

V Encuentro Nacional
del Folklore
II Congreso Internacional del
Patrimonio Cultural Inmaterial
Salta - 2014

© 2014, Consejo Federal del Folklore

ISBN:

Queda hecho el depósito que previene la Ley 11.723

Derechos exclusivos reservados para todo el mundo

Prohibida su reproducción total o parcial, sin expresa autorización del autor

Salta, Capital. República Argentina

Impreso en Argentina / Printed in Argentina

Programa

20, 21 y 22 de agosto

Dicha actividad es organizada por el Academia del Folklore de Salta, Pro Cultura Salta, Mesa Panamericana de Salta N° 2 y el Consejo Federal del Folklore de Argentina con el apoyo y colaboración del Museo del Museo de Antropología de Salta y del CIOFF (Consejo Internacional de las Organizaciones de Festivales de Folklore y Artes Tradicionales) dependiente de la UNESCO.

Programa

Día miércoles 20 de agosto

09,00 hs. Acreditaciones – Responsables:

09,30 hs.

Palabras de Bienvenida a cargo del Presidente de Pro Cultura Salta – Dn. Agustín Usandivaras

09,35 hs.

Palabras de Apertura del Encuentro a cargo del Presidente de la Academia del Folklore de Salta y Director Coordinador del Consejo Federal del Folklore Dn. José de Guardia de Ponté; Vicepresidente Mundial del CIOFF – Alcides Hugo Ifrán

Palabras de Autoridades Provinciales.

Locución: Maby Pastrana

10,00 hs.

Mesa Debate: El Patrimonio Cultural Inmaterial – Su preservación – Panelistas: Martín Baca (San Luis) - Teresita Gutierrez (Salta) - Graciela María Caviglia (Patagones) – Gilberto Méndez (Tandil) – Zulema Cañas (Mataderos – CABA) - Armando Pérez de Nucci (Tucumán) – Moderador: José de Guardia de Ponté.

11,15 hs.

Disertación “**Folklore, Cultura y Etica**”, Armando Pérez de Nucci (Tucumán)

11,45 hs.

Mesa Debate: Historia, Cultura y Folklore – Panelistas: Rosa Nohemí López de Pereyra Rozas (Salta) - Armando Felipe Mendoza (Salta) – Rafael Gutierrez (Salta) – José Paz Garzón (Tarija) –Moderador: Ernesto Bisceglia (Salta)

12,50 Hs.

Lunch de recepción – Actuaciones Artísticas – Coordinación Sergio Paredes

- 1) Juan Jaime
- 2) Isabel Ramos
- 3) Serafín Quival y embajada artística del COFFAR Regional Salta.
- 4) Grupo Musical AWANKAY DE LA PLATA (Marcos Castillo (guitarra) - Nahuel Calandrón (guitarra/voz) - Federico Hoopmann (voz/trompeta) - Mónica Dagorret (piano/voz)

13,15 Hs. Cierre

16,00 hs. Apertura a la Asamblea General del COFFAR

Elección de un secretario de actas

Lectura de Orden del Día – aprobación

18,00 hs. Llamado a nueva reunión para el día 21 de agosto a hs. 16,00.

18,15 hs. Reanudación del Encuentro

Mesa Debate: **Folklore y Comunicaciones** – Panelista – Juan Carlos Bruselario (Rosario de Santa Fé) - Cacho López Velez (Salta) - Maby Pastrana (Salta) - Nancy Alux (Mendoza) – Carmelo Alcoba Sánchez (Tarija) – Carlos Funes (Salta) – Moderador: Sergio Paredes

19,15 hs.

Disertación "**El Patrimonio Cultural Inmaterial - definiciones**" de Alcides Hugo Ifrán

19,30 hs.

Mesa Debate: **La Danza Folklórica** – Panelista: Norma Marcellari (Córdoba) - Francisco Javier Arias (Salta) – Yani Amador (Salta) - Fabricio Ceballos (Diamante - Entre Ríos) - Marcela Virginia Villán (Mar del Plata) - Mónica Noemí López (Rafael Castillo – Prov. de Buenos Aires) Moderador: Virginia Rossi (Tandil)

20,40 hs. Actuaciones Artísticas - Coordinación Sergio Paredes

Julio Rodriguez Ledesma:

21,10 Hs.

Presentación del Ballet Oficial de la Academia del Folklore de Salta “Tradición Salteña” a cargo de Mercedes Villagra

22,10 hs. Cierre de Jornada

Día Jueves 21 de agosto

09,00 hs. Acreditaciones –

09,25 hs. Palabras de Apertura de la Jornada por Armando Cruz Arce

09,30 hs.

Mesa Debate: **La Música Criolla** **Panelistas:** Víctor Leño (Bahía Blanca) - Raúl Chuliver (Campana – BsAs) - Eduardo Surace (Tandil) - Marcela Cantola (Salta) – Moderador: Julián De Micheli

10,15 hs.

Mesa Debate: **La Identidad** - Compuesta por representantes de los colegios: **Santa Teresa – Zorrilla y Uzzi College.**

11,40 hs.

Mesa Debate: **El Criollismo y la cultura gaucha** – Panelistas: Teresita Espíndola (Salta) - Carlos Oropeza (Salta) - Eufracina Torres (Salta) - Marcelo Morales (Salta) – José Acavedo (Salta) – Margarita Isabel González (Salta) Moderador: Julio Rodriguez Ledesma (Santiago del Estero)

12,40 Hs. Reconocimiento a Dn. José Solis Pizarro – Arquetipo del Gaucho Salteño.

12,50 Hs. Actuación Foklórica

- 1) Julio Eduardo Bastos – Tinogasta – Catamarca
- 2) Raúl Chuliver (Campana – Provincia de Buenos Aires)

- 3) Grupo de niños, jóvenes y adultos con capacidades diferentes de la Provincia de Mendoza – Dirige Javier Angel Gimenez

13,35 hs. Cierre

16,00 hs. Apertura a la Asamblea General del COFFAR

Elección secretario de actas

Lectura de Orden del Día – aprobación

18,00 Llamado a nueva reunión para el día 22 de agosto a hs. 16,00.

18,10 hs. – Reanudación del Encuentro:

18,15 hs.

Mesa Debate: **Ética y Cultura** Panelistas: Carlos Colmenares (Salta) - Armando Pérez de Nucci (Tucumán) - José de Guardia de Ponté (Salta) – Alcides Hugo Ifrán (Rosario de Santa Fe) – Ernesto Bisceglia (Salta) Moderador: Marcelo Teves (CABA)

19,15 hs.

Mesa Debate: **Cuestiones del Folklore** – Panelistas: Juan Marcelo Teves (CABA) - Jorge Martorell Mestre (Salta) - Macaria Choque (Salta) – Claudia Saravia (Neuquén) – Florencia Dávalos (Buenos Aires) - Leena y Bernhard Kläui (Finlandia/Suecia y Suiza). Moderador: Raúl Chuliver (Campana BsAs).

20,40 hs. Actuación Foklórica

- 1) **Sangre Gaucha** – cuatro Integrantes. Roberto Zambrano – Fabián Alejandro Córdoba y Mariano Mirón. Ramón Claudio Reyes Vaca
- 2) **Grupo FISQUE MENUCO**, de Patagonia Norte.
- 3) **Florencia Dávalos**

Día Viernes 22 de agosto

09,00 hs. Acreditaciones –

09,25 hs.

Palabras de Apertura de la Jornada – Antenor Melgarejo (Formosa)

09,30 hs.

Mesa Debate: **Folklore y Tradición** - Panelistas: Daniela Sierra (Tandil) - Héctor García Martínez (Buenos Aires), Antenor Melgarejo (Formosa) – Carlos Alegre (CABA) – Isabel Ramos (Comunidad Coya) Moderador: José de Guardia de Poté

10,30 hs.

Mesa Debate: **Educación y Folklore** - Panelistas: Laura Alejandra Mansilla (CABA) - Elba Ester Hernández (Mar del Plata) – María Laura (Salta) - Jualián De Micheli (Salta) - Javier Angel Gimenez (Mendoza) - Mirta Graciela Arévalos Zielonko (Paraguay) – Milton Emilio Ramos Díaz (Tarija) - Moderador: Susana Noemí Gomez (CABA)

12,00 Hs.

Mesa Debate: **Folklore y arte literario** - Panelistas: Raúl Lavalle (Buenos Aires) - Eduardo Ceballos (Salta) - René Aguilera Fierro (Tarija – Bolivia) – Fanor Ortega Dávalos (Salta – Tarija). Moderador: Rafael Gutierrez.

12,40 Hs. Actuación Artística y ponencia de Oscar Augusto Berengan “Vidalita y Milonga”

Luego actuación de **Ana Laura Brizuela.**

13,30 Hs. Cierre

16,00 hs. Apertura a la Asamblea General del COFFAR
Elección de un secretario de actas
Lectura de Orden del Día – aprobación
Cierre de Asamblea

18,10 – Reanudación del Encuentro:

18,15 hs.

Mesa Debate: **Folklore e Identidad** - Panelistas: María Soledad Fernández (CABA) - José Alfredo Díaz Ramos (San Juan) - José María Díaz (Jujuy) - Niger García Madrigal (Mexico) - Julio Felix Carrasco Galván (Tarija) - Norma Carvajal (CABA) – Luis Argentino López (Formosa) – Angel Carrizo (Tinogasta Catamarca) Moderador: José de Guardia de Ponté (Salta)

20,00 hs.

Cierre del Congreso – Conclusiones – Entrega de Certificados.

Programa de la Gala de la Danza (Coordinación: Mercedes Villagra – Sergio Paredes)

21,30 hs. - Recepción de Academias de Danza y posicionamiento.

21,50 hs. Entonación del Himno Nacional Argentino.

22,00 hs. - Apertura del Acto - Palabras del Presidente de la Academia del Folklore de Salta – Dn. José de Guardia de Ponté- Palabras del Presidente de la Cámara de Diputados de Salta – Dr. Manuel Santiago Godoy

22,10 hs. Desfile con banderas y estandartes de las Academias de Danza visitantes con una breve reseña de su historia.

22,20 hs. Desfile de banderas y estandartes de las Academias de Daza de la Provincia de Salta con una breve reseña de su historia.

22,45 hs. Se desarrolla un tema folklórico por cada academia visitante que se muestra en escenario.

22,10 hs. Todas las academias bailan tres temas - un gato - una chacarera y un escondido.

23,25 hs. Se finaliza con una zamba.

23,45 hs. Actuaciones artísticas - Coordinación Sergio Paredes

- 1) Juan Jaime
- 2) Semilla de Pueblo
- 3) Chaparro Bravo
- 4) Grupo Quinoa
- 5) Los del Bermejo
- 6) Los Infernales de Güemes

PONENCIAS

El Modelo Híbrido para la educación Musical en contextos tradicionales

Julián A. De Micheli

Introducción

La modernidad iluminista occidental recorrió un itinerario de plenitud que resultó hegemónico durante por lo menos dos siglos, conllevando definiciones propias de sociedad, moral y arte. El proceso de pos modernidad iniciado a partir de la revolución de las telecomunicaciones, el transporte y la hermenéutica cultural, ha desencadenado, entre otras cosas, la complejidad en tales definiciones desde hace unos años a esta parte. Así lo sostiene Quevedo, 2012

Los cambios con la posmodernidad se observan en múltiples procesos y estructuras. Pero tal vez la más significativa sea la metamorfosis que viene sufriendo en las últimas décadas, la forma política que conocemos como Estado Nación. De manera general, podemos señalar que el modo en que se organizó la política, la cultura, el orden jurídico y las instituciones que caracterizan a la modernidad, están en crisis en todos sus aspectos

El resultante escolástico de tal ideal moderno iluminista occidental durante el siglo XIX y gran parte del XX fue el modelo academicista de enseñanza aprendizaje. Se perfiló como unívoco para todas las materias del conocimiento en general y la música en particular, respondiendo además, a un ideal moderno de educación pero por sobre todo, de ciudadano, de mentalidad.

La verdad, la verdad científica, era la pretensión del iluminismo y en su modelo educativo academicista se postulo con toda la magnitud del poder institucional normalizador. Hoy la verdad científica, como pretensión de verdad única sin desaparecer, se disipó. *“Si hay un pilar, un elemento conceptual de mayor alcance explicativo para entender al posmodernismo, es claramente, la noción de muerte de la verdad. En sus diferentes formulaciones, el pensar posmoderno se asienta sobre esta incertidumbre, sobre el nihilismo que supone estar sentado sobre conceptos móviles”* (Barbero, 2003).

En este contexto, el modelo de educación academicista ha entrado progresivamente en crisis. En sus preceptos normativos, en su modelo curricular, en la idea de autoridad docente, en la visión del sujeto de la educación. En este sentido:

“La nueva realidad propone una re-definición del sujeto de la educación. Así, el sujeto cartesiano del conocimiento, base de la acción educativa de la escuela actual, deja paso a un individuo que sufre de una constante inestabilidad en su identidad, ya que no le aporta ninguna de las instituciones sociales modernas, como ocurría con la Iglesia o el Estado(...) Estamos ante un sujeto cuya autoconciencia es muy problemática, porque el mapa de referencia de su identidad ya no es uno solo, pues los referentes de sus modos de pertenencia son múltiples, y, por tanto, es un sujeto que se identifica desde diferentes ámbitos, con diferentes espacios, oficios y roles” (Barbero,2003).

Desde esta perspectiva, pensamos que el modelo academicista, permite y es plausible de marcadas reformulaciones y aquí es donde se inscribe el modelo híbrido para la enseñanza musical.

Un modelo que selecciona elementos programáticos educativos de distintos paradigmas, que intenta resultar tan dinámico como la complejización de las instituciones y los sujetos pretende; en definitiva una propuesta que decide recorrer el sendero de la transversalidad de los saberes. Precisamente, *“La superación de esta situación pasa, entre otras cuestiones, por la incorporación de una transversalidad que rompa con el prejuicio que separa a las ciencias de las humanidades y por rescatar aquel tipo de saberes que, no siendo directamente funcionalizables son, sin embargo, socialmente útiles, los saberes lógico-simbólicos, históricos y estéticos. Los saberes indispensables”*. (Barbero 2003)

Partiremos necesariamente para nuestro constructo, del estudio crítico de los modelos tradicionales de enseñanza, emanados estos de las cosmovisiones tradicionales que se inscriben como una línea histórica más o menos constante. Proyectaremos, así, una versión crítica de los elementos históricos inscriptos en la tradición de lo llamado popular, su vertiente oral, intuitiva y colectiva.

Podremos decir entonces, que el modelo híbrido se postula como un modelo que recorre la hermenéutica de las identidades tradicionales y latentes con sus sabidurías trascendentales; Pero que solo es posible su propuesta, porque arriba suceden las transformaciones estructurales de un sistema capitalista líquido, posmoderno y por ende, abierto al juego de transformación-dominación: Un mundo donde están en juego las definiciones de sociedad, moral y arte que inauguró la modernidad.

Nuestro modelo se postula propiamente para aquellos contextos educativos de trasmisión, en el binomio enseñanza-aprendizaje, que involucren el resguardo y la revalorización de elementos musicales patrimoniales, y más en general como aporte crítico para la trasmisión musical educativa en términos generales.

Descripción del modelo de enseñanza académico en sus fortalezas y debilidades

Las definiciones básicas sobre las que se articula el estudio académico de la música se engloban en nociones que resultan fundantes de la materia, de un tipo de estudio sobre la materia, posible y parcial. Este modelo académico, parte de un enfoque desglosado, seccionado o partimentado del fenómeno musical para así abordar progresivamente la materia en su sesgo racionalista y por ende, con pretensiones de verdad universal. Situar el tiempo histórico de este modelo resulta fundamental para entender su contexto y sus preceptos.

“Es la Modernidad el período histórico que se va constituyendo a partir de una serie de acontecimientos (económicos, tecnológicos, sociales, culturales, políticos, legales, artísticos, filosóficos y científicos), que parecerían reflejar una transformación radical en el modo en que se hallaba estructurada la realidad del occidente europeo” (Sztajnszrajber, 2012).

El modelo académico para la enseñanza musical, da prioridad en el estudio al fenómeno físico de las ondas sonoras, a la dimensión matemática de las afinaciones, a las relaciones lógicas entre las sucesiones de notas que generan las escalas y también a las características físicas de los elementos sonoros de los instrumentos. Y por supuesto, al lenguaje musical unívoco, a la experiencia alfabetizadora del aprendiz. Así, el modelo

cientificista pareciera haber dado su impronta definitiva, en su visión teórica analítica, a la disciplina educativa en general y para el estudio musical en particular.

“Surge y se va estableciendo el capitalismo, se produce la revolución copernicana, se inventa y socializa la imprenta, los grandes descubrimientos geográficos, el Renacimiento, la filosofía racionalista... eventos que en diferentes siglos van produciendo aceptación y rechazo. Pero hay como una unidad subyacente, la posibilidad de capturar una nueva imagen de la realidad que aparece distinta a la acostumbrada. La Modernidad es, en este sentido “secularización y desencantamiento” Sztajnszrajber, 2012

El desencantamiento remite a la desmitificación de las cosas, la ciencia corre el velo del misterio y pone luz, su entelequia, su razón. Se inicia el estudio de la disciplina con la descripción y el reconocimiento de las partes duras o estructurales. Desde este modelo educativo musical, se identificará “el sonido” como aquella onda sonora que discurren entre las partículas de aire, que se inicia desde el instrumento emisor para ser, en su perceptibilidad, decodificada por el sistema auditivo humano y consecuente organizadas internamente en su reconocimiento sensitivo. Así será que las características del sonido se agrupan por tono o altura, duración, intensidad y timbre. Todas variantes cuantificables.

¿Y qué sucedía en el quehacer musical concreto, en la creación artística durante estos años de esplendor moderno en Europa? Pues vemos el surgimiento de los grandes maestros de la composición, los dos siglos que para occidente se cristalizaron como el de los prolíferos creadores musicales con pretensión universal de genios. Y en consonancia, se impuso como paradigma un movimiento de creación y una estilística a partir de una escuela determinada: la composición occidental orquestada.

Es el tiempo de las grandes urbes burguesas europeas con sus teatros calculados en su acústica para el óptimo desenvolvimiento del sonido, además de la organización social estratificada en los lugares del teatro. Desde los palcos, pasando por los asientos hasta llegar a las populares; orden social y progreso estilístico.

Arriba del escenario veremos en primer plano al hombre orquesta, el director y muchas de las veces arreglador o compositor: El modelo antropocéntrico en su apogeo, el hombre que todo lo ve, porque todo lo ha creado intencionalmente, cada matiz musical fue articulada en el trabajo teórico preparativo. Los instrumentos musicales desplegados por secciones, arcos, bronces, vientos, rítmicos, coros, todos estos, a su vez, organizados y clasificados en su registro, es decir agrupados por el rango de notas que pueden emitir entre la más alta frecuencia y la más baja.

Por supuesto que resulta difícil creer que la producción musical del legado de la juglaría, o el artista del vulgo había cesado en su producción estilística. Muy por el contrario eran aquellos elementos conectados con la creación intuitiva y por sobre todo, el manejo de las frases o motivos musicales históricos, aquellos músicos de tradición familiar, de oficio, seguramente excelsos instrumentistas de feria y plaza, quienes muchas veces inspiraban a los grandes creadores de la Europa iluminista.

Pero la legitimación burguesa, organiza el discurso y los valores de la época, estabilizando el par culto-popular siendo éste último dibujado con el rasgo de la carencia: el pueblo carece de educación, de racionalidad, de riqueza, de oficio político. Es la burguesía, su música y su teatro quienes quedarán como el tinte histórico a la época.

Dentro de este modelo academicista, es el reversionado código de escritura y lectura para el lenguaje musical formal: el pentagrama, quien se erigió como el legado más resonante y fundamental de los últimos tres siglos en la historia de la música. Un sistema de escritura propio, universal, de reconocida capacidad de transmisión y practicidad.

Sin olvidar que un sistema de escritura nunca es ingenuo, que se inscribe dentro de una lógica propia, subrayando ciertos discursos y creaciones y postergando otros. Coincidentemente o no, fueron postergados aquellos discursos creativos que no podían ser encuadrados en estas formas que se impusieron o no reconocían tales ajustes.

En las características propias al código de escritura ya vemos las reglas nuevas sobre las que se articula el discurso de lo que vale y lo que no: en ese sentido describiremos el sistema de escritura para la música.

Por pentagrama comprendemos un sistema de líneas y espacios, dentro del cual las notas discurren en intercalado o por paralelas. Pero ¿Cómo funciona un pentagrama?

Dos ejes actúan sobre este tipo de escritura: un eje horizontal que explicita la temporalidad. Aquí discurre la longitud de las notas expresadas a partir de diferentes figuras. Es decir que las figuras representan diferentes valores de duración. De mayor a menor: redonda, blanca, negra, corchea, semis y fusas y los respectivos silencios para cada una de las figuras. Pero a su vez toda ellas concatenadas en subdivisiones proporcionales y constantes (una redonda equivales a dos blancas, una blanca a dos negras y así sucesivamente). Vale decir que en una obra musical cualquiera, escrita en un pentagrama, observada en su composición de proporcionalidades según la duración de cada nota o silencio, es una ecuación de resultado cero si su escritura es correcta.

Con ayuda del metrónomo como elemento guía de pulso, podremos ver como una obra transita por los compases como división congruente y proporcional interna a una obra.

Y por último un eje vertical, donde las notas según su posición de altura, definen su registro; A mayor altura en el pentagrama mas aguda será la nota y viceversa.

Los pulsos, el acento, la ligadura y el puntillo como accesorias en la escritura; el calderón y las notas a contratiempo otorgando rudimentos para la expresividad; Vale decir que cualquier matiz expresivo tiene su simbología asignada; Porque el espacio de la interpretación también encuentra su organización y sentido en el ejercicio teórico de la composición previa.

Durante este periodo se establecieron definitivamente los parámetros de la afinación normativa para la música, toda una convención con sus consecuencias. A tal fin se implementaran diferentes rudimentos; las claves para la escritura definidas según la altura de los instrumentos involucrados, y el uso masificado del diapason: cuerpo resonante determinando la afinación del La 440 como afinación universal.

Es largo y zigzagueante el camino del desarrollo histórico en la música occidental hasta arribar a esta convención musical acerca del temple; En cuanto a la relevancia como convención formal de “afinación”, fue tan necesaria para la igualación de los instrumentos de las grandes orquestas y filarmónicas, pero más arbitrariamente también trajo consigo la consigna de aquello que esta afinado y es audible y por ende, aquello que no.

Por último, es pertinente recordar que este período histórico estilístico también se establecen las reglas específicas al discurso u organización interna para la composición musical en occidente: la tonalidad y sus formas de armonía establecidas en un sistema de tensiones y reposos. De a un tiempo a esta parte la música masiva se ha organizado en estos términos compositivos, (o en contraposición a estos términos en los quiebres vanguardistas): Tensiones y reposos o dicho de otra manera: en acordes de tónica y dominante. ¿Y de donde surge este sistema de tensiones y reposos? Pues de las escalas, de algunas escalas o modos griegos que han sido seleccionados históricamente.

Por escalas entendemos la sucesión de notas con un orden interno, respondiendo a un sistema de distancias o intervalos entre las notas mismas y la tonalidad como lógica derivada de la formación de acordes. También aquí debemos remarcar el largo recorrido histórico desde los modos griegos de composición, pasando por procesos y contra procesos, desde las normativas medievales para las armonías permitidas y en consonancia con lo celestial, hasta las forma de composición basada en cantos y contracantos con Bach como arquetipo.

Pero lo que nos importa destacar es el resultado hegemónico durante más de dos siglos para el mundo occidental: el discurso de las formas clasicista para la composición

Para finalizar, diremos que el modelo académico para la educación musical se define como el cúmulo o la cristalización de un largo recorrido histórico del que se adjudica digno heredero. Sin duda esto es innegable, tanto como que en este afán genealógico los recortes han sido evidentes.

Ya en el trabajo instrumental, este método se define por la constante y auxiliar intermediación teórica racionalista. Resulta inabordable la ejecución de piezas sin el constante apoyo de referencia textual de la obra o de un ejercicio técnico pensado para tal o cual complejidad motriz sensorial. Se expresa dentro de un método de estudio de piezas organizadas de menor a mayor complejidad, en donde el recorrido de la comprensión teórico-analítica en términos holísticos de la materia, aumenta en paralelo a la excelencia, calidad y complejidad de las obras en ejecución por parte del instrumentista.

Descripción del modelo de enseñanza tradicional en sus fortalezas y debilidades

¿Cómo podremos atestiguar el recorrido de lo popular si no ha sido materia digna de lo observable? O mejor dicho ¿Podemos hablar de un modelo tradicional popular en “algo” siquiera cuando en la misma esencia de lo popular esta la trascendencia de lo no constante? Pues bien, este ha sido desde siempre el dilema de los movimientos inspirados y motivados en la búsqueda de lo tradicional como clave.

Quizás el romanticismo haya tenido la facultad de adjudicarse el protagonismo histórico en occidente, durante casi dos siglos, dentro de esta corriente simbólica de interés por lo vulgar. Convencionalmente, se ha reconocido que el romanticismo elabora su concepción de pueblo a partir de una reacción contra la fe racionalista, en réplica al utilitarismo burgués, en la confianza en la fuerza revolucionaria del pueblo, la reivindicación del sustrato asociado a la nacionalidad, al alma que aglutina una unidad simbólica. Es decir, a “Lo más relevante es que se construye un nuevo horizonte en donde adquiere el rango de cultura lo que viene o lo que posee el pueblo, asociándolo a

la creatividad, el ingenio, lo natural, la producción y la actividad. Heredero por filiación sanguínea, el folclore es producto y tributo del romanticismo” (Uequin, 2012).

Así con el advenimiento de los coleccionistas europeos del siglo XIX, en su búsqueda por la trascendencia del compilado alma-pueblo, tendremos nuevamente a la tradición en la agenda occidental; Eso sí, ahora sistematizada, clasificada y de esta manera muchas veces salvada del olvido mas ignominioso.

Tal movimiento llega a Sudamérica con toda su fuerza traducida en impulso etnográfico. Se inaugura así la saga de las grandes recopilaciones de cancioneros, poesías, leyendas y de más. Tanto en Argentina como en gran parte de América, el clima de época es el de una carrera desaforada para no perder un legado inscripto en los lugares más alejados, cuanto más alejado mejor, todavía a salvo del imaginario propuesto por el proyecto del Estado Nacional Moderno.

El pueblo se articula entonces, en el siglo XIX y gran parte del XX, como un objeto a cristalizar, a capturar en su complejidad, pero en atención a una definición históricamente determinada que pretende ser realizada como la matriz autentica, lo que muchas veces condeno a lo popular a su estancamiento y a la distancia, además de servir a intereses políticamente controvertidos.

Durante el largo itinerario que abarca todo siglo XIX hasta nuestros días hemos podido presenciar las diferentes relecturas acerca de la complejidad de lo popular: desde diferentes posicionamientos críticos se propone un modelo de la memoria, de lo colectivo, de lo variante, de la improvisación, la ocurrencia o lo suelto, respondiendo más una visión estructural, que a un puro esencialismo.

¿Qué es, entonces, lo popular? No puede identificarse por una serie de rasgos internos o un repertorio de contenidos tradicionales, premasivos. Ante la caducidad de las concepciones esencialistas de la cultura popular, el enfoque gramsciano pareció ofrecer la alternativa: lo popular no se definiría por su origen o sus tradiciones, sino por su posición, la que construye frente a lo hegemónico.” Lo popular de un fenómeno debe ser establecido "como hecho y no como esencia, como posición relacional y no como sustancia" (Canclini. 2005).

Pero remitir a la idea a la posicional del objeto popular, nos transfiere obligadamente a la instancia comunicacional, a la socialización interrelacional del fenómeno. Por eso nos preguntamos ¿Quién puede manejarse en código popular? Por definición decimos: el imaginario tradicional de vida remite a una idea de actuación o performance. En este sentido, la creatividad, el ingenio, lo natural, la producción y la actividad, ya no son parte de un espacio segmentado de la sociedad, ni aislado ni anacrónico; Sino de quien quiera participar. Participar desde la capacidad propia de la competencia y la actuación en el fenómeno popular. En este sentido, “Chomsky avanza al proponer una lingüística del habla, distinguiendo en ella la competencia, que es la capacidad que desde muy pequeños tienen los humanos de entender frases nuevas y de producir mensajes nuevos, inéditos; y la performance, la actuación, la realización de esa capacidad, entendiendo y produciendo mensajes nuevos con una vieja lengua” (Barbero ,2003).

Pero entonces ¿Cualquier cosa puede ser popular? Resulta obvio que el arraigo de la “cosa” como algo tradicional no sucede con todas las postuladas. Porque el espacio de

legitimación y permanencia en el tiempo será definido colectivamente. En otras palabras: es el colectivo quien decide que elementos le pertenece y en calidad de qué.

“No puedo como sujeto entrar en contacto con lo nuevo, que se me presenta en la interacción social, si no encuentro en ello cierta familiaridad, con eso que porto como herencia y que me permite participar de situaciones nuevas que a priori me parecen desconocidas. Y ya que todo pensamiento es repensamiento y toda transmisión, retransmisión, la transmisión sería una página escrita, un relato, que cuente la gesta de los predecesores, que cada uno podrá leer o rescribir a su manera. Construcción de la memoria colectiva, herencia y transmisión son, entonces, inherentemente partes de un solo proceso” (Torre, 2012).

El concepto de la construcción, el de la construcción colectiva, resulta fundamental para entender la ligazón generacional entre aquellos que participan en este código, desde esta perspectiva estructural de la tradición. Todos vivenciamos lo nuevo, lo desconocido, pero en la medida que podemos identificarlo con el proceso y el objeto tradicional. ¿Pero entonces si hay “algo” tradicional inmanente?

Para no explayarnos demasiado debemos conformarnos con una definición dialéctica del proceso de lo “popular”: toda una complejidad circular que articula *la cosa* como objeto, la *socialización* comunicacional colectiva y la tradición como *huella* mnémica.

Ahora bien, ¿Que podemos aventurar acerca del modelo tradicional de enseñanza? ¿Y en la disciplina musical? En principio debemos hacer el ejercicio de atemperar los preceptos de un modelo formal, unívoco, procedimental y causal. Muy por el contrario debiéramos situarnos principalmente en el aspecto relacional de las cosas. Relacional en diferentes planos. Un primer plano que corresponde a la posesión del conocimiento o saber y el ejercicio de la praxis. Porque en este modelo de transmisión simbólica la teoría se construye a la par que se adquiere la práctica en cada sujeto en particular o en otras palabras, aquello que hago, de hecho de esta manera, va compilando la manera en que entiendo como se hace aquello.

¿Pero como articular algún criterio de orden u organización con semejante espacio de discrecionalidad individual? Aquí es donde se establece el segundo plano relacional. La relación que vamos a incluir comprende la del alumno y su maestro. La figura central del maestro, anciano, mayor u autoridad, según el espacio y la disciplina que estemos tratando inmersa en tal modelo. Aquí quisiéramos rescatar la idea de Torre, Montinelli y Pereira, 2012 quien sostiene que “Las culturas ágrafas, es decir, puramente orales, están depositadas en la memoria de los ancianos y en la eventual capacidad de transferencia que el grupo de pertenencia posea. Por eso es tan conocido ese concepto de que “cada anciano que muere es una biblioteca que desaparece”. Consecuentemente podemos conjeturar que es un modelo que se establece a partir del criterio de validez que emana de los mayores. Lejos de la des sincronización aparente, el lugar de los ancianos o mayores para tal o cual disciplina, resulta central a la hora de generar criterio de verdad.

¿Y que hay con respecto a las posibilidades de describir algunos principios sobre los que se articula el modelo tradicional de transmisión en la disciplina musical puntualmente? En tal sentido resulta interesante indagar en diferentes líneas de investigación para el aprendizaje, que se han esbozado desde algunas vertientes de la

etnomusicóloga, por cierto vertientes bastante relegadas, dentro de la disciplina durante el siglo XX.

Describiremos aquí el modelo de la Bi musicalidad del etnomusicólogo norteamericano Mantle Hood. El término Bi-musicalidad fue acuñado por el musicólogo estadounidense Mantle Hood y dado a conocer en un breve artículo publicado en 1960. Su propuesta consistía en que tanto el músico como el investigador occidental que estudien una cultura musical diferente a la suya propia, adquiera un conocimiento práctico de ella a fin de optimizar su comprensión y su acercamiento al grupo nativo.

Lo que nos interesa es que Hood describe las pautas tradicionales de aprendizaje musical y que parte de la revalorización del concepto de musicalidad; definida como la aptitud plástica del hombre para sentir y hacer música. Consideraba a las plasticidad como la mayor falencia entre el alumnado de los conservatorios occidentales, en contraposición a los músicos de las culturas orientales que toma como modelo. Cita concretamente el ejemplo en Japón de los Músicos de la casa imperial de Tokio, que luego de un prolongado y rígido entrenamiento están capacitados tanto para ejecutar música tradicional japonesa como música académica clásica occidental.

Propone entonces el aprendizaje de sus repertorios siguiendo las pautas tradicionales de aprendizaje como la ejecución de memoria, la improvisación, la circularidad en la ejecución y las variantes que posibilitarán un verdadero acercamiento y enriquecimiento artístico.

¿Cómo se articulan las pautas tradicionales de aprendizaje en esta línea descriptas por Hood? Como un modelo de aprendizaje, práctico y teórico a la vez, donde las mismas reglas se van legitimando en un colectivo, que encuentra en el maestro, un referente central pero polivalente, un modelo de creación y rigurosidad en la práctica.

El maestro a su vez, remite a modelos conocidos para abordar lo inexplorado, o dicho de otra manera: propone una modalidad de aprendizaje relacionado al movimiento alegórico, utilizando la explicación alegórica; el recorrido de los ríos desde la vertiente hasta la mar, la formación de los vientos desde los cerros hasta los descampados, las estaciones del año con sus colores e impresión plasmada en la existencia humana, el ciclo de la vida humana misma; en definitiva: el movimiento, el juego, como principio filosófico. Así, “El movimiento forma parte íntima del juego. Esto, en la cuestión del arte refiere a la libertad de movimientos que en el arte implica el movimiento, que además ha de tener la forma de un automovimiento. El automovimiento es el carácter fundamental de lo viviente en general” (Gadamer, 2006).

Esto ya lo describió Aristóteles, formulando con ello el pensamiento de todos los griegos. Lo que está vivo lleva en sí mismo el impulso de movimiento, es automovimiento. El juego aparece entonces como el automovimiento que no tiende a un final o una meta, sino al movimiento en cuanto movimiento, que indica, por así decirlo, un fenómeno de exceso, de la autorrepresentación del ser viviente. Esto es lo que, de hecho, vemos en la naturaleza.

En el caso del método tradicional de enseñanza, los alcances de este juego hermenéutico son definitivos, la práctica misma entre el maestro y sus alumnos refiere a una redefinición constante de lo que hay que aprender: la obra no es fija, inmóvil o un punto de llegada. Muy por el contrario nos inscribe en un punto de partida, un constante juego en movimiento donde la obra es el objeto de construcción en sí misma.

Ahora bien ¿Qué implica un modelo de aprendizaje musical donde la formalidad de la referencialidad escrita o notacional se encuentra remplazada por el desarrollo práctico instrumental en clave colectiva y de producción lúdica? A las claras tendremos un modelo que requiere un gran entrenamiento en el hábito memorístico y auditivo.

Por eso la memoria se consolida como la facultad a desarrollar en el aprendiz, como la herramienta metodológica por excelencia en este modelo tradicional; además de ser lo que posibilita un legado de transmisión efectiva y por sobre todo, quién garantiza el proceso social educativo en términos colectivos de producción. “La memoria, como capacidad de conservar determinadas informaciones, remite ante todo a un complejo de funciones psíquicas, con el auxilio de las cuales el hombre está en condiciones de actualizar impresiones o informaciones pasadas, que él se imagina como pasadas” (Le Goff, s/f).

Resulta inescapable dar trascendencia a la complejidad organizativa, cerebral y motriz, que supone a la memoria como el recurso central de un proceso educativo. De aquí derivan varias concepciones recientes de la memoria, que ponen el acento sobre los aspectos de estructuración, sobre las actividades de auto organización. Los fenómenos de la memoria, ya en sus aspectos biológicos, ya en los psicológicos, no son más que los resultados de sistemas dinámicos de organización, y existen sólo en cuanto la organización los conserva o los reconstituye.

Esto nos subraya puntualmente la importancia y complejidad del lenguaje o código compartido entre los participantes del proceso educativo; mientras más nos recostamos en la capacidad de la memoria para aprender, mayor deben ser las variantes y la especificidad terminológica del lenguaje empleado. Por ende, la particularidad del proceso memorístico suponen una alta complejidad intelectual de nomenclatura.

A todo esto quien organiza los tiempos y modalidades, a partir de este juego hermenéutico de apariciones de emergentes, es siempre el maestro. Pero sin olvidar que el a su vez también ha sido aprendiz, o dicho de otra forma: en comunicación con aquello que lo inscribe en la tradición, con aquello que legitima como parte de un legado de continuidad. “El poeta es, por lo tanto, un hombre poseído por la memoria, el aedo es un adivino del pasado, así como el adivino lo es del futuro. El es el testimonio inspirado de los «tiempos antiguos», de la edad heroica y, aún más, de la edad de los orígenes” (Le Goff, s/f).

Pero ¿Cómo articular semejante masa crítica de conocimiento a memorizar? Pues bien, uno de los mecanismos más utilizados para el aprendizaje o la memorización ha sido la mnemotécnica en base al ejercicio circular y colectivo de repetición. Será entonces la ejecución y organización memorística de los motivos musicales históricos la base fundamental en el ejercicio de aprendizaje inicial. La complejización del estudio se desarrollará consecuentemente a partir de las variantes y combinaciones (infinitas) de estos motivos iniciales y como consecuencia las nuevas variantes mnemotécnicas para su recordación

Hablar de variantes nos remite a la espontaneidad, un elemento fundamental del método tradicional, la capacidad de percepción y reelaboración de lo aprendido y por sobre todas las cosas: la posibilidad de ahondar sobre la complejidad de los que ya conocemos. Las resignificaciones en la música se articulan en base a la posibilidad de identificar en la memoria algo diferente y novedoso, pero remitido a algo que nuestra memoria ya identifica como propio.

“La percepción es una operación que al mismo tiempo es un requerimiento orgánico y aprendido. La conciencia confía, como es usual, en sí misma, en sus hábitos; o, con más exactitud, en su memoria actualmente operante, en pruebas de consistencia efectuadas rápida e inconscientemente y sobre todo ahorrando capacidades de atención cuando hace caso omiso: ver es no-ver. La comunicación puede fascinar la percepción y por razón de ello dirigir la atención. Se advierte y por eso se tiene cuidado. No obstante esto opera lo suficientemente rápido si la conciencia persiste en sus hábitos aprendidos de percepción” (Luhmann, s/f).

Entonces entendemos como modelo tradicional para la enseñanza musical, una práctica colectiva de circularidad o repetición frásística, espontánea en cuanto a las combinaciones que se articulan, original e irreplicable por esta misma espontaneidad y de corte tutorial por la constante supervisión del maestro durante el proceso.

Queremos incluir un último concepto aquí resulta inequívoco: la íntima relación que antiguamente existió (y existe) entre la música, la poesía y la oración. Aquí nos interesa traer el planteo de Le Goff, s/f., quien sostenía que “La memoria medieval en Occidente es la Cristianización de la memoria y de la mnemotécnica, subdivisión de la memoria colectiva en una memoria litúrgica que se mueve en círculo”. Por eso podemos aventurar como síntesis que el modelo tradicional de aprendizaje, más allá de sus relecturas y reelaboraciones actuales (o más bien en consonancia con estas), tiene su originalidad histórica y se articula dentro de una tradición del pensamiento occidental bien específica.

Podríamos sistematizar esta tradición de pensamiento en grandes líneas y cronológicamente: desde la mitología clásica helénica, pasando por la tradicionalidad oral medieval (tanto litúrgica como profana) trasmutando en la tradición juglar y hasta llegar al Romanticismo del siglo XIX y el de hoy.

Aquí inscribiremos un concepto más: la arbitrariedad de esta línea histórica no excluye una constante; en este recorrido atravesamos todos movimientos donde las conceptualizaciones acerca de los que es la forma de producir conocimiento o verdad, aún permanece altamente intrincada con la producción estética. En este sentido:

”Es evidente que antes de que se introdujera la designación –disciplina ‘estética’– hubo autores que concibieron la obra de arte como un tipo especial de comunicación: como ampliación y complemento de la comunicación verbal (oral o escrita) a través de formas de transmisión más rápidas y más complejas. No obstante, en el contexto de aquel entonces, se trataba únicamente de comunicación de ideas, orientada a una mejor representación del mundo natural” (Luhmann, s/f).

“Por lo general, admitimos como dogma que la función del arte consiste en expresar, y que la expresión artística descansa sobre una certidumbre. Ya sea el pintor o el músico, el artista *dice*. Dice lo inefable. La obra prolonga y rebasa la percepción vulgar. Lo que la segunda vuelve trivial y deja de lado, la primera, coincidiendo con la intuición metafísica, lo capta en su esencia irreductible. Ahí donde el lenguaje común abdica, el poema o el cuadro hablan. Así, la obra, más real que la realidad, consume la dignidad de la imaginación artística que se erige en saber de lo absoluto. Incluso descalificado como canon estético, el realismo conserva todo su prestigio” (Levinas, 1994).

Vale decir entonces, que la música emanada de un contexto tradicional de transmisión, producida en base a las reglas descriptas en el orden de lo popular o “a la manera de”, se inscribe como arquetipo o modelo explicativo de la realidad toda, o para realidades no solamente artísticas. Las obras, en este sentido, se exhiben como síntesis o cristalizaciones con pretensiones de verdad colectiva.

A modo de síntesis diremos que el método tradicional para el aprendizaje musical es una práctica colectiva y tutorial, fija y espontánea, de estudio circular y en variantes, de complejidad mnemotécnica y organizada, de especificidad en nomenclatura amplia, inscrita en una tradición histórica y a la vez contemporánea, teórica en su especificidad y práctica por definición. De producción estética e involucrada con criterios de verdad ampliados.

Elementos seleccionados y organizados para el desarrollo de un modelo híbrido

Nos planteamos hacer un recorrido de selección, o más bien de organización, entre diferentes elementos de dos modelos para la educación musical: el modelo academicista y el modelo tradicional. En nuestra finalidad se encuentra la posibilidad de articular un modelo de enseñanza aprendizaje híbrido, que permita concretamente trabajar en la transmisión educativa musical en el contexto de la música tradicional. Y más generalmente, nos presentamos desde una posición crítica y propositiva, para aunar en el esfuerzo común de la comunidad educativa en general, por nuevos y originales diseños curriculares y modalidades de trabajo, que agreguen valor y sabiduría al colectivo social.

Nuestro enfoque si bien puede resultar original en el plano educativo musical, no menos cierto es que presenta marcados antecedentes disciplinarios en corrientes de investigación que atienden a la complejidad del estudio cultural en general. Y que también permitieron profundos procesos de reconfiguración procedimental. Es el caso de la antropología y las teorías de la comunicación en su finalidad analítica: el estudio del fenómeno cultural.

Durante un tiempo se pensó que la bifurcación entre la antropología y la teoría de la comunicación correspondía a la existencia de dos modalidades separadas del desarrollo cultural. Si por un lado subsistían formas de producción y comunicación tradicional, y por otros circuitos masivos, parecía lógico que hubiera disciplinas diferentes para ocuparse de cada uno. Esta compartimentación se ha vuelto insostenible.

Así también ocurre en nuestro caso, con nuestro objeto de estudio: la transmisión y el estudio de la música patrimonial en un contexto global y posmoderno como el presente. Resulta insostenible plantear tanto una modalidad de trabajo “traduciendo” al academicismo las pautas musicales de aquel, pero tampoco alcanza con un enfoque que solo destaque el purismo tradicional de la expresión.

El contexto de transmisión hoy de cualquier representación musical tradicional, resulta innegablemente intermediado por los alcances de una modernidad devenida en pos con todos sus preceptos y modelos racionalistas y masivos; pero que a la vez, en su particularidad musical, permite la puesta en valor de las instancias tradicionales, que le son propias, por sus características estilísticas y expresivas.

En definitiva, la oposición entre los estudios sobre lo popular de la antropología o el folclore y los que realizan sobre lo masivo los comunicólogos corresponde a menudo al

enfrentamiento entre dos operaciones básicas en la lógica de la investigación científica: la inducción y la deducción.

Concretamente en el trabajo musical, entendemos por método inductivo, un desarrollo disciplinar más intuitivo, espontáneo, práctico, ejecutivo y memorístico de la música. O dicho en otras palabras, enmarcado en el método tradicional de enseñanza aprendizaje. En este sentido, 9 “El inductivismo es practicado por quienes estudian lo popular a partir de ciertas propiedades que suponen intrínsecas de las clases subalternas, o de una creatividad que los otros sectores habrían perdido, o un poder de impugnación que sería la base de su resistencia. Esta concepción inmanentista de lo popular lleva a analizarlo siguiendo sólo el relato de los actores.

(García Canclini, 2005)

Mientras que por el deductivismo entendemos el trabajo más teórico, analítico, racionalista generalista; en definitiva, prácticas relacionadas con el manejo el sistema lecto-escritura y toda la vertiente arreglística y compositiva occidental moderna. O dicho en otras palabras, enmarcado en el método academicista de enseñanza aprendizaje.

El trabajo del modelo híbrido intenta inscribirse en términos sintéticos ante esta dicotomía, ni esencialista ni academicista. En síntesis: un método que recorre las dos direcciones de la producción de conocimiento, la improvisación musical pero también aceptando e incorporando las reglas formales universales para el conocimiento musical.

Ahora bien ¿Que inaugura este trabajo para la disciplina musical concretamente partiendo de un enfoque metodológicamente ecléctico? Pues bien tendremos un estudio instrumental intuitivo y notacional, espontáneo y rígido, tutelado y de estudio individual, memorístico y de lectura formal, compositivamente abierto pero corregido a reglas, de práctica colectiva y reflexión particular, alegórico o simbólicamente amplio pero también remitido al discurso musical específico. En definitiva un modelo híbrido, heterogéneo, mixto, entreverado. Lejos de las normativas impuestas por los saberes especializados de otrora y más cerca a lo transdisciplinar. Así, 3 “La transdisciplina nombra los nuevos problemas de frontera que rebasan el saber especializado. Se trata de una encrucijada de agendas y de enfoques que está exigiendo superar la mera agregación de saberes y de resultados.

En el fondo lo que se pone en juego es la capacidad de las instituciones académicas de rebasar, en la docencia como en la investigación, el plano de la renovación de contenidos o de técnicas, y afrontar el rediseño de los modos de producción del conocimiento” (Barbero, 2003).

Una modalidad transdisciplinar para la música, que se apoye en los saberes academicistas, o lógico- simbólicos del conocimiento hegemónico, pero que incorpore también los contenidos históricos, inscriptos en la modalidad memorística o tradicional de aprendizaje, emparentada estas con los grupos colectivos ancestrales

“Mientras los saberes lógico-simbólicos están en el ambiente y son dispositivos de organización del conocimiento hegemónico, los históricos se hallan devaluados y casi ausentes del entorno actual. Vivimos una fuerte deshistorización de la sociedad en beneficio del presente y de su valorización absoluta. No atravesamos sólo una merma de horizontes de futuro, también una peligrosa pérdida de memoria (...) Se trataría de encontrar claves en el pasado para identificar y descifrar las encrucijadas del presente. Lo que hacen

de modo distinto las diversas culturas, en especial las indígenas, permeando con su pasado la experiencia del hoy y la del mañana” (Barbero, 2003).

De lo que se trata en el modelo híbrido, en definitiva, es de reconciliar tradiciones del saber que en el recorrido histórico han sido distanciadas de manera casi definitiva.

En este sentido nos proponemos, para la enseñanza musical concretamente, articular por un lado la tradición simbólica racionalista hegemónica del conocimiento y por otro lado aquellos movimientos donde las conceptualizaciones sobre lo que es la forma de producir verdad, aún permanece altamente vinculada a la producción estética.

“El tipo de saberes indispensables y transversales podría llevar al antiguo y bello nombre de saberes de la sensibilidad, que era el significado griego del verbo *aisthanesthai* (sentir, percibir) y del adjetivo *aisthêtikos*: lo que atañe a la sensibilidad. Se trata de asumir los saberes que hacen parte de los modos y de las estructuras del sentir, lo que significa empezar a valorar como saber todo aquello que el racionalismo del pensamiento moderno relegó al campo de la imaginación y de la creación estética, tenido sólo por valioso por la corriente romántica” (Barbero, 2003).

Conclusión

Podremos decir entonces, que el modelo híbrido se postula como un modelo que recorre desde abajo la hermenéutica de las identidades postergadas y latentes con sus sabidurías trascendentales; Pero que solo es posible su propuesta, porque arriba suceden las transformaciones estructurales de un sistema capitalista líquido, posmoderno y por ende, abierto al juego de transformación-dominación. Porque lo que está en juego son las mismas definiciones de sociedad, moral y arte que inauguró la modernidad.

Proponemos un estudio instrumental intuitivo y notacional, espontáneo y rígido, tutelado y de estudio individual, memorístico y de lectura formal, compositivamente abierto pero corregido a reglas, de práctica colectiva y reflexión particular, alegórico o simbólicamente amplio pero también remitido al discurso musical específico. En definitiva un modelo híbrido, heterogéneo, mixto, entreverado. Lejos de las normativas impuestas por los saberes especializados de otrora y más cerca a lo transdisciplinar

De lo que se trata en el modelo híbrido, en definitiva, es de reconciliar tradiciones del saber que en el recorrido histórico han sido distanciadas de manera casi definitiva.

En este sentido nos proponemos, para la enseñanza musical concretamente, articular por un lado la tradición simbólica racionalista hegemónica del conocimiento y por otro lado aquellos movimientos donde las conceptualizaciones sobre lo que es la forma de producir verdad, aún permanece altamente vinculada a la producción estética.

Bibliografía

Cirio Norberto Pablo. (2001). bi.- musicalidad: una metodología relegada para el conocimiento de una cultura musical distinta. En Folklore Latinoamericano, tomo V páginas 107 – 118. Buenos Aires, Argentina. Editorial Confolk.

Gadamer, Hans-George.2005 “El elemento lúdico del arte” U-ABC-teoría.

García Canclini, Néstor.2005 “Ni folklórico ni masivo. ¿Qué es lo popular?” U-ABC-teoría

Le Goff, Jacques. “Memoria” disponible en www.cholonautas.edu.pe / Biblioteca Virtual de Ciencias Sociales

Levinas, Emmanuel.1994 “Arte y crítica”, Ed. Fata Morgana. París

Luhmann, Niklas. “Sobre la obra de arte” Revista Fractal

Martín-Barbero, Jesús.2002 “Jóvenes: comunicación e identidad” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural

Martín-Barbero, Jesús.2002 “Desencuentros de la socialidad y reencantamientos de la identidad” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural

Martín-Barbero, Jesús.2002 “Saberes hoy: disseminaciones, competencias y transversalidades” Pensar Iberoamérica. Revista Cultural

Pachano, Simón (Ed.) 2003.”Ciudadanía e identidad. Antología. Flacso Ecuador. Quito

Quevedo Luis Alberto.2012 “Clase 1: Los medios de comunicación en la era de las Tics”.

Sztajnszrajber Darío. 2012 “Clase 2: La cuestión posmoderna”.

Torre: Montinelli y Pereira.2009”Patrimonio intangible” Dirección Provincial de Patrimonio Cultural CePEI, La Plata

Zamacois, J: (1998) Teoría General de la Música, Volumen primero y segundo, Labor, Barcelona.

AREA Y TEMA:

PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

TITULO: CAZADORES CAZADOS

(Investigación de Campo)

PROFESOR: GILBERTO MENDEZ

Resumen

El III° Encuentro de Folklore realizado en la ciudad de Salta en el mes de agosto de 2012, propone en uno de sus considerandos que:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Este ha sido el motivo que me impulsó poner en estudio, las vivencias compartidas con un grupo de habitantes, en los afluentes de la laguna Iberá.

Habiendo visto en mi niñez actividades de caza y pesca, como únicos medios de subsistencia, usos y costumbres, que son PATRIMONIO CULTURAL IDENTITARIO de la región, me pregunto:

- ¿Se conservan aún en la memoria como soporte de supervivencia, para los grupos que viven de los recursos del río?
- ¿Existen saberes tradicionales guardados por sus portadores?
- ¿Existen a pesar de las leyes impuestas por la sociedad moderna que los desplaza?
- ¿Cuáles son los reservorios culturales que perviven en los lugares más alejados?
- ¿Son esos saberes tradicionales, aún hoy, el único medio de subsistencia?

Ese es el motivo de este trabajo.

Prof. Gilberto Méndez

AREA Y TEMA

PRESERVACION DEL PATRIMONIO CULTURAL INMATERIAL

TITULO

CAZADORES CAZADOS

Investigación de Campo

(Los Bienes Culturales Tradicionales Intangibles)

NOMBRE DEL AUTOR

Prof. Gilberto Méndez

LUGAR Y FECHA DE REALIZACIÓN

Santa Lucía (Provincia de Corrientes)

11 de abril al 22 de mayo de 2011

Curuzú Cuatiá (Provincia de Corrientes)

04 de febrero al 20 de febrero de 2014

CAZADORES CAZADOS

LOS BIENES CULTURALES INTANGIBLES

COMO UNICO MEDIO DE SUBSITENCIA

Este trabajo completa el realizado en la primera salida, para entrevistar al viejo cazador de animales silvestres, en las riberas del río Corrientes, dedicado a la única actividad que conocía: La Caza y Pesca. Actividad que era también el único sustento de su familia.

En la primera oportunidad me relataba sus vivencias en la caza de animales y los precarios recursos con los que contaba, para obtener pieles y cueros. De cómo los conservaba para luego venderlos en un almacén del paraje llamado Paiubre, cercano a la ciudad de Mercedes, en la Provincia de Corrientes.

En un segundo encuentro, lo entrevisté en la ciudad de Curuzú Cuatiá, donde concreté la entrevista que completa la información aportada en el primer viaje y sumé la visita a un paraje llamado “Las Tunas”

Esta investigación la realicé en una zona geográfica que abarca un amplio sector comprendido por los ríos Corrientes y Santa Lucía, que incluye el Paraje Yatayti Calle, Colonia Chavarría y Colonia Santa Lucía, sumando además, los ríos Miriñay y Mocoretá. Todos afluentes naturales del río Paraná.

Completan el paisaje arroyos, lagunas y esteros, pequeños y grandes, riachos y arroyos, muchos de ellos sin identificación en los mapas.

El acceso restringido por la propia dificultad del terreno, hace difícil la llegada de gente desde las ciudades más cercanas. El estado virgen de ese ámbito, dio lugar al desarrollo de un eco sistema rico en especies animales y vegetales, que les da la posibilidad de subsistencia a los grupos humanos afincados en sus riberas.

Anselmo Cuevas, nuestro guía, vive en una casa muy cerca de Santa Lucía, próximo al río en la zona de tierra firme. Hombre rudo, 47 años, cinco hijos. Es hospitalario, amable, humilde, reflexivo, de pocas palabras y muy observador.

En mi segundo viaje, en febrero de 2014, volví cargado con dudas y preguntas que me propuse descubrir en esa ocasión. Quería volver a ver y comprobar la lucha desigual de aquel hombre, que se materializa en un equilibrio respetuoso entre la naturaleza que todo lo da y el hombre que recibe y cuyo único objetivo es el bienestar de su familia.

La casa principal, piso de tierra, paredes de “tuyutí” (barro blanco) y techo de “capíi” (paja brava que crece en las islas) tiene las ventanas mirando al río, está separada apenas 30 metros de una gran explanada, por donde suben los dos botes de madera, que utiliza con sus hijos para cruzar hasta las islas todos los días.

Marta, su mujer nos espera con un pequeño platito con chipá y un mate, nos recuerda de nuestro viaje anterior y le da alegría vernos y no lo disimula. El gran patio delante de la casa está prolijamente barrido y los hijos pequeños de Anselmo juegan.

La explanada de los botes que viéramos antes, ahora está cubierta de agua y está sucia de camalotes y pasto flotando en la orilla. Este año el río se presenta más crecido, como hace muchos años no lo hacía, nos cuenta Anselmo.

Los dos mayores aprendieron el oficio de pescar y cazar, observándolo. Con ellos sale todas las mañanas al río y aunque no es siempre generoso, es lo que saben hacer y eso les alcanza para vivir. Vender algunas piezas de surubí o dorado, o algunos cueros de carpíncho, le da la posibilidad de mandar a sus hijos más pequeños a la escuela

Pero aquí comienza la gran preocupación de Anselmo. Todo lo aprendido y enseñado hoy está mal visto. Porque las leyes de “la gente de la ciudad” han decretado la muerte lenta del mariscador y su familia, la posibilidad de integrarse a la sociedad que consumía sus productos y, a través de la cercanía de los poblados y las escuelas rurales, darle la posibilidad a sus hijos de aprender a leer y escribir.

Hoy ese derecho tan sencillo y elemental para sus hijos le está vedado, porque su oficio ha sido declarado ilegal.

Escuchando los relatos de aquel hombre me llamó la atención los detalles de los métodos de caza y pesca que aprendiera, observando a su padre y que él transmitió a sus hijos. El río Santa Lucía, con sus afluentes es el escenario natural que les provee, no sólo el sustento para toda la familia, sino que les da la posibilidad de acceder a un intercambio “comercial” con los productos excedentes. Siempre y cuando puedan llevarlos sin ser vistos hasta sus clientes más importantes: los restaurantes de comidas autóctonas. Porque en todas las ciudades ribereñas los platos típicos a base de pescado de río son muy apreciadas por turistas y viajeros. Vaya aquí la primera contradicción.

Por eso las grandes piezas de Dorado y Surubí, tienen un tratamiento especial. Aquella tarde, uno de los hijos de Anselmo, contaba:

“Primero lo sacamos enterito y sin lastimarlos de las redes que dejamos desde el atardecer al amanecer... Vivitos y coleando, lo que se dice, y de ahí lo metemos en una jaula grande de madera, un cajón grande, mejor dicho. Bien cerrado lo mantenemos en el agua dos o tres días hasta que viene el patrón (así le llaman al acopiador) y se lo vendemos. A veces llegamos a juntar hasta veinte grandes...”

En otros tiempos, no muy lejanos, era muy común en las ciudades, la utilización de las pieles finas provenientes de animales autóctonos como la nutria, el lobito de río, los

cueros de yacaré y carpinchos. Eran por lo tanto muy buscadas por las curtiembres y peleterías.

Ese era el motivo supremo. La venta de pieles y cueros que se podían conseguir fácilmente en las lagunas, ríos y esteros del litoral. Los hombres y mujeres asentados en pequeños conglomerados en ese ámbito semi aislado, la mano de obra especializada para conseguirlos.

La laguna del Iberá, es una extensión de 13.000 km cuadrados, y cuenta con una variedad incontable de arroyos, riachos y esteros, el río Corrientes y el río Santa Lucía son sus afluentes más importantes y hoy es el refugio invaluable de esas especies, que fueron por muchos años el recurso de supervivencia de aquellos grupos humanos diseminados en sus riberas.

Allí no existía la educación institucionalizada. Sólo la transmisión oral y empírica de los conocimientos de generación en generación y el resguardo celoso de los secretos, hicieron posible encontrar en el siglo XXI, saberes, usos y costumbres de los antiguos cazadores y recolectores, que sobrevivieron, siguen vigentes y sirven como sustento de los que hoy hacen uso de esos bienes culturales.

Esto generó a través de los años, la necesidad de crear un sistema de vida propio, con recursos tecnológicos sencillos, con valores morales y comunitarios afín a todos sus integrantes, vinculado estrechamente a ese ámbito agreste y hostil.

Es por eso la fuerte identidad que los representa. Son “los isleños” o “los mariscadores” Así como los “menchos” son los hombres de a caballo, y saben los oficios de la ganadería, ellos son hombres del río, de los esteros y saben el oficio de “pescar”, “trampear”, “carpinchar” o de “huellar”.

Anselmo Cuevas nos lleva en nuestro segundo encuentro, un poco más adentro de las islas, a un paraje llamado “Las Tunas”, quería que conociera a otro mariscador, don Antonio Vidal. Corpulento piel tostada y curtida, de 50 años, 10 hijos y una ranchada amplia, con varias casas bajas muy cerca una de otra, también de paja y barro, muy prolijas todas. Allí habían armado sus hijos mayores sus propias familias y todos vivían de la caza y de la pesca.

“Todo lo que hay en la isla, nos sirve para vivir, Patrón, es para comer”

Me dijo con frases cortas y a la defensiva; temeroso por “el extraño” que llegaba a preguntar. Pero la hospitalidad no tardó en hacerse ver y un rato más tarde, la charla fue más distendida.

“Ya no es lo mismo que antes, ahora vienen los gendarmes y te quieren meter preso, no te dejan vender nada. Nosotros cazamos para comer, alguna cosita le cambiamos al bolichero, allá en Chavarría o lo llevamos escondido a Perugorría”

“Yo me crie aquí adentro y mi padre y mi abuelo, ellos me enseñaron. Todo nos da la isla, todo lo que camina se come: yacaré, tatú, nutria, carpinchos, viracho y las que vuelan también: garzas, chajá, patos, gallaretas y palomas, y todo lo que nada: dorado, surubí, bagre, boga, sábalo, pacú. Todos lo cazamos para comer, como le dije. Algunas las cambiamos en el boliche por la provista: yerba, azúcar, fideos y esas cosas, pero ya no las vendemos como antes, está prohibido”

“Y juntamos miel con mis gurises, que son rápidos para treparse al árbol. Primero juntamos unas hojas secas y le prendemos fuego, así se van los camuatí y capá juntamos tres o cuatro latas esas como de pintura, hay cualquier cantida de miel. Aparte juntamos el mamón que mi mujer hace dulce, de todo nos da la isla. Vio esos árboles flacos que hay en la orilla, que crecen guachos, esos para la ranchada o por ahí los vendemos allá en el boliche”

Antonio Vidal Y Anselmo Cuevas mantienen, sin saberlo, un patrimonio intangible que representa valores desconocidos del folklore y cada día en el uso de todo lo aprendido, ponen en movimiento esa esencia intangible que es el saber tradicional”.

Así fue como empezó a contarnos cómo cazar un yacaré.

“En el invierno es más fácil porque se lo puede ver echado al sol, en la orilla al bicho, está quietito por el frío y lo agarramos a machetazos y a palazos, es fácil. Y si no hacemos un anzuelo grande con alambre y le atamos un pedazo de bofe de carpincho y lo dejamos toda la noche en el agua. A los dos o tres días volvemos y seguro que hay uno, para comerle nomás, porque el cuero no nos dejan venderle”.

Aquella noche nos preparamos para “carpinchar”. Dice Anselmo que hay que tenerle paciencia “al bicho”; esa es la primera condición. De hábitos nocturnos el carpincho se deja ver con toda la manada. Toda la familia sale en busca de alimento y nosotros estaremos esperándolos en la zona más baja del río. El agua en ese recodo de la isla, más o menos a mil metros del campamento, nos llega hasta los tobillos. Podemos caminar mojándonos porque en esa época del año, el frío no se siente.

Un par de perros, acompañan la salida. Van delante del grupo buscando el rastro, ansiosos y muy rápidos, apenas los podemos seguir en la oscuridad, la pobre luz de las linternas nos marcan en camino, pero no podemos ver exactamente qué hay más allá de las sombras.

Pero Anselmo y Julián son “baqueanos” ellos sí saben. Los dos llevan escopetas y Pedro, el más chico, está a cargo de los perros y las trampas. Aunque no está permitido cazar, ellos saben que en las islas no existe el control estricto que tienen en la reserva Iberá. Aquí todo es más agreste, más abierto, pero cuando le avisan que andan los gendarmes, ponen trampas en cercanías de las madrigueras durante la noche, y a la mañana siguiente pasarán a ver, seguro que habrá una presa para recoger.

“Hacemos un lazo, cuenta Pedro, con alambre de fardo, ese común y lo ponemos a la salida de una madriguera, el primero que aparece, se queda enganchado y tironea, cada vez más y más fuerte, así que solito se va cerrando el lazo y muere”.

El y sus dos hijos, pueden localizar una “colonia” de carpinchos, estudiarla a distancia prudente, identificar por el comportamiento, cuántos son los miembros de esa “colonia”, cuántos son los machos, las hembras y los jóvenes. Pueden saber cuántas hembras preñadas existen y, por el “bulto” cuando será la parición. Pueden así marcarlas, porque no son presas disponibles, sino que hay que preservarlas, hasta después de la parición y mantendrá el equilibrio natural de la “colonia”.

Y así de sencillo es cazar una “curiyú”, esa serpiente gigante pariente cercana de la anaconda, que habita en los esteros, puede llegar a medir hasta seis metros y 20 cm de diámetro. Su cuero es muy preciado y cotizado pero, estando en peligro de extinción, Antonio cuenta:

“Es fácil de agarrarla, porque es media zonza, pero no se puede vender el cuero, está prohibido, el último lo vendí por 300 pesos hace mucho ya”.

He observado que hoy existe un tímido “intercambio comercial” pero ilegal, de los productos de la caza y la pesca, fuera de los márgenes de las leyes escritas, con una realidad que atenta contra su libertad, simplemente porque no quiere resignarse a vivir “bajo patrón”.

El avance de la sociedad urbana, con sus diferentes manifestaciones y necesidades de poblamiento, la construcción de represas hidroeléctricas, la deforestación, la tala indiscriminada de bosques naturales y la ampliación de las áreas de cultivo, no sólo han deteriorado el medio ambiente, ocupado los espacios, sino que lo han transformado, generando un desplazamiento obligado de las familias residentes, hacia otras áreas alejadas y muchas veces, sin tener a su alcance los productos que antes le servían de sustento.

A cambio del abandono de su propio patrimonio hoy tiene ofertas de oficios con “salida laboral” con la intención de no dejar a los cazadores y sus familias, sumidos en la marginalidad y la pobreza. Pero son sólo buenas intenciones, que no alcanzan a todos los mariscadores.

Guías de turismo improvisado o convertidos en guarda parques, empleados agrícolas y en el peor de los casos, nuevos oficios que disgregan las familias, como los de peones golondrinas o recolectores estacionales. Ofertas que sólo ocultan e intentan justificar su avance sobre el medio ambiente.

Mirando las grandes lagunas artificiales que se construyen para la siembra del arroz, inundando grandes extensiones de campos, con la construcción pequeños diques de tierra llamados “taipas”, encontramos un nuevo oficio: El taipero.

Ese ámbito ficticio, creado para la agricultura, se convirtió también en un ecosistema donde se reproducen animales autóctonos como la nutria y el carpincho, patos, palomas, garzas, que en ese lugar protegido por los productores, dejan de ser animales “en peligro de extinción” para pasar a ser “una plaga” que hay que combatir.

Aquí aparece la figura del cazador perseguido, marginado y luego “convertido” en mano de obra “útil”, empleado de la arroceras, aplicando sus saberes tradicionales intangibles, que les fueran negados por las leyes escritas, que lo obligaron a esconder para no ser perseguido por la justicia, obligado a renegar de ellas y “dedicarse a otra cosa”.

Se vio obligado a perder el bien máspreciado del hombre, la libertad. Resignación, entrega y desamparo. Ser empleado. Ser Taipero.

“Tengo un primo (cuenta Julián) que está en un campo, allá para el lado de Monte Caseros, que dice están todo el día cuidando las “taipas”...día y noche, se turnan con otro. Porque el carpincho es de más dañino, rompe las “taipas” y se escapa toda el agua, además el bicho se come los brotes, una desgracia, son...y si vienen una bandada de patos hacen un desastre, se comen una hectárea o dos en un rato. Y para cuidar eso está el taipero, cuida las taipas y corre a tiros a los bichos”.

Con la creación de la reserva natural Iberá, ese inmenso humedal que fuera su hábitat natural, donde creciera y aprendiera el oficio de sus padres y sus abuelos, hoy los obliga a ser “empleados públicos”. Conocedor como nadie de las costumbres de los animales y su entorno, es el “maestro” de los guarda parques.

Se ha convertido de “predador” en “protector” de la fauna, sin saberlo fue dejando su propia identidad y sus tradiciones, para transformarse en “civilizado”.

Debemos preguntarnos:

¿Qué ha quedado guardado en su memoria?

¿Qué saberes perviven de su bagaje cultural?

He querido tomar como eje disparador, para encontrar alguna respuesta, los considerandos del III° encuentro de Folklore realizado en agosto del 2012, en esta ciudad, en el párrafo referido al Patrimonio Cultural Folklórico donde dice:

“debemos comprender que el Patrimonio Cultural Folklórico está integrado por todas las manifestaciones culturales vigentes, que viven cotidianamente en sus propios portadores”

Si tomamos aquella consigna no puedo hablar de pasado, porque yo estuve ahí, apenas ayer, hace unos pocos días y vi , lo comprobé, existen, están ahí. Los bienes culturales intangibles NO cayeron en desuso y, a pesar del avance de los grupos urbanos depredadores e invasores del medio ambiente, **perviven cotidianamente** y les sirve como único sustento.

Son bienes culturales que forman parte de la propia conducta adquirida en forma empírica y transmitida de generación en generación. Bienes culturales que se transmiten hacia el interior de los grupos de pertenencia y por sobre todo son patrimonio del grupo que los genera y por ende les da identidad.

Es decir: tuve la oportunidad de comprobar, en el tiempo compartido, que existen grupos, pequeños y grandes, que forman conglomerados, con una sumatoria de caracteres físicos y actitudes laborales, relaciones humanas y espirituales regidas absolutamente por el ámbito.

He podido comprobar:

Que el ámbito donde ocurren los hechos, es un ambiente cíclicamente inestable. El río Paraná y sus afluentes, marcan desde siempre la vida de quienes viven a lo largo de ese estuario, comprendido por lagunas, esteros, arroyos y riachos.

Es el río con sus crecientes y bajantes, con sus ciclos naturales y estacionales el que determina *un aislamiento por largos períodos*.

Son las crecidas y las bajantes las que dan y quitan al grupo humano, no sólo la movilidad y la posibilidad de relacionarse con los grupos urbanos más cercanos, sino que le quita también, el sustento diario.

Este hecho estacional que deja a Anselmo Cuevas y Antonio Vidal sin recursos tangibles, los lleva a generar usos y costumbres, hábitos y modalidades de trabajo que representan una cultura propia, con el objetivo común de sobrevivir.

Antes de emprender el regreso don Antonio me dijo, no sin un dejo de tristeza:

“La lucha no es contra la naturaleza, ni contra el río. La lucha más difícil es contra la gente de la ciudad que no respeta, viene, ocupa y destruye y no mira a la gente de acá”

“A veces vienen con papeles diciendo que son dueños de estas tierras y nos quieren echar, pero nosotros nacemos y morimos en la isla. Vivimos de lo que nos da y dejamos vivir a todos ¿vió?”

Conclusión:

- La caza y la pesca es el único medio de subsistencia de los grupos asentados en las riberas y afluentes de la laguna Iberá.
- Existen saberes tradicionales vigentes en sus portadores.
- Sobreviven a pesar de las limitaciones impuestas por la sociedad urbana.
- Marginados, perseguidos o excluidos, aún así, los bienes culturales de los hombres de las islas, están ahí.
- Los viejos mariscadores, eligen vivir y morir en las islas, antes de perder su libertad.

Prof. Gilberto Méndez

El aba guaraní y la magia del atico

Por RENE AGUILERA FIERRO()*

La nación guaraníca, llamada por los antiguos quechuas chiriguanos o chiriguanae, acepción atribuida al Inca luego del suplicio del frío. Aunque investigaciones recientes derivaría de la mezcla de Sirionós, Chaneses y guaraníes. Como fuere, Esta parcialidad aborigen se llama a sí mismo *Aba*, *Kumbae* u hombre, tiene una serie de particularidades que la diferencian de las demás etnias asentadas en la extensa llanura chaqueña. El atico es una de las expresiones de alegría y júbilo del pueblo guaraní, según sea el acontecimiento, la celebración se inicia con un ritual apropiado al momento. Atico quiere decir zapateo de muchos en grupos unidos en el monte, proviene del guaraní Ati que significa “reunión” y Koo “árboles, chaco, monte” ó quizás Kau que quiere decir “tomar bebida”, por lo que Atico se traduciría como “danzar unidos en el monte” ó “bailar unidos mientras se bebe”. El mismo idioma guaraní llama al maíz “aticuy”. Como se sabe, la chicha se elabora de maíz y de algarrobo. La danza del atico se desarrolla en círculos, tomados de la mano, actualmente, se intercalan hombres y mujeres, mientras entonan una especie de canto.

Durante los Aretes o fiestas, se bebe un licor de maíz o de algarrobo fermentado, llamada cahuye o cangüí, en castellano equivale a chicha, se prepara en Yambuis o tinajas y se sirve en porongos y mates. La danza del atico es acompañada por el Pin Pin (bombo o tamboril) y el mimby (flauta), durante el éxtasis de la algarabía no es de extrañar que los hombres irrumpen con japapeos reiterados, intermitentes y ensordecedores con lo que se pretende dar a la fiesta mayor realce y colorido. Es probable que al decir atico, se refieran al estado de mareo por el alcohol de las personas durante y después de las fiestas, puesto que Ati también quiere decir “Sienes”.

El atico, es la danza que se baila en todas las fiestas. Era costumbre celebrar el Arete anual en la plaza principal de los poblados, allí se disponía una batería de tinajas con chicha semienterradas, los invitados de pueblos vecinos, debían permanecer en las cercanías durante la víspera. Al romper el día irrumpen a toda carrera y toman por asalto los yambuis, las destapan y beben en silencio, para luego dar lugar al baile y canto. En el centro de la Plaza a manera de Directores de Coros, dos de los más ancianos sostenían el Yandúgua, un gran mazo de plumas de ñandú dispuestas a manera de quitasol. Los hombres acostumbraban cortarse el pelo en redondo, es decir, desde media frente hasta las sienas, mientras que el resto del pelo dejaban crecer y, curiosamente, hasta el día de hoy lo recogen en círculo sobre la cabeza, lo sujetan con una faja ancha y larga, por lo común de color rojo, esta faja llaman Yapicüana, otros, amontonan el pelo y sujetan con la “balaca”, es una especie de pañuelo. Los Aba-guaraníes no se dejan crecer vellos; siendo niños no usaban ropa alguna, mientras que los adultos acostumbraban llevar taparrabos tejidos de carahuatas (planta Bromileacea), los más acomodados usaban, especialmente para viajes, coleteo y unas bragas anchas y cortas hechas de piel de zorro, corzuela o de otros animales. La vestimenta de fiesta del hombre es el Tiru, muy ancho y bastante largo, le cubría todo el cuerpo a manera de cogulla, no tiene cuello ni mangas, es una frazada doblada y cosida por ambos lados, en las que se deja aberturas para introducir brazos y cabeza. Por su parte las mujeres no se

cortan el cabello, excepto en ciertas ocasiones, dejan ondear libremente sus cabellos por las espaldas, por delante les queda una coronilla oval, una vez crecido el pelo, se torna lacio y tieso, con lo que forma un copete parecido al de algunas aves, este corte se llama Yatira Normalmente, el peinado consiste en dividir los cabellos por detrás en dos mechones y lo anudan en la frente, el vestido se conoce como Tipoi, es un ancho costal abierto en ambos extremos, una esquina del extremo superior se sostiene solo en uno de los hombros y el otro pasa bajo las axilas, el vestido cae suelto cubriéndole hasta media pierna. En las faenas caseras, el tipoi es soltado en la parte superior y ajustado a la cintura quedando el dorso descubierto. Tanto el Tiru como el Tipoi son de algodón, teñidos de color turquino oscuro o de amarillo. Las Kuñas y Kuñatais, señoras y jovencitas, gustan arrebolarse el rostro con aceites y urucú como colorante rojo, ornarse el cuello y muñecas con conchitas, piedrecillas de color y otros abalorios que consiguen. La danza se organiza de la siguiente manera, los hombres forman una rueda, las Kuñas (mujeres) forman otro círculo, tomadas de las manos, se colocan alrededor de los varones, las mujeres usan en sus sienes una especie de corona de color rojo y por detrás penden varios cordones de colores que terminan en borlas, este adorno es exclusivo del Arete. El baile de los hombres consiste en doblar y enderezar la pierna derecha, guardando el compás de los Yandúguas, mientras que el baile de las mujeres consiste en dar alternativamente un paso hacia atrás y otro hacia delante, acompañándolo con una leve inclinación del cuerpo. El canto es una secuencia informe de tonos, difícil de describir, la música, danza y libaciones cesa al cerrarse la noche, para empezar con nuevos bríos a la mañana siguiente. El Arete Guasu o fiesta grande del carnaval dura varios días, al agotarse la chicha de la plaza acuden a las reservas que se encuentran en los diferentes ranchos.

La danza del atico a sido popularizada por los diversos grupos de bailes o ballets, música y coreografía que llegó a las escuelas, colegios, corsos carnavaleros, entradas folklóricas, entre otras, de Oruro, Universitarias de la UMSA de La Paz y UAJMS de Tarija de Bolivia

La denominación Chiriguano es palabra quechua que significa Chiri “frío” y Guano “estiércol” (aunque podría tratarse de wanaj que significa escarmiento), de todos modos se trata de un término despectivo con el que los hombres de los Andes denominaban al poblador de la selva. Mientras que él se llama a sí mismo Aba o kumbae, es decir “hombre”(los cruceños asimilaron el término cambia para nombrarse a sí mismos). Los adultos, se horadan el labio inferior una Tembeta, es una especie de botón de hueso, madera o estaño, la tembeta es símbolo de dinastía, nobleza y superioridad respecto a sus semejantes y demás tribus, la tembetá es un adorno muy apreciado por ellos; “Tembre” significa labio y “Ta” se expresa con un sufijo de futuro, en este caso en alusión a la proyección de casta y solemnidad más allá del tiempo. Para el pueblo guaraní Tumpa es el Dios Supremo y todopoderoso, sin embargo, no tienen templos, altares, ídolos ni vestigio de religión alguna, pero creen en el Aña o alma de cada ser viviente, mientras que el Ipaya, es el brujo, sabio o médico, encargado de insertar las Tembetas, esta operación se la practica desde niño. La autoridad máxima es el Tubicha o Capitán Grande, esta es una jerarquía hereditaria, esta refrendada por la Tembeta, el Capitán es consagrado en una gran asamblea de todas las parcialidades de su dominio y el encumbramiento se hace mediante una Ceremonia de Coronación llena de simbolismos y actos deslumbrantes dirigidas por el brujo. Las armas del aba guaraní son las flechas y la lanza, utilizadas en la pesca, la caza y la guerra, estas armas se construyen extrayendo el corazón de los árboles de madera dura, son delgadas, agudas,

en las puntas terminan en forma triangular y dentellada en las esquinas, para que una vez introducida no pueda arrancarse. Los pueblos guaranícos se armaban para vengar los robos, raptos, hechicerías y para luchar contra los Karais u hombres blancos, defendían sus tierras y su preciada libertad. Karai en guaraní significa, hombre blanco, ladrón, sagaz, pícaro; mientras que la palabra quechua “k’hara”, tiene similar concepto, asimismo, Tumpa es Dios en guaraní y tupaj en quechua es agosto, supremo, superior.

Tarija, agosto 03 de 2014

() René Aguilera Fierro, El autor es Presidente de la Unión de Escritores y Artistas de Tarija; Secretario General de la Unión Latinoamericana de escritores”, autor de dieciocho obras literarias, promotor y conductor radial de Programas culturales, catedrático universitario, Ingeniero Forestal, Consultor Ambiental y Periodista profesional; colabora con varios periódicos y revistas del país y el exterior. Organizador de los eventos anuales: Coloquio Literario-musical (Desde 1990); Encuentro Internacional de Escritores (Desde 2008); Feria Nacional del Libro (desde 2009) y concursos diversos.*

E.MAIL: reneaguilera50@hotmail.com

La leyenda del Ucumar

Por Felipe Mendoza (Lippe)

Sinopsis

La “Leyenda del Ucumar” cuenta la historia de Milagros, la chica ciega del pueblo, que se pierde en el monte más salvaje donde viven los seres mitológicos de las leyendas como el Lobizón, el Runa Uturnco, El Duende, el Petey, el Toro Supay entre otros. Todos ellos creados por el Diablo y arrojados al monte a sembrar terror y maldad entre los hombres. Estando perdida, Milagros es salvada por el Ucumar justo cuando corría peligro de muerte. Desde ese momento se convertirá en la esposa del Ucumar, el Hombre-oso del monte, el más solitario y el más peligroso de los seres creado por el Diablo. Sufrirá en cautiverio hasta el nacimiento del hijo de ambos, Milo-Jukumari, un niño de aspecto humano con la marca del Diablo aprisionado en su interior. “El Diablo siempre quiso igualarse a Dios y en su fallido intento de crear a un hombre que lo adorase, dio nacimiento a muchas criaturas abominables” con estas palabras se abre el drama a la historia del Ucumar y su descendencia. El mítico ser sufrirá las maquinaciones del mismísimo Lucifer que tiene un interés muy especial por su pequeño hijo humano. El maldito logrará que el Ucumar enfrente a su propio hijo como al mayor de sus rivales. La tragedia se materializa cuando el pequeño deba salvar a su madre del horror del cautiverio y enfrentarse por necesidad a la furia de su padre. En el camino a la salvación y la libertad recibirán ayuda de la Pachamama quien trata de cambiar la maldad del alma del Ucumar. El enfrentamiento final dejará claro que Milo-Jukumari puede ser muy peligroso y aterrador si deja libre su enojo desmedido. La Leyenda del Ucumar es también la historia de las relaciones entre padre e hijo, de la ilusión del amor y la triste desilusión, del engaño y la mentira que siembra el Diablo en los corazones inocentes y principalmente es una vidriera de los mitos y leyendas del norte argentino tratados con respeto y mucho cuidado de no traicionar su esencia tal como se las conoce en el Folclore nacional.

El libro contiene la versión libre de esta leyenda sudamericana salida de la pluma y el arte en viñetas del dibujante salteño Felipe Lippe Mendoza. Además de la novela gráfica con la historia del Ucumar, esta edición cuenta con una sección de noticias de diarios locales y países limítrofes donde la aparición o avistamiento de este ser a través de los años sirve como testimonio en los medios gráficos para los que no creen en leyendas.

También se puede encontrar en el libro una galería de Arte con los diseños de personajes y una sección de actividades para el docente y el alumno a partir de la lectura de la novela gráfica.

Profesor de artes visuales y dibujante de historietas, Lippe es un artista de Salta que ha publicado y expuesto sus obras por casi todo el País. También dirigió el corto de dibujos animados “LA LEYENDA DE EL UCUMAR”, estrenados en 2012 l. También realizo una escenas animada para la serie ganadora del concurso del INCA, “EL APARECIDO” de Mariano Rosa. También dirige un taller de Dibujos en el Museo Arias Rengel de Salta Capital.

HISTORIAS DE LAS PULPERIAS

SEMANTICA DE LA VOZ PULPERIA

Es un tema muy debatido entre etimólogos, estudiosos e historiadores.

Quienes realizaron tal estudio disienten respecto al origen de la palabra, dividiéndose en dos corrientes, según lo expresa Jorge Bossio en su libro “Historia de las pulperías”.

- a) Un grupo que puede denominarse “americanista”, encuentra su génesis en la voz mexicana “pulque” o en la que proviene del Mapuche “pulcú”.
- b) Un segundo grupo sostiene que se origina en la voz latina pulpa, pudiendo ser denominado “hispanista” considerando la transculturación.

Los americanistas: Tito Saubidet en su trabajo “Vocabulario y Refranero Criollo” 1945 afirma que “pulpería proviene de la voz Mapuche “pulcú – pulcu y pulcuy” con lo que designaban los araucanos al agua ardiente; bebida que consumían los indios pampeanos y que se despachaba en las pulperías.

Siendo que la palabra pulpería ya circulaba en 1600 y años antes en las provincias españolas.

Según Gualterio Meyer Rusca en su obra “Voces indígenas del lenguaje popular” 1952 Dice que “Es cierto que pulcú es voz Mapuche con la que los indios designaban la chicha de manzana, pero ello no autoriza a aceptar que fuera el origen de pulpería”

Continuando con los americanistas la mayoría de los autores, coinciden en sostener que la voz mexicana pulque da origen al termino pulquería, surge esta afirmación de lo expresado por Don Juan de Solórzano y Pereyra que en su “Política Indiana” asegura que “Se ordeno o introdujo que en cada ciudad o villa se apuntasen o señalasen tiendas que en Castilla se llaman de abacería y en las Indias de pulperías o pulquerías de pulque”

El pulque era una bebida alcohólica, especie de chicha que se obtenía de la fermentación del jugo del cogollo del magüey o maguey que se practicaba mucho antes del descubrimiento de América; surge entonces que el pulque fue una bebida regional que no trascendió a otras partes de América.

Sin embargo la legislación Española sobre la bebida, se refiere al pulque y aleatoriamente a la pulquería, en tanto cuando dictan normas sobre el comercio de abasto la referencia es siempre a pulpería con lo que resulta una notable diferencia.

Algunos derivados de la palabra pulpería permiten aclarar el panorama. Pulpero se llama el artefacto que sirve para obtener el jugo de la pulpa de los de frutos.

Según Morinigo Marcos en el diccionario de americanismos de 1966 y Corominas dicen que “pulque deriva de la voz azteca puliuhki que significa lo que está descompuesto o echado a perder”. Por su parte Corominas decía que “Pulpería era una voz empleada en casi toda América sin duda derivada de pulpa”.

De todos modos resulta difícil precisar el lugar exacto en el que el termino pulpería haya sido gestado por algún español en una suerte de neologismo geográficamente americano.

Después de todas estas consideraciones sobre el origen de la palabra pulpería, agrego a modo de anécdota lo siguiente: Charlando con un vecino el Sr José López y su Sra Rosa Flekenstein comentaban que la maestra de la escuela primaria mencionaba que los gauchos en las pulperías bebían algo llamado orchata, bebida fabricada con almendras, pepitas de sandía o melón, calabaza, etc, machacando y exprimiendo la pulpa con agua, sazónándola con azúcar. Lo que me llevo a descubrir que esta bebida era originaria de Valencia y que se traslado a América instalándose de manera exclusiva en Colombia y expendida en pulperías.

La pulpería en realidad era un comercio en el que también se vendía toda clase de géneros y otros elementos de uso cotidiano de la población en general.

Fray Pedro de Simón afirma en sus noticias historiales que pulpero es el que vende en público frutos de la tierra y de Castilla, ropas y cosas de comer (no guisadas). Por otra parte Tiscornia dice que “Primitivamente el pulpero, en Europa, fue un vendedor de frutas y de su extracto crudo, es decir de pulpa de frutos orientales que era el articulo principal de las farmacias del siglo XVI” De modo que la base española pulpa explica la derivación de pulpero, pulpería y las pone claramente en el terreno hispano criollo.

DESCRIPCION DE LAS PULPERIAS.

Muchas son las descripciones sobre las pulperías, realizadas por cronistas, viajeros y escritores. La más antigua dice Jorge Bossio es la que describe el Inca Garcilaso de la Vega: “Pulperos era un nombre impuesto a los más pobres vendedores”.

Casi todos coinciden en describir la pulpería como una casa o rancho de suma pobreza, algunas tenían un elemento que las caracterizo con el tiempo, eran las rejas, que mas que elemento decorativos sirvió de defensa ante las posibilidades de ataque de algún gaucho matrero, chispiao por el agua ardiente.



Las rejas se las colocaba sobre el mostrador, las primeras fueron de madera y luego de hierro, las que llegaban hasta el techo, tras las cuales se colocaba el pulpero y los dependientes si los había. El mostrador tenía generalmente el ancho de un metro, con lo cual se prevenían contra aquellos que tuvieran sable o facón de 14 pulgadas. Cuando el mostrador no era lo suficientemente ancho era suplido por una tabla rebatible la que se debía levantar y cerraba herméticamente en los momentos más peligrosos quedando clausurado al exterior.

Otros aspectos de las pulperías fueron: El paisano, las reconocían desde la distancia, por una banderita que según Emeric Vidal registró una pulpería con un trapo colorado enarbolado al tope de una caña de bambú a manera de señal.

Leopoldo Lugones afirma en su obra "El Payador" que cuando en la pulpería había carne la bandera era roja ; y si había solo bebida la bandera era blanca.

Otro elemento que caracterizó a las pulperías fue el palenque que primero fue de palo y más tarde se usaron las fuertes y gruesas cadenas de hierro sostenidas en los extremos por dos postes, quizá traídas de algún barco encallado en el río, en otras pulperías el travesaño lo constituía una barra de hierro. Los pulperos preparaban a pocos metros de su negocio una buena cancha para carreras cuadreras.



La figura del pulpero no era nada pulcra, en un medio tosco, no desentonaba con la de los parroquianos. José Antonio Wilde los describía del siguiente modo: Durante el verano, se ponían tras el mostrador en los primeros tiempos, en mangas de camisa, sin chaleco, con calzoncillos anchos y con flecos, sin pantalón, con chiripa de sabana o de algún género delgado o de seda y algunas veces medias y chancletas.

En las pulperías de la ciudad, durante el verano se consumían refrescos, sangrías, vinagradas o naranjadas, elaboradas casi siempre con productos traídos del delta del Paraná. Estos refrescos los preparaba el pulpero delante del parroquiano que lo solicitaba, colocando en un vaso abundante cantidad de vino, base de toda bebida, luego le ponía azúcar, la que revolvía con una mecanita de madera, finalizada esta operación se le agregaba agua, tras lo cual se pasaba por un embudo de lata u hojalata. Este procedimiento dice José Antonio Wilde se repetía dos o tres veces en presencia del impaciente solicitante.

Los pulperos jugaban prudentemente con esta práctica porque les permitía mantener viva la atención de los parroquianos que deseaban nuevas consumiciones en el verano; pues en el invierno la costumbre llevaba al vino puro o al aguardiente que era la bebida predilecta del criollo.

La pulpería, constituyó el punto de reunión del gauchaje y concluyó por ser el centro que incorporó al campesino a la vida pública, como lo anota sarmiento en “Facundo”, cuyo tercer capítulo lleva estos títulos: “Asociación – la pulpería”



LA EPOCA DE LA INDEPENDENCIA

Durante la administración Española en el Rio de la Plata y algunos años después de 1810 las pulperías fueron el lugar donde se generaban los conflictos a raíz de la convivencia de mucha gente diferente, que a la vez cumplían diversos roles en la sociedad.

Preocupados por esta situación las autoridades deciden que los pulperos colocaran mostradores a la puerta de las pulperías, esos mostradores debían ser elevadizos de modo que cerraran por ambos costados las puertas y los orificios de entrada a fin de que ninguna persona pudiera ingresar al interior del cuarto o esquina donde se hallaba la pulpería.

También se dispuso aplicar multas a las pulperías que no cumplieran con lo ordenado, lo que trajo aparejado un conflicto, a tal punto que los pulperos, comenzaron a organizarse, tal es así que don Juan de Almería representando al gremio de los dueños y administradores de pulperías solicitaba se modificara la decisión de los mostradores por los perjuicios que su colocación ocasionaban.

Después de muchas gestiones que llevo años, se decidió suspender por un breve lapso la aplicación de tal medida y las pulperías aparte de proveer mercaderías continuaban con la junta de gente, generalmente naturales de la región, pues la música a través de la guitarra era para el hombre que vivía en Buenos Aires de una trascendencia espiritual.



Pasado el tiempo después de 1810 las nuevas autoridades no revisaron la política de gobierno en esta materia y recién en abril de 1812 se reactualiza el viejo pleito de los pulperos, quienes esta vez enfrentaron a las autoridades surgidas después de mayo de 1810 y luego de muchas negociaciones se llegó a un acuerdo terminando así un largo y muchas veces postergado juicio entre las autoridades españolas y ahora las nacionales. Este problema perdura hasta 1822, principalmente en la provincia de Salta ; por la negación a pagar impuestos (Archivo Historico de la provincia). Ver anexo.

Los pulperos no comerciaban honestamente pues Hernández describe en Martín Fierro que: “La experiencia le había enseñado al gaucho Fierro que los libros del pulpero eran una suerte de trampa en la que caían los criollos en su pobreza”. Los pulperos cambiaban, cueros o plumas de avestruz por la mercadería, Fierro dice al respecto:

“Y caíamos al cantón

Con los fletes aplastaos

Pero a veces medio aviaos

Con plumas y algunos cueros

Que ay nomas con el pulpero

Las teníamos negosiao

Con todo esto Luis Franco en su obra el otro Rosas 1945 dice “Quiera que no, la pulpería representa una sucursal de la civilización de la pampa”.

Olimpo Curti en su trabajo “Libertad de comercio” 1958 al exponer sus teorías en defensa de la libertad de comercio, califico a las pulperías y al pulpero como artesano de nuestro progreso

dedicándole un canto de alabanza y de admiración, aunque en su trabajo no incluyo el pensamiento de José Hernández

LAS PULPERIAS EN SALTA

Sabemos que desde tiempos coloniales existía un nutrido movimiento comercial a escala regional e interregional, pues se ubicaban sobre los caminos que conectaban la pampa rioplatense con los mercados de las minas de plata Alto peruanas.

Según Mariano Zorreguieta en sus apuntes históricos transcribe en el capítulo 22 la fundación de Oran que en el artículo 19 de los libros de acta fundacionales dice: “Se señala en beneficio del ramo de propios las composiciones de 6 pulperías que podrán mantener para el abasto público, pero las demás que se habilitasen contribuirán con su majestad con arreglos unas y otras la real ordenanzas de intendencias”.

Es así que las pulperías se fueron extendiendo en todo el Noroeste.

Francisco Centeno dice: “Que en aquellas épocas el trayecto que va desde Cabeza de Buey ,Cobos y Campo Santo los gauchos solían reunirse en las pulperías de esos lugares los días domingos ,para participar en las tabeadas, carreras cuadreras y otros entretenimientos”.

Ediberto Oscar Acevedo expresaba: “Por debajo de los mercaderes, que eran vinculados con el comercio ultramarino, que movilizaba grandes capitales, existía un grupo social en su gran mayoría, eran trabajadores manuales, militares de baja graduación, curas rurales, tenderos pobres y pulperos quienes proveían de la mercadería que podían comprar e importar.

Pilar Gonzalez Bernaldo dice que la pulpería tal como la encontramos en Salta durante el siglo XIX presenta las siguientes características.

- 1) Despacho de bebidas y casa de venta de menudeo al mismo tiempo
- 2) Para las autoridades de las pulperías eran el medio tradicional de reunión y centro de socialización, para lo cual se procuro organizar un control, pero poco se pudo hacer.

Pero a través de los impuestos fiscales, se logro delimitar o establecer lo que era una pulpería y lo que debía venderse en ella. Las calificaban como establecimientos minoristas donde se expendían artículos agrupados en tres rubros.

- 1) Bebidas alcohólicas para el consumo en el lugar o bien para llevar en pequeñas cantidades.
- 2) Efectos de ultramar por escaso capital.
- 3) Efectos del país.

También podían ofrecer artículos manufacturados a nivel local como velas, jabones, pan y quesos; los pulperos se encontraban dispersos en la ciudad, en los barrios de la ciudad y en la campaña.

La ciudad significaba una base para las operaciones, tanto para los grandes comerciantes como para aquellos que tenían pequeñas tiendas o pulperías,

La gran mayoría de los pulperos se dedicaban a la atención personal de sus negocios, sin embargo, varios de ellos alternaban esta actividad con la de ser pequeños operadores comerciales, por eso encontramos que algunos de ellos realizaban viajes a diversos puntos de Bolivia y Cuyo. El pulpero gozaba de cierta relevancia ante los ojos de la comunidad menos pudiente, ya que podía vender de fiado artículos básicos de consumo y otorgar pequeños préstamos. Provenían de estratos sociales diferentes, al analizar la lista nominativa de pulperos (ver anexo) ninguno de ellos figuran emparentados con la elite local, pero existía un grupo de importantes comerciantes, que eran integrantes del Tribunal de Comercio .

Hacia mediados del siglo XIX el importante crecimiento del mercado de la ciudad de Salta, obligo a las autoridades a legislar y diferenciar con mayor regularidad los distintos tipos de establecimientos. Sin olvidar que en las primeras décadas del mismo siglo, las pulperías fueron distinguidas en dos clases: de primera y segunda categoría, de acuerdo al monto invertido en efectos de ultramar.

Por otro lado se tenía en cuenta también las condiciones edilicias, y estas variaban desde un cuarto o pieza con mostrador y mesas para la atención al público hasta pequeños espacios en los umbrales de modestas casas.



Por su tradición de sociabilidad popular las pulperías fueron identificadas por las autoridades como espacios de dudosa reputación y prohibieron la entrada a los hijos de buenas familias, por lo tanto las penalizaciones por permitir tales atrevimientos eran significativamente gravosas. Si hubiese permitido en su taberna la entrada de tales hijos sufriría una multa de nueve pesos. Las peor consideradas según Pilar Gonzalez Bernaldo, fueron las periféricas, frecuentadas por vagos y malentretidos, donde se ejercían actividades ilícitas tales como el tráfico de objetos hurtados, casa de empeños, juegos de envite o la promiscuidad.

Emma Raspi en su trabajo sobre tenderos y pulperos de Salta y Jujuy dice: “En Salta durante las décadas de 1850 y 1860 el comercio se triplico, con respecto a lo registrado a principio de siglo. Las pulperías conformaron una parte muy importante del comercio urbano. Afirma también que en la década de 1850 la legislación se hizo más rigurosa no solo se controlaba la venta y el consumo de bebidas durante las ceremonias religiosas o de los días festivos de la ciudad si no que a esta altura finalmente se prohibió el consumo de bebida en los locales de las pulperías, causa por la que gradualmente las pulperías fueron perdiendo su papel como punto de concurrencia.

Sin embargo esta prohibición encontró nuevos causes en el creciente número de cafés y billares que ofrecían atracción al público principalmente masculino.

El historiador Bernardo Frías dice: “de 115 pulperías se redujeron a 53 después de 1860, pues ocupaban casi todas las esquinas de la ciudad hallándose en todos los barrios.

Podemos decir entonces que la pulpería como su personaje inmediato el pulpero, represento un periodo destacado de la historia nacional, periodo que no se inicia en los acontecimientos emancipadores, si no con la fundación misma de las ciudades que luego conformaron la estructura política del país.

Bossio expresa: La pulpería fue el recinto anónimo para hombres anónimos que construyeron palmo a palmo nuestro país, es el recinto que dejo un grupo humano que se llamo el gaucho o el


criollo, que muchas eran despreciados no solo por su forma de vivir si no por el tenor de sus canciones que no eran inmorales, simplemente resultaban arengas que se leían a modo de canción acompañadas por guitarras relacionadas con la política del momento. El cancionero popular dejó a través de nuestra historia documentos que muestran la inventiva popular o la poesía inspirado en fuertes sentimientos patrióticos”

Pienso que a través de su historia esta actividad comercial, no solo fue cuna de canciones de animo político con tintes de rebeldía social, sino que también estimulo la gestación de una literatura popular que se reflejan actualmente en historias como la Pulpera de Santa Lucía y La rubia Moreno de Santiago del Estero, donde se entremezclan el amor y el galanteo de quienes fueron protagonistas de aquellas circunstancias vividas en la época.

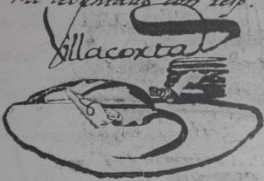
Documentación de Pulperías en Salta

LIBRO N°: 58
FONDO: HACIENDA
AÑO: 1812
ASUNTO: Libro Real Manual de la provincia de Salta.

158.211.47

Villacorta & Arriena

 Juan Bautista Cabrera


147
 Son Cargo 10.º. S. encañado G. 7. Martin Garza por el
 año de tempor. de su Pulperia, y su adeudado desde 1.º de
 Enero de este año hasta el 30. de Abril antecedente que le
 ha levantado con resp. a 30. p. y pagava cada año 10.

Villacorta & Arriena



MARTIN GARZA

8.º de 33
 Son Cargo 225. p. 17. Entorados en esta Sei.ª Real por
 el P. Comendador P. P. Co. 11.º

158.211.47

Villacorta & Arriena

 Juan Bautista Cabrera

147
 Son Cargo 10.º. S. encañado G. 7. Martin Garza por el
 año de tempor. de su Pulperia, y su adeudado desde 1.º de
 Enero de este año hasta el 30. de Abril antecedente que le
 ha levantado con resp. a 30. p. y pagava cada año 10.

Villacorta & Arriena


MARTIN GARZA

8.º de 33
 Son Cargo 225. p. 17. Entorados en esta Sei.ª Real por
 el P. Comendador P. P. Co. 11.º

Julio 28

SON cargo 438. p. 6a g. se han adeudado y cobrado en favor de este ramo en los 6 primeros meses de este año cumplido en 30 de Junio ante ^{me} con ^o a la d. ^{on} p. a. ^{on} ^o de Pulperias q. con el corresp. ^{te} ^o de Paderos se acomp. ^o por con- ^o prob. ^o con el n. 229, y han enterado los siguientes arrend.

Don Jose Man. Madariaga G. el hombre desde 10 de Feb. 170 ultimo hasta 15 de Junio ante ^o a ^o r. ^o de 30 p. a. ^o ano..... 11.2

d. Juan Garcia G. los recolectores 6 meses.....	15
d. Pedro Jose Perabita G. id.....	15
d. Clemente Romero G. id.....	15
d. Felipe Coto G. id.....	15
d. Domingo Vidant G. id.....	15
d. Basilio Julián G. id.....	15
d. Jose Lorenzo G. id.....	15
d. Man. Miranda G. id.....	15
d. Sipiario Rodriguez Enfo.....	15
d. Felipe Castellano G. id. G. Fructo Prod. del N. de.....	15
d. Jose Lanza G. id.....	15
d. Man. Balboa G. id.....	15
d. Marco Lopez G. id.....	15
d. Juan Co. Fresno G. los 3 meses desde 1.º de Feb. de este año hasta 30 de Junio ante ^o q. se banco su Pulperia.....	7.4
d. Jose Bar G. los 6 meses de este año.....	15
d. Man. Miranda G. id.....	15
d. Antonino Cienfuegos.....	15
d. Balentin Ruiz G. id.....	15
d. Jose Mariano Chirila.....	15
d. Marco Balboa.....	15
d. Parqual Madina.....	15
d. Pedro Jose Botello.....	15
d. Juan Co. Foran.....	15
d. Juan Co. Foran de la Donda.....	15
d. Gabriel G. G. mudes.....	15
d. Ant. Lopez.....	15
d. Tomas Juebas.....	15
d. Juan Co. Guereaux.....	15
d. Bronisa Anton.....	15

438.6

Villacorta G. Animag

Alma p no debe
firmar
Don Juan de Gaspar Espinosa
San Lorenzo
Tauriqua

412
Pulperias

Agosto 21

Se han cobrado en este mes en fa-
vor del Piamto de Pulperias: como consta de la ultima
partida del Libro de Compueta la n. 65 de
este Libro.

3/1

Villacorta

Atunado

413
Cuentas de P. N.
Munio. N.
Sci. a

Agosto 21

Se han gastado en esta Oficina
en papel, Plumas, Oblea, Inks, Arcenilla, Tinta y demas
necesarios p. el despacho de ellas desde N. de Enos de
este año p. este dia, y es lo q. en proxima cuenta se
el ref. de don Don N. q. estan señalados annualm.
p. gastos de Encomio.

128 3/2

Villacorta

Atunado

201.646.3/8 67033.7 3/4

1818

Libro N° 95 Fondo de Hacienda.

N° 95.

Padron de las Sulpensas, q^e corresponden al ramo de Sulpensas
con el dno de Compravion et Sabea Sulpensas en la Ciudad.

D. Juan Carrillo

Ramon Loto

Santiago Rivade

Tomás Vidal

Man^l Alcarde

Señor Marquez

Señor Castellanos

Simplicio Reyna

Manarino de la Cantalla

Santiago Serran

Cypriano Enfo

Bartolome Subia

Cayetano Albarca

Angel Rodriguez

Juan Baptista Rodrig^o

Mariano Galero

Felipe Enri

Man^l Paula Mierca

Pomfacio Albarca

Juan^o Zapana

Señor Vidal

Nicolas Sanchez

Juan^o Lax

Carlos Gonzalez

Sulpensas del Estado

José Lorada 2. 4

José Siqueiras 2. 4

Man^l Obando 2. 4

Señor Linto 2. 4

Juan Gallego 2. 4

Felipe Castellanos 19. "

Uma orla ^{9tos}	15.	P.
Bartolomé Mendez	2.4	Mon.
Joaquín Sosa	2.4	ven. m. 7.
Juan Mar! Quaxos	2.4	
Spolito Medina	2.4	
Man ⁿ Garcia	2.4	
Man ⁿ Carrillo	2.4	
Jose Aliaga	2.4	
Alexandro Carrido	2.4	
David Sanchez	1.2	
Spolito Sixiaquer	1.2	
	<u>37.4.</u>	

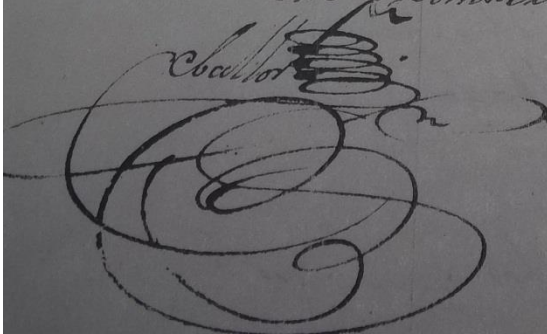
Sabta 30 or Sep^{re} or 1812

Man. Ant. Gallegos

Real or Sabta Sep^{re} 30 or 1812

Al Ten^{te} Comand^{te} del Virreynado D. Fran^{co} Reyna asociado
 Depend^{te} de su M^{te} Interan Almas Havannah exigian, y lo bna an
 Nuevo or Mulperias or Estado, q^e expava el Padron Ant^o
 cantidad, q^e cada uno tiene senataca, y con lo q^e recibia
 vaci Cuentas a este Ministerio

Boballos



P
 4. Honor de las Pulperias q^e existen abicadas en esta Ciudad en el
 presente mes de la fha

Pulperias de la Ciudad

- Petronio Carrillo
- Bernon Soto
- Santiago Vivanco
- Tomon Salgado
- Man^l Alcaide
- Pedro Marquez
- Juan Castellano
- Sinforoso Reyna
- Fernandino de la Carrota
- Santiago Lerdan
- Expriano Enfo
- Bartolome Julia
- Cayetano Albaner
- Angel Rodriguez
- Juan Baptista Rodrig^z
- Marian Salero
- Felipe Tarras
- Maria Paula Vizcaino
- Domitacio Albaner
- Fran^{co} Sapano
- Judas Vidal
- Nicolas Sanchez
- Fran^{co} Jan
- Carlos Gonzalez

Pulperias del Estado

José Lorada	"	2.	4
José Figueroa	"	2.	4
Man ^l Obando	"	2.	4
José Lasso	"	2.	4
Juan Gallegos	"	2.	4
Felipe Castellano	"	2.	4
Man ^l Sarrigueta	"	2.	4
M	"	2.	4

Suma rta 1 ^{ta}	22. 4
Man. Carrillo	" 2. 4
Diego Maza	" 2. 4
Alexander Campa	" 2. 4
Juan Man. Guada	" 2. 4
Israel Sanchez	" 1. 2
Yer. Puzo	" 1. 2
	<hr/>
	38. "

buena
 Extra Oct. 30 de 1813

Man. Ant. Gallegos

Extra Oct. 30 de 1813

El teniente Comandante del Regimiento de San Juan Reyna asociado del Dependiente Juan Esteban Ariza de la Comandancia de Cobacacion a los dueños de las haciendas del Estado que se pague el impuesto con la cantidad que cada uno tiene señalada, y con lo que resultare para cuenta a este Ministro.

Cobacacion



14
Razon de las Tiendas y Pulperias q^e Gran excedido abier-
 tas en todo el año de 1821.

Tiendas.

	<u>Resentab.</u>	
D. ^{no} Jose Man. Chaves	10	
D. ^{no} Gregorio Delgado	10	4
D. ^{no} Guillermo Stormacchia	11	4
D. ^{no} Pablo Aleman	12	4
D. ^{no} Jose Ign. Yenguria	11	4
D. ^{no} Marcos Beeche	11	4
D. ^{no} Pedro Man. Salas	2	4
	<u>44</u>	4

Pulperias

	<u>Resentab.</u>	<u>Composic^{on}</u>
D. ^{no} Sant. Zerdana	6	
D. ^{no} Romualdo Abdianeda	2	
D. ^{no} Ramon Soto	20	
D. ^{no} Ign. Ferriz	3	
D. ^{no} Man. Delgado	1	
D. ^{no} Jose Dom. Escobar	3	
D. ^{no} Aquilino Roys	1	
D. ^{no} Angel Rodriguez	1	
D. ^{no} Spolito Siraque	1	
D. ^{no} Fran. San	2	
D. ^{no} Cayetano Alvarez	10	
Fran. Zapana	2	
D. ^{no} Ramon Grandiller	1	
D. ^{no} Varqual Vinto	1	
D.^{no} Pedro Ferriz	1	
D. ^{no} Man. Tarquin de Telasco	2	
	<u>53</u>	

Salta 13. de Feb. de 1822.

D. Pedro A. de Zaballo

Joaquin Beroya
 Vic. Solas

Salta 25 de Enero
de 1822.

Nómbrense por
Pentón reguladores
a D.^o Joa.^o Bedoya
y D.^o Victorino Solá
v. la Operacion que
solicita el Minist.
de Har.^o

[Signature]

[Signature]
Licenciado
señor

Allegado el tiempo en que se hace la regulacion del dño de yerucas y Samuatin. deben certificar los tenderos y Pulperos que coman de la adsunca Nueva: al efecto de una el Gob.^o de estos Comerciantes que hagan la regulacion segun el trafico que cada uno haya tenido en el año. No se nombra a este fin los que sean con menor agrado, y q. en consorcio del comercio se haga la operacion amotada.

Dios que a N. m. a. Salta 25 de
Enero de 1822.

[Signature]
Don Antonio de Salta

Por Orden del Gov.^o de N. m. a. Salta
Don D. Francisco Corrales

En uno de febrero de dho año hee saber el int^o secreto
marginal a D^o Jose Joaquin Dias de Bedoya, y enterado
cepto el nombram^{to}, y firmado que doi fe
Joaquin Bidaga

Molina

En hee del comen^{so} hee saber dho secreto al Sr. D^o Juan
Pauzadas y Puzadas sola, y enxada eppreso, que
aman de hallarse en el dia comisionado p^o la formacion
de un Regl^o p^o fiva a ese comercio en los apus de sus
efectos, no queda a esos ponzales la Regulacion p^o indica
el termin^o p^oal de Mar^o. p^o habene hallado como don
años aurrente, y careca p^o lo mismo de los comen^{so}
p^o se requieren p^o desamparar el nombram^{to} p^o se le ha
hecho, pero p^o fiva obzante lo expreso, se le comienda
se un^o al efectos, en obedim^{to} a los Paperos de la Audiencia
dad, esta p^ono a p^ontar su aceptacion bajo aquella
calidad, y firma de que doi fe

Sec. Bidaga

Molina

Salva y Libro 2, de 1822

En atencion a que la comision y p^ono de D. Victorino Sola tran
merced la aprobacion de la Junta de Comercio p^o la operac^o de q^o de Mar^o
procedera a ella desde luego con sus asociados, no obstante los motivos q^o p^o
en la Audiencia de diligencia.

Firma

[Signature]

Sec. Bidaga

Donde me
El Sr. Don Molina

Para el objeto que se indica nombrar a los señores reguladores a don Juan de la Cruz y don Juan de la Cruz para que con ausencia del Sr. D. Juan de la Cruz procedan a la operacion del presente año hasta la fecha, se ha de servir V. S. que se solicita nombrar don Perico Comecianres, para que con su ausencia procedan ala referida operacion.

Este la una

Dios que a N. S. en su a. de 1813
Salta Div. 30 de 1813

Jose Braulio de Anzoategui

Personas nombradas en el decreto marginal de P. Alc.
ordinario de 1.º voto Gov. Intend. m. para la regulaci
indicada en el oficio anterior; aceptamos el tal cargo, p
metiendo usar de él fiel y legalm. segun nuestro lea
aver y entender, y lo firmamos en Salta a treinta
no de Diz. de mil ochocientos diez y ocho

En fe de lo qual
D. J. de Tenasaca
Greg. Tori de Ortega

En esta Tesoreria Real de Salta a treinta y uno
de mil ochocientos diez y ocho: Habiendose por
ella segun la diligencia de aceptacion que antecede,
mos con auencia del Ministro interino de Harin
regulacion para que hemos sido nombrados en
na que se demostrara en el Padron q. al efe
os y sus de manifiesto, que se agrega en segu
a su constancia lo firmamos.

Francisco de Anzoategui
Greg. Tori de Ortega

Razon de las Tiendas, y Pulperias q. existen abiertas en esta Ciudad desde 1.^o de Enero del presente año hasta el de la fecha, y devien satisfacer.

<u>Tiendas.</u>	<u>Dias de Rev.</u>
D. ⁿ Gregorio Delgado	15.
D. ⁿ Catalina Salinas	8.
D. ⁿ Pedro Salinas	5.
D. ⁿ Juan Lucada	20.
D. ⁿ Ramon Chavez	10.
D. ⁿ Juan Ramal	2.
D. ⁿ Joaquin Nadal	25.
D. ⁿ Lucas Arrieta y Arce	5.
D. ⁿ Vicente Perez	20.
D. ⁿ Manuel Alendoza	1.
D. ⁿ Jose Guasuchaga	15.

<u>Pulperias & el Ramo de Propio</u>	
D. ⁿ Manuel Casillo	4.
D. ⁿ Ramon Soto	2.
D. ⁿ Pedro Altagues	4.
D. ⁿ Simplicio Reyna	2.
D. ⁿ Cayetano Alvarez	1.
D. ⁿ Angel Rodrig.	5.
D. ⁿ Juan Bauca Rodrig.	1.
D. ⁿ Martin Palero	3.
D. ⁿ Juan Gallego	5.
D. ⁿ Bonifacio Alvarez	1.
D. ⁿ Fran. Vapana	4.
D. ⁿ Nicolas Sanchez	3.

<u>Pulperias del Estado.</u>	
D. ⁿ Felipe Zamzi	8.
D. ⁿ Manuel Obando	2.

Salta
N.º Bartolomé Altender
N.º Estanislao Sans

Dios de los
171

4

1

176

Salta 31. de Dic. de 1818

Jose B. de los Andes

Ciudad Salta 31. de Diciembre de 1818

El Teniente Com. del Reg. D. Francisco Reyna
Expirá y cobrará de los Dueños de las Tiendas, y
Pulperías que expresa la Lista anterior las cantida-
des que cada uno adeuda, y Reaudadas que sean
me dará Cuenta =

Francisco Reyna

ALMACENES, TIENDAS Y PULPERIAS
que pagan en la Provincia impuesto al Fisco, con el derecho adicional del 20 por ciento para Escuelas.
• 1888.

CATEGORIAS	ALMACENES Y TIENDAS		CAPITALES SUPUESTOS	ALMACENES Y TIENDAS		CAPITALES SUPUESTOS	PULPERIAS Y BOLICHES		CAPITALES SUPUESTOS	TOTAL de los CAPITALES
	Casa introductoras	Impuesto		Casa no introductoras	Impuesto			Impuesto		
Clase 1 ^a	1	660	200.000	1	180	40.000	35	24	35.000	275.000
" 2 ^a	5	540	495.000	1	120	30.000				525.000
" 3 ^a	4	420	245.000	5	96	149.000				394.000
" 4 ^a	4	300	147.000	5	60	105.000				252.000
" 5 ^a	12	180	324.000	36	36	440.000				764.000
" 6 ^a	16	120	208.000	64	18	536.000				744.000
	42			117			35			2.954.000

Cuadro demostrativo del valor de las patentes del capital en jiro en la Provincia, correspondiente al año 1888.

DEPARTAMENTOS	VALOR	
	\$	%
Capital.....	81.287	80
Acha.....	1.898	
Campo Santo.....	2.082	
Metán.....	8.182	
Molinos.....	612	
Vina.....	444	
Cerrillos.....	1.569	
Caldera.....	882	80
Chicoana.....	704	40
Rosario de Lerma.....	1.154	
San Carlos.....	810	90
Poma.....	630	
Orán.....	261	60
Rosario de la Frontera.....	1.849	40
Guachipas.....	150	
Cachi.....	1.488	
Cafayate.....	1.938	90
Rivadavia (según cuadro del 87).....	674	
	50.453	80

Las importaciones y exportaciones hechas con intervencion de las Aduanas de Salta y Orán, durante el quinquenio de 1883 a 1887, fueran:

AÑOS	Importacion	Exportacion	TOTALES
	\$ %	\$ %	

LAS IMPORTACIONES Y EXPORTACIONES HECHAS CON INTERVENCION DE LAS
ADUANAS DE SALTA Y ORÁN, DURANTE EL QUINQUENIO DE 1883 A
1887, FUERON:

AÑOS	Importacion \$ $\frac{m}{n}$	Exportacion \$ $\frac{m}{n}$	TOTALES
1883	148.207	110.527	258.614
1884	207.782	93.357	301.139
1885	150.208	135.238	285.446
1886	172.040	21.193	193.233
1887	180.622	64.831	245.453

BIBLIOGRAFIA

- Acevedo , Oscar Ediberto “La intendencia De Salta del Tucumán en el Virreinato del Rio de La Plata U.N.C Facultad de Filosofia y Letras , Instituto de Historia.
- Bossio, Jorge “ Historias de las Pulperías “ Año 1972.Editorial Plus Ultra
- Coluccio,Felix “Diccionario Folclorico Argentino” Tomo 2 Ed.Luis Laserre y cia. s.a.
- Frias, Bernardo Historia del General Marin Miguel de Guemes. Tomo 1 (pag.121)
- Gonzalez Bernaldo, Pilar ” Acerca de las pulperías” Revista 3 –Escuela de historia – Facultad de Humanidades U.N.Sa.
- Raspi , Emma “Sobre Tenderos y Pulperos: Minoristas urbanos de Salta y Jujuy siglo XIX .
- Santillán Diego A. de “Gran Enciclopedia Argentina,Tomo 4 Ed.Ediar s.a
- Zorreguieta Mariano , “Apuntes Historicos “

**REFLEXIONES ACERCA DEL LOS CONCEPTOS
DE “FOLKLORE” Y “FOLKLOROLOGÍA”**

LIC. JUAN MARCELO TEVES

2014

A.D.I.F

(ASOCIACION DE INVESTIGACIONES FOLKLÓRICAS)

CO.F.F.AR.

(CONSEJO FEDERAL DEL FOLKLORE ARGENTINO)

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo es un ensayo, una reflexión seria acerca de los conceptos de “folklore” y la “Folklorología”. Además, tiene como uno de sus objetivos plantear una nueva hipótesis que nos permita ampliar tanto la comprensión de estos conceptos como el campo de acción en el cual se desenvuelve el trabajo del folklorólogo.

Creemos que es necesario comenzar, o continuar, con el desarrollo de este tipo de trabajos para plantear nuevos enfoques epistemológicos que nos permitan dar cuenta de los nuevos problemas que nos plantea la modernidad.

Otro objetivo planteado, aunque somos conscientes de que es algo ambicioso, es el de ir sentando las bases de la Folklorología para lograr el reconocimiento y ganar, cada vez más, un lugar autónomo dentro de las ciencias sociales.

La investigación folklórica, con intentos de rigor científico, no es algo novedoso y tampoco lo es la Folklorología, cuya terminología viene sonando desde hace por lo menos 60 años. Pero lo que sí es nuevo, en términos académicos y universitarios, es la aparición del folklorólogo formado en la universidad, es decir, el “Licenciado en Folklore” cuya formación se obtiene en la actual U.N.A (Universidad Nacional del Arte, ex IUNA), en el Área Transdepartamental de Folklore, Buenos Aires, Argentina.

Hasta este momento quienes se dedicaban, y por supuesto siguen y lo pueden seguir haciendo, eran investigadores sociales de otras ramas científicas tales como la antropología, letras, sociología, etc. y aficionados interesados en el tema.

Ahora, aparece un nuevo actor social y científico, por eso estamos convencidos de los planteos que se proponen en este ensayo, porque los tiempos han cambiado y debemos comenzar a realizar nuestros aportes, desde la Folklorología, para seguir conociendo y revalorizando las culturas tradicionalizadas. Y no solamente la de Argentina, sino proyectando nuestra mirada integra hacia el mundo, porque las culturas tradicionales de cada territorio no son algo aislado sino en permanente vinculación con otras culturas de otros territorios, y con el pasado, el presente y el futuro.

INTERPRETACIÓN DE LA PALABRA “FOLKLORE” Y SUS CONSECUENCIAS.

La palabra “folklore”, creada el 22 de agosto de 1846 por Williams Jhonn Thoms, originalmente tiene dos acepciones posible. Una hace referencia a la etimología de la palabra y otra a su definición conceptual.

Comenzaremos analizando la primera. Etimológicamente hablando “folklore”, que fue un neologismo en el momento de su creación, surge de unir dos palabras, a saber, “folk” y “lore”. La primera puede significar gente, pueblo, vulgo, humanidad, etc; mientras que la segunda podía interpretarse como conocimiento, saberes, sabiduría, etc. Así, la unión de las dos palabras, es decir, “folklore” se tradujo generalizadamente como “*la sabiduría del pueblo*”.

Ahora bien, respecto de la segunda acepción, que es realmente la que nos interesa particularmente, fue también Thoms quien explicó, en su carta dirigida a la revista El Ateneo, que con la creación de esa palabra quería hacer referencia a “*aquel sector de las Antigüedades y de la Arqueología que abarca el saber tradicional de las clases incultas en las naciones civilizadas*” (“...*the traditional learning of the uncultured clases of civilized nations*”) (Magrassi-Rocca, 1991: 31). Es decir, hace una aclaración conceptual sobre el significado correspondiente a la palabra “*folk*” (respecto de la palabra *lore* la única salvedad que hace es aclarando que no se trata de todos los conocimientos sino de los tradicionales), la cuál refiere no a todas las personas sino a las que pertenecen a “*las clases incultas*”, que además se encuentran dentro de “*las naciones civilizadas*”. (!!!).

Así, para los científicos de la época el concepto de *folk* quedó asimilado al de *pueblo* y este a su vez al de *inculto* aunque, en casi todas las traducciones que encontramos, esta palabra fue reemplazada por “*popular*”, cuestión cuyas consecuencias explicaremos luego.

Si bien ha habido algunos intentos de análisis de estas palabras y las consecuencias que ellas conllevan, creemos que aún estos intentos no han sido suficientes, y por lo tanto debemos seguir insistiendo en ello para explicar los errores con los que nos encontramos en la actualidad a la hora de definir conceptualmente, no que significa sino principalmente, quiénes son los portadores de esos “saberes tradicionales”.

Hay varias cosas que debemos identificar y analizar respecto de algunas de las palabras utilizadas en la definición original de folklore, ya que éstas no son arbitrarias sino todo lo contrario, son sumamente subjetivas respecto de la ideología de quién las utiliza.

En primer lugar observamos y leemos la frase “*clases incultas*” (*uncultured clases*), esto significa que para Thoms los portadores originales de los conocimientos folklóricos eran ese sector de la sociedad considerados sin cultura. Si Cultura es, en líneas generales sin entrar en demasiados detalles, “todo lo que el hombre agrega a la naturaleza”; no existe ser humano sobre el planeta Tierra que no posea una cultura propia compartida con los integrantes de la sociedad en la que vive. Todos poseemos distintos tipos de saberes referidos a los modos de cómo hacer las “cosas”, por ejemplo, la forma de construir una vivienda, cómo cazar determinado animal, cómo vestirnos para determinadas ocasiones, algunos podrán saber más que otros sobre cómo cultivar la

tierra, etc; y lo que es más importante, la cultura de una sociedad está constituida por la suma de los saberes de todos.

Pero, los parámetros con los que se medía si una sociedad era más “civilizada” o más “salvaje” eran los prejuicios impuestos por los intelectuales del “positivismo”. En los albores del siglo XIX, ambos términos, cultura y civilización eran empleados casi de modo indistinto, sobre todo en francés e inglés. Esto nos lleva a la reflexión de la segunda frase, “*de las naciones civilizadas*”. Es que el siglo XIX estuvo invadido por las ideas de “Orden y Progreso”, entendidas estas ideas como las bases ideológicas de una sociedad y quienes no compartieran estas ideas eran consideradas sociedades incivilizadas. Y es justo recordar que estas “sociedades incivilizadas” (y por lo tanto necesitadas de recibir a como dé lugar las ideas del progreso), eran tanto los países latinoamericanos, los africanos, y los asiáticos.

Con lo cual, hilando muy fino, podríamos incluso llegar a concluir que estos países “incivilizados” ni siquiera poseían un “folk-lore” que debía ser “rescatado”, ya para ello había que pertenecer primero a una nación “civilizada” y dentro de ella, pertenecer a la “clase inculta”.

Otro problema semántico al que nos enfrentamos, continuando con el análisis en el mismo sentido en el que lo venimos haciendo, es de la utilización de la frase “clase popular” en reemplazo de “clase inculta”. Lo primero que resalta a “simple vista” es el término “clase”.

En sociología, la *clase* es un tipo de estratificación social basada en criterios económicos o educativos. Desde el punto de vista económico son comunes las expresiones “clase alta”, “clase media” y “clase baja”, alusivas a los tres bloques en los que se suele dividir a la población según su riqueza. Quizá sea desde el segundo punto de vista, es decir, el educativo, desde donde Thoms hace su distinción de “clase inculto” (culto – inculto). Como quiera que haya sido la intención el autor, lo cierto es que, por lo menos sabemos que “clase inculta” no es lo mismo que “clase popular”. Entendemos que, hoy por hoy, el término “popular” fue, y es, utilizado como un eufemismo de **pobreza**. Y sabemos muy bien que una cosa es pobre o rico y otra muy distinta es referirnos a alguien como culto o inculto (aunque como ya aclaramos no existe la persona inculto), y en ese caso estaremos haciendo alusión al mayor o menor nivel de instrucción académica que tenga la persona.

Esta cantidad de malas interpretaciones, para nosotros, es lo que ha provocado que siempre se haya asociado el concepto de “folklore” con la gente pobre, marginal, del campo, etc. de modo tal que podríamos establecer las siguientes relaciones, a saber:

Folk ===== pueblo ===== clase inculta ===== clase popular (eufemismo de pobreza)
Lore ===== sabiduría===== cultura ===== cultura tradicional.

Y sin olvidarnos, además, de la condición original de “civilizado”, cuya concepción también fue utilizada aun en los años 50’ y 60’ tanto por Bruno Jacobella como por Augusto Raúl Cortazar para los temas de la investigación folklórica en Argentina.

LA DEFINICIÓN DE “FOLKLORE”

Si quisiéramos hacer una investigación inductiva y buscar todas las definiciones con que, a partir de Thoms, se reinventó o redefinió la palabra “folklore”, seguramente terminaríamos escribiendo un libro realmente muy extenso. Un ejemplo de ello es el libro de Alfredo Poviña, quien ya en el año 1953 publica una nómina con 39 definiciones de científicos dedicados a la investigación folklórica (Poviña, 1953: 41). Y es que la razón por la cual se han escrito (y seguimos escribiendo) tantas definiciones radica, como explicamos anteriormente, en las diversas interpretaciones conceptuales en las que derivó la original.

Es que el tema es realmente muy complejo porque involucra cuestiones ideológicas, económicas, políticas y sociales; y además es un tema muy caro al sentimiento de la gente.

Cierto es que, de manera más o menos precisa, todas las personas tienen una idea de lo que significa la palabra “folklore”. Lo normal es que la gente, cuando no sabe la definición precisa, lo defina por medio de la enumeración de algunos de los elementos que componen el “folklore”. Así, por ejemplo, la gente dice: folklore es lo que tiene que ver con nuestras danzas, cantos, costumbre, etc. y como siempre es infaltable la frase romántica: “*lo nuestro*” (!!!), sin saber realmente qué es “lo nuestro”.

Analizando este problema de la definición, en Argentina encontramos que la palabra más autorizada fue durante mucho tiempo, y para muchos lo sigue siendo, la del Dr. Augusto Raúl Cortazar, quien realmente dedicó su vida como nadie a la investigación folklórica.

Cortazar no da una definición precisa de lo que es “folklore”, sino más bien lo caracteriza, de manera tal que en líneas generales, dice que lo folklórico es lo que se caracteriza por ser popular, empírico-inductivo en cuanto a la captación de sus fenómenos y oral en su transmisión, colectivizado, funcional, tradicional, anónimo y localizado.

Escrito por él mismo en su libro “Qué es el Folklore”, Cortazar argumenta que está de acuerdo con las definiciones europeas (a diferencia de las concepciones que ya se venían trabajando en EEUU), propuestas para lo que sería considerado folklore y que por lo eso no incluye, o excluye, como portadores de nuestro folklore nacional argentino tanto a los pueblos originarios como a los habitantes de la ciudad y los inmigrantes. Desde ya aclaramos que nuestra intención no es, bajo ningún punto de vista, criticar negativamente las ideas de Cortazar, pero si debemos mencionarlas para explicar luego por qué no estamos de acuerdo en que se siga investigando lo folklórico en el marco del paradigma cortazariano.

Para empezar consideramos, al igual que el investigador español Luis Viana, que “*todos somos folk o gente*” (Díaz Viana 2000: 19), y en consecuencia, así como consideramos que no existe nadie sin cultura también afirmamos que no existen individuos que no sean también portadores de una “*cultura tradicional*” o sea, portador de un folklore. Por lo tanto, no importa si la persona que realiza tal o cual practica folklórica es de “clase inculta”, “clase culta”; o si es “clase popular”, “clase baja”, “clase media”. “clase alta”; o si vive en el campo o la ciudad; e incluso si esa persona pertenece a los pueblos

originarios o no. Porque como señala Colombres, trayendo a otro investigador, “*para Albert Marinus, los hechos folklóricos son hechos sociales, a la par que los lingüísticos, económicos, jurídicos o culturales, y como ellos cumplen una función en el organismo de la colectividad.*” (Colombres, 1987: 129); y las sociedades están formadas, lo decimos una vez más, por todos los individuos.

Por otro lado, también debemos entender que la palabra “folklore” sencillamente es un nombre que designa un conjunto de “cosas”. Entonces, la pregunta es ¿cuáles son esas “cosas” que en conjunto forman el folklore de una sociedad? En principio la respuesta es todo aquello que forme parte de la “cultura tradicional de una sociedad”. Así de simple. Este conjunto de hechos culturales tradicionales, su vez, lo podemos subdividir internamente en tres grandes sub-grupos: “*de índole espiritual - como los relativos a la concepción del mundo, a las creencias, a las artes-, de índole social - como el lenguaje, los usos y costumbres, las fiestas y ceremonias-, o de índole material - como las distintas maneras de utilizar los recursos naturales, desde los extrahumanos –animales, vegetales, minerales-, hasta los humanos –técnicas corporales, destrezas-, y desde las formas más simples de aprovechamiento hasta las más complejas de transformación.*”(Latour de Botas, 1986: 12).

Ahora bien, hay algo en lo que sí vamos a estar de acuerdo con el Dr. Cortazar, y es en la diferencia que él hacía diciendo que “*todo hecho folklórico es un hecho cultural, pero no todo hecho cultural es un hecho folklórico*”. Es decir que lo que se debía estudiar y analizar era entonces, el proceso de folklorización que iba sufriendo un hecho cultural hasta convertirse en tradicional (folklórico). Y esto nos lleva a otra reflexión o pregunta, ¿no será que lo que hay que observar es el “proceso de tradicionalización” de los hechos culturales? (Sacar del medio la palabra “folklorización” porque es más lo que confunde que lo que aclara). Lo que debemos entender, contrariamente a lo que opinan muchos, es que “el folklore” no es algo pueda “morir” porque siempre hay creaciones culturales nuevas, y por lo tanto factibles de ser tradicionalizadas por la sociedad.

Entramos así en el problema de definir el “proceso de tradicionalización”. Cortazar sostenía que para que algo fuera tradicional debía de haber perdurado por lo menos tres generaciones o haber cumplido por lo menos 100 años desde el comienzo de su práctica. Por ejemplo, una práctica era considerada tradicional si era reproducida por el abuelo, su hijo y su nieto. En la actualidad el concepto de “tradicional” se va modificando ya que los medios de comunicación y transmisión de la información no son los mismos que hace 50 años, sino que, debido a los avances tecnológicos de las telecomunicaciones la información nos es transmitida de una manera impresionantemente rápida. De hecho en la modernidad en la que vivimos estamos día a día “bombardeados” de información de toda índole. En un trabajo realizado por Ana María Dupey y Marta Blache, respecto de la tradición, nos dicen: “*La tradición ya no se concibe como la marca diacrítica más distintiva de lo folklórico sino como el esfuerzo que realizan los agentes sociales para situar, en tiempo y espacio, las manifestaciones folklóricas con el objeto de mantener vigentes los efectos sociales y culturales; en particular en términos de su papel simbólico en la afirmación y negociación de las identidades grupales.*” (Dupey-Blache, 2007: 308), (el resaltado es nuestro). Es que la característica principal de lo tradicional no es una cuestión cuantitativa como puede ser la cantidad de años transcurridos, sino

más bien cualitativo referida al “*grado de identificación*” que el sujeto obtiene reproduciendo determinada práctica folklórica. Esa cualidad “identitaria” es la que hace que las personas sientan un “*sentido de pertenencia*” a un determinado grupo social; a su vez, estos grupos sociales pueden ser: el grupo barrial, el grupo provincial, el grupo nacional; visto de esta manera el “folklore” puede ser: un folklore barrial, un folklore provincial, un folklore regional o un folklore nacional (e incluso si se quiere también podríamos llegar a encontrar un folklore continental.)

ALGUNAS HIPOTESIS CONTEMPORANEAS

Por supuesto que en los últimos años se han intentado nuevas hipótesis respecto del tema de la definición de folklore. E incluso en los ámbitos académicos internacionales también han comenzado a proponer nuevos términos y definiciones. Tal es el caso propuesto por la UNESCO refiriéndose al “Patrimonio Cultural Inmaterial e Intangible” A continuación transcribiremos algunas de estas nuevas propuestas:

- a) *“El folklore (en un sentido lato, la cultura tradicional), es una creación originaria de un grupo y fundada en la tradición, expresada por grupos o individuos reconocidos como respondiendo a las aspiraciones de la comunidad en cuanto éstas constituyen una manifestación de su identidad cultural y social. Las normas y valores se transmiten oralmente, por imitación o por otros medios.”* (UNESCO, 1982: 1).
- b) *“el hombre en su interacción social trata de integrarse con otros próximos, física, cultural y emocionalmente, para constituir grupos de identidades. Esta identificación se cumpliría según una doble ecuación: el hombre se identifica con el grupo más o menos amplio en que despliega su actividad, y este grupo se diferencia del resto de la comunidad mediante la adopción de determinados comportamientos específicos. Estos mecanismos de identificación y diferenciación no deberán estar previstos en el marco institucional de la sociedad a la que pertenecen. Deberán también seguir pautas de comportamiento incorporadas desde las generaciones precedentes al acervo cultural de dicho grupo de interacción inmediata. La manifestación se da en un ámbito físico aunque no necesariamente tiene que tener una localización geográfica específica”.* (Blache - Magariños de Moretín, 1980: 3).
- c) *“es la expresión –principalmente ideológica- de un modo de producción o formación socio-económica determinada, pero no en su sentido puro, inmediato o mecánico, sino en última instancia; es decir, el modo de producción o formación socio-económica (combinación de modos de producción puros), manifestadas en relaciones técnicas y sociales de producción subsistentes en épocas posteriores (puras o combinadas con las nuevas condiciones económicas), dando lugar a expresiones culturales*

(ideológicas) específicas o combinadas; puestos en manifiesto finalmente en “hechos” folklóricos con características propiamente ideológicas (ritos, costumbres y actividades no económicas, artes, artesanías, etc), y secundariamente económicas (rezagos de costumbres económicas, etc.), que por ser costumbres pretéritas son también manifestaciones ideológicas”. (Melgar Vásquez, 2008: 63)

Por último unas palabras de Eduardo Galeano, referidos al concepto de cultura popular, pero que bien podría aplicarse a folklore.

d) “Para Eduardo Galeano, la cultura popular es un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea”. (Colombes, 1987: 18).

Haremos un breve repaso por estas cuatro definiciones y haremos algunos comentarios respecto de cada una de ellas (sobre todo explicando por qué no estamos de acuerdo en su totalidad con cada una de ellas), porque con algunos conceptos planteados por supuesto que sí estamos de acuerdo. En la primer definición que planteamos, es decir, la propuesta por la UNESCO vemos que de la misma se desprende un concepto de folklore como “algo” que se crea específicamente para que sea folklórico y la tradición aparece como una suerte de ingrediente que debiera ser agregado “desde afuera” a una receta para producir ese “algo”. Las sociedades no crean directamente lo folklórico sino que dichas creaciones, en principio, formarían parte de la cultura de la sociedad y quizás logren ser tradicionalizadas, (folklóricas). Luego, dice quiénes o quien reproduce tales expresiones aclarando que puede ser un grupo o un “individuo”. Sería un error hablar de “individuos” porque lo que determina que “algo” sea folklórico es la práctica social, colectiva o grupal, o como sea que se lo quiera llamar. Las “normas y valores” son cuestiones que nada tienen que ver con una definición de lo es “folklore”. En todo caso serán cuestiones anexas.

La segunda definición propuesta es con la que más estaríamos de acuerdo en cuanto a su planteo. Quizá su único “pecado” sea el ser muy “rebuscada”, o sea, con la utilización de palabras y conceptos bastante complejos de entender en una primera lectura. Las definiciones, de lo que sea que se quiere definir, deben ser lo más precisas y comprensibles posibles. La definición de Blache habla de: “*el hombre*”, “*grupos*”, “*interacción social*”, “*identidad*”, “*diferenciación*”, “*comportamientos específicos*”, “*no institucional*”, “*generaciones precedentes*”, “*no necesariamente localizados*”. Nuevamente nos encontramos con algunos conceptos que son características y por lo tanto no necesitan estar en la definición; en todo caso será algo secundario de explicar o para tener en cuenta. Por ejemplo, al “ser humano” se lo puede definir como: “Los seres humanos son, desde el punto de vista biológico, una especie animal cuya denominación científica es *Homo sapiens*”; pero se define como: “es lo que tiene dos piernas, dos pies, dos brazos, puede pensar y razonar, etc...”, eso sería solamente nombrar sus características. Para el caso de nuestra segunda definición, tales características serían las de “*no institucional*”, “*generaciones precedentes*”, “*localizado o no*”. Además, al caracterizar algo social como lo folklórico, es complicado por las mismas

transformaciones que van sufriendo las sociedades con el paso del tiempo. Y lo que ayer era considerado una característica esencial, hoy ya no lo es o puede no serlo más adelante.

La tercera definición es sin duda la de mayor complejidad en cuanto a su comprensión, pero no por ello deja de ser sumamente interesante el planteo que se propone. Claramente observamos la influencia de la teoría marxista, ya que la definición es planteada en términos de: *“modo de producción”*, *“formación socio-económica”*, *“relaciones técnicas y sociales de producción”*, *“manifestaciones ideológica”*. Esta definición, de alguna manera es muy similar, a la concepción de Gramsci, quien pensaba que el folklore era la principal herramienta que poseían las clases bajas para enfrentarse al poder de las clases dominantes. Melgar Vásquez utiliza el término *“expresión”*; es decir, que el hombre por medio de “hechos folklórico” puede expresarse y estas intenciones de expresión pueden ser conscientes o inconscientes, o sea, estar cargadas de ideología o no. Y cuando el hombre se expresa es libre. Pero el problema de la definición radica como dijimos en su excesiva complejidad conceptual. Por último, la cuarta definición propuesta por Eduardo Galeano, que en realidad es para definir “cultura popular”; es la más simple y precisa de todas las definiciones. Ésta también podría ser una definición aplicable a “folklore”, siempre y cuando hiciéramos la salvedad de hablar de “cultura tradicional popular”; y entendiendo como popular la de absolutamente todos los integrantes de una sociedad.

Parecería ser que siempre, en casi todas las definiciones, hay que aclarar cuál es el significado con el que se utilizan determinadas palabras. Es que el uso del lenguaje es algo arbitrario, y depende solamente de quien está escribiendo. Quien propone una definición, a su vez, también está eligiendo con qué palabras va a explicar lo que se pretende explicar.

Las definiciones tienen que tratar de ser objetivas, sin ambigüedades o que acarren discusiones interminables. Claro que el tema de la objetividad es muy difícil porque estamos tratando temas sociales, por eso tales definiciones deben ser “dinámicas” no “estáticas”. Es decir, hay que entender que la “cultura folklórica” no es algo que pueda “morir”, eso pasará el día que el hombre no exista más sobre la tierra.

HACIA UNA NUEVA HIPÓTESIS

La intención de este trabajo es proponer una nueva hipótesis (que quedará a la consideración de la comunidad científica), que nos permitirá tanto ampliar la comprensión de lo que se entiende hoy por “folklore”, a su vez nos permita desarrollar la investigación dentro de un nuevo marco epistemológico para la Folklorología.

Nuestra hipótesis es la siguiente:

Folklore: “*es el conjunto de las manifestaciones culturales históricamente tradicionalizadas que se producen en un determinado territorio, dando sentido de identidad y pertenencia grupal a sus habitantes*”.

A su vez, esta hipótesis propuesta nos permite reducirla a una proposición más sencilla y coloquial a modo de respuesta rápida y clara para la gente no especializada en el tema:

Folklore: “*es el conjunto de manifestaciones culturales tradicionales de los habitantes de un determinado territorio*”

Es nuestra intención, al plantear esta nueva hipótesis, cambiar radicalmente el punto de vista “tradicional” desde el cuál se ha investigado siempre, es decir la “sociedad”. Si bien es cierto, y no puede ser de otra manera, que el objeto de estudio sigue siendo el comportamiento social las investigaciones folklóricas resultarían mucho más enriquecedoras si partimos del: análisis de un determinado territorio, elegido para ser investigado, y a partir de él estudiar las manifestaciones folklóricas que se producen y/o reproducen dentro del mismo. Esta es la premisa desde la cual parte nuestra investigación, que nos permite ampliar el campo de acción y análisis al no estar sujeto a un “*determinado sector de la sociedad*”. Al poner el foco de observación en el “**territorio**” (supongamos una provincia), se investiga a toda la sociedad que lo habita, de manera tal que nadie pueda quedar excluido ni por pertenecer al “campo” o a la “ciudad”, ni por ser “clase baja”, “clase media”, “clase alta”, etc. No sería tan importante quién realiza la manifestación sino quienes se sienten identificados con ella. Un ejemplo claro de esto es el “tango”, ya sea que se practique o no por todas las personas, lo cierto es que todos habitantes del territorio argentino nos sentimos identificados ante el mundo a través del “tango”.

Para nuestra grata sorpresa, y por suerte luego de habernos planteado esta nueva hipótesis, fuimos al diccionario inglés para ver cómo la propia lengua inglesa define el “folklore”, y dice: “*fokl-lore: the traditional stories, customs, etc of a particular area or country*”. (Longman Dictionary, 2003: 621).

Otra ventaja de nuestra hipótesis (recordemos que epistemológicamente toda nueva hipótesis es un intento de responder los cuestionamientos o problemas que no se puede responder desde el paradigma científico reinante en el momento de la investigación), tiene que ver con la cuestión cronológica. La palabra “**históricamente**”, en la hipótesis, tiene una relevancia sumamente importante ya que le da el dinamismo necesario que debe tener una investigación folklórica. Bajo este precepto de lo histórico la investigación podría comenzar, si así lo requiriera, desde el origen histórico de la creación de la manifestación folklórica investigada. Por ejemplo, si queremos investigar la manifestación folklórica conocida como “el culto a la Pachamama” que se festeja el día 1° de agosto, tendremos que recurrir al estudio de los pueblos originarios que gestaron dicha manifestación. Es decir, que lo pasado y “*muy pasado*”, la historia cultural tradicionalizada del territorio analizado, también forma parte del campo de

acción del folklorólogo. Con esto queremos decir que el análisis del contexto social de producción de una manifestación folklórica gesta por los pueblos originario de nuestro territorio también es de la competencia de la Folklorología.

El sentido de *“identidad”* y *“pertenencia grupal”* son, en realidad, características propias de a la condición de *“tradicionalidad”*, y si bien podrían no estar en nuestra definición, como es el caso de la segunda hipótesis derivada de la primera, creemos que no está demás hacer esta aclaración dentro de la misma hipótesis para evitar discusiones futuras sobre el concepto de tradicionalidad. (que ya explicamos más arriba con las palabras de Blache-Dupey).

LA FOLKLOROLOGÍA

Ya en el año 1953, Alfredo Poviña en un artículo de su libro, se preguntaba “¿por qué folklore y Folklore; y no folklore y Folclología?” (Poviña, 1953: 2). Esta pregunta la realiza porque, como es evidente (y siempre lo ha sido), no se puede nombrar de la misma forma al objeto de estudio y a la ciencia que lo estudia. Es como decir: la Antropología es la ciencia que estudia la antropología; o la Sociología es la ciencia que estudia la sociología.

La primera pregunta que uno se hace es ¿se puede estudiar científicamente el folklore?, y si la respuesta es afirmativa, ¿cómo debiera llamarse? La respuesta a la primera pregunta es afirmativa, es decir, el folklore de un territorio (según nuestra hipótesis), si es algo que se puede estudiar científicamente, y esto ya ha sido demostrado por diversos investigadores.

Y la respuesta a la segunda pregunta es la “Folklorología”. Este nombre es tan válido como como: Antropología, Sociología, Politología, Comunicología, Psicología, Tecnología, Climatología, Astrología, Epistemología, Bibliotecología, etc, así como con la letra F tenemos: farmacología, filología, fisiología, fitología, fitopatología, fonología, fraseología, frenología; desde la “a” a la “z” (zoología), no hay menos de 157 palabras terminadas en “logía”, pasando por palabras que también suenan raro: semasiología, piretología, perisología, paidología, otorrinolaringología, monadología, malacología, histerología, helmintología, haplogía, edafología, etc.

Hágase el esfuerzo de leer todas las palabras que hemos escrito como ejemplo (por no poner las 157), luego mencione la palabra folklorología; y verá que no es tan extraña como antes. Entonces, ¿cuál es el problema de que la ciencia que estudia “el folklore de un territorio” se llame Folklorología? Que sea algo difícil de pronunciar no es la respuesta.

Por otro lado, podemos también pensar lo siguiente: si ya existe algo que se llama “Ciencias Sociales” y además existe la Sociología, ¿por qué siguen existiendo la demás ramas científicas?, ¿La Antropología Social no es parte de la Sociología? El objeto de estudio de cualquiera de las ramas de las ciencias sociales es la “sociedad”, y la Folklorología no es una excepción al contrario, entonces la diferenciación está en las variaciones de los análisis y resultados que se obtienen de investigar el mismo objeto.

La Folklorología busca, también, conocer y dar respuesta al interrogante de **“cómo, en un determinado contexto histórico y social, se produce y/o reproduce la interacción de las relaciones sociales mediadas por las prácticas folklóricas de un territorio”**. Y este es el objetivo principal de la Folklorología.

En cuanto a su objeto de estudio está dicho en la misma hipótesis de la definición propuesta; es decir, **“la cultura históricamente tradicionalizada de un territorio”**.

Y en relación a la metodología adoptada para su análisis vamos a coincidir con lo planteado por Alejandro Melgar Vásquez, o sea, el **“materialismo histórico” o “método dialéctico”**. Porque no se trata simplemente de hacer un análisis descriptivo de la manifestación folklórica (que está muy bien para el que lo quiera hacer y terminar ahí su investigación, no es nuestro caso), sino avanzar hacia el conocimiento histórico-social del hombre. Como decía Del Hymes: *“Y más allá de los modos de expresión y de la comunicación como tal, los intereses del folklore se extienden a asuntos de identidad y de sistemas de valores, de raíces y aspiraciones; dicho brevemente, al significado que los materiales folklóricos tienen para los que los tienen y los usan.”* (Del Hymes, 1975: 62).

La tarea del folklorólogo no solamente *“consiste en una labor permanente de diagnóstico sobre la cultura tradicional de las diversas áreas detectables –en nuestro caso – dentro del territorio político de la nación Argentina y en un procesamiento de esos datos para que puedan ser utilizados por otras disciplinas ...”* (Fernández Latour de Botas, 1986: 11), sino que somos nosotros quienes también debemos utilizar esos datos con nuestra disciplina, la Folklorología.

Las sociedades cambian, no se “civilizan” ni “evolucionan” ni “progresan”; simplemente vamos cambiando y en el camino vamos adquiriendo nuevos conocimientos que nos permiten conocer más sobre los comportamientos de la naturaleza y el hombre. Y cambian los paradigmas que encierran ese cúmulo de conocimiento.

Según el esquema, de cómo avanza el conocimiento científico, que planteaba Khun:

Enigma – ciencia norma (paradigma) – anomalías – crisis – revolución – nuevo enigma – ciencia normal (dentro del nuevo paradigma) – ...

Creemos que estamos en ese momento de la crisis-revolución y pasaje hacia un nuevo paradigma, porque desde Thoms, pasando por los años 50’ y 60’, a la actualidad la sociedad mundial ha cambiado y necesitamos un nuevo paradigma para dar respuesta a los nuevos interrogantes. La aceptación de los cambios de paradigmas, dentro de la comunidad científica, no es fácil siempre habrá obstáculos hasta que sean más los adherentes al nuevo paradigma que los defensores del paradigma anterior.

Debemos hacer de la Folklorología una ciencia mundial, pero sin perder de vista la mirada americanista, y colaborar en la transformación social hacia los ideales del “sumaj qamaña”, es decir, “el vivir bien” de la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

Blache, Martha; Magariños de Moretin, Juan Angel. “*Enunciados Fundamentales Tentativos Para la Definición del Concepto de Folklore*”. Cuadernos de Investigaciones Antropológicas. Cuaderno III. Buenos Aires, Argentina. 1980.

Colombres, Adolfo. “*Sobre la Cultura y el Arte Popular*”. Serie Antropológica. Ediciones del Sol S.A. Buenos Aires, Argentina. 1987.

Cortazar, Augusto Raúl. “*Qué es el Folklore*”. Lajouane. Buenos Aires, Argentina. 1954.

Del Hymes. “*La Naturaleza del Folklore y el Mito del Sol*”. En Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios del folklore y la cultura popular en USA. Cristina Sánchez Carretero y Dorothy Noyes (eds.) EEUU, 2000.

Días G. Viana, Luis. “*Reflexiones Antropológicas sobre el arte de la Palabra: Folklore, Literatura y Oralidad*”. Centro de Humanidades. Madrid, España.

Díaz, Esther. “*La Posciencia. El conocimiento científico en las postrimerías de la Modernidad*”. Editorial Biblos. Buenos Aires, Argentina. 2000.

Fernández Latour de Botas, Olga. “*Atlas de la Cultura Tradicional Argentina*”. Honorable Senado de la Nación. Buenos Aires. Argentina. 1988.

Lischetti, Mirtha (comp). “*Antropología*”. EUDEBA SEM. Buenos Aires, Argentina. 1994.

Longman. “*Dictionary of Contemporary English*”. Pearson Education Limited. England. 2003.

Magrassi, Guillermo E.; Rocca, Manuel María. “*Introducción al Folklore. Redfield, Foster, Chertudi y Otros*”. Centro Editorial de América Latina. Buenos Aires, Argentina. 1991.

Marcuse, Herbert. “*Cultura y Sociedad*”. Compañía Impresora Argentina S.A. Buenos Aires, Argentina. 1969.

Melgar Vásquez, Alejandro. “*Elementos de Folklore y Folklorología*”. Fondo Editorial del Pedagógico San Marcos. Perú. 2008.

Najmanovich, Denise; Lucanor, Mariano. “*Epistemología. Para principiantes*”. Era Naciente SRL. Buenos Aires, Argentina. 2010.

Poviña, Alfredo. “*Teoría del Folklore*”. Editorial Assandri. Córdoba, Argentina. 1953.

EL POETA PERSONIFICA A SU GUITARRA

Por Raúl Lavalle

Como no sé tocar instrumentos musicales, solo de un modo exterior intento percibir la entrañable unión que se da entre el poeta y sus líricas cuerdas. Tal sentir lo expresa de modo muy peculiar la célebre tercera estrofa de la primera parte del *Santos Vega* de Rafael Obligado:

Dicen que en noche nublada,
si su guitarra algún mozo
en el crucero del pozo
deja de intento colgada,
llega la sombra callada
y, al envolverla en su manto,
suena el preludeo de un canto
entre las cuerdas dormidas,
cuerdas que vibran heridas
como por gotas de llanto.

Pienso que debe haber otros antecedentes literarios de tal personificación, pero me quedo nada más con el viejo Anacreonte, lírico griego del siglo VI a.C. En realidad el texto que citaré es de *Anacreontea*; vale decir, un pequeño corpus de poemas que han llegado a nosotros bajo el nombre de Anacreonte, pero que no son de él sino de época bastante posterior.

Quiero hablar de Atridas
y quiero cantar a Cadmo,
pero la lira en sus cuerdas
solamente resuena amor.
Mudé una vez las cuerdas
y cambié yo toda la lira:

entonaba yo de Hércules
los trabajos... mas la lira
devolvía a cambio amores.
¡Adiós entonces, vosotros,
héroes! Que en verdad ella
solo sabe de cantar amores.

Está todo muy claro: por más que el poeta quiera exaltar en versos de alto vuelo a los héroes de la épica, la lira¹ con sus cuerdas solamente responde con temas de amor. Pero –¡a no engañarse!– las lides amorosas pueden ser más duras que los mentados trabajos de Hércules. Empecemos un recorrido poético de personificaciones, con una canción italiana de los '70, *Chitarra, suona più piano*, con letra de Franca Evangelisti y música de Marcello Marrocchi y Nicola Di Bari.

Chitarra, suona più piano:
qualcuno può sentire.
Soltanto lei deve capire,
lei sola deve sapere
che sto parlando d'amore.
Cantano i grilli nel grano
e un passero sul ramo;
nessuno dorme questa sera,
nemmeno lei a quest'ora
stringe il cuscino e sospira.
La luna è ferma nel cielo,
la lucciola sul melo;
chitarra mia, suona più piano;
anche se incerta la mano,
suona chitarra che è l'ora.
L'ora di darle tutto il bene che ho nel cuore,
di dirle addio per sempre o perdonare
e amarla come un altro non sa fare;
l'ora di respirare un poco d'aria pura:
un prato è verde quando è primavera,
il sole e caldo e poi scende la sera.
Per noi la notte odora di fieno,
io dormo sul suo seno.

¹ La palabra griega, que translitero, es *bárbitos*, un instrumento de muchas cuerdas.

Dio, come batte il suo cuore!
La gente sogna a quest'ora:
dormi, chitarra, che è l'ora.

El pedido a las cuerdas es de intimidad, pues en cosas de amores solo debe escucharme mi dulce amada. No obstante, acompaña una hermosa sinfonía de la naturaleza, en un momento que parece el de la primera noche: de allí viene *sera*, del latín *serus*, 'de la hora tardía', 'del atardecer.' Aunque *sera* es 'noche', no parece noche profunda, pues todavía se oye algún canto de pájaro entre los violines de los grillos. Como en una suerte de moderna discoteca (una *boîte*, se decía antes) el aire libre, las luciérnagas alumbran. Es el momento, guitarra mía, con la Luna compañera de los amantes como testigo, de decirle cuánto la quiero a la que espera, mi enamorada.

No sé cómo es el perfume del heno (*la notte odora di fieno*); mejor me puedo imaginar el latir del corazón bajo el seno amado. Pero de todas estas cosas no es fácil encontrar un confidente humano; en cambio me parece natural personificar la guitarra. Incluso para quien, como yo, no sabe cantar, la música y sus acólitos acompañan en las buenas y en las malas: "atraverso la mia voce / si espande e amore produce", canta Bocelli en *Vivo per lei*.

La guitarra es instrumento tanguero, pero hay otros, como el celebrado en *Bandoneón arrabalero*, que tiene letra de Pascual Contursi y música de Bachicha. Este último nombre cubre la identidad Juan Bautista Deambroggio (1890-1963), bandoneonista y compositor.

Bandoneón arrabalero,
viejo fuelle desinflado,
te encontré como un pebete
que la madre abandonó,
en la puerta de un convento,
sin revoque en las paredes,
a la luz de un farolito
que de noche te alumbró.
Bandoneón,
porque ves que estoy triste

y cantar ya no puedo,
vos sabés
que yo llevo en el alma

marcado un dolor.
Te llevé para mi pieza
te acuné en mi pecho frío:
yo también abandonado
me encontraba en el bulín.
Has querido consolarme
con tu voz enronquecida
y tus notas doloridas
aumentó mi berretín.

En el tango Contursi lleva la prosopopeya a un extremo, pues el instrumento devino niño expósito. Quienes gustamos de las cosas que se piantan, nos alegramos al encontrar en la calle un libro, una postal, un descolado mueble viejo o cualquier otro trasto. Necesitaríamos vivir en el palacio de la reina de Saba, para dar cabida a objetos que padecieron la muerte de la memoria. Pues bien, inmensa mezcla de alegría y tristeza será para un tanguero ver abandonado al bandoneón, ícono de la música del arrabal: tristeza por verlo mal; gozo por poder recuperarlo.

Nuestro protagonista recoge su criatura musical, la cura y la acuna. Hay recompensa que merece la pena, porque a la luz del mítico farol es transportado a la música de las esferas, a una lluvia de estrellas, a un concierto en la luna. La marca de su dolor se mitiga en ese instante, porque las penas sanan con las Musas. Sones roncros y tristones, como acompañando al amigo ejecutante, deja oír: nadie, ni la vieja, consuela como él. Será el objeto más valioso del pobre cotorro desarreglado.

Ahora vamos al folklore, pero con una composición que no es del todo ajena al tango, porque es de Carlos Gardel y versos de Alfredo Le Pera: el estilo *Guitarra, guitarra mía*:

Guitarra, guitarra mía,
por los caminos del viento
vuelan en tus armonías
coraje, amor y lamento.
Lanzas criollas de antaño
a tu conjuro pelearon,
mi china oyendo tu canto,
sus hondas pupilas
de pena lloraron.
¡Guitarra, guitarra criolla,

dile que es mío ese llanto!
Azules noches pamperas
donde calmé sus enojos,
hay dos estrellas que mueren
cuando se duermen sus ojos.
Guitarra de mis amores,
con tu penacho sonoro
vas remolcando mis ansias
por rutas marchitas
que empolvan dolores.
¡Guitarra noble y querida,
calla, si ella me olvida!
Midiendo eternas distancias
hoy brotan de tu encordado
sones que tienen fragancias
de un tiempo gaucho olvidado.
Cuando se eleva tu canto,
¡cómo se aclara la vida!
Y a veces tienen tus cuerdas
caricias de dulces
trenzas renegridas.
¡Como ave azul sin amarras
así es mi criolla guitarra!

Carlos Gardel fue un cantor criollo, un “cantor nacional.” Después se hizo cantor de tango. Esto nos recuerdan los que saben,² para que podamos saborear mejor una canción criolla que elogia las armónicas cuerdas. Pocas cosas me gustan más que las guitarras de Barbieri, Riverol y Aguilar, acompañantes del Morocho del Abasto. No sé tocar ni guitarra ni piano ni bombo legüero, pero puedo jactarme de que, cuando éramos jóvenes, una hermosa muchacha me cantó, al son guitarrero, la memorable *Trago de sombra*, de Eduardo Falú. Lloro también ahora de emoción, como la chinita que baña sus mejillas con llanto.

La amada tiene la belleza de todas las chinitas pampeanas, con brillantes trenzas y ojos negros hechiceros como estrellas. ¿Cómo conmovió y conquistar a semejante ricura? Yo fracasaría, pero el cantor no, pues en su voz pone lo lírico y lo épico. Le habla de las noches azules y de la bravura de los que antaño lucharon por el velo patrio. Y ese héroe no fue otro sino el gaucho, ese gaucho que ahora es víctima del olvido, uno de los peores enemigos. Al centauro criollo no lo domaron ni realistas ni leguas de

² Puede leerse, a este respecto, el artículo “El cantor del tango: su evolución en el tiempo”, de Ricardo García Blaya (http://www.todotango.com/spanish/biblioteca/cronicas/cantor_nacional.asp).

recorrido, sino la indiferencia de nosotros mismos. Todo caballero andante tiene su dama y su escudero. Nuestro pionero también, pues la guitarra es su compañera en las armas y en las letras.

Sí, la guitarra criolla deviene ave: sus notas son como un penacho de un pájaro azul. Sinestesia llamaban antes a la conjunción de sensaciones. Las hay aquí táctiles, visuales y auditivas. Y también, mediante el embrujo de las cuerdas, olemos las fragancias del tiempo de antes. ¿Cómo no va a considerar amiga el cantor a su guitarra? Ahora vamos en busca de Atahualpa Yupanqui y su *Guitarra, dímelo tú*:

Si yo le pregunto al mundo,
el mundo me ha de engañar.
Cada cual cree que no cambia
y que cambian los demás.
Y paso las madrugadas
buscando un rayo de luz.
Por qué la noche es tan larga,
guitarra, dímelo tú.

Se vuelve cruda mentira
lo que fue tierna verdad.
Si hasta la tierra fecunda
se convierte en arenal.
Y paso las madrugadas etc.

Los hombres son dioses muertos
de un templo ya derrumbado:
ni sus sueños se salvaron,
solo una sombra se da.
Y paso las madrugadas etc.

En soledad de campos y montes, el gaucho se hace preguntas existenciales. No tiene filósofos que lo ayuden; o sí, porque algún eco halla en su guitarra. A lo mejor ella no le responde, pero al menos lo escucha y acompaña en la inquietud. Es más, lo único que en el fondo le queda es un soliloquio al son de las cuerdas. Pero terminemos nuestra recorrida con *Guitarra trasnochada*, con letra y música de Arsenio Aguirre.

La noche me está envolviendo
con su lunita color de plata.

De lejos me trae el río
un rumor suave de agüita clara.

¡Qué noche, vieras qué noche!
La cordillera, toda nevada;
la luna se hace pedazos
sobre las cumbres de la montaña.

¡Ay, guitarra trasnochada!
Canta conmigo mis añoranzas,
contale cuánto la quiero
a la que espera, mi enamorada.

Semilla, te has hecho árbol;
flores y nidos fueron tus ramas;
el tiempo quiso traerte
hasta mis manos hecha guitarra.

Amiga, mi leal amiga,
que con mi alma lloras o cantas,
la noche se está volviendo
puro recuerdo, pura nostalgia.

De muchas cosas se puede hablar con la guitarra criolla. Pero un gaucho de los cerros argentinos, en paisaje bellísimo de argentada luna, piensa especialmente en su ansiosa enamorada. No puede estar con ella, no puede enviarle cartas, pero los vientos le llevarán los acordes y la dulce voz del afecto; además de la música de la naturaleza, especialmente representada en el rumor del arroyo fugitivo. Pero el instrumento, igual que su portador, tiene historia. Primero fue semilla; después, con mucha paciencia de Natura, se hizo árbol; luego devino guitarra; por fin, se humaniza, se vuelve capaz de llorar y de cantar con nosotros y de devolvernos el pasado perdido. Nuestro bellísimo folklore puede enorgullecerse con toda justicia de sus poetas.

Las cosas sienten con nosotros, según enseñan la poesía y la canción populares. Si cualquier cosa puede sentir y vivir, mucho más la guitarra, compañera de todo cantor; pero mucho más –en nuestro sentir nacional– del gaucho. Él hizo la patria grande a lomos de un animal que le fue inseparable. Pero en sus manos no solo había rienda y facón. Eso era necesario, mas no lo era menos el leño sonoro. Vino desde muy lejos,

pero se aquerenció aquí; se arrimó al palenque y supo paladear la mágica poción del palo y la yerba. ¡Guitarra, guitarra mía! Pero no solo la lira de la pampa se hizo persona viva. En la pluma de Oscar Mazzanti (por otro nombre, Oscar “Cacho” Valles, autor de la letra que musicó Pedro Favini en *El duende del bandoneón*) llegamos al paroxismo de las personificaciones, pues el bandoneón le pide a su amigo y amo Miguel Simón un trago de vino, para poder seguir acompañándolo.

Su fuelle por ahí le pide tomar
un trago en el mostrador:
será que tendrá reseca la voz
de puro trasnochador.

Raúl Lavalle

autonominado salteño

EL BILINGÜISMO EN EL PARAGUAY

Por **MIRTA GRACIELA AREVALOS ZIELONKO**

La vigencia del bilingüismo paraguayo marca la originalidad cultural de nuestra nación. Paraguay logró insertarse en el mundo hispanoamericano con una nueva identidad, fijada mediante un proceso de aportes y asimilaciones mutuas entre los conquistadores y nuestros ancestros, sin sufrir un brusco despojo de sus raíces ancestrales. Mientras los españoles introdujeron su lengua, los tupí guaraní la asimilaron y enriquecieron con la suya: **el guaraní.**

A través de los diversos acontecimientos sociohistóricos, la lengua guaraní logró sobrevivir y hasta hoy es la más empleada en la comunicación cotidiana. Gracias a su uso constante, no desapareció a pesar de las persecuciones para eliminarla, y en 1992 la Convención Nacional Constituyente la reconoció como una de las dos lenguas nacionales oficiales mayoritarias de Paraguay. Dicha Convención también asumió la realidad bilingüe del país, como se refleja en el artículo 140 de la Carta Magna, en el que se reconoce que tanto el castellano como el guaraní son oficiales.

La lengua guaraní es la única lengua indígena hablada por la mayoría de una población no indígena, y es la primera lengua amerindia que accede al estatuto de lengua oficial de Estado en el continente americano. Convive con el castellano en relación armoniosa, enmarcada dentro de un cuadro jurídico que garantiza la igualdad y la equidad para ambas lenguas en el territorio nacional.

EL LEGADO TUPÍ GUARANÍ

Los pueblos tupí guaraní no dejaron vestigios de su cultura material. A diferencia de las otras culturas amerindias que ofrecieron una serie de elementos culturales similares a los de la cultura europea, como ciudades, palacios, templos, objetos de arte, etc., los tupí guaraní han legado su lengua, y con ella toda su cultura.

Las raíces más profundas del universo cultural guaraní están tramadas de palabras. La palabra constituye la piedra angular de la esencia del propio ser humano, de la vida y del sentido que esta cobra en su existencia.

PARAGUAY PLURICULTURAL Y BILINGÜE

La nación paraguaya es pluricultural, ella está constituida por una población mestiza. Alberga una gran diversidad de comunidades, muchas de las cuales ya convivieron con los guaraníes en la época precolombina y otras fueron incorporándose a ella a través de los tiempos.

En la actualidad, el reducido número de componentes, que apenas alcanza el 1% de la población total del país, no impide que los pueblos indígenas mantengan sus costumbres y que conserven una identidad cultural y lingüística propia.

Las familias lingüísticas amerindias del Paraguay actual son:

Familia Zamuco: Ayoreo, Chamacoco.

Familia Mascoi: Angaité, Guana, Lengua Sanapaná, Toba-Mascoi.

Familia Mataco: Chorotí, Chulupí o Nivaclé, Maca.

Familia Guaicurú: Toba-Guaicurú.

Familia Guaraní: Chiriguano o Guarayo, Tapieté, Mbayá, Pái Tavyterá, Guayakí.

Paraguay es bilingüe porque el castellano y el guaraní modelan la identidad actual. Así como se habla del guaraní paraguayo se habla también del castellano paraguayo. El castellano europeo sufrió en Paraguay numerosas modificaciones fonéticas, gramaticales y léxicas bajo la influencia del guaraní.

El castellano es la lengua de la comunicación internacional y durante mucho tiempo aún seguirá manteniendo un papel preponderante en la transmisión de los saberes universales.

El español es la lengua que utilizamos para relacionarnos con la comunidad internacional, pero el guaraní es indudablemente la lengua que prevalece en la comunicación cotidiana.

El uso cotidiano del guaraní en la oralidad le brindó amplios espacios de libertad que contribuyeron al surgimiento de diversas variantes de la lengua. El estilo caracterizado por su extrema abundancia en préstamos lexicales y fraseológicos del castellano se denomina yopará (mezcla). El yopará es el registro más usado en las zonas urbanas, que acoge a una parte importante de la población rural en desplazamiento, por razones generalmente económicas, más habituada al uso cotidiano del guaraní en su medio.

El Paraguay es conocido como país bilingüe debido a la gran extensión del guaraní y el castellano en su territorio y en su población, pero en realidad es un país multilingüe y multicultural, porque se habla en el país 14 lenguas en total. Por encima de esta situación se extiende el bilingüismo guaraní/castellano que tiene las siguientes características: es diatópico porque baña todo el territorio nacional; es diastrático porque penetra todos los estratos sociales; es diacrónico dado que es producto de hechos históricos irrevocables; y es diglósico en el sentido de que ambas lenguas tienen sus áreas preferenciales de uso. El fenómeno del bilingüismo diglósico involucra inclusive a culturas minoritarias.

A nivel nacional, el grupo que se declara bilingüe guaraní/castellano es el mayoritario (58,36 %); el segundo lugar ocupa el grupo monolingüe guaraní (27,66 %); el tercer el monolingüe castellano (8,21 %); y el cuarto, los hablantes de lenguas de minorías culturales (5,56 %).

El bilingüismo paraguayo ha generado mucha polémica entre los estudiosos por su alta complejidad. Algunos niegan su existencia por el hecho de que el Estado no es bilingüe y tampoco el ciudadano. Ciertamente es difícil encontrar individuos bilingües coordinados, en decir aquellos que entienden, hablan, leen y escriben con eficiencia en ambas lenguas oficiales del país.

El caso es que el nivel de competencia lingüística de quienes nos declaramos bilingües es muy bajo, es un bilingüismo incipiente porque no fuimos alfabetizados en nuestra lengua materna –guaraní para la mayoría– y consecuentemente somos analfabetos en nuestra lengua propia.

En contrapartida, hacemos uso muy elemental del castellano porque se nos ha enseñado como si fuera nuestra lengua materna sin serlo, y por tanto, la mayor parte de la enseñanza se ha echado a perder. En suma, todos fuimos traicionados por el sistema educativo nacional.

EL BILINGÜISMO DISGLÓSICO EN PARAGUAY

El bilingüismo paraguayo es diglósico, al menos si se puede sostener esta aparente contradicción, porque las dos lenguas nacionales y oficiales: el castellano y el guaraní no gozan de igual estatus, estatuto o prestigio social.

Por su parte el guaraní sigue relegado a la intimidad del hogar, de la amistad, de la confianza, y de los momentos de reproche de ira o rechazo.

ASPECTO POLITICO

El mayor avance del idioma guaraní en el Paraguay se registró en las últimas décadas en el aspecto político

En el año 1992 una Convención Nacional Constituyente deroga la Constitución Política del Estado vigente durante la última dictadura de 35 años y promulga una nueva, elaborada con la participación política de todos los sectores de la sociedad. Esta Constitución eleva al idioma guaraní al nivel de lengua cooficial del Estado en todo el territorio nacional y en igualdad total con el castellano (Art. 140 de la CN). Al mismo tiempo la Constitución dispone que la educación formal se realizará en la lengua oficial materna del educando (Art. 77 de la CN). Con esta disposición la Carta Magna revoca el viejo sistema de enseñar a leer y escribir al niño monolingüe guaraní en lengua castellana; un atropello a la dignidad humana perpetrado por el Estado paraguayo durante 187 años de su vida independiente como una continuación sin variantes, lisa y llana del sistema educativo colonial. Sin embargo este precepto constitucional no se pudo implementar hasta la fecha por causa de diversos factores, pero principalmente por el boicot avieso de los dirigentes de la educación nacional que prefieren seguir con el viejo sistema colonial. El artículo 140 de la Constitución Nacional del Paraguay dispone en su última parte que la ley reglamentará el uso de las lenguas oficiales; pero el dictamiento de esa ley reglamentaria llevó nada menos que una lucha de 18 años para que el Congreso Nacional sancionara la Ley de Lenguas, promulgada el 29 de diciembre de 2010. Por medio de esta ley fue creada la Secretaría de Políticas Lingüísticas y la Academia de la Lengua Guaraní. Actualmente se encuentra en proceso de designación el plantel inicial de miembros de la Academia de la Lengua Guaraní que esperamos sea instalada dentro del presente años.

EL BILINGUISMO EN EL SISTEMA EDUCATIVO

La enseñanza bilingüe marca el punto de partida fundamental para el despegue hacia el desarrollo cultural de nuestro pueblo. Porque con la enseñanza bilingüe el paraguayo va a tener la oportunidad de aprender su idioma materno y al conocer bien su lengua materna que es la lengua de su comunicación familiar y de rutina, ha de conocer mejor también el castellano, y podrá manejar con fluidez y con la competencia debida ambos idiomas oficiales de su patria y así, dentro de algunos años, con la implementación de la enseñanza bilingüe, vamos a tener individuos bilingües coordinados y van a desaparecer los paraguayos lingüísticamente conflictuados. Al cabo de algunos años vamos a tener paraguayos que conocen en forma adecuada la lengua castellana, con posibilidad de acceder, a través de ella, en forma inmediata a la cultura universal.

Pero también ese paraguayo va a conocer en forma adecuada el idioma de sus ancestros, para dejar de reprimirse y de retraerse en su propia tierra, y de esa forma sentir seguridad de que no se le va a sustraer el idioma que él quiere como suyo. El guaraní tiene mucho que ver con la autoestima de la población mayoritaria del Paraguay.

EL BILINGUISMO EN PARAGUAY, ¿UNA REALIDAD POSIBLE???

Con la promulgación de la Ley de Lenguas, Paraguay aspira a cambiar una realidad: romper el desequilibrio entre los idiomas oficiales, el guaraní y el castellano, donde si bien el primero es mayoritario, lo habla un 86 por ciento de la población, no alcanza áreas formales del Estado ni espacios de poder.

De esta manera, el gobierno busca hacer efectivo el mandato constitucional que en 1992 proclamó al Paraguay como un país pluricultural y bilingüe, un concepto que es meollo de las discusiones en torno a cómo revalorizar el guaraní y terminar con el bilingüismo diglósico, es decir, un sistema donde una de las lenguas tiene un tratamiento superior a la otra.

Aunque es la lengua materna de la mayoría, los docentes no quieren enseñarlo porque no hay suficientes libros ni información didáctica y la población lo considera una tradición oral que se aprende en casa y en la calle, no en los claustros.

Recién en el año de su Bicentenario Paraguay empieza a trabajar con la cuestión bilingüe, mediante la reglamentación de una ley que impone, entre otras cosas, la creación de una Academia de la Lengua Guaraní para definir un alfabeto y una gramática oficial.

El arte musical de los aborígenes

A la rica diversidad cultural de las naciones indígenas de esta extensa región -- expresada en las numerosas familias lingüísticas que poblaron y pueblan el Chaco y el sur del actual Paraguay-- se une un conjunto de coincidencias en la manera de hacer música en la vida cotidiana.

Además de las prácticas ya señaladas de celebración y animación para la superación de las propias dificultades (aspectos relacionados con la función social de la música), se agregan las formas de expresión que resaltan por unir en un todo el acto de expresión: texto, canto, danza y ejecución musical en una sola actividad, sobre todo cuando se llevan a cabo las grandes ceremonias de la comunidad como, por ejemplo, las curaciones, las orgiásticas, las propiciatorias o las celebraciones por logros obtenidos.

Investigaciones arqueológicas y etnográficas, realizadas a comienzos del siglo XX, han permitido obtener valiosos registros de varias parcialidades hoy desaparecidas y de otras que, a pesar del tiempo transcurrido y las influencias de la cultura occidental, logran mantener algo de su estilo original. En todas ellas, la frase musical se percibía claramente, con diferentes grados de complejidad, de acuerdo con las etnias, pero las mismas eran de libre construcción y su desarrollo se producía por reiteración, con variaciones.

El acto musical se repetía durante largo tiempo hasta finalizar por cansancio físico de los participantes o por pérdida de interés gradual del grupo. La necesidad del menor esfuerzo mental y de cohesión grupal para las canciones y danzas colectivas suponían un predominio absoluto del ritmo binario, cerrando el círculo rítmico con el menor número de acentos y pulsaciones.

En los casos de piezas instrumentales de ejecución solitaria o el canto llano, se llevaban a cabo de manera libre y según las posibilidades del instrumento o del relato.

(...)

La etapa colonial: Las misiones jesuíticas

A diferencia de otras naciones de América en las que la herencia cultural de los años de la colonización española dejó un rico patrimonio artístico --cuyas huellas se encuentran

en los archivos de las grandes catedrales-- , en el Paraguay esta herencia cultural se refleja solamente en sus expresiones populares mestizas.

Los toques de caja y flautilla, así como los "aires plañideros españoles, en tono de lamentos", son citados por los cronistas y visitantes de la Asunción colonial. También se menciona otra esporádica actividad, como la desarrollada por un "Coro de músicos" de la catedral de la ciudad que, hacia 1545, lo integraban Gregorio de Acosta, Juan de Xara, Antonio Coto, Antonio de Tomás y Antonio Romero.

(...)

La musicología actual ha realizado valiosos aportes para la revelación del esplendor del arte musical en las misiones de la antigua Provincia Jesuítica del Paraguay. Lo que hace más de tres décadas existía solamente en las apasionadas crónicas, cartas anuas y libros, hoy se muestra en miles de hojas de manuscritos musicales, de autores barrocos y anónimos, que corroboran ese esplendor del llamado con cierta exageración, pero no muy lejos de la verdad, el "Estado musical de los jesuitas".

Desde el inicio mismo de la utopía de buscar "el paraíso en la tierra" a través de la fundación de las reducciones jesuíticas, la música ejerció un papel de primera magnitud, acompañando todos los momentos de la vida en cada reducción. Los primeros misioneros músicos fueron Rodrigo de Melgarejo, Jean Vaisseau y Luis Berger, quienes ya tomaron conciencia de que la música atraía a los indígenas de una manera excepcional.

La llegada a las misiones de Anton Sepp permitió el primer y definitivo acto revolucionario de "educación por la música".

(...)

Entre la nueva generación de misioneros músicos, a partir del aporte de Anton Sepp, cabe destacar al suizo Martin Schmid, a Juan José Messner, de la región de Bohemia, y a Florian Paucke, de Silesia, quien estuvo en Córdoba y otros lugares. Los dos primeros se establecieron en Chiquitos, donde Schmid construyó imponentes iglesias, fundó una Schola Cantorum y enseñó a los indígenas a fabricar instrumentos. Su herencia es, en la actualidad, el más importante punto de referencia para el estudio de la música de las reducciones, ya que en Chiquitos se han encontrado miles de manuscritos de la época, gran parte de ellos copiados por Schmid y Messner.

Sin duda, la figura más importante de la música es el italiano Domenico Zipoli. Nacido en Prato, en 1688, y fallecido en Córdoba, en 1726, Zipoli constituye hasta el presente la mayor personalidad musical europea que desarrolló su actividad en Sudamérica. Considerado como el último heredero de la gran tradición organística italiana, alcanzó los puestos más codiciados como organista en Roma, en la basílica Santa María de Trastevere y la Chiesa del Gesù (la iglesia de los jesuitas).

(...)

La Generación de Oro (1925-1950)

En 1912, se fundó la Banda de Músicos y la Escuela de Aprendices de la Policía de la Capital. Su primer director, Nicolino Pellegrini, logró dotar a los integrantes de dicha agrupación no solo de una sólida formación, sino que los motivó hacia el estudio de la composición musical.

A partir de mediados de la década del veinte comenzaron a visualizarse los frutos. Así, José Asunción Flores creó la guarania en 1925, Herminio Giménez se destacó como gran compositor, seguido de otros grandes músicos de destacada importancia en la historia de la creación musical del país como, por ejemplo, Mauricio Cardozo Ocampo, Carlos Lara Bareiro, Emilio Bigi, Félix Fernández y Darío Gómez Serrato.

El cancionero musical popular, tanto en polcas paraguayas como en canciones y guaranias, alcanzó su máximo esplendor, que no volverá a repetirse, por medio de las creaciones de esta generación de compositores.

Asimismo, el arpa paraguaya, bajo el impulso de Félix Pérez Cardozo, adquirió relevante notoriedad en el Río de la Plata, al que luego se sumaron los aportes de Digno García, Santiago Cortesi, Dionisio Arzamendia, Cristino Báez Monges, Abel Sánchez Giménez, Luis Bordón, entre otros.

La guarania se encuentra estrechamente unida a la destacada figura de José Asunción Flores. Nació en Asunción, en 1904, y realizó sus primeros estudios musicales como aprendiz, con 11 años, en la Banda de Música de la Policía de la Capital. Sus maestros fueron Nicolino Pellegrini, Mariano Godoy, Eugenio Campanini y Salvador Déntice, mientras que practicó el violín con Fernando Centurión y Carlos Esculies en el Gimnasio Paraguayo. En 1922, compuso su primera polca, Manuel Gondra; y, en 1925, creó una forma de canción paraguaya que denominó "guarania" y que constituye, en la actualidad, una de las expresiones más representativas de la música popular paraguaya. Hacia finales de los años treinta se afilió al Partido Comunista, pero tuvo que exiliarse al ser perseguido por sus ideas, junto con numerosos artistas e intelectuales del Paraguay, y se radicó en Buenos Aires. En la capital argentina formó su agrupación Orquesta Ortiz Guerrero, con la que realizó históricos registros discográficos y con música de su propia autoría. En 1936, tras el éxito de la revolución febrerista, regresó por un breve lapso a Paraguay, aunque poco después volvió a instalarse en Argentina. Su guarania India fue declarada «Canción Nacional», por decreto del Poder Ejecutivo, en el año 1944. A partir de 1954, estrenó obras sinfónicas en Buenos Aires y Rosario. En 1967, viajó a la Unión Soviética para realizar conciertos de sus obras con la Orquesta de la Radio y Televisión de Moscú. Falleció en Buenos Aires en 1972.

DANZA PARAGUAY

Parte de nuestro folklore es la danza paraguaya, una manifestación cultural espontánea de nuestro pueblo, cuyas características y elementos son propios, y se transmite de una generación a otra. Hoy aprenderemos más acerca de ella: su origen, agrupación y el atuendo que deben usar tanto la mujer como el hombre al bailar.

Origen

Los conquistadores, al llegar a América, introdujeron su cultura y, como parte de ella, su forma de bailar, la cual se mezcló con las danzas indígenas existentes en el país; la

combinación de ambas dio lugar a la danza paraguaya. Esta fusión entre la danza nativa y la española ocurrió en todos los pueblos conquistados y no solamente en Paraguay; es por ello que muchos países americanos tienen características similares en sus danzas, con variaciones en la coreografía y la vestimenta que distinguen a cada uno de ellos.

Las formas de bailar que ejercieron influencia en las danzas paraguayas son las españolas y las francesas; de ellas se imitan el toreo, los palmoteos y gritos. Pero aun cuando estas formas de bailar provienen de las corrientes europeas, es importante destacar que las danzas paraguayas no son una copia fiel de las europeas; el criollo paraguayo les dio vida, nueva identidad, hasta convertirlas en verdadero arte nacional en el que se refleja el carácter del pueblo: alegre, chispeante, romántico, melancólico, guerrero, tierno y picaresco.

Características

La danza paraguaya forma parte del patrimonio cultural: nos contacta con nuestras raíces y nuestra historia, a la vez que combina las manifestaciones artísticas de otras culturas.

Para la danza, existen las polkas y las galopas. La polka es una danza de parejas, en tanto que las galopas son danzadas por un grupo de mujeres llamadas galoperas, que giran formando un círculo, balanceándose de un lado a otro con un cántaro o un jarrón en sus manos.

Otra variante es la danza de la botella, donde la principal bailarina danza hasta con diez botellas en la cabeza, una sobre otra. También están los valseados, una versión local de los valeses, como por ejemplo: el chopí, santa fe, golondriana, solito, etcétera.

Cuando se baila en parejas, se utilizan diferentes estilos de enlace, como el chipa aku rerahaha, ryguasu ajuravoka, ryguasu pepo, ka'i mano, poste ñenohê, entre otros.

Las danzas tradicionales requieren destreza, especialmente de parte de los caballeros, que en los toleos demuestran grandes habilidades para los arrodillados y acuclillados.

Agrupación de la danza paraguaya

DANZA DE LAS MÚSICAS POPULARES: polka, galopa y valseado. Su forma de danza es de parejas enlazadas.

DANZA DE TIPO COLECTIVO: danza de las galoperas. Es la manifestación pura del pueblo, improvisada, tradicional, sin coreografía fija.

DANZA INDIVIDUAL: danza de las botellas; es la única danza individual que se encuentra en vigencia.

DANZAS TRADICIONALES: el chopí o santa fe, palomita, golondriana, londón carapé, solito y cazador. Son las más numerosas, tienen coreografías y músicas fijas. Son de pareja suelta e interdependiente, y en algunos casos, independientes.

Traje tradicional femenino

TYPÓI: se confecciona en tela de ao po'i, amplio escote bordado de color negro o rojo, mangas de encaje ju.

FALDA: amplia, fruncida, larga hasta los tobillos. Lleva en la parte inferior uno o dos volados fruncidos. La tela es suave, liviana, color tenue o estampado.

ENAGUAS: fruncidas y almidonadas, adornadas con encajes, puntillas que terminan en un moño a un costado. Se acostumbra levantar un poco la falda al danzar, para lucir sus adornos.

PEINADO: dos trenzas sueltas o una, llevando un moño en las puntas, adornada con flores.

ACCESORIOS: aro de tres pendientes con piedras o de filigrana. Peinetas con incrustaciones de piedras. Rosario de oro o plata, collares de coral y de filigrana. Mantilla con motivos florales en hilos de colores. Se lleva en el hombro y anudado en el costado.

Traje tradicional masculino

CAMISA: blanca, confeccionada en ao po'i, bordada en blanco en el pecho, puño y cuello.

PANTALÓN: recto, de color negro.

FAJA: de seda o lana negra con flecos en los extremos. En la actualidad, se usa la faja de varios colores, hecha de trenzado de algodón que confeccionan los indígenas.

PAÑUELO: en color blanco o negro, anudado al cuello.

SOMBRERO: pirí con cinta negra.

PONCHO: de 60 listas.

COMIDAS TÍPICAS DEL PARAGUAY

La comida paraguaya tuvo su origen precolombino con la raza guaraní y la herencia española en la colonización.

La comida típica paraguaya, es el resultado de la combinación de las técnicas culinarias hispanas y de la utilización de productos nativos y otros introducidos y aclimatados por los españoles, como las verduras, el arroz, la carne vacuna, etc.

El producto básico de la cocina paraguaya es el maíz que molido, cocido o fermentado entra en la elaboración de distintos platos o alimentos.

El plato mas emblemático de la cocina de Paraguay es la "sopa paraguaya", potaje que

resulta de mezclar y hervir harina de maíz con huevos, queso fresco, cebolla picada y leche cuajada.

La gastronomía del Paraguay tiene elementos comunes a toda América como ser el uso del maíz, la mandioca, el maní y las legumbres, pero además la herencia de los recursos naturales y de la cultura de los Guaraníes y la amalgama con la cultura europea nos dan una gastronomía diferente al resto de América y dentro del mismo MERCOSUR.

Las comidas más tradicionales como la chipa o pan paraguayo, la sopa paraguaya y una gran variedad de postres, hacen delicias de los que gustan saborear nuestros platos.

Marco Teórico

Como apoyo didáctico hemos utilizado varias fuentes, pero se basa principalmente en los legados de las grandes cocineras que tuvo el Paraguay, como ser: Doña Raquel Livieres de Artecona y Doña Josefina Velilla de Aquino, así como también suplementos, fascículos, libros, y recopilaciones de diferentes sitios de Internet.

Qué es una comida típica

Es aquella comida que no puede atribuirse con certeza su autoría a una persona determinada y pasa a formar parte del conjunto de leyendas y tradiciones o folklore de un país, tal es el caso de la sopa paraguaya.

Historia de la Sopa paraguaya

Si hablamos de la carta de presentación gastronómica del país, sin dudas nos referimos a nuestra sopa paraguaya, una comida auténticamente nuestra.

Pero... ¿dónde y cuándo nació este manjar que es apreciado por nacionales y extranjeros?

No se sabe con certeza. Se cuentan varias historias y anécdotas sobre su origen.

Cuentan que el presidente Carlos A. López, tenía una cocinera y que preparaba el tykuetí que gustaba mucho al presidente.

Todos los días la cocinera preparaba el delicioso plato... pero un día se le fue la mano con la harina de maíz y la preparación resultó demasiado espesa. Desesperada porque el presidente estaba por llegar y, buscando una solución, dispuso el preparado en un recipiente y lo llevó al tatauá (hoyo de fuego)

Cuando llegó el presidente, muy temerosa, la cocinera le presenta la fuente explicándole lo sucedido y él, con su magnanimidad acostumbrada, le contestó: Bueno, vamos a llamarla: sopa paraguaya.

Don Carlos probó aquello que ya no podía servirse con cuchara sino con cuchillo y tenedor, pues al secarse al horno, se había convertido en una torta salada, y le agradó muchísimo, tanto que desde aquel día en la residencia presidencial la cocinera tuvo que preparar religiosamente el tyfuetí acompañado de la sopa paraguaya.

Años después, por iniciativa del Mcal. Francisco Solano López, en recepciones oficiales se servían la “sopa paraguaya karai”, recordando a su padre, y la “sopa paraguaya palaciega” en honor a Elisa Alicia Lynch.

Puede que ésta sea la historia verdadera, puede que no, pero lo cierto e indiscutible es que este tradicional y folklórico plato paraguayo se ha convertido en toda una leyenda y en un símbolo emblemático del arte culinario nacional.

LA MUSICA POPULAR ARGENTINA

Por RAUL CHULIVER

El folklore es una de las ramas de la antropología cultural . La música es una de ramas que estudia el Folklore.

Música popular argentina es un concepto creado en los año 60, capaz de abarcar los distintos estilos musicales populares característicos de nuestro país, entre ellos el tango, la música folklórica, la balada, el cuarteto.

La razón de crear una denominación común tuvo la intención de superar la separación entre cultores de diversos estilos, con el fin de establecer puentes y vías de comunicación entre los mismos, de modo de promover una visión integrada de la música argentina que permita el enriquecimiento mutuo, las fusiones y la aparición de nuevos estilos.

Intentando referirse al término, en 1968, el crítico musical Miguel Smirnoff, al presentar el álbum del Cuarteto Zupay publicado bajo el título de Folklore sin mirar atrás - Vol. 2, decía lo siguiente:

Es probable que muy pocas veces en el mundo -el caso brasileño es una de las excepciones- haya avanzado la música nacional de un país, en profundidad y riquezas, tanto como la argentina en los últimos años (Se trata de) la creación de "eso" que, tal vez, sea expresión fiel de nuestro país en el mundo: la Música Popular Argentina, así, con mayúsculas, integrando los elementos del tango y el folklore a una base rítmica y melódica de valor universal y fácil comprensión en cualquier parte.

El arte de un pueblo, de una nación, puede ser visto como un espejo en el que se reflejan todos los conflictos y las coincidencias que hacen a su vida social. De todas las formas artísticas, la música y el canto son las que indudablemente encuentran mayor difusión y raigambre en la totalidad del pueblo. Ese permanente ejercicio musical y poético , crea un verdadero arte popular, un auténtico patrimonio cultural.

Voy a hacer una breve exposición de algunos temas musicales seleccionando los más típicos

En Pcia Bs As y la zona pampeana el género musical lírico es la vidalita.

VIDALITA

Muy difundida por Alberto Williams.

Desde el cantar anónimo hasta la actual proliferación de conjuntos y solistas, el folklore argentino ha sufrido una variación musical que va desde la creación espontánea y libre hasta la adopción de esas formas primitivas (zambas, gatos, chacareras, vidalas, etc), a las cuales se les va integrando nuevos instrumentos , melodías , voces, recursos musicales que se van descubriendo.

Así lo que antes surgía como expresión necesaria del hombre de pueblo, ahora se transforma en música elaborada.

El folklore se despoja cada vez más de lo que le era originario, lo que quedan son formas, estructuras que recuerdan lo que fue. Es innegable la calidad artística de muchos de los conjuntos y de los solistas que están en boga, sin embargo la expresión folklore argentino aparece como algo irrecuperable, el patrimonio de un hombre que vivió en ranchos muy aldeas.

Nuestro folklore se forma por la confluencia de la cultura hispánica de los siglos XVI y XVII y las distintas culturas aborígenes con que se encontraron los colonizadores.

Así tenemos distintas regiones. La del NOA que llega hasta San Juan y se origina en la cultura incaica y es el folklore con más sabor indígena. La quebrada de Humahuaca es su zona más rica. Aquí abundan los huainos y yaravíes. Un Huaino que voy a interpretar fue tomado de un charanguista en Humahuaca, recopilado por Manuel Gomez Carrillo y se lo conoce como MANCHAY PUITO.

En las provincias del centro y sur nace el llamado folklore criollo. En la zona del litoral el folklore guarda un fuerte acento guaraní. En Cuyo un folklore muy ligado a Chile, que si bien tiene formas propias como la tonada, la cueca, es también criollo.

La patagonia, no tuvo un folklore propiamente dicho, porque fue dominio del indio. Aquí en esta zona, en el siglo XIX, surgieron obras de inspiración folklórica., a través de Jiménez Agüero, Hermanos Berbel.

Es conocida la historia de nuestro país, que fue marginando las zonas del interior en beneficio de Bs As. Toda la cultura folk fue desconocida por los medios intelectuales hasta principios de este siglo.

Nuestra propia identidad como nación era y es buscada más en la imagen de países extranjeros que en toda la cultura que fluía en los estratos más bajos del pueblo. Y el folklore era la expresión de ese pueblo su particular patrimonio.

Fue en 1920 cuando nuestra música folklórica entró en las grandes ciudades de la mano del Patriarca del Folklore, el santiagueño don Andrés Chazarreta, con su conjunto de arte nativo, actuando en el teatro Politeama de Bs As, y presentando entre otras obras la Zamba de Vargas.

ZAMBA DE VARGAS -

Hay zambas que los abuelos decían esta es orejana, andaban por ahí, sin autor, de tierra en tierra, de comarca en comarca, le llaman zambas del viento, así pasa con algunas zambas de nuestra tierra, que es tucumana, que es salteña, que es santiagueña y así andan con un nombre en un lado como Carreta Volcada en Santiago, La lindita en Cafayate, La amorosa en Santiago, o esta que recopiló Rosa Alvarez de Bertres. MAMITAY

Luego a partir de 1930, Atahualpa Yupanqui. Dice: la recordada folklorista Leda Valladares “Desde entonces Atahualpa recorrió con su guitarra todo el país, pasando muchas penurias, abriendo brecha en un campo bastante ignorado.” Yupanqui es considerado el primer nativista.

A pesar de estar inserta la ciudad de Buenos Aires espacialmente en la ecorregión de la pampa o ambiente pampeano. Esto demuestra como el patrimonio musical se enhebra mucho con el paisaje, ya que la música de la región bonaerense, la que representa mayormente al hombre rural de la llanura, es LA MILONGA. Pero no solo la milonga, otra música campera fue representada por Suma Paz, Alfredo Zitarrosa y por supuesto Atahualpa Yupanqui, que hablando de cultura y patrimonio intangible merece un apartado especial.

En los años 40 los principales promotores y maestros fueron Los Hermanos Abalos, (Adolfo, Machingo, Roberto, Vitillo y Machaco.), que también hicieron mucho para se conociera nuestra música.

EL QUEBRADENO

A partir de 1950 comienza el gran auge del norte y son Los Chalchalers los que abren el fuego; Falu, luego Los Fronterizos y ya empiezan a proliferar conjuntos y solistas.

Decía Julio Marbiz, famoso locutor y promotor de Argentinísima y varios festivales, “Este es el momento en que la música folklórica comienza a tomar fuerza y desarrollarse con gran impulso en la ciudad y se abre al consumo del gran público.”

El proceso de renovación culmina con la aparición de conjuntos vocales depurados, donde la musicalidad está por encima de lo autóctono. Entre los conjuntos que dieron una nueva tónica están Los Andariegos, Los Trovadores, Los Huanca Hua, que venían bregando desde hace tiempo con nuevas formas musicales, Luego aparecen Los Nocheros de Anta, Grupo Vocal Argentino, Cuarteto Zupay, Las Voces Blancas y una cantidad de conjuntos que cantan a 4 y 5 voces con mayor riqueza armónica.

Toda renovación responde a un ¿por qué no?, por ejemplo un malambo, que es tan rítmico, <¿por qué no puede ser cantado? Si mantiene su raíz el folklore no se desvirtúa>, dicen algunos músicos, agregando <habría que dejar que el tiempo determine si eso nuevo es o no auténtico folklore>. Esto era en los años 70.

Actualmente, los hoy grupos folklóricos, no conjuntos folklóricos como eran antes (tres guitarras y bombo) incorporaron batería, saxo, guitarra eléctrica, bajo, teclados (este reemplazando al piano).

En los años sesenta, ocurre un fenómeno llamado el boom del folklore, por algunos folkloristas. Según lo establece el escritor Ariel Gravano, hacia 1960-62 las figuras

solistas descollantes siguieron siendo cada vez de manera más sólida Atahualpa Yupanqui y Eduardo Falú. Hubo un cúmulo de intérpretes que se ubicó muy por debajo del “cartel “ de esos dos colosos. Fueron artistas con personalidad propia pero que no llegaron a configurar un prototipo como el de los dos guitarristas mencionados.

En la música litoraleña, en este período también alcanzan el éxito músicos que venían actuando desde los años cuarenta, como Tránsito Cocomarola (*Puente Pexoa, Kilómetro 11*) —en cuyo homenaje se celebra el Día del Chamamé—, y Tarragó Ros (*La guampada y A Curuzú*) —conocido como el Rey del Chamamé—, a los que se sumaron figuras nuevas como la notable voz de Ramona Galarza—llamada la Novia del Paraná. En Entre Ríos, Linares Cardozo realizó una notable obra de preservación del folklore entrerriano, en especial de la chamarrita, además de aportar sus propias obras al cancionero folklórico, como la conocida *Canción de cuna costera* y *Soy entrerriano*, considerado el himno de la provincia.

Un tema de la época es el tema de la litoraleña. Que aparece a fines de 1959, principios del 60. Un grupo de folklorista que actúa en Bs As, se puso de acuerdo para realizar una campaña de tergiversación de los nombres genéricos de la música paraguaya y la aceptación que ésta ha logrado en el público de todas partes. Estos elementos carentes de conocimientos tecnomusicales, vale decir, músicos de oído, crearon la voz litoraleña, pretendiendo así denominar un nuevo género que no lo es en realidad porque lleva implícito en su ritmo la identificación de un género muy antiguo de la música paraguaya.

Esto dio a confusión a los locutores a los comentaristas que se veían involucrados engañando al público rioplatense al anunciar por ejemplo la guarania “India” como una litoraleña de Jose Flores, la canción paraguaya “Galopera” , como una litoraleña de Montbrun Ocampo. Y otras tantas. Destacadas figuras de la cultura argentina trabajan con eficacia y ponen su reconocida autoridad al servicio del esclarecimiento y de documentación del folklore, entre estas distinguidas personalidades están Carlos Vega, Isabel Aretz, Bernardo Canal Feijoo, Lazaro Flury, Julio Caceres Freyre, Alberto Rodriguez, Felix Coluccio, y algunos otros. Cabe mencionar que en el Festival Folklórico del Litoral realizado en Posadas, Misiones del 2 al 10 de noviembre de 1963, fue repudiada la palabra litoraleña como nombre genérico dentro del folklore guaraní, y esto fue ratificado en el Festival Nacional de Folklore realizado en Cosquin del 18 al 26 de enero de 1964.

Como todo gran boom el folklore presenta dos caras: la que da a conocer y difunde nuestra música nativa y la que presenta lo nuevo como un negocio para las casas grabadoras y el mundo del espectáculo, desnaturalizando su contenido. Se ve claramente en los festivales , concretamente Cosquin, que de auténtica fiesta de la música popular se transformó en promoción de figuras de cartón inventadas para nutrir los bolsillos de las productoras, según decía Leda Valladares. Quedan en el interior algunos festivales con su expresión auténtica, con sus cantores , sus musiqueros.

La vida que dio origen a nuestro folklore va lentamente desapareciendo, devorada por el avance de la ciudad, el olvido cae sobre su música como cae sobre el hombre que la origina. Pedro a pesar de la distancia o a causa de ella, la presencia vital del folklore nativo se transforma en valor permanente, elemento esencial de una tradición popular que recién ahora se reconoce.

Todas las coplas y canciones que han sido recopiladas por los estudiosos de nuestra música folklórica en las distintas regiones donde se ha desarrollado, abundan en temas amatorios características del paisaje religioso o humorístico. El tema social aparece esporádicamente.

Este último ha sido introducido con todo derecho por la creación artística, mas depurada musical y poéticamente.

En 1963 nace el Movimiento del Nuevo Cancionero con Armando Tejada Gomez, Oscar Matus, Tito Francia, Mercedes Sosa, es un nuevo movimiento poético musical, donde surgen nuevas obras y a los que se suman conjuntos y solistas. VOLVERE SIEMPRE A SAN JUAN

El desarrollo actual de nuestra música folklórica abre un interrogante a las nuevas formas, el de saber si son realmente una etapa perfeccionada de nuestra antigua tradición musical. Algunos dicen si es o no, lo que hoy algunos conjuntos interpretan, es folklore.

Lograr que el pueblo se sienta identificado y representado por la nueva música es una tarea, tal vez la más importante de sus intérpretes y creadores.

Si se cumple esta condición, podremos afirmar que nuestro folklore no se pierde, sino que es dinámico y se enriquece.

Por eso esta hoy la pregunta si es o no folklore y es para otro trabajo lo que hacen los nuevos grupos musicales (surgidos en el año 2000) ejecutando temas propios de inspiración con instrumentos como saxo, batería, bajo, etc

□ PALABRAS PARA LA PALABRA

Por Hugo Francisco Rivella

La palabra es poder y da poder

por eso es corrosiva.

Luis Arango

Ya no tiene Palabra, ya se

acaba su aliento.

Himno Inca

La Poesía folklórica no es pobre, sino que ha logrado decir lo máximo con el mínimo de elementos.

Leda Valladares

Si la palabra te quema la boca,

el silencio te la curará.

Proverbio bambara

El tema de la Poesía en la Canción Popular, me quema la boca, es posible entonces que el silencio me la cure. Quiero hablar desde dentro de la canción, porque la canción es la vida misma, y como es la vida misma, no podría hablar de ella sin primero definirme, digo, sin definirme a mí, con un ojo que me pare en el lugar en donde estoy, yo como hacedor de cultura, como hombre comprometido con una sociedad de la que formo parte sin fisuras.

Palabra de pie, llaman los guaraníes al hombre.

Cuando uno define desde el Yo, se arriesga para no esfumarse y no escudarse en el Nosotros. Me hago responsable de lo que digo.

La Palabra permite conocernos.

Esto que ocurre entre nosotros permite conocernos, sin estridencias, casi cara a cara, en algún rincón de este patio, volveremos a dignificar a la palabra.; eso que invariablemente persiguen destruir los medios de comunicación, y como dice Bordelois, los enfurece. La Palabra Poética, arrumbada por el éxito sigue siendo la herramienta para llegar a ser completamente el otro.

La Poesía es mi herramienta de liberación

En un mundo en donde se privilegia el ruido, en donde desde los sectores de poder nos aturden con los agentes de siempre, llámense Lanata, Tinellis, Sú u otros, allí la palabra no es ni siquiera la sombra del silencio, la palabra es un sin sentido de expresiones que nos someten y aturden, o que destruyen la palabra.

En realidad coincido con un autor que habla de la Música popular y dice, que nosotros debemos des-alienar, digo, debemos ser hombres con la tierra de pie y la palabra en alto.

Y vuelvo a citar a Arango, cuando dice que:

“Los poetas y los ángeles nos parecemos. Los ángeles están en el cielo, / y los poetas, / con los pies sobre la tierra”

“El poeta crea las cosas. El poeta y el arte son un producto social”, se sostiene desde la mirada de la poesía africana, cita Colombres.

La metáfora, el cerco que hace libre a la Palabra, nos permite decir: “que la caja, es una luna redonda entre las manos”, que la flecha, es una flor del arco” o que el colibrí, es un pedazo del arcoiris”.

La Voz posibilita la Palabra, le da forma, pero sobre todas las cosas posibilita el Canto. Me une a lo sagrado y me une lo hondo del hombre. Lo vuelve símbolo y presencia. Y la Canción entonces me une a la vida.

La Palabra designa al mundo. Lo hace posible.

La Música lo eleva de los ojos a los oídos y al alma.

Ahora ¿Desde dónde uno define a la Cultura? Porque recién entonces puedo definir desde dónde uno escribe, porque definiendo desde dónde uno escribe, se entenderá lo que uno piensa y por qué escribe.

Escribo porque la Palabra me salva.

Me ayuda a mirar a los ojos. Y le pongo Palabras a la Canción Popular, porque cada una, cada raya, cada gesto me define. Porque soy parte de una Cultura Popular que resiste, más allá, de los yuyos, de los lucianos, y uno nombre al Cuchi, a Castilla, a Tejada Gómez, a Hamlet, a León Gieco, o a Juan Quintero, o al Coqui Ortiz, o al Ica Novo, o a Rubén Cruz, o a Pancho Cabral o a Silvio Rodríguez o Buenaventura Luna o al Chivo Valladares.

La década del 60 marca una clara irrupción de poetas a la canción popular y es el caso de Dávalos, quizá el 1º al que luego, imitara Castilla, que al comienzo resistía el tono menor de la canción, hasta que compuso aquella eterna zamba La Atardecida y desde ahí a la maravilla de Juan Panadero, Del Carnaval, etc

Y me pregunto: ¿Se explicaría estos rumbos caídos en los que estuvo o estuvieron las artes, sin explicar la Gran Noche de Terror que nos tocó vivir?

¿Los 30.000 desaparecidos y los millones de silenciados, de desaparecidos sociales que engendró?

Durante mucho tiempo pensaba y lo decía en voz alta, que hay letras que resisten fuera de la Canción, que había maravillosos poemas musicalizados, que poder leerlos por

separado era quizá lo máximo que podía esperar de la Canción; pero después, cuando en un momento se me hizo imposible separarlas, porque letra y música se habían fundido hasta ser un solo cuerpo, se habían amado, habían hecho el amor de tal manera que quedaron unidos para siempre, recién entonces pensé, que ese era el verdadero nacimiento de la canción: Letra y Música, la misma cosa.

Y así lo creí, hasta que volví a tambalear, porque hace unos días leí, “que los axé del oriente paraguayo, el prera, canto solitario del cazador que suena en el alta noche”, ponían a la palabra fuera de la canción, porque no buscaban ni seducir, ni comunicar, ni agredir.

Uno es el todo. El adentro. Solo la voz y su propio reencuentro.

El hombre es el propio eco.

Su espejo.

Cuando uno habla para sí,

¿ A quién quiere comunicar? - Uno es el destinatario de su pensamiento.

Uno piensa imágenes, escenas. No palabras, y si piensa palabras, les da forma, entonación...las dramatiza. Las gestualiza. Acomoda el cuerpo. Piensa escenas.

-“El cantor canta”- dice el Gordo Ávalos. No brinca. No revolea el poncho. No se saca las zapatillas. Ni hace pucheritos...Pero no es menos cierto que uno cuando escucha una canción, incorpora los cinco sentidos, escucha, mira, siente, huele, toca...y también vuela. Se vuelve pájaro. Se eleva sobre los árboles, el tiempo, la comarca.

¿Cómo se han formado los grandes duetos creativos? El Cuchi- Castilla, Falú – Dávalos, Tejada Gómez- Isella, Luna- Ramírez, Toro- Petrochelli, los Núñez, Gardel-Le Pera, Troilo- Manzi...creo, yo, se fundieron, lo mismo que después se fundieron en la memoria popular. Y es posible que hoy no sean conocidos por el gran público, porque quizá lo popularizado pase por el yuyo montes, o la moro o el paz martínez, pero bastará que alguien los recuerde para que vuelvan a estar presentes entre nosotros,

ahora,

o en el futuro.

Por todo ello, es que cuando uno define lo que ha elegido, sabe que decididamente habrá de pelear con los intereses que ruedan en los festivales, con los dueños de sellos y de grabadoras, de editoriales...y también con nuestras propias debilidades. La seducción de la manzana: el dinero.

Yo soy un hombre histórico. Todos los somos. Cada uno de nosotros estamos cargados de preguntas, y habremos de compartir esas preguntas, porque ellas son herramientas que nos permitirán ver lo que nos pasa.

Destruir la inmovilidad. Avanzar. Tener Ideología

Yo quiero decir como El Principito, que también soy responsable de la rosa.

Hugo Francisco Rivella

Zambita para que canten
los humildes de mis pagos,
si hay que esperar la esperanza,
más vale esperar cantando.

Todo es ajeno aquí.

Nadie me ve.

Nadie ve a esta mujer que camina las calles de la ciudad.

Nadie ve a los animales que corren dentro de mi piel.

el bosque profundo de árboles del sur

las abuelas oscuras que miran a través de mí

y observan todo, y viajan todavía

PATRIMONIO E IDENTIDAD

Por Angel Carrizo

Una parte muy importante de las naciones, es el Patrimonio, que nos diferencia en el mundo.

Se trata de la herencia de bienes materiales é inmateriales que nuestros padres y antepasados nos dejaron, a lo largo de la historia, que nos ayudan a forjarnos una Identidad como Nación. Que nos permiten saber quienes somos, y de donde venimos.

Todos formamos parte de una familia, y somos integrantes de una comunidad, de una región, de un país.

Así como heredamos bienes materiales y tradiciones familiares. Recibimos también, el legado de la cultura que caracteriza a la sociedad donde crecemos y nos desarrollamos.

Estas expresiones distintivas que tenemos en común, como la lengua, la religión, las costumbres, los valores, la creatividad, la historia, la danza o la música, son manifestaciones culturales que nos permiten identificarnos entre nosotros, y sentir que somos parte de una comunidad determinada.

Debemos bregar por la protección, estudio, difusión del Patrimonio Nacional. Debemos tener en cuenta que cada época rescata de manera distinta su pasado, se realiza de acuerdo a los valores de los grupos sociales, teniendo en cuenta que no es un hecho, sino una construcción histórica de un proceso del que participan distintas clases.

Es una realidad que se forma a partir de los distintos intereses sociales y políticos, que no solo incluye el legado arqueológico, histórico, artístico, sino también, las poblaciones de campesinos, la diversidad ecológica, las ciencias tradicionales, la cultura material, las tecnologías, las mentalidades populares, el patrimonio intangible.

La idea de nuestro patrimonio de identidad, no fue forjada por la historia, la antropología, sino también por la música, la literatura, las artes y muchas otras disciplinas, como la pintura, que también nos dan idea de identidad.

Si bien es cierto que el patrimonio es el legado del pasado que nos permite crecer como sociedad, descubrirnos como individuos, como pueblo. La identidad surge de la riqueza del patrimonio, de los restos materiales y espirituales del pasado.

Estos términos están íntimamente ligados, aunque la sociedad no comprenda el significado o importancia que tienen. Sin lugar a dudas, tiene un gran protagonismo en las nuevas generaciones, la memoria cultural, los monumentos, costumbres, documentos, imágenes, teniendo en cuenta que el patrimonio cultural es el fundamento de nuestra identidad, algo que nuestros ancestros valoraron y conservaron en el tiempo.

Pero también es importante conocer otras culturas, propiciar que en niños, jóvenes, escuelas de todos los niveles de enseñanza se inculque el conocimiento, el aprendizaje, el valor del patrimonio cultural. Debemos preocuparnos en conservar esta magnífica herencia cultural.

El patrimonio es muy amplio, comprende entre otros, el arquitectónico, es decir el conjunto de edificios o sus ruinas, intentando rescatar las huellas de nuestros abuelos aborígenes e inmigrantes, y darles uso en el plano cultural, educativo o turístico, revalorizando la historia del sitio, con tareas de relevamiento, señalización, intervención edilicias y urbanas.

El artístico-histórico, los bienes de interés, el ámbito natural, rural o urbano que han dejado los hombres en su trayectoria como aporte a las generaciones futuras, tales como murales, yacimientos arqueológicos, arte rupestre de Tobas (Catamarca), Talampaya (La Rioja), Cueva de las Manos (Santa Cruz), palacios, iglesias, catedrales.

De la humanidad, sitios geográficos específicos, lagos, bosques, edificaciones que poseen un gran valor por su historia, belleza, significado para la humanidad. Ruinas del Shincal (Londres-Catamarca).

Natural, valores naturales que tienen importancia desde el punto de vista estético, científico, medioambiental.

Identidad cultural, valores, orgullos, tradiciones, símbolos, creencias, modos de comportamiento.

Teniendo en cuenta la actualidad COFFAR, en pleno crecimiento con miras de convertirse en un ente internacional, y con la presencia de ilustres representantes de países amigos, debemos elaborar Programas de Desarrollo con Identidad Cultural. Asumir compromisos que involucren a América toda, consolidar las experiencias de cada país, concretar alianzas, proyectarse al futuro para fortalecer los territorios y las personas que apuestan al desarrollo con identidad cultural, sostenible e inclusiva.

Discutir temas, conceptos, aplicabilidad, experiencias, gestión, políticas, en materia de patrimonio, industria cultural, identidad.

Conformar una Comisión con representantes de las provincias Argentinas, y de países que adhieren a nuestra entidad, para bregar por el desarrollo y preservación del patrimonio y los valores identitarios.

Profesor ANGEL RICARDO "KELLY" CARRIZO

Director COFFAR Catamarca.

Área Temática: 2. Educación y Folklore

Título: Enseñar folklore en la escuela Primaria. Perspectivas y Aportes.

Autora: LAURA, (Apellido) María (Nombre)

Lugar y fecha de realización: Salta 20, 21 y 22 de Agosto 2014.

Institución: Universidad Nacional de Salta- Escuela Primaria

RESUMEN

Enseñar folklore en la Escuela Primaria es ayudar a los niños/as a conocer, interpretar, comprender, explicar y valorar el acervo cultural de nuestros antepasados; sus procesos de construcción y reconstrucción significativa. Refiere a un encuadre teórico conceptual, práctico y valorativo; abarcativo y complejo; porque implica la cultura del hombre, situado en un tiempo y lugar; atravesado por las diferentes circunstancias que hacen al pensar, sentir, vivir, estar y ser en la sociedad.

No es una tarea fácil, puesto que implica al sujeto formador con los conocimientos escolares específicos para enseñar, la propia cultura; el Diseño Curricular de Educación Primaria (2010) como documento formal que plantean fundamentos y alcances de los contenidos a ser enseñados; y el posicionamiento docente que adquiere como síntesis en el trabajo cotidiano de la escuela. La enseñanza del folklore va más allá del Área Educación Artística, desde el Lenguaje Musical: la danza y la música. Incluye las demás áreas de conocimiento como: Lengua, Ciencias Sociales, Tecnología, Ciencias Naturales, Formación Ética y Ciudadana, Religión; el Lenguaje Visual.

Al margen del contenido a enseñar, es relevante la forma de enseñarlo. Sustantividad que expresa las estrategias didácticas que utilizan los docentes y cómo entienden el objeto a enseñar. Qué significa ese, aquel u otro contenido escolar para uno (como docente), y para los otros (los niños/as) y para la sociedad; y qué argumentos sostienen para alcanzar determinados objetivos, es una construcción singular (concepciones, ideas, experiencias, formas de vida, otros).

El presente trabajo analiza la propuesta curricular formal de Educación Primaria en referencia a la enseñanza del folklore, y expresa algunos aportes para el desarrollo, desde las diferentes áreas curriculares.

1- El escenario de la Escuela Primaria.

Los niños/as van incorporando diferentes prácticas culturales de la vida, en los diferentes espacios de socialización, a medida que avanzan en edad y en la escolaridad. Procesos que van implicando la propia subjetividad, como constitución de una forma de ser y ver el mundo de los sujetos. Entramado singular pero complejo explican las concepciones de los niños/as.

Entonces, la familia como un primer espacio de interacción deja fuertemente marcas con la transmisión de conocimientos, valores y normas; como prácticas cotidianas estructuradas; que la escuela puede recuperar. En el sentido de re-significarlas, reconstruirlas, ampliarlas y complejizarla con los saberes teóricos de la ciencia; que explican las prácticas culturales. Por el que conocer es necesario, para comprender y

valorar nuestras raíces y preservarlas como parte constitutivas de uno, de nuestra identidad y su proyección; sin anularlas.

Cómo recuperar y articular los conocimientos cotidianos de folklore (concepciones, valores, formas de ver, pensar, ser y estar en el mundo) de los/as niños/as cuando ingresan a la escuela. Cómo re-construirlos o construirlos significativamente, según los contenidos establecidos en la currícula. Cómo trabajar los contenidos para que describan, expliquen, interpreten, comprendan, establezcan relaciones, comparaciones; analicen, reflexionen, indaguen, descubran, recopilen, argumenten los saberes culturales; que hacen al folcklore. Porque el concepto folklore involucra tradiciones, creencias, costumbres, leyendas, coplas, comidas regionales, la religión, el lenguaje, rituales, ritos, etc.; que hacen a la cultura de un determinado espacio geográfico.

Hoy la escuela enseña folklore, como contenido formal desde el Área Educación Artística, Lenguaje Musical. Y no siempre se trabaja con esos contenidos porque incluyen otros; referidos a las canciones patrias, los instrumentos musicales, etc. Y, por otra parte es un condicionante el tiempo asignado a esta área, dos horas semanales, según la Caja Curricular Res. 8568/ 10; y en el caso que hubiere un docente de Lenguaje Visual (plástica) corresponde a una hora. También el espacio destinado, la formación docente en danzas, canciones folklóricas.

Si bien, muchas veces las danzas y las canciones folklóricas han sido y son la vedet de los actos escolares preparados, la enseñanza de folklore en este caso es limitada. Porque los contenidos no constituyen una serie de procedimientos para practicar o ensayar cómo algunos números alusivos para las fechas patrias, especificadas en el Calendario Escolar. Más bien, a la par de esto exige una construcción conceptual argumentativa, para que los alumnos se apropien de los conocimientos en forma amplia; y permita la motivación e indagación del mismo en otros medios. La enseñanza del folklore en este caso es muy recortada.

Porque enseñar folklore implica otros contenidos a enseñar, respondiendo a una visión compleja e integradora de la formación del niño/a en la escuela Primaria; como:

Área Lengua: leyendas, mitos, coplas, fábulas, otros.

Área Tecnología: los productos tecnológicos. Las formas de producción artesanal.

Cs. Sociales: La idiosincrasia, Identidad, Los antepasados, costumbres; formas de vida; otros.

Cs. Naturales: alimentación (comidas regionales) plantas medicinales, otros.

Formación Ética y Ciudadana: el sujeto singular, valores, normas.

Si bien, los docentes desarrollan estos y otros contenidos que refieren al folklore, se visualiza el trabajo como un contenido más; sin particularizarlos en su propia especificidad. Sin embargo, la ausencia de articulación, integración genera un abismo entre aquello que los/las niños/as aprenden en la escuela y en la vida. Hasta produciendo dos conocimientos contrapuestos, diferentes. Por ejemplo, qué significado tuvo la leyenda en nuestra cultura salteña? Exige una articulación de los saberes escolares con los de los saberes populares.

Tal vez, esto imposibilita o interfiere la construcción significativa de nuestro acervo cultural. Porque el objeto de conocimiento a enseñar referido a folklore, no está situado en el marco popular para realizar una transposición didáctica pertinente; que genere integración de los saberes. Puesto que el niño/a interactúa con el objeto de conocimiento sin relacionarlos con aquellos saberes previos que le otorgan sentido y significado a lo que aprende.

Desde esta perspectiva, la enseñanza del folklore en la Educación Primaria, en el marco de la Ley Provincia de Educación N° 7546; en el artículo 8 Los principios, fines y criterios a nivel provincial, destaca:

d) “Fortalecer el conocimiento y la valoración de la realidad de la provincia de Salta, promoviendo el desarrollo de la identidad provincial, con sentido humanista, histórico y trascendente, basado en el respeto a la diversidad cultural, a las particularidades locales, abierto a los valores universales...”

s) “Promover el conocimiento de la historia de la provincia de Salta, el aprecio de las tradiciones, las manifestaciones culturales y artísticas de reconocido arraigo popular”.

Como objetivos de la Educación Primaria, entre otros: h) fomentar el desarrollo de la creatividad y la expresión, el conocimiento y la valoración de las distintas manifestaciones del arte y la cultura. Y, m) Conocer y valorar críticamente la historia y la tradición de la Provincia, su patrimonio cultural y artístico.

Objetivos que se plasman como lineamientos de la política educativa, a nivel general; desde la enseñanza del folklore, y que explicitados orientan en la tarea educativa de las escuelas primarias de la Provincia de Salta. Si bien, podemos especificar que con la nueva corriente Epistemología del sur, Walsh C. (2005) y la decolonialidad analizan y critican la posición occidental de la ciencia, y ponen fuerte énfasis en la teorización de los saberes locales, de sudamérica. Por el que hoy, en el Calendario Escolar desde el año 2013 se encuentra como Acto en Forma II, el ritual de la Pachamama, y considera otros aspectos que hacen al acervo cultural.

En este caso, la Pachamama es un contenido como otros que se constituye en objeto de análisis, reflexión, investigación, interpretación; comprensión, valoración sobre las actividades: rituales, costumbres y creencias que realizaban nuestros ancestros. La cuestión está en cómo trabajamos al interior de las aulas, y en los diferentes años de la escolaridad primaria. El diseño de propuestas es novedoso no excluye otros contenidos; sino que los integra en un mismo proceso formativo. Porque al enseñar el contenido: la Pachamama se enseñan las diferentes áreas de conocimiento: Ciencias Sociales, Cs. Naturales, Lengua, Ed, Artística, Tecnología, Religión. La integración de los contenidos a través de un eje problematizador articula saberes significativos; y los niños/as logran el desarrollo de las competencias requeridas. Los contenidos de la enseñanza para nada se desplazan, más bien; se recuperan con el mismo sentido formativo.

Entonces para valorar, preservar el patrimonio cultural, es necesario conocer y enseñar, como saberes científicos, basados en la realidad; para su comprensión significativa. La escuela recupera el saber cotidiano, las vivencias de los niños; y como un conocimiento escolar, describe, explica, informa, establece relaciones, comparaciones, para que

conozca, comprenda y valore. Unido a los fundamentos de por qué y para qué enseñar, explican el posicionamiento del docente, como sujeto formador y el sujeto que aprende. Va más allá del qué enseñar, con la selección de contenidos y del cómo, en la selección de estrategias didácticas.

2- Consideraciones en torno al Diseño Curricular.

En el Diseño Curricular de Educación Primaria (2010) plantea la enseñanza del folclore en el área Educación Artística, específicamente en el lenguaje musical y la danza; el teatro y las artes visuales también se unen al folclore. Constituyéndose como un espacio de libertad para el desarrollo de la creatividad, el vehículo de emociones, sentimientos y pensamientos de la sociedad.

El arte como producción social, contextualizado en el tiempo y en el espacio se encuentra ligado a una sociedad determinada y cambiante. La presencia en la escuela intenta desarrollar una concepción de las prácticas sociales propias de la cultura y de todos los tiempos. Por ejemplo, la enseñanza de las danzas y de las canciones folklóricas radica en el desarrollo de las diferentes capacidades comunicativas de los/as niños/as desde temprana edad, y éstas se complejizan en forma continua; dando lugar a los aprendizajes significativos..

Plantea dos ejes: 1- “Elementos y la práctica del lenguaje artístico”. Y, 2-“Construcción y cultura de identidad”. (Diseño Curricular, 2010:422). El primero refiere a la plástica, la danza, la música el teatro y el folclore en todas sus dimensiones, y se integra a la práctica específica de cada lenguaje. En cuanto al segundo eje, los lenguajes artísticos permiten la construcción de significados culturales que dan sentido a los diversos modos de ser, vivir y pensar. En este caso, podemos visualizar la amplitud de cada eje y su importancia en la formación integral del ciudadano, en el contexto actual de la sociedad neoliberal.

Si bien, en la selección de los contenidos encontramos como núcleos organizadores: Las Artes Visuales, La danza, La música, El teatro y el Foklore, la enseñanza de los mismos se encuentra supeditada a la formación de los docentes. Porque algunos docentes cuentan con título de Artes Visuales, o bien; Música, Teatro, o Danzas Foklóricas. Y además, el sistema de designación de los docentes por escuela. Algunas solo cuentan con profesor de Artes Visuales, y otras de Música, o bien; ambos docentes y se distribuyen las dos horas de asignadas en la caja curricular al Área Educación Artística.

Considera al Folklore como “una disciplina transversal e integradora de los lenguajes artísticos, y se relaciona con otras ciencias sociales como la Antropología, la Historia y la Lingüística”. Diseño Curricular (2010:426). De esta forma la transversalidad y la integración supone en todas las áreas de formación de los/as niños/as que cursan la Educación Primaria.

O sea que los contenidos referidos a folclore no solo se trabaja en Educación Artística, como suele ocurrir. Y aún falta asumir en la práctica, una visión amplia, problematizadora y enriquecedora de la herencia cultural de nuestros antepasados.

Por ejemplo, si en el área Lengua, los contenidos refieren a Leyendas; los docentes pueden trabajar con los saberes populares que tienen los/las niños/as. Y hacer de estos saberes una construcción y reconstrucción del pasado, como un saber científico con un análisis sincrónico y diacrónico. Es decir, contribuir a sistematizar los rasgos culturales

del barrio, del pueblo; desde la indagación e investigación permanente. Qué leyendas hubo, qué hay ahora; dónde está escrito; otros: Cómo se hacían los corsos, había comparsas?, etc.

Esto permitirá reflexionar sobre la propia idiosincrasia del sujeto formador y de los/as niños/as para conocer, preservar y difundir el patrimonio ancestral que encierra la sabiduría del pueblo. Con la realización de cartillas que refieran a leyendas nuevas, mitos, coplas; costumbres de la zona, bailes, etc. Y es a través del folklore que reafirmamos la identidad y como sujeto en un contexto particular.

3- Los procesos de formación docente: folklore.

Entiendo la formación como un proceso en construcción permanente, dado por la interacción reflexiva de los sujetos en sus contextos de desempeño; y a través de la interacción con otros sujetos mediadores. Reflexión que posibilita revisar y resignificar procesos; partiendo de las estructuras de formación inicial. Aquí caben algunos interrogantes, quiénes y cómo contribuyeron a las trayectorias formativas.

Puesto que, la cultura del sujeto enseñante es de suma importancia para el desarrollo de la enseñanza; dado que los posiciona como sujeto en lo pedagógico, psicológico e ideológicamente. Posición que no surge al azar, sino que parte del habitus (Bourdieu, P. 1991) de pensamientos y acciones internalizadas en los diferentes procesos de socialización. Esto hace que piense de una determinada forma sobre la cultura, de sí mismo, de los otros y la sociedad.

Entonces, qué conoce y qué entiende de folklore el docente es una visión muy particular; que algunas veces sesga la mirada, y otras veces, posibilita la apertura. Concepciones que tiñen la práctica docente, a la par de los lineamientos de la política educativa. Y hace que el docente enseñe de una u otra forma; porque esta sujetado a la propia subjetividad, su cultura. Cómo andamiar al docente, desde la formación que tienen en este contexto de neoliberal, con el auge de los diferentes medios de comunicación?, ¿Dónde ha quedado el folklore?.

El acompañamiento al docente en diferentes instancias de formación en las instituciones posibilita nuevas miradas en el trabajo cotidiano. Aunque estos espacios generalmente de formación en ciertos casos escasos, la orientación y el asesoramiento es desplazado por la centralidad de la tarea burocrática de los directivos. Sin embargo es una necesidad desde la gestión escolar, aportar a los docentes otros conocimientos para deconstruir y reconstruir sus propias concepciones. Esto dará pie inicial, para la mejora de las prácticas docentes.

Explorar en sus raíces, reconstruirlos y valorarlos, en cierta forma los formadores enriquecerán ciertas competencias; ligadas a descubrir, conocer e informarse sobre sus raíces y a valorar el acervo cultural. Lo que dará lugar, a comprender el folklore como construcción de la propia identidad. Para que de esta forma, el docente posibilite a los/las niños/as desde lo cotidiano, en el contexto natural, las interacciones de los sujetos; y el saber científico; se apropien significativamente de los conocimientos folklóricos, para valorarlos, difundirlos y preservarlos como patrimonio salteño.

Reflexiones finales

Partir de la formación de nuestros enseñantes, en el proceso de toma de conciencia de la idiosincrasia salteña. Dar nombre a lo que ya conocen de las costumbres, ritos, mitos,

leyendas, creencias de la cultura; haciendo de este saber práctico, cotidiano un saber científico, válido en la formación de nuestros niños/as.

La enseñanza del folclore requiere el desarrollo de los contenidos en profundidad y significatividad, con un fuerte acento reflexivo, valorativo del patrimonio cultural de nuestros antepasados. No se limita a un espacio curricular sino a todas las áreas que compone la Caja Curricular de Educación Primaria. Esto también, para superar las contradicciones del mundo de hoy, sujeto a permanentes transformaciones.

Bibliografía

Barrera, R. (1998) El folclore en la educación. Bs. As. Colihue.

Bourdieu, P. (1991) El sentido práctico. Madrid. Taurus.

Bragados, A. y otros (1997) Encuentros del arte con la antropología, al psicología, Barcelona. Ed. Angle.

Coluccio, F. (1992-1995) Fiestas y celebraciones en la República Argentina. Bs. As. Plus Ultra.

Coluccio, F. y Colussio, A. M. (1979) Folclore para la escuela Bs. As. Plus Ultra.

Díaz Barriga, F. (2006). Enseñanza situada: vínculo entre la escuela y la vida. México. Ed. Mc Graw Hill.

Falcoff, L. (1995) ¿Bailamos? Experiencias integradas de música y movimiento para la escuela. Bs. As. Ricordi.

Murray Schaffer, R. (1985) Cuando las palabras cantan. Bs. As. Ricordi.

Nervi, J. R. (1987) El folclore en la regionalización de la enseñanza. Bs. Asa. Plus Ultra.

Walsh, C. (2005) Pensamiento crítico y matriz (de)colonial, reflexiones latinoamericanas. Quito. Ed. Abia-Yala.

Diseño Curricular de Educación Primaria (2010) Ministerio de Educación de la Pcia. de Salta.

Ley Provincial de Educación N° 7546 (2008) Ministerio de Educación de la Pcia. de Salta.

TÍTULO DE LA PONENCIA

CONOCIENDO NUESTRO LITORAL

Fabrizio Ceballos - Profesor de Danzas Folclóricas Argentinas

RESUMEN

La zona noreste argentina es la denominada del litoral (fluvial), y comprende las provincias de Misiones, Chaco, Formosa, Corrientes y Entre Ríos; y presenta marcadas influencias en la de Santa Fe.

En Misiones, que limita con tres países, se funde lo guaraní con algunos rasgos brasileros (provenientes de Río Grande, al sur de Brasil, que presentan sorprendentes analogías con las formas litorales y Bonaerenses de la Argentina). En este lugar se mezclan los resultados de varias influencias: la inmigración europea; que trajo la polca y el schotis, al que se le agregó la casi obligada deformación lugareña, convirtiéndose así en el ritmo más popular; se complementó con elementos provenientes de un país vecino como el Paraguay, que aportó la galopa, el baile que ocupaba el segundo lugar en las preferencias populares.

Resulta notable la influencia guaraní en Formosa y el Chaco, más aun en Corrientes, sobre todo en el lenguaje. Es allí rey y señor el Chamamé, de gran difusión en toda la zona, como así también el Rasguido Doble y el Valseado. En Entre Ríos es común la chamarrita, una réplica del sobre-paso del limítrofe Uruguay. En esta última provincia, investigadores como Linares Cardozo lograron rescatar del olvido tradicional como el tanguito Monteliero, la chacarera estirada y la milonga también en versión entrerriana.

Todas estas variantes se expanden también por Santa Fé, especialmente el Chamamé, que llega inclusive hasta Santiago del Estero, en donde tiene grandes cultores. Las músicas son melodiosas, a veces rítmicas y de carácter acentuado; las letras se caracterizan, en general, por un tono amoroso, paisajístico y, en algunos casos de carácter testimonial.

Tradicionalmente, la forma de expresión común es la de solista o dúo, aunque en los últimos tiempos aparecieron conjuntos de cuatro o cinco integrantes, que crearon modernas armonizaciones. El acordeón, en sus distintas versiones e inclusive a piano, el bandoneón, la guitarra y en algunos casos el arpa india, son los instrumentos musicales de preferencia. En todas sus formas, estos ritmos se bailan en pareja enlazada.

PRESENTACIÓN, INTRODUCCIÓN, CONTEXTO Y ANTECEDENTES

La música litoraleña tiene sus orígenes en la cultura guaraní prehispánica y en las características que adoptó el desarrollo musical en las misiones jesuíticas-guaraníes instaladas por la orden jesuita, luego de la llegada de los españoles a la región.

Entre los estilos musicales y danzas que integran la música litoraleña se encuentran el Chamamé, la Polka o Polquita rural, la Chamarrita, el Rasguido Doble, el Valseado, el Schotis, la Ranchera, el Tanguito Montielero. Estilos también influenciados por la interacción con la tradición de comunidades alemanas establecidas en la región.

ANÁLISIS

Música Litoraleña abarca, como bien lo indica parte de su nombre, todo el Litoral argentino, que serían las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones y Chaco, siendo un género musical que se ha extendido también a países como Uruguay (antigua provincia de Argentina) y Paraguay, llegando incluso al sur de Brasil.

Recibe una fuerte influencia de la cultura indígena Guaraní y sus letras van desde el castellano argentino común o gauchesco hasta la lengua Guaraní o mezcla de ambas.

Es uno de los géneros folklóricos argentinos más antiguos, teniendo sus raíces en la música indígena de la época pre-hispánica y su momento clave de desarrollo y expansión durante los siglos XVIII y XIX de la mano de los gauchos trovadores y la guitarra criolla.

El Río Paraná, sus islas y vegetación, sirvieron de inspiración principal a los grandes compositores e intérpretes de la Canción Litoraleña durante el siglo XX.

CONCLUSIONES, PROPUESTA Y RECOMENDACIONES

Mediante las Danzas Litoraleñas se lograrán cimentar una mayor integración entre la comunidad, la posibilidad de hacer conocer estas danzas de nuestro país proporcionando los elementos coreográficos que permitan acceder a los componentes apropiados para su ejecución, es un aporte válido para la iniciación en el conocimiento del patrimonio cultural de esa región de la Argentina.

Las técnicas de trabajo y el descubrimiento de herramientas como el juego teatral, expresión corporal, escenografía, expresión musical, coreografía, etc., combinados con el potencial creativo de todos los participantes, nos permitirá generar (no solo entre ellos, sino en los futuros espectadores) espacios de integración, comunicación y expresión.

La producción práctica de estas danzas se tendrán en cuenta a partir del interés, entusiasmo y responsabilidad demostrados por los bailarines al trabajar en las diferentes propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

VEGA, Carlos: Panorama sonoro de la música popular argentina, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998, libro y dos discos compactos.

RUIZ, I., R. PEREZ BUGALLO y H.L. GOYENA: Instrumentos musicales etnográficos y folclóricos de la Argentina, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1993, libro y dos discos compactos.

CERRUTI, Raúl Oscar: “El Chamamé, elementos para su estudio integral, provincia del Chaco 1986”

TÍTULO DE LA PONENCIA

CONOCIENDO NUESTRO LITORAL

Fabrizio Ceballos - Profesor de Danzas Folclóricas Argentinas

RESUMEN

La zona noreste argentina es la denominada del litoral (fluvial), y comprende las provincias de Misiones, Chaco, Formosa, Corrientes y Entre Ríos; y presenta marcadas influencias en la de Santa Fe.

En Misiones, que limita con tres países, se funde lo guaraní con algunos rasgos brasileros (provenientes de Río Grande, al sur de Brasil, que presentan sorprendentes analogías con las formas litorales y Bonaerenses de la Argentina). En este lugar se mezclan los resultados de varias influencias: la inmigración europea; que trajo la polca y el schotis, al que se le agregó la casi obligada deformación lugareña, convirtiéndose así en el ritmo más popular; se complementó con elementos provenientes de un país vecino como el Paraguay, que aportó la galopa, el baile que ocupaba el segundo lugar en las preferencias populares.

Resulta notable la influencia guaraní en Formosa y el Chaco, más aun en Corrientes, sobre todo en el lenguaje. Es allí rey y señor el Chamamé, de gran difusión en toda la zona, como así también el Rasguido Doble y el Valseado. En Entre Ríos es común la chamarrita, una réplica del sobre-paso del limítrofe Uruguay. En esta última provincia, investigadores como Linares Cardozo lograron rescatar del olvido tradicional como el tanguito Monteliero, la chacarera estirada y la milonga también en versión entrerriana.

Todas estas variantes se expanden también por Santa Fé, especialmente el Chamamé, que llega inclusive hasta Santiago del Estero, en donde tiene grandes cultores. Las músicas son melodiosas, a veces rítmicas y de carácter acentuado; las letras se caracterizan, en general, por un tono amoroso, paisajístico y, en algunos casos de carácter testimonial.

Tradicionalmente, la forma de expresión común es la de solista o dúo, aunque en los últimos tiempos aparecieron conjuntos de cuatro o cinco integrantes, que crearon modernas armonizaciones. El acordeón, en sus distintas versiones e inclusive a piano, el bandoneón, la guitarra y en algunos casos el arpa india, son los instrumentos musicales de preferencia. En todas sus formas, estos ritmos se bailan en pareja enlazada.

PRESENTACIÓN, INTRODUCCIÓN, CONTEXTO Y ANTECEDENTES

La música litoraleña tiene sus orígenes en la cultura guaraní prehispánica y en las características que adoptó el desarrollo musical en las misiones jesuíticas-guaraníes instaladas por la orden jesuita, luego de la llegada de los españoles a la región.

Entre los estilos musicales y danzas que integran la música litoraleña se encuentran el Chamamé, la Polca o Polquita rural, la Chamarrita, el Rasguido Doble, el Valseado, el Schotis, la Ranchera, el Tanguito Montielero. Estilos también influenciados por la interacción con la tradición de comunidades alemanas establecidas en la región.

ANÁLISIS

Música Litoraleña abarca, como bien lo indica parte de su nombre, todo el Litoral argentino, que serían las provincias de Santa Fe, Entre Ríos, Corrientes, Misiones y Chaco, siendo un género musical que se ha extendido también a países como Uruguay (antigua provincia de Argentina) y Paraguay, llegando incluso al sur de Brasil.

Recibe una fuerte influencia de la cultura indígena Guaraní y sus letras van desde el castellano argentino común o gauchesco hasta la lengua Guaraní o mezcla de ambas.

Es uno de los géneros folklóricos argentinos más antiguos, teniendo sus raíces en la música indígena de la época pre-hispánica y su momento clave de desarrollo y expansión durante los siglos XVIII y XIX de la mano de los gauchos trovadores y la guitarra criolla.

El Río Paraná, sus islas y vegetación, sirvieron de inspiración principal a los grandes compositores e intérpretes de la Canción Litoraleña durante el siglo XX.

CONCLUSIONES, PROPUESTA Y RECOMENDACIONES

Mediante las Danzas Litoraleñas se lograrán cimentar una mayor integración entre la comunidad, la posibilidad de hacer conocer estas danzas de nuestro país proporcionando los elementos coreográficos que permitan acceder a los componentes apropiados para su ejecución, es un aporte válido para la iniciación en el conocimiento del patrimonio cultural de esa región de la Argentina.

Las técnicas de trabajo y el descubrimiento de herramientas como el juego teatral, expresión corporal, escenografía, expresión musical, coreografía, etc., combinados con el potencial creativo de todos los participantes, nos permitirá generar (no solo entre ellos, sino en los futuros espectadores) espacios de integración, comunicación y expresión.

La producción práctica de estas danzas se tendrán en cuenta a partir del interés, entusiasmo y responsabilidad demostrados por los bailarines al trabajar en las diferentes propuestas.

BIBLIOGRAFÍA

VEGA, Carlos: Panorama sonoro de la música popular argentina, Buenos Aires, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1998, libro y dos discos compactos.

RUIZ, I., R. PEREZ BUGALLO y H.L. GOYENA: Instrumentos musicales etnográficos y folclóricos de la Argentina, Buenos Aires, Secretaría de Cultura, Instituto Nacional de Musicología Carlos Vega, 1993, libro y dos discos compactos.

CERRUTI, Raúl Oscar: “El Chamamé, elementos para su estudio integral, provincia del Chaco 1986”

ACOSTA Víctor Hugo: La Chamarrita Entrerriana, Paraná Entre Ríos, 2013, libro

EL PATRIMONIO CULTURAL EN EL MUNDO ACTUAL, CONSTRUCCIÓN DE NUEVOS ESCENARIO PARA LA GESTIÓN CULTURAL.

Por Graciela María Caviglia

EL PATRIMONIO CULTURAL

La cultura puede entenderse como cualquier manifestación individual o colectiva, condicionada por un conjunto de códigos de conducta y aprendizaje de todo grupo humano, mientras que el patrimonio es el conjunto de bienes materiales, simbólicos e ideológicos en el que los grupos humanos se reconocen.

Entendemos al patrimonio cultural como las manifestaciones en comunidad que el hombre fue generando a través del tiempo en donde se pone en valor sus rasgos identitarios contruidos por las prácticas colectivas. Su conservación es muy importante para el hombre en su vida cotidiana actual y para las generaciones venideras.

Fortalecer la conciencia cultural de una comunidad es imprescindible ante los fuertes cambios generados por de la globalización.

Este legado que viene del pasado ayuda a mejorar la calidad de vida de las personas cualitativa y cuantitativamente y su rescate posibilita el reencuentro con su historia personal o en comunidad ya que los acerca a sus raíces recordando el origen de sus antepasados, sus prácticas que le resultan familiares o cercanas.

Debemos recuperar esos espacios donde han habitado o trabajado los antepasados para lleguen a nuestros días como capital tangible e intangible.

Debemos tener en cuenta el desarrollo sustentable que es aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras, no solo medio ambiental desde lo físico sino social y cultural.

Articular consignas como en un todo integrador para lograr construir escenarios participativos que orienten, acordes a la realidad local, sus fortalezas y debilidades.

Comprometer a los distintos actores sociales en la participación y en la toma de decisiones con el consenso en la comunidad y de personas calificadas, a que participen con otra mirada y con diferentes opiniones en el diagnóstico de situación.

Tener en cuenta también un buen manejo de los recursos, minimizando los impactos, ya que debemos considerar al patrimonio cultural como un recurso social y económico que como todo recurso es escaso y su mal uso puede provocar deterioro o pérdida del mismo.

Y como elemento necesario insustituible contribuir con una oferta educativa acorde a los perfiles locales.

Los programas culturales son muy importantes para el desarrollo estable, sostenido y juntamente con políticas culturales endógenas implementadas en coordinación con otras

áreas de la sociedad se podrá armar un modelo de gestión que contribuya en la recuperación, conservación y fortalecimiento del patrimonio cultural.

La puesta en valor de productos sustentables generados por la comunidad y la conservación del patrimonio local puede ser el motor que impulse nuevas formas de trabajo y servicios locales y regionales.

Las nuevas formas de gestión en los espacios culturales desde la sustentabilidad involucran al gobierno, instituciones educativas, organizaciones no gubernamentales, inversión privada, gestión de subsidios para proyectos y población residente.

“Lograr poner al patrimonio en valor con un modelo de gestión y de participación comunitaria con sentido de pertenencia y de identidad cultural es el objetivo más importante y el gran desafío de plasmarlo en una comunidad”

PATRIMONIO CULTURAL Y EL MUNDO ACTUAL.-

Las culturas han estado tradicionalmente unidas al territorio, a un modo de ser de un grupo de personas pero a partir de estos últimos años y con el avance de nuevas tecnologías en la comunicación todo es más complejo y las culturas parecen desdibujarse, apareciendo situaciones de desarraigo, con la presencia de productos que influyen en la anulación de los valores y de costumbres de larga tradición.

Existe hoy un consenso en la definición amplia de la cultura, adoptada por la UNESCO, **“Cultura es el conjunto de rasgos distintivos, espirituales, materiales, intelectuales y emocionales que caracterizan a los grupos humanos y que comprende, más allá de las artes y las letras, modos de vida, derechos humanos, sistemas de valores, tradiciones y creencias”**.

Se han generado múltiples y complejas tensiones en los escenarios de las sociedades por la globalización e internacionalización que han provocado transformaciones culturales, llenas de incertidumbre y de pluralidad en los escenarios de la cultura, generando entrecruzamientos y crisis en el mundo actual.

En este contexto las acciones humanas, sus actores y los territorios están interconectados globalmente, estas tensiones donde lo plural y lo singular, lo colectivo y lo individual, lo tradicional y lo moderno están en conflicto provocan rupturas en las formas de relacionarse con el otro.

Los procesos actuales de transculturación y globalización conjuntamente con los avances tecnológicos y científicos han creado nuevos escenarios y paradigmas fragmentando a las culturas e identidades.

Con este estado de situación es necesario desarrollar acciones que potencien el desarrollo endógeno y humano en las localidades y regiones aprovechando potencialidades del entorno de manera organizada.

Resulta necesario más que nunca reflexionar, debatir y analizar los efectos de la globalización en las culturas regionales y nacionales.

Las acciones que se tomaran en una comunidad para asumir estos cambios sin sacrificar lo propio, implementando políticas de estado en los procesos de desarrollo

cultural deben favorecer y estimular prácticas que fortalezcan el tejido social, los valores culturales locales y regionales en la construcción de una identidad cultural.

APORTE PARA LA GESTIÓN CULTURAL

Los conocimientos sobre la diversidad cultural y el sincretismo en referencia a los lugares de origen, a las nuevas construcciones de identidad, al territorio local y regional en el que vive una comunidad provocan distintas situaciones sociales y económicas.

Es preciso que se construya desde adentro identidades colectivas entorno a un pasado que se ha compartido, comprendiendo el presente para poder proyectarse hacia un futuro.

La gestión cultural debe estar focalizada en realizar procesos de organización de los distintos grupos culturales de cada región.

El fortalecer las entidades culturales, asesorando en la recuperación de sus patrimonios culturales tangibles e intangibles permitirán reforzar el sentido de pertenencia y diversas expresiones culturales, sin olvidar la inclusión social de los actores locales.

Los gestores culturales deben acompañar los procesos de planificación y organización cultural y educativa ya que lo cultural no es solamente las manifestaciones artísticas y folklóricas va mucho más allá cuando se piensa en el desarrollo integral de una sociedad que debe fortalecer su memoria cultural.

INNOVACIÓN EN LA GESTIÓN CULTURAL

Para poder innovar en la gestión debemos tener en cuenta que los procesos culturales y las políticas culturales que se desarrollan en el mundo de la cultura deben de estar basados en el respeto a lo diferente, creando puentes en todos los ámbitos.

Los escenarios cambiantes en nuestra sociedad requieren de una adaptación de nuevos lenguajes y formas de expresión.

El gestionar ejerciendo funciones directivas y de liderazgo nos invita a la negociación con diferentes sectores, a tener la responsabilidad de diseñar y elaborar proyectos emprendedores con diferentes niveles de contenido, trabajando con sistemas mixtos de cooperación utilizando nuevas tecnologías en la información y la comunicación.

El accionar culturalmente exige un equilibrio entre los procesos de recuperación y mantenimiento de la memoria colectiva para favorecer el cambio y la innovación para desarrollar nuevos proyectos y asumir el riesgo de nuevas formas de expresión.

GRACIELA MARÍA CAVIGLIA

ANEXO

RESEÑA DEL PARTIDO DE PATAGONES PORTAL DE LA PATAGONIA.

Carmen de Patagones, ciudad más austral de la Provincia de Buenos Aires, cabecera del Partido de Patagones y portal de ingreso a la Patagonia Argentina que junto a la vecina ciudad de Viedma- Provincia de Río Negro, ambas ciudades separadas por el Río Negro (nombrado antiguamente como “río de los sauces” y por los mapuches río negro “CURRU LEUVU”, el más caudaloso de la región, conforman una Comarca, son las más antiguas de la Patagonia, fundadas un 22 de Abril de 1779 por el andaluz Francisco de Viedma y Narváez, bajo las órdenes del rey español Carlo III.

Carmen de Patagones nacida como fuerte y puerto, con un rico y valioso patrimonio que motivó al Poder Ejecutivo Nacional a declararla “Poblado Histórico Nacional”, con el particular relieve que tienen sus barrancas, con sus calles y callejones, veredas escalonadas, casonas de adobe, monumentos y plazas, museos y edificios de aire colonial.

El Partido de Patagones en un contexto regional se presenta como espacio de articulación socio- histórico y económico de la región pampeana y patagónica, a la que pertenece.

Considerando la Provincia de Buenos Aires: es el partido más extenso que tiene una superficie de 1.356.971 hectáreas. Se encuentra entre dos ríos principales del partido sirven como límite norte y sur. Uno es el río Colorado que nace de la unión de los ríos Grande y Barrancas en la zona cordillerana al sur de Mendoza y al sur está el Río Negro, que nace de la unión de los ríos Limay y Neuquén y desemboca también en el mar Argentino.

Patagones está unido de norte a sur por la Ruta N°3, única vía de acceso pavimentada a Carmen de Patagones, el resto de las localidades se encuentran de la ruta nacional N°3 entre 3 y 9 kms, en Stroeder, Villalonga, Juan A. Pradere los caminos de ingreso se encuentra pavimentados, el resto son de tierra, las vías del ferrocarril se extienden de norte a sur y son de trocha ancha, la ciudad de Carmen de Patagones se comunica con Viedma – Capital de la Prov. de Río Negro a través del puente ferrocarrilero (declarado patrimonio histórico de la comarca) y del nuevo puente de la Ruta Nacional N°3

Al sur del río Negro, constituye con Viedma, capital de la Provincia de Río Negro, un espacio comarcal de articulación fundado en sus raíces históricas – culturales y características

geo-económicas.

En el siglo XVIII el Río Salado era el límite entre el territorio efectivamente gobernado por los españoles y el suelo aún en poder de los indígenas. En esa inmensa extensión de tierra todavía sin conquistar, se distinguían dos regiones: la pampa o las pampas, y la patagonia, que se inicia en el Río Colorado, hacia el sur.

En la patagonia vivían los “aoniken” (tehuelches) o patagones, indígenas dedicados principalmente a la caza de guanacos y ñandúes. En la pampa o las pampas vivían, además de algunos grupos tehuelches, los mapuches, de origen araucano. Habían llegado a ellas atraídos por la presencia de vacas y caballos que vagaban libremente por la llanura.

Es así como el modelo de ocupación del territorio del Partido fue de enclave fronterizo.

Primero como puesto de avanzada en la frontera con el indio y luego como articulador regional, desarrollándose su ciudad cabecera - Carmen de Patagones - sobre la base del comercio y los servicios.

El ferrocarril provocó un efecto contradictorio generando por un lado el nacimiento de las poblaciones del Interior y por otro el decaimiento de la cabecera en su rol regional que concluye cerca de 1960 con la provincialización del territorio nacional de Río Negro y el crecimiento de la ciudad capital: Viedma.

El comportamiento más dinámico en cuanto a los factores socioeconómicos se registra en Carmen de Patagones, Villalonga y en Bahía San Blas, “el paraíso de los pescadores”, lugar de turismo de reconocimiento nacional.

La copla galponense: el intertexto y la creatividad en las representaciones de sus autores

Por Amaro, Elsa - Vizgarra, Rosa - Cantolla, Marcela

TEMA

Estudio sobre las formas que asume la intertextualidad en las coplas producidas en El Galpón, en relación con las representaciones de los autores acerca de sus creaciones.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación fue realizada con el fin de cumplir con uno de los requisitos indispensables para aprobar la materia Metodología de la Investigación Literaria, la cual responde al plan de estudios del Profesorado para el Tercer Ciclo de la EGB y de la Educación Polimodal en Lengua con sede en El Galpón.

El abordaje del tema seleccionado tiene como destinatarios a todos los docentes interesados en la temática estudiada, a los estudiantes y a la comunidad en general. Creemos que el desarrollo y la conclusión de nuestra investigación serán de gran utilidad para ellos porque ayudará, en cierta medida, a valorar nuestro canto, uno de los más significativos que representa ese acervo popular, anónimo y tradicional que llamamos *folklore*.

Convenimos seleccionar a las “coplas” como centro de atención de nuestro estudio, pero sabemos que estudiarla en todos sus aspectos, además de demandar mucho tiempo, es una tarea complicada y difícil, por eso se hizo necesario que acotemos el tema escogido. Para ello, hemos leído el material que estaba a nuestro alcance (investigaciones, artículos de Internet, etc) y también nos acercamos a algunos copleros para conversar con ellos y así saber qué piensan acerca de sus canciones.

Durante el diálogo, surgió un comentario, el cual nos ayudó a decidir qué aspecto del objeto de estudio interpretaremos: “*estas coplas las hago yo, me salen del mate, del corazón*”. Basándonos en las coplas que antes habíamos escuchado, esta frase nos resultó contradictoria porque habíamos percibido que algunos versos se repetían en otras canciones entonadas por otros bagualeros galponenses.

Así, el tema de nuestro estudio, como ya lo expusimos al principio, quedó acotado del siguiente modo: “*Estudio sobre las formas que asume la intertextualidad en las coplas producidas en El Galpón, en relación con las representaciones de los autores acerca de sus creaciones*”.

Ahora, ¿por qué es tan importante demostrar la existencia de intertextualidad entre las coplas producidas en El Galpón y la forma en que ésta se manifiesta en el imaginario de sus autores?

Consideramos que nuestro trabajo, en este sentido, es importante ya que nos permitirá poner en acción habilidades de investigación, al mismo tiempo que constituye un pequeño aporte para el conocimiento sobre el tema. Además está comprobado que el fenómeno de la intertextualidad existe desde la antigüedad, aunque no se lo haya conocido con ese nombre³. Así, sin ir muy lejos, nos preguntamos, por ejemplo, si Miguel de Cervantes Saavedra hubiera logrado producir *El Quijote de la Mancha* si antes no hubieran existido las novelas de caballería. Por otro lado, al negar la existencia del fenómeno de la intertextualidad, estaríamos negando aquellas culturas anteriores a la nuestra y por lo tanto, borrando sus huellas. En ese sentido, se puede concebir este trabajo como un homenaje y un agradecimiento que le hacemos a nuestra literatura.

En resumen, tanto la originalidad como la intertextualidad tienen sus límites, ya que se reescriben textos, aunque reconocemos en determinados aspectos, se producen aportes que son producto de la vena creativa de los autores.

Ante la pregunta sobre qué queremos hacer, o dicho de otro modo a dónde queremos llegar, hemos planteado objetivos generales y específicos.

Objetivos generales:

- Buscar posibles respuestas al problema planteado en los marcos teóricos de la teoría literaria.
- Recorrer los caminos de la metodología de la investigación como estrategia del procedimiento científico con miras a su aplicación en una investigación literaria.

Objetivos Específicos:

- Identificar los contenidos predominantes en las coplas seleccionadas para su estudio.
- Comparar dichas unidades para verificar en qué medida sus enunciados contienen palabras o fragmentos de otros textos literarios y en qué aspectos son el producto de la invención propia.
- Buscar en las respuestas de las entrevistas las representaciones de los cantores acerca de sus producciones, a fin de relacionarlas y contrastarlas con las conceptualizaciones teóricas sobre el intertexto.
- Comprender la importancia que reviste para los informantes el hecho de entonar una copla.

Formulación de las Hipótesis

Siguiendo a Arnal Latorre, reconocemos como él que *“las hipótesis son de gran importancia en el trabajo científico y no es posible avanzar en una investigación si no se comienza por plantear una explicación o solución de una dificultad que la originó...”* (1992. Pág. 63)

La hipótesis propuesta en nuestra investigación es la siguiente:

³ Ver marco teórico: Ong, Walter

- ❖ *Aunque en las representaciones de los autores prevalezca la idea de invención propia respecto de sus obras, en realidad de cualquier modo se hacen presentes en las producciones en abordaje, palabras o fragmentos de otros textos literarios.*

Lugar de la investigación

El estudio se llevó a cabo en la localidad de El Galpón. Si bien hemos manifestado anteriormente que el tema de la investigación se originó en los alrededores del pueblo, hemos decidido recopilar la mayor cantidad posible de coplas producidas en el pueblo.

Resolvimos esto último porque no contábamos con el tiempo suficiente como para desplazarnos a los alrededores del lugar, pues ello implicaba el no cumplimiento de nuestras obligaciones, tanto académicas como familiares. Esto no entorpeció nuestra tarea ya que, por ser el centro y la periferia de El Galpón muy cercanos, no fue difícil encontrar a los autores más representativos.

Las muestras

Los constituyentes de las muestras son las personas que cantan coplas y que son reconocidos por la mayoría de los pobladores de El Galpón y por las investigadoras. En total son nueve las personas que participaron en la investigación, de los que tomamos sus representaciones.

Esta selección abarca los dos géneros y todas las edades porque no son muchos los aficionados a este canto. Si por ejemplo, hubiésemos seleccionado únicamente a las mujeres mayores de 50 años que cantan coplas, hubiésemos dispuesto de una muestra mínima que no hubiera alcanzado para dar sustento al estudio.

Las unidades de análisis (coplas) componen un total, de 127 cantos reunidos en el pueblo de los cuales se seleccionaron 23 coplas para analizar. Esto fue posible gracias a la buena voluntad de los entrevistados quienes tuvieron la gentileza de concedernos sus coplas por escrito, aquellos que tenían algún tipo de instrucción, o recitadas para transcribirlas. Posteriormente se concreta una selección y transcripción para el análisis.

Instrumentos de recolección

Para recoger la información necesaria para nuestra investigación hemos realizado entrevistas abiertas. Cabe aclarar que si bien hemos diseñado algunas preguntas, éstas fueron redactadas a modo de guía para no desviarnos demasiado en las conversaciones y no perder de vista la información que necesitábamos para la realización del trabajo.

Quisimos que el entrevistado tenga la oportunidad de expresar con libertad sus sentimientos, imaginaciones, pensamientos... su mundo interno.

También hemos recurrido a los registros anecdóticos de las prolongadas conversaciones mantenidas con cada uno de los copleros.

Ahora, *¿Qué hicimos con toda esta información?*

Las declaraciones de los entrevistados nos permitieron deducir el imaginario que prevalece entre los cantores galponenses: “*incorporar otros textos a los nuestros no es correcto*”. Para determinar cuánto de cierto hay en esta expresión, hemos consultado el material bibliográfico seleccionado que trata sobre la intertextualidad.

Los registros anecdóticos nos permitieron percatarnos de que el grado de aceptación o admisión que las coplas tenían, años antes, es distinto al de la actualidad. Esto generó la idea que pensamos llevar a la práctica alguna vez. La misma está expuesta en la conclusión.

Todos los datos acopiados impulsaron a la investigación hacia su etapa final: el análisis e interpretación de los datos y la conclusión.

ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LOS DATOS

1. El análisis de los datos

Esta es la etapa de los razonamientos, de las deducciones, de las sistematizaciones, las contrastaciones tomando como base el problema, hipótesis y teoría.

A continuación comenzaremos con el análisis y la interpretación de las coplas recopiladas.

a. Coplas Religiosas

Presentamos la primera copla:

*A San Francisco Solano
Siempre le voy a rezar
Porque le debo promesas
Que i echo para sanar.*

Julio César Paz

El yo lírico dirige sus versos al Santo Patrono venerado en El Galpón, que como signo de promesa y fe cristiana le promete rezar “*siempre*” por las gracias concedidas.

Las expresiones que nos llevan a inferir que el tema es la religión son “*San Francisco Solano*” (misionero que transitó por estas tierras convirtiéndose en su santo protector), “*voy a rezar*”, “*promesas*”

La segunda copla dice así:

*Todo primero de julio
Nos reunimos en montón
A presenciar la bajada
Del patrono de El Galpón.*

Osvaldo “Apalo” Giménez.

Esta copla expresa la devoción y la fe del pueblo de El Galpón, cuando cada primero de julio sus fieles devotos celebran la entronización de la sagrada imagen. En la cual el cantor para darle mayor fuerza a la copla utiliza la hipérbole “*en montón*” que nos habla más bien de unión y comunión de todos en la fe de San Francisco Solano.

Si bien en esta copla no se menciona en ningún momento a San Francisco Solano, sabemos que se refiere a él porque se incluye en el canto expresiones como Primero de Julio, fecha en que comienzan las alabanzas al santo; la bajada, que se refiere al descenso de la imagen que se realiza todos los años en la mencionada fecha, por último menciona al patrono de El Galpón.

Como en la anterior, esta copla refleja la devoción que el cantor siente por el santo, y él se incluye en el “*montón*”, que acude a la bajada de El Patrono que manifiesta en la expresión “*nos reunimos....*”

Leamos la siguiente copla:

*A san Francisco Solano
Yo lo quiero homenajear
Y agradecer sus milagros
Que hizo en mi comunidad*

Ramón Andrés “Largui” Argañaráz

En esta tercera copla igual a las dos anteriores queda manifiesta la religiosidad y la devoción por San Francisco Solano, en las expresiones “agradecer”, “milagros”. Al mismo tiempo introduce la noción de comunidad que fue la beneficiaria de sus milagros

Tanto en esta copla como en la primera, el coplero agradece (de manera implícita en la primera y explícita en esta última) a San Francisco los favores recibidos, con uso de muletilla en “*A san Francisco Solano...*”.

La diferencia que observamos es que en la primera, el cantor agradece al Santo un favor que le hizo a él personalmente “*le debo*”. En cambio, en esta última lo hace por los milagros dirigidos a toda la comunidad.

La última copla religiosa dice así:

*Frente a tu sagrada imagen
Todos se quieren hincar
Rezarte tus oraciones
sus promesas entregar.*

Marcelino Vale

En esta copla igual que en las dos anteriores, el autor de alguna manera expresa la fe cristiana de los galponenses en manifestaciones de ritos sagrados como arrodillarse, rezar las oraciones como signo de comunión de los hombres con Dios y a la vez cumplir con sus promesas. Estas secuencias se despliegan en el uso de imágenes.

b- Coplas a la mujer

En todo nuestro trabajo de investigación no faltó aquel coplero que quiso dedicar su canto a la mujer.

Leamos atentamente la siguiente copla:

*Mujer de estampa arrogante
Y de rubia cabellera
Junto a tu hermano luchaste
Por cuidar nuestra frontera.*

Pablo Luciano Venencia

En esta copla el autor nos presenta a una mujer sin igual, capaz, luchadora. Señala que es “arrogante” y a través del uso de una imagen visual la describe con una “rubia cabellera”. Si bien no se explicita el nombre de la heroína podemos asegurar que se trata de Magdalena Güemes de Tejada, conocida como Macacha Güemes. La historia nos señala que la heroína siempre acompañó a su hermano Martín Miguel en las campañas militares.

Esta canción es un claro homenaje a Macacha por ser, según la historia, una luchadora y defensora de nuestra frontera.

Sigamos leyendo las coplas dedicadas a Macacha:

*Gaucha como tu hermano
De guardamonte y espuela
Con orgullo leo tu nombre
En la puerta de mi escuela.*

Maximina Salvatierra

Sin duda el autor de esta copla está refiriéndose nuevamente a la figura y al temple de Macacha Güemes, que en el primer verso hasta podría decirse que la ubica, a través de una comparación, a la misma altura de un hombre “Gaucha como tu hermano”. Y ya en el tercer verso el informante escolarizado manifiesta orgullo de ser parte integrante de la escuela que lleva su nombre: “con orgullo leo tu nombre”, quizás porque se siente identificado por ser hombre y compartir las mismas tradiciones de un gaucho, por pertenecer él y sus padres a una familia de gauchos, copleros y además integrantes de un fortín.

Veamos la siguiente copla:

*Macacha Güemes es tu nombre
También el de mi escuelita
yo te rindo mi homenaje
Con esta humilde coplita.*

Pastorita de Giménez

Esta copla también se refiere a Macacha Güemes. La diferencia con las coplas anteriores reside en el hecho de que en el verso N° 1 de esta copla sí se explicita el nombre de la homenajeada: "Macacha Güemes es tu nombre". También está explícita la intención con la que se produce esta copla: "yo te rindo mi homenaje".

Otra observación que hacemos es que al igual que en la copla anterior, el coplero tiene presente a su escuela y mediante el diminutivo "escuelita" tenemos la evidencia de que siente un cariño especial hacia ella.

En el verso primero se nombra a la heroína Macacha Güemes y reconoce en él el nombre de su escuela, que con humildad, atributo propio del coplero rinde homenaje a la "rosa salteña", como solían llamar a la hermana de Martín Güemes.

Al final de la copla se añade el diminutivo "coplita" para lograr rima y belleza en el verso.

Esta copla está dedicada a otra mujer:

*Pa allá pa lao de mi pago
Todas las prendas son baratas
Se compra una rubia
Y una morocha de yapa.*

Leoncio Ortega

También esta copla tiene como fuente de inspiración a la mujer, a la que ubica en otro plano al referirse a ella como prenda barata mediante la sátira y el humor.

El autor señala aquí, que en sus pagos es fácil conseguir una mujer. En las dos últimas estrofas podríamos visualizar un toque de humor cuando dice "se compra una rubia y una morocha de yapa". *Hasta aquí tenemos un modelo de mujer: noble, valiente, luchadora. Luego le sucede otro: "bandolera", "infiel"*

Leamos esta copla:

*Mas vale querer al perro
no a la mujer bandolera
el perro lo sigue al amo
y la mujer a cualquiera.*

Ramón Andrés "Largui" Argañaráz.

En esta copla, como en las cuatro últimas, la fuente de inspiración es la mujer. Aquí, el emisor no cree que "la mujer bandolera" merezca amor porque se va detrás de cualquier hombre.

Igual que en la canción anterior, el emisor de la copla valúa, mediante una comparación, a la mujer: un perro es más valioso que una mujer: "más vale querer a un perro..." Si bien en el segundo verso aclara que "la mujer bandolera" no tiene la condición suficiente como para merecer un amor, en el cuarto verso se refiere a "la

mujer” en general, es decir que comienza hablando de un tipo de mujer y termina generalizando.

En el inicio del primer verso la expresión “*mas vale*” ya está indicando que toda la copla es una valoración de la mujer. Y es así que el yo lírico la ubica como el ser menos fiel que un perro.

Agregamos que esta última copla se parece mucho a otras pertenecientes a diferentes autores:

*Más vale querer al perro
que querer a una mujer;
el perro busca a su dueño
la mujer busca el parné.⁴*

Autor anónimo

*Mas antes querer a un perro
Que querer a una mujer:
El perro es agradecido
Al que le da de comer.
(...) más al perro, que no miente,
que querer a una mujer.
El hombre pena y padece
Delira por tener plata
Cómo es la mujer ingrata
Nunca ¡más le agradece!
El perro, cuando se ofrece,
Lleva distinto partido,
Pero con el entendido
Que es mejor que una mujer.
Denle al perro de comer
Que el perro es agradecido (...)*

B. Matorras del Canto popular de Salta.

Veamos cómo la penúltima y la antepenúltima coplas comienzan con la misma expresión: “*más vale querer al perro*”. Con respecto a la última canción, ésta mantiene una relación con las anteriores en cuanto considera que la mujer no merece ser amada porque no es tan fiel como el perro.

⁴ www.dominiospromocion.com/animales.htm - 241k

Como podemos observar, en las tres primeras coplas, se evidencia claramente la intención de homenajear a la mujer. Se hace uso de expresiones diferentes pero el tema es el mismo.

En cambio, en las últimas bagualas, el emisor haciendo uso o no de figuras como por ejemplo la metáfora (“prenda”, “perro”) desvaloriza a la mujer y también la critica.

c- Coplas amorosas

Leamos esta copla que canta al amor:

*Si las nubes fueran papel
Y el cielo fuera un tintero
Yo la publicaría en el diario
Haciendo ver que la quiero.*

Don Velizán.

En esta copla el bagualero está muy enamorado, por eso dice “...*la quiero*”. El amor que manifiesta el autor por su amada es tan grande, elevado e infinito que lo publicaría en un diario, si “las nubes fueran papel” y si “el cielo fuera un tintero”. Hasta podríamos pensar en un amor imposible inalcanzable.

Esta copla se parece mucho a un poema que ha sido recopilado en Chicontepec, Veracruz en los años '30:

*Si el agua, el mar fuera tinta,
Y las olas papel
Si los peces escribieran
Cada uno con su pincel,
En cien años no escribieran
Lo que te llevo a querer*

En esta copla el “yo lírico”, igual que en la anterior, está muy enamorado. El tema también es el amor. Quiere tanto a su amada que “los peces” no terminarían de registrar el amor que él siente por ella ni en “cien años”.

El intertexto entre este poema y la copla anterior es evidente: el autor de estos versos no puede hacer saber al mundo que ama con todo su corazón a su amada porque no tiene tinta (*cielo* en el primer caso, *mar* en el segundo) ni papel (*nubes* en el primer caso, *olas* en el segundo) para difundirlo.

Podemos afirmar que el intertexto se produce por alusión.

Ahora analicemos la copla que sigue:

*Esta copla dice así
Tus ojos son dos luceros
Que me iluminan la mar
Mis suspiros son correos*

Que unos vienen y otros van.

Elías Figueroa.

En esta copla, como en todas las anteriores se habla del amor. Las expresiones que así lo denotan son “ojos” “luceros”, “suspiros”.

El segundo verso es una transcripción textual de un conocido piropo por todos nosotros. “*tus ojos son dos luceros*”. En este caso, los ojos que se parecen a luceros iluminan “la mar” del emisor. Aquí el coplero hace uso de una metáfora para hacernos saber que esos ojos son tan lindos que iluminan o dan brillo a su vida.

El quinto y sexto verso nos trae a la memoria la estrofa de un texto muy bonito escrito por Gustavo Adolfo Bécquer, muy conocido por la mayoría:

*Los suspiros son aire y van al aire
Las lágrimas son agua y van al mar
Dime mujer, cuando el amor se olvida
¿Sabes tú dónde va?*

Como vemos, el intertexto es evidente, puesto que en la copla anterior los suspiros son como correos que vienen y van (no especifica dónde pero a algún lado van), en este poema los suspiros son aire y también van a algún lugar: al aire.

Después de este breve análisis queremos resaltar que la penúltima copla producida por un autor galponense, se relaciona no solamente con un solo escrito sino con dos poemas originados por otros autores consagrados y anónimos: el poema de Bécquer y el célebre piropo “*tus ojos son dos luceros*” de autor anónimo.

Continuemos con la lectura de la siguiente copla:

*Tarde a la noche desora
Vengo a pedirle un favor
Que me ocupe de hortelano
En sus jardines de amor.*

Mario Padilla

En estos versos, el autor refleja sus sentimientos hacia su amada. Le suplica que lo deje formar parte de su vida para poder cultivar su amor “*que me ocupe de hortelano /en sus jardines de amor*”

Esta copla se relaciona con otras recopilada por Juan Alfonso Carrizo:

*El jardinero de amor
Pone una planta y se va
Otro la riega y la goza
¿de cuál de los dos será?*

Al tribunal de cupido

*Apeló con su afición,
Para aliviar su aflicción,
Un hortelano afligido
Que con ayer desmedidos
Lamentaba su dolor.
Le dice: planté una flor
Con amores de mi pecho,
Y hoy alegan su derecho
Al jardinero de amor (...).*

Ventura Sarmiento (del Cancionero popular de Salta)

En las tres últimas coplas, observamos que el autor se lamenta porque su amor no es correspondido “vengo a pedirle un favor”, “otro la riega y la goza”, “un hortelano... lamentaba su dolor...”

d- Coplas que hablan sobre la pobreza:

La primera copla dice así:

*Me acuerdo cuando niño
yo también sabía jugar
con un **camioncito de palo**
que me lo hizo mi papá.*

Ramón Andrés “Largui” Argañaraz

Aquí el tema de la pobreza está implícito, más que nada el “yo lírico” señala como una añoranza los tiempos de su niñez.

Siguiendo el verso de esta canción nos parece interesante analizar aquel que dice: “yo también sabía jugar”. Con el verbo conjugado en pasado “sabía” marca que antes para divertirse no era necesario poseer un juguete grande, lindo y costoso. Creemos que el coplero utiliza el conector aditivo “también”, porque él era un niño más que jugaba con su camioncito de palo a diferencia de los niños de hoy que juegan con sus celulares, videojuegos, etc.

Analicemos esta segunda copla:

*Cuando los veo en la calle
Yo les quisiera alcanzar
Ese camioncito de palo
Que me lo hizo papá.*

Elías Figueroa

En esta copla, igual que en la anterior también está implícito el tema de la pobreza. Afirmamos esto porque el emisor utiliza expresiones como “camioncito de palo”, “calle”, “quisiera”.

Aquí el emisor cuenta que cuando ve a alguien en la calle le da ganas de entregarle un juguete construido por su papá.

El “yo” lírico ve a alguien en la calle, pero no especifica a quién: “los veo...”. Por el pronombre personal “los” sabemos que no ve a una sola persona sino a varias. Al

no tener un referente, inferimos que “los” se refiere a niños por los términos a los que se encuentra asociado en el contexto: “camioncito de palo”. Esto evidencia el plagio con que se produce además, el intertexto.

La intertextualidad entre estas dos últimas coplas es claramente manifiesta, pues las dos hablan, de manera implícita, de la pobreza. En ambas los autores juegan con un “camioncito de palo” confeccionado por el “papá”. Agregamos que hay una repetición de un texto: “*camioncito de palo que me lo hizo papá*”

Continuemos con las coplas que hablan sobre la pobreza:

*Soy tan pobre que ni tengo
Ni un rancho donde vivir
Ni una silla en que sentarme
Ni un catre donde dormir.*

Maximina Salvatierra.

En esta copla el tema de la pobreza está manifiesto explícitamente. Lo deducimos por las expresiones: “pobre”, “rancho”, “catre” y también por el uso reiterado del elemento lingüístico “ni”. Con todo ello la copla es una hipérbole para demostrar con más fuerza la pobreza.

Según nuestra apreciación el cantor es una persona que no posee nada, vive a la intemperie, es decir, sufre necesidades, y esto lo refuerza la repetición del conector “ni”. Aquí el autor cuenta que no tiene nada, ni siquiera lo más necesario para vivir.

En la siguiente copla podemos apreciar un intertexto con un poema producido por *Atahualpa Yupanqui*:

*Yo camino por el mundo
Soy pobre no tengo nada
Solo un corazón templado
Y una pasión, la guitarra.*

Como vemos, este coplero, al parecer, tiene una vida bastante parecida al de la copla anterior: es pobre y no tiene nada, ni casa donde vivir puesto que transita por muchos lugares: “*camino por el mundo*”.

Si bien en esta copla, al igual que las anteriores el “yo lírico” explicita que es pobre porque no tiene nada material, aclara que sí tiene sentimientos, porque siente algo muy intenso hacia su *guitarra*. En ambos casos se hace notoria no solo la pobreza sino también la soledad y las penas que canta el gaucho.

Si bien las dos canciones fueron producidas para cantar, una se entona con la caja (la copla de nuestro informante de El Galpón) y la otra con “*la guitarra*” (la de Atahualpa Yupanqui)

*Tengo mi lindo corral
Y no tengo qué encerrar
Tengo una marca archivada*

Y no tengo qué marcar.

Maximina Salvatierra

En esta copla, igual que en las cuatro anteriores, está manifiesto el tema de la pobreza que lo descubrimos a través de la expresión “no tengo”, “marca archivada”.

Aquí, el “yo lírico” se considera pobre porque no tiene animales en su corral, ya que la fuente de la riqueza del hombre de campo está en la posesión de animales entre otras cosas. A partir del verso: “tengo una marca archivada”, inferimos que el personaje de la copla, en algún momento de su vida, tuvo los animales para llevar un buen vivir.

Ahora veamos que en El Galpón también se producen coplas inspirados en los animales: los caballos

e- Coplas al animal

La primera copla dedicada al caballo dice:

*Tengo mi lindo caballo
en el que voy a desfilar
como si el me comprendiera
cuando le empiezo **ha hablar**.*

Julio C. Paz

Al inicio de la copla, el cantor describe de un modo especial a su caballo, y con esta descripción nos lleva a inferir el amor, el cariño que siente por él y hasta podría decirse que lo personifica, colocándolo por encima del reino animal cuando expresa: “como si él me comprendiera, cuando lo empiezo ha hablar” y el mutuo amor que existe entre ambos.

A través de la lectura de otros textos, descubrimos que los copleros de El Galpón no son los únicos que dedican sus cantos a sus caballos, también lo hizo José Hernández en su Martín Fierro:

*A la aflijida cautiva
mi caballo le ofrecí.
Era un pingó que alquirí,
y donde quiera que estaba
en cuanto yo lo silbaba
venía a refregarse en mí⁵.*

En esta estrofa, Martín Fierro habla sobre su caballo. Advertimos que hay una relación con la copla anterior porque el “yo lírico” resalta la inteligencia del animal. Nos dice que era tan entendido que cuando él lo llamaba enseguida venía, desde donde estaba, y se posaba a su lado: “y dondequiera que estaba/ en cuanto yo lo silbaba /

⁵ La vuelta de Martín Fierro de José Hernández. Verso 625

venía...”. En estos versos también podemos evidenciar el cariño que el animal sentía hacia su amo y viceversa: “venía a refregarse en mí”.

Tengo mi lindo caballo
Mi oscuro renegrado
Cuando alzo a una china en las ancas
Relincha y pega un mugido.

Leoncio Ortega

Imágenes visuales y auditivas se conjugan en estos versos para describir al caballo, como fiel amigo del hombre, que lo acompaña quizás con un grito de éxtasis como si fuera cómplice de esta circunstancia.

El uso del adjetivo posesivo “mi” en los dos primeros versos “mi lindo caballo /mi lindo renegrado” y del adjetivo calificativo “lindo”, refleja el cariño que el coplero siente hacia su caballo.

Pudimos percibir aquí dos coincidencias textuales en las coplas recogidas en El Galpón “*tengo mi lindo caballo*”.

f- Coplas a la Tierra

Por último analizaremos las coplas referidas a la tierra

Es triste dejar el pago
Largarse a tierras ajenas
De tormentos y dolores
Llevándose la alma llena.

Marcelino Vale

El tema de esta canción es el amor a la tierra. Si el coplero siente nostalgias por dejar su tierra es porque siente cariño, amor hacia ella. Denotan esta idea las expresiones “triste”, “tormentos y dolores”, “dejar el pago”.

A partir del verso N° 1 “Es triste dejar el pago”, podemos inferir que el cantor ya vivió esa experiencia y por eso cuenta lo tremendo que es estar en tierras lejanas donde se viven “tormentos y dolores”. Así, esa nueva tierra se convierte en tormentosa y dolorosa porque ya no tiene la posibilidad de disfrutar de todas aquellas vivencias que quedaron atrás.

Ahora analicemos esta otra copla:

*Nací y me crié en **El Galpón***
*Y en **El Galpón** padeceré*
Por ser parte de mi pueblo
Nadie me podrá correr.

Oswaldo “Apalo” Giménez

El tema de esta copla es el mismo que el de las anteriores: el amor a la tierra. Denotan esta idea las expresiones: “En El Galpón padeceré”, “mi pueblo”.

En el cuarto verso el emisor está asegurando que no se marchará de su tierra aunque alguien lo quiera echar “en El galpón padeceré”, nadie me podrá correr”.

El coplero se considera parte de su pueblo, así como todos nos consideramos parte de nuestra familia. El hecho de no querer dejar nunca su lugar nos sugiere que en ella está todo lo que él necesita para ser feliz.

A través de estos versos el autor narra su nacimiento y vida en las tierras de El Galpón, como presagiando al mismo tiempo su “padecer”; exagerando aún más su pertenencia al afirmar que nadie podrá correrlo.

Estas coplas cantadas a la tierra y escritas por autores galponenses se relacionan con otros versos escritos por Ricardo Fonseca, autor argentino:

No volveré a alejarme de mi tierra
Y aquí me encontrará al amanecer
Como la flor agreste de las bardas
O la antigua firmeza del pehuén.

f- Coplas dedicadas a la copla

Leamos las siguientes coplas:

*Las coplas que yo hago
las hago con mucha razón
porque me despiertan la mente
y alegran mi corazón.*

Benito Paz

*Cuando escucho cantar coplas
se me ensancha el corazón
y los ojos se me llenan
con lágrimas de emoción.*

Pablo Luciano Venencia

*Si mi garganta me ayuda
si mi caja esta dispuesta
pa' cantar unas coplitas
pa'darle brillo a la fiesta.*

Pastorita Giménez

El bagualero de la primera copla manifiesta la alegría y la emoción que siente al cantarla: “*alegran mi corazón*”. Lo mismo, pero con otras palabras, expresa el cantor de la segunda copla: “*se me ensancha el corazón*”, “*los ojos se me llenan con lágrimas de emoción*”.

Asimismo, podemos advertir las funciones que cumplen las coplas: “*despiertan la mente*”, en la primera y da “*brillo a la fiesta*”, en la tercera.

2. Interpretación

Después de realizar este análisis y teniendo en cuenta las definiciones de intertextualidad aportadas por los distintos autores⁶, podemos afirmar que hay relaciones nítidas entre las coplas que circulan en el pueblo de El Galpón.

Sin embargo hemos podido constatar que las representaciones de la mayor parte de los copleros galponenses entrevistados no coincide con lo que expresa la teoría, cuando aseveran, sin vacilar y sin dar lugar a ninguna duda, al menos en los materiales analizados, que las coplas son invenciones propias, al decir que éstas les *salen del mate y del corazón (sic)*. Un cantor perteneciente a esa mayoría contestó a través de esta copla:

*Me gusta cantar una copla
cuando se presta el momento
Las coplas me salen solas
Según sea mi pensamiento*

Benito Paz

*Nunca saco del libro
No me llevo de las historias
Las coplas las hago yo
Sacada de mi memoria.*

Benito Paz

Los siguientes versos extraídos del Martín Fierro de José Hernández reflejan el mismo imaginario que poseen los bagualeros galponenses al asegurar que “*Las coplas me van brotando /Como agua de manantial*”⁷

Yo no soy cantor letrao,

Mas si me pongo á cantar

No tengo cuando acabar

⁶ Ver marco Teórico

⁷ Martín Fierro, 1980, pág. 30

Y me envejezco cantando,

Las coplas me van brotando

Como agua de manantial.

De las entrevistas hemos podido rescatar que al componer las coplas algunos autores dicen que “las saca de la mente. Deja que nazcan desde adentro”. Otros agregan que es “todo improvisado”. Para otros, brota “de la inspiración de uno, de algo que ve, de una experiencia vivida”. Con estas respuestas reforzamos nuestra idea de que **en su imaginario** las coplas son construcciones propias y originales.

Cabe aclarar que decimos “la mayoría de los copleros”, porque también existe una minoría que acepta que la lectura de otros textos influye en la producción de otros nuevos, por ejemplo cuando Ramón A. Argañaraz admite que los temas los saca “leyendo el Martín Fierro”, “ algunas palabras las voy buscando para concertarlas”.

Para entender esa postura de “la mayoría” hemos procedido a realizar una revisión más detenida de las respuestas aportadas y de los comentarios efectuados por este grupo de copleros. Algunas de las respuestas y comentarios que nos ayudaron a entender dicha postura fueron las siguientes:

- “no sé leer, ni siquiera sé escribir, de dónde voy a copiar”.
- “Todas mis coplas son improvisadas, cualquiera no hace eso...”
- “Cuando hacemos contrapuntos, las coplas salen ahí nomás, en el momento, ahí no se piensa en otros poemas, las invento yo”.

Después de recuperar éstos y otros comentarios similares, hemos concluido que “la mayoría” lo que hace es confundir el concepto de invención con el de improvisación. Por cuanto ellos están convencidos de que son creativos porque tienen la habilidad de cantar una copla en forma espontánea.

En este sentido pudimos comprender que la mayoría de los copleros no admiten que sus cantos se relacionen con otros textos, cuando expresan en las entrevistas “son espontáneas”, “según las musas compone la copla, según el estado de ánimo, le canto a un amigo, a una despedida” y agrega que los temas los saca de la vida misma, de la experiencia vivida”. Pero no creemos que las coplas recopiladas en el Galpón en la mayoría de los casos sean invenciones o creaciones originales de los copleros como ellos lo afirman. Sin embargo, coincidimos con René Cortazar cuando señala que cualquiera puede tener un momento creador feliz si, en un instante de inspiración, se acuerda de algún escrito escuchado o leído en alguna oportunidad y lo reelabora en forma rápida e involuntaria (1954, Pág. 34). Y agregamos que la creatividad muchas veces se manifiesta en nuevas maneras de entonar y decir las cosas. Es el caso, por ejemplo, de la copla que Benito Paz dedicó a una de las autoras de la investigación:

*No me gusta cantar a los gritos
Tampoco lo hago despacio
Estos versos me ha pedido
La señora Marcela de Palacio.*

Otro ejemplo:

*De su entrevista señoras
Yo les debo agradecer*

*Porque es seguro que andan
Cumpliendo con un deber.*

Mario Padilla

Ahora bien, si estamos afirmando que hay intertextualidad entre las coplas que circulan en El Galpón, ¿de qué manera se manifiesta?

Según las entrevistas la intertextualidad se produce objetivamente, aunque subjetivamente no lo reconozcan en su mayoría como tal.

El análisis de las producciones recogidas nos permite responder a esta incógnita diciendo que:

Son varios los temas recurrentes de los copleros galponenses: la religión, el valor y la fortaleza, el amor sentimental, el amor no correspondido, el amor a los animales, el amor a la tierra y la pobreza. Estos temas están incorporados, ya sea en forma implícita o explícita, en las coplas que circulan por el pueblo.

El intertexto se produce, en algunas ocasiones, por coincidencias o repeticiones textuales.

Y es así que en algunas coplas religiosas hay repetición en el comienzo de cada una de ellas: *A san Francisco Solano; a este procedimiento se le denomina muletilla.*

En otras, los copleros que hablan sobre la pobreza incluyen en sus cantos al “*camioncito de palo que me lo hizo papá*”.

Los cantores que sienten cariño hacia su caballo en este sentido recitan: “*Tengo mi lindo caballo*”.

O también, para alabar los ojos de su amada, el coplero incluye en su canción un verso bastante trillado: “*Tus ojos son dos luceros*”.

En algunas coplas, el intertexto se produce por traer a colación y permutando versos de otros autores. Es el caso de la copla cuyos dos últimos versos recuerdan una estrofa de poema conocido perteneciente a Bécquer

Los copleros, generalmente, se refieren a los mismos personajes en sus canciones: *el caballo, Magdalena Güemes de Tejada, San Francisco Solano, El Galpón, la mujer.*

Los copleros galponenses suelen apelar muy frecuentemente a las figuras retóricas, aunque sin conocerlas. Hay coplas en las que hemos evidenciado el uso de metáforas para referirse a la mujer. Con esta copla el autor refleja la concepción que tiene acerca del género femenino, es una “*prenda*”, es decir, se refiere a ella como alguien valioso para él. La intertextualidad también se manifiesta a través del plagio. Es el caso del coplero que canta una copla cuyos versos han sido extraídos de una de las estrofas del Martín Fierro de José Hernández.

Como dijimos más arriba, una parte de las entrevistas realizadas a los copleros de El Galpón permitió instrumentarnos sobre el alcance de su visión en relación a la creación

propia y a la ajena, al apego de diferentes tópicos, y al sentimiento que despierta el hecho de entonar la copla.

En general, hay coincidencia en la mayoría de los casos, de que las coplas “las hago yo” o “me salen solas”. Sin embargo, aún en esas expresiones subyacen cierta relación con otros cantos, poemas, textos ya sean de autores renombrados o bagualeros del medio. En tal sentido, realizar un estudio íntegro sobre el intertexto existente entre las coplas de autores galponenses resulta un desafío, porque establecer la autoría exige otros instrumentos de trabajo. En este caso, el intertexto lo adjudicamos a factores asociados con su pertenencia al medio (patrono, escuela, caballo) salvo cuando las coplas se narran o refieren a una situación particular. Tal es el caso de los “nombramientos” como el que porta esta copla:

*Voy a cantar una copla
Como si fueran caricias
Porque me hacen recordar
A mi mamita Leticia.*

Pastorita Giménez

Ya sea por plagio o repetición, es notorio el parecido entre las coplas observadas en El Galpón.

También en lo referido a las obras consagradas, el intertexto aparece por procedimientos varios como las muletillas, el plagio, etc.

En cuanto al valor (fe, devoción, amor) que para ellos reúnen los temas observados, existe una mancomunidad. Los une la fe, el amor y otros sentimientos.

La copla en sí, genera esos tópicos en la mayoría de los casos. Ella exige que se apele a determinados temas, debe ser “llenada” de algún modo con expresiones que mas allá de pertenecerles a todos y de parecer un plagio, constituye un modo particular de sentir de todos los cantores: sentir por el caballo, por el patrono, por la mujer, etc.

Éstos hombres y mujeres sienten por la tierra y por todo lo que los hace felices o les provoca dolor y por ello cantan.

Conclusión

Al cerrar este informe vemos satisfechas nuestras expectativas y cumplidos nuestros objetivos. Reconocemos haber experimentado dificultades motivadas por distintos factores: este es nuestro primer trabajo de investigación literaria, y por lo tanto vacilamos y actuamos muchas veces como personas inexpertas; razón por la cual el proceso se hizo lento. Además se puede enumerar situaciones desfavorables como el desajuste entre el tiempo disponible y el necesario para realizar la investigación, lo que nos llevó a recortar el objeto de estudio más de lo que hubiésemos querido, descontando situaciones personales, académicas y otras. Aún así hemos logrado:

- Saber en qué forma se presenta la intertextualidad en las producciones de los informantes, estableciendo, además en qué reside la creatividad.
- Conocer qué conceptualizaciones les permiten afirmar que las coplas son producciones propias y, de ningún modo, copia de otros textos.
- Comprender qué significa para ellos cantar las coplas, qué visión del mundo reflejan éstas y, en última instancia qué sienten cuando las entonan.

Esta experiencia ha sido útil para iniciarnos en este ámbito y darnos cuenta cómo el interés por un objeto de estudio nos permite profundizar en un tema propio de nuestra vida académica. A la vez comprobamos que quedan algunos tópicos no abordados como el tema del contrapunto, por ejemplo y otros interrogantes que puedan surgir a quienes lean este informe y motivar futuras investigaciones que amplíen el tema, por lo cual dejamos abierta la posibilidad de avanzar sobre la base de este trabajo.

Amaro, Elsa
Vizgarra, Rosa
Cantolla, Marcela

BIBLIOGRAFÍA

Arnal, del Rincón, Latorre, “*Investigación Educativa. Fundamentos y Metodología*”, Capítulo 3, Editorial Labor, Barcelona, 1992

Bajtín, Mijael, “*Estética de la creación verbal*”, Cap: El problema de los géneros discursivos. México, Siglo XXI, 1993.

Barrada, Adil, Revista electrónica de estudios filológicos, www.tonosdigital.com

Borsetti, Ricardo Mario, “*Antología de la copla del NO*”, Ediciones del Sol, S.R.L, Buenos Aires, diciembre de 2000

Cano, Rubén López, “*De la Retórica a la ciencia cognitiva*”, Tesis doctoral, Segunda parte: Cap: La reconstrucción de competencias intersemióticas históricas. <http://www.geocities.com/lopezcano/Articulos/DRCC/5.reconstruccion.pdf>.

Carrizo, Juan Alfonso, “Selección del cancionero popular de Salta”, Bs. As., Dictio, 1987. 1º Edición.

Cortazar, Augusto René, “*Qué es el folklore*”, Colección Lajovane de Folklore Argentino – Vol N° 5, Bueno Aires , 1954.

Cortazar, Augusto René, “*Folklore y literatura*”, editorial universitaria, Buenos Aires, 1964.

Montejo Lucía, “*Procedimientos intextuales en la obra de Blas de Otero*”, EPOS (Revista de Filología), Madrid, UNED, Vol V, 1989, p. 245.

Ong, Walter, “*Oralidad y escritura*”, Editorial: Fondo de Cultura económica. México, 1987

Página de Internet: <http://es.wikipedia.org/wiki/Copla>

Página de Internet: <http://www.psicologia-positiva.com/creatividad.html>

Pellizzari, Graciela de Sosa, “*Una nueva visión de la poesía*”, Ediciones Braga S.A, Buenos Aires, 1990

Rodríguez Gomez, Gil Flores, García Jiménez, “*Metodología de la Investigación Cualitativa*”, Ediciones Aljibe, España, 1996.

Ruiz, Élida, “*Enunciación y polifonía*”, Buenos Aires, 1985.

Shua, Ana María, “*Como agua de Manatíal – Antología de la Copla Popular*”, Bs. As, Ameghino, 1998.

Medicina Académica y Medicina Folklórica

“Sumaj Qamaña”: Paradigma para entender la vida

Lic. Norma Edith Carvajal

A un pueblo que marcha hacia su liberación, con dignidad y soberanía, expresando la voz del tiempo y de la Madre Tierra, nada puede detenerlo.

Fernando Huanacuni Mamani

2010

Palabras claves: salud – proceso - identidad – paradigma - vivir bien

Introducción / Presentación del tema:

En este artículo se presentan varios paradigmas para analizar las situaciones de salud en las comunidades. La finalidad es discurrir para comprender el horizonte del *vivir bien*.

Fundamentación:

La región de América latina está atravesando procesos de cambios estructurales profundos que intentan dar respuestas a muchos años de crisis económicas, políticas, de exclusión social y en consecuencia de inaccesibilidad a los servicios básicos de salud.

Desde las disciplinas del equipo sanitario y desde la visión de los folclorólogos plantear antinomias como Medicina Académica versus Medicina Folklórica no parece ser un camino eficaz ante las urgencias de los pueblos.

En consecuencia, es necesario re-pensar estos marcos teóricos para entender cómo transcurre la vida.

Propósito:

Reflexionar sobre temas de salud en la región con los paradigmas convencionales occidentales e implantados, y contrastarlos con el paradigma u horizonte del “Vivir Bien” o “Sumaj Qamaña”.

Desarrollo:

Para comprender los paradigmas en salud, es necesario explicar la significación de paradigma. Un paradigma representa un marco conceptual teórico. Son todos aquellos conceptos aprendidos, todas aquellas situaciones aceptadas tradicionalmente de generación en generación que transforman toda la manera de ser. Cada persona fue formada en un determinado paradigma y lo cree absolutamente y cada vez que aparece algo que no encuadra dentro de ese marco conceptual, involuntariamente es rechazado. (Dr. Marcelo E. Laserna. Octubre de 2004.)

Los paradigmas en salud son modelos de explicación integral de los procesos de salud y enfermedad. Establecen lo que es normal o legítimo como conocimiento e intervención mientras sean coherentes con el paradigma vigente. Se explican y se expresan en un determinado contexto histórico, económico, político y cultural.

He aquí un ejemplo: Un grupo de científicos colocó cinco monos en una jaula, en cuyo centro colocaron una escalera y, sobre ella, un montón de bananas. Cuando un

mono subía a la escalera para agarrar las bananas, los científicos lanzaban un chorro de agua sobre los que quedaban en el suelo.

Después de algún tiempo cuando un mono iba a subir la escalera los otros lo agarraban a palos. Pasado algún tiempo más, ningún mono subía la escalera, a pesar de la tentación de las bananas. Entonces, los científicos sustituyeron uno de los monos. La primera cosa que hizo fue subir la escalera, siendo rápidamente bajado por los otros, quienes le pegaron. Después de algunas palizas ya no subió más la escalera. Un segundo mono fue sustituido, y ocurrió lo mismo. El primer sustituto participó con entusiasmo de la paliza al novato. Un tercero fue cambiado, y se repitió el hecho. El cuarto y, finalmente el último de los veteranos fue sustituido.

Los científicos quedaron, entonces con un grupo de cinco monos que, aún cuando nunca recibieron un baño de agua fría, continuaban golpeando a aquel que intentase llegar a las bananas. Si fuese posible preguntar a alguno de ellos porqué le pegaban a quien intentase subir la escalera, con certeza la respuesta sería: “No sé, las cosas aquí... siempre se han hecho así”.

La historia no es golpear porque sí o dejarse golpear porque sí y preguntarse porque se está haciendo las cosas de una manera, si a lo mejor se puede hacer de otra.

La ventaja de los paradigmas es que trazan caminos, rutas más rápidas y seguras para avanzar en el conocimiento. Su desventaja es que esas rutas van sólo en una dirección predefinida. Quienes las transitan comienzan a no mirar a los costados, van reduciendo sus opciones de conocimiento.

Los paradigmas mantendrían vigencia en la medida que subsistan los contextos sociales, culturales o ideológicos que los construyeron.

En la actualidad se está registrando un giro paradigmático en la orientación para comprender la vida en el planeta en América latina y se está comenzando a avanzar hacia políticas efectivas, que produzcan impacto sobre la salud de la población.

Así es que se recupera desde los saberes de los pueblos originarios el horizonte (o paradigma) de “Sumaj Qamaña” “Sumaj Kausay”.

Comparaciones entre “Sumaj Qamaña” - “Sumaj Kausay” y el Paradigma Occidental

Paradigma Occidental:

Existen dos paradigmas que propone Occidente: uno individual extremo (individualismo) y otro colectivo extremo (comunismo).

Para el paradigma individual, lo más importante es la acumulación del capital. El consumo para el bienestar individual.

El paradigma individual, que está vigente, determina las relaciones sociales, jurídicas y de vida; desde hace siglos está llevando a las sociedades de todo el mundo hacia la desintegración, debido a un alto grado de desensibilización de los seres humanos. Esto ha ido depredando la vida en su conjunto.

Para el paradigma colectivo extremo –comunismo-, el bienestar del ser humano es lo más importante, sin tomar en cuenta las otras formas de existencia.

La cosmovisión individual antropocéntrica de occidente surge de la concepción de que el “ser humano es el rey de la creación”. El mito de la creación, donde la mujer sale de

la costilla del varón, genera el machismo. Además, su dios y el hijo de su dios es varón, lo que reafirma la hegemonía del varón sobre la mujer. La idea de que “su dios es el único y verdadero” genera la idea de que existe una sola verdad (universo). De ahí surge el proceso de homogenización. Estas concepciones “sagradas” van marcando e imprimiendo todo un proceso de interacción y relación de vida individualista-machista, meramente humanista y donde el rol de la mujer es aleatorio y secundario y se coloca al humano por encima de las demás formas de existencia, generando una estructura piramidal jerárquica en una relación de sujeto-objeto que da la potestad al humano de usar y abusar de todo lo que le rodea.

Entonces, cuando hablamos del proceso de cambio, estamos hablando de un cambio de estructuras, un cambio de paradigmas, y no simples reformas o cambio de contenidos.

Paradigma Indígena Comunitario:

Para reconstituir el paradigma de acción y esencia comunitaria se debe comprender la concepción cosmogónica comunitaria. Las muchas naciones indígenas originarias desde el norte hasta el sur del Abya Yala tienen diversas formas de expresión cultural, pero todas emergen del mismo paradigma comunitario: concebir la vida de forma comunitaria, no sólo como relación social sino como profunda relación de vida.

Por ejemplo, las naciones aymara y quechua conciben que todo viene de dos fuentes: Pachakama o Pachatata (padre cosmos, energía o fuerza cósmica) y Pachamama (Madre Tierra, energía o fuerza telúrica), que generan toda forma de existencia. Si se reconstituye lo sagrado en equilibrio (Chacha Warmi, Hombre Mujer), lo espiritual en la cotidianidad, definitivamente se habrá cambiado mucho, se tendrá la posibilidad de concretar cambios reales en la vida práctica.

Los pueblos indígenas originarios perciben la complementariedad con una visión multidimensional. En la complementariedad comunitaria lo individual no desaparece sino que emerge en su capacidad natural dentro la comunidad. Es un estado de equilibrio entre comunidad e individualidad.

El paradigma de la cultura de la vida emerge de la visión de que todo está unido e integrado y que existe una interdependencia entre todo y todos. Este paradigma indígena-originario-comunitario es una respuesta sustentada por la expresión natural de la vida ante lo antinatural de la expresión moderna de visión individual. Es una respuesta no sólo para viabilizar la resolución de problemas sociales internos, sino esencialmente para resolver problemas globales de vida.

El ser humano hoy tiene que detenerse, ver hacia atrás y hacia el horizonte y preguntarse acerca de cómo se siente, cómo está. Seguramente sentirá soledad y desarmonía a su alrededor. Hay un gran vacío dentro y fuera de cada uno y es evidente que se han desintegrado muchos aspectos de la vida: individuales, familiares y sociales. Es como una disfunción colectiva que ha anulado la sensibilidad y el respeto por lo que nos rodea, resultando en una civilización muy infeliz y extraordinariamente violenta, que se ha convertido en una amenaza para sí misma y para todas las formas de vida del planeta.

Lo comunitario es aquello que antepone los intereses de la comunidad a los privilegios de unos cuantos poderosos. Es pensar en el **bien común** antes que en el **beneficio individual**

Sumaj Qamaña” “Sumaj Kausay”

Vivir Bien y Buen Vivir

Los términos utilizados en español para describir el suma qamaña (aymara) o sumak kausay (quechua) son vivir bien, utilizado en Bolivia, y buen vivir, utilizado en Ecuador. Pero es necesario reflejar la traducción más fidedigna de los términos aymaras y quechuas.

Para la cosmovisión de los pueblos indígenas originarios, primero está la vida en relaciones de armonía y equilibrio, por lo que “qamaña” se aplica a quien “sabe vivir”.

Ahora bien, el término de “suma qamaña” se traduce como “vivir bien”, pero no explica la magnitud del concepto. Es mejor recurrir a la traducción de los términos originales en ambas lenguas.

Desde la cosmovisión aymara, “suma qamaña” se traduce de la siguiente forma:

- Suma: plenitud, sublime, excelente, magnífico, hermoso.
- Qamaña: vivir, convivir, estar siendo, ser estando.

Entonces, la traducción que más se aproxima de “suma qamaña” es “vida en plenitud”.

Por otro lado, la traducción del kichwa o quechua, (runa simi) de “suma kausay”, es la siguiente:

- Sumak: plenitud, sublime, excelente, magnífico, hermoso(a), superior.
- Kausay: vida, ser estando, estar siendo.

Vemos que la traducción es la misma que en aymara: “vida en plenitud”.

Definición de Vivir Bien

El concepto del vivir bien desde los diferentes pueblos originarios se va complementando con las experiencias de cada pueblo. Según la ideología dominante, todo el mundo quiere vivir mejor y disfrutar de una mejor calidad de vida. De modo general asocia esta calidad de vida al Producto Bruto Interno de cada país. Sin embargo, para los pueblos indígenas originarios, la vida no se mide únicamente en función de la economía, se ve la esencia misma de la vida.

Vivir bien desde el pueblo Aymara - Quechua de Bolivia

Desde la cosmovisión aymara y quechua, toda forma de existencia tiene la categoría de igual. En una relación complementaria, todo vive y todo es importante. La Madre Tierra tiene ciclos, épocas de siembra, épocas de cosecha, épocas de descanso, época de remover la tierra, épocas de fertilización natural.

En aymara se dice “suma qamañatakija, sumanqañaw”, que significa “para vivir bien o vivir en plenitud, primero hay que estar bien”. Saber vivir implica estar en armonía con uno mismo; “estar bien” o “sumanqaña” y luego, saber relacionarse o convivir con todas las formas de existencia.

En el Vivir Bien se vive en armonía con todos y todo, es una convivencia donde todos se preocupan por todos y por todo lo que los rodea. Lo más importante no es el hombre ni el dinero, lo más importante es la armonía con la naturaleza y la vida. Siendo la base para salvar a la humanidad y el planeta de los peligros que los acosa una minoría individualista y sumamente egoísta, el Vivir Bien apunta a una vida sencilla que reduzca nuestra adicción al consumo y mantenga una producción equilibrada sin arruinar el entorno. En este sentido, Vivir Bien es vivir en comunidad, en hermandad y especialmente en complementariedad. Es una vida comunal, armónica y autosuficiente.

El Vivir Bien no es lo mismo que el vivir mejor, el vivir mejor es a costa del otro. Vivir mejor es egoísmo, desinterés por los demás, individualismo, sólo pensar en el lucro. Porque para vivir mejor al prójimo se hace necesario explotar, se produce una profunda competencia, se concentra la riqueza en pocas manos.

El Vivir Bien está reñido con el lujo, la opulencia y el derroche; está reñido con el consumismo. No trabajar, mentir, robar, someter y explotar al prójimo y atentar contra la naturaleza posiblemente permita vivir mejor, pero eso no es Vivir Bien, no es una vida armónica entre el hombre y la naturaleza.

En las comunidades no se desea que nadie viva mejor, ya que eso es aceptar que unos estén mejor a cambio de que los otros, las mayorías, vivan mal. Estar mejor unos y ver a otros que están peor no es Vivir Bien. Se quiere que todos puedan vivir bien y lograr relaciones armónicas entre todos los pueblos.

La identidad está relacionada con el Vivir Bien. En el Vivir Bien, todos y todo disfrutan plenamente una vida basada en valores que han resistido por más de 500 años. Estos valores, estos principios, son la identidad legada de los abuelos, la armonía y la complementariedad de las familias y en sus comunidades con la naturaleza y el cosmos.

Síntesis del Vivir Bien

Todos los pueblos indígenas originarios, a través de diferentes expresiones, conciben el concepto del vivir bien. Existen varios aspectos comunes entre todas estas expresiones que podríamos resumirlas en los siguientes puntos:

Al hablar de vivir bien se hace referencia a toda la comunidad, no se trata del tradicional bien común reducido o limitado sólo a los humanos, abarca todo cuanto existe, preserva el equilibrio y la armonía entre de todo lo que existe.

“Vivir bien, es la vida en plenitud. Saber vivir en armonía y equilibrio; en armonía con los ciclos de la Madre Tierra, del cosmos, de la vida y de la historia, y en equilibrio con toda forma de existencia en permanente respeto”.

Cosmovisión

Todas las culturas tienen una forma de ver, sentir percibir y proyectar el mundo, al conjunto de estas formas se conoce como Cosmovisión o Visión Cósmica.

Es así que en gran parte de los pueblos de la región andina de Colombia, Ecuador, Bolivia, Perú, Chile y Argentina, y en los pueblos ancestrales (primeras Naciones) de Norteamérica pervive la Cosmovisión Ancestral o Visión Cósmica, que es una forma de comprender, de percibir el mundo y expresarse en las relaciones de vida. Existen muchas naciones y culturas en el Abya Yala, cada una de ellas con sus propias

identidades, pero con una esencia común: **el paradigma comunitario basado en la vida en armonía y el equilibrio con el entorno.**

Afirman los sabios de los pueblos ancestrales que recuperar la cosmovisión ancestral es volver a la identidad; un principio fundamental para conocer el origen y el rol complementario en la vida.

Identidad

Existe una identidad cultural que emerge de una profunda relación con el entorno, con la Madre Tierra, con el lugar que habitamos. De ella nace una forma de vida, un idioma, las danzas, la música, la vestimenta, etc.

También existe una identidad natural, que emerge de la complementación con la comunidad de la vida.

Es importante saber quiénes somos. Como afirma el pueblo aymara, “debemos reconocernos, esclarecer nuestras raíces, recuperar nuestra identidad cultural de herencia ancestral, fortalecerla y mantenerla; ya que un pueblo sin conciencia es un pueblo explotado o que fácilmente se deja explotar”.

La formación de los agentes sanitarios

Educación

Desde la colonia hasta la actualidad el carácter de la educación que se imparte a todos los niveles no ha cambiado mucho; a pesar de las reformas, aún se conserva una enseñanza antropocéntrica, individual, competitiva y desintegrada.

Las universidades han aportado poco a la reflexión, sólo se han orientado a forjar profesionales para el mercado depredador. Bajo la lógica de “éxito” occidental se sigue formando profesionales

La educación que se cuestiona forjada bajo la visión occidental, totalmente individualista, está dirigida simplemente a la educación del individuo. Es una educación antropocéntrica,

Si hay alguien que gana, siempre hay alguien que pierde, y si hay alguien que está mejor, habrá alguien que esté peor. Esto a su vez se expresa después en la vida laboral donde el profesional también tiene que competir y desempeñarse bajo la “ley del más fuerte”.

Qué pierde el Equipo de Salud cuando ignora los factores socioculturales y los paradigmas comunitarios

1. El entendimiento racional del comportamiento de la población
2. El mejoramiento de la calidad y aceptabilidad de los servicios y el reconocimiento de sus límites.
3. Una mejor colaboración de las personas, particularmente en tratamientos largos.
4. El entendimiento del sistema informal institucional –pero socialmente aceptado - y el aprovechamiento de algunos elementos para el propio trabajo.

En síntesis, se pierde una oportunidad para estar bien.

El reto y la oportunidad que pone ahora la historia, es justamente la aplicación de toda una cosmovisión y paradigma antiguo y nuevo a la vez, en la práctica real, impulsada en

gran parte desde la generación e implantación de políticas públicas en el marco del vivir bien.

Conclusiones:

Para los que asumen el compromiso de ser agentes de salud, es fundamental el conocimiento de otros paradigmas que interpreten las características del contexto sociocultural y ambiental en el que se desenvuelve. Tienen que comprender **los procesos sociales, económicos y culturales subyacentes** a la vida de la población, que determinan el proceso dinámico de Salud - Enfermedad, así como la interpretación que dan los miembros de la comunidad.

Lo que se conoce como "medicina indígena", "medicina folklórica", "medicina tradicional" o "medicina popular", es precisamente este **saber popular**, mantenido a través del tiempo y modificado mediante el contacto con diferentes grupos étnicos y sociales. Este saber que interpreta y dá cuenta de la vida en un sistema dinámico, relacionado e interdependiente.

De ello se desprende el empeño continuo de relacionar el **saber académico** con el **saber de los pueblos**, la teoría con la práctica cotidiana.

Si el objetivo de trabajo de un equipo de salud es preventivo, terapéutico y rehabilitatorio y se centrara sólo en el individuo aislado, basado en esa relación médico-paciente sería una simple abstracción, con resultados insuficientes y hasta erróneos, de una realidad socio- ambiental, compleja y abarcativa.

Será necesario observar las formas de organización de las comunidades.

La participación organizada de los grupos sociales, la solidaridad, la reciprocidad con su ambiente constituyen posibilidades de redefinición de relaciones sociales que, como lo expresara Philo, *podrán auxiliar en la reducción del sufrimiento humano, en la preservación de la salud, en la elevación de la conciencia sanitaria y ecológica y en la defensa de la vida y mejora de su calidad.*

En los campos disciplinarios, sabemos que un "nuevo paradigma" jamás se establece por decreto. Lo nuevo se construye por la praxis, de la cual por definición no se puede tener una mera receta, ni se le pueden imponer direcciones.

Propuestas:

El desafío para los equipos de salud y folklorólogos interesados en esta temática es crear adecuados modelos de interacción en salud complementarios con el paradigma o con el horizonte de *vivir bien*.

Más allá de la producción de nuevos objetos de conocimiento y de práctica, se trata también de la creación de espacios institucionales y de movimientos pedagógicos para la constitución de nuevos sujetos sociales en el interior de los mismos grupos y de los servicios de salud.

Somos Pachamama.

*“Somos hijos de la madre tierra, somos hijos del cosmos, por lo tanto no existe la dicotomía ser humano - naturaleza, **somos naturaleza**, somos pachamama, somos pachacamac, somos vida. Por lo tanto, somos responsables también como agricultores de la vida.”*

“En estas nuevas condiciones emergentes, reconstituir la identidad es volver a los principios básicos convencionales, no humanos, sino de la vida, de la naturaleza. Volver a nuestra sabiduría, a nuestros ancestros, al camino sagrado. No es retroceder sino reconstituírnos en los principios y valores que no tienen tiempo, que no tienen espacio”.

(Huanacuni Mamani, Fernando)

Bibliografía

Almeida Filho, Naomar; Jairnilson Silva Paim, *La crisis de la Salud Pública y el Movimiento de la Salud Colectiva en Latinoamérica* / The public health crisis and the movement of the collective health in Latinoamérica, Brasil :5-30, mayo. 1999

Declaración Universal de la *UNESCO sobre la diversidad cultural* <http://unesdoc.unesco.org/images/0012/001271/127160m.pdf> Adoptada por la 31ª reunión de la Conferencia General de la UNESCO, París, 2 de noviembre de 2001
Fontán, Marcelino, *Las cosas por su nombre*, (la evaluación de los programas sociales), artículo extraído de “Salud y Sociedad”, Año7 N°20, Ed. MOSIS, julio 1990.

Huanacuni Mamani, Fernando, *Buen Vivir / Vivir Bien. Filosofía, políticas, estrategias y experiencias regionales andinas*, Coordinadora Andina de Organizaciones Indígenas – CAOI Primera edición, Lima, Perú, febrero, 2010

Kroeger y Luna. *Atención Primaria de la Salud*. Principios y métodos. Serie PALTEX. OPS Ed. Pax Mexico. 2da. Edición,1992.

Martín Zurro-J. Cano Pérez, *Atención Primaria de la Salud*, Barcelona, Mosby / Doyma, Libros, 3ra. Edición, 1994

Mazzáfero, V y col., *Medicina y Salud Pública*, EUDEBA, Buenos Aires, 1ra. Edición 1999

Tobar, F. *Cambios de paradigma en Salud Pública*. XII Congreso del CLAD. Buenos Aires. 2008.

Estrategias específicas para la enseñanza del folclor en los medios educativos

Subtema:

Prácticas innovadoras en relación al arte y la educación integral del ser humano, nuevos recursos didácticos en la integración de áreas.

Objetivo:

Fortalecer la identidad, desde las A.P.C del folclor como herramienta transferida a los discentes en el contexto de la educación formal, valorando a los mismos como medios difusores en el contexto global y como portadores genuinos del patrimonio cultural.

Disertantes:

Profesora: Yanil Marisol Amador. (Esc. Independencia nacional-Salta).

Profesor: Francisco Javier Arias. (Esc. Hogar Carmen Puch de Güemes-Salta).

Profesores en Educación formal (primaria).

Ponencia.

Al referirnos a las A.P.C (actividades populares cotidianas), simplemente hablamos de cada una de las características que determinan socialmente:

- a)- el Folk - lore temporal histórico.
- B)- el Folclore como voces del olvido.
- C)- el Folclor en la contemporaneidad.

Referentes temporales en la acción del análisis de la subcultura y la cultura como formación educativa integral.

En el plano educativo formal, el Folclor en su función transversal desde la cultura propia de un contexto determinado se brinda abierta y plenamente a la articulación con otras áreas, ejemplo: ciencias sociales, educación física, plástica, religión, matemáticas, ciencias naturales, ética, música, entre otras, lo cual nos llevará a:

- 1)- una certera selección de contenidos aplicables.
- 2)- al desarrollo del lenguaje técnico – específico aplicable.
- 3)- al descubrimiento de nuevas e innumerables prácticas didácticas innovadoras que fortalecerán la interrelación en lo sociocultural entre los actores directos del proceso de enseñanza y aprendizaje.

La transferencia aplicable de estos contenidos en la educación formal nos lleva a un plano de análisis, definiendo las pautas para conseguir que los conocimientos lleguen de una forma específica y eficaz a los discentes y a sus diferentes contextos, logrando conciencia cultural, educando real y concretamente evitando quedar inmersos en una subcultura.

Concientizar, es fortalecer la educación integral de las personas y utilizar el arte como medio, determinan una acción cultural positiva a la identidad nacional, dejando abierta una gran posibilidad para la integración con la cultura global perseverando así en la contención, inclusión y atención a la diversidad sociocultural.

Fundamento conceptual. Arte y educación.

ARTE:

Al hablar de arte comprenderemos que etimológicamente proviene del latín *ars*, y es el equivalente al término griego τέχνη (*téchne*, de donde proviene, técnica).

Originalmente se aplicaba a toda la producción realizada por el hombre y a las disciplinas del saber hacer. Así, artistas eran tanto el cocinero, el jardinero o el constructor, como el pintor o el poeta.

Cuyo significado se refiere a:
disposición,

habilidad,
virtud,
el saber hacer, para realizar alguna cosa.

FOLK - LORE:

Originalmente del termino Alemán – wolks - deriva el termino anglosajón folk el cual significa pueblo.

Originalmente del anglosajon lord, lordes o lores derivan a lore y se encuentra conceptualmente referido al saber.

Originalmente dos vocablos derivados del alemán y el anglosajón Folk - Lore, apropiado al español como una sola palabra folklore y por la real academia española a la palabra folclor y en la contemporaneidad americana apropiado el termino final y simplemente como folclor hacen referencia a las manifestaciones populares y socioculturales de un contexto determinado.

Ancestralmente la cultura viaja con el hombre mientras el folclor localiza la misma en diferentes contextos.

EDUCACIÓN:

Al hablar de educación nos referimos etimológicamente, (del latín *educare* sacar, extraer o *educare* formar, instruir)

Puede definirse como:

El proceso multidireccional mediante el cual se transmiten conocimientos, valores, costumbres y formas de actuar. La educación no sólo se produce a través de la palabra, pues está presente en todas nuestras acciones, sentimientos y actitudes.

El proceso de vinculación y concientización cultural, moral y conductual. Así, a través de la educación, las nuevas generaciones asimilan y aprenden los conocimientos, normas de conducta, modos de ser y formas de ver el mundo de generaciones anteriores, creando además otros nuevos.

El Proceso de socialización cultural de los individuos de una sociedad.

Educación artística “folclor” - Parámetros temporales para el análisis de las A.P.C. socioculturales:

el saber hacer y el saber ser.

El Folk – Lore temporal histórico:

Es el conjunto de pensamientos y acciones tangibles e intangibles de manifestación socio cultural popular en tiempo pasado, de localización y posible trascendencia histórica ancestral.

Voces del olvido:

Es el conjunto de pensamientos y acciones tangibles e intangibles de manifestación socio cultural popular, que después de transitar en el tiempo un pleno auge, en su periodo:

evolutivo funcional.

evolutivo temporal.

evolutivo conceptual.

dejaron de ser una necesidad o simplemente se dejó de tenerlas en cuenta, es decir quedaron en el olvido.

Folclor contemporáneo:

Es el conjunto de pensamientos y acciones tangibles e intangibles de manifestación socio cultural popular y de trascendencia funcional actual, es decir, en este momento, en el presente.

Ejemplo: Una composición musical (chacarera) creada y ejecutada en letra y música por una banda actual también se consideraría folclor mientras la composición respete básicamente la métrica y estructura rítmico musical en cuestión, ya que es ilógico esperar como algunos dicen 100, 200 o más años hasta cumplir con su anonimato para ser folclor, teniendo en cuenta que muchos de los hechos del folclor dejaron de ser funcionales o simplemente se olvidaron perdiendo popularidad y tradicionalidad.

De todas formas nuestro folclor está todo documentado y su evolución se sigue documentando, siendo un punto de partida positivo a tener en cuenta como sistematización para la reconstrucción de saberes en la transferencia de contenidos aplicables para luego ser utilizados como disparadores al contexto fortaleciendo la oralidad y el empirismo socio cultural popular.

El folclor es la esencia cultural ancestral en lo cotidiano actual, es el arte de la identidad misma.

Articulación de áreas en el ámbito de educación formal.

El folclor de la educación artística es un lenguaje sociocultural transversal y su articulación con:

<u>Matemáticas.</u>	<u>Cs. Sociales.</u>	<u>Lengua.</u>	<u>Música</u>	<u>Ética</u>	<u>Religión</u>	<u>Ed. Física.</u>	<u>Plástica.</u>
Ejemplo: Calculos numéricos, formas, trayectorias, etc.	Ejemplo: Forma de vida de las comunidades: Ej.: formas de trabajo, utensilios vestimentas, comidas, bebidas, diferentes materiales de construcciones en viviendas. etc.	Ejemplo : textos: narrativos, descriptivos.	Ejemplo: tiempo, compás, afinación, ritmo, instrumentos. Canciones de rondas.	Ejemplo: Los valores sociales: los modales en la persona en diferentes generaciones, relaciones del pasado y el presente.	Ejemplo: Creencias y Virtudes del ser humano.	Ejemplo: Los juegos infantiles populares, juegos y canciones de rondas.	Ejemplo: producción libre: el dibujo y los colores, interpretaciones gráficas.

Inicio de la acción: primeramente cada materia deberá conceptualizar el o los temas a tratar en relación a la planificación y a la especificidad de cada área. Teniendo en cuenta que deben aplicarse transversalidades como por ejemplo la E.S.I.

Experiencias de áreas articuladas.

Práctica 1.

Áreas: folclor, ética, ciencias sociales, ciencias naturales, plástica, lengua, transversal E.S.I: el cuidado del cuerpo: higiene, salud,

Proyecto de mejora de la convivencia escolar (P.E.I):

“El mate es cultura y diálogo”.

Consigna: compartir utensilios y alimentos relacionándose a través del diálogo.

Objetivos:

Conocer las propiedades saludables de la bebida tradicional.

Fortalecer la convivencia sociocultural: familia, escuela y contexto en general, desde la intra e interrelación personal.

Fortalecer la identidad nacional desde la práctica de las A.P.C. del folclor argentino.

Destinatarios:

Salas de nivel inicial 4 y 5 años. Interinstitucional, núcleo n°69.

Práctica 2.

Áreas: folclor, ética, religión, ciencias sociales, ciencias naturales, plástica, lengua, transversal E.S.I: higiene, salud,

Proyecto de mejora de la convivencia escolar (P.E.I):

“Entre culturas y valores”.

Consigna: rescatar valores concretos de leyendas.

Objetivos:

Conocer diferentes leyendas.

Aplicar valores concretos desde la intra e interrelación personal.

Fortalecer el autoestima descubriendo en si mismos virtudes aplicables.

Apropiar en sentido de pertenencia el patrimonio intangible desde la práctica de las A.P.C. del folclor argentino.

Destinatarios:

Nivel primario 4° y 5° año. / 5° y 6° año. INTERINSTITUCIONAL CON ESCUELA DE EDUCACIÓN ESPECIAL.

Práctica 3.

Áreas: folclor, educación física, transversal E.S.I: higiene, salud,

Proyecto de mejora de la convivencia escolar (P.E.I):

“LOS JUEGOS TRADICIONALES Y LA INCLUSIÓN E INTEGRACIÓN SOCIOCULTURAL”.

Consigna: compartir materiales y juegos relacionándose a través del diálogo.

Objetivos:

Favorecer la inclusión e integración de los actores del contexto alumnos-padres-docentes.

Conocer e interactuar en la espacialidad.

Rescatar juegos tradicionales olvidados o poco jugados.

Integrar las áreas especiales del nivel inicial folklore-educación física.

Propiciar una jornada de juegos donde los niños-padres y docentes aprendan, jueguen y se diviertan.

Aplicar la E.S.I como cultura social básica, mediante juegos recreativos.

Actividades:

Se realizará durante una jornada previa a la de la práctica de los juegos la siguiente acción: los juegos de rayuela serán diseñados y pintados en los patios del nivel inicial por padres de las tres salas del turno Tarde al igual que el armado del espacio para cada actividad en discusión conjunta con los responsables del proyecto.

Al comenzar la jornada los niños podrán disfrutar de un video interactivo en pantalla gigante que estará compuesto por:

-imágenes y escenas de los padres pintando los juego;

-videos explicativos de los diferentes juegos.

Se trabajará por salas, siendo responsable de la misma, la maestra en coordinación con los profesores de folclor y educación física.

Cada grupo deberá participar en un juego (los juegos se desarrollarán en clases antes del evento). Luego de 15 minutos aproximadamente se rotará de juegos. Los grupos enumerados por sala, deberán participar de cada actividad: RAYUELA, JUEGOS DE

SOGA, ELÁSTICO, BOLILLAS, CARRERA DE EMBOLSADOS Y CANCIONES EN RONDA.

Los eventos se desarrollaron en ambos turnos a la mañana de Hs 9:00 a Hs 11:00, a la tarde Hs: 14:30 a Hs: 16; 30, con la participación de las salas de 4 y 5 años de las Esc. Alte Cristóbal Colón y Esc. Dr. Ricardo Joaquín Durand, Esc. Independencia Nacional, favoreciendo a la inclusión e integración sociocultural de todos los integrantes del núcleo N° 69 N.I de la zona sudeste.

JUEGOS:

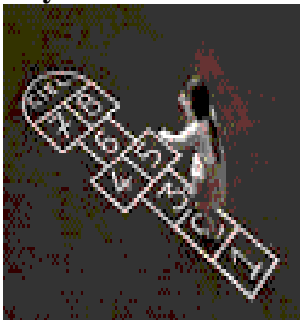
Carrera de embolsados



juego muy popular entre los niños de todo el mundo. Para su desarrollo tan solo son necesarios unos cuantos sacos de tela(los de papel no sirven) y terreno suficiente para saltar.

Para ejecutar la carrera los niños se introducen dentro de los sacos y éstos se atan al pecho o bien se agarran con las manos. Los niños deben desplazarse saltando sin salirse de los sacos ni caerse.

Rayuela:



Juego de iniciación infantil, que representa el conocimiento de uno mismo.

El inventor de la rayuela quiso reflejar en el juego la vida misma, con el nacimiento, el crecimiento, los problemas y dificultades, la muerte y la meta final, el cielo.

El juego comienza tirando una piedra pequeña en el cuadrado número 1, intentando que la piedra caiga dentro del cuadrado sin tocar las rayas externas. Se comienza a recorrer la rayuela a pata coja sin pisar las rayas, guardando el equilibrio hasta que se llega al cuarto piso donde hay dos casillas y podemos apoyar los dos pies. Seguimos el número 6 a pata coja y nuevamente en el 7 y el 8 apoyamos los dos pies. Ahora hay que volver al número 1. Debemos saltar y darnos la vuelta sin pisar las rayas y deshacer el mismo camino hasta el número 1 donde nos agacharemos a por la piedra sin apoyar el otro pie. Este juego es muy sencillo, ayuda a que los niños desarrollen la coordinación visomotora.

Canicas /Bolillas:



Una canica es una pequeña esfera de vidrio, alabastro, cerámica, arcilla, metal, cristal, acero, piedra o mármol que se utiliza en diversos juegos infantiles.

Juego universal, existen muchas variantes, la esencia es casi siempre la misma: lanzar una o varias canicas para intentar aproximarse a otras o a agujeros objetivo. Cuando se gana una mano se suelen tomar las canicas del otro jugador o de los jugadores contrarios.

Juegos de sogas:



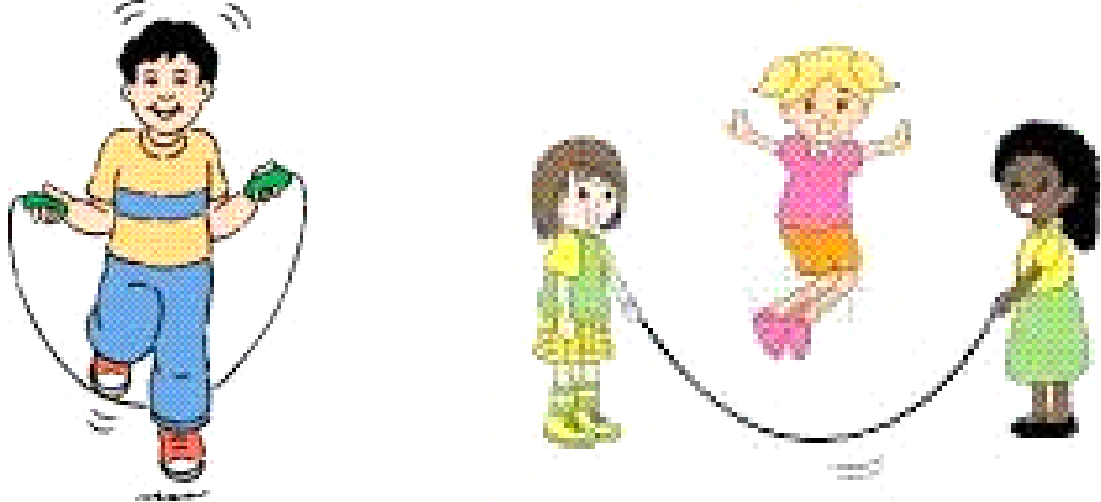
El tira y afloja, juego de la soga o cinchada es un deporte que pone a dos equipos uno contra el otro en una prueba de fuerza. Fue deporte olimpico entre 1900 y 1920.

Dos equipos de 8, cuyo total no exceda un peso máximo determinado para la clase, se alinean al final de una soga (de aproximadamente 10 centímetros en circunferencia). La soga es marcada con una línea central y dos marcas a cuatro metros de cada lado del centro de la línea. El equipo comienza con la línea central directamente sobre una línea

marcada en la tierra, y una vez comenzado el concurso (el jalamiento), intentan jalar al otro equipo hasta que la marca más cercana al equipo oponente cruce la línea central, o cuando cometan una falta (cuando un miembro del equipo cae o se sienta).

La simplicidad de este deporte hace que sea uno de los deportes más antiguos y difundidos en el mundo actual. En cantabria, austria, país vasco y navarra es considerado un deporte rural o tradicional con numerosos clubes y frecuentes competiciones, siendo conocido en estos dos últimos como sogá tira. Tradicionalmente se practicaba en plazas empedradas y frontones, pero actualmente las competiciones entre clubes se hacen sobre hierba o una pista alargada de goma, por influencia de la práctica en otros países.

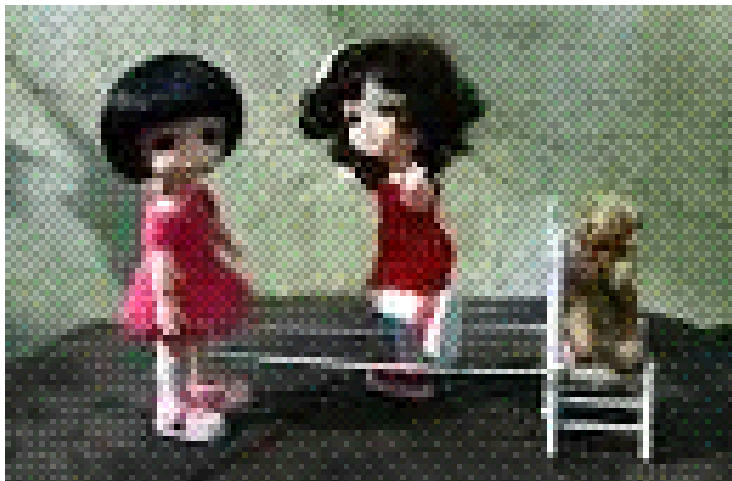
Saltar la sogá:



Saltar a la comba, o salto con cuerda, es una actividad practicada como juego infantil y como ejercicios físicos (especialmente como entrenamiento para algunos deportes, como el boxeo, tenis o el culturismo). El uso de las cuerdas para saltar ha sido tradicionalmente uno de los juegos favoritos de los niños. El salto con cuerda endurece y renueva la textura de los músculos, y se considera adecuado para el corazón y los pulmones.

El salto a la comba habitualmente consiste en que uno o más participantes saltan sobre una cuerda que se hace girar de modo que pase debajo de sus pies y sobre su cabeza. Si el juego es individual, es una persona que hacer girar la cuerda y salta. Si el juego es en grupo, al menos son tres personas las que participan: dos que voltean la cuerda mientras que una tercera salta. Es habitual saltar al ritmo de sencillas canciones populares que entonan los participantes.

El elástico:



El elástico, La goma, Liga, saltar a la goma (o resorte en México) es un juego tradicional infantil que consiste en realizar una serie de saltos rítmicos sobre una goma elástica o una pantimedia vieja.

La goma es un juego que tiene especial aceptación entre las niñas. Para llevarlo a cabo, se utiliza una goma elástica unida con un nudo por los extremos. Dos niñas se ponen en los laterales sujetándola con las piernas abiertas de modo que quede un espacio en el medio para saltar. Entonces, una o varias niñas tienen que realizar determinados ejercicios al ritmo de canciones y palmadas que interpretan las participantes. En el momento en que una falla el ejercicio, pierde pasando a sujetar la goma.

Existe gran número de canciones para acompañar los saltos sobre la goma. Por su parte, los ejercicios pueden consistir en:

Pisar la goma o las dos gomas con un pie o con los dos pies; Pasar el pie o la pierna por encima de la goma; Enrollar y desenrollar la goma a la pierna; Saltar con los dos pies en el centro o dejando uno fuera, entre otras.

También se puede llegar a jugar en solitario, sujetando la goma en las patas de dos sillas.

Juegos y canciones de ronda:

Gato y ratón

El Gato y ratón es un juego infantil que consiste en hacer un círculo con los participantes cogidos de la mano.

Se escogen dos niños y se les da el papel de gato y al otro de ratón.

Al ritmo de la canción: - Ratón que te pilla el gato, ratón que te va a pillar, si no te pilla esta noche, mañana te pillaré -

El ratón se escapará por entre los "agujeros" que hacen entre todos los participantes con las manos cogidas y los brazos lo más extendido posible.

El gato le intenta seguir, pero los participantes bajan los brazos y no le dejan pasar, pero puede colarse entre los agujeros, siempre y cuando no lo rompa al pasar.

Cuando el gato toca al ratón, entonces ahora al ratón le toca ser el gato y escoger a una persona para que sea el ratón.

Encantados (juego).

Encantados o Los Encantados, es un juego de persecución popular infantil que consiste en que la persona que "se la queda" tenía que tocar a alguien, mientras los jugadores corren, y éste debía permanecer parado o "encantado" hasta que otro jugador lo toque y le quitara lo encantado.

El jugador que se la queda tiene dos deberes, perseguir a los jugadores para encantarlos y cuidar a los ya encantados para que no los desencanten, en algunas partes se juega con una "base", donde nadie puede ir a encantarlos.

El término del juego ocurría cuando todos los jugadores estaban encantados, y nuevamente se volvía a empezar.

La forma de selección del que "se la queda" puede darse de distintas formas, la más común es que todos los jugadores corren hacia algún lugar mencionado previamente, y el último en llegar es quien "se la queda".

Destinatarios:

Nivel inicial: salas de 4 y 5 años.

Nivel primario 1° y 2° año. / 3° y 4° año. Interinstitucional, escuelas zona sudeste-salta- capital.

Práctica 4.

Áreas: educación artística: lenguajes: Danza (folclor), plástica, música, expresión corporal, teatro, transversal E.S.I: el cuidado del cuerpo: higiene, salud,

Proyecto encuentro artístico, integrador e interdisciplinario, (P.E.I):.

“Valorando a la educación artística”.

Bajo el Lema:

“Conciencia latente, cultura presente”.

Consigna:

Este evento busca la libre expresión para que todos aprendamos y valoremos los diferentes lenguajes del área educación artística, contextualizando vivencias de sus actividades, brindando y proponiendo socialmente: un punto de encuentro e interrelación entre directivos, profesores, alumnos, padres y sociedad en general que conforman los diferentes contextos atendiendo a la diversidad cultural y la inclusión social.

Objetivos:

Relacionar a diferentes núcleos educativos en diversidad de contextos a través del área educación artística.

Valorar los diferentes lenguajes artísticos como parte formadora de la educación integral de los alumnos, rumbo a un futuro sólido, concreto y eficaz para el ser humano.

Destinatarios:

Nivel primario 4°,5°,6°,7° año. Interinstitucional.

Bibliografía.

Diccionario DRAE.

Scuola di Musicoterapia. MontiSibillini.

Música y eufonía. Alexander- Gainza.

La Actividad Motriz-Ortega, Blázquez.

L.Choksky. The kodály Method I y II, Comprehensive Music-Education. Prentice Hall editorial, tercera edición. New Jersey 1999.

La educación sexual integral para la educación primaria. ministerio de educación, presidencia de la nación. Implementación ley 26.150.

Inteligencias multiples, la teoria en la práctica. Gardner howard. Ediciones Paidós. Bs. As.1995.

Inteligencias multiples en la aducación de la persona.EditorialBonum. Bs. As. 2008.

Educación para la inclusión o educación sin exclusiones. Editorial Narcea 2006.

Cartas a quien pretende enseñar. Paulo Freire. Siglo 21 editores. 3° edición Madrid 1997.

Juegos de musica y expresión corporal. Nuria Trias, Susana Perez, Luis Filella. Editorial Parramón. Barcelona españa 2010.

Esquemas del folklore. Augusto Raul Cortazar. Editorial Columbia. 2° edición - 1965.

La disciplina en el aula, actividades para situaciones problematicas. Rosa Sureda. Lesa calidad editorial.

Enciclopedia de la psicopedagogía. Editorial Oceano Centrum. España 2009.

ATAHUALPA YUPANQUI

Por Héctor García Martínez

Su pensamiento filosófico, reflexiones,

Muchos admiradores y seguidores de este Patriarca de la música criolla conocen sus canciones, poemas, algunas novelas, cuentos y relatos del noroeste argentino.

Pero desconocen o no tienen en conciencia de su pensamiento filosófico. Principalmente reflejado en sus trabajos: Hombres y Caminos, El Canto del Viento, La Tierra Hechizada.

En este aspecto a Atahualpa se lo puede definir como un “depertador de conciencias”. ¿Para quién? Para aquellos que transitan los terrenos de la emoción, del arte y la cultura nacional, relacionada a la tradiciones folklóricas.

Porque Atahualpa, desde joven se consustanció plenamente con los misterios de los tres paisajes argentinos: la pampa, la selva y la montaña. Aparte de transitar las distintas regiones argentinas, y pasar temporadas entre indios, kollas y mestizos, se contactó con valiosas guías, personalidades fundamentales de nuestro ser nacional y americano: Ricardo Rojas, Rex Gonzalez, Juan Alfonso Carrizo, en Tucumán se relacionó a Maximiliano Marcos Alurralde, Lizondo Borda, Ruiz Huidobro, en La Rioja a los hermanos Vera Vallejo, Dardo de la Vega Diaz, y un riojano esencial; Juan Zacarías Agüero Vera, autor entre otras aspectos de Divinidades Diaguitas, en Salta: Juan Carlos Dávalos, Luzatto, Barbarán Alvarado, el catamarqueño Juan Alfonso Carrizo, en Jujuy con el médico, arqueólogo, músico: Justiniano Torres Aparicio, Dominga Zerpa, otros.

En Buenos Aires, en su juventud, con el militar Juan Carlos Franco y el oriental Romildo Riso, entre otros. A esto se suma infinidad de seres humildes del ámbito rural que le aportaron lo suyo, simplemente con el ejemplar. Algo de esto comenta en una de sus obras cumbres: El Canto del Viento (Ed, Honegger, pag 18), cuando habla de su infancia y juventud en la pampa donde nació, dice:....”asi en infinitas tardes fui penetrando en el canto de la llanura, gracias a esos paisanos. Ellos fueron mis maestros. Ellos y luego la multitud de paisanos que la vida me fue arrimando con el tiempo. Cada cual tenía “su estilo”. Cada cual expresaba, tocando o cantando los asuntos que la pampa le dictaba. Y la llanura posee una inacabable sabiduría. Eso lo sabían muy bien los gauchos de aquel tiempo. No inventaban. Solo transmitían. No eran creadores. Eran depositarios y mensajeros del canto de la llanura, misterioso, heroico, melancólico, gracioso o apenado, según el tema. Es que esos hombres habían penetrado en la leyenda del Canto del Viento”

Con estas reflexiones, se puede apreciar el nivel de sensibilidad, observación y captación que magistralmente Atahualpa poseía, para definir y transmitir el modo de ser de esos paisanos de la llanura.

En un reportaje realizado por la revista Folklore N° 5, año 1961. pregunta el entrevistador: Los elementos que rodean al hombre en una región determinada ¿influyen su danza y su música? . Si es así ¿de qué manera?

-¡ Sindudamente!.....como decía mi abuelo...-

Hay un determinismo geográfico; hay un determinismo histórico; hay determinismo biológico. El hombre es la tierra.....Los antiguos decían: “El hombre habla según el aire que respira, según el grano que come”

En otra parte de la entrevista se le consulta

¿Qué aconsejaría a los jóvenes que se inician en el folklore?

“Fundamentalmente que estudien disciplinadamente todo lo concerniente al folklore. Luego, que no se acerquen al paisaje para “prestigiarlo”, sino con la necesaria humildad de corazón para oír la voz profunda de la tierra, que se manifiesta en un árbol en una mata de pasto, en una piedra abandonada, y en el hombre de ese paisaje: el hombre sin queñas ni guitarras, sin piano ni tamboril; sin literaturas ni coplas, el hombre , nada mas y todo eso”

Sobre la relación con Ricardo Rojas, hace referencia a una ciencia: la psicografía , que estudió con él. Ciencia que estudia la relación del hombre con su ámbito geográfico y como influye en su mente. Al respecto dice:

“Precisamente el paisaje, y con todo lo que este determina en el hombre. Una disciplina aliada a la sociología, esta designada como “Psicografía”, trata al hombre como “psiquis” del paisaje. Es interesantísimo estudiar cuando el hombre representa esa psiquis, y cuando se opera el divorcio entre el hombre y el paisaje. Un sabedor profundo de este tema era Ricardo Rojas”

De esta forma Yupanqui manifiesta que su misión en la vida no fue deleitar, entretener, descubrió su destino: develar a sus compatriotas la esencia genuina del ser nacional en contacto con la naturaleza y sus habitantes.

Fue un maestro en el sentido cabal del término.

Suma Paz, aclaraba al respecto: “maestro no es un modelo a imitar, sino un camino a seguir”.

Que cada uno, mirando hacia su interior se encuentre así mismo y transite su propia ruta espiritual y emotiva con características propias. Sin necesidad de imitación.

En lo musical un término que detestaba era “espectáculo”. En su artículo La Guitarra y su Misterio, asegura:”en los pueblos, en los escenarios, los hombres tocan la guitarra para la gracia, para la danza, para el espectáculo también”,,,, Continua: “...la guitarra es como la memoria sensible de la tierra, no sabe de apariencias”....

Aproximadamente por los años 30, conoció en Buenos Aires, en el barrio de Flores, en casa de un porteño tradicionalista: Juan Mas, a Telemaco Morales, un concertista de guitarra y compositor uruguayo, de temas nativistas.

En esa reunión, donde un silencio cordial los envolvía. Le toco el turno al músico uruguayo. Así lo describe, Atahualpa:

“Telémaco Morales, afinó su instrumento, en pianísimos armónicos. Y su guitarra desgranó un estilo. Un antiguo estilo, que parecía tocado en primera audición. Bien armonizado, y el leit motiv cantado en las bordonas con naturalidad lógica. Era como la sencilla corriente de un arroyo atravesando juncos donde las garzas cuelgan su tímida presencia.

“Telemaco Morales era un estudioso, y sabía aplicar sus conocimientos de manera que la ciencia guitarrística, fuera amparo y no prodigio, conciencia y no espectáculo” (ob.cit)

Descartaba la palabra espectáculo, porque entendía se corre el albur de fijar en primer plano la forma habilidosa del intérprete, quedando en último lugar el mensaje de la comarca que animara su espíritu.

Varios años anduvo por el noroeste, viviendo, osbervando, consustanciándose con lo norteño. Después de tanto caminar, observa, indagar, expresa:

“Los cantares de la tierra jujeña no se pueden expresar sin conocer la región donde se originaron. Para cada asunto, el charango requiere una expresión, un arpegio diferente, un tiempo pausado o vivo, una intención rítmica. No se satisface la interpretación imaginándose la comarca, intuyendo la gracia o la pena del hombre jujeño. Puede llegarse, sí, a un torpe remedo, a una forma imitativa del canto. Pero no se podrá jamás aprehender el misterio de la tierra y su canto, si no se ha penetrado en el alma de ese pueblo de pocas palabras y muchos caminos, poblado de hombres ásperos y sencillos, como niños tercos limitados por esquemas de miedos no superados” (ob.cit)

Por último algunos consejos para tener en cuenta

“Todo temperamento sin cultura muere. Tenemos institutos especializados. Tenemos academias y bibliotecas. Tenemos gabinetes de investigación para el folklore, para la etnología, para la arqueología, la lingüística y la música. Solo hace falta además de amor al asunto y las oportunidades, voluntad y conciencia. Profundo anhelo de hacer las cosas bien” (ob.cit)

Este legado cultural y filosófico, queda como valioso tesoro, para guía de las futuras generaciones, anhelantes de reconocerse como argentinos pertenecientes a una tierra, con sabor propio y experiencias de siglos.

Por lo expuesto, Atahualpa Yupanqui, ha sido y será mucho mas que un canto de “artes olvidadas” ,como gustaba definirse.

Cambio de Eje: ¿Con qué Educación vamos a trabajar el Folklore?

Por José de Guardia de Ponté

Toda práctica educativa involucra una práctica política ya que se relacionan e interactúan valores, proyectos, ideales, cuestiones sociales y fundamentalmente objetivos ideológicos. La educación nunca es neutral, puede estar orientada a dominar, a emancipar o a distorsionar.

Denunciada la falsedad de la neutralidad educativa y la falacia de la igualdad de oportunidades en una sociedad de clases, el término educación cobra un nuevo sentido: Freire dice que “la Educación no cambia al mundo, pero sin ella es imposible hacerlo”. Cuando hablamos de introducir la Cultura Popular, la Tradición y el Folklore como política de práctica educativa estamos hablando de una educación emancipadora.

Argentina nunca tuvo una política educativa, siempre construyó parchando, remendando y recreando planes o proyectos educativos por lo general importados. Muy seguramente el peor de todos fue el implementado en el gobierno (?) de Carlos Saúl Menem – la irónicamente llamada “Ley Federal de Educación” cual peor mal seguramente fue su magro presupuesto y su clara intencionalidad destructiva de la educación pública.

Pero este proceso no ha terminado, el avance constante del modelo privatizador de la educación acompaña siempre solapado en los proyectos educativos, desresponsabilizando al estado en el financiamiento, sostenimiento y mantenimiento del sistema público.

Por consiguiente orientar la educación hacia una idea emancipadora sería hacer por primera vez una política educativa argentina, pluralista y destinada a incluir e integrar a todos los sectores, especialmente a los más vulnerables. Educadora de conciencias, creadoras de sujetos y jerarquizadora de educadores.

Tamarit —en un trabajo titulado “El dilema de la educación popular. Entre la utopía y la resignación”— construía para ese momento un argumento que seguimos considerando consistente y válido: “hay que hacer la educación popular en las escuelas, donde están las mayorías, y no fuera”. Sin embargo, creemos que la implantación del modelo neoliberal en nuestro país, y la consecuente catástrofe social y educativa, nos impele a buscar una estrategia que involucre a todos los sectores sociales ya que justamente la Ley Federal de Educación de inspiración neoliberal y la constatación de alguno de sus principales efectos: profundización de la segmentación y diferenciación, fragmentación del sistema, exclusión, dificultades para definir el sentido social de la escuela, etc. nos obliga antes que nada a integrar.

Es necesario terminar de una vez por todas de “la escuela de los pobres para los pobres” que fuera del espacio estatal convalide, aún sin proponérselo, la segmentación y progresivo cercenamiento del derecho social a la educación, o que en la búsqueda de recursos “alternativos” a los del Estado legitime la privatización (siendo generalmente solventada por fundaciones que tienen por detrás grupos económicos concentrados).

Pero... y haciendo un cambio de eje a la temática de “Como implementar el Folklore en la Escuela” deberíamos abordar la consigan “Con qué Educación vamos a trabajar el Folklore?” porque si lo vamos a hacer con la actual, hasta podríamos correr el riesgo de matar al Folklore como instrumento formativo de los niños.

Tomemos dos conceptos para definir a la Educación tradicional y la Educación Moderna que hoy debemos llevar a cabo para que sea adecuada a la enseñanza del Folklore:

“ADAPTACIÓN” e “INCERSIÓN” - estos son los parámetros conceptuales de acción de un educando que define su protagonismo en la escuela.

ADAPTACIÓN (Educación Tradicional) adecuación - un ajuste del cuerpo y espíritu a las condiciones materiales – psicológicas - históricas - sociales – geográficas.

INCERSIÓN (Nueva Visión) es una toma de decisión, de intervención en el mundo. Ser protagonista. Ser parte de la educación que se está interactuando no sólo con el Educador sino con los otros educandos.

La Educación tradicional actual, la de la “adaptación” deviene del formato impuesto en la revolución industrial – donde era necesario formar gente dócil – disciplinada – bien capacitada, para que puedan realizar trabajos monótonos – no creativos. La industria de ese tiempo necesitaba obreros resistentes a la rutina.

Los tiempos han cambiado sustancialmente y la educación debería cambiar acorde a la historia. Hoy vivimos una sociedad de servicio e información – con la creatividad como base – donde es necesario poseer la capacidad para el cambio constante.

Pasión - talento - energía y creatividad es la clave. Ser felices y sentirnos bien es el objetivo de una verdadera educación - actualmente tenemos niños aburridos - infelices y depresivos. Porque sencillamente están encarcelados en una escuela con olor mausoleo.

Ahora bien el folklore es la madre de las enseñanzas - ya que se trasmite conocimiento de generación en generación a través de la vida misma. En una escuela moderna y adecuada a nuestros tiempos sería una herramienta formidable de acción – movimiento y protagonismo.

Como dirigirnos al cambio:

Y si de educar se habla se nos abre en esta instancia los acostumbrados interrogantes: Con qué se enseña? (\$), quién enseña? Qué se enseña? Para qué se enseña?

Porque si habláramos de una política educativa nacional “seria”, deberíamos hablar de presupuesto necesario y capacitación de los educandos, cosa de no caer en los errores del Alfonsinismo cuando quiso implementar una educación constructivista con educandos conductistas.

Se debería capacitar a los docentes de estos contenidos culturales, implícitos en nuestras tradiciones, se debe tener en cuenta que las vivencias, los bienes y valores del acervo de

la cultura popular, pueden llegar a ser el punto de partida para el desarrollo de las distintas disciplinas del currículo escolar, puesto que en la actualidad, y a excepción de algunas parciales y breves experiencias desarrolladas en unos pocos centros escolares, el folclore, en sentido estricto, no es una materia curricular.

En consecuencia, se aprecia una generalizada falta de experiencia en lo que respecta a la técnica y a la idoneidad temporal para impartir el folclore, además de la necesidad de definir una base teórica curricular que concrete los principios de los aspectos generales del folclore, para el conocimiento y desarrollo de las facultades de los estudiantes. De ahí que los escasos materiales disponibles versen sobre aspectos muy precisos de este amplio campo, materiales, por otra parte, que en la mayoría de los casos no pueden ser objeto de un uso generalizado, dado que ni siquiera se suele prever la posibilidad de su tratamiento escolar.

Desde el punto de vista curricular, actualmente la Educación Infantil tiende a introducir en su programa el ámbito del folclore, especialmente la mitología, y a practicar actividades físicas y psíquicas ligadas a la danza y al desarrollo rítmico y melódico. Los educadores emplean para la formación de los alumnos materiales específicamente elaborados para esta etapa, tales como cuentos, actividades psicomotrices, música, etc., para que de este modo desarrollen su capacidad coordinadora y rítmica, y conozcan parte del corpus espiritual.

Una buena base para la Educación Primaria sería aquélla que garantizara la consecución de los objetivos de la etapa infantil y el correcto empleo de los materiales, concerniendo la ampliación de los conocimientos y habilidades a la Educación Secundaria.

Pero claro, no se pretende, en este caso producir cantantes folklóricos ni danzarines profesionales de academia, ni artesanos diplomados ya que en este sentido en la provincia de Salta ha resultado exitosa la experiencia de Escuelas de Folclore como educación no formal. Existen otros objetivos. Dentro de la danza, por ejemplo, hay aspectos que superan el hecho folklórico. La danza es un ritual romántico, donde un caballero corteja a una dama con elegancia y ella le responde con simpática sensualidad. Es la clave de un contacto civilizado sin tocarse, respeto por el otro, intento y límite, el juego del amor.

Un joven que aprende el arte de la danza difícilmente sea luego un violador o un golpeador.

Si analizamos la importancia del folclore en la educación, nos daremos cuenta verdaderamente que una de las funciones de la escuela es la transmisión de la herencia social de los pueblos. Porque la educación debería realizarse a partir de esas raíces que posee el pueblo, de vivencias autóctonas de sus familiares o antepasados, en distintos ámbitos como el musical, artesanal, entre otros.

La Educación estaría además al servicio del rescate, enriqueciendo culturalmente a alumnos, docentes y toda la comunidad, con el más firme propósito de preservar y difundir ese patrimonio ancestral que encierra la genuina sabiduría popular.

La práctica folklórica no es solamente para salir del paso en un evento, en la escuela o una actividad extraescolar, desde la educación inicial al bachillerato, se debería impartir

danza, música, artesanías, teatro, literatura, lingüística regional, comidas típicas o regionales).

Todos sabemos que la sociedad de consumo impuesta por la globalización por y debido a los medios de comunicación inciden en los niños y jóvenes quitándoles todo interés o entusiasmo hacia nuestra cultura autóctona, ya que los inducen a consumir producciones o culturas, venidas de otra parte del mundo y la falta de incentivos para cultivar lo nuestro, desde la escuela, desde los hogares, y de ciertas políticas irresponsables hacen más difícil lo que debe ser:

Es por eso que una primaria solución sería integrar dinámicamente las actividades curriculares con el folklore, promover la interacción grupal, el aprendizaje a través de la música, la danza, los cuentos, leyendas, poesía, costumbres, coplas y refranes con la finalidad de estrechar lazos entre la escuela, lo social y la comunidad, intervendría en mejorar y rescatar la transferencia generacional donde abuelos, padres e hijos podrían vincularse culturalmente, propender al rescate de la sabiduría popular en su propio hábitat donde se encuentra la escuela y con la ayuda de especialistas que nos instruyan por el camino del sentir de los pueblos que es el folklore.

José Alfonso de Guardia de Ponté

La revista *Signos* UPCH, un espacio de rescate y preservación de la identidad mexicana.

Por Niger Rodríguez Madrigal

En los últimos tres números de la revista *Signos* (revista de expresión universitaria) creada en el seno de una institución fundada por el pueblo en la región de la *Chontalpa* de Tabasco al sureste de México, la temática insistente es la de rescatar, salvaguardar y preservar las expresiones artesanales, literarias y artísticas que de algún modo tengan que ver con mantener viva la presencia de las raíces que dan origen a nuestra identidad. De este modo, lo mismo se habla en ella de la aparición de la virgen de Guadalupe, las ofrendas a los fieles difuntos, como se promueve la creación literaria en lenguas indígenas y las artes de distintas regiones del país. Me centraré en una de las tradiciones más representativas de la identidad del mexicano. Esto es, el culto a los fieles difuntos, y esencialmente los altares en los que se les rinde tributo. Quiero recalcar que mi propuesta es la de establecer medidas con las que las universidades de latino américa tengan no solo el deber sino la obligación de crear medios de comunicación a través de los cuales se preserve el patrimonio cultural inmaterial de cada país, utilizando los mecanismos tecnológicos (radio, televisión y el internet) y/o los medios impresos, llámese revista, gaceta, periódico, libro, etc. Dicho esto, entramos de lleno en el tema de la muerte o como la llamamos los mexicanos, la *catrina*.

En el siglo XIX José Guadalupe Posada Aguilar (1852-1913) hizo las famosas calaveras, o más bien la *catrina* que era una calavera lujosamente ataviada de la alta sociedad francesa. Como apunte al margen, recordemos que a Posada le tocó vivir de niño la etapa de la intervención francesa (1862). Pues bien, en este número nueve de *Signos*, Omar Castro Castillo García habla del tema de la muerte partiendo de su origen en la cultura de los aztecas:

“En todas las civilizaciones mesoamericanas existe la omnipresencia de la muerte. Su imagen adorna frisos y bajorrelieves de templos y vestigios arqueológicos, mostrando la celebración ancestral que prodigaban a la muerte los pueblos antiguos. En México, los cronistas españoles del tiempo de la conquista dan cuenta de ello. Para los antiguos aztecas, la muerte es un hecho positivo, no recrea la vida pero sí la mantiene. La veneración por la muerte en el ejercicio de ofrendarle, forma parte de un ritual mágico y religioso que permite la permanencia del hombre en el mundo, gracias al renacimiento diario del sol.”

El día de muertos es una de las celebraciones más importantes en nuestro país; es una ocasión dedicada especialmente a los que ya no están para que sus almas puedan regresar a convivir con los que aún tenemos una existencia terrena.

El origen del día de muertos, se cree que se remonta al llamado Festival de muertos celebrado entre los aztecas durante los meses de julio y agosto, como una fiesta para celebrar el final de la cosecha de maíz, frijol, garbanzo y calabaza, la cual formaban parte de la ofrenda a la diosa Mictecacihuatl, guardiana del noveno nivel del infierno, llamado Mictlán.

Esta tradición se mezcla con la costumbre prehispánica de enterrar a los muertos con objetos, comida y ofrendas para su viaje a la otra vida.

Según la tradición, al morir las personas pasan al reino de Mictlán donde tienen que estar un tiempo para después ir al cielo o Tlalocan. Durante este viaje necesitan comida y agua; veladoras para alumbrarse; monedas para pagar por cruzar el río antes de llegar a Mictlán y un palo espinoso para ahuyentar al diablo.

El rendir culto a los muertos de una manera particular se hacía también en otras culturas antiguas como la de China y Egipto. En la cultura China por ejemplo, en los aniversarios de los muertos se quemaba incienso, se encendían velas y colocaban ofrendas de alimentos sobre un altar. Eran los días en los que se recordaban las grandes deudas que se tenían con los antepasados. Los antiguos egipcios creían que el individuo tenía dos espíritus; al fallecer uno va al más allá y el segundo queda vagando en el espacio, por lo que tiene necesidad de comer. Consideraban que este espíritu vivía en el cuerpo que ellos cuidadosamente habían embalsamado y era quien recibía las ofrendas.

Los altares de muertos.

Sitio sagrado donde los vivos honran a los muertos.

En México, el 2 de noviembre la gente acude a los panteones para adornar las tumbas de sus seres queridos y comer con ellos. Algunos más aprovechan para construir en torno a ellas un altar muy peculiar y significativo, porque a través de imágenes, objetos, olores y sabores nos dan una idea de cómo fue y lo que le gustaba a esa persona en vida.

La confección de un altar puede ser muy variado, cambia de acuerdo a la situación geográfica, el presupuesto y el gusto, iniciativa e imaginación de cada quien. Aun así, independientemente del tamaño elegido, lo importante a la hora de elaborarlo es no olvidar colocar los objetos más elementales.

Altar de un nivel

Un altar simple es aquel que sólo tiene un nivel. Sobre una mesa cubierta con un mantel se pone una fotografía de la persona fallecida, se adorna con flores, velas y algunos recuerdos de esa persona, como su ropa, comida o bebida favorita.

Altar de dos niveles

También se realizan altares de dos niveles los cuales representan el cielo y la tierra.

- El cielo esta representado por una mesa , donde se localizan las imágenes de los muertos a quien se les rinde culto y los símbolos de fé, así como los elementos agua y fuego representados por líquidos como el atole, pulque, agua u otras bebidas; velas y veladoras.

- Sobre el suelo que representa a la tierra, se colocan los elementos que simbolizan el aire y la tierra como incienso y mirra, semillas y frutas.

Altar de tres niveles

Estos niveles según los Aztecas representan el Cielo, la Tierra y el Inframundo.

- Cielo: Sobre la pared encima de la mesa, aquí se puede colocar un arco simulando la bienvenida a los fieles difuntos.

- Tierra: La mesa se divide en cuatro puntos cardinales que son los caminos a donde van los muertos según la forma en que se mueren. Si la persona murió a causa de rayos, lluvia, inundaciones o ahogados van al Este. Al Oeste van las mujeres que mueren luchando por la vida o en el parto. Al Norte va la gente común y al Sur van las almas de los guerreros y las de los bebés.

Ubicación de las ofrendas: Sobre la mesa distribuida en cuatro partes se coloca:

- a) Del lado superior izquierdo (al este): Elementos que tienen que ver con el agua, la primavera y el color amarillo, se sugiere una jarra de agua.
- b) Del lado superior derecho (al norte): Elementos que se relacionan con el aire, el invierno y el azul. Aquí se puede colocar el incienso.
- c) Extremo inferior izquierdo (al sur): Significa la Tierra. Se relaciona con el verano y con el color verde. En este espacio se colocan objetos de barro.
- d) Lado inferior derecho (al oeste): Se relaciona con el fuego, el otoño y el color rojo, en este lado se colocan las velas y veladoras.

- Inframundo: Esta debajo de la mesa. Aquí se puede colocar un petate.

En relación a este altar, otros significados de los niveles son: La parte alta representa el cielo y ahí se colocan las imágenes de los santos, en medio está el limbo y ahí va la foto de los muertos que aun están "purgando" y la tercera es la tierra y en ella se colocan todas las ofrendas.

Altar de 7 niveles

El altar que consta de 7 niveles o escalones representan los 7 niveles que tiene que pasar el alma de un muerto para poder descansar en paz.

Para realizar este tipo de altar se requiere de un espacio amplio. Para construir el altar se inicia con su estructura, para ello se pueden usar cajas de cartón, madera o lo que se encuentre a fin de que los 7 niveles queden bien cimentados, sólo recuerda que el séptimo nivel debe quedar casi a la altura del suelo, enseguida se pone el sexto nivel que es un poco más chico que el primero y así sucesivamente hasta llegar al primer nivel. Cada escalón debe forrarse con tela negra y blanca.

Escalones del altar y sus significados

De acuerdo al tradicional altar de siete niveles, cada escalón tiene un significado y debe contener ciertos objetos en específico:

*Primer escalón: Se coloca la foto del santo o virgen de la devoción.

*Segundo escalón: Esta destinado para las ánimas del purgatorio: Sirve para obtener la

salida del purgatorio del alma de nuestro difunto por si acaso se encontrara ahí
*Tercero: En este se coloca la sal para los niños del purgatorio.
*Cuarto: Lugar del pan de muerto, elemento principal de la festividad. Se ofrece como alimento de las almas que vienen al altar.
. *Quinto: Comida y fruta que fueron los preferidos por el difunto.
*Sexto: Foto del difunto a quien se dedica el altar .

*Séptimo: Se coloca una cruz formada por semillas o frutas como tejocote y limas.

Ofrendas que lleva un altar de muertos

Velas: Sus llamas representan la ascensión del espíritu, también significan luz, guía del camino. Se utilizan cuatro velas principales formando una cruz orientada a los cuatro puntos cardinales.

Olla: Al lado del altar se pone una olla de barro sobre un anafre con hierbas aromáticas: albahaca, laurel, romero, manzanilla y otras más.

Papel en forma de cadenas: El color debe ser morado (color de luto de la Iglesia Católica) y amarillo (representa el luto prehispánico) que significan la unión entre la vida y la muerte.

Papel picado: De color amarillo y verde, su significado es dar colorido y alegría de vivir. Se cree también que a través del papel picado pasan los espíritus de los difuntos, por esta razón se colocan también en las puertas y colgados de la pared.

Flores: Dan la bienvenida al alma, adornando y aromatizando el lugar durante el tiempo en que viene de visita. La flor blanca representa el cielo; flor amarilla la tierra y la morada el luto. La flor de muerto es el Cempasúchil.

Lienzo blanco: Representa la pureza, el cielo.

Cirio (vela más grande y ancha): Representa el alma sola.

Incienso de copal: El humo del incienso simboliza el paso de la vida a la muerte.

Maíz: Representa la cosecha.

Frutas: Regalos de la naturaleza. Generalmente son cañas de azúcar, naranjas, tejocotes y jícamas.

Calaveras de azúcar: Sin son de tamaño mediano se coloca en el nivel superior, su presencia es una costumbre indígena que hace alusión a la muerte. Las calaveras pequeñas se colocan en nivel bajo, son dedicadas a la Santísima Trinidad, y una grande en el mismo nivel, al Padre Eterno. Algunas personas les ponen el nombre de la persona viva o muerta a quien se van a ofrecer el altar.

Agua: Significa vida y energía para el camino. Colócala en recipientes de vidrio transparente.

Platillos: Son para agradar al difunto, aquellos que más le gustaban.

En algunos altares se coloca **licor**, el tequila preferiblemente. Es una invitación para que el alma recuerde los grandes acontecimientos agradables durante su vida y decida visitar a los vivos.

Fotografía de la persona a quien se dedica el tributo.

Un Cristo: Para que haya bendiciones.

Una cruz de cal o cuatro velas: Simboliza los 4 puntos cardinales, para que el ánima pueda orientarse hasta encontrar su camino y su casa.

Una cruz de ceniza: Se coloca por si el ánima se encuentra en el purgatorio, ayudándolo a salir de ahí para continuar su viaje.

Sal: Evita que el cuerpo se corrompa.

Una vara: Para liberar al muerto del demonio y los malos espíritus.

Objetos personales del difunto (ropa, zapatos, accesorios, en caso de ser niño juguetes, y dulces.

Si el altar se realizó en el panteón, las personas velan durante la noche en la tumba, esperando que el espíritu de su muerto baje y disfrute de su ofrenda.

Se cree que si se prueban los alimentos una vez que el "alma" ha visitado su altar, éstos ya no tienen olor ni sabor, debido a que el espíritu ha consumido su "esencia".

BIBLIOGRAFÍA:

Culturas Clásicas Prehispánicas. 1988. L. Ramos. Madrid-Anaya.

Ofrenda de muertos. 1988. L. Ramos. UNAM

Ídolos detrás de los altares. 1975. Anita Brenner. FEC.

Revista Signos UPCH. No. 9, 2013

PATRIMONIO EN LA ESCUELA -

Autora: Museóloga Zulema Cañas Chaure

ASOCIACION CIVIL FORO DE LA MEMORIA DE MATADEROS



Agradezco primeramente a la Academia del Folklore de Salta y a su presidente el Prof. José de Guardia de Ponté por invitar a la Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos a ser partícipe de **V ENCUENTRO NACIONAL DE FOLKLORE y II Congreso Internacional de Patrimonio Cultural e Inmaterial.**

Mataderos único barrio gaucha de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires , cuya misión es preservar, rescatar y difundir su Patrimonio Histórico Cultural para Argentina y los países americanos con quien compartimos la misma idiosincrasia gaucha.-

Esta identidad gaucha que nació hace 125 años con la instauración del Mercado de Hacienda, los remates y los reseros que fueron arreando el ganado desde distintos lugares para abastecer a la ciudad, estos reseros: gauchos heroicos, sabios , que soportaron viento, sol, y lluvia luchando contra todos los imprevistos. Hombres de palabra y listo para defenderse con sus poncho y sus facón en cualquier ocasión que se le presentara. Guitarreros , payadores, narradores de cuentos de aparecidos y noches de luz mala que compartían con sus compañeros de arreo alrededor del fogón. Fieles amigos de su caballo, al que cuidan con especial atención , son artesanos en lo necesario para ensillar y trabajar.-

Su cultura quedó grabada en varias poesías gauchescas, en libros y hasta en el monumento emplazado en el Complejo Arquitectónico de la Administración de los Mataderos ” Monumento Histórico Nacional” y así también en su honor se acuñó, en 1968 la moneda de diez pesos.

Estos seres excepcionales , arquetipos de la nacionalidad mantuvieron inalterable el fuego inextinguible del hombre de trabajo, que siente el orgullo de ser lo que es, aferrando las raíces de nuestra tradición gaucha en el Barrio de Mataderos donde campo y ciudad se integran preservando nuestro patrimonio cultural.

Y aquí nos preguntamos como “preservar” este Patrimonio... pero primero hay que conocer que es Patrimonio:

Del latín "Patrimonium", lo que se hereda del padre y de la madre.

Conjunto de bienes materiales y espirituales creados por una comunidad a lo largo de su historia.-

Y la sobre el Patrimonio Espiritual la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, UNESCO”, en su 32a

reunión, celebrada en París del veintinueve de septiembre al diecisiete de octubre de 2003, declara:

1 - Se entiende por “patrimonio cultural inmaterial” los usos, representaciones, expresiones, conocimientos y técnicas -junto con los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales que les son inherentes- que las comunidades, los grupos y en algunos casos los individuos reconozcan como parte integrante de su patrimonio cultural. Este patrimonio cultural inmaterial, que se transmite de generación en generación, es recreado constantemente por las comunidades y grupos en función de su entorno, su interacción con la naturaleza y su historia, infundiéndoles un sentimiento de identidad y continuidad y contribuyendo así a promover el respeto de la diversidad cultural y la creatividad humana.

2. El “patrimonio cultural inmaterial”, según se define en el párrafo 1 supra, se manifiesta en particular en los ámbitos siguientes:

- a) tradiciones y expresiones orales, incluido el idioma como vehículo del patrimonio cultural inmaterial;
- b) artes del espectáculo;
- c) usos sociales, rituales y actos festivos;
- d) conocimientos y usos relacionados con la naturaleza y el universo;
- e) técnicas artesanales tradicionales.

3. Se entiende por “salvaguardia” las medidas encaminadas a garantizar la viabilidad del patrimonio cultural inmaterial, comprendidas la identificación, documentación, investigación, preservación, protección, promoción, valorización, transmisión - básicamente a través de la enseñanza formal y no formal- y revitalización de este patrimonio en sus distintos aspectos.

A la vez, se trata de un patrimonio extremadamente frágil.

Aunque su pasado no ha debilitado su sentido ni su valor de cara a las comunidades, hoy en día se enfrenta a amenazas inéditas ligadas a los procesos de globalización.

El patrimonio cultural inmaterial es una de las formas más valiosas de expresión de los pueblos. Constituye un eje mediante el cual conseguimos entender el mundo que nos rodea y nos permite transmitir los valores fundamentales de nuestra identidad cultural a las generaciones futuras.

La cultura es un recurso renovable por excelencia, y como tal constituye una dimensión mayor del desarrollo sostenible. Tenemos que evitar agotar algunas de sus manifestaciones y no permitir que desaparezcan como resultado de una explotación insostenible y descontextualizada.

Por ello la Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos ha realizado un Proyecto PATRIMONIO EN LA ESCUELA con el objetivo de dar a conocer, difundir y preservar este patrimonio, amparados por la Ley 1227 /2003 sancionada por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires que establece el marco legal para la investigación, preservación, salvaguarda, protección, restauración, promoción, acrecentamiento y transmisión a las generaciones futuras del Patrimonio Cultural de la

Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

y del Art. 32 de la Constitución De la Ciudad Autónoma de Buenos Aires que dice:

Esta Constitución garantiza la preservación, recuperación y difusión del patrimonio cultural, cualquiera sea su régimen jurídico y titularidad, la memoria y la historia de la ciudad y sus barrios.

Realizar el Proyecto “PATRIMONIO EN LA ESCUELA” no es sencillo en una ciudad tan cosmopolita como Buenos Aires, por ello este Proyecto consiste en crear Museos Participativos, Clases temáticas principalmente en las fechas patrias sobre vida cotidiana del gaucho, videos, seminarios, institutos, centros culturales y en las escuelas, de la forma mas sencilla para los niños puedan interpretar nuestro mensaje y sobre todo la participación de la comunidad, que comienza a conocer y valorar este Patrimonio a preservar.

Presentamos nuestra experiencia realizada en distintas escuelas primarias, secundarias, rurales, centros culturales, etc. de la Ciudad de Buenos Aires y en ciudades de la provincia de Buenos Aires donde compartimos los mismo ideales.-

Los primeros pasos fueron capacitar a los docentes de las distintas escuelas estatales y privadas de Mataderos, ya que muchos maestros no son de la zona y por lo tanto no conocen su historia, e invitalos a conocer el barrio y su idiosincrasia, conocieron su patrimonio edilicio como el Complejo Arquitectónico de la Administración de los Mataderos, Monumento Histórico Nacional, el bar de los payadores, plazas, casas y tratamos de transmitir el sentir del gaucho y sus tradiciones.-

Otro de los ítems del proyecto era llegar a la escuela, por ello propusimos a los directivos hacer un Museo Participativo con la comunidad, donde cada de las familias podria compartir su Patrimonio. fotos, objetos, documentos, indumentaria, etc., para concluir presentando el Museo al termino del curso electivo.

Seguimos dándole un marco especial a las fechas patrias en especial en las escuelas nocturnas y con diversidad cultural, donde se daban clases de vida cotidiana en la Revolución de Mayo con bailes de época y gastronomía criolla.

Otra propuesta fue llevar el Museo a la escuela, ya que Mataderos es un barrio que esta lejos del centro donde se agrupan casi todos los 128 museos de la ciudad de Buenos Aires, para que los niños puedan ver de cerca todos los objetos y conocer su utilidad e historia, donde la comunidad educativa tuvo un acceso directo con el Patrimonio.

De todas esta experiencia y la que más impacto en los alumnos de las escuelas fue la participación del Payador David Tokar que enseñó a los niños el arte de la improvisación, siendo esta expresión cultural muy arraigada de los inicios del barrio, siendo hoy Bar Notable el Bar de los payadores, donde supieron batirse en contrapuntos José Betinotti y Gabino Ezeiza.-

Si dejar todas estas actividades la Asociación Civil Foro de la Memoria de Mataderos participa de los festejos de BUENOS AIRES CELEBRA LA PATRIA encabezando los desfiles de la Colectividades que tienen una gran participación en la Ciudad de Buenos Aires, para que el patrimonio cultural de Mataderos sea conocido exponiendo nuestra gastronomía y nuestras tradiciones.

Las instituciones nos unimos en la defensa del Patrimonio Cultural, por ello realizamos presentaciones sobre Protección del Patrimonio Cultural conjuntamente con el División PROTECCION DEL PATRIMONIO CULTURAL , Sección TUTELA DE BIENES CULTURALES y Sección INVESTIGACION DELITOS CULTURALES de INTERPOL ARGENTINA dependiente de la POLICIA FEDERAL ARGENTINA.

Sabemos que estas acciones son importantes en la preservación y difusión del patrimonio tangible e intangible, pero todavía falta mucho más, por ello citamos las recomendaciones de la UNESCO sobre este tema:

Asegurar el reconocimiento, el respeto y la valorización del patrimonio cultural inmaterial en la sociedad, en particular mediante:

- *Programas educativos, de sensibilización y de difusión de información dirigidos al público, y en especial a los jóvenes.-*
- *programas educativos y de formación específicos en las comunidades y grupos interesados;*
- *Actividades de fortalecimiento de capacidades en materia de salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial, y especialmente de gestión y de investigación científica; y medios no formales de transmisión del saber.-*
- *Mantener al público informado de las amenazas que pesan sobre ese patrimonio*
- *Promover la educación sobre la protección de espacios naturales y lugares importantes para la memoria colectiva, cuya existencia es indispensable para que el patrimonio cultural inmaterial pueda expresarse.*

Sin duda este Encuentro es parte de estas recomendaciones de la UNESCO, estamos todos sembrando la semilla que germinará en las generaciones futuras, porque todos tenemos la responsabilidad de preservar este Patrimonio Cultural, el Patrimonio de todos los argentinos.

.....
.....

Bibliografía

- *Nuevas Perspectivas del Patrimonio Histórico Cultural – Temas de Patrimonio I*
Secretaría de Cultura , Subsecretaría de Industrias Culturales- Comisión para la
Preservación de Patrimonio-Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires -2000

- *Patrimonio e Identidad Cultural – Temas de Patrimonio II*
Secretaría de Cultura , Subsecretaría de Industrias Culturales- Comisión para la
Preservación de Patrimonio-Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires -2000

- *Memória, Patrimônio & Tradição- Universidad Federal de Pelotas – Editora Gráfica*
Universitária 2010 - Rio Grande Do Sul - Brazil

- <http://www.unesco.org/new/es>

-<http://www.legislatura.gov.ar/>

- http://www.interpol.gov.ar/patrimonio/patrimonio_menu.asp

- <http://www.forommataderos.blogspot.com.ar/>

Homenaje de familiares y ex residentes de " Mina La Casualidad "

Por Macaria Choque

Como todos los años, los familiares, ex residentes y amigos de Mina La Casualidad viajan cada 8 de diciembre a rendir un sentido homenaje a sus seres queridos que quedaron para siempre en ése suelo tan querido. Por razones organizativas, ésa fecha se pospuso para el 7 de Enero del corriente año. La organización del viaje estuvo a cargo de: Daniel Durán, Daniel Zapata y coordinación general: Daniel Colque. El contingente partió a horas 11.00 , desde calle Islas Malvinas N° 846, sede de la Asociación Mutualista de Jubilados, Retirados y Pensionados de la Provincia de Salta. La unidad de transporte, un Mercedes Benz 1114, Modelo 1.994, preparado para trepar hasta las nubes, estuvo a cargo de los chóferes : Salva, Vidal y Díaz Fausto. La familia azufrera arribó al destacamento del Ejercito Argentino de San Antonio de los Cobres para un breve descanso y aprovisionamiento. Partiendo a horas 17.44 hasta Tolar Grande, para otra reparadora escala, donde el grupo es recibido por la Sra. Lidia Lera y su familia que endilga cariño y generosidad a los entusiasta viajeros. Se suma a la columna su hijo Eduardo que acepta la invitación para ir hasta la ex planta asufrera. Este año, se amplió el recorrido, se decidió llegar a la antigua estación de ferrocarril *Caipe que está a 3.888, 65 m/s/n/m desde donde los viajeros tuvieron una visión superior a 200 km. sobre la superficie del Salar Arizaro.

Se visitó el Cementerio de ésta estación para realizar un acto religioso en memoria de los fallecidos y sepultados en éste recóndito lugar. Se encuentran allí 43 cruces que hablan por sí solas. El tiempo y el viento han borrado algunas. Desde ésta estación se trasladaba a los centros de consumos, el azufre que venia desde Mina La Casualidad. Con mucha emoción y esperanza el colectivo de los familiares y ex- residentes, parte al campamento de La Casualidad. arribando a primeras horas de la tarde. Al llegar, se nota la ausencia de hierro de 4 metros aproximadamente, que siempre se usa como mástil, para enarbolar los símbolos patrios. Aún , hoy sigue el saqueo. Para contrarrestar éste dolor, hay que destacar el comportamiento y formación de los niños y jóvenes que acompañaron a sus familiares. Ejemplar.

El desayuno especial del dia domingo 9 de enero, fue preparado por las señoras Antonia de Pereyra y Mirta Mamaní con la colaboracion de Daniel Zapata: Api(se prepara con harina de maiz morado, ramas de canela, con un poco de azúcar: una delicia y muy nutritivo !) con Buñuelos. Exquisito. Todos volvieron a ser niños y compartieron en dulce camaradería.

También se ha sumado un joven profesional de los medios, para conocer desde adentro la rica historia del establecimiento y de sus protagonistas ,luego, todos parten con destino al Cementerio de La Casualidad. para homenajear una vez más a sus seres queridos. Los que no han podido realizar el viaje, otros oraron por ellos en muestra de inquebrantable solidaridad.

El día lunes 10 de enero, parten , rumbo a Salta, antes son recibidos en Tolar Grande, por la generosidad de Lidia Lera y su familia, con un opíparo almuerzo. " Los azufreros" volvieron a encontrarse el día 21 de enero del cte. año a horas 21.00 en Islas Malvinas N 846 , para tratar temas de su interés. *Milenco Jurcich: Tren a Socompa.

LA DANZA FOLKLORICA ARGENTINA

Por Mónica López

¡HOY

La definición de folklore, hace referencia a las creencias, prácticas y costumbres que son tradicionales de un pueblo o cultura. Esto incluye por ejemplo, a los relatos, las artesanías, la música y los bailes.

La definición de danza, dice que esta es la acción de bailar, es decir, la ejecución de movimientos al ritmo de la música.

Estas dos definiciones nos permiten acercarnos al concepto de danza folklórica: bailes típicos y tradicionales de una cultura.

La danza folklórica suele realizarse por tradición y puede ser bailada por cualquier hombre y mujer, no es exclusividad de los bailarines profesionales.

Además de todo ello es importante establecer dos características, por regla general, es bailada por la gente del pueblo y por otro el folklore es dinámico.

Los más jóvenes aprenden al ver bailar a los mayores, quienes se encargan, o deberían hacerlo, de enseñar los secretos de cada danza para perpetuar la tradición.

Pero los jóvenes hoy están muy preocupados por su apariencia, por su imagen, es la imposición social, y cultural que, es otro tema, pero que afecta al folklore y mucho a la danza folklórica, ya que la intención de mediatizar la danza como un vehículo que nos permite la construcción corporal, propone la formación de nuevos dominios conceptuales en competencias entre sí:

Cinestésica: capacidad de reconocerse corporalmente desde sus potenciales y limitaciones en un proceso consciente y sensible de su autoconocimiento. Comprende noción corporal, espacial y temporal.

Danzabilidad: capacidad que tiene el individuo para expresarse rítmica y corporalmente en determinado contexto. Comprende todos los procesos ritmo-plásticos.

Esteticidad: capacidad interpretativa, expresiva y de formación en criterios de apreciación y aprehensión de la danza. Comprende procesos de comunicación y maduración física, emocional, intelectual, social y culturalmente.

Producción Artística: capacidad de transformar la realidad en espacios imaginarios con un sentido y significación propios de la danza folklórica, (estilos) de proyección, de estilización. Comprende procesos de creación individual y de creación colectiva.

En toda danza debe haber varias búsquedas.

-La búsqueda de la danza como expresión, es fundamentalmente, un trabajo con uno mismo, esa construcción personal. La danza no es solo una secuencia de pasos. Esto no

alcanza. Aburre ver un espectáculo que solo consiste en una mera secuencia de movimientos que pueden ser muy lindos pero que no expresan nada, que no nos dejan nada. En muchos espectáculos vemos movimiento tras movimiento en una danza estilizada, pero si le cambiamos la música, encaja perfectamente y dejo de ser la danza que era para ser otra, cuya esencia es diferente.

-La búsqueda de la Danza como medio de comunicación, podemos decir que el lenguaje gira en torno a una necesidad: la comunicación. En el proceso de comunicación participan varios elementos, primero algo que debe ser transmitido o comunicado, un mensaje y además alguien que emite el mensaje (emisor) y alguien que lo reciba (receptor)

Nuestro lenguaje es la función expresiva, hay algo que se intenta transmitir, no es información directa, ni que el receptor tome conocimiento de un acontecimiento (por lo menos directamente)

HOY

Si no que se emocione con la forma bella en que se exaltan ciertos atributos o virtudes, por medio de sentimientos y emociones.

Danzar es el modo de comunicación más ancestral del ser humano. Está ligado al hombre en la demostración de sus estados de ánimo, de sus ritos, de sus deseos, de sus ganas de expresar con el cuerpo todo lo que se quiere decir, mucho antes aún de que la palabra existiera

La búsqueda entonces consiste, en saber de qué manera puede uno llegar a decir, a comunicar, a conmover. Nuestro lenguaje es la danza folklórica Argentina y para llegar a transmitirla uno debe tener un común denominador, el trabajo con el cuerpo, el trabajo de búsqueda de las raíces para saber los orígenes de la danza y saber qué quiere decir, cuál es su idiosincrasia, cuáles son sus anhelos, por qué cosas se movilizaron nuestros antepasados, cómo se fundió lo negro con lo español y lo aborígen, cómo es la geografía que envuelve a cada danza en sus diferentes regiones, cómo son sus gustos, sus comidas, sus bebidas, sus fiestas, sus mitos y sus creencias.

-Buscar en la Danza los procesos de creación; no se puede estilizar sin conocer la esencia, la raíz, lo étnico, el baile popular; si uno no conoce la raíz de un pueblo, no va a poder captar su esencia y ponerla en un escenario.

En cuanto a las danzas de pareja, que son la mayoría de las danzas Folklóricas Argentinas, se pone en juego todos los ingredientes de la sensualidad y seducción con movimientos y gestos únicos e irrepetibles en cada persona que baila. Y si para estilizar se utiliza música contemporánea, se debe comenzar conociendo lo rítmico y lo coreográfico de la danza, al mismo tiempo que ir abriendo sus canales expresivos y no quedarnos con movimientos solamente.-También está la búsqueda de la sensibilidad del músico que captó la esencia y la modificó en esa nueva composición. La música es el elemento principal para quien baile, o quien coreografie es por ello que el comprender esa sensibilidad hará fluir la expresividad.

Debemos recordar que las coreografías que bailamos y llamamos Folklóricas fueron pautadas, para pasar nuestros bailes populares del campo a la ciudad y así poder difundirlos en otros ámbitos y que en este intento tal vez, casi seguro se perdieron muchos elementos de lo esencial de ellas. Ahora bien y cuanto más se pierden aún cuando es llevado a un gran número de bailarines donde el desplazamiento y los

movimientos ya no tienen nada de nuestras raíces sino simplemente se trata de ocupar espacios y desplazarse sobre un escenario que nada nos dice.

La Danza es una forma de comunicación, de expresión artística propia, milenaria, soporte de las tradiciones culturales y espacio para la creación

Por eso es necesario que los profesores, bailarines, coreógrafos e investigadores de la danza folklórica argentina recordemos siempre qué significa danzar, una búsqueda constante, de la construcción corporal, del lenguaje de comunicación, del mensaje a comunicar, de la transmisión del mensaje propio de las danzas y algo que nunca debemos olvidar: sumar creatividad y lograr por medio de ese mensaje convocar a un mayor número de personas, a la práctica, a la enseñanza e investigación de la danza folklórica argentina para que esta ocupe un lugar más digno y más relevante del que ocupa hoy.

Lic. Mónica López

ⁱ Deseo agradecer al “V Congreso Nacional De Folklore”, y al “2º Congreso Internacional del Patrimonio Cultural Inmaterial”, Salta 2014, por recuperar y proyectar los orígenes folklóricos y culturales de nuestra identidad, estimulando un sentido de pertenencia y espíritu investigador como pedagogos, bailarines y gestores culturales a través del intercambio de conocimientos y sentimientos en un espacio de convivencia y hermandad.

Atte. Lic. Mónica López