZARRO
24- 9-57	LPN-55049	ZAMBA DE ANTA VUELVE CHOLITA RESENTIDO ESTOY EL INDIO MUERTO
		LA HUANCHAQUEÑA TOY DE VUELTA NOCHEBUENA
		PAMPA DEL CHAÑAR ZAMBA DE UN AUSENTE CHACARERA DEL CHACHO
		PUNAY BAGUALA SALTEÑA



ESPOSOS EJEMPLARES. SIEMPRE VIAJAN EN COMPAÑIA DE SUS RESPECTIVAS ESPOSAS. ¡ASI SON LOS FRONTERIZOS!

Abajo vemos otra gran serie de discos

33 R. P. M. 30 Cm.

14- 8-58 LD-90-014 LA TRISTECITA
ANDANDO
PORQUE SERA
ZAMBA DE ANTA
CAMINITO DE HERRADURA
AY MADRE
EL AGUARIBAY
PUNAY
LA CAPILLITA
LA ENAMORADA
LA ARENOSA
A SAN JUAN

17-12-58 LD-90-022 CHILENA DEL SOLTERON
LA FELIPE VARELA
LA COMPUNGIDA
HACIA LA AUSENCIA
EL LENERITO
EL REGADOR
NO SE PORQUE PIENSAS TU
ZAMBA DEL GUITARRERO
EL LAMPARERO
LOPEZ PEREYRA
LA ANGAQUERA
A TUS TRENZAS

23- 4-60 LD-90-057 ZAMBA DEL PAÑUELO
CHACARERA DEL CHACHO
ALLA VA, ALLA VIENE
CORAZON DE PALO
SOLIS PIZARRO
SIRVAN CHICHA
ZAMBA DE UN AUSENTE
VUELVE CHOLITA
RESENTIDO ESTOY
LA HUANCHAQUEÑA
LA CARLOTA
EL INDIO MUERTO

45 R. P. M.

15- 9-58 EP-54-018 LA ENAMORADA
LA CAPILLITA
LA ARENOSA
CAMINITO DE HERRADURA

17-10-58 EP-54-043 ANDANDO
SIRVAN CHICHA
POR QUE SERA
NO SE POR QUE PIENSAS TU

14- 1-59 EP-54-047 TOY DE VUELTA
NYCHERIENNA



LOS FRONTERIZOS SE DISPUTAN A LA BONITA CATERINA VALENTE?... NO, NADA DE ESO. ACTUARON JUNTOS EN EL "GRAN GALA DEL DISCO". LOS SORPRENDIO EL FOTÓGRAFO.

+ 6-59 EP-54-088 ZAMBA DE ANTA
EL MIAU MIAU
LA TRISTECITA
A SAN JUAN

23-11-59 EP-54-116 LA FELIPE VARELA
LA COMPUNGIDA
EL INDIO MUERTO
RESENTIDO ESTOY

24- 5-62 EP-54-320 LA FLOR DEL CARDON
CHILENA DEL SOLTERON
ZAMBA DEL PAÑUELO
ALLA VA, ALLA VIENE

4- 6-62 EP-54-321 VIRGEN DE LA CARRODILLA
LA CARLOTA
VUELVE CHOLITA
LA DESVELADA

26- 7-62 EP-54-322 LA ESPERANZADA
EL PARANA EN UNA ZAMBA
CAMPO QUIJANO
SOLIS PIZARRO

33 R. P. M. 17 Cm. DOBLE

22- 9-61 254-010 CAMINITO DE HERRADURA
PUNAY
ZAMBA DEL GUITARRERO
EL LAMPARERO

Viene bien mencionar esta gran serie de disco de Los Fronterizos que muchos no conocen, la gran trayectoria de estos grandes del Folklore. Abajo vemos las grabaciones en el sello Philips.

**GRABACIONES REALIZADAS PARA
EL SELLO "PHILIPS" A PARTIR
DEL MES DE OCTUBRE DE 1958**

78 R. P. M.

P 42038 H *Zamba del Carrero*
Bagualeras
P 42063 H *La estrellera*
La ida y vuelta
P 42065 H *Al pie de la Sierra Grande*
La salamanca
P 42077 H *La volvedora*
Chaya de la Soledad
P 42113 H *Zambita de los pobres*
Vidalita
P 42127 H *Naranjerita*
La litoreña
P 42142 H *La tristecita*
No sé por qué piensas tú
P 42154 H *Indio Muerto*
Destino de zamba y noche
P 42162 H *Canción del jangadero*
A mi cafayateña

45 RPM. E. P.

P 427706 E **ASES DEL FOLKLORE**
Destino de zamba y noche / Zamba del carrero.
P 427710 E **LOS FRONTERIZOS**
La estrellera / La ida y vuelta / Al pie de la Sierra Grande / La Salamanca.
P 427720 E **LOS FRONTERIZOS
EN ALTA FIDELIDAD**
La volvedora / Bagualeras / Chaya de la soladad
Vidalita de la lluvia.
P 427741 E **CORDIALMENTE,
LOS FRONTERIZOS**
Naranjerita / La litoreña / Vidalita / Zambita de los pobres.
P 427763 E **ZAMBAS DE ZAMBAS**
La Felipe Varela / La López Pereira / Zamba del pañuelo / La Esperanzada.
P 427783 E **CUATRO EXITOS DE
LOS FRONTERIZOS**
Guitarra trasnochada / El quiaqueño / Chacarera del petiso / Canción del jangadero.

P 42186 H *Guitarra trasnochada*
El Quiaqueño
P 42189 H *Recopilación de villancicos populares*
Tristezas de Navidad
P 42217 H *Serenata del 900*
Tonada del viejo amor
P 42239 H *La nostalgiosa*
Chacarera del petiso
P 42261 H *Zamba del pañuelo*
La Felipe Varela
P 42294 H *Vamos a la zafra*
Pollerita colorada
P 42309 H *Canción de cuna costera*
Mi Paraná
P 42310 H *Guitarra de medianoche*
Chaya de la coca
P 42342 H *La Imillita*
Rio que va lejos
P 42356 H *Trago de sombra*
Hoy estoy aquí
P 42377 H *Noches isleñas*
La atardecida
P 42392 H *La enojosa*
Se acerca la mantonera

33 1/3 R. P. M. SIMPLE

P 365401 B *Angélica*
La Sanlorenchina


**P 427804 E CANCIONES DEL
ALTIPLANO**

El quiaqueño / Pollerita colorada / La sanlorenchina / Punay.

**P 427833 E LOS FRONTERIZOS
EN HOLANDA**

Guitarra de medianoche / Rio que va lejos / Vamos a la zafra / Mi Paraná.

**P 427849 E EL HECHIZO DE
LOS FRONTERIZOS**

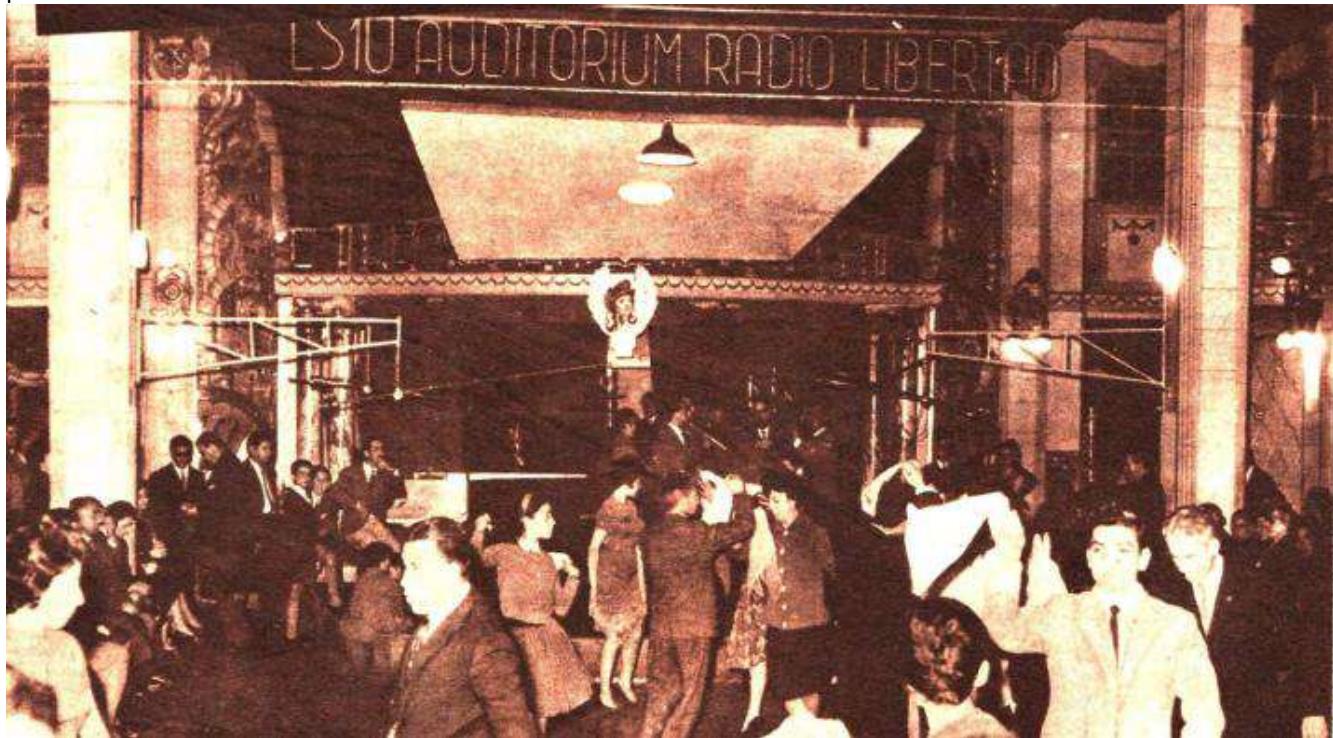
Lavanderas de Rio Chico / Noches isleñas / La atardecida / Hoy estoy aquí.

33 1/3 RPM DOBLE DURACION

**P 440102 T DE TIERRAS DE
LOS FRONTERIZOS**

Trago de sombra / Llegó el carnaval / Se acerca la mantonera / La enojosa.

Dejando de lado a Los Fronterizos, aquí vemos una foto del auditorio de LS 10 Radio Libertad, que estaba en la calle Florida, hacia 1962, mis padres me llevaron a ver algunos de los programas que se llevaban a cabo en esa emisora porteña.



Aquí se desarrollan dos grandes programas entre ellos La Huella los miércoles a las 19,30 hs con la animación de dos grandes locutores Lidia Sánchez y Alfredo Zabalza, con la dirección José López Pájaro, programa que siempre escuchaba. El otro programa era Las Gauchaditas Folklóricas los sábados a las 21,30 con la conducción de Chela Jordán y Guillermo Lázaro con la dirección de Daniel Sabrinas. La gente colmaba el estudio auditorio y bailaban las danzas de esos años, que los conjuntos de turno interpretaban.



Luis Alberto Peralta Luna, nació en 1925, a orillas del Río Dulce, - santiagueño soy, cuenta como dice el gato El Pamperito de Julio A Jerez. El aroma de tuscas y poleos, chicharras y coyuyos lo acunaron, le dieron la savia de su tierra. Las vidas, el canto de la selva, es decir de los hombres, lo hacen dedicar íntegramente a estos estudios, con su hermano Bailón Peralta Luna, recorrieron los valles, las cañadas, pueblecitos en busca de canciones de nuestro sentir. De estas incursiones es que transcribe y desarrolla algunos de los tantos temas recogidos, de nacen más tarde las conocidas zambas Pensando en tu olvido y LA Humilde, de valores musicales singulares y su reconocido triste Desde tu ausencia.

En 1944 Luis, llega a Bs As y en la Confitería Mi Rincón conoce al dúo Benítez-Pacheco. En 1948 funda el conjunto Ollantay, con la intención de hacer de él un fiel exponente de nuestro acervo musical. Un centenar de obras registra en SADAIC, su labor fecunda lo ubica poco a poco en un plano sobresaliente.

Realiza actuaciones destacadísimas en LR1 Radio El Mundo, emisora ésta que lo cuenta entre sus artistas estables desde 1955 hasta los primeros años de la década del sesenta. Una trayectoria notable en la Escuela Nacional de Danzas, Sección Folklore. Realmente el aporte de este músico a esa casa de estudios es inapreciable por el valor que encierran sus interpretaciones, con que se enseñan las danzas nativas a los futuros profesores.

Recuerdo que un domingo mis padres me llevaron a Radio Splendid, en su auditorio fabuloso se presentaba allá por 1962 a las 13,30 hs, Julio Molina Cabral, acompañado por la orquesta de la emisora con la dirección de Francisco MArifiotti y el conjunto de Ernesto González Farías, con la guitarras de Tito Veliz y Nelson Murua. Allí cantó la bella zamba de Oscar Valle titulada La Compañera, que también llevaron al éxito Los Cantores de Quilla Huasi. Luego interpretó un vals poco conocida actualmente Pueblito de Campaña. Es un vals de Fernando Portal, una hermosa y sencilla obra. Vasija de Barro de Yupanqui; Lamento Indiano de Valencia, Camino del Indio también de Yupanqui. Vamos a Chayar, Vidala de la copla otro tema que interpretó, cerrando con El Mensú de Ramón Ayala.

Seguimos nombrando las actividades artistas en las emisoras porteñas, cabe señalar la intensa actividad de Hilda Vivar y su conjunto, intérprete cordobesa del canto nativo actúa en la emisora de Maipú 555, de Radio El Mundo los jueves a las 12 y los domingos a las 10 hs. Con la animación de Juan Carlos Santamaría, un gran locutor, que tuve el gusto de verlo en vivo en esa emisora.

Retorna un cuyano a su actividad es Pedro Cladera, quien fuera director del conjunto Los Andariegos, actúa en Radio Splendid los miércoles a las 13 hs. Pero ya con el nombre de Chacho Santa Cruz.



Senda del Monte y Ernesto González Farías cumplen en estos años de 1962 su labor en Radio Splendid también, los domingos a las 21,30 hs y los sábados a las 21 hs.

Luego de cumplir una extensa gira por el interior del país, Los Andariegos, este conjunto mendocino ha retorna a Radio El Mundo, en la prestigiosa emisora cumplen un ciclo que se transmite los días martes y viernes a las 13 hs.

Rodolfo Zapata, el autor de la famosa chacarera La Gorda, actúa en Canal 13 en el Show de Pinocho los lunes a las 21 hs. Además realizará una serie de presentaciones en Montevideo, Uruguay.

Otro cantor es Carlos Vega Pereda en agosto de 1962 los lunes y jueves a las 20,30 en dúplex por Radio El Mundo y Splendid.

Otra gran cantante es Adelma Vera que se presenta en LR2 Radio Argentina los sábados a las 20hs en el programa Revista Folklórica.

Fernando Ochoa tiene su programa en Canal 9, Jaime Dávalos con su patio y todos los grandes artistas también tiene el suyo en el mismo canal

También La Pulpería de Mandinga con Julio MArbiz, Sábados Criollos con Pancho Cárdenas, Guitarreadas con la animación de Antonio Carrizo, este un programa donde se presentan los nuevos valores de la canción nativa.

En fin, como vemos había una gran cantidad de programas de carácter folklórico, que actualmente las emisoras no tienen ningún programa de este carácter. Muchos eran en vivo, que mis padres me llevaban a ver, otros con grabaciones y los escuchaba permanentemente por la radio.

Los Hermanos Abrodos, también actúan, junto a Hilda Vivar y Hugo de la Silva en Radio el Mundo. Estilos, cifras, milongas, zambas, chacareras, todo lo hacen escuchar con encariñado sentir. Los Abrodos tienen en Zárate, Bs As, su vieja querencia. El padre don Manuel un hombre recio tronco hispano, hombre vertical, les enseñó la dignidad del trabajo. Fue fogonero y maquinista en un frigorífico de Zárate, luego se trasladó a Avellaneda. Los Hermanos Abrodos, se presentan como conjunto nativista, y dicen que es bueno tener en cuenta las advertencias que sobre lo estrictamente folklórico y la proyección cultural del folklore ha hecho el Dr Augusto Raúl Cortázar.

En 1936 es la primera actuación de Los Hermanos Abrodos y fue en Radio Belgrano y la primera canción que cantaron fue El Carretero de Arturo de Navas, un payador destacado. Hacían entonces una introducción vocal a tres voces, que resultaba una novedad y verdaderamente sorprendía a muchos. Grabaron siempre para el sello Odeón y grabaron el primer disco allá por 1940 y fue el vals Ronda de Sueños con música y letra de Alfredo Navarrete. Como sabemos Los Hermanos Abrodos, los tres se acompañan con la guitarra y son Manuel, que es tenorino, Pepe, barítono atenuado y Roberto que es barítono.

En el teatro Nacional de Comedias, hoy Teatro Cervantes, Elias Alippi los llevó para hacer todo lo relativo a danzas y música de la obra Calandria de Martiniano Leguizamón, un gran folklorista.

Las décimas de Abrodos van haciendo temblar, como una bandera, el airoso orgullo viril del criollismo, la altivez gaucha: "No soy de arrear como hacienda / ni voy detrás del señuelo. / El ave de ruido vuelo / desde arriba ve la senda. / No voto por la prebenda / ni peleo, de agalludo. / En tal trance, franco y rudo, / soy admirador de Urquiza, / pues sé cuánto simboliza / el gorro de nuestro escudo". Expresivas y bien medidas décimas, denuncian en Manuel Abrodos a un auténtico poeta de la tierra.



También en el teatro Cervantes tuvieron a su cargo el montaje de la fiesta criolla de Martín Fierro, cuya magnífica puesta en escena con Miguel Fausto Rocha como Martín Fierro, Santiago Gómez Cou en el sargento Cruz y otras figuras de relieve dirigió, Alias Alippi. También hicieron lo propio en la obra titulada Mama Culepina.

Hacia 1962 el conjunto nativo de Los hermanos Abrodos se integra con Cholo Rey al piano, Juan Benítez Martínez en el arpa y Antonio Tempone y Juan José Crocci en el bombo, el charango y las voces según las interpretaciones. Hasta 1942 actuaron en Radio Belgrano. En estos años de 1962 lo hacen en Radio El Mundo, los lunes y domingos. También se presentaron en Canal 13 en el Show de CAP con el gran Juan D'Arienzo, el Rey del Compas, que tuvo el gusto y la gran emoción de verlo actuar en vivo en Radio El Mundo en el programa Calle Corrientes. Ha principios de 1962 grabaron un LP en estéreo que fue premiado en el festival Internacional del Disco en Mar del Plata. Entre las novedades del disco titulado Danzas Argentinas se cuentan Nostalgias Riojanas, una zamba de los Hnos Fruttero de Córdoba, Viejo Corazón un bailecito de Polo Giménez y El Huellero un gato de José Crocci, bombista del conjunto.

Por otra parte en la calle Av de Mayo y Salta, se encontraba la Confitería Bar Español, que era un ambiente de distinción y jerarquía para el folklore, los lunes estaba dedicado exclusivamente al arte nativo. Los jueves, viernes, sábados y domingos alternando con otros números en un espectáculo continuado desde las 18 hasta la una de la mañana y actuaban Héctor Medina y su arpa con el dúo Martínez-Pereira y la guitarra de Roberto Piñón; el conjunto Los Quebradeños y Los Turay; Los Coyudos con Alberto Taberna, Roberto Larriera y Aníbal Flores, con la dirección de Ernesto Abalos y la animación de Juan Carlos del Solar.

En agosto de 1962 después de un periodo de ausencia, reaparecieron en público Marcos López y Remberto Nárvaez y Los Troperos de Pampa de Achala, más exactamente en los micrófonos de Radio el Mundo.

Ariel Ramírez realizó una gira por el litoral de nuestro país. En Montevideo en Radio CARVE, y Canal Saeta. Terminará en este mes de agosto y septiembre de 1963 de grabar su disco con 12 danzas argentinas, que incluye La Compañera zamba de Valles, el chamame Mi reliquia de Cocomarola, Allá lejos y hace tiempo, zamba y Golpe Seco un gato, y lo secundan Mario Arnedo Gallo en bombo, Los Hermanos Arce en guitarra y requinto y Jaime Torres en charango.

Alma García, gran folklorista, estudió canto con el profesor Alberto Uzielli, becada por la Comisión Nacional de Cultura. En 1959 estuvo 5 meses en Europa, comisionada por su provincia natal, Tucumán, para hacer estudios sobre la difusión del folklore. En cuanto a su acercamiento a lo popular, ha pasado mucho tiempo en El Uclar, Santiago del Estero, a unas 5 leguas de la estación Pozo Hondo, solitario lugar, donde su madre tenía algunas vaquitas y cabras. En las reuniones domingueras, llegaba gente humilde, auténtica y era posible escuchar en la guitarra cosas que eran la verdad de la tierra. Su primera composición fue la zamba La Cautiva, después compuso Milonga del Olvido, Zamba al Zafra y Zamba para después. En estos meses de agosto y septiembre de 1962 tiene para editar Mi Guitarra y Tu; una guaraní titulada La Lluvia y una vidala Cañaveral. Actuó en Austria, en varios teatros, en Génova dio conferencias, auspiciadas por el Instituto Columbianum. Alma García se muestra como es, auténtica, sincera y profunda.

Los Andariegos, grupo vocal, prosiguen sus giras y grandes actuaciones



En abril de 1956 se forma, en la ciudad de San Rafael, el conjunto Los Andariegos. Las primeras presentaciones las realizan en emisoras locales y salas de espectáculos, hasta que, algunos meses más tarde, son contratados por el señor Odeón. Las primeras composiciones que llevan al disco son: "Camino del Indio", "Vidala del Culampajá", "Pastorcito de Belén" y "Carnavalito Quebradeño" —realizando por primera vez la imitación de queña cantando. Estando en Buenos Aires son reporteados por diversas emisoras, entre las que podemos citar Radio Rivadavia, Splendid y Porteña. Luego regresa a San Rafael para reanudar las tareas que cada uno de los integrantes desempeñaba. Es entonces cuando reciben una interesante propuesta de Radio Splendid para presentarse en horarios centrales. Desde entonces permanecen en la emisora de la calle Uruguay como artistas exclusivos. Se suceden actuaciones en televisión que los llevan a ocupar un primer piano. Realizan giras por el interior y exterior de nuestro país. Hace un año y medio Pedro Cladera se alejaba del conjunto, siendo reemplazado por Raúl Mercado. Lo que viene después es conocido por nuestros lectores, que con su aplauso han posibilitado la consagración de Los Andariegos.

La novia del Paraná, Ramona Galarza, la voz del litoral, sigue cosechando aplausos en cada escenario que pisa, deslumbrando en la radio y en la TV, y con sus nuevas canciones, abajo vemos la letra de una de esas nuevas canciones la polca Nostalgias Correntinas.



**LOS NUEVOS
EXITOS DE**
**RAMONA
GALARZA**

Música: ABEL D. OLMEDO
Letra: A. COSENTINO

NOSTALGIA CORRENTINA
POLCA

I

Nostalgia tuchá de tu mboraijhú
siente mi alma triste,
porque te fuiste mi cariñito...
Nostalgia tuchá, que anchene reyú
al rancho florido, que fuera el nido
de nuestro amor.
Nostalgia y pesar, siento al recordar
a mi madrecita, la viejecita
que nunca olvido.
Y que abandoné desde que te conocí
allá en mi Corrientes
siempre presente
en mi corazón.

II

Fuiste tú, para mí como primavera
que trae las flores en mi vergel.
Tu boquita roja como clavel,
encendió el amor que era mi ilusión.
Pero en cambio qué fragil fue tu cariño...
El juramento los has quebrantado.
Fue flor de un día... sólo ha quedado
desilusión...

I bis

Bajo el cielo azul, muy lejos de mí
yo dejé a mi madre
lo que se quiere con toda el alma...
Por seguirte a ti, todo me creí
menos que dejaras trunca la dicha
que ayer te di.
Yo no sé por qué me engañaste así...
Si tú me juraste una y mil veces
quererme siempre...
Sola volveré, al amor que ayer dejé
creyendo promesas,
que han hecho presa
mi buena fe...

Este es un tema que actualmente nadie canta, por eso quería mostrar la letra. Ramona Galarza estuvo presente en el tercer festival de Cosquín en enero de 1963, que se desarrolló entre el 19 y el 28 de enero y que escuche por Radio Belgrano.

En 1960, el Chango Farías Gómez formó Los Huanca Huá, un grupo vocal que a partir de la introducción de complejos arreglos polifónicos, renovaría profundamente la música de raíz folklórica en Argentina y América Latina. Los Huanca Huá, en su formación inicial, estaba integrado también por Pedro Farías Gómez —quien asumiría la dirección desde 1966—, Hernán Figueroa Reyes —reemplazado poco después por la notable cantante Marián Farías Gómez—, Carlos del Franco Terrero y Guillermo Urien.

El folklore coral ya tenía antecedentes como la sorprendente experiencia precursora del Cuarteto Gómez Carrillo en los años cuarenta y cincuenta, o el conjunto Llajta Sumac, Los Andariegos, el Cuarteto Contemporáneo, el Conjunto Universitario "Achalay" de La Plata, y Los Trovadores del Norte, ya en los años cincuenta. Pero sería el éxito de Los Huanca Huá lo que impulsaría la formación de grupos vocales en Argentina. Hasta ese momento la mayoría de los conjuntos trabajaba a dos voces, excepcionalmente a tres voces. Los grupos vocales —íntimamente relacionados con un proceso de desarrollo de los coros menos visible, pero de gran alcance— comenzaron a introducir cuartas y quintas voces, contrapuntos, contracantos y en general a explorar las herramientas musicales de la polifonía y de antiguas formas musicales diseñadas para el canto, como el madrigal, (es una composición de tres a seis voces sobre un texto profano, a menudo en italiano. Tuvo su máximo auge en el Renacimiento y primer Barroco.) la cantata (poema lírico de reducidas dimensiones, de carácter lírico o heroico, para voces solistas, y coros), el motete (es una composición para varias voces de estilo litúrgico en forma de canto figurado sobre canto llano.), entre otras.

También en 1960, con motivo del 150.º aniversario de la Revolución de Mayo, Waldo de los Ríos —hijo de la notable cantante Martha de los Ríos—, ejecutó y grabó en un álbum su Concierto de las 14 provincias, dando inicio a una expresión musical que combinaría audazmente la música moderna con los ritmos de raíz folklórica, que se manifestaría más adelante en varios álbumes y el quinteto Los Waldos, destacándose su tema Tero-tero. Un camino similar seguiría Eduardo Lagos

La procedencia europea de la música popular argentina es cosa comprobada por la musicografía. A poco que se ahonda bajo su actual apariencia coreográfica o se retrocede a lo largo de su historia, no es difícil remontarse hasta el precedente europeo -con preferencia español- que sirvió de punto de partida a la aclimatación. En rigor, conforme lo ha sostenido con documentado acierto Bartolomé Gutiérrez un notable estudioso del tema folklórico, los indias pampas, pobladores iniciales de las grandes planicies que hoy constituyen la parte más característica del actual territorio argentino,



desaparecieron -empujados por la civilización- sin dejar otro rastro de su paso que el "ché" de los argentinos, y ese diseño similar a las grecas que hasta hoy suelen ostentar los ponchos que por esa denominamos aún "pampas".

Aceptado pues que, a despecho de su origen foráneo, nuestras danzas -y el esquema rítmico-melódico que ilustran plásticamente- pueden y deben ser consideradas productos artísticos netamente americanos, podremos posar a la segunda premisa, que es la extraordinaria riqueza del acervo folklórico resultante, incluyendo en el cuadro las corrientes que llegaron asimismo del Pacífico y -sobre todo- del Altiplano, de donde vinieron por cierto algunos ingredientes esta vez de neta procedencia indígena. El actual renacimiento de esa música popular argentina de raíz folklórica, es consecuencia de muy diversos y caracterizados aportes. En distinto grado vinieron contribuyendo a él los cultores intuitivos y los primeros recopiladores; los auténticos

investigadores-recopiladores de gran preparación técnica, y esa generación de intérpretes que se desprendió de la enorme expansión de las fuentes informativas. Ante la magnitud física y la siempre renovada originalidad de esa obra creadora, es preciso admitir que nuestra música puede depositar con la mayor confianza en Waldo de los Ríos sus esperanzas en un futuro mejor. Si hay alguien de quien pueda esperarse esa obra de formato ambicioso y aspiración levantada que complete en la esfera de la música culta esa transubstanciación por tanto tiempo perseguida y esperado, ese alguien es, sin duda Waldo de los Ríos. . . . El contenido de este Disco implica en cierto modo una suerte de mirada retrospectiva antes de tender las alas en el esfuerzo final por alcanzar esa cima que hasta la llegada de Waldo de los Ríos pareciera de tal modo inaccesible. Lo constituye una selección de composiciones de raíz folklórica, originales del pianista director o recopiladas por él.

Estas catorce páginas breves lo constituyen, por una parte, la alusión (en el título como en la música) a las catorce provincias argentinas que en mayor grado han contribuido tradicionalmente a la formación y conservación de nuestro acervo folklórico y, en segundo término, el parentesco que por su tratamiento musical le confieren los arreglos, realizados en todos los casos por Waldo de los Ríos, sobre la base de una parte concertante confiada al piano -el instrumento de Waldo- sostenido con riqueza impresionante por un complejo orquestal en el que a la vera de ciertos instrumentos de raíz probadamente folklórica, como la guitarra, el arpa indígena, el bandoneón, y algunos membranófonos, aparece también la cuerda completa de una orquesta sinfónica, flautas, clarinetes, trompos, corno inglés, amén del arpa cromático y una bien escogida percusión. La provincia de MISIONES está representada por "Misionera", una galopa de Fernando J. Bustamante, cuyo "color local" se logra con intervención de flauta, guitarra y una adecuada sección rítmica sosteniendo la textura armónica que subraya el discurso pianístico. "Nostalgias Santiagueñas", la difundida zamba de los hermanos Abalos, mantiene el justo derecho de SANTIAGO DEL ESTERO primera figura en este Concierto de las Catorce Provincias. El arreglo -que destaca la intervención del par de flautas, guitarra eléctrica y la muy destacada del clarón- revela mayores audacias en el tratamiento de la cuerda, y también son más originales los rasgos armónicos. "Viva Jujuy!" es un bailecito popular, recogido hace años por Rafael Rossi. La orquestación imita diestramente la sonoridad del clásico charango con su agudísimo pizzicato. La provincia de SALTA es la que está a nuestro juicio más admirablemente representada desde el punto de vista musical.

La baguala es una de las expresiones más curiosas y personales de nuestro cancionero, con su invariable estructura melódica a base de tres notas equivalentes a las de un acorde perfecto mayor, cuyo monótono desplazamiento subraya consistentemente la caja chayera. Esta peculiar variante de la vidala es la que suministró a Waldo de los Ríos el riquísimo material empleado en esta secuencia, integrada por cuatro bagualas cuyo respectivo tema es sucesivamente tratado por la cuerda divisi, la madera, el piccolo, y finalmente el piano. "A San Juan" es una canción cuyana de Hilda Rufino ("La Cuyanita"). El intérprete ha innovado el esquema agregando una introducción rítmica de cierta extensión; el tema es presentado luego en el peculiar timbre del corno inglés, y vale la pena saborear el originalísimo efecto de la progresión descendente que complementa la textura, y en la que interviene otro característico instrumento: el glockenspiel. "San Luis 1960" es una muy reciente composición de Waldo de los Ríos. Es un gato tratado con máxima ortodoxia y prominente intervención del piano solista y la cuerda acompañante. "Mi Rosa y Mendoza" es una tonada mendocina compuesta asimismo por el intérprete-director-arreglador. También en este caso tiende a la sencillez la disposición del esquema instrumental, confiado con preferencia a la cuerda. Mas no debe pasarse por alto al oír esta banda el curioso -e increíble- efecto de cascabeles logrado por el orquestador con meros armónicos de los violines. Un chamamé asume con incontrovertible lógica la representación de la provincia de CORRIENTES: "¡Ah, mi Corrientes porá!" de Eladio Martínez. Obsérvese cómo la guitarra introduce el ritmo, mientras el bandoneón -eficaz sustituto del acordeón- se hace cargo del

tema. También el arpa indígena cumple aquí destacada labor. "Noches de Catamarca" es, como "Nostalgias Santiagueñas" y "Bajo los cielos de Tucumán", otro "clásico" del folklore.

En esta zamba, Waldo recurre de nuevo con depurado gusto; bombo y guitarra subrayan el ritmo con castizo efecto, y la trompa se encarga inesperadamente del tema con evocadora sensación de poética lejanía. La "Jota Cordobesa" es una página popular -recogida por Marcos López- cuyo título revela sin el menor disimulo la hispana procedencia. El par de trompas y el grupo del ritmo se hacen notar en la introducción, en tanto que el tema es confiado con adorable buen humor al par de clarinetes, en tanto que la recapitulación final es a toda orquesta. El conjunto abunda por cierto en audacias armónicas. Sigue una nueva zamba, de Marta de los Ríos ahora, "Bajo los cielos de Tucumán". También aquí resulta muy atractiva la disposición instrumental. Una vez ejecutada por el piano la breve introducción, el mismo solista presenta el tema con las trompas en el más genuino estilo popular. Un laúd se hace escuchar con picante efecto en la introducción a la segunda parte, donde el orquestador alude ingeniosamente en la textura al tema de una de sus más inspiradas composiciones: La tristeza y el mar ."Lagartija Riojana" es una cueca -de Waldo de los Ríos, también- ingeniosamente tratada a modo de "tema con variaciones". El piano, que desempeñó importante rol en toda la primera parte, se hace notar también en el "moto perpetuo" que es el rasgo más prominente de la segunda. A una cuarta zamba le es atribuido en seguida la tácita representación musical de la provincia aludida en el título: "Rosario de Santa Fe", de Agustín Irusta. Distingue a la introducción -cuyo instrumentario incluye también el vibráfono- una llamativa indecisión tonal. Luego será la flauta el instrumento utilizado con el más sorprendente efecto en la zona más grave de su tesitura y sobre un característico pizzicato, en tanto que el ritmo de zamba irrumpirá en el momento menos esperado con gran alivio de la tensión general. Esta banda contiene, sin duda, algunas de las pruebas más convincentes del maduro talento de orquestador de Waldo de los Ríos, que tanto abundan en las catorce bandas de este memorable "Concierto de las Catorce Provincias", que cierra con brillante y saludable efecto la polka de Waldo titulada "Entrerriana", que constituye otra grata evocación de substancioso -e indefinible- sabor local. Escribe (JUAN MANUEL PUENTE)

Poco después, el dúo Leda y María, integrado por María Elena Walsh y Leda Valladares, presentó los espectáculos Canciones para mirar (1962) y Doña Disparate y Bambuco (1963), que «marcaron un hito en la historia cultural de los años sesenta». De allí surgió una forma mucho más abierta de comprender la música folklórica y, sobre todo, una serie de canciones y personajes infantiles que formaron a varias generaciones, con clásicos como Manuelita, La vaca estudiosa en estilo de baguala, El reino del revés con forma de carnavalito, entre muchas otras. Separada ya de María Elena Walsh, Leda Valladares se dedicó a recopilar y recrear el canto ancestral andino —al que años más adelante se referirá como «grito en el cielo»—, para confeccionar el Mapa Musical Argentino, registrado en once álbumes lanzados en esa década.

María Elena Walsh (Villa Sarmiento, 1 de febrero de 1930- fue una poeta, novelista, escritora, dramaturga, cantautora y compositora argentina, conocida principalmente por sus canciones y libros para niños. Su obra incluye muchos de los libros y canciones infantiles más populares de todos los tiempos en su país, lo que la llevó a ser catalogada como «mito viviente, prócer cultural y blasón de casi todas las infancias».

Leda Valladares nació en San Miguel de Tucumán en 1919. Su padre fue tucumano mientras que su madre era una "patricia" santiagueña de apellido Frías, bisnieta de Félix Frías, y su adolescencia transcurrió entre el blues, el jazz y la música clásica que escuchaba su padre. «Antes de mirar el mundo me puse a oírlo. Por mi padre, tocando y cantando entré al follaje de la música» dijo. A los 21 años descubre las bagualas y a partir de allí no se detendrá en recuperar ese canto anónimo de los valles y los montes de la Argentina.

MAPA MUSICAL DE LA ARGENTINA Nº 5 - CDMPV 1131 La región de Cuyo es una zona rica en folklore musical y coreográfico. Posee un carácter tan propio que lo hace inconfundible. Tanto lo que se canta para ser escuchado -no bailado- denominado especies líricas (Estilo, Tonada, Vidalita) como una considerable variedad de danzas (Cueca, Sereno, Gauchito, entre otras), conviven en esta región compuesta por las provincias de Mendoza, San Juan y San Luis.

- 1) Cueca, Santa Rosa , San Luis (por Víctor Díaz)
- 2) Tonada, Pozo De Jarillas, San Luis (por Agustín Díaz)
- 3) Cueca, Valle Fértil, San Juan (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 4) Estilo, Tupungato, Mendoza (por Cándido Báez)
- 5) Sereno, Valle Fértil (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 6) Gauchito, Valle Fértil (por Santos Villafaña y Enrique Acosta)
- 7) Vidalita, Capital (Mendoza) (por Brígido Zapata)
- 8) Tonada, San Carlos (por Victoriano Domínguez)
- 9) Tonada, Capital (Mendoza) (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 10) Estilo, Valle Fértil (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 11) Tonada, Valle Fértil (Hugo Pérez de Sanctis)
- 12) Cueca, Valle Fértil (por Hugo Pérez de Sanctis)

- 13) Tonada A modo De Canción De Cuna, Valle Fértile (por Ramón Burguea)
- 14) Tonada , Pozo De Jarillas (por Nicolás Delfino)
- 15) Estilo, Valle Fértile (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 16) Cueca, Valle Fértile (por Hugo Pérez de Sanctis)
- 17) Estilo, Santa Rosa (por Víctor Díaz)
- 18) Estilo, Santa Rosa (por Víctor Díaz)
- 19) Estilo, Capital (San Luis) (por Pedro Aguilar)
- 20) Tonada, Capital (San Luis) (por Pedro Aguilar)
- 21) Tonada, Capital (San Luis) (por Pedro Aguilar)
- 22) Tonada, Capital (San Juan) (por Rafael Guzzo)
- 23) Cueca, Capital (San Juan) (por Rafael Guzzo)
- 24) Tonada, Guaymallén (por Pedro y Rosa Páez)
- 25) Tonada, Guaymallén (por Pedro y Rosa Páez)

En todos los casos se trata de piezas de autor anónimo, recopiladas por Leda Valladares. Entre paréntesis se indica el nombre del intérprete.

**MISIONERO PROGRAMA QUE SE DIFUNDE
POR RADIO SPLENDID LOS SABADOS
A LAS 20 HORAS. SALE AL AIRE CON LIBROS
ESCRITOS POR LUIS JORGE MADELAIRE
Y DIRECCION ARTISTICA
DEL ACTOR EDUARDO AYALA.
PARTICIPAN COMO FIGURAS CENTRALES
SENDA DEL MONTE Y PRUDENCIO GIMENEZ.**



Ante la mirada atenta de Eduardo Ayala, ensaya Senda del Monte acompañada por Mito García, González Farías, Tito Veliz y Murúa.



Los rostros sonrientes de la bonita Cristina Madeler y Fernando de la Vega contrastan con la seriedad Alberto Suárez Castro y Eduardo Ayala.

Durante 1962, LR4 Radio Splendid viene presentando un interesante programa radial, Tierra Colorado que se irradiaba los días sábados a las 20 hs.

La pretensión del mismo es llegar al público con la música y las leyendas del litoral.

Desfilan grandes figuras, Alberto Castelar y su conjunto con el trío Acosta Rey-Acosta y las voces de Eda Falcon. Los Hermanos Ariel, con las canciones que son éxito como El Mensu, el cantor del litoral Fernando FArmar y el aporte femenino de Senda del Monte, Juanita Ayala, y Esther Cao. También está presente en los amplios estudios de la emisora porteña de la calle Uruguay 1235, el arpista Prudencio Giménez.

Tierra Colorada ha sido y es una ventana abierta a las inquietudes artísticas de los jóvenes valores misioneros a quienes se les ha brindado la oportunidad de presentarse frente a los micrófonos de la importante emisora.

En otras presentaciones del mencionado programa estuvieron presente con lucida actuación el organista Mito García acompañado por el guitarrista Tito Veliz y el Chango Murúa y la participación del pianista Ernesto González Farías. La conducción Fernando de la Vega, Alberto Suárez Castro y Cristina Madeler.



EL YARAVÍ

Un estudio inédito sobre el canto rural, que nos dejó el gran musicólogo argentino Carlos Vega, sobre el yaraví. Es la canción más triste del mundo, en la opinión de los más conocedores que la oyeron en la alto de Los Andes sudamericanos. El yaraví expresa la amargura, y la desolación a un nivel que es difícil superar musicalmente. Pero es necesario que el lector o el oyente penetre en su vocabulario y descifre sus símbolos sonoros. El yaraví es la canción única de un movimiento artístico americano superior, cuyas creaciones se exaltan en el siglo XVIII. Se intensifica poco antes del año 1800 al calor del prerromanticismo europeo y americano. Asociado con la quena se envuelve en una leyenda sombría y engrandecido por el martirio de Mariano Melgar – llamado el poeta de los yaravíes, patriota fusilado en 1815 – alcanza enorme resonancia musical y literaria, para decaer luego, en parte absorbido por el triste victorioso y expansivo.

DOÑA LORENZA.

Yaraví antiguo, conservado con una tradición de cierto suceso.



Arriba vemos un yaraví andino recogido por Vega, de la colección que publicó hace más de un siglo Marcos Jiménez de la Espada. Es una versión para piano.

El yaraví usa con frecuencia los pies binarios o los pies ternarios como base de frases comúnmente desiguales, según el texto Parece haber prosperado mucho en los ambientes aborígenes superiores del Perú, es decir, entre los descendientes de la nobleza incaica y además entre los mestizos del campo y la ciudad. En la campaña del Perú y Bolivia, se observa que el yaraví es rarísimo entre los indígenas agricultores, es decir, entre los pueblos; en cambio, abunda en las ciudades, entre los descendientes de europeos; y antaño fue cosa de hidalgos, como Mariano Melgar (1790-1815), que escribió y cantó yaravíes, según escribe Carlos Vega.

También en la poesía del yaraví aparecen estribillos, y su medida recorre desde las pentasilábicas hasta las endecasilábicas. Una estrofa de Melgar dice :

Vuelve que ya no puedo

Vivir sin tus cariños

Vuelve, mi palomita

Vuelve a tu dulce nido.

Siguen varias octavas y estos dos últimos versos reaparecen como refrán al final de cada octava; y los cuatro para terminar. Otra estrofa de otro yaraví, amargo pronóstico del enamorado abandonado.

A todas horas, mi sombra

Llenara de mil horrores

Tu fantasía
Y acabara con tus gustos
En melancólico espectro
De mis cenizas.

La primera estrofa de un tercer yaraví del mismo poeta arequipeño dice:

La prenda mía
En quien tenía
Puesto mi gusto
Hoy me persigue
Con odio injusto.

Estos yaravíes, todos de hacia 1810, nos dan precisa idea de la diversidad estructural de la música que ha debido adaptarse a ellos. En cuanto al orden tonal se manifiesta con frecuencia en el sistema mayor con la cuarta aumentada en alternancia con un menor, hablando musicalmente. A menudo da frases en la escala incaica de cinco notas y a veces pentatónica la composición entera.

En realidad, la única diferencia perceptible, nos dice Vega, entre el Yaravi y el triste, es que en el yaraví es más primitivo, más elemental y agreste, más antiguo. En fin, sobre todo, más sintético y denso.

Un eminent escritor peruano Francisco García Calderón , que prologó en 1865 la primera edición completa de las poesías de Melgar . escribió, sobre el varayí y mencionamos algún párrafo.

“Si nos viéramos en la necesidad de definir el yaraví, tal vez no podríamos hacerlo. Esas composiciones nada nos dicen a la cabeza, y han conmovido dulcemente nuestro corazón desde la infancia. Al hablar de ellas, recordamos siempre que, siendo niños, nos reclinábamos en el regazo maternal para oír las dulces notas del yaraví; y nos dormíamos con el blando arrullo de su triste música. No preguntemos, por eso, a la cabeza acerca de los yaravies; dejemos que hable el corazón”... Añade: “Los que hemos nacido en las faldas del Misti (volcán de Arequipa, Perú), y que desde la niñez estamos acostumbrados a respirar el aire frío de las cordilleras, podemos comprender mejor que nadie las impresiones que produce el yaraví”.

Folklóricamente hablando, el yaraví se recoge en la Argentina hasta entre las clases cultas y entre los grupos medios de Jujuy y Salta y en alguna región de Tucumán. Actualmente ha realizado estudios e interpretado algunos yaravíes, que hemos escuchado en la voz de nuestro gran amigo y guitarrista Oscar Berenguer.

CENTENARIO NACIMIENTO JUAN CARLOS MARECO

Juan Carlos Mareco Iturburúa, conocido como Juan Carlos Mareco o "Pinocho", nacido en Carmelo, Colonia, 20 de enero de 1926 y fallecido en Buenos Aires, 8 de octubre de 2009, fue un conductor de radio y televisión, comediante, cantante, escritor, compositor y actor uruguayo radicado en Argentina. Ganó ocho Premios Martín Fierro. Hizo famosa la expresión cómica «azul quedó». Filmando Una americana en Buenos Aires, actuó junto a Amelia Bence en Maribel y la extraña familia, siendo dirigidos por Cecilio Madanes en los teatros Odeón y El Nacional. Intervino en temporadas revisteriles, radiales y televisivas. Trabajó en España entre 1962 y 1965, donde estuvo al frente de un programa en TVE, circunstancias en las que estableció amistad con Joan Manuel Serrat y fue quien, según reconoce el cantautor, le sugirió comenzar a cantar en español. A principios de los años setenta trabajó en Israel. En 1974 fue designado como interventor de Canal 9, donde permaneció tres meses. Como poeta, también escribió las letras de los tangos Farolero, De qué te quejás, Yo quiero un tango y Despedida. Su canción (en coautoría con Alfredo Alfonso) A una novia (la Luna que es caprichosa), interpretada inicialmente por él mismo, gozó de gran popularidad y se instaló en el cancionero folklórico argentino.

POETAS Y JUGLARES DE LA SOCIEDAD TRADICIONAL CRIOLLA

Poetas y guitarreros, versistas y payadores auténticos, aludidos por el nombre genérico de cantor, cuyo mundo, tan rico como sutil, abarca concepciones de la vida y artificios métricos, frutos de su inspiración y temática secular. Son exponentes de su tierra, de su comunidad y de su tiempo, a la vez que depositarios de una tradición poética en la que mucho cuentan los juglares y trovadores que florecieron antes de descubrirse América.

La voz juglar, no cabe aplicarla al poeta del pueblo, porque desde el siglo XV, aproximado, el juglar ya no componía, era un mero animador; Sarmiento y con él, los escritores argentinos del siglo XIX, usaron la voz cantor equivalente a la de cantaor del Brasil, para dar la idea de aedo (trovador, poeta, rapsoda) o de poeta cantor; pero ella sola no llega a encerrar la idea, porque cantor y cantaor es también el rapsoda, que no compone, y el guitarrero, que entona versos de menor cuantía, con las letras de baile. Ante la falta de precisión de la voz cantor usada por el hombre de ciudad, para dar idea de aedo, Juan Alfonso Carrizo, aplicó la expresión poeta del pueblo, que es llamado así tan solo por los rústicos que no distinguen entre poeta y versificador. El poeta del pueblo se alza intelectualmente a un nivel superior al del medio rural o campesino donde actúa, compone versos narrativos sobre hechos de armas vistos por él o por el conocidos, escribe cantares reflexivos o de índole religioso y moral y cantares de circunstancias, pero no llega ni por asomo a la creación poética, ala poética de arte.

El poeta del pueblo es más bien un narrador épico, antes que lirico.

Don Domingo Diaz, el poeta de más prestigio en el NOA, por ejemplo no fue cantor, y si tocaba la guitarra, era solo para llevar el compás del recitado. En el Cancionero Popular de Tucumán, Carrizo menciona a Domingo Díaz, el máximo poeta del pueblo tucumano del siglo XIX. Se le llamo el poeta de Cubas, esto es, del gobernador José Cubas, ejecutado por la orden de Mariano Maza de 1841 y amigo del obispo de Córdoba fray Mamerto Esquiú. Esta amistad con el ilustre prelado hizo conocer a Díaz las poesías del poeta del siglo XVII Bernardo José Guevara, lego del convento de San Felipe Neri, de Chuquisaca (Bolivia)

Que Carrizo trascribió en el Cancionero Popular de La Rioja bajo el número 5648.

Del poeta del pueblo isidro Correa, de La Cocha, Tucumán se sabe que leyó la filosofía elemental de Balmes, porque en la glosa ¿Adónde irán a parar? Atribuida a él, se entrevén conceptos tomados del filósofo español sobre el suicidio y la escatología del suicida, dice Carrizo.

De los otros poetas del pueblo, cuyos nombres han llegado a nosotros, no tenemos conocimientos de su cultura, pero se sabe que tenían sus lecturas; así lo da a entender la glosa que vemos abajo, que nos hace recordar a las pullas de los poetas ajuglarados españoles del siglo XV.

A mí me tratan de rudo
ique poetas entendidos!
Tenga o no tengan razón
Yo siempre me veo perdido

Primer poeta es Manuel Gómez
Que entiende de siete sellos
Encoge y estira el cuello
Cuando a cantar se dispone
Expuesto a que se desplome
Ese poeta tartamudo
Embustero y corajudo
Como aquel que no hace nada
Canta por Biblia Sagrada
Y a mí me tratan de rudo

Segundo es David Millares
Que hace unos gestos muy feos
Pedro Sánchez, como reo,
Es muy fácil que dispare
Que tocante a los cantares
El hombre se muestra esquivo
Aunque es algo pensativo
Habla de treinta y dos vientos
Y de veintiocho elementos
Que poetas entendidos!

Es famoso Luis Artaza
porque canta mil macanas
es un viejo palangana
y para mayor desgracia
yo no se en lo que se basa
para meterse a cantor
Pablo Sánchez, que es mejor
porque es de buena garganta
se le aplaude lo que canta
Tenga o no tengan razón

También se mete el chileno
en camisa de once varas
a todo el mundo repara
como si fuera tan bueno
Es capaz de dar veneno
al cantor más entendido
a Eusebio el aborrecido
le preparan buena cama
pero aunque sean palanganas
Yo siempre me veo perdido

Los poetas del pueblo, vivían de su trabajo personal, no de su arte.

Una cuarteta muy exitosa, recopilada por Carrizo, en su Cancionero de Tucumán que dice

Volvete, esposo querido
No te ausentes tan veloz
Que yo en nada te he ofendido
Mira que el testigo es Dios

El discípulo de Díaz, Gabino Núñez hizo amigar a un padre con su hija que cayó en desgracia por un desacierto. La copla de Núñez empieza así

Mi respetable tatita / Fecha del presente mes
Cercado, marzo veintiuno / Del año setenta y tres.

Otro personaje mal identificado y por ello mal definido es el payador, su nombre parece provenir del quechua palla o paya, acción de buscar, de seleccionar, análoga por consiguiente en la semántica morfológica a la voz trovador porque su afán es buscar la rima y los conceptos que convengan para preguntar y responder en verso de inmediato y sin perder el compás de la música. El payador es un poeta repentista un improvisador obligado a responder sin turbarse una cuestión formulada por su contrincante y llegado su turno formular a su vez a su adversario una pregunta o una cuestión. Como esta justa literaria es oral y no se hace, ni se hacia delante de copiadores o grabadores capaces de registrar los versos, prestos se olvidan estos, quedando, solo, uno o dos en los circundantes más memoristas. Carrizo recopilo payadas que figuran en los cancioneros de Salta y Tucumán.

Extractamos de Juan Alfonso Carrizo el siguiente texto;

Entre nosotros se usó la palabra *argumento*. Así, en la disputa entre el *Fuego y el Agua* (Tucumán, Nº 227), se dice que ambos están en *argumento mayor*; en la payada Nº 904 de *Tucumán*, dice Palavencino: "y si es que usted me venciera en esto de *argumentar*", etc.: el cantar del *Sapo y la Rana*, del *Cancionero Popular de La Rioja*, comienza:

Nº 440

Atención, señores míos,
tengo el gusto de contar
el *argumento* que tuvo
el sapo en su deidad.

Nº 440-a

Atiendan, señores míos,
un *argumento* gracioso,
de una rana muy ufana
y de un muy humilde mozo.

La copla jujeña Nº 2680 dice:

¡Vamos, vamos compañeros
a cantar un *argumento*!
Cuando se escucha la copla,
se aclara el entendimiento.

Don Vicente T. Mendoza transcribe una glosa de la Vega de Alatorre (Méjico), en la cual se plantea el siguiente problema:

En el tribunal divino,
¿quién ha de ser castigado:
el padre consentidor
o el hijo mal educado?

En nuestro país parece ser que se planteó el mismo problema centroamericano de la culpabilidad del hijo *desobediente* o del *padre consentidor*, porque hay una glosa del primero de estos temas que empieza:

*El hijo desobediente
con sus padres amorosos,
en vez de ser un dichoso
viene a ser delincuente.*

Glosa

No es difícil conocer
la desgracia que contrae.
(Tucumán, Nº 718)

Don Francisco Rodríguez Marín trae estas dos muestras de justas de la Madre Patria del siglo pasado:

Pregunta:

Cantaor qu' estás cantando
y presumes de cantista,
dime: ¿cuántas cruses jase
er sacerdote 'n la misa.

Respuesta:

Te respondo, compañero,
porque te sé responder:
er sacerdote 'n la misa
jase cruses treintitrés.

(Cantos, Nº 6911)

Juan Alfonso Carrizo

Otro personaje vinculado con la poesía tradicional del pueblo es el cantor que anda de pago en pago cantando junto con otro los cantares que el poeta del pueblo ha compuesto. En un plano inferior al cantor está el guitarrero, él es quien canta las coplas en los bailes. Según Apolinar Barber, fue quien ayudara a Juan A Carrizo en la búsqueda de los cantares de

Tucumán, los guitarreros o cantores de vidalitas como los llamaba, solo sabían cuartetas para los bailes ; eran despreciados por los cantores profesionales.

Resumiendo lo expuesto vemos que dos eran los que componían versos para el pueblo: el poeta del pueblo y el payador y los dos lo que cantaban , el canto y el guitarrero; de estos cuatro, solo el primero es trasunto del aedo griego, el cantor lo es del rapsoda.

EL CUENTO O EL RELATO DE...

OTRA DE LAS ANIMAS

(De Anastasio Quiroga, San Pedro de Jujuy)

Hablando de las ánimas y de tantas cosas que ocurrían en aquellos tiempos, una vez un ánima regresó a la casa en la que había vivido y no encontró a ninguno de sus parientes. La casa estaba cerrada y parecía que allí ya no vivía nadie. Sólo quedaban, en una pieza, las cositas que les habían pertenecido, como si las hubieran abandonado.

Ahí andaba el ánima pasando el día, dando vueltas por la casa y por la pieza, mirando sus cositas y hablando sola.

En la puerta de la casa, había un hombre, descansando y tomando sol. Decía que era un runa, es decir, un hombre serrano. Les decían runas porque eran duros como piedra (runa viene de runi que, justamente, significa piedra). Este runa escuchó que, adentro de la casa que él sabía estaba cerrada, había ruiditos, se manejaban ollitas, platitos, se notaba que alguien andaba de aquí para allá. Le llamó la atención porque sabía que ahí no vivía nadie desde que, un año atrás, labia fallecido su dueño. Entonces se dio cuenta que se trataba del ánima de aquel y, como el anima al hablar decía: "¿Qué me podría comer yo aquí solito? . . .", él le contestaba: "Aujtatachos, alma de cuernos, micuricuri", es decir, lo mandaba a que comiera estiércol.

Cuando el alma escuchó la contestación del runa, le mandó un golpe invisible que le dio de lleno en el medio de la cara y lo dejó desmayado y desangrándose y el ánima le decía:

-¡Por qué me ofendis? ¿Qué mal te he hecho para que me tratis así? ¿Para qué me provoquís si yo no te he hecho mal alguno?

Y el runa, al ver que se iba en sangre y que no aparecía nadie para ayudado, le empezó a pedir perdón:

-¡Perdón, perdón, almita! perdóname, por favor, que me voy a morir!

El ánima le tuvo lástima y le dijo:

-Está bien: esta vez te perdonó y te voy a ayudar.

Al decir esto, le paró la sangre que le salía de la nariz, de la boca y de los oídos.

Pero el runa quedó mudo y no les podía explicar a los demás la experiencia que había tenido con el ánima. Solo después de mucho tiempo recuperó el habla y pudo contar no sólo la experiencia, sino la enseñanza que le dio el ánima por querer burlarse de ella.

Bibliografía: "Mi chuspa de recuerdos" de Anastasio Quiroga

Fuente: Biblioteca Popular de Jujuy

Anastasio Quiroga, que tuve el gusto de conocerlo en la Universidad de Belgrano en 1981, es un folklorista argentino perteneciente a uno de nuestros pueblos originarios. "Descubierto" y guiado inicialmente por Leda Valladares, no sólo editó LP propios sino que la acompañó como músico en varios de los recopilatorios realizados por ella. Pese a que anduvo dando vueltas por Buenos Aires y Europa, nunca olvidó su origen. Comenta el Dr. Antonio López Hidalgo, periodista y profesor en la Facultad de Ciencias de la Información de Sevilla, España: "Me encontré con casos increíbles como el de Anastasio Quiroga, un coya de la Quebrada, que fabricaba instrumentos, como sicos, quenas, erquenchos, charangos ... y que además hacía música (la que lo descubrió fue Leda Valladares). Él era albañil de profesión, y vivía en Tortuguitas, donde había reproducido el paisaje de Jujuy en un terrenito que había comprado, de 30 x 30. Ahí había hecho un cerro, había plantado un cardón y había levantado una casa de piedra con techo de paja brava, y vivía en Jujuy... pero en Tortuguitas".

Comentaba Pablo Bensaya, en 1997, al introducir una nota publicada en el diario La Prensa en febrero de 1981, que es: "uno de esos hombres que, vaya a saber uno por qué caprichos del destino, nunca ha encajado exactamente en ningún ambiente. No está dentro de los "estudiosos folkloristas capitalinos" ni dentro de los "estudiosos musicólogos". A él le toco

vivir una época en la que todo lo que sonara "exótico o bárbaro" era bienvenido en Europa. Desde sus primeros años comenzó a realizar giras y recitales a su manera, una manera de ver y sentir el folklore en su más amplia acepción. Todo lo que hizo en materia musical es de la más profunda raíz folk-aborigen, pero era personal, siempre agregaba algo completamente propio. Esto es probablemente lo que caía mal a determinados ambientes eruditos que siempre desean ver en la expresión folklórica un detenimiento del tiempo, siempre igual, idéntico, sin cambios.

Quiroga, en ese sentido, fue un real folklorista. Usó mucho de la inventiva, recreó a su estilo objetos de un pasado no tan lejano; empleaba la improvisación cuando contaba historias, jamás coincidían los relatos que contaba, siempre los modificaba de acuerdo con la situación o posiblemente con su ánimo; pero el fondo y la esencia del relato siempre era el mismo". En la nota mencionada, Roberto Janz comentaba su origen: "Colla de linaje, folklorista y costumbrista, nació el 1 de agosto de 1916 en Barro Negro, provincia de Jujuy. En los comienzos de su larga trayectoria musical, vivió en Esmoraca (Bolivia), La Quiaca y Santa Catalina (Argentina). Domina la lengua quechua, que aprendió de su madre, de quien también aprendió los secretos de la cerámica". Y agregaba: "Desde niño aprendió a mirar lejos y a sondear el silencio, presintiendo la llegada de algún cóndor que acechaba las cabras. Como marucho, guio tropillas en la montaña y más de una vez gastó sus abarcas caminando largas y duras jornadas. En invierno, como único abrigo llevaba un puyo sobre los hombros y un sombrero ovejuno que protegía sus ojos del viento. En los bajos, detenía la recua de mulas cuando su estómago se lo pedía, procurando asar un trozo de charqui. También calmaba su hambre la ulpada, que preparaba con maíz cocido, agua y miel de avispas. Calmar la sed era más difícil cuando se agotaba el agua de su yuro, aguantando con la boca seca hasta la próxima vertiente. Allí el agua brotaba cristalina al lado de la "apacheta", lugar de reunión y descanso, donde frecuentemente se encontraba el maxilar inferior de un guanaco que como el del caballo servía de instrumento de percusión o "kamuna". Tocado a golpes de puño, los dientes sueltos vibran marcando el compás de un huayno o carnavalito. Su sonido es más grave del que produce el sonajero de uñas, uñas de cabra que golpean entre sí, instrumento que también usan las madres para adormecer a sus "guaguas". Desde joven supo seleccionar las arcillas adecuadas para moldear el tubo del coquenacho y según afirma, único instrumento musical que ejecuta "coquena", por cuya razón lleva su nombre. Con la experiencia de un maestro de estas artes, no sólo construye los instrumentos de viento, cuerda y percusión autóctonos del noroeste argentino, la mayoría de origen indígena, sino que también los ejecuta. A veces dos a la vez, como la caja y la "llamacenka" (flautilla jujeña), que varios músicos tocan al unísono animando la "manca fiesta". Se trata de la tradicional fiesta de la olla, durante la cual se venden toda clase de cacharros moldeados en arcilla, que traen los artesanos desde los más remotos lugares. Durante el "misachico", recuerda haber caminado "sabe Dios cuánto", tocando el bombo legüero. Con profunda devoción participaba de dicha festividad religiosa, durante la que se venera a San Juan, patrono de los pastores de ovejas. La imagen de su madre perdura en la memoria de Anastasio Quiroga, cuyos recuerdos reviven aquellos días en que lo enviaba a recoger semillas de palqui, un pequeño arbusto precordillerano, al que quitaba las vainas. Tostadas las semillas, la mujer las mojaba con la "conana", obteniendo un polvo que, hervido, reemplazaba al mejor café. Estas son sólo añoranzas de un colla, que ama a su tierra y a su música, vivencias de su infancia transcurrida en sierras jujeñas, de las que emigró a las grandes ciudades. En ellas vibraron 16 instrumentos musicales, cautivando a los más selectos auditórios europeos, que aplaudieron a un embajador de nuestro folklore". Es un auténtico exponente, entonces, de ese "arte silvestre" que se menciona en el título de este LP editado por eleité en Jujuy, que presentaba él mismo diciendo: "Yo no creo que haya en el mundo seres que no amen a sus mayores y a sus buenas herencias y recuerdos. Por eso yo, como todos, soy heredero de mis antepasados y de sus buenas enseñanzas. Yo fui pastor, lo soy y seguiré siéndolo. Pero pastor no se es sólo por cuidar ovejas o cualquier otro ganado. Yo soy pastor de una tropilla de los mejores sentimientos que me han dejado mis mayores. Al irse a descansar, unos primero, otros después, van y vienen sin embargo a mi mente a cada instante, para pedirme cuentas de ese precioso ganadito que a ellos seguro tanto les habrá costado. De eso estoy muy seguro. Sus artesanías, sus instrumentos, su música, sus cantos, sus costumbres y toda la gracia y nobleza de sus dignísimos sentimientos.

Ellos pastoreaban esa tropita de albas ovejitas de amor. Por eso yo seguiré siendo su custodio hasta que otro buen hermano me releve. Porque al amor hay que rendirle cuentas de amor. Yo mismo he construido todos los instrumentos que empleo en esta grabación, de acuerdo a las viejas tradiciones. El canto mío no es canto: es el grito de la fauna silvestre y el sonido de la Naturaleza". Desde la canción 01 a la 07, se trata de temas anónimos recopilados por Anastasio Quiroga, si bien la letra de "La tijtinchada" le pertenece. Desde la 08 en adelante, en cambio, letra y música son de su autoría.

Los temas son: 01. La tijtinchada 02. Vidala de velorio de angelito 03. Un corazón como el mío
 04. Yaraví 05. Karallantaj 06. Toque de pastor en coquenacho 07. Las obreras
 08. Margarita 09. Serenata a la china 10. Pa' qué yo vivo 11. La kererinka 12. La kuyayeña 13. Karunkeña

6 de febrero de 1962, se registra la zamba La Sanlorenceña

6 de febrero de 1962, se registra la zamba La Sanlorenceña, una obra de Jaime Dávalos. En su poesía, el reconocido escritor del norte nos muestra una descripción del carnaval salteño tradicional y pintoresco que se lleva a cabo en todo el Valle de Lerma, desde Rosario de Lerma hasta la Quebrada de San Lorenzo. De acuerdo con la canción, el carnaval se caracteriza por tener bailes populares grandes que están adornadas con chicha, almidón y albahaca.

La zamba en cuestión posee ese nombre debido a que el poeta narra los sucesos carnavales en localidad de San Lorenzo en Salta. Pone de relieve algunos aspectos tradicionales del carnaval, tales como, el Duende, la Salamanca y el Mandinga. Con gran sabiduría, el autor retrata maravillosamente las andanzas del "duende del carnaval", que no es otro que diablo criollo que aparece durante los carnavales para atraer seguidores. En uno de sus fragmentos dice: "Pero cuídate sanlorenceña que el duende del carnaval, sale a probar fortuna bajo la luna del carnaval...". Posteriormente hace referencia a la salamanca o guarida del diablo o las brujas, la cual se desbarranca o desborda por ser el tiempo que es más frecuentada, vale decir que es en estas fiestas se vislumbra cierta permisibilidad y hasta un poco de descontrol, el cual está permitido por ser carnaval.

También en la Sanlorenceña, se nos habla del famoso cieguito Nicolás, el dueño de una carpa carnavalesca, a donde muchos pobladores de la Salta de antaño, sabían llegar para despuntar las alegrías de esa época veraniega, la misma funcionó desde aproximadamente la década del 30 hasta 1957. Jorge Nicolás era el nombre de este personaje no-vidente, quien en su casa y en un salón preparado para el carnaval, daba rienda suelta a las festividades por aquellos años. La casona que se encuentra ubicada, entre las calles, Belgrano y Leopoldo Lugones, aun sigue en pie. Se dice que Don Jorge perdió la vista debido a un accidente con una bala de cañón sin explotar que fue encontrada en las Lomas de San Lorenzo, donde el Ejército opera. Al encontrarla, la trajeron al pueblo y allí, intentaron desarmarla, pero la bala explotó y aunque no lo mato si le quito la vista para siempre.

El Ciego Nicolás sabía tocar el Bandoneón, y la guitarra, y aprendió a tocar el bombo gracias a que le enseñó Don Juan Carlos Dávalos, a quien lo acompañaba tocando en muchas ocasiones.

La Sanlorenceña, fue interpretada por muchos cantores, grupos e intérpretes, entre ellos están los Chalchaleros, el Duo Coplanacu, Los De Salta, El Chango Nieto, por supuesto Jaime Dávalos, Los cuatro de Salta, Guitarreros, entre otros.

En imagen el Cieguito Nicolás, y una foto de la antigua Carpa carnavalesca de su propiedad, la tapa de la partitura de la Sanlorenceña y el disco de los Chalchaleros quienes la interpretaron convirtiéndose en uno de sus grandes éxitos.

Fuente: Evocaciones Folklóricas de Juan Oscar Wayar.

LA SANLORENCEÑA

Bajo de un sauce llorón
del ciego Nicolás
bailan la chacarera
la polvareda p'al carnaval.
Bombos en mi corazón
hoy siento retumbar
carpas de San Lorenzo
blanqueando el lienzo p'al carnaval.
Estríbillo
Pero cuidate Sanlorenceña
que el Duende del manantial
sale a probar fortuna
bajo la luna p'al carnaval
Guarda que todita la Salamanca
se desbarranca p'al carnaval.

RAUL CHULIVER

LA SANLORENCEÑA

https://youtu.be/YV2Yq6Vf_LM



CENTENARIO NACIMIENTO DE CARMEN GUZMAN

Carmen Guzmán, nació en Mendoza el 13 de Octubre de 1925, el año pasado se cumplió el centenario de su nacimiento. Hay personas a las que se debería recordar permanentemente, por respeto, por lo que representan para la cultura argentina, y en este caso específico la música popular de Buenos Aires. Tuve el agrado de conocerla y verla actuar en vivo allá en los años de la época del boom del folklore. La señora Carmen Guzmán, con una extraordinaria trayectoria es una de ellas. Cancionista, autora, poeta, guitarrista exquisita, con una fina delicadeza y sensibilidad su obra autoral, su música, no sólo abarca el campo popular de la música ciudadana sino de todo el país, una obra vastísima e importante, dejando para la posteridad más de 300 temas, en todos los ritmos, y en ellos hay un puñado destacado de tangos, valses y milongas. Sin embargo, nuestros difusores, esos que serían los encargados naturales de hacerlo, de recordarla y mostrar su obra, sobre todo a las nuevas generaciones y reconocerla como a uno de los hitos de nuestra música, una referente indispensable, no lo hacen. Infinidad de canciones a lo largo de la trayectoria de Carmen Guzmán que lleva más de 60 años, fueron conocidas. Esta mendocina que ha honrado y honra nuestra música, que le cantó a tantas cosas con su tangos, milongas, valses, zambas, cuecas, tonadas, es un ser sencillo, humilde, simple y grande a la vez; con esa grandeza que no la marea ni toma distancias con sus interlocutores, tuve el honor, el privilegio, de escuchar sus recuerdos, sus anécdotas, desgranando lentamente e intercalando todo ello, con su voz y guitarra, su amiga inseparable y escuchar su famosa Canción Enamorada. Es una dama de la Cultura Nacional

Carmen Guzmán, música y vecina de Floresta

El tema "El país de la magia" fue premiado por el Fondo Nacional de las Artes. Carmen Guzmán, cantante, guitarrista y compositora, sesenta y pico de años como música. Comenzó el 24 de diciembre de 1944, cuando ganó un concurso de aficionados en LV10 Radio Cuyo y empezó a tocar la guitarra a los siete años..

La influencia estaba dada por una familia de músicos; la misma que la impulsó a su primera grabación, plasmada en un disco simple . "Carmen Guzmán y su guitarra", dice el sobre del vinilo. Este documento comparte el espacio con otros reconocimientos a una artista que, puertas afuera de su casa del barrio de Floresta, se siente un poco olvidada. Actualmente somos pocos los que recordamos sus obras, y su cálida voz.

Carmen Guzmán PHILIPS P-427723-E 1960

01. Zamba del silencio - zamba - Esteban Tobías Velardez

02. Silba el viento - vals - Edmundo Porteño Zaldívar (h)

03. La Pampita - milonga - Alfredo Ángel Pelaia, Arturo Carlos Alberto Fourcade (Argentino Valle)

04. Carita morena - zamba - Raúl Federico Seeber (Raúl Juárez), Juan Bautista Goñi (Quiroga)

Otro disco es Carmen Guzmán Disc-Jockey TS 832 Año 1963

01. Alma de nogal - zamba - Víctor José Zambrano, Ernesto Cabeza

02. Canción enamorada - polca - Eduardina Carmen Guzmán, Pedro Belisario Pérez.

En 1960 grabó para el sello Disc Jockey su primer disco larga duración: "Zamba de la novia niña".

Compuso varios temas con su esposo, el músico Pedro Belisario Pérez. De ellos el que quizás más la identifique sea "Canción enamorada", con ritmo de litoraleña.

Tiene unas 200 obras registradas y 15 discos publicados. La continuidad de sus discos se combinó con actuaciones en radio (El Mundo, Splendid y Belgrano, Nacional y Municipal) y en televisión. Por las noches trabajó con Piazzolla, con Troilo, con Mercedes Simone y Lucio Demare. Compuso música académica, zambas, milongas, cuecas, tango y chamamé. Su firma también aparece junto a la de Armando Tejada Gómez, Hamlet Lima Quintana y Héctor Negro, entre muchos otros.

Lanzó el CD "Carnet de identidad", estuvo doce años sin grabar. Ese período de abandono ha sido muy largo.

Rosario, domingo 23 de septiembre de 2001. Dueña de una voz con colores tan brillantes como propios, la cantante Carmen Guzmán presenta un puñado de temas que remiten al cancionero tradicional argentino. Valses, canciones y milongas son los ritmos a que echa mano la compositora para ilustrar los versos de famosos poetas.

Un disco para guardar junto a los clásicos argentinos. Dice Carmen Guzmán en la nota que le realizó Página 12 el 25 de enero de 2008: «...Vez pasada, alguna gente me pedía por el disco "Carnet de identidad", pregunté y me dijeron: "No, usted ha sido descatalogada". ¿A usted le parece? Por suerte, la gente que estoy tratando ahora tiene otro estilo, me considera mucho. Se ríen porque les digo: "Apúrense que me queda poca cuerda"». El disco contiene las obras:

01. Carnet de identidad - milonga - María del Mar Estrella Gutiérrez, Eduardina Carmen Guzmán

02. Viejo cantor de tonadas - tonada - Hugo Francisco Rivella, Eduardina Carmen Guzmán

03. Morena norteña - zamba - Alberto Rolando Oviedo, Eduardina Carmen Guzmán

04. Despues de la poda - cueca cuyana - Pedro Belisario Pérez

05. Guitarra desolada - milonga - Julio Fontana, Eduardina Carmen Guzmán

06. Zamba de los patios - zamba - Armando Tejada Gómez, Eduardina Carmen Guzmán

07. Tu risa azul - vals - Alberto Rolando Oviedo, Eduardina Carmen Guzmán

08. Milonga de andar con alas - milonga - Héctor Negro, Eduardina Carmen Guzmán
09. Canción para la Leonor - chamamé - Margarita Durán, Eduardina Carmen Guzmán
10. Lluvia se fue - tango canción - Gustavo Kehoe, Roberto Calvo
11. Corrientes cambá - chamamé - Albérico Constante Mansilla, Edgar D. Romero Maciel
12. En una zamba - zamba - Pedro Belisario Pérez
13. Canción con un aire a María - tango canción - Armando Tejada Gómez, José Alberto Rojas (Jorge Rojas)
14. De la selva - polca - Pedro Belisario Pérez

Intérprete: Carmen Guzmán. Músicos: Néstor Acuña, Oscar Cardozo Ocampo, Roberto Calvo y Carmen Guzmán.

Dirección Musical: Roberto Calvo.

Carmen Guzmán graba en 1998 DE BUENOS AIRES MORENA Con un repertorio que mantiene una asombrosa nobleza genérica, con el único y económico floreo de la guitarra y con esa voz desmayada, Carmen Guzmán es de lo más representativo de esa vertiente de la canción criolla -de la milonga, sobre todo- en la que la delicadeza y el pudor son esenciales. Con canciones firmadas con Alberto Oviedo, Armando Tejada Gómez, Héctor Negro, y Oscar Cardozo Ocampo como invitado en un tema, Guzmán redondeó un disco encantadoramente llano para acompañar a "De Buenos Aires morena".

Carmen Guzmán: graba ASI CANTO en sello Emi Odeón en 1968. La copla ha dicho muchas veces que la guitarra se ha vuelto mujer de tanto andar cantando junto a la voz del hombre. Y como siempre sucede con la copla, su intención terminó por ser cierta en esta realidad de música y poesía que es CARMEN GUZMÁN, una de las artistas más completas del cancionero folklórico argentino. Profunda estudiosa de la guitarra y de la poesía popular, ha llegado a manejar con un sonido propio y hondo el instrumento principal de América y ha sabido transmitir con su voz toda la apasionante riqueza expresiva de la copla. Pero no se ha quedado ahí, su inquietud ha aportado al repertorio nuestro una gran variedad de temas como autora y compositora.

CARMEN GUZMÁN es pues, por nacimiento y origen, mendocina, pero por destino y vocación artística, ella pertenece a todos los rumbos donde el viento hace música y el hombre poesía. En este disco -un jalón más en la segura ascensión de esta artista imperturbable a la estridencia de las modas o modos prescindibles- reúne de nuevo canciones de todas las regiones del país. A cada una de ellas ha sabido darles el sabor y el clima de la región, pero sin dejarse ganar por lo pintoresco ni lo exterior, sino y como es habitual en ella, tratando de testimoniar lo que cada canción tiene de raíz pura, de regreso hacia lo profundo e intransferiblemente nuestro. Y es que la rosa de los vientos florece en la voz y la guitarra de CARMEN GUZMÁN en una plena intención de expresarse en términos de país total, donde el paisaje, el amor, el hombre y su destino, den contenido a su modo de ser artista y mujer. CARMEN integra así la pléyade del NUEVO CANCIONERO, junto a toda esa vanguardia de intérpretes que han renovado no solo la canción de nuestra tierra sino también la actitud de cantar. Sabe, por mendocina, que el viejo árbol de cantar, reverdece y crece en el cogollo nuevo, cuando lo cultiva el amor y lo fecunda el viento. Así, estas canciones que nos acerca CARMEN GUZMÁN, tiene sitio en el corazón del pueblo, algunas por consagradas y otras por inéditas y auténticas que, en este disco, nacen para enriquecer nuestro acervo.

Tiene razón la copla: cuando canta CARMEN GUZMÁN, la guitarra es mujer. (escribía en la contratapa del disco ARMANDO TEJADA GÓMEZ)

01. Así canto (milonga) - Víctor Velázquez
02. Zamba de Ambato - Jorge Vera Y Delia Casenave
03. La rueda (vals) - Edmundo Zaldívar [h]
04. aurora andina (vidalita) - Argentino Galván y Homero Expósito
05. Volveré siempre a San Juan - Ariel Ramírez y Armando Tejada Gómez
06. Canción enamorada (polca) - Carmen Guzmán y Pedro Belisario Pérez
07. La poncho colorado (zamba) - Hilda Herrera y Antonio Nella Castro
08. El canto del viento (canción) - Nélida Álvarez
09. Trinchera (milonga) - Carmen Guzmán y Pedro Belisario Pérez
10. Cuyana (canción) - Polo Jiménez
11. Rancho dormido (canción) - Carmen Guzmán y Pedro Belisario Pérez
12. Pobre corazón (carnavalito) - Carmen Guzmán



En 2009 y para ByM se despidió de los discos con "Señora Milonga" que se cierra con "Un tiempo azul", compuesto por Carmen con Martina Iñiguez. El jueves 17 de mayo de 2012 se fue para el azul caminando por una calle de Buenos Aires. Algunos que la vieron pasar comentan que iba canturreando un tango. Quizás fuera "Soy de un lugar", o "Tango para Billy", o a lo mejor "Gorrión con bolsillos"... El caso es que Carmen apareció por la que hoy es la ciudad autónoma orillando sus primeros treinta años de mendocina y ya entonces se hizo escuchar cantando tangos, tonadas, cuecas y canciones.

RAUL CHULIVER EN CHILE

Raúl Chuliver, entre la música y el folklore. El guitarrista, compositor y folklorista campanense, continúa cosechando lauros en diversos eventos donde se presenta. Siempre relacionado con la música, sus composiciones y su guitarra y con los estudios del folklore. Raul CHuliver, visitó por segunda vez en este año el vecino país de Chile. En su 116º aniversario, y continuando con el ciclo de charlas 2025, la Sección Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, presentó en noviembre del pasado año: "Música Andina Urbana - Algunos Antecedentes", donde participaron destacados estudiosos del folklore, entre ellos Ramon Ricard; Fernando Silva Vargas, Premio Enrique Matta Vial; Raul CHuliver; Juan Guillermo Prado, y Marcelo Fuentes Gutierrez, R. Silva Henríquez.

El maestro Fuentes, Foto 1 abajo, señalaba - según nos comentaba Chuliver - presentará "Imágenes y sonidos que el público chileno asociaba a identidades ajenas e incluso antagónicas a la propia, que pasaron a ser aceptadas, integrando una identidad propia y diversa, a través de la identidad pampina y posteriormente, formando parte de una andinidad que los integra a una identidad transnacional". Esta actividad académica, se desarrolló en la Sala de Honor de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía, Londres 65, Santiago de Chile.

También Chuliver participó de una jornada de musicología en la sede de la Fundación Guitarra Viva "Ernesto Quesada" en la comuna de Ñuñoa, donde en esta primera conferencia junto con Daniela Fugellie que presentarán 'Música clásica, trabajo y brechas de género en Chile' y Alejandro Vera, Apuntes para una historia de la guitarra en el mundo hispano (siglos XVII y XVIII), hablando de grandes guitarristas como Andrés Segovia, Fernando Ferandieri, Sainz de la Maza, Miguel A Llobet, entre otros, además de los constructores del instrumento y formas de rasgueos y punteos.

Daniela Fugellie, (foto 2)- amiga de Raul CHuliver desde hace años- es profesora del Instituto de Música de la Universidad Alberto Hurtado. Es doctora en musicología por la Universidad de las Artes de Berlín, Alemania, (país del que hace unas semanas atrás estuvo brindando conferencias) Entre sus áreas de investigación es la música docta latinoamericana de los siglos XX y XXI, las trayectorias entre América Latina y Europa y el estudio de compositores e intérpretes latinoamericanas. Alejandro Vera es profesor y director del Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Su línea de investigación comprende la vida musical en Hispanoamérica y España en los siglos XVII y XVIII. Ha participado en congresos internacionales en varios países y ha publicado artículos en prestigiosas revistas. Además participaron Nicolás Emilfork Díaz Director Artístico de Guitarra Viva; Gabriela Faúndez Salinas Jefa de Proyectos Artísticos de la mencionada institución. Inti Rodriguez y Ricardo Romero, ambos guitarristas

Esta conferencia fue posible gracias al Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través de su Programa de Apoyo a Organizaciones Culturales Colaboradoras.



El folklorista Raul Chuliver realizó sus dos últimas presentaciones en el vecino país de Chile, con todo éxito. Realizó varias actividades artísticas y compartiendo emotivos momentos con destacadas personalidades del folklore y la música chilena, entre ellos, con jóvenes guitarristas, la musicóloga Daniela Fugellie, la gran cantante Ginette Acevedo, Leticia Hurtado y Cecilia Astudillo y Miguel Benitez.

Participó invitado por la Facultad de Derecho U. de Chile y la Sociedad de Folclor Chileno, a través de su presidente Yvain Eltit. (foto 3 Eltit y Karen Plath) en la presentación de la Revista de Folclor Chileno N°9, que se llevó a cabo el 10 de diciembre de 2025, en el Auditorio Arturo Alessandri Palma, Providencia, Santiago de Chile.

Agradeciendo la presentación y palabras previas de apertura del acto al profesor Pablo Ruiz Tagle Vial, decano de la Escuela de Derecho U. de Chile, por su apoyo y compromiso con nuestras iniciativas, donde destacó la importancia de la Revista y del folklore chileno. Luego disertó la profesora Karen Plath Müller Turina y Yvain Eltit.

Raul Chuliver, miembro de la Academia Nacional del Folklore de Argentina, brindó una breve reseña de ésta y sobre Dupey, Molinero y Víctor Giusto (U.N.A) y sus trabajos del folklore argentino.

Participaron: Karen Plath Muller Turina- Presidenta del Consejo Sociedad de Folclor Chileno y Sociedad Amigos del Arte; Gabriel Salazar Vergara, que lamentablemente estuvo ausente por motivos de salud. Historiador y consejero Sociedad de Folclor Chileno; Eduardo Peralta Trovador, payador, traductor y musicalizador; Yvain Eltit Profesor Facultad de Derecho U. de Chile y presidente Sociedad de Folclor Chileno. En la música acompañaron con Tonadas, cuecas y obras clásicas.

Asimismo, el día viernes pasado, la Sección Folklore de la Sociedad de Chilena de Historia y Geografía en la sede de su institución organizó la última jornada del año denominada Villancicos y epifanías, cantos al niño Dios en tradición oral. Se contó con la bienvenida del Sr Ramón Ricard Muñoz, actual presidente de la mencionada institución y una disertación del prof Camilo Leiva, contando con la colaboración de Chuliver y músicos invitados.

Mencionamos que Chuliver comenzó el año componiendo la canción con letra de José Cantero Verni, titulada Balada de Pena Mía, que escribió en diciembre pasado y CHuliver comenzó a componer la misma el 11 de diciembre pasado en Chile y la termina el 3 de enero de este año.

PUERTO SÁNCHEZ

Puerto Sánchez se encuentra al pie de la barranca, donde el río Paraná forma una ensenada, permanece viva la vieja mística de los pescadores. Alberga a una población de pescadores que guarda antiguos ritos ribereños. El Paraná tiene historias de pescadores en todo su cauce, pero Puerto Sánchez es especial. Se trata de un lugar maravilloso en la ribera de la capital entrerriana, con gente que se arraigó como juncal en la orilla y con recuerdos que se transformaron en leyendas. También es el título de la famosa canción del litoral que compuso en 1963 Jorge Méndez : Nace en Paraná, Entre Ríos, (Argentina) el 10 de Agosto de 1942. Descendiente de árabe y español su inclinación primera fue hacia la poesía, el canto y la guitarra. En 1961 escribe su primer canción: "Canción del Jornalero" y en 1965 resulta Consagración de Cosquín Graba "Canción del Jornalero", y "El cachapecero", de Ramón Ayala, en R.C.A. Víctor en un disco titulado: "Lo mejor de Cosquín 1965". Publica en 1983 su primer libro de poemas: "RAZÓN DE SER" Libros de lectura del ciclo primario en Entre Ríos incluyen sus datos biográficos y sus canciones. A lo largo de su trayectoria ha recibido innumerables reconocimientos; pergaminos, recordatorios, notas, obsequios, etc, que le han entregado oportunamente diversas instituciones, alumnos, maestros, amigos, que el autor atesora por su alto valor afectivo y que resulta imposible transcribirlos a todos en estas páginas de sus antecedentes.

Se despierta Puerto Sánchez en mi Paraná,
la canoa pescadora se deja llevar,
un murmullo palanquero, un lento matear,
un gurí descalzo juega, con arena, nada más...
se despierta Puerto Sánchez en mi Paraná.

Estrillo:

Yo soy del agua la canción
que se prendió en el barrancal,
por entrerriano, por paisano, soñador;
de la ribera soy el peón
del río hermano, pescador,
y en Puerto Sánchez, con guitarra,
soy cantor...

II

Los gurises de la costa ¡que lindos que son!
melenitas despeinadas, sonrisas de sol,
noche y día mojarreando, ¡sublime ilusión!
Puerto Sánchez es un paisaje donde el cielo azul bajó...
los gurises de la costa ¡que lindos que son!

Letra y música: Jorge Méndez



Hacia 1962 Ramón Ayala, escribía sobre Puerto Sánchez.

Más allá de las sinuosas calles de la ciudad de Paraná, mas allá del perfume encendido del malvón, de Isla bandadas de gurises bajo la siesta entrerriana, se desliza el cauce a veces torrentoso y otras calmo del río Paraná. Junto a él sobre la barranca firme, casi vertical, entre manchones de verde y el rancherío gris, palpita el mundo intenso de Puerto Sánchez. Las huellas del pescador se hunden humedosas en dirección al rancho. De lo alto baja un camino zigzagueante hasta el Paraná tumultuoso de peces y camalotes florecidos. Como un rosario de luz, caen una a una las gotas de la red recién extendida sobre la arena caliente. Y de pronto, la canción.... Y de pronto, la copla orillera hecha mano de ternura sobre la cunita de ceibo.

Duerme niñito del río
 Bracitos de jacaranda
 Sobre la espuma jugando
 Los sueños se van... se van...
 Y la honda mirada del gurisito costero se queda prendida en arena que lame el río con su lengua de espuma rumosora
 Duerme niñito del río
 Canoita de ilusión
 Una estrellita de plata
 Te enciende en el corazón

Brota la voz de la guitarra como un río de luz desde el corazón del hombre, para decir, con voz ruda y manos como si rasgueara un árbol, una raíz de sangre todo el dolor y la dicha que encierra la copla criada entre amaneceres y crepúsculos del Paraná embravecido, de hombres que se lleva el río, de muchachas con los ojos preñados de amor sobre la costa y de toda una isla arrasada por la creciente.

Nunca te lleves mi pena
 Remanso del corazón
 Volverá por las arenas
 Oculto en la cerrazón

Quiero llenarme de luz
 Quiero llenarme de magia
 Escribir con nuestros pasos
 Las arenas de la playa

Esto es Puerto Sánchez un poquito más allá de Paraná sobre la barranca que cae a pique.

El emblema del folklore argentino nació el 10 de marzo de 1927, en Guarupá, bajo el nombre de Ramón Gumerindo Cidade, conocido como Ramon Ayala, y a lo largo de toda su vida se desempeñó como poeta y artista plástico.

Siempre se interesó en las canciones regionales guaraníes, y a los 14 años comenzó a tocar la guitarra. Luego se relacionó con el músico paraguayo Herminio Giménez (creador de polcas y guaranías, y de la Orquesta Folclórica de la Provincia de Corrientes). Comenzó tocando con el mendocino Félix Dardo Palorma, el correntino Rulito González y el rosarino Damasio Esquivel. Con este último chamamecero debutó en radio Rivadavia y el Palermo Palace.

Desde allí comenzó a trabajar con Emilio Biggi, Juan Escobar, Samuel Aguayo, Mauricio Valenzuela y otros. Trabajó en el grupo musical de la cantante catamarqueña Margarita Palacios. Viajaron por el Noroeste argentino y la Patagonia. Más tarde cantó y tocó la guitarra con Arturo Sánchez y Amadeo Monjes, en el trío Sánchez-Monjes-Ayala.

Hacia 1960 creó el ritmo llamado "gualambao" con la idea de darle un estilo propio y único a su provincia, ya que Misiones carece de un ritmo peculiar o exclusivo de su locación. El ritmo está formado por dos ritmos de polca encadenados por una permanente síncopa que le confiere una fisonomía particular. Se escribe en compás de 12/8 (doce octavos), es decir que cada compás posee 12 corcheas distribuidas entre 4 tiempos.

EL FOLKLORE COMO TAREA POÉTICA

Leda Valladares decía allá por la década del sesenta Paris llamó poéticas a las canciones del folklore argentino. Sudamérica tan ignorada del europeo, cobra existencia real gracias a un puñado de canciones. Y esa existencia la adquiere no en el plano del entretenimiento pintoresco, sino en el de la cultura.

Pocas veces hemos considerado que nuestro folklore sea una forma de cultura; al contrario, solo entendemos por cultura lo que obedece a una norma importada, al producto de una evolución convencional. El folklore es sólo poético en boca del pueblo o del poeta que lo recrea con temor y sospecha de su misteriosa esencia. Así como se habla de lo musical refiriéndose a un poema, así se alude a lo poético refiriéndose a cierta música. Prescindiendo de los versos de una canción se puede decir que es poética cuando su melodía crea un estado inexpresable de emoción e intensidad.

En ese sentido se puede afirmar que el folklore musical, está constituido por canciones profundamente poéticas, capaces de impregnarnos de una religiosa intimidad. Podemos decir que la esencia de todo folklore es poética y misteriosa por

venir de lejos, del fondo de los tiempos. Esta forma de definición, nada científica, es válida para toda clase de folklore: literario, plástico o musical.

La emoción que nos da una copla es tan misteriosa como la que nos produce una tinaja hecha a dedo, a mano o un poncho sobado por las manos del aborigen o del criollo. Lo folklórico nos cautiva siempre de un modo mágico: tiene un sabor y un temblor de manufactura santa, y el que viaja por tierras extrañas busca siempre la huella humana, el objeto cargado de esa fuerza ruda y noble que distingue y hermana a los pueblos.

En Francia - dice Leda Valladares, al respecto de los que mencionábamos al comienzo, - la avidez por el folklore surge como la sed de explorar las grutas y los mundos submarinos. Se explora el ancestro del hombre, las grandes fuerzas metafísicas, las capas geológicas del folklore, lamento, invocación, religiosa alegría, desgarramiento y soledad. El desprecio por el arte folklórico hace que América se desconozca en sus raíces.

La ciencia define al folklore como rígidos conceptos que eluden su desborde mágico, así, como la sabiduría suele quedarse al borde del significado de la poesía.

Valladares, una gran investigadora de las culturas ancestrales, decía: Los que hemos tenido el privilegio de oír a los montañeses españoles, las fadistas portuguesas y los coyas, no podemos definir al folklore sino con una frase que aplicó Emily Dickinson a la poesía: Es algo que nos pone los pelos de punta.

Una cosa importante que hasta hoy es cierta, el hombre de la ciudad usa la música como ruido de fondo y pretexto, su atención esta demasiada dispersa. Cuando más obvio y empalagoso sea ese ruido, más se sentirá conforme.

El pueblo vive su música, crea con sangre, religiosamente. El pueblo no se equivoca en su tarea creadora. Los restos de arte precolombino y la señorial sobriedad que persiste en la gente de nuestro norte nos confirman que América es, en principio

Calidad, justa originalidad, resumidas en un huaco, una copla, una vidala.

El folklore musical abarca distintas etapas, desde el gruñido etnológico hasta la melodía evolucionada. Entre esta última y la llamada música popular hay una diferencia que suele parecer sutil y arbitraria su demarcación. La ciencia sostiene que una canción es folklórica cuando es vieja y desconocemos el nombre de su autor, o sea de carácter anónimo. Entre nosotros la tradición no ha sido interrumpida, el folklore está vivo, el pueblo sigue creando, cantando y bailando. Por eso nos atrevemos a considerar folklórica toda composición que contiene la tradición anónima y que merezca, como aquella, asumir la categoría de lo poético. Hay quienes componen un seudo folklore, como quienes elaboran seudo poesía.

Reconocemos que una canción es folklórica por su espíritu sometido a ciertas leyes tradicionales. Y también por la austera belleza de su letra.

Leda Valladares dice: Los que tenido el privilegio de compartir una fiesta coya en el altiplano, un carnaval de viejas bagualeras en Salta o en Catamarca, podemos decir, que el pueblo jamás es cursi, que nunca yerra su puntería poética. Todas las coplas añejas son perfectas en su profundidad y su gracia y las que se siguen improvisando no permiten que esa tradición se desvirtúe. El verdadero folklore tiene tal jerarquía que es inmodificable e insuperable. No es posible superar una baguala, mejorar una vidala o enriquecer un huayno. Consideramos falsa la idea que nuestro folklore se enriquece, según el número de intérpretes e instrumentos.

Intentamos defender, que, más allá de las aberraciones nacionalistas, nuestro folklore todo, es verdadera forma de cultura, una tarea a entender y continuar poéticamente, un punto de partida y un destino artístico.

LA LEYENDA DEL CRESPIN

Allá lejos, los cerros aquietan su rebelión de piedra y se emponchan de azul casi violeta. Detrás de ellos, hacia el oeste, el sol funda su quemazón en oro y sangre. Ya está de rodillas la tarde y las primeras sombras alzan desde la tierra una neblina negra, rayada apenas por los trazos fugaces y celestes de los tucu-tucu. El tum tum de los bombos pone su pulso bárbaro al crepúsculo. Una quena se lamenta desde un abra. La quena es solitaria siempre. La melancolía de su voz se oye, no directamente por los oídos, sino por el estremecimiento íntimo que produce en la piel y en los huesos. Penetra en ellos y les comunica el mensaje permanente que hay en su llorar. Los pinkullos tiritan junto a los bombos sus silbos alegres como si ellos cantaran cien pájaros acollarados. De cuando en cuando el grito del amor cumplido se oye, distante. Los que acaban de engendrarlo no se van. Es que los cobija, todavía, como una empolladura, la abuela sombra cómplice de los algarrobos.

Hasta allí ha llegado en la tarde media aldea indígena. Vino acompañando la marcha con el grito desesperado del ¡Inti rupas tian! -el sol está quemando- con que avisan a Pachacamas que en el valle está haciendo falta el agua.

Los algarrobos cargados de vainas doradas o moradas, son ubres nutricias para los buenos calchaquíes. Alguna vertiente escuálida les da agua apenas suficiente para llenar los virques donde fermentara la algarroba machacada. Y al cabo de dos soles, el agua inocente, mezclada con la añapa, se hará zumo diabólico en la sangre de los indios. Las mujeres, en los morteros, muelen la algarroba hasta convertirla en una pasta dorada que luego echan en las tinajas. Lo hacen silenciosas, canturreando algunas en voz muy queda. De vez en cuando llega a ellas, sutil, un requerimiento de amor. Lo aceptan o no. Si es por si, un mortero queda desentendido, y las sombras del monte, se bendicen con el rito eterno de la vida.

A la luz de las teas, el baile ya está armado. Arrinconado en una peña a la que apenas llegan los rumores del baile, un viejo evoca en la quena los lejanos lugares nativos, allá, hacia los rumbos del incario. En el baile, una joven es como la estrella de la fiesta. Cori, la llaman porque tiene el pelo color del bronce viejo. Los ojos tienen alegres reflejos gris verdoso. Tiene los pies agiles, como peces. Y la sonrisa lleva al mismo tiempo luz y música. Vino a la fiesta porque la alegría le anda en las venas como arroyos musicales. Sus hombros redondos, armoniosos y breves son la réplica de sus senos. En sus caderas breves, parece que meciera la infancia de la eternidad.

Vino con su madre, que la cuidara de la traición de la alegría. Pues la joven es casada. SU marido, Chochhue Crespín, ha quedado enfermo en el Huete. La dejó ir a la fiesta de la chaya, porque ella es la encargada de propiciar, con el cristal vivo de su voz, a la Pachamama y hasta de neutralizar en sus compañeros las penurias del Inti rupas tian.

Se baila casi hasta perder el sentido. Los bombos moldean el aire con sus sones redondos. Los pinkullos acicatean a los bailarines. Y ya nada les dice aquella lejana quena, especie de voz experimentada en que llega el lamento eterno, el lamento tremendo que es a fin de cuentas la síntesis sonora de la vida. El eco de las alegrías Y la conjugación de todos los llantos de la tierra.

Ellos viven ahora el presente. Cori, baila, baila, baila. Crea ya sus danzas y en ellas interpreta la dichosa euforia de vivir. Dice en su baile la satisfacción de vivir. Refleja en los pasos de la danza la alegría de vivir. Sus piernas agiles, dibujan en el aire los perfiles de la dicha musical que están silbando los pinkullos.

En sus manos, se detiene el tiempo. Aletean y revuelan y hasta la brisa se detiene para enredarse en ellas. Las estrellas querrán venir a posarse en la punta de los dedos. El sol que lleva por dentro le alumbría en las pupilas. Baila, Baila.

De pronto alguien llega y rompiendo el circulo que la rodea se detiene frente a la muchacha. Con un gesto, hace para la danza. Se inclina y le habla al oído. Callan los pinkullos. Cesan los bombos su jipar de trueno. El silencio cae como una sombra viscosa desde el ramaje de los algarrobos quietos. El recién llegado es un mensajero de la muerte. Acaba de decir al oído de Cori: " tu marido no puede venir porque ha muerto. SE ha ido con el día.

Tiemblan las manos de ella, que se habían quedado alzadas. Su boca se estremece, sus manos se abren en ademan de aliento y de sus labios surge alegremente un grito Siga la música ¡Para llorar es tiempo!

Aprovechando el momento de quietud, alza y bebe otro jarro de aloja, que ya esta tibia de fuerzas dentro de la tinaja. Hay todavía un espacio de silencio. Es el que hacen todos sobre cogidos por la noticia y también por el grito casi demencial de la joven. Es resquicio de silencio, deja escuchar como llega, desde lejos, el lloro de la quena, síntesis del dolor eterno, resumen musical del dolor humano. Los pinkullos apagan la voz de la quena y los bombos lo clavan de nuevo en las tinieblas, hermanos de la roca. Cori sigue la danza. Vuelve la risa a su rostro y el sol retorna a la luz de sus ojos.

Los hombres uno y otro toman su cintura. Es incansable gira, gira, ríe y ríe,

La noche está cansada, pero ella, no. Está llegando el alba. Baja las manos. Cierra los ojos. Detiene las piernas. Silencia su voz. Queda un rato así, transida y luego con los ojos desmesurados de espanto, fijos en las primeras lumbres del nuevo día, echa a correr con un grito desesperado.

Crespín... Cochue....Cochue....Crespín....crespín....

Corre y corre hacia el día nuevo, como si quisiera encontrarlo en la lejana hilera de monte sobre el que parece estar alzándose.

Crespín... Cochue....

Nadie volvió a verla. Nunca más. Pero al alba siguiente, en el velatorio de Cochue Cresin , impuso silencio a los lamentos el extraño grito que venía desde las copas de los arboles

Ccochue Crespín...

Chirrido o canción? Solo era el grito de un pajarito extraño, de plumaje alegre, de agiles patitas, alas temblorosas coo manos femeninas en la danza ojos enrojecidos por el llanto, cabecita sonora:

Cochue... crespín....

Desde entonces en las horas de la alborada, por los montes norteños, algarrobales o quebrachales, se oye el llamado que ya será eterno con el nombre del amado que se fue para siempre y cuyo nombre era el que ahora está encerrado en el angustioso canto de un pájaro

Cochue.... Crespín.

Así relata esta hermosa leyenda en *Cosas de la tierra india* , el gran escritor José Ramón Luna.

CREENCIAS GUARANIES

Debido a que esta estirpe de aborígenes pobló la mayor parte del territorio argentino, el Paraguay y Brasil, esta raza se extendió desde el Orinoco en el norte hasta la cuenca del Río de la Plata, en el sur y desde el Atlántico hasta las primeras estribaciones de los Andes, nos dice Juan José Real.

En cuanto a la mitología guaraní agrega, su Dios Tupang, o Tupa es el Dios bueno, que no castiga ni gobierna imponente el universo, nadie le teme, porque Tupang no hace el mal, solo el bien. No existe entre ellos demonio; los jesuita convirtieron a Añang en demonio, pero los indígenas, no lo comprendían. Los jesuitas trajeron el diablo a la tierra sin mal. De acuerdo con los párrafos anteriores los guaraníes eran monoteístas. Tomando otra parte del análisis de J. J Real señala: Habían alcanzado cierto estado de civilización, cuando llegaron los españoles, los guaraníes se habían elevado notablemente y adquirido conocimiento que anuncianan su paso al estado superior.

Juan Real abunda en consideraciones que confirman la existencia de la familia primitiva dentro de los guaraníes, por otra parte, también demuestra que las relaciones matriarcales no hacían mucho tiempo que habían sido superadas. La preponderancia de los varones por sobre las mujeres era muy escasa o nula, prácticamente no existía el patriarcado, estadio de las sociedades donde aparece el monoteísmo. El patriarcal Dios-padre. Posiblemente el monoteísmo (lo mismo que Añang) se debió a la influencia jesuítica.

Unas líneas del autor correntino Horacio Rivera Sosa dice con acierto que creían los primitivos hijos del Guarani Protegidos por genios ubicuos y proteiformes que maduraban con la brisa, que escuchaban desde las cambiantes sombras de los bosques, y que miraban por los agujeros de los troncos, vivió adorando las fuentes de la vida, creó sus dioses, totenes y fetiches para vencer las furias elementales, pero su única religión fue siempre la más omnívora libertad.

Según lo antedicho, preferimos tomar algunas deidades de un universo mitológico más poblado que el de Tupang y Añang, muchas de estas influencias, las hemos podido detectar en el curanderismo y en algunas otras creencias populares.

Los guaraníes suponían que la creación del universo por ellos conocido (de pájaros, ríos, lluvias, selvas, peces y suelos fértiles) se debía a Ñanderu Guazú, acompañado de Aranderu Apocuaje (recién superado el estado matriarcal, los guaraníes, no podían imaginar sus dioses sino acompañados) habitaban el centro de la tierra y (lo mismo que las mujeres de la tribu y los animales, que ya domesticaban) engendraron hijos. Estos frutos de sus entrañas, indicaban el camino a seguir y recoger flores.

A los hijos de Ñanderu Guazú y Aranderu Apocuaje les fue reservado un destino astral; uno se convirtió en el sol (Cuarahy) y en la luna el otro (Yasi), capaces de construir y reconstruir. Ambos integran numerosas leyendas.

También aparecen muchas y humanizadas deidades (Mboymarie, Mboymate, entre otras), destruidos y reconstruidos muchas veces. Estos deificados personajes, cumplían su metamorfosis astral, de tal forma aparecieron los truenos y relámpagos sobreviviendo las tormentas. Es natural que un fenómeno desconocido, causante del miedo, encontrara su explicación en el más allá. Siendo este el manantial caudaloso de las creencias guaraníes.

LA COPLA

Del libro de Jaime Dávalos titulado Coplas del Norte. La copla es una cuarteta y pertenecen al cancionero popular, que rima primero y tercero y segundo y cuarto.

En la Carpa resuena la copla, se mestura con el vino, la aloja, la chicha y la sangre. Une destinos sirviendo para desembuchar el sentimiento. Pone en contacto dos vecindades pudorosas; les da palabras para decirse lo que, de otra manera, quedaría larvando inexpresado entre la piel y el hueso. La piel manda entonces, es el carnaval, el tiempo de cantar:

Sona cajita zona
Soltá toda tu carrera
Que se quiere divertir
Un gusano de la tierra

Y el parche de la caja resuena, tundida a golpes isócronos que como estacas hunden su astilla fibrosa en la carne y el alma. Brama en la cara posterior la chirlera – la cuerda de cerda torcida- prolongando con su vibración los golpes de las guastanas o palillos y el cimbronazo redondo de cuero.

Eh bah, que es noble la caja!

Aunque ella tenga dos caras

Si el cantor le golpea una

Ella con l'otra le canta.

El viento lleva en la noche el bramido de las cajas, que de pronto, parecen haber empezado a fermentar como un cigarral cuando el calor apreta. De lejos llegan cantores a la rueda y se arman payadas y contrapuntos donde salen a lucir las tonadas, intercalándose entre los versos de la copla, como para dar tiempo a que el cantor recién llegado pase secreteando su coplita de yapar canto.

Cante, cante, compañero,

Jazmín del cielo

No se atengan al cajero

No seas celosa

Que a vos te quiero.

Que el cajero no es morral

Jazmin del cielo

Ni palo de atar terneros

No seas celosa

Que a vos te quiero.

Todos compiten ante la rueda de tunantes y cantores; y sólo rara vez ente sí. La gracia es saber más coplas y el tribunal son todos, esa pacota o grupo que comulga en el canto. Hombres y mujeres cantan juntos y en algunas ocasiones abrazados y llevando el ritmo con un balanceo que suele llegar a un movimiento general de giro, un intento de baile conjunto.

Allá en las regiones altas en el Dpto de Iruya y Santa Victoria en Salta, he asistido, enajenado por los vapores de la chicha muquiada, a ese ritual mágico, hasta sentir que los huesos se me ponían dulces y que mi alma se fundía con la de aquellos indios, inocentes, salvajes; hediondos de humanidad trabajosa que respirando coplas despenaban entrando en éxtasis como la tierra toda, que ya sembrada, dormía en la sonrisa popular del maíz.

Con su permiso señores

Pa que cante un salamanca

Con su cajita de órgano

Con su banderita blanca

El cantor se llamaba Polinar Chauque Tolaba, cara y porte de duende tenía, por eso a nadie le pareció extraño que dijera que él venía de la salamanca, de la cueva donde el diablo enseña las artes del amor, la destreza, el juego o el canto. Caja de órgano, por orégano, ya que es un desplante de criollismo entre ellos eso de capar palabras o hacerlas hacer, aliterando, cualquier pируeta

Antes que quisi

Tu ama no me quisio

Y siempre t'estoy quisiendo

Pa que te casis con yo.

||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||||

LA LUNA DE LOS MOCOVIES

En otras ediciones anteriores nos referimos a las leyendas, que son verdaderas joyas de nuestro folklore y decíamos que la luna era cuando nevaba su luz sobre las selvas, un hombre joven, hermoso y fuerte que buscaba vírgenes a las que disolvía en sus rayos para eternizarlas luego en forma de estrellas para que lo acompañaran en sus largas recorridas por el cielo. La luna siempre interviene en las leyendas de los pueblos primitivos. En este caso la luna está presente entre los aborígenes mocovíes.

José Ramón Luna escribe sobre esta luna de los mocovíes en las cosas de la tierra india.

Todas las culturas han cimentado el principio de su ciencia en los elementos naturales. La tierra, con su reiterado milagro de maternidad; el sol, rey de la vida; y el agua, su fecunda mensajera; las estrellas, pupilas vigilantes que cuidan de la vida del hombre. Y la luna, pálida luz trasnochadora que guarda en si la magia y el misterio de todo lo femenino.

Los aborígenes mocovíes, en este afán primitivo del hombre por explicar el origen de las cosas cuentan el origen de la luna. Y siguen mirándola y enterneciéndose con su historia luminosa de amor y de lealtad.

Hubo, allá en los tiempos primeros de la tierra, una hermosa joven a la que todos llamaban por el dulce nombre de Ciraigo. Ciraigo era pequeña y suave. Cuando caminaba descalza lo hacía tan levemente que casi no dejaba rastros. Si la ternura tuviera una forma física, era el dibujo de la ternura lo que su pie dejaba en las blandas tierras de su pago. Apenas una mullida ondulación, como el fugaz sueño de un pétalo, detenido un instante en el camino. Ciraigo fue feliz en su mundo de inocencia. La amaban los pájaros y el aire. Los vientos cálidos le contornearon la cintura y gustaban de enredárselle en las piernas, como gatos mimosos. Los vientos fríos, muy escasos y solo presente en algunas sibilantes noches del invierno, enseñaron a sus pechos a ser firmes. Cuando Ciraigo reía, se alegraba el mundo. Su dicha era plena hasta que llegó para ella la hora del amor. Fue en la persona de Nainic, joven hermoso y fuerte a quien Ipenac, padre de Ciraigo tenía en gran predicamento. Naime la había conocido un atardecer, a esa hora en que el aire se queda quieto y mudo para escuchar el coloquio de la tierra, que se arrebuja en sombras, con el cielo que cae sobre ella como un ala cariñosa. Cuando el amor se hizo en ella, el andar de la muchacha dejaba en el suelo menos rastro que nunca. Y en cambio, a él a sus pies se le hacían raíces que bebían en el húmedo y cálido vientre la tierra. El viejo cacique Ipenac dio su consentimiento para el matrimonio de los jóvenes. Una orquesta de pájaros entoldó el cielo de canciones. En las blancas raíces de los sauces, cuerdas para el arpa del arroyo, las aguas ensayaron limpias rondas nupciales. Hasta que un día la guerra a los toldos de Ipenac. Un cacique enemigo que había oído hablar de la dicha que tenía Ipenac, creyendo que la dicha era cosa que podía robarse como una bolsa de oro. Los enemigos al mando del cacique Icolcata, entraron de sorpresa en la toldería de Ipenac. Nainic el esposo de Ciraigo se batíó como un héroe Pero, vencido por el número cayó herido de muerte. La noche había cerrado los ojos para no ver tanto dolor y tan espantosa tragedia. Muerto Nainic, su esposa Ciraigo fue hecha prisionera. El brujo de la tribu había dicho que en ella estaba personificada la tan envidiada dicha de Ipenac. Era así, es cierto, pero que la dicha estuviera en ella habrían de estar a su lado Nainic e Ipenac.

El siniestro cacique vencedor quiso que Ciraigo fuera su esposa. Pero ella había jurado sobre su esposo muerto que jamás volvería a pertenecer a hombre alguno. Su negativa fue terminante. De nada valieron los consejos de las mujeres de la tribu ni las suplicas del vencedor. Despechado, entonces, una noche el torvo Icolcata quiso tomarla por la fuerza. Era una noche, densa, cálida. Icolcata fue hasta el toldo de Ciraigo y la tomo entre sus brazos.

Ella se debatió un instante. Ya casi sin fuerzas invoca a Cota, el poderoso hacedor de las cosas del cielo y de la tierra. El indio sintió que abrazaba cada vez menos. Hasta que se sorprendió de hallarse abrazado a un resplandor de pálida luz celeste. El resplandor fue escapándose de entre sus manos crispadas y subiendo como una columna de humo. Subió hasta la copa de los árboles más altos y mientras iba hacia arriba, su luz se hacía más dulce, como si se personara y las cosas que tocaba se tornaban pálidas.

Una vez en lo más alto, más arriba de las montañas, fue ya una quieta forma redonda y luminosa. Y así Cota hizo la luna. De un puro amor y de una honda pena. Y así también Piguem, el cielo, tuvo una presencia más que lo adornara, que crece y rejuvenece, que se achica y contrista, como la propia vida de los hombres de quienes nació a quienes amó y por quienes seguirá siendo amada hasta la eternidad.



Los mocovíes, antes de la llegada de los españoles, se organizaban en grupos de familias emparentadas que se desplazaban para realizar actividades de caza y recolección. Cuando llegaba el tiempo de maduración de los principales frutos del monte, los grupos tendían a reunirse, para realizar intercambios matrimoniales, actividades rituales y festivas y consolidar liderazgos.

Cuando incorporaron el caballo -siglo XVII- se volcaron a correrías montadas, por un lado, contra otros grupos aborígenes, empujándolos a las zonas de interés criollo; y por otra parte (en general formando alianzas con bandas abiponas) contra las fronteras de las Provincias de Tucumán, Santiago del Estero, Córdoba y Santa Fe, esencialmente para aprovisionarse de

ganado caballar. El inicial predominio de las hostilidades contra otros grupos aborígenes parece haber potenciado el desarrollo de un sistema social caracterizado por un fuerte cacicazgo de prestigio hereditario: la "línea de abuelos".

Reseña histórica: En 1707 Esteban de Urizar y Arespacochaga toma el cargo de Gobernador de Tucumán. En 1710 organizó una gran expedición al interior del Chaco, planeándola cuidadosamente y coordinando sus fuerzas con las ciudades de Asunción, Corrientes y Santa Fe. Su impresionante despliegue de fuerzas ocasionó un desplazamiento de gran parte de las tribus guerreras hacia otras fronteras. Los mocovíes trasladaron el centro de su zona de acción hacia Corrientes y Santa Fe.

El destierro los afectó, debían luchar para obtener asientos nucleares en zonas originalmente no mocovíes. Muchas bandas que buscaban paz con los criollos, alentaron fundaciones misionales entre ellos. Así en Santa Fe, se crean las reducciones jesuitas de San Javier (1743) y San Pedro (1765), donde se destacó el padre alemán Florián Paucke. Los jesuitas fueron expulsados en 1767, los mercedarios se hacen cargo de las misiones jesuíticas durante un breve período, y luego continuarían los franciscanos. En 1773, otro grupo de caciques mocovíes encabezados por Paykin, se presenta ante el Gobernador de Tucumán Gerónimo Matorras para solicitar reducirse. El 29 de julio de 1774 se firmó el acuerdo. En 1780 se fundan las misiones Nuestra Señora de los Dolores y Santiago de Mocoví (en La Cangaye) y San Bernardo de Vértiz -en la actual provincia de Chaco-, tuvieron éxito efímero, en 1801 habían desaparecido totalmente.

En los inicios del siglo XIX, los movimientos independentistas del Virreinato del Río de la Plata no cambiaron la situación indígena, las poblaciones blancas seguían creciendo y ocupando más tierras.

Estanislao López, Gobernador de la provincia de Santa Fe entre 1818 y 1838, mantenía relaciones armoniosas con los abipones, y con ayuda de ellos emprendió el aniquilamiento de los "montaraces" nombre con el que llamaban a los mocovíes no reducidos que asediaban Santa Fe. Fueron varias las campañas a las tolderías mocovíes en el operativo "limpieza" de las fronteras.



“CUERPOS, IDENTIDAD Y PUEBLOS ORIGINARIOS, UN ACERCAMIENTO DESDE LA EDUCACIÓN FÍSICA A LA INTERCULTURALIDAD”.

Este es un trabajo sobre TEORÍA DE LA EDUCACION CORPORAL, del Profesor: Carlos G. Carballo, y Maestrando: Sergio E. Sanelli de La Plata, presentado en unas Jornadas Guillermo Magrassi, en Mar del Plata en 2008

Desarrollar este trabajo no será tarea fácil, analizar la dimensión de lo corporal en el hombre inmerso en su cultura, por fuera de la mera constitución orgánica, nos plantea un primer problema, no menor, que seguido de rastrear bibliografía, o los discursos sobre esta temática y sus prácticas, no dejan lugar a dudas que hay una forma de ver las mismas, ya que un numeroso volumen de producciones intelectuales en nuestras disciplinas la Educación Física y en aquellas que se relacionan con esta, parten de paradigmas segmentadores, de distintos tonos pero que a la hora de analizarlos y someterlos a interrogantes en la actualidad, se hace necesario realizar una serie de conceptualizaciones, más abarcativas de la dimensión humana, para anclar algunas definiciones y poder realizarnos algunas preguntas que mencionábamos anteriormente.

“El cuerpo es una construcción de orden simbólico o de significantes y desborda lo que es, el puro organismo”...(1). Tomamos lo que este autor menciona ya que la construcción de la cultura occidental definió a lo largo de la historia una serie de figuraciones e imaginarios entorno a lo corporal, pero lo que estaba implícito también, es que todo lo partiera de otras culturas, no europeas, no era válido o civilizado.

Según S.Huntington (2), en su libro “El Choque de Civilizaciones y la Reconfiguración del Orden Mundial”, la idea de civilización fue elaborada por pensadores franceses del siglo XVIII, como opuesta al concepto de “barbarie”. Una sociedad civilizada difería de una sociedad primitiva en que era urbana, alfabetizada y producto de un acuerdo. Ser civilizado era bueno, ser incivilizado era malo. El concepto de civilización proporcionaba un criterio con que juzgar a las sociedades, por lo que durante el siglo XIX los europeos dedicaron mucha energía intelectual, diplomática y política a elaborar los criterios por los que las sociedades no europeas se podían juzgar. Este paradigma homogenizador marcó fuertemente la forma de pensar, a la intelectualidad latinoamericana y en particular definió las políticas de estado, y por ende en educación.

Por este motivo se hace necesario preguntarnos, ¿nuestra Educación Física puede releer sus prácticas y discursos sobre lo corporal desde una mirada intercultural?

El progreso intelectual y científico como demostró Thomas Kuhn (3), en su obra clásica, "La Estructura de las Revoluciones", consiste en la sustitución de un paradigma, que ha perdido poco a poco capacidad para explicar los hechos nuevos y descubiertos recientemente. Nosotros agregaríamos también los hechos invisibles hasta ahora, que desde una mirada etnocentrista, intentaban ocultar. Esta realidad, que se construyó con operaciones estadísticas que son cuerpos, que ocupan un espacio físico, con fisionomías, estilos de belleza, identidades y rituales, lo que hoy definiríamos como sujetos, que eran estereotipados con categorías saturadas de "civilización" (buena), construidas por la cultura dominante. Basta con analizar los discursos sobre los censos poblacionales nacionales en nuestro país. El Primer Censo General de la República Argentina se hizo en 1869, y la categoría usada para los Pueblos Originarios, era la de contar "enemigos".

El Segundo Censo se hizo en 1895, antes de la "Llamada Campaña al desierto", no había tal "desierto", en todo caso habría pocos o ningún habitante que adscriban a la cultura occidental europea, en esos territorios. Luego comenzó un periodo de omisión e invisibilización en la estadística poblacional nacional. Los Censos de 1914, 1947 y 1960, no los tuvieron en cuenta, en la jerga se dice "que hubo un etnocidio estadístico", según el Director Nacional de Estadísticas Sociales y de Población, Enrique Amadasi (4). Recién en 1966, se proyectó el Primer Censo Indígena, pero el derrocamiento de Arturo Illia, dejó sin continuidad el mismo. En 1970, 1980 y 1991, en la Argentina directamente se ignoraron a los Indígenas. Recién en 1994, fruto de resistencias y tensiones, la Constitución Nacional reformada en su Artículo 75, reconoce la preexistencia de los Pueblos Originarios en los territorios del Estado Nación. En 1998 mediante la sanción de la ley 24.956 se establece la temática de los Pueblos Indígenas en el Censo Nacional de Población, Hogares y Vivienda de 2001(5).

El "orden del discurso", según la expresión de Foucault, está dotado de eficacia: instala divisiones y dominaciones, es el instrumento de la violencia simbólica y por su fuerza, hace ser a lo que designa. Tomado estas expresiones podríamos decir que el estado Nacional constituye un discurso sobre el análisis poblacional, que tuvo modificaciones sustanciales recién a partir de la reforma de 1994 de la Constitución, al considerar como sujetos de derecho a los Pueblos Originarios y si partimos que estas estadísticas son la bases para orientar políticas públicas, el cambio de paradigma empieza a operar en los discursos en Educación también, pero las prácticas y los discursos que circulan en la Educación Física, dan cuentan de estos nuevos escenarios y la constitución sin estereotipos de los sujetos de los Pueblos Originarios en la construcción de nuestra historia.

Sabemos que una teoría de lo corporal ligada a la nuestra disciplina, con una mirada intercultural implicaría superar un primer obstáculo epistemológico que Valter Bracht plantea claramente para poder desatar estas dificultades, cuando entiende "a la Educación Física como aquella práctica pedagógica que trata o tematiza las manifestaciones de nuestra cultura corporal y del movimiento con una intención pedagógica", esta consideración no es nada menor, por el contrario la presencia corporal y del movimiento de los niños en la escuela está atravesada por su circunstancia de vida, las normas propias de la cultura de cada escuela y de la comunidad donde está inserta, su accionar y forma de comunicación con los otros estarán teñidos de los valores, hábitos, los saberes y figuraciones, con que a constituido su corporeidad (6).

En primer lugar entendemos que hay una intención deliberada en la construcción de esa figuración social sobre el cuerpo en nuestra disciplina, y en la sociedad, pero ¿esta construcción considera la plurietnicidad de la que dan cuenta las sociedades Latinoamérica como las nuestras?, estamos en estos debates, porque reconstruir el mapa de nuestras identidad cultural de las sociedades como las nuestras es un trabajo no solo de la Educación Física institucionalizada, sino de la sociedad en su conjunto, pero desde este humilde aporte a esta manifestación de la cultura como es nuestra disciplina, deseamos sentar algunos conceptos para descolonizar la construcciones del cuerpo de su sujetiones y por ende a la Educación Física de las miradas homogenizadoras, donde no hay espacio para la "diferencia".

Hemos querido tomar algunas consideraciones para el análisis del presente texto, que Daniel Ramacciotti toma en su trabajo, "El ULLAMILIZTLI, y el sentido perdido", sobre el juego de pelota de los Mayas, que son los siguientes:

- La mirada de la conquista.
- La mirada contemporánea.
- La mirada desde la Educación Física con conciencia Histórica.

En la mirada de la conquista

En esta mirada se van construyendo discursos y prácticas, que en todos los casos ven al sujeto de los Pueblos Originarios, como "Esclavos", mano de obra para la grandeza de los reyes, cuerpos instrumentos, sin valor, reemplazables por miles, cuerpos que no tienen derecho, ni identidad, ni dignidad... de hecho "...cuerpos escasamente vestidos, cuando no desnudos, expuestos al aire y el sol, fue motivo de escarnio y vergüenza por parte de los europeos".(7)

Darcy Ribeiro, en su libro “Las Américas y la Civilización”(8), sigue reafirmando que la mirada de la conquista, era el reclutamiento de mano de obra indígena para el trabajo manual y para el dominio español, pero agrega, que esto se hizo a través de una combinación de procedimientos:

- 1-Mediante la apropiación de las tierras cultivables por los conquistadores y sus aliados. Seguida de la institución de la propiedad individual y libremente enajenable (Confronta totalmente en este sentido con la cosmovisión de los Pueblos Originarios)
- 2- La conscripción del indígena para el trabajo, inicialmente en la afflictiva condición de esclavo, sometida al poder absoluto del amo.

Es interesante releer las notas de Fray Bartolomé de las Casas, (IIPMV-CTERA, 2005) ante las primeras resistencias de los Pueblos Originarios a la imposición de dominación del europeo, “ ...los cristianos con sus caballos y espadas e lanzas comienzan a hacer matanzas, e crueidades extrañas en ellos. Entraba a los pueblos, ni dejaban niños y viejos, ni mujeres preñadas, ni paridas, que no desbarriaran e hacían pedazos como si dieran en unos corderos metidos en sus apriscos. Hacían apuestas quien de una cuchillada abría un hombre por medio, o le cortaba la cabeza de un piquete, o le descubría las entrañas. Tomaban a las criaturas de las tetas de las madres, y por las piernas, y daban de cabeza con ellas en las peñas....”. La descripción de autor se presenta como una crónica, pero que está teñida de conceptos de ese período expansionista salvacionista (Darcy Ribeiro,1970), como formación mercantil salvacionista que suma en sí las energías de un imperialismo incipiente mercantil y el empuje de una religión imbuida de un expansionismo misional, la Península Ibérica madura para la empresa del descubrimiento, la conquista y la colonización del Nuevo Mundo, proyectando sobre este y sobre el mundo todo el acendrado espíritu bélico, nacido de la guerra nacional contra la dominación musulmana y de la guerra santa contra los herejes. De este modo, durante todo el siglo XVI, emprende en Europa guerras de restauración de la cristiandad católica contra la Reforma, en tanto que lleva a cabo campañas internas de eliminación de judíos y moros, que después lograrían permanencia institucional con la Inquisición.

Acomete igualmente con las altas culturas americanas y la esclavización de sus pueblos, a estos agregaría luego millones de negros africanos, con los que llegaría a componer la mayor fuerza de trabajo que el mundo conociera hasta entonces.

Esta breve y sintética construcción histórica que manifiesta Darcy Ribeiro, en su texto, nos ayuda a afianzar estos conceptos del que hablamos al principio de este trabajo. Por otra parte, Ramacciotti (9) afirma que esa concepción de los conquistadores ibéricos, desde “la segunda escolástica, que expulsada de Europa por el renacimiento, expresada en los nombres de Cervantes, Calderón, Cortes y Pizarro, bastan para honrar la memoria de la Nación que permaneció ajena al renacimiento científico y filosófico de Europa”.

La dicotomía cuerpo-alma de la época medieval seguía perdurando en la mayoría de los religiosos cronistas y les impedía entender que los ritos, formas de la cultura diferentes de los pueblos originarios, etc, no eran actos litúrgicos herejes o blasfemos (10).

El cuerpo en la filosofía cristiana medieval (11), pasa a ser algo corrompible, y este punto de vista lo inmaterial, es lo más cercano a Dios (el espíritu), y entre los dos se traba una lucha permanente, como mecanismo para salvar el alma, se debía castigar al cuerpo despojándolo de lo corrompible.

Pero esta imposición de una mirada cultural del cuerpo tuvo en el caso de los pueblos originarios una doble colonización, a) la de propia de la época, que ya mencionamos y, b) la del genocidio cultural, que planteaban los conquistadores, como única y universal forma de construir mitos y figuraciones, con derecho divino a extinguir las otras culturas, a través de la tortura, el desmembramiento o la domesticación de los cuerpos.

Una mirada contemporánea

Evidentemente una nueva colonización actuó y operó con el positivismo, se planteaba como crítico al pensamiento escolástico, pero volvió a escindir al cuerpo, del espíritu humano desde una nueva perspectiva, que construyó también identidad.

Michel Foucault, consideraba que el cuerpo no es una superficie neutral, con respecto a la historia, entendiendo a esta como un lento moviendo de progreso, si no como el resultado azaroso de las dominaciones. Lo que Foucault, nos aporta es que las tensiones de las representaciones sociales sobre el cuerpo operan como prácticas discursivas y no discursivas, con un valor de prescripción entre lo bueno y lo malo, con la sobrecarga que en los casos de los sujetos de los Pueblos Originarios, lo universal, blanco, bueno, civilizado, etc esta puesto en lo occidental de esa representación del cuerpo.

Haciendo una simple mirada en los multimedios de comunicación en la actualidad, y preguntándolos, ¿cuál es la imagen del cuerpo que más está expuesta en los mismos?, por obvia que sea la respuesta es claro que la cultura moderna o el mercado, ya dio su veredicto en que el cuerpo blanco y occidental es el sinónimo del éxito.

La partida que se juega entre los procedimientos de sujeción y los comportamientos de los sujetados tiene forma de un enfrentamiento y no de un avasallamiento (Foucault). Pero en el caso de los sujetos de los pueblos originarios, este

enfrentamiento es traducido a veces en formas violentas que creímos de la época de colonial, como la quema en el año 2000 de un miembro de la comunidad de los valles, que es tomado por Alejandro Isla, como punta pie inicial de su trabajo para FLACSO,” Los usos políticos de la Identidad, Indigenismo y Estado”.

Cuando nos propusimos problematizar sobre este tema, nos pareció interesante abordar el texto C. Carballo- B. Crespo y el concepto de “cuerpo espejismo”(12). Toda vez que la experiencia del propio cuerpo está atravesada por la imagen que de él se proyecta en el entorno social, de modo que resulta innegable, que esa imagen depende estrechamente del lugar que ocupa ese individuo en la sociedad.

Gabriela Novaro, analiza los discursos de la cultura escolar (13), y nos ofrece en su trabajo “Nacionalismo y Indigenismo en la Escuela”, una mirada sobre la imagen que proyecta el entorno social y toma algunas palabras claves que circulan en el contexto social y en la escuela como, Salvajes, Descubrimiento, Día de la Raza, Colonización, Civilización, y la pregunta es si los alumnos de hoy se llevan imágenes y palabras muy distintas, a los de hace 100 años..... o ¿con qué concepciones llegan estos chicos al festejo del 12 de octubre en la actualidad?... En las escuelas siguen apareciendo frases como...iparaces un indio, de que tribu te sacaron...icorren como indiosi....evidentemente se liga lo indígena a la “barbarie” y la “brutalidad”....En nuestro país el lugar dado a la diversidad tuvo directa relación con la construcción de un discurso nacionalista, que privilegio la homogeneidad y uniformidad. Este discurso se armó sobre la negación de las desigualdades, los enemigos y los conflictos, o su calificación como hechos individuales patológicos que representaban el atraso y el caos frente al progreso, la barbarie frente a la civilización.

Al respecto G.Novaro nos cuenta, que del análisis de las propuestas de las ciencias sociales, “la Nacionalidad” y la “cultura occidental”, se siguen tomando como elementos que delimitan lo “enseñable”.

NOTAS

(1) Crisorio, Ricardo (2006), Apuntes de clase, Seminario de Epistemología de la Educación Corporal-Universidad Nacional de La Plata-Facultad de Humanidades y Cs. De la Educación. Argentina.

(2) Samuel P. Huntington (2001), Capítulo II...” La historia humana es la historia de las civilizaciones

Es imposible pensar la historia de la humanidad de otra forma, su trama se extiende a través de sucesivas generaciones de civilizaciones, desde las antiguas Sumerias y Egipcias a la Clásica y Mesoamericana, a la Occidental y Islámica, y a través de las manifestaciones sucesivas de las civilizaciones China e Hindú lo largo de la historia, las civilizaciones han proporcionado a la gente sus identificaciones más amplias. Como consecuencia de ello han sido examinadas detenidamente por distinguidos historiadores, sociólogos, y antropólogos entre los que se encuentran, por ejemplo Max Weber, Emile Durkheim, Oswald Spengler, Pitirim Sorokin, Arnold Toynbee, Alfred Weber, A. L. Kroeber, Philip Bagby, Carroll Quigley, Rushton Coulborn, Christopher Dawson, S.N. Eisenstadr, Fernand Braudel, William H. Mc Nelly, Adda Bozeman,Immanuel Wallerstein y Felipe Fernandez-Armesto. Estos y otros autores han producido un material bibliográfico voluminoso, erudito y refinado, dedicado al análisis comparativo de las civilizaciones”.

(3) Kuhn, Thomas (1962) International Encyclopedia of Unified Science. Según este libro “Cuando un paradigma es exigido hasta su límite, empiezan a parecer las anomalías-es decir la incapacidad de dar cuenta de los fenómenos observados- y estas comienzan a acumularse. El descubrimiento comienza con la percepción de la anomalía, o sea, con el reconocimiento de que en cierto modo la naturaleza ha violado las expectativas inducidas por el paradigma, que rigen la ciencia normal”.

(4) Giubellino,Gabriel.(20/8/2006) Diario Clarín, suplemento Sociedad, título “Según una encuesta a nivel nacional, hay en la Argentina más de 400 mil indígenas”. Según este artículo,...”Por primera vez e la historia, el Estado Nacional concluyó una encuesta los Pueblos indígenas del país. Los censistas, que debían ser indígenas, visitaron entre mayo de 2004 y diciembre de 2005, a 57.000 hogares de todo el país. Contaron a 402.921 indígenas, de 22 pueblos diferentes. Entre ellos pueblos que no eran visibles. Este censo informa que hay en la Argentina comechingones, charrúas, huarpes, onas. Los datos del Instituto Nacional de Estadística y Censo (INDEC) revelan una diversidad ignorada, con una presencia notable en la Ciudad de Buenos Aires y Gran Buenos Aires”.

(5) Ramírez, Silvina (2006). La guerra silenciosa (Despojo y resistencia de los pueblos indígenas) . Según este ensayo....” El mito enraizado, de la inexistencia de los pueblos indígenas, y una realidad que confunde permanentemente indígenas con pobres, que no considera sus especificidades, sus derechos, sus formas de vida atentan permanentemente contra la dignidad y el respeto que merecen los pueblos originarios”.

(6) Rey Cao, Ana-Trizo Aza, Eugenia (2001). Según este extracto....”Este cuerpo que somos es motricidad potencial, simbólica.Para acoger el estudio científico del cuerpo humano no es suficiente un paradigma disgregador, que diferencie entre ciencia natural y ciencia social; es necesario aproximarse a un paradigma emergente que recoja la totalidad humana (pensamiento, sentimiento, sociedad, naturaleza, movimiento)”.

(7) Machicote, José Eduardo.”Actividades, juegos y deportes indígenas”. Capítulo III . Según el texto: “ hoy Europa descubre el desnudo, después de haber impuesto a sangre y fuego sus vestidos”.

(8) Ribeiro, Darcy.”Las Américas y la civilización”.Segunda parte “Los Pueblos testimonios”. Según el texto:”el desgaste de la población provocado por la colonización no preocupó mayormente a España. Después de todo los que sucumbían eran esclavos baratos que solo costaban el precio de su conquista y según parecía nunca habría de agotarse”.

(9) Ramacciotti, Daniel(2004).” Ullamaliztli y el sentido perdido”.Como observarían una práctica deportiva como el Ullamaliztli desde el escolasticismo, en donde se veneraba lo intelectual y se degradaba lo físico.

(10) García Blanco, Saúl (1997).” La Educación Física entre los Mexicas” .Según el texto:”..Las actividades deportivas que practicaban los aztecas fueron: la carrera, la caza, la gimnasia, haterotilia y la lucha, natación, pesca, remo, navegación, tiro y el volcador”.

(11) Carballo-Crespo (2001).”Aproximaciones al concepto de cuerpo”. Según el texto: “..El cristianismo-sobre todo a partir de los siglos III y IV d.C_ radicaliza esa concepción. El cuerpo (la materia, la carne, el mundo, la sensualidad) es un obstáculo insalvable, es la encarnación del mal que ata a los hombres al mundo, el reino de las tinieblas”.

(12) Idem anterior, según texto: ..en la esfera del poder , los mecanismos de sublimación y resublimación Permitirían garantizar la reproducción continua de un sistema ultrarrepresivo en el cual el funcionamiento permanente de un cuerpo herramienta deviene fundamental”.

(13) Novaro, Graciela (2005). “Nacionalismo e indigenismo, en la escuela”.

ENTRE EL “MALÓN” Y LA “RESERVA”.

ITINERARIOS DE LA POBLACIÓN ABORIGEN NORPATAGÓNICA (1882-1899)

El siguiente es un trabajo de Walter Del Rio Lic. en Historia, UBA, Facultad de Filosofía y Letras, Inst. de Ciencias Antropológicas, Sección Etnología y Etnografía. Becario del CONICET., sobre etnohistoria presentado en 1999.

En la presente ponencia me referiré a un período específico en el proceso de marcación de la aboriginalidad en el contexto del estado-nación. Particularmente el período que va desde las campañas de los Andes al Sur de la Patagonia de los años 1882 y 1883, hasta el fin de siglo XIX. Tomo como límite 1899 de acuerdo con las particularidades de los estudios de caso que he realizado. Se trata de uno de los períodos que abarca mi tesis doctoral en curso. He seleccionado el recorrido histórico del grupo de familias que diera origen a la Colonia Indígena Agrícola y Pastoril Cushamen (Pcia. del Chubut), que fuera reconocida como tal por decreto presidencial en junio de 1899.

El eje que analizaré procura problematizar e indagar sobre los procesos etnogenéticos que devienen en la constitución de nuevas comunidades rurales que son marcadas como “indígenas” por parte del estado nacional. Proceso que en algunos casos ha sido pensado en forma lineal, al suponerse una continuidad “a grandes rasgos” entre los grupos originarios sometidos -supervivientes a las campañas de conquista- y las reducciones/reservas/colonias “indígenas” del siglo XX. Enfocaré, entonces, la tarea sobre el análisis del proceso por el cual estos contingentes lograron establecerse en comunidades. En otras palabras, sobre la complejidad de relaciones, itinerarios, condicionamientos y estrategias que se desplegaron y que afectaron a los pueblos aborígenes de Norpatagonia en las dos últimas décadas del siglo XIX.

Seguiré en este trabajo las propuestas que Cornell (1991) y Briones (1998) han sugerido para abordar los procesos históricos de construcción de aboriginalidad en el contexto de los estado-nación. Estas variables indagan sobre la naturaleza de los recursos en disputa -que luego de las campañas de conquista militar sobre Norpatagonia han sido la tierra y la fuerza de trabajo- los medios políticos de incorporación de los pueblos originarios a una comunidad nacional y las concepciones sociales involucradas. En tanto proceso de extensión de hegemonía existieron distintas imposiciones desde el poder, como así también estrategias de resistencia de los pueblos nativos para enfrentarse y acomodarse al mismo. Se construyen así, en este contexto, nuevos sentidos de pertenencia en tanto comunidades locales e identificaciones nacionales. Indagar sobre las construcciones de aboriginalidad y nación permite articular estos procesos identitarios a veces yuxtapuestos y a veces contradictorios.

Considero que es un proceso interesante de abordar ya que se inaugura una línea particular en la marcación de la “otredad” en el marco del estado-nación. Quizás sea la forma de responder históricamente a aquella construcción del indio que lo imagina, como actor social, en proceso de su extinción -por entrar en el camino del progreso de la “civilización”- o pervivencia residual en tanto “restos folklóricos inmemoriales” de un territorio nacional.

1 - UN LARGO CAMINO

En diciembre de 1882 los ejércitos de Chile y Argentina actuaron sobre ambas vertientes cordilleranas en Norpatagonia. Las campañas militares obligaron a los pueblos que ocupaban los valles cordilleranos y precordilleranos a optar por la presentación a las autoridades militares o la fuga a través de los pasos andinos.

En la vertiente oriental, en el caso de los grupos que habitaban el “País de las Manzanas,” las campañas militares intentaron cortar el paso a través de la cordillera de aquellos que no se presentasen. Las acciones contemplaron de forma homogénea a la población nativa. Caciques otrora reconocidos como “amigos de los argentinos” como Sayhueque, Ñancucheo o Inacayal pasaron a ser considerados como parte de un amplio conjunto de personas a ser sometidas al “imperio de la ley.”

En la vertiente occidental, el Ejército del Sur chileno al mando del Coronel Gregorio Urrutia y fuerzas de las Guardias Nacionales destacadas al mando del Teniente Coronel Martín Drouilly deberían re-ocupar la antigua Villarica y controlar los pasos andinos hasta el nuevo límite con el estado argentino.

Luego de tres meses de campañas la ocupación de los principales pasos cordilleranos parecía estar completa. No obstante, el efectivo control de los mismos estaría en juego durante mucho tiempo más. La documentación de ambas comandancias muestra un particular conflicto en cuanto al control de los cuerpos en dicha región. La imposición de la nacionalidad chilena o argentina a la población originaria se encuentra en este corpus en un lugar prioritario para las jefaturas del ejército. La marcación de lo “nacional” y lo “extranjero” es el primero de los criterios que parecen definir pertenencias si seguimos la documentación referida. Atrás quedaría la preocupación por especificar identidades étnicas entre los grupos nativos. Pehuenches, puelches, araucanos, tehuelches o manzaneros parecen dejar de ser los protagonistas en la documentación para pasar a ser “indios vivientes” en este lado de la cordillera, “extranjeros” o “inmigrantes.” Las categorías más abarcativas serían, entonces, las que los identificaban como “indios chilenos” o “indios argentinos.”

En este contexto Juan Ñancucheo, su familia y otras que lo acompañaban en el País de las Manzanas deciden buscar refugio en la vertiente occidental. El Coronel Godoy ordena cortarles el paso, pero fracasa en el intento. En enero de 1883, el Coronel Urrutia se entrevista con el cacique y procura convencerlo de que en su caso era conveniente aceptar el “perdón” ofrecido por Villegas y retornar a la vertiente oriental andina. Por el contrario, Urrutia intentaba asegurar que Namuncura, Reuquecura y Reumay no retornasen a la Argentina, ya que estos eran “más chilenos que argentinos.” Juan Ñancucheo muere en Maquehua en marzo de 1883. Fernando Nahuelquir y su hijo Miguel Ñancuche Nahuelquir continúan las negociaciones con el ejército argentino y deciden retornar con aproximadamente unas 300 personas. La documentación de la comandancia chilena refiere al regreso de Reumay, Reuquecura y Namuncura al territorio oriental en términos de secuestro y engaño, por parte del ejército argentino.

Una de las condiciones impuestas en las negociaciones entre el ejército argentino y los caciques -particularmente en el caso de Ñancuche- era la colaboración de éstos con las fuerzas militares en las próximas campañas que se realizarían en Norpatagonia. En 1885 Sayhueque -quien con su gente había dejado el País de las Manzanas buscando refugio hacia el sur- se presenta a las autoridades militares finalizando entonces las campañas militares en la región.

Luego de la conquista militar los “campos de concentración” fueron el destino común tanto para los “indios amigos” como para los “rebeldes.” En las márgenes del río Negro se encontraban durante la segunda mitad de la década de 1880 los caciques Ñancuche, Sayhueque, Namuncura y muchos otros, junto con sus familias y familias agregadas. Bajo la tutela de autoridades militares, confinados territorialmente y limitados en el uso de los recursos naturales, los distintos grupos originarios fueron sometidos a un importante sistema de deportaciones y reasentamientos. En muchos casos ésto implicaba la desarticulación de las mismas familias nucleares. Así mismo, se realizaron las primeras giras misioneras de la orden salesiana, las cuales debían cumplir con el mandato constitucional de evangelizar a los indios.

El sistema de confinamientos encuentra su fin en los costos que representaba para el estado, que -luego de haber entregado al mercado las mejores tierras recientemente incorporadas- ya no veía como peligrosa a la libertad de movimiento de los contingentes indígenas en el área. Miguel Ñancuche y su familia se trasladan, entonces, en un largo peregrinaje que los lleva por Choele Choel, Valcheta, Comallo para finalmente arribar -a principios de la década de 1890- al cañadón del arroyo Cushamen (extremo noroeste de la provincia del Chubut). Allí entablarían relaciones con los miembros de la comisión de límites con Chile destacados en el área durante la década de 1890. En 1899 el gobierno nacional decreta la formación de las colonias indígenas de Colonia San Martín y Cushamen, otorgadas a los caciques Sayhueque y Ñancuche -como organizadores de las mismas- respectivamente

Luego de seguir este relato se generan algunas preguntas que intentaré enfocar en mi actual proyecto de doctorado. Siguiendo los términos que aparecen en la documentación he utilizado expresiones como “el cacique y su gente.” En este período que recorro entre las campañas de 1882 y el reconocimiento de colonias en 1899 considero interesante reflexionar, entonces, sobre los aspectos del proceso histórico de constitución de nuevas comunidades y del reconocimiento por parte del estado de un nuevo status para ciertos sectores subordinados. En otras palabras, intentar una deconstrucción de ambos términos -caciques y gente/tribu- que parecen definir (de acuerdo a una mirada oficial o hegemónica) la pertenencia de ciertos individuos o contingentes a una u otra comunidad marcada como “indígena.”

2 - LA DISPUTA POR RECURSOS

Este prolongado itinerario, siguiendo mi relato, aparenta ser una lineal movilización de un grupo de familias con destino final en Cushamen. Este recorrido no sólo es mencionado en las narraciones sobre los orígenes de la colonia que ejecutan sus actuales pobladores. También, pude encontrarlo en una versión escrita en la década del '60 o '70 -recogida del testimonio oral de un antiguo poblador de la clase 1884- bajo el título “Historia de la Familia Nahuelquir.” Descartando la linealidad de este proceso surge una primer cuestión: ¿Qué genera este itinerario?

Intentaré responder esta pregunta de acuerdo al análisis de la naturaleza de los recursos que luego de las campañas de 1882-83 se ponen en disputa en el área de Norpatagonia. En este momento se produce un quiebre con un pasado de tratados entre el gobierno y los principales caciques. Estos acuerdos, en el caso de los “manzaneros,” establecían relaciones de buena vecindad y comercio entre criollos y pueblos originarios. Es, ahora, la tierra la que empieza a ser disputada por el estado-nación frente a la población norpatagónica. Las condiciones de presentación que las autoridades militares impusieron en las campañas militares establecían que los “caciques y su gente” debían presentarse a las tropas del ejército para ubicarse donde se les ordenase, sometiéndose al imperio de “las leyes de la nación” y obteniendo su subsistencia del “fruto de su trabajo.”

“Supongo que el comandante Drouilly habrá tomado las medidas necesarias para reunirlos y someterlos a la obediencia de nuestras leyes”

“resolví.../ no dejar indios que no sintieran el poder de la Nación, sometiéndolos a sus leyes o exterminándolos”

La incorporación al estado-nación se producía según una fórmula consagrada en la documentación:

“Esta comandancia en jefe les ha ofrecido la protección del gobierno a condición de que se mantengan tranquilos y entregados a las labores que les proporciona honradamente su trabajo”

“asegurándoles yo el perdón a condición de que cesen en sus depredaciones y vivan en el lugar que se les indique”

“Todo indio que quiera presentarse puede hacerlo pero con la obligación de situarse donde se le determine”

Las campañas militares permitirían extender los mercados al generar la incorporación de nuevas tierras y fuerza de trabajo. En esta dirección operan las metáforas de “desierto” y “depredaciones” para referir a las tierras y actividades económicas de la población originaria. Estas se encuentran en la documentación generada en el mismo momento en que se producían las presentaciones de la población originaria. El objetivo de “civilización” pasó entonces a ser planteado en términos de “refundición racial.” En otras palabras, se concebiría al devenir del indio según la “ideología del mestizaje”: la refundición de “lo salvaje” y lo “europeo” en el seno de la nación.

“Pero la República no termina en el río Negro: más allá acampan numerosos enjambres de salvajes que son una amenaza para el porvenir y que es necesario someter a las leyes y usos de la nación, refundiéndolos en las poblaciones cristianas que se han de levantar al amparo de vuestra salvaguardia” [orden del día de Roca a los soldados expedicionarios. 26/4/1979]

Este proceso de “refundición” implica la “desaparición” del modo de vida aborigen en las “nuevas poblaciones cristianas.” Donde se impondría una explotación económica “racional,” que en las fuentes se denomina como “trabajo.”

Las políticas de territorialización desde el estado implicaron la expropiación de tierras y la radicación de la población originaria primero en “campos de concentración” -donde se operaban las deportaciones- y luego en “reservas”, “colonias indígenas” o libradas al fluir del mercado de trabajo.

Durante la década de 1880 los grupos originarios de Norpatagonia estuvieron bajo un sistema de deportaciones que los afectaría de distinta forma según el grado de negociación alcanzado por cada “cacique” con las autoridades nacionales y de los territorios nacionales. En el caso de los “manzaneros,” Sayhueque y Ñancuche, es a la gente del primero que se obliga a marchar a otras provincias -p.e. Mendoza- para su utilización como mano de obra. Por el contrario, Ñancuche evita el desmembramiento de las familias por él representadas, estableciendo buenas relaciones con autoridades militares (durante el transcurso de las campañas de 1883-85) y con los misioneros salesianos (a partir de 1886).

Este proceso de disputa por los recursos se correlacionó con medios de integración política y económica que crearon condiciones de existencia particulares para los pueblos originarios, diferentes de las de otros grupos subordinados. Cuando hacia fines de la década de 1890 el poder ejecutivo ordena la formación de colonias compuestas de contingentes de población originaria, destaca el carácter de “indígena” de las mismas. A su vez, en el ámbito de Norpatagonia, este estatus jurídico no es el preponderante como sí lo fueron las “reservas,” donde también se marca la aboriginalidad de la población así delimitada.

Siguiendo a Cornell, Briones (1998:187) destaca que el análisis de los recursos que, sucesivamente, fueron puestos en disputa nos permite comprender en qué ha diferido la incorporación de grupos indígenas con respecto de otros. Lo específico de los casos argentino y chileno deriva de los distintos procesos de conformación estatal. En cada caso es necesario indagar sobre la gravitación diferencial de los factores demográficos y sobre las diferencias existentes en las planificaciones -o la falta de ellas- con respecto a la “cuestión indígena.”

En Argentina y entre Argentina y Chile existieron distintas fronteras de expansión económica que imprimieron dinámicas diferentes de construcción de aboriginalidad. En el caso argentino de Norpatagonia desde la misma planificación de las campañas militares se presuponía que en el futuro la inmigración europea y la población originaria deberían “refundirse” en un modelo de ciudadano para la nación. Esta sería la instancia des-marcada y superadora de cualquier diferencia cultural o racial. No obstante, los itinerarios de las décadas de 1880 y '90 resultaron en: migraciones a los centros urbanos -e invisibilidad de la aboriginalidad- o la concreción de reservas/colonias -con alta visibilidad.

De acuerdo a la propuesta de análisis es necesario tener en cuenta distintos niveles de articulación. El presente trabajo, como parte de un proyecto en curso, enfoca un momento clave en los procesos más extensos de comunalización de las que hoy se reconocen como “comunidades mapuches argentinas” (1879-1930). Para abordar el conjunto de condicionamientos y estrategias que definirían dialécticamente sentidos de pertenencia en tanto “comunidad” resulta necesario situar el énfasis en rastrear simultáneamente procesos concurrentes. Estos refieren:

- a los conflictos jurisdiccionales entre los estados chileno y argentino
- a la articulación regional de los territorios nacionales, en este caso Río Negro y Chubut, dentro de la formación estatal.
- a la marcación de ciertos contingentes poblacionales como indígenas en situaciones de radicación específicas. Procesos que se caracterizarían, también, a partir del status jurídico de colonia o reserva de las tierras otorgadas, que determinarían condiciones materiales específicas de relación con los mercados de tierras y de trabajo.

- a la desmarcación de otros contingentes cuya categorización externa en términos de su aboriginalidad se vuelve invisible frente a la incorporación a la nueva economía-política impuesta.

Por otro lado, también, son concurrentes las configuraciones de identidades “indígenas” y “nacionales,” produciéndose imbricaciones y desfasajes de las categorías adscriptivas. Eventualmente, una excluiría o incluiría a la otra a partir de las estrategias de las distintas agencias (inclusive la indígena). Las marcaciones juxtapuestas de “indígenas-argentinos”, “indígenas-chilenos” o simplemente inmigrantes “chilenos” o “galenses” operan de acuerdo a conflictos y procesos históricos de corta, media y larga duración.

El enfoque contempla, entonces, distintas texturas. En cuanto a la espacialización: a nivel de la “nación”, los “territorios nacionales” y las “comunidades.” Y, desde el punto de vista sociológico: los representantes locales de las autoridades nacionales, clero y misiones salesianas, las élites locales de los territorios nacionales, representantes del capital extranjero, los contingentes inmigrantes y los pueblos originarios.

3 - MEDIOS POLÍTICOS Y CONCEPCIONES SOCIALES QUE OPERAN EN LA DISPUTA

El ministro de Guerra chileno Carlos Castellón, en 1882, sostenía que tanto los “araucanos belicosos” como los “hospitalarios” eran “responsabilidad del estado.” Este debería ser, entonces, el encargado de generar vías factibles de incorporación de la población originaria a la economía-política capitalista. La incorporación presuponía la “civilización;” es decir, el abandono por parte de la población nativa de “costumbres tradicionales” para incorporarse “a la más de la población como ciudadanos argentinos” (o chilenos). Como sostiene Gerald Sider (1987:7) se genera, de este modo, una contradicción entre las necesidades de creación del “otro,” como diferente, y la de incorporarlo dentro de un sistema de dominación social y cultural. Contradicción que, desde el otro punto de vista, es decir, del “incorporado,” se presenta en términos de distanciarse de la dominación y de acomodarse a la misma para resistirla.

Sider sostiene que existe una contradicción permanente entre el considerar al indígena como representante de la barbarie e incorporarlo a la comunidad nacional. Esto implica el desarrollo de medios de integración política de acuerdo con formas particulares, históricas y locales, de concebir distintos ordenamientos jurídico-políticos. Estos medios políticos son instrumentos que representan condicionamientos en la incorporación al estado-nación; pero, a su vez, delimitan el margen de maniobra posible para la acción aborigen.

Como señala Briones -siguiendo a Strong y Van Winkle (1993)- estos medios o mecanismos de articulación política tienen importancia porque afectan la definición de las fronteras grupales, pero también porque instauran las construcciones simbólicas a través de las cuales los grupos nativos disputan su incorporación por distintos discursos nacionales (Briones 1998:172).

Los medios de incorporación política en Norpatagonia -siguiendo una línea cronológica- fueron los tratados (p.e. entre Juan Ñancucheo y el presidente Sarmiento en 1872), las presentaciones al ejército (durante el período de campañas militares) y luego la entrega de tierras (p.e. en 1899, en carácter de “colonia” a Miguel Ñancuche y Valentín Sayhueque). A diferencia de lo que sucedió en otros contextos, estas instancias fueron construyendo al “cacique y su gente” como sujeto jurídico. Si pensamos en alguna continuidad en este proceso ésta es la centralidad de la figura del “cacique” como organizador en la formación de grupo. De esta forma, se extiende transitivamente el paternalismo del estado sobre las comunidades indígenas. No obstante, en el transcurso del mismo proceso se fueron redefiniendo dichos términos y cambiándolos por otros de acuerdo a cada contexto.

En el tratado de 1872 entre Ñancucheo y Sarmiento la amplitud de categorías utilizadas parece estar destinada a maximizar el alcance de los efectos del acuerdo. Especialmente en cuanto a la alianza militar defensiva que se establecía en su articulado. De ser necesario Ñancucheo, bajo las órdenes de los comandantes argentinos y del “cacique” Linares, debería conducir a su “indiada”, “indios” o “amigos.”

“La tribu e indiada del Cacique Juan Ñancucheo, y los amigos de él, podrán venir libremente á comerciar en el pueblo del Carmen, y en cualquier otro de la República Argentina” (Tratado de paz entre el presidente Sarmiento y el cacique Juan Ñancucheo, 8/10/1872)

Durante las campañas militares de 1882-83, Ñancucheo es quien organiza la retirada, según los partes del ejército, “emigrando a Chile.” Pasa, entonces, a una categoría delictiva al conducir un grupo de “secuaces” que escapan del ahora territorio nacional.

“.../ numerosas huellas de familias que emigraban hacia Chile/.../ tres indios de lanza, quienes le declararon que Ñancucheo, con todos sus capitanejos, indios y familias, huían a Chile trasponiendo las cordilleras sin camino” (Parte del Teniente Coronel Godoy en la campaña de 1883)

“Ñancucheo huye con sus secuaces”

No obstante, Ñancucheo negocia el retorno desde Chile. El Coronel Godoy escribía entonces sobre la “tribu” y “gente” de Ñancucheo:

"Yo he dado orden a mi gente de no matar ni perseguir más a los que pertenecen a su tribu /.../ pero es necesario que apure Ud. su venida para acabar de una vez con esta guerra /.../ Necesito también que venga pronto con su gente para que nos ayude a perseguir a los Pehuenches, que es la gente mala por cuya causa han padecido Uds/.../"

Siguiendo la documentación del ejército, Ñancuchoeo permitiría que su caso se encuadre con los objetivos perseguidos por las autoridades militares de acuerdo a la fórmula consagrada.

"Ñancuchoeo /..../ pide seguridad para volver a nuestro territorio y promete someterse a la autoridad del Gobierno Nacional, acatar las leyes del país y vivir honradamente y del trabajo"

Otro ejemplo, hacia 1899, es el que nos brinda Clemente Onelli refiriéndose en este caso a Miguel Ñancuchoe Nahuelquir. En 1899 Clemente Onelli, miembro de la comisión de límites con Chile, escribe al presidente Roca intercediendo para el otorgamiento a Miguel Ñancuchoe de las tierras de Cushamen en calidad de colonia. En su nota, y en otros de sus escritos, Onelli destaca el carácter de agricultores y pastores refinados de quienes componen las "familias" que lidera Ñancuchoe.

"[Miguel Ñancuchoe] Es jefe de 30 familias muy laboriosas y agricultoras que he conocido en mis viajes"

En los últimos años -a partir de la reforma constitucional de 1994- se ha intentado formar un padrón de comunidades indígenas a través del INAI (Instituto Nacional de Asuntos Indígenas). Una de las demandas que se realizan a cada comunidad es con respecto a la existencia de algún "cacique", lo cual en el caso de Cushamen genera bromas e ironía en torno a esta "vuelta al pasado" propuesta desde el estado, según como lo interpretan los actuales pobladores de la colonia. Miguel Ñancuchoe es considerado como el "último cacique" de la comunidad, sus hijos sólo serían reconocidos como "representantes" (Ramos 1999).

En Argentina el tratamiento estatal de la cuestión indígena se caracterizó por indefiniciones y múltiples cambios de competencia (Briones 1998, Carrasco y Briones 1996). Como ha sido señalado, desde las primeras campañas el principal objetivo fue el de convertir en bloque a la población aborigen en "ciudadanos." No obstante, como subraya Briones (1998:183), la constitución de 1853 establecía la "libertad de cultos para todos pero evangelización de los indígenas." A pesar de la pretendida homogeneidad esperada como resultado final de los procesos de incorporación, era el mismo orden jurídico-político el que establecía criterios dispares y marcaciones discriminatorias de los contingentes a ser incorporados en la "comunidad nacional."

Los vaivenes de la política de fines del siglo XIX en Argentina conducirían a la implementación de nuevos medios políticos de incorporación. Como señala Lenton (1992 y 1994) la "revolución del parque" podría representar un vuelco en la mirada de las élites de gobierno. Considero que el reconocimiento de "colonias indígenas agrícolas y pastoriles" en el Territorio Nacional del Chubut hacia 1899 forma parte de una nueva política del gobierno central, destinada al fortalecimiento de la comunidad nacional, construyendo al "indio" como antepasado nativo y nacional, frente a la población de origen europeo -principalmente galesa- y los temores de pérdida de jurisdicción en la región patagónica.

El "problema indígena", entonces, había cambiado de manos. El responsable institucional ya no era el Ministerio de Guerra sino el del Interior, y la Dirección de Colonización. Esto cambiaría las reglas del juego y le daría más posibilidades a Ñancuchoe en 1899.

Una diferencia significativa, y que sólo me limitaré a señalar aquí, es la que existió entre los casos de Chile y Argentina con respecto a las experiencias organizacionales de la población originaria en el marco de los estado-nación. Mientras que en Chile éstas se remontan a las primeras décadas del siglo XX, en el caso argentino serán mucho más tardías.

Las concepciones sociales:

La simbolización de los pueblos originarios es un proceso en el cual se los estereotipa y naturaliza desde esquemas ideológicos. El concepto de aboriginalidad, según Beckett (1991), permitiría referir a las diferencias existentes, por ejemplo, entre los procesos de simbolización de la población nativa y la de origen europeo. No sólo a partir de la "pre-existencia en la tierra" sino por el problema ideológico que han representado y representan para el estado-nación (Briones 1998:185). Como señala Briones el "indígena" ha sido la contra-imagen para encauzar las relaciones de clase, condensa principios de inferioridad o de no-humanidad. El salvajismo indígena permitiría justificar el salvajismo del nuevo orden social impuesto. Las diferencias radican, entonces, no sólo en la "autoctonía" del "indígena" sino también en el carácter "pre-social de su modo de vida que justificaría ideológicamente el nuevo orden hegemónico.

En la construcción de la nación y un pasado en común se recurrió a los pueblos originarios en la búsqueda de materia prima para la construcción de "íconos sagrados." Estos estarían destinados a hacer visible una comunidad que no era homogénea. No obstante, existe una ambigüedad en esta utilización, ya que si bien "lo indígena" es considerado como parte de un pasado propio -en construcciones tales como "los primeros habitantes de la Argentina" o "los primeros chilenos"- representan una "disonancia lo suficientemente dramática como para ser colocada afuera de la nación" (Beckett 1991, en: Briones 1998:187). Desde la visión hegemónica se imagina, por lo tanto, como objetivo a corto

o a largo plazo la “extinción natural” de estas comunidades “residuales.” Siguiendo los planteos de R. Williams (1990) y de Briones (1998), la autoctonía pasa a ser sinónimo de arcaicismo o elemento del pasado, existiendo una lucha metadiscursiva para imponer significados. En breve, una lucha por el control de lo que será considerado como tradición legitimada.

El concepto de aboriginalidad es redefinido por Briones como producción cultural de prácticas y representaciones que se llevan a cabo “en y a través de luchas metadiscursivas que procuran fijar simultáneamente los contornos de diversas comunidades desde lugares de enunciación cuya capacidad de producir ‘efectos de sentido’ se vincula con relaciones diferenciales de poder” (Briones 1998:193).

Esta lucha se entronca históricamente en un proceso de marcaciones y desmarcaciones que refieren a jerarquizaciones sociales en términos de “sangre”, “raza” y “cultura.” Resulta interesante advertir que aún a fines del siglo XIX se planteaba la dicotomía “indios/españoles” para definir marcaciones de grupos.

“me permito preguntar si habría inconveniente para que españoles o indios vayan a ese fuerte [Cudihue] o algún otro, llevando artículos de comercio”

“Hay un inconveniente muy grande para que Españoles u Indios puedan pasar a la línea interior de esta frontera”

Esta dicotomía fundante refiere a una jerarquización que otorga superioridad social a “españoles” por sobre los “indios.” Estas categorías, en el recorrido de un largo proceso histórico de extensión de hegemonía cultural que se inició hacia los orígenes de la conquista americana, ha cobrado características globalizadoras al homogeneizar al conjunto de grupos originarios como “indios” y a los grupos de origen europeo-criollo bajo el término “españoles.”

No creo que se trate de una cuestión menor. Supongo, junto con el lector, que la adscripción a los estados nacionales hacia la década de los '80 debía estar fuera de duda en la construcción identitaria de los altos jefes militares de los ejércitos chileno y argentino. No obstante, el uso de estos términos en su correspondencia diaria permite inferir dos cuestiones. La primera y tal vez obvia, es que ambas categorías eran de uso común en zonas de frontera y aún en las mismas ciudades para referir rápidamente a dos ethos que se suponían dispares y que representaban dualidades del tipo civilización/barbarie. Así también, Camilo Catriguir de Paquipulli (Valdivia), expresaba en una nota a jefes militares argentinos:

“Así Pues Caballero Argentinos que yo soy Chileno Catriguir coperador de la patria i atendida en el gobierno chileno, por saber respetar las leyes chilenas/.../ Así pues Caballeros Argentinos que nosotros no tenemos orden de atropellar á los españoles, ni los españoles á nosotros i ni tenemos permiso de recibir Caciques alsado, Antes mas bien tenemos orden resistirlo/...”

La segunda es que nos permite pensar en como se entronca históricamente la construcción de aboriginalidad en el cono sur. La separación entre españoles e indios representó un verdadero clivaje étnico que implicó diferentes posibilidades para ambos grupos de acceder a los recursos en el marco de sociedades coloniales y postcoloniales. La formación de los estados-nación parece no haber cambiado sustancialmente este tipo de clivaje. La utilización de estos términos “coloniales” en épocas tan avanzadas de las repúblicas se entronca con la construcción del “indígena” en la consolidación de los estados-nación. El “español” se convertirá en el “ciudadano,” desmarcando así su adscripción étnica. En esta figura, también, serán incorporados migrantes europeos, criollos o indígenas. Por el contrario, el indígena -se supone- deberá ser igual a sí mismo para ser visualizado como tal, formando parte, de esta manera, de un pasado “autóctono” que subsiste pese al progreso de la “civilización.”

Existe una continuidad en el proceso de simbolización. Se han sucedido distintos usos de la imagen del “indio bárbaro” según contextos históricos específicos. En el período que abarca este trabajo se produjeron cambios con respecto a cómo se simbolizaría a los pueblos norpatagónicos. Me refiero al momento de las campañas militares, durante los confinamientos y en los intentos de solución de la cuestión vía radicación. En todos estos contextos es necesario abordar entonces la complejidad de relaciones entre comunidades imaginadas como “indígenas” y las comunidades “no-indígenas”

Durante el desarrollo de las campañas militares operaron distintas marcaciones sobre la población originaria. En la documentación de las comandancias militares y los ministerios de guerra de ambos países se destacan aquellas que identifican, por ejemplo, a “indios argentinos” o “indios chilenos”; indios en estadio pre-social -siguiendo con sus costumbres y prácticas económicas irracionales- y aquellos en estadio social -sometidos al imperio de “nuestras leyes”-; “indios vivientes” o “emigrados”; o la más genérica de todas que continuaba expresando una distinción entre “españoles” e “indios.” Estas marcaciones de las poblaciones nativas respondían a distintos criterios yuxtapuestos: lugar de residencia habitual, estadio “social” o de “civilización” demostrado, resistencia al gobierno, tipo de actividades económicas, etc.

No obstante, hacia la década de 1880-90 se impuso el concepto de altas cumbres andinas y divisorias de aguas para imaginar los límites de los estados-nación chileno y argentino en la construcción de sentidos de pertenencia en

tanto "nacionalidades." A partir del peso específico que tiene este tipo de marcación, se impuso como criterio conductor de cualquier otra distinción entre "indígenas chilenos" o "indígenas argentinos," poniendo el acento en la distintividad "nacional" de las poblaciones nativas. Resulta entonces que es hacia dentro de los estados-nación que se definirían las particularidades que adoptarían los procesos de construcción de "aboriginalidades nacionales."

Durante el período de confinamientos la agencia salesiana procura imponer otro tipo de marcaciones en tanto "indios" o "indios cristianos," siendo estos últimos a menudo llamados también "indígenas" por su condición de "cristianos" en supuesta "indigencia." No obstante, considero que la interpellación hegemónica preponderante ha sido aquella que plantea una distinción entre "indios argentinos" e "indios chilenos."

La continuidad del "asunto indígena" como problema le permitiría a Miguel Ñancuche acceder a la prensa de Buenos Aires, a miembros de la comisión de límites y finalmente a una audiencia con el presidente de la República. Ñancuche llega a la capital como "cacique", "capitán de baquianos", "cristiano" y "agricultor." Las características de la negociación que lleva adelante retroalimentará, entonces, una particular conciencia grupal.

- DEL "MALÓN" A LA "RESERVA"

Por un lado, la disputa por los recursos implicó la imposición de un estatus de subordinación que definió posibilidades diferenciales de acceso a los mismos. Las marcaciones generalizadoras de los grupos originarios en términos de "indígenas" constituyen un fuerte clivaje en dicha disputa. "Presentados" y "rebeldes", "amigos" y "ladrones", deberán esperar un turno tardío para acceder a las tierras. El proceso de apropiación de las mismas implicó no sólo que dispusieran de pocas y malas, sino que se los considerase por los márgenes del mercado como pequeños productores, buscándose que se integren más como mano de obra barata en la migración a las ciudades y otros centros del país.

Las diferentes negociaciones encaradas en cada caso entre "caciques" y el estado condujeron a distintas formas de experimentar la subordinación en tanto "indígenas." No obstante, es precisamente esta marcación la que interpela preponderantemente a la población originaria a ser incorporada. En el caso de Ñancuche -presentado en 1883- y de Sayhueque -último en presentarse en 1885- el reconocimiento de tierras para su "gente" en calidad de colonias fue el resultado de negociaciones dispares con las autoridades nacionales. El cacique "amigo" y el "rebelde" aparentan llegar a un mismo resultado luego de caminos que han diferido. No obstante, al igual que en los casos en que las radicaciones se produjeron bajo la forma de reservas, las comunidades son denominadas como "indígenas" e imaginadas desde el poder hegemónico como enclaves rurales, controlables y en mayor o menor grado de "pérdida cultural" en el proceso que -se suponía- habían iniciado hacia su "destribalización."

A pesar de que los objetivos declarados -en los distintos proyectos- perseguían la construcción de una sociedad homogénea, en el proceso de "incorporación" de la población originaria se irá cristalizando y esencializando la aboriginalidad de ciertos contingentes radicados en reservas y colonias. Al mismo tiempo se esencializará la "perdida" de cultura y membresía aborigen de aquellos individuos o grupos que permanezcan fuera de esos "enclaves autóctonos residuales."

El proceso continuará hasta nuestros días, entonces, dirigiéndose hacia una noción metacultural de "cultura" como "algo a ser preservado" para que no se pierda; lo cual implica una cosificación de las prácticas culturales, su simplificación y folklorización. Retomando las preguntas de la introducción considero que en el presente ya no es sólo una línea sanguínea el requisito de "autenticidad indígena", sino que son las "marcas culturales", aquellas que permitan "visualizar la diferencia" las que son demandadas a grupos e individuos. Paradójicamente aquellas que fueron estigmatizadas en el mismo proceso de incorporación subordinada de la población originaria.

La construcción de los mitos del mapuche=chileno y del tehuelche=extinto colabora con la visión hegemónica según la cual se supone no deberían quedar indígenas en Argentina, sospechándose de chileno al mapuche y de falso al tehuelche.

Con respecto al segundo supuesto expuesto en la introducción: se espera que si aún quedan "grupos indígenas" estos deberían vivir en comunidades rurales, aisladas, ahistóricas y conservando un patrón cultural y de producción como el "ancestral."

En el presente, las imágenes hegemónicas del "malón indígena" y de la "reserva indígena" operan en la construcción de la agencia aborigen como dato del pasado. El "malón" ha sido cristalizado en la "historia nacional" y estigmatizado; condensa una descripción global de un estadio "pre-social." En el mismo sentido la "reserva indígena" - incluso en los casos en que la radicación se produjo bajo la forma de "colonias"- representaría el "reservorio folklórico" de aquel pasado, jaulas -o cárceles- en las cuales la comunidad nacional pretende conservar intacto su "patrimonio histórico", tal cual como lo va imaginando e hilvanando.

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES CITADAS

ABERCROMBIE, THOMAS 1991. "Articulación doble y etnogénesis". En: Reproducción y transformación de las sociedades andinas. F. Salomon y S. Moreno. Quito. Tomo 1.

ARCHIVO DEL ESTADO MAYOR DEL EJERCITO (A.E.M.). Buenos Aires. Campaña contra los Indios. Años 1872 y 1873.

ARCHIVO NACIONAL DE CHILE (ANCH). Santiago. Ministerio de Guerra, Vol. 1045.

ARCHIVO GENERAL DE LA NACIÓN (AGN). Buenos Aires. Sala VII, fondo Roca, leg.87.

BECKETT, J. 1988. "Introduction". En: Past and Present. The construction of Aboriginality. Canberra: Aboriginal Studies Press. PP. 1-10.

BECKETT, J. 1991. "Aboriginality and the Nation-State. A Comparative Perspective." Paper presentado en el Ethnic Studies Working Group, Institute of Latin American Studies, Univ. of Texas at Austin.

BRIONES , CLAUDIA 1995. "Hegemonía y Construcción de la 'nación'. Algunos apuntes." En: Papeles de trabajo. Centro Interdisciplinario de Ciencias Etnolinguísticas y Antropológico-sociales UNR. 4: 33-48.

BRIONES, CLAUDIA 1998. La alteridad del "cuarto mundo". Una deconstrucción antropológica de la diferencia. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

BROW, JAMES 1990. "Notes on Community, Hegemony, and the Uses of the Past." En: Anthropological Quarterly, 63(1):1-6.

CAMPAÑA DE LOS ANDES AL SUR DE LA PATAGONIA 1978. Partes Detallados y Diario de la Expedición. Ministerio de Guerra y Marina. Buenos Aires: EUDEBA.

CARRASCO, M. y C. BRIONES 1996. "La tierra que nos quitaron." En: Reclamos Indígenas en Argentina. Serie de documentos en español N° 18. Buenos Aires: IWGIA-Copenhague.

CORNELL, S. 1990. "Land, Labour and group formation. Blacks and Indians in the United States." En: Ethnic and Racial Studies 13(3):368-88.

DIRECCION DE INFORMACION PARLAMENTARIA DEL CONGRESO DE LA NACION (D.I.P.C.N) 1991. Tratamiento de la Cuestión Indígena, Buenos Aires, Estudios e Investigaciones II, Tercera Edición.

LENTON, DIANA 1992. "Relaciones interétnicas: derechos humanos y autocritica en la generación del '80." En: La problemática indígena. Estudios antropológicos sobre pueblos indígenas de la Argentina. J. Radovich y A. Balazote. Buenos Aires: Centro Editor de América Argentina.

LENTON, DIANA 1994. La imagen en el discurso oficial sobre el indígena de pampa y Patagonia y sus variaciones a lo largo del proceso histórico de relacionamiento: 1880-1930. Tesis de Licenciatura. Universidad de Buenos Aires, Departamento de Ciencias Antropológicas.

MEMORIA DEL MINISTERIO DE GUERRA PRESENTADA AL CONGRESO NACIONAL 1882. Santiago, La Epoca, 1882:XXIV. ANCH,leg.20.

ONELLI, CLEMENTE [1903]1930. Trepando Los Andes. Buenos Aires: Taller Gráfico de Luis Bernard.

RAMOS, ANA 1998. Discurso , pertenencia y devenir. El caso mapuche de Colonia Cushamen. Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Departamento de Ciencias Antropológicas, Facultad de Filosofía y Letras.

ROOSENS, E. 1989. Creating Ethnicity. The Process of Ethnogenesis. California: Sage Pub. Inc.

SIDER, GERALD 1987. "When Parrots Learn to Talk, and Why They Can't: Domination, Deception and Self-Deception in Indian-White Relations." En: Society for Comparative Study of Society and History, 3-23.

STRONG, P. y B. VAN WINKLE 1993. "Tribe and Nation: American Indians and American Nationalism." En: Social Analysis, 33:9-26.

WALTHER, JUAN CARLOS 1980. La Conquista del Desierto. Buenos Aires: EUDEBA.

WILLIAMS, R. 1990. Marxism and Literature. Bristol: Oxford University Press.

