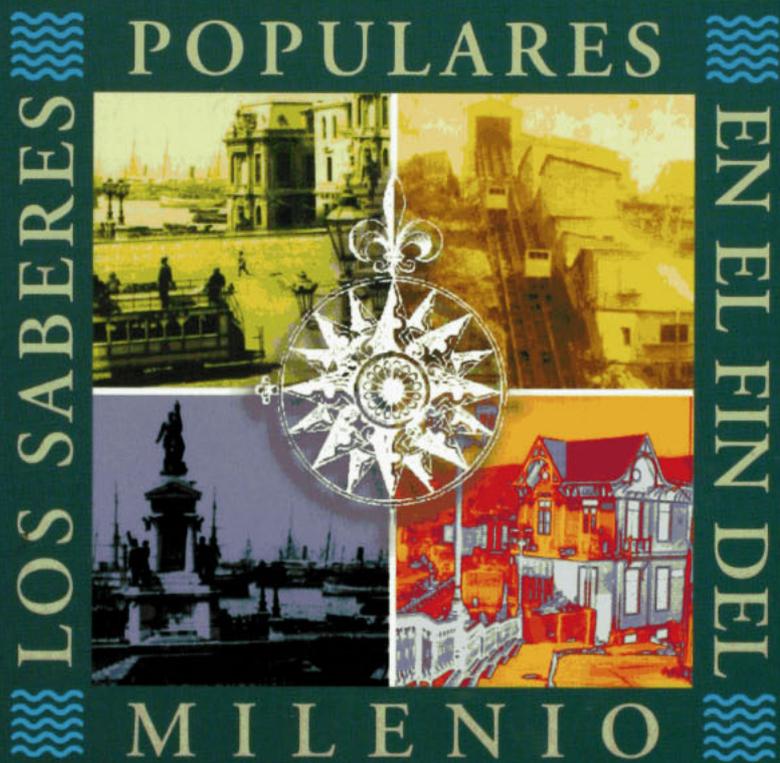


Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino
Universidad Católica de Valparaíso

LIBRO DE ORO



PONENCIAS

4º Congreso Binacional de Folklore
Chileno y Argentino

Tandil - Argentina

BIBLIOTECA NACIONAL



PONENCIAS

4° CONGRESO BINACIONAL
DE FOLKLORE
CHILENO Y ARGENTINO

ACADEMIA NACIONAL DE FOLKLORE CHILENO Y ARGENTINO

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
DIRECCIÓN DE BIBLIOTECA
FONDO MARGOT LOYOLA PALACIOS

ESTE LIBRO SE DISTRIBUYÓ
EN EL MARCO DEL
5º CONGRESO BINACIONAL DE FOLKLORE
CHILENO Y ARGENTINO
REALIZADO EN VALPARAÍSO, CHILE,
LOS DÍAS 2, 3 Y 4 DE NOVIEMBRE DE 2000

EDICIONES UNIVERSITARIAS DE VALPARAÍSO
DE LA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO
Calle 12 de Febrero 187 - Valparaíso - Chile
Fono (56-32) 27 30 87 - Fax: (56-32) 27 34 29
E.mail: euvs@ucv.cl / Web: www.ucv.cl/web/euv

Edición de 500 ejemplares

Inscripción N° 116.668

ISBN 956-17-0310-6

IMPRESIÓN

Salesianos Impresores
Santiago

HECHO EN CHILE

COMISION NACIONAL DE FOLKLORE
CHILENO, ARGENTINO Y PARA LOS PAISES DEL MERCOSUR

*Dedicamos este libro a la
memoria de la folklorista
Gabriela Pizarro.*

COMISION NACIONAL DE FOLKLORE

COMISIÓN ORGANIZADORA

Agustín Ruiz Zamora

Coordinación General

Conservador Fondo Margot Loyola, Universidad Católica de Valparaíso

Gladys G. de Lehmann

Presidenta Academia Nacional de Folklore

Atilio Bustos González

Director Sistema de Biblioteca, Universidad Católica de Valparaíso

Ramón Andreu Recart

Vicepresidente Academia Nacional de Folklore

Ezio Passadore Soto

Asistente de Producción, Universidad Católica de Valparaíso

Vanessa Lehmann

Relaciones Públicas Academia Nacional de Folklore

Gina Collao Santander

Directora Secretaria Academia Nacional de Folklore

COMISIÓN DE LECTURA

Margot Loyola Palacios

Gladys Lehmann

Oswaldo Cádiz Valenzuela

Ariel Fernández

Susana Cáceres

5º CONGRESO BINACIONAL DE FOLKLORE
CHILENO, ARGENTINO Y PARA LOS PAISES DEL MERCOSUR

AUTORIDADES GENERALES DEL CONGRESO

Sr. Alfonso Muga Naredo

Rector Universidad Católica de Valparaíso

Sra. Gladys Jiménez Alvarado

Vicerrectora de Asuntos Docentes y Estudiantiles
Universidad Católica de Valparaíso

Sra. Margot Loyola Palacios

Premio Nacional de Arte
Profesora Emérita Universidad Católica de Valparaíso

Sra. Gladys G. de Lehmann

Presidenta Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino

AUTORIDADES ACADEMIA NACIONAL
DE FOLKLORE CHILENO Y ARGENTINO

Presidencia Honoraria

Sra. Margot Loyola Palacios

Sr. Félix Coluccio

Sr. Manuel Dannemann

Comisión Académica

Sra. Margot Loyola Palacios

Sra. Marta Blache

Sra. Olga Fernández Latour de Botas

Sr. Félix Coluccio

Sr. Manuel Dannemann

PRÓLOGO

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO

CHILE

La organización del 5° Congreso Binacional de Folklore Chileno, Argentino y para los Países del Mercosur nos brinda una ocasión para dar una mirada retrospectiva de la presencia del folklore al interior de la Universidad Católica de Valparaíso. Desde 1972, año en que fue creada la cátedra de folklore, en la naciente Escuela de Música, las expresiones musicales y coreográficas de nuestra tradición han mantenido una permanente presencia regional y nacional en torno al desarrollo de la investigación, enseñanza y la difusión de estas manifestaciones, con especial incidencia en la formación profesional de nuestros egresados.

Un destacado rol ha tenido en esta misión la profesora emérita Margot Loyola Palacios, Premio Nacional de Arte, a quien dedicamos la organización y realización del 5° Congreso. Sin su presencia y aporte en más de 25 años de labor, no habría sido posible ninguno de los desafíos que hoy nos proponemos. La huella de nuestra maestra nos traza el camino y motiva los propósitos que hoy nos animan en la tarea de mantener vigente el interés académico por nuestras tradiciones y cultura.

En nuestra condición de organizadores del 5° Congreso Binacional de Folklore, nos corresponde editar las ponencias leídas en el 4° Congreso, realizado en la ciudad de Tandil en agosto de 1999. La presente publicación efectuada por la casa editorial de nuestra Universidad, misma que en 1980 y 1994 publicara las monografías de Margot Loyola Palacios; *Bailes de tierra* (1980) y *El cachimbo, danza tarapaqueña de pueblos y quebradas* (1994), da continuidad a una línea temática insustituible en el conocimiento de nuestro acervo cultural. Con la realización de este libro, Ediciones Universitarias de Valparaíso contribuye una vez más a la actualización teórica de un campo temático y disciplinario que, al menos en el contexto nacional, evidencia limitaciones en su desarrollo. Estas limitaciones quedan de manifiesto en cierto desnivel posible de detectar en cuanto a la calidad y rigurosidad de los trabajos seleccionados por la Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino.

No obstante, estas actas que contienen las *Ponencias del 4º Congreso Binacional de Folklore* representa un aporte sustantivo al marco teórico existente, a la vez que interpreta el permanente interés de la Universidad Católica de Valparaíso por mantener presente el folklore dentro de sus quehaceres académicos.

AGUSTÍN RUIZ ZAMORA
Fondo Margot Loyola
Universidad Católica de Valparaíso

PRÓLOGO

EMBAJADA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA

Por segunda vez consecutiva tengo la oportunidad de participar en esta publicación gestada por la Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino, que reúne las ponencias presentadas en ocasión de la celebración del Cuarto Congreso Binacional de Folklore, que tuvo lugar en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, en agosto de 1999.

Nuevamente, y gracias a la generosa colaboración de la Universidad Católica de Valparaíso, se realiza en dicha ciudad el 5° Congreso Binacional que, sin lugar a dudas, significará un fuerte impulso para el proceso de integración académico-cultural de ambos países y del Mercosur.

En esta oportunidad, prestigiosos estudiosos de la talla de los argentinos Isabel Aretz, Azucena Colatarci, Félix Coluccio, Ana María Dupey, Ercilia Moreno y Rubén Pérez Bugallo, y de los chilenos Jorge Cáceres, Osvaldo Cádiz, Renato Cárdenas, Manuel Dannemann, Ernesto Kurapel, y la querida Profesora Margot Loyola, entre otros, contribuirán al logro de los objetivos de este encuentro a través de sus valiosos aportes teóricos que coadyuvarán a la investigación académica de las ciencias del folklore.

Asimismo, ésta será una gran oportunidad para que los participantes de este evento expresen sus ideas y enriquezcan los debates que se producirán en un ámbito universitario que cumple un rol fundamental en la elaboración de nuevas teorías.

Por último, deseo expresar mi sincero reconocimiento a la encomiable y desinteresada labor que viene desarrollando la Academia Nacional del Folklore Chileno y Argentino en pos de la defensa y divulgación de la tradición y del patrimonio en el desarrollo de nuestra cultura regional.

Mtra. ESTHER MALAMUD

Agregada Cultural

Embajada de la República Argentina

PRÓLOGO

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO
PROVINCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Los días 26, 27 y 28 de agosto de 1999 se desarrolló en la ciudad de Tandil, con el aval institucional y el apoyo organizativo de nuestra Universidad, el "4º Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino". El tema que convocó el encuentro fue "Los Saberes Populares en el Fin del Milenio. Identidad Cultural, Pluralismo y Transformaciones". Hay muchos motivos por los cuales la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires se ha sentido enormemente complacida en poder cobijar esta reunión. Desde ya, nuestra casa se concibe como un ámbito de la cultura universal, que tiene por función auspiciar el desarrollo y la difusión de los conocimientos. Por ello, albergar a investigadores y trabajadores de la cultura de diferentes partes del mundo, para que reunidos puedan hacer avanzar los saberes de sus campos de conocimiento, es una de nuestras funciones y de nuestras obligaciones como centro de promoción del saber.

Pero si esto es cierto en general, y por ello nuestra casa es con frecuencia ámbito de desarrollo de reuniones académicas de diversas especialidades, hay muchas razones por las cuales poder contribuir a este encuentro ha provocado en nosotros una especial satisfacción. Ante todo, por el carácter binacional de la reunión. Siempre es ocasión de regocijo para la Universidad poder contribuir a estrechar las relaciones con países hermanos, pero mucho más cuando se trata de nuestros vecinos trasandinos. Argentina y Chile, compartiendo el extremo sur de nuestra América, tienen una larga historia común, que sería inútil negarlo, en más de una lamentable ocasión ha dado lugar a desencuentros. Pero si los intereses de los Estados, y un mal entendido nacionalismo, han provocado roces o situaciones de tensión, esto está muy lejos del verdadero saber de dos pueblos hermanos, que desde siempre han compartido una tradición y una cultura. "...Viva la chicha y el vino, viva la cueca y la zamba..." dice la canción popular, reafirmando esa tradición común que es uno de los más ricos legados de nuestra cultura americana.

Por otro lado, la tradición de este encuentro, y el papel crucial que en su

desarrollo ha jugado la Academia Nacional de Folklore Chileno y Argentino, son el más sólido aval a su jerarquía, y la mayor garantía de la repercusión que el mismo tendrá en el desarrollo del conocimiento y la cultura. Si ello no fuera suficiente, la destacable riqueza intelectual y profundidad de trayectoria de las personas convocadas por la reunión, aseguraron ese notable éxito, brillo y rigor intelectual que acompañaron a todas y cada una de la sesiones del encuentro.

El Congreso tuvo la participación de docentes e investigadores pertenecientes a reconocidas Universidades latinoamericanas, chilenas y argentinas, del Instituto de Antropología y Pensamiento Latinoamericano de Buenos Aires, como así también de la Universidad de San Marco de Perú y la Universidad de Paraíba, de Brasil; en este sentido se enriqueció con la presencia de grandes creadores y compiladores tanto de Argentina como de Chile, entre los que se destacan Leda Valladares, Félix Coluccio, Marta Blache y Manuel Dannemann, Osvaldo Cádiz y Renato Cárdenas.

Si todo ello fuera poco, también la temática presenta un profundo interés para nuestra universidad. Los Saberes Populares y el conocimiento del Folklore son temas con recurrente presencia en nuestras aulas, particularmente en las facultades de Ciencias Sociales y Ciencias Humanas. Carreras como Antropología, Educación, Trabajo Social, entre otras, basan una parte importante de su desarrollo intelectual en la búsqueda del conocimiento sobre estos temas. Pero no sólo en ello radica nuestro interés por la temática. El mundo global, que permite la fructífera interrelación entre las gentes de todas partes, que acerca a los pueblos de las regiones más distantes del globo, ofrece ricas posibilidades, pero también serios peligros. La emergencia de una cultura universal no debe realizarse a costa del desarrollo de los saberes populares de cada uno de los pueblos participantes, sino por el contrario, haciendo que cada una de estas tradiciones populares alcance una difusión y desarrollo plenos, que permitan el enriquecimiento de todos. La Cultura Universal es la universalización del rico y variado acervo de cada una de las tradiciones culturales de la Humanidad, no la emergencia de una cultura chata, homogénea, insípida. La música, la narrativa, el juego, la cocina y tantas otras tradiciones de los diferentes pueblos pueden ahora estar al alcance de todos, a través de los modernos medios tecnológicos. Debemos aprender a utilizarlos con este fin, y no para que sólo sirvan para apagar esas ricas tradiciones. Es por ello que hoy, más que nunca, debemos mirar a lo universal desde la riqueza y profundidad de nuestros saberes populares, en el que este encuentro buscó poner el foco del esfuerzo cognitivo.

Además de la importancia de la temática y de la riqueza de las trayectorias de las personas convocadas, el Congreso contó con los más destacados auspiciantes, habiendo sido declarado de Interés Nacional por la Presidencia de la Nación Argentina, Secretaría de Cultura de la Nación de Chile, Ministerio

de Educación de Chile, Embajada de la República Argentina en Chile, Dirección de Educación y Cultura de la Municipalidad de Tandil, Dirección de Turismo Municipal de Tandil, Comisión Internacional Permanente de Folklore de Buenos Aires, como así también nuestra Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires, la Secretaría de Ciencia y Técnica y la Facultad de Ciencias Humanas, que fue sede del desarrollo del exitoso evento.

Durante la realización del Congreso se llevó a cabo la presentación del libro de Ponencias del 2^{do} y 3^{er} Congreso Binacional de Folklore, edición conjunta de la Academia Binacional y la Municipalidad de Tandil; la entrega de los Premios "Maestro de Maestros" a los especialistas investigadores de Chile y Argentina: Renato Cárdenas, Osvaldo Cádiz, Leda Valladares y la Dra. Marta Blache; y a través del Rectorado de nuestra Universidad se otorgaron distinciones, por la extensa y fructífera trayectoria de investigación y compilación de las manifestaciones del Folklore latinoamericano a Félix Coluccio y Margot Loyola Palacios, quienes fueron declarados Huéspedes de Honor de esta Casa de Estudios.

Aprovechamos la oportunidad para agradecer las importantes donaciones de libros recibidos de Félix Coluccio y Marta Blache para la Biblioteca Central de nuestra Casa.

Los ejes temáticos "Procesos identitarios", "Igual Rumbo: influencia del canto en los procesos identitarios", "Aculturación y Transculturación en la Memoria de la infancia", "Saberes populares frente a la globalización: memoria, conflicto y futuro", "Identidad cultural en el fin del milenio" se desarrollaron en Mesas en las cuales se presentaron 45 Ponencias. Se realizaron tres exposiciones simultáneas, trece Espacios de Comunicación y cuatro talleres.

En las tres jornadas de duración del Congreso los participantes vibraron con la palabra, el canto y las manifestaciones artísticas de importantes creadores: Leda Valladares con canto en caja Atahualpa Yupanqui a través de material filmico cedido por su hijo, efectuando una epistemología alrededor de la guitarra. Se escuchó la voz grabada de Leopoldo Marechal, por gentileza de su hija, ilustrando el poema "Maipú, visión Marechaliana del sur". También estuvieron presentes la belleza y armonía de las danzas a través de la Academia Carlos Vega, de Chile y la música de los Himnos Nacionales interpretados por la Banda Municipal y el Grupo de Bandoneones de Tandil, que culminaron en la Peña "Sentires y Cantares" en la que primó la espontaneidad creadora en presentaciones individuales y colectivas de danzas, cantares y coplas.

Por todo lo expuesto ha sido muy importante para nuestra Universidad haber colaborado para la realización de este Encuentro. Hemos contribuido así a su continuidad y anhelamos que este evento se lleve a cabo en otras Universidades en un futuro próximo. Sin duda esperamos que docentes de

nuestra Casa puedan seguir contribuyendo al crecimiento de esta importante actividad científica y cultural. Estamos seguros que la próxima reunión en Chile brindará una nueva oportunidad para el acercamiento de los pueblos y el desarrollo de las culturas.

Dr. EDUARDO MIGUEZ

**Vice-Rector Universidad Nacional del Centro
de la Provincia de Buenos Aires**

PRÓLOGO

DIRECCIÓN DE EDUCACIÓN
MUNICIPALIDAD DE TANDIL
PROVINCIA DE BUENOS AIRES, ARGENTINA

Este "*Libro de Oro*" que reúne trabajos de importantes Académicos, acopia profundas investigaciones que protegen nuestras raíces, enriquecen el Patrimonio Cultural y en una afanosa búsqueda por resolver problemáticas comunes, acerca cálidos mensajes a los jóvenes del nuevo milenio para ayudar a insertarlos en una emergente globalización sin perder las raíces culturales que afirman nuestra identidad.

Los objetivos del "4° Congreso" fueron cumplidos. Fortalecer los vínculos culturales y académicos entre los países latinoamericanos a través del "4° Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino" que estuvo orientado a profundizar los "Saberes Populares en el fin del Milenio". El temario de Identidad Cultural, Pluralismo y Transformación sirvieron sin duda alguna para concretar un aporte a nuestras comunidades en la búsqueda, la defensa, y el cuidado de nuestra Identidad. Los temas de reflexión y los juicios críticos fueron surgiendo a partir de las ponencias presentadas. Se concretaron entonces las contribuciones que frente a este mundo globalizado nos ayudarán a enfrentar el desafío de reafirmar nuestra regionalidad en defensa de lo existente y en respuesta a lo que vendrá.

Este "*Libro de Oro*" enfocado a los jóvenes estudiosos del Folklore como ciencia, recorrerá de mano en mano América Latina con los trabajos de los Académicos más importantes, quienes a través de sus profundas investigaciones cuidan nuestras raíces, en una afanosa búsqueda de encontrar soluciones a las problemáticas existentes que las comunidades reclaman.

Queda mucho por hacer, por eso la Dirección de Educación de la Municipalidad de Tandil, apoyó con fuerza el proyecto de la Academia Nacional del Folklore Chileno y Argentino que con valentía, en un proceso de permanente adquisición de conocimientos difundido a través de cada Congreso, vuelca

todo su esfuerzo en reafirmar la Identidad Cultural de los pueblos americanos. Nos enaltece que este movimiento cultural sea obra de una Institución en un país hermano, Chile, y que lleve el nombre de ambas naciones.

HASTA EL "5° CONGRESO" en Valparaíso!

Lic. SABINA DEMETRIA SAGRER

Dirección de Educación

Municipalidad de Tandil, Provincia de Buenos Aires

Argentina

PERSEVERANCIA Y CAMBIO EN LA CULTURA FOLKLÓRICA

MANUEL DANNEMANN*

Este artículo, proveniente de la conferencia inaugural del IV Congreso Binacional de Folklore Chileno-Argentino y para los países del MERCOSUR, responde, con algunos reparos y sugerencias, al nombre específico y a la temática central de dicho congreso: **Los saberes populares en el fin del milenio**. Al respecto, debido a la naturaleza y objetivos que tuvo ese evento me ocuparé más bien de *conocimientos* que de *saberes*, como aconseja la prudencia aristotélica, ya que los primeros incumben a una significación fundamentalmente empírica y los segundos a una de predominio racionalizante, crítico; en otras palabras, el conocimiento atañe, en rigor, a la práctica de la cultura; en cambio, el saber, en sentido estricto, a los resultados de la reflexión filosófica y a los de las ciencias particulares, sobre esa práctica¹. Y en este campo de diferenciación en el cual he querido dilucidar el contenido preciso de este congreso, no podría evitar algunas consideraciones sobre la llamada Ciencia del Folklore, con el propósito de hacer más comprensibles mis planteamientos sobre la conservación y las modificaciones de la cultura folklórica, que convergen y se complementan en el circuito de tradicionalidad de ella, teniendo presente cómo la comprobación antropológica enseña que la cultura, en su condición básica, vive gracias a la tradición y que como lo he expresado en oportunidades anteriores “no hay nada más tradicional” que los cambios (Dannemann, 1984, p. 36). Por otra parte, solicito cautela frente a la adjetivación popular, veleidoso vocablo acerca de cuyas nociones tanto se ha dicho,

* Profesor Titular de la Universidad de Chile, Director de la Sección Folklore de la Sociedad Chilena de Historia y Geografía.

¹ Cuando el conocimiento pasa a ser objeto-materia de una formulación de hipótesis la cual se constituye en una teorización, él alcanza el rango de un saber filosófico o científico, como se demuestra en el excelente resumen que publicara Johan Hessen con el nombre de **Teoría del conocimiento**, que no sólo continúa siendo una obra clásica en esta área sino que también mantiene su vigencia en el ámbito del pensamiento universal.

mucho se conoce y en profundidad poco se sabe; más aún que esta vez se nos ha puesto ante el inconmensurable peligro genérico de los saberes populares.

Uno de los más intrincados y escurridizos conceptos que el hombre ha construido para su placer y su desgracia se esconde en la voz popular, cuya antítesis sería *impopular* o *antipopular*. ¿Qué arriesgado resulta la adherencia de popular a cualquier objeto, o persona, o circunstancia, o pensamiento, a través de pretensiones idiomáticas cuyas falacias cognitivas suelen quedar al descubierto. ¿Cuándo se es popular, cómo se es popular, para quiénes se es popular? Sin afán de malabarismos semánticos añadiría que es más sensato, más correcto, hablar de popularidad, de nivel de popularidad, en circunstancias de que todo puede ser popular según su difusión y su uso: un sublime episodio del *Hamlet* de Shakespeare, el poema XV de Pablo Neruda, "**Me gustas cuando callas...**"; los primeros compases de la **V Sinfonía** de Beethoven, el retrato de la **Monalisa** de Leonardo, son tan legítimamente populares en cuanto a su popularidad que a veces se llegan a vulgarizar; son tan populares como un refrán profusamente repetido y de autor olvidado, como el tango **Cambalache**, como una fotografía de matrimonio. Depende cómo sintamos y evaluemos lo popular para su mayor o menor relativización, de ahí que poesía popular, música popular, arte popular, cultura popular, por lo común, son meros rótulos facilistas que hasta hoy la mayoría de las personas contraponen a poesía, música, arte y cultura *cultos*, sin que la Antropología haya podido impedir que este trastorno siga metiendo su nariz con éxito impertinente en toda la humana sociedad, sin librarse de él ni los planes de estudio de la educación formal, ni los criterios gubernamentales sobre asuntos culturales.

Por estas razones es que suprimiré la calificación de popular y prefiriendo, como ya lo manifestara, el concepto de conocimiento que propusiera, estoy llegando al enunciado denominativo de *los conocimientos en el fin del milenio*; pero por esa obsesión calificativa que nos arrastra más o menos a todos, no resisto a la tentación de ponerle otro adjetivo a este enunciado, acotando así la que creo debería haber sido en propiedad la temática del congreso, del cual emana este artículo. Para este fin sustituiré la adjetivación de popular por la de folklórico, a sabiendas que ello me exigirá, en cierta medida, aventurarme a presentar una noción de cultura folklórica.

Decir *conocimientos folklóricos en el fin del milenio* podría sonar a apocalíptico. La historia, cuyas lecciones pasan a menudo desapercibidas, nos enseña que los finales o conclusiones de períodos no son extremadamente tales; mucho menos, abruptos, aunque sobrevengan violentas catástrofes en los límites cronológicos prefijados por el hombre. La humanidad desde siempre y quizás para siempre, salvo que pase radicalmente por una transformación biosomática y social, transitará de una etapa a otra llevando consigo sus mismas amarras y libertades culturales, sus mismas básicas funciones afectivas,

lúdicas, alimentarias, laborales, constructivas y otras, con o sin modificaciones de formas y de valores, y este fenómeno es el que voy a examinar en la perseverancia y el cambio de la cultura folklórica. Y la historia nos ha enseñado también que desde los inicios de la aventura humana hasta el presente, los conocimientos y los saberes que se infieren de ellos se han concentrado en actitudes primarias y genéricas, las cuales, a mi juicio, son eminentemente cuatro: la del asombro, que puede ejemplificarse con las consecuencias mentales del descubrimiento del fuego o de la llegada del hombre a la luna, y que en su más honda capacidad reflexiva conduce al filosofar, como afirmara Platón; la del temor, el más tremendo de cuyos paradigmas se desprende de las guerras; la de ensoñación, trasuntada por el arte, y la actitud de la esperanza, que se muestra en la ciencia y en la religión.

Para crear, alterar, comunicar y manejar éstas y otras actitudes, el hombre ha tenido que utilizar forzosamente una herramienta de adaptación a sí mismo y a su ambiente, la que lo distingue y singulariza: la cultura, que en su intrínseca condición no puede dividirse taxativamente en clases y la cual algunos estudiosos fragmentan en subculturas, por imperativos étnico-sociales de la investigación etnológica en procura de hallar diferencias y semejanzas entre los grupos humanos, lo que no vulnera la unicidad de la cultura, evidenciada en sus ciclos de variabilidad y de diversificación, como sucede, por ejemplo, con el lenguaje oral, el lenguaje por excelencia, el de mayor riqueza, multiplicado en numerosísimas lenguas e incontables dialectos.

Acontece que en la complejidad de la cultura surgen distintas versiones o instancias de ella, como lo he señalado en anteriores trabajos (Dannemann 1998, pág. 50); dicho de otro modo, la cultura se encuentra en diferentes situaciones y una de éstas es la situación folklórica. Este planteamiento situacional de la cultura posee tres grados: el de ámbito más amplio en cuanto a la comprensión de ella genéricamente como atributo humano en su mayor nivel de abstracción; el de ámbito medio, de extensión internacional, nacional, regional o local, en un menor nivel de abstracción; el de ámbito mucho más particular y concreto que los otros dos, aunque asimismo pueda tener alcance internacional, pero con preponderancia de las especificidades locales. Este tercer ámbito es el propicio para la instancia de la cultura folklórica, la cual emerge en microsistemas, en comunidades cuyos miembros alcanzan la mayor complicidad social con la más poderosa fuerza de cohesión, a través de una pertenencia anímica recíproca de los bienes y comportamientos que los mueven, transitoriamente, a constituir esta clase de comunidades, que ostentan el más alto de ella, como le he señalado en anteriores trabajos (Dannemann, 1998 p.50); dicho de otro modo, la cultura se encuentra en diferentes situaciones y una de éstas es la situación índice de identidad.

He insistido y proseguiré haciéndolo, en el empleo de la expresión cultu-

ra folklórica para reafirmar y enfatizar la calidad óptica cultural de la conducta comunitaria recientemente descrita, calidad que, no obstante sea obvio decirlo, debería prevalecer siempre con largueza en la conceptualización de lo que las más de las veces se conoce ambiguamente con el pródigo nombre de folklore; por lo que resulta satisfactorio para mí haber sido uno de los primeros y más fervorosos divulgadores en América Latina de la terminología que recalca la naturaleza cultural del folklore.

Para fortalecer el propósito de esta colaboración concerniente al movimiento oscilatorio que va y vuelve de la persistencia a la transformación de la cultura folklórica haré breves alcances a algunos hitos del desarrollo de una disciplina cuyos propugnadores se han esforzado para que ella posea autonomía, con la denominación de *Cuencia del Folklore*, y además, reuniré sucintamente algunas informaciones con mis respectivos comentarios, acerca de las tentativas de estudiosos que han emplazado a esta versión de la cultura desde otras disciplinas, no desde la mencionada Ciencia del Folklore, para descubrir lo que esconde su práctica aunque ésta la tengamos habitualmente a la vista.

El pensamiento crítico sobre la cultura folklórica como objeto-materia particular empieza a tomar cuerpo a mediados del siglo XIX, mucho después de las voces de alerta de sus precursores más remotamente conocidos de Occidente: Hesíodo, siglo VIII a.C. y Heródoto, siglo V a.C., en el rumbo que trazaran las perseverantes tareas de investigadores como los hermanos Grimm en la primera mitad del siglo XIX, no sólo para Alemania sino que también para una gran parte de Europa.

En esta etapa de los comienzos, como no podría haber sido de otro modo se buscó describir y entender el llamado folklore por W.J. Thoms el año 1846, desde ciencias cuyos campos tenían afinidades con el nuevo estudio: la Etnología, la Filología, la Lingüística, la Germanística, la Historia, la Psicología Social, con un afán de extender los objetivos de ellas, porque algunos investigadores advirtieron las posibilidades de distintos o complementarios objetivos. Así, Riehl, desde Alemania y Gomme, desde Inglaterra, dieron testimonio de estas pesquisas con mayor intensidad y precisión que el aludido Thoms, acuñador del término que lo hiciera célebre, pero quien se limitara a enunciados muy escuetos y muy propositivos.

Riehl en su famosa disertación **Die Volkskunde als Wissenschaft**, título que literalmente traducido al castellano es El conocimiento del pueblo como ciencia, publicada el año 1859, preconiza una tendencia histórico-humanista y también etnográfica, distinguiendo a Tácito (55-120 d.C.) por su obra **Germania**, como el gran precursor de la Etnografía, destacando la etnicidad de los habitantes de una localidad determinada, de una Heimat, patria chica, terruño, como sustentación de la cultura folklórica, lo que asimismo planteara el etnólogo español Julio Caro Baroja a mediados del siglo XX. Añade Riehl

que la significación de pueblo es una abstracción y que el folklore debe entenderse en relación con la cultura en cuya órbita el método etnográfico permite comparar diferentes culturas y que conocemos mejor la nuestra cuando la enfrentamos a otras, lo cual ejemplifica aseverando que si América no hubiese sido descubierta no se sabría hoy ni la mitad de lo que se sabe acerca de Alemania, y que en el caso de la disciplina a la cual se refiere su disertación es imprescindible darle tiempo y relevancia al trabajo de campo; en palabras de Riehl, caminar con nuestras "propias piernas" por un lugar para encontrar las fuentes de la cultura (p. 31) observación etnográfica que complementa con un certero y muy actual postulado antropológico: "El simple conocimiento de los hechos de la vida del pueblo no conduce jamás a una ciencia del pueblo; para esto debe lograrse el conocimiento de los principios de la vida del pueblo ordenados orgánicamente" (pp. 31-32)².

Gomme, uno de los fundadores de la Folklore Society el año 1878 en Londres, expuso su posición sobre la cultura folklórica en su libro **Ethnology in Folklore**, publicado en 1892, de escasa difusión en América Latina, sin duda un útil instrumento para ejercicios críticos en el plano de las relaciones de la Antropología, la Etnología, la Etnografía, con los aún incipientes estudios acerca de esa instancia de la cultura, en los últimos años del siglo XIX. En él resaltó la importancia que las revelaciones obtenidas por la investigación etnológica de conductas humanas de épocas remotas, temen para el descubrimiento y comprensión de formas y temas folklóricos en la cercanía del comienzo del siglo XX, expresando que la principal característica del folklore es que está constituido por creencias, costumbres y tradiciones, que hallándose lejanas de la civilización en su intrínseco valor, no obstante existen en naciones civilizadas. Ellas consisten en las supervivencias culturales, noción muy cara a la Antropología Social de aquel entonces, la cual el musicólogo argentino Carlos Vega traslada a sus teorizaciones sobre folklore, en la mitad del siglo XX, siendo su más decidido e intransigente sostenedor en Latinoamérica, como lo demuestra con su mayor ahínco en su libro **La Ciencia del Folklore**.

Una segunda etapa de los estudios de la cultura folklórica con objetivos científicos se hace muy ostensible al empezar el segundo decenio del siglo XX, culminando a fines de la década de los años 40, si bien en parte sus fundamentos y sus métodos perduran hasta ahora. De ella puede decirse que sus

² En este fragmento, traducido por el autor de este artículo, debe entenderse, en especial para la finalidad del presente trabajo, que la expresión "vida del pueblo", en alemán "Volksleben", corresponde en castellano a "cultura folklórica", así como "ciencia del pueblo", en alemán, "Wissenschaft vom Volke", puede corresponder en castellano a "Ciencia del Folklore", si bien Riehl usa también la nomenclatura de Volkskunde para Ciencia del Folklore, la cual es más estricta y precisa.

representantes trataron de ocuparse del folklore desde *dentro de él*, poniéndolo bajo el dominio de una ciencia particular del mismo nombre, apartándose de juntar contenidos heterogéneos reñidos con la naturaleza misma del folklore, así como de la intromisión de otras ciencias sociales o humanísticas. Para alcanzar o acercarse a esta meta redujeron principalmente sus tareas de investigación a un área de la conducta humana, a la narrativa folklórica y en concordancia con ella articularon un método denominado folklórico, del cual, como es bien sabido, Krohn presentara una versión paradigmática publicada el año 1926.

Sobre la base de estas acciones incentivadores y con una expansión a otras materias, comenzó a surgir la llamada *corriente clásica* de los estudios del folklore, cuya existencia se mantiene con mayor o menor acogida en todo el mundo, con su perseverante preeminencia descriptiva de los bienes, de las cosas que merecen *ser folklóricos* según el cumplimiento estricto de preestablecidos requisitos.

Esta corriente, es justo manifestarlo, formó la escuela de investigación y teorización más extendida y duradera en la historia de lo que se ha llamado folklore, y, además, muestra la más abundante cosecha de materiales en relación con otras posiciones. A ella pertenecieron, con una obra ejemplar que abrió paso a nuevas tendencias, los argentinos Bruno Jacovella y Augusto Raúl Cortázar, el segundo de los cuales fuera su más eximio exponente en Hispanoamérica.

Pero frente a esta actitud restrictiva e independentista de la vertiente clásica, aparecieron vientos de libertad de diversificación de una tercera etapa, que en alguna medida retrotrajeron la situación de la segunda a las búsquedas de la primera, vientos que en los Estados Unidos de Norteamérica ya se anunciaron a fines del siglo XIX y con el impulso de la **American Folklore Society**³.

Rose Mary-Lévy-Zumwalt examina con meticulosidad lo ocurrido con paralelismo de los trabajos de los estudiosos norteamericanos del folklore por una parte con inclinación por la literatura y, por la otra, con énfasis en la antropología, como Thompson o Taylor, entre los primeros, y Boas o Bascom, entre los segundos infiriéndose de sus planteamientos que tanto los unos como los otros han entregado y siguen entregando aportes al desenvolvimiento de la

³ A esta benemérita institución han pertenecido algunos de los más importantes antropólogos y estudiosos del folklore de los Estados Unidos de Norteamérica, vale decir de los mejores de mundo. Baste recordar que entre sus presidentes figuran William Bascom, Ruth Benedict, Franz Boas, Richard Dorson, Alan Dundes, Wayland Hand, Melville Herskovits, Dell Hymes, Alfred Kroeber, Robert Lowie, Judith Mc Culloh, Américo Paredes, Archer Taylor, Stith Thompson.

disciplina del Folklore, en circunstancias de que a esos aportes acotados a dos áreas de la ciencia, se sumaran no pocos más, desde varias perspectivas, partir de las clarinadas de *comunicacionismo* de Bauman y de *reforicismo* de Abrahams, en la segunda mitad del siglo XX, por citar a dos de los más influyentes profesores universitarios de folklore de los Estados Unidos.

A su vez, en Europa, desde Suiza, un país con relevantes repercusiones en los movimientos de la Ciencia del Folklore en ese continente a través de la **Sociedad de Folklore Suizo** y de las universidades de Basel y de Zürich, Richard Weiss propuso en 1946 que el método general de investigación folklórica estaba compuesto por la relación de cuatro métodos específicos: el de la Historia, el de la Geografía el de la Sociología y el de la Psicología, con lo cual confiriera a la disciplina un complejo carácter multidisciplinario (pp. 49-53) A esta proposición sumaré la definición de Ciencia del Folklore de Weiss, por ser muy ilustrativa de una postura conceptual en la Europa de hacia 1950, y por los antecedentes que en cuanto a comunidad y tradición ha entregado a algunas nociones de hoy, cuyas pertinentes citas bibliográficas se hallan en la **Internationale Volkskundliche Bibliographie** editada por el profesor de la Universidad de Bremen Dr. Rainer Alsheimer.

“Volkskunde -Folklore- es la ciencia de la vida del pueblo. La vida del pueblo consta de las relaciones operantes entre pueblo y cultura del pueblo, en la medida hasta donde se encuentren determinadas por la comunidad y la tradición.” (p. 13)⁴.

Una creciente flexibilidad multidisciplinaria y hasta interdisciplinaria, se observa en centros europeos avanzados de investigación, como el **Nordic Institute of Folklore**, que agrupa a Dinamarca, Finlandia, Islandia, Noruega y Suecia, de vasta trayectoria científica relacionada con destacadas universidades de esos países y de otros del mundo; en tanto que en los de Europa Central aumenta el predominio de la denominada *Etnología Europea*, de mayor o menor vinculación con la *Folklorística* según sea la escuela de sus estudiosos, y que en algunas instituciones de Alemania y Austria posee una declarada sinonimia con *Volskunde*, la Ciencia del Folklore.

Contrasta esta progresiva tendencia a la multi e interdisciplinarietà con una actitud más normativa y conservadora de otros países europeos de larga y fructífera labor de investigación folklórica, como Bulgaria, Checoslovaquia, Hungría, Rusia, Polonia y los provenientes de la antigua Yugoslavia, así como los del Báltico, actitud que también se nota, en términos generales, en las na-

⁴ Téngase en cuenta que el vocablo *Volkskunde* y la expresión *Wissenschaft vom Volksleben*, que utiliza Weiss en esta definición, poseen la misma acepción básica que para Riehl; así como *Volksleben* y *Volkskultur*, también tienen el significado de cultura folklórica que les diera Riehl.

ciones asiáticas, en Australia y en América Latina particularmente en Panamá, en los países centroamericanos y en Brasil, mientras que en México la Antropología Social ha dejado un pequeño espacio a la Ciencia del Folklore.

Singular resulta en los últimos veinte años del siglo XX el empuje que ha mostrado Argentina en la transformación de conceptos, métodos y formulaciones teóricas de la cultura folklórica, poniéndose a la vanguardia como país en Latinoamérica, en el interés científico por esta cultura, lo que queda demostrado con su más sostenida continuidad y mayor amplitud temática en la **Revista de Investigaciones Folklóricas**, la cual por las nacionalidades de sus colaboradores tiene un carácter internacional. Esta publicación, que llegará al número 15 a fines del año 2000, tiene como fundadora y directora a Martha Blache, a quien debe reconocerse y agradecerse su constancia y espíritu de renovación.

Cabe agregar que en el caso de este país, como en ningún otro de Latinoamérica, se ha logrado una convergencia de investigadores de distintas disciplinas en torno a la cultura folklórica, enriquecedora para la discusión de las conceptualizaciones sobre ella, pero que a veces las complejiza en exceso y las lleva por algunos caminos donde la Ciencia del Folklore queda disminuida bajo la presión de otras lo que me moviera a publicar un polémico artículo titulado "La desintegración del folklore" en el N° 9 de la **Revista de Investigaciones Folklóricas** (Dannemann, 1994) que tuvo una ponderada y didáctica réplica de Mirta Bialogorski, Martha Blache, Ana María Cousillas y Flora Losada, en el N° 10 de la misma revista.

Así como la Antropología, la Biología, la Física, la Lingüística y otras ciencias avanzan mediante la acción de sociedades internacionales, también la Ciencia del Folklore muestra su solidez y eficacia con las actividades de esta clase de instituciones inherentes a su área, como ocurre con la **Sociedad Internacional para la Investigación de la Narrativa Folklórica**, presidida por Galit Hasan-Rokem, profesora de la Universidad Hebrea de Jerusalén, cuya próxima reunión se efectuará en Nairobi, Kenya, en julio del año 2000.

En relación directa con el objeto-materia de investigación de esta Sociedad se halla la **Enzyklopadie des Märchens**⁵, con el patrocinio de la **Academia de Ciencias de Gottingen**, Alemania, cuyo editor principal es el Dr. Rolf W. Brednich, profesor de la Universidad de Gottingen. Esta obra, de gran im-

⁵ El significado de Märchen en castellano es cuento maravilloso, pero esta obra cubre todas las especies del género de la narrativa folklórica. Para satisfacción de los estudiosos de la cultura a la cual este género pertenece, esta enciclopedia es la más completa y operativa de cuantas se publican en el mundo sobre una materia en particular y con objetivos científicos.

portancia para el estudio de la cultura universal, ha llegado a su tomo VI el año 1999, con un formidable acopio sistemático de información hecho por especialistas de diferentes países sobre los elementos que componen su campo: personajes de los cuentos, tipos y motivos de las narraciones, teorías, métodos, conceptos, cronologías, dispersión, formas, funciones, aportes de investigadores destacados; en beneficio no sólo de la Ciencia del Folklore, en este caso en particular de la narrativa folklórica, sino que, asimismo, de la Filología, de la Ciencia, de la Literatura, de la Etnología, de la Ciencia, de la Religión, de la Sociología, de la Psicología, de la Pedagogía, de la Historia del Arte y de las investigaciones mediáticas, lo que evidencia la enorme dimensión del género que compete al dominio de esta Enciclopedia.

Estas escuetas notas acerca de la marcha de la Ciencia del Folklore, destinadas a "hacer más comprensibles mis planteamientos de la cultura folklórica", como lo expresara al inicio de este artículo, podrían remontarse hasta las aspiraciones de alcanzar el descubrimiento del folklore extraterrestre, cuyo explorador científico más ilustre es el brasileño Paulo de Carvalho-Neto, y también podrían detenerse en la argumentación de la defensa de la autonomía de los estudios folklóricos, apoyada sobre la condición situacional específica de la instancia comunitaria de la cultura folklórica, cual ha sido mi posición, la que espero acrecentar críticamente; pero ya es tiempo de pasar a la perseverancia y al cambio de esta versión de la cultura.

¿Cómo medimos, ordenamos y entendemos ahora, en el tránsito del segundo al tercer milenio, los conocimientos que hemos acumulado sobre la cultura folklórica, y que nos hablan de sus vicisitudes de perdurabilidad y transformación?

En virtud de los registros de datos culturales de que hoy disponemos se puede viajar al pretérito, y, entre otras posibilidades, trasladarnos al periodo de la historia de la China considerado como el temprano moderno, en tiempos de la dinastía Sung, del año 960 al 1279, cuando decayera la aristocracia y ascendieran en la estructura social de ese entonces los comuneros, que simplificaron y diversificaron el teatro y la plástica, folklorizándolos notoriamente, lo que se intensificara en la época de la dinastía Ming, 1368-1644, cuando las leyendas y los cuentos folklóricos lograron un alto grado de narración, recibiendo en los últimos años de esa dinastía influjos occidentales europeos, como sucediera también respecto de creencias y prácticas religiosas transformadas por sacerdotes católicos, modificaciones y hasta extirpaciones que cobraron más profundidad y violencia, a partir de la instauración de la República Popular China, en 1949, cuando la cultura folklórica de ese entonces también sufriera las consecuencias de la confrontación del nacionalismo con el comunismo.

Un fenómeno de folklorización semejante al señalado se produce en Europa en el paso de la Edad Media al Renacimiento, cuando los conventos y las

cortes de reyes y otros poderosos señores abren sus puertas a la difusión de muy diversos bienes culturales, que se diseminan predominantemente a través de la tradición oral, fenómeno que se extiende a las tierras americanas y se prolonga hasta el presente en la narrativa, en el romancero, en la poesía juglaresca, por citar sólo algunos comportamientos folklóricos.

El año 476, luego de la muerte de Teodosio I, cae el Imperio Romano. De la continuidad y expansión de la cultura folklórica lúdica de los romanos en los países neolatinos, en particular en España, y, por lo tanto también en los latinoamericanos, encontramos valiosos antecedentes en la obra de Rodrigo Caro, **Días geniales o lúdricos**, con atractivas descripciones de juegos que están en plena vigencia en el mundo románico: el de *la taba*, el de las damas, el del trompo y otros.

El año 800 Carlomagno es coronado emperador de Occidente. Mil doscientos años después de este acontecimiento, no sólo en la actualidad escuchamos cantos narrativos en constante recreación con temas carolingios en Panamá, o en Venezuela, o en Colombia, o en Brasil o en Chile, y textos recitados sobre este personaje en Argentina, sino que conmovedoras descripciones de él, de sus pares y de las hazañas que realizaron, como he podido comprobarlo en trabajos de campo hechos en los países mencionados que ratifican lo que diera a conocer acerca de esta temática en una publicación de casi 30 años atrás (Dannemann, 1973)

Se transcribe una cuarteta con la primera décima de las cuatro que la glosan, sobre Carlomagno, entregadas al autor de este artículo por el *cantor* Hernán Romero, de La Rinconada, San Vicente de Tagua-Tagua, VI Región.

I. LOS DOCE PARES DE FRANCIA

entraron a la Turquía,
el almirante Balán
sus estados defendían.

El muy noble emperador
Carlomagno y sus vasallos,
cayeron como unos rayos
destruyendo al gran señor.
Ahí reinaba el error
y la estúpida ignorancia,
grande fue la circunstancia
de verse en aquella tierra,
sufriendo una dura guerra
LOS DOCE PARES DE FRANCIA.

El distinguido etnólogo e historiador de la cultura, James George Frazer, célebre por su clásica obra **La rama dorada**, que en cuanto a creencias, juegos, narrativa y poesía cantada y no cantada, tiene un dignísimo parangón en el libro de Juan Alfonso Carrizo, **La poesía tradicional argentina. Introducción a su estudio**, hizo gala de su erudición y manejo de fuentes y proyecciones de la cultura folklórica en su excelente libro **El folklore en el Antiguo Testamento**, del cual, para complementar lo resumido hasta aquí en cuanto a perseverancia y cambio en esta instancia de la cultura, voy a valerme de algunos contenidos de dos de sus capítulos, el XIV, "Moisés en el cestillo de mimbres" (pp. 353-360) y el XXVII, "Las campanillas de oro" (pp.558-586)

Respecto del primer tema dice Frazer: como los hijos de Israel fueron prolíficos y se hicieron numerosos, los egipcios los miraban con temor, "por lo que el rey de Egipto habló a las parteras hebreas y les ordenó que matasen a todos los hijos varones nacidos de mujer israelita." Pero las parteras dejaron vivir a los niños. "Entonces el faraón dio orden a todo el pueblo de que arroja-se al río a todo niño que naciese de hebrea. Por consiguiente, cuando nació Moisés su madre lo escondió tres meses, mas como no pudo tenerlo oculto más tiempo, cogió una cestilla de mimbres, o más bien de papiro, la calafateó con betún y pez, puso en ella el niño y la colocó en el juncal, a orillas del Nilo.

Es bien conocido que la hija del faraón se compadeció del niño y lo hizo criar por una nodriza hebrea "Crecido que hubo el niño llevóselo a la hija del faraón, la cual lo prohijó y púsole por nombre Moisés , pues dijo: En verdad lo he sacado (mesitihu) del agua" (pp 354-355).

Este episodio, según Frazer, "aunque se halla libre de elementos sobrenaturales, ofrece características de las que se puede sospechar razonablemente pertenecen al dominio del folklore más que a la historia" (p. 355).

Posteriormente compara este pasaje con lo acontecido a Sargón el Viejo, el primer rey semita que subió al trono de Babilonia, en torno al año 2600 a.C., quien en la narración de su existencia recuerda que su madre "me trajo al mundo en secreto, me depositó en un cestillo de mimbres, cuyas aberturas cerrón con pez y betún. Y me arrojó al agua pero las aguas no me cubrieron" (p. 356).

Añade Frazer que en la magna epopeya de la India, el Mahabbarata hay una leyenda similar a las anteriores que confirma, "en cierta medida, la teoría del origen independiente de las narraciones hebrea y babilónica; pues resulta aventurado suponer que los autores de aquella epopeya tuviesen conocimiento de las tradiciones semitas". El correspondiente relato presenta la situación de Kunti o Pritha, hija del rey, que fue amante del dios sol, que tuvo con él un hijo "gallardo como un habitante de los cielos", al cual puso en un canastito de mimbre en el río Asva, el que llegó hasta el Ganges, quedando en una orilla de

donde lo recogiera un hombre la tribu suta, el cual y su mujer lo cuidaron hasta que llegó a ser famoso aequero denominado Karma (pp 357-358)

Incluye, finalmente, este meticoloso compilador, el caso del abandono y crianza de Trakhan, rey de Gilgit, en los Himalayas, a comienzos del siglo XIII a.C.; dando término a esta serie de leyendas con la observación de que para algunos estudiosos son pervivencias de la vieja "costumbre de poner a prueba la legitimidad de los hijos; para ello se les arrojaba al agua y se esperaba a ver si nadaban o se hundían; los niños que permanecían a flote eran considerados hijos legítimos, los que se iban al fondo, ilegítimos y se les rechazaba por bastardos." (pp. 358-359)

Circunscrito el tema del niño abandonado y salvado de las aguas a la cultura folklórica chilena, representado sólo por Moisés debido a la vía única de la transferencia judeo-cristiana hispánica que operara en dicho tema, se hacen patentes la simplificación y selección estructurales de elementos que se producen en esta versión de la cultura por razones de la propia naturaleza comunitaria de ella. Esta presencia de Moisés se da sólo en el área de la poesía cantada cuya forma es la de una cuarteta con cuatro décimas que glosan respectivamente cada línea estrófica de ella, y su función consiste, como es habitual en esta clase de poesía, en causar un asombro didáctico y amenizar, a un auditorio iniciado en el género.

Las historias versificadas de Moisés que corren por el territorio central de Chile, por lo común el perteneciente a localidades rurales, se desprenden, en su gran mayoría, de una cuarteta paradigmática, que es una precisa síntesis de la temática y del sentido del primer episodio de la vida de Moisés.

Sáquenme* a ese niño
que lo han venido a botar**,
yo lo mandaré a criar
hasta que esté grandecito.

En lo que hace a la temática de las campanillas de oro, Frazer trae la siguiente cita del viejo Código Sacerdotal de Israel, al empezar el capítulo de su libro en referencia (p. 558)

"También harás el manto del *efod* todo de púrpura violácea. En la orla inferior del manto pondrás granadas de púrpura violeta, púrpura escarlata y carmesí, todo alrededor; y alternando con ellas campanillas de oro. Aarón (es decir, los sacerdotes) lo llevará al oficiar para que se oiga el tintineo cuando

* Recojan, salven, para mi contentamiento

** Abandonar

entre él en el santuario ante Jahvé y cuando salga, y así no muera." (Éxodo XXVIII, 31-35)

El sonido de las campanillas ahuyenta a los espíritus malignos que pueden dañar al sacerdote; en general, para numerosas culturas, el ruido metálico consigue alejar a los malos espíritus, como sucede en actos de exorcismo o con las campanas al vuelo en las iglesias durante ceremonias funerarias. Al respecto, Frazer alude al tañido simultáneo de las campanas de iglesias en pueblos de Francia, el 5 de febrero, día de Santa Ágata, para combatir a los brujos que están en el aire, lo que también se efectúa en Rotenburgo, Suabia, en la víspera de la mágica noche de San Juan, la cual mantiene su relevancia en la cultura latinoamericana. Agrega que con el mismo propósito de ahuyentar malos espíritus se tocan campanillas en varios pueblos africanos, lo que también hacían los indios *pueblo* de Arizona, así como en Borneo se utilizan panderos metálicos para expulsar a los invisibles seres maléficos que acechan a los enfermos, y las mujeres napolitanas ponen campanillas en sus vestidos contra el *mal de ojo*.

Se podrían dar otros ejemplos de este hábito de defensa espiritual y corporal, tanto del repertorio obtenido por Frazer como de la cotidianidad de los inicios del siglo XXI.

En el ámbito de la etnia mapuche de Argentina y Chile se halla el uso de *cascahullas*, cascabeles de bronce o de fierro que acompañan a los toques de *kultrún*, membranófono de caja semiesférica hecha de una sola pieza de madera, con parche de cuero sobre el cual se dibujan motivos simbólicos, caja en cuyo interior se ponen algunas piedrecillas. El conjunto de estos instrumentos musicales y sus respectivos cantos son ejecutados por chamanes, las *machis* o los *machis*, para curar enfermedades físicas y psíquicas, introducidas en el cuerpo de los enfermos por espíritus malignos que después se retiran o permanecen en él hasta su expulsión por el chamán.

Los cencerros o campanillas de la forma y el tamaño que emplean los sacristanes en oficios religiosos católicos rurales, sirven en Chile para detener el vuelo de una o más familias de abejas, con el fin de ponerlas en una colmena. Son escasísimos y ancianos los apicultores que atribuyen este procedimiento a proteger las abejas de espíritus dañinos que las persiguen, para algunos de estos campesinos, los mismos que levantan grandes y polvorientos remolinos a los cuales hay que atacar con la herramienta de labranza que se tenga a mano.

Cada vez se hace más vago el recuerdo de personas de localidades rurales de Chile, la costumbre de poner campanillas en la parte inferior de la cama de los recién casados, la primera noche del matrimonio, que por lo común, se pasaba en casa del padre de la novia, en circunstancias de que la fiesta prose-

guía en la casa del padre del novio al día siguiente. Cuando la pareja se retiraba a la habitación que se le había destinado y se acostaba sobre el lecho nupcial, las campanillas tintineaban, alejando para siempre los malos espíritus que allí rondaban con amenazas a la felicidad conyugal. Hoy, en raras ocasiones es posible encontrar la complicidad de las campanillas puestas por parientes, amigos y vecinos de los novios, no ya con la solemne y pragmática función de otrora, sino que a manera de entretención de quienes están atentos a su sonido delator de lo que debe ocurrir la primera noche del casamiento.

Quizás la campanilla en el llavero de la casa o del automóvil, como elemento de buena suerte o de simple complementación decorativa, sea una reminiscencia de una tradición como la descrita, tradición hoy ignorada completamente por sus usuarios.

Con este artículo no se ha pretendido lograr un ensayo de teorización, ni una propuesta de vías conceptuales, ni un posible análisis de tópicos, sino que, simplemente, llamar a la reflexión acerca del folklore en el cruce de los siglos XX y XXI con la ayuda de las enseñanzas y orientaciones de los grandes maestros, muy en particular como un llamado a la necesidad de continuar con la búsqueda incesante de nuevas hipótesis concernientes al problema de la cultura folklórica.

Lo mejor que podría pasarle al joven presumido que fuera bautizado a mediados del siglo XIX con el nombre del folklore sería que durante el tercer milenio de la cronología de occidente y en los milenios que le quedan por existir a la humanidad, él fuera verdaderamente respetado y estudiado como cultura.

BIBLIOGRAFÍA

- Alzheimer, Rainer (editor) *Internationale Volkskundliche Bibliographie*, Bonn, Dr. R. Habelt GMBH, 1996 (año del último tomo publicado con 7930 referencias bibliográficas).
- Blache, Martha *et al.* "Comentarios sobre la desintegración del folklore de Manuel Dannemann", *Revista de Investigaciones Folklóricas* (Buenos Aires) N° 10, 1995, pp. 79-84.
- Caro Baroja, Julio. *Ensayo sobre la cultura popular española*, Madrid, Ed. Dosbe, 1979.
- Caro, Rodríguez. *Días geniales y lúdicos*, Tomo I y II, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1978, Edición, estudio preliminar y notas de Jean-Pierre Etievre.
- Carrizo, Juan Altonso. *La poesía tradicional argentina. Introducción a su estudio*, La Plata, Anales del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires, 1951.
- Dannemann, Manuel. "Charlemagne dans le chant folklorique hispano-chilien", *Jahrbuch für Volksliedforschung* (Berlín) XVIII, Jahrgang, pp. 77-83.
- Dannemann, Manuel. "El folklore como cultura", *Revista Chilena de Humanidades* (Santiago) N° 6, 1984, pp. 29-37.
- Dannemann, Manuel. "La desintegración del folklore", *Revista de Investigaciones Folklóricas* (Buenos Aires) N° 9, 1994, pp. 9-13.
- Dannemann, Manuel. *Enciclopedia del Folklore de Chile*, Santiago, Editorial Universitaria, 1998.
- De Carvalho-Neto, Paulo. "Folklore extraterrestre IV. Las marcas, hechos ufológicos en el espiritismo. Complemento metodológico", *Folklore Americano* (México D.F.) N° 55, 1993, pp.11-39.
- Frazer, James G. *El folklore en el Antiguo Testamento*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1986 (1ª reimpresión) traducción de Gerardo Novás.
- Gomme, George L. *Ethnology in Folklore*, Detroit, reissued by Singing Tree Press, Book Tower, 1969.
- Hessen, Johan. *Teoría del conocimiento*, Buenos Aires, Editorial Losada, 1956, 3a. edición, traducción de José Gaos.
- Krohn, Kaarle. *Die Folkloristische Arbeitsmethode*, Oslo, Aschehoug, 1926.
- Lévy-Zumwalt, Rosemary. *American Folklore Scholarship. A dialogue of dissent*, Bloomington and Indianapolis, Indiana University Press, 1988.
- Riehl, Wilhelm, H. "Die Volkskunde als Wissenschaft" (reimpresión) en *Ein Handbuch zur Geschichte ihrer Probleme*, Gerhard Lutz, editor, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1958, pp. 23-37.
- Vega, Carlos. *La ciencia del folklore*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1960.
- Weiss, Richard. *Volkskunde der Schweiz*, Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch Verlag, 1946.

CONDICIONES DE TRABAJO Y SALUD

PONENCIAS

CIUDADES Y ZONAS URBANAS

LA FERRANA ARCE y Prof. JUANA FERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es parte del proyecto "La informalidad urbana: una nueva forma de estrategias laborales y de producción (IMDES-CICUYT-UNFV) en el marco de la investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El proyecto se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales. El estudio se realiza en las zonas urbanas de la ciudad de Lima, Perú, entre 1997 y 1998. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales.

Además de la formalización de los empleos, el estudio se centra en el análisis de las condiciones de trabajo y de producción de los trabajadores en las zonas urbanas de la ciudad de Lima, Perú, entre 1997 y 1998. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales.

A partir de la década de los 80 se comenzaron a desarrollar en el Perú programas dirigidos por la ciudad de Lima, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales. El estudio se realiza en el marco de un proyecto de investigación que se lleva a cabo en el área de la informalidad como fenómeno social, con un énfasis especial en el contexto latinoamericano. El estudio se desarrolla en la ciudad de Lima, Perú, en colaboración con los sindicatos, organizaciones de trabajadores, universidades, investigadores y gobiernos locales.

CONDICIONES DE TRABAJO Y SALUD: UN ESTUDIO CON MUJERES CUENTA PROPIA URBANAS

Lic. ROXANA ARCE y Prof. JUANA HERNÁNDEZ

INTRODUCCIÓN

Este trabajo es parte del proyecto "la informalidad urbana: una nueva forma de relaciones sociales y de producción (INDES-CICYT-UNSE). Se parte de la concepción que si bien es cierto que la informalidad como fenómeno social, no es un hecho nuevo, su existencia actual ha producido profundas influencias en la vida de nuestras sociedades, principalmente en las urbanas, condicionando su desarrollo capitalista, y planteando la aparición de nuevas formas de relaciones sociales (Nassif, Passeri, Díaz, 1991). Resulta así una forma específica de integración de vastos sectores populares en un nuevo modelo de desarrollo derivado de una anómala organización de las condiciones de trabajo, insuficiente capital asignado y escaso o nulo nivel tecnológico, que lejos de dar soluciones a trabajadores informales crean una vasta problemática social, donde el problema sanitario se erige por ser el de mayor relevancia.

Además de la familia, el grupo social, la escuela y la iglesia, que tiene un fuerte peso en la conformación de la construcción de identidad son el proceso de trabajo en el cual están insertos los espacios donde interactúa. Constituyen los ejes centrales en torno a los cuales gira la socialización secundaria a los roles que desempeñan como "mujeres cuenta propia". Mediante la articulación de estos ejes, vertebran tanto su identidad como su diferenciación de otro grupo, cuyos componentes, los otros, a semejanza de ellos, realizan una actividad laboral diferente a la suya. La salud de las poblaciones y de los individuos es función de las características de la sociedad en su conjunto y de la ubicación particular que tengan en ella los subgrupos estudiados.

A partir de la década de los 80, se observa en América Latina un creciente interés por la salud de los trabajadores en el ámbito académico e institucional, como en los sindicatos. Interés que no se encuentra concreción en los servicios que a los trabajadores informales pobres se brinda, ni en los cambios de conductas que los individuos y la comunidad deben alcanzar para mejorar su calidad de vida. Importantes estudios revelan que se vive una problemática de salud muy intensa en el mundo laboral. Por un lado se demuestra que el traba-

jo es uno de los determinantes principales de las condiciones de salud de la población adulta que es necesario analizar para comprender las características de la salud colectiva. Por otro lado se destaca que esta problemática, relacionada con el trabajo en ciertas áreas, es más intensa en Latinoamérica que en los países desarrollados.

El trabajo es uno de los determinantes principales del proceso salud-enfermedad es necesario profundizar el concepto del trabajo y luego analizar su relación con la salud.

El proceso de trabajo es uno de los elementos centrales de la identidad de los hombres. La corriente médico-social ha adoptado el concepto proceso de trabajo del materialismo histórico. En esta concepción, el trabajo constituye el proceso social básico de toda sociedad, dado que en él se producen, bajo una determinada relación entre los hombres o grupos de hombres, los bienes necesarios para la vida social. La identidad de origen es una categoría que encierra dos sentidos. En sentido micro, que se refiere a los elementos que definen a determinado individuo y que recibe durante su infancia mediante su socialización tanto formal como informal, lo que aprende en la familia, en el grupo social, la iglesia. En sentido macro, alude elementos históricos, culturales, laborales, organizativos y aun espaciales, que se desarrollan en determinada región y que comparten en distintos grados sus habitantes.

Por su parte, Harvey (1989) sostiene que la aceleración de las comunicaciones y la asociada comprensión de tiempo y del espacio, han afectado radicalmente la transmisión de los valores, significaciones e identidades sociales. Si estamos entrando efectivamente en una era postmoderna, se dice que una de sus características es que las identidades sociales son crecientemente marcadas por la "fragmentación, multiplicidad e indeterminación" (Thompson, 1992-223).

Las funciones latentes en el trabajo en la sociedad actual fueron analizadas por Johoda (1985-1987) y por Warr (1987)¹, quienes señalan que la actividad laboral:

1. Estructura el tiempo cotidiano.
2. A través de ella se comparten experiencias y contactos sociales fuera de la familia nuclear.
3. Vincula al individuo con metas y objetivos sociales colectivos.
4. Define aspectos del status y la identidad personal.
5. Impone una actividad regular.

¹ Kornblit, Ana Lía: *Culturas juveniles*. La Salud y el Trabajo desde la perspectiva de los jóvenes. Oficina de Publicaciones del C.B.C. Universidad de Buenos Aires, 1996.

Por ello es necesario indagar cómo el trabajo precario afecta a la salud de la mujer cuenta propia y desde allí plantear el rol y los significados que la misma le atribuye al concepto de salud-enfermedad.

Para esta investigación partimos desde la perspectiva cualitativa, dado que la misma permite abordar el conocimiento de los fenómenos sociales desde la propia visión de los actores. Este método permite reflejar lo que la gente cree, siente, dice y hace como producto del modo en que interpreta su mundo. Para este punto de vista, tiene importancia decisiva descubrir las actividades diarias, los movimientos y significados, así como las acciones y reacciones del "actor" individual en el contexto de la vida diaria.

Se tomó una muestra no probabilística intencional, teniendo en cuenta los criterios de ciclo de vida y actividad laboral (elaboración y manufactura desarrolla un oficio y comercio); de los diez casos en esta presentación, haremos referencia a tres casos de mujeres que según la etapa del ciclo de vida (expansión, estabilidad y fisión), se dedican a la elaboración y manufactura de productos. Para la obtención de los datos se realizaron entrevistas con profundidad, tanto en el domicilio como en su lugar de trabajo. La guía de entrevistas se elaboró sobre los siguientes ejes temáticos: Datos personales, estructura y composición familiar, situación ocupacional, rol de la mujer como cuidadora de salud, los significados y valores, experiencia de vida, etc.

MUJER, SALUD Y TRABAJO

La situación actual en el mercado de trabajo, producto de un proceso creciente de globalización de la economía caracterizado por los cambios en la calidad de empleo, el quiebre del puesto de trabajo, precarización en las relaciones laborales, son algunos indicadores que contribuyen a generar escenarios de riesgo para la salud, especialmente de las mujeres de sectores populares que en estos procesos de crisis, ajuste, reconversión productiva e internalización de la producción y el consumo, se han visto obligadas, en la mayoría de los casos a incorporarse en actividades económicas informales. Para los sectores populares² el mundo de la vida cotidiana es objetivado y resignificado en las actividades de todos los días; sus peculiares condiciones de trabajo y de existencia conforman un conjunto de saberes, creencias, valores y cosmovisiones que le son propias.

² Entendemos por "sectores populares" aquellos que: a) trabajan como cuenta propia, como obreros y empleados de mastranza; b) viven de la venta de su fuerza de trabajo y/o de prestaciones de servicios de baja o relativa clasificación, y c) su estándar de consumo está condicionado por el monto y la distribución de las referencias formales del Estado y otras organizaciones comunitarias (Llovet, 1984).

Dentro de ellos se encuentran, también los conceptos de salud y enfermedad y en particular para las mujeres que debieron asumir responsabilidades también fuera de su hogar.

Uno de los aspectos esenciales de la construcción social de la salud-enfermedad es el referido a las prácticas cotidianas en torno de las condiciones laborales. El trabajo representa, en este sector, un medio de integración social, en tanto les otorga un lugar reconocido en la sociedad. Por el contrario, la enfermedad los sumerge en la incertidumbre de no poder afrontar la reproducción cotidiana antes la precariedad de sus condiciones de vida. Minujín (1990), manifiesta que "especialmente en los segmentos más pobres de la población las mujeres dejaron de ser trabajadoras secundarias para convertirse en las proveedoras del ingreso de la familia.

En el aspecto cultural, la mujer ha sido la proveedora tradicional de atención de salud. De hecho, abrió el camino para la medicina científica moderna con su método holístico de empleo de plantas medicinales y otros remedios. Hoy en día, la mujer en virtud de las funciones asignadas a cada género, sigue siendo proveedora de atención de salud, tiene la principal responsabilidad en el cuidado y atención de las necesidades básicas. Su condición de mujer y de madre la coloca ante la exigencia de satisfacer las necesidades básicas del grupo familiar, siendo éste un rol socialmente atribuidos en razón de su género cuando las posibilidades para la obtención de recursos están disminuidas y la exclusión incrementada.

Las mujeres han mantenido un protagonismo indiscutible en la unidad familiar, como abastecedora de las necesidades de salud y educación de la familia. A la función de procreación-embarazo, parto, lactancia-patrimonio de las mujeres, se les adjudican otras que se asumen por "naturaleza", tales como la crianza, socialización, además, se le ha adjudicado el rol de cuidadora de la salud por su desenvolvimiento intradoméstico y por sus "naturales" cualidades de paciencia, entrega y soporte al sufrimiento. Las diferentes formas que utiliza la mujer para construir su identidad genérica están estrechamente vinculadas a la diferenciación social de su ser y de su cuerpo: como ser -de- otros y como un cuerpo -para- otros, su vinculación entre reproducción social y orden simbólico.

Los procesos de identidad son extremadamente complejos. Unas de sus vías se origina en la propia experiencia vivida, nacida en la práctica social, trasmutada en representación e incorporada a la cultura. "La elaboración de estas experiencias vivas y originarias y su decantación en la cultura constituye en largo y complejo proceso eminentemente social. Se trata de experiencias comunes y compartidas: las del trabajo, las del hacinamiento o la enfermedad, a la alegría en la fiesta, la evasión en la taberna, la de la huelga o el motín y muchas otras cosas, que con trozos pequeños e imprecisos, van esbozando una

imagen de la sociedad y del lugar ocupado en ella" (Romero, 1989, 204)³.

Por su especificidad y por su rol de cuidadora y responsable de las conductas sanitarias de todos los miembros de la familia, la hacen particularmente idónea como informante central de la investigación. En los grupos primarios, los cuidados son prodigados a sanos y enfermos aun cuando en las distintas clases sociales, el común denominador está dado por la consagración de la mujer en sus prácticas se presume que se debe a que el cuidar es intrínseco a su papel en la sociedad y a lo que ha vivido, se recibió como transmisión cultural, se le ha dispensado y ha dispensado por imperio de su género.

La evolución de los cuidados ha seguido una trayectoria en la que hombres y mujeres han adquirido cada vez más información sobre el cuidado de la familia, pero el rol de la mujer es el que ha prevalecido hasta nuestros días. La asimilación de los cuidados a las prácticas de las mujeres en la cultura de la salud, se tradujo en distintas formas de identificación conforme al paso de la evolución. Podemos reconocer tres formas de identificación:

- La identificación de los cuidados de la mujer, desde los tiempos más remotos de la historia de la humanidad hasta la Edad Media, en la sociedad occidental. Su función es la expresión de los cuidados elaborados desde la fecundidad y modelados por la herencia cultural de la mujer que auxilia.
- La identificación de los cuidados de la mujer consagrada, desde la Edad Media hasta finales del siglo XIX, el cuerpo separado del espíritu se entiende como fuente de impureza y de fornicación. Solamente puede ser objeto de cuidados el cuerpo enfermo y abandonado. El rol está prescrito por reglas que provienen del campo religioso y son las que dictan conductas y comportamientos de la mujer consagrada, y
- La identificación de cuidados de la mujer enfermera, que sustrae del seno del hogar al cuidado empírico y con fuertes connotaciones sentimentales y los traslada a los centros de salud.

Con el desarrollo de la ciencia y de la técnica el rol de la mujer cuidadora en el hogar, que son miembros de la familia que se cuida, es sustituido por el rol moral y el rol técnico que se reunifican en profesionales del área de la salud público.

³ Szapirza, Graciela, "*Identidades Populares. La Historia de un Pueblo Hebreo*" (1890-1913) Ed. Antropos, España 1998.

LOS CASOS DE ESTUDIO: QUIÉNES SON ELLAS

CASO 1: Elizabeth: etapa de expansión:

"Son distintas actividades, por empezar soy ama de casa, mamá de cuatro niños que es el trabajo mayor, después alterno con éste..."

Acaba de cumplir 35 años, está casada y tiene cuatro hijos entre 6 y 10 años. Actualmente está cursando el nivel universitario. Es vendedora ambulante, vende cosas dulces, como pasta frola, alfajores, variedad de masitas y vende en la universidad, en la calle, en negocios, en gente conocida y comenzó con ello por la situación económica. Vive en una casa con su marido, en un barrio que está ubicado a 20 cuadras del centro de la ciudad en la zona sur.

CASO 2: María: Etapa de estabilidad.

"Hace como 7 años que hago esto, amaso y vendo pero aquí no más".

Tiene 42 años, es casada, tiene 6 hijos, tiene primaria completa. Su hogar está compuesto por 10 miembros, sus padres, su marido y sus 6 hijos en las edades de 23 y 7 años. Vive en un barrio periférico de la ciudad en la zona oeste. Su trabajo consiste en elaborar alimentos en el hogar (pan, moronsito, chipaco, empanadas y churros) que los vende en su barrio.

CASO 3: Marta: Etapa de fisión.

"Hace 3 años que trabajo en esto y... ventajas es un ingreso más a la casa porque sinceramente lo que gana mi marido no alcanza, hago esto por necesidad..."

Con sus actuales 55 años, de familia numerosa, formada por 7 miembros, su marido, un hijo casado, su esposa y con nietos y otro nieto que tiene a su cuidado, pero que para las vacaciones va con sus padres al campo. Tiene primaria completa, su actividad es elaborar: pan, chipaco, tortillas, empanadas, que los vende por la calle.

LAS TAREAS DOMÉSTICAS Y PRODUCTIVAS

La organización del trabajo es una categoría central en el estudio de la salud de las trabajadoras. El proceso de trabajo, en su conjunto, con sus especificidades históricas y sociales, influyen en la personalidad de los individuos. Las características de la organización y división del trabajo están determinadas por la duración de la jornada, el contenido de la tarea, pausa de trabajo, complejidad y peligrosidad de la tarea, distracción, etc. La organización laboral, ya que desempeña un papel importante en la determinación de las características de la actividad física y mental del trabajador.

En el caso de las mujeres que se dedican a la elaboración de productos

que venden, su aporte en el hogar se extiende a la ejecución de las tareas domésticas, ya sea compartiendo con sus hijos o con su nuera, así lo testimonia:

Doña María nos dice: *"Y sí, trabajo en casa pero no hago de todo; cocino y a veces limpio porque mi hija, la casada viene y me lo lava, así que yo cocino y atiendo a estos niños. Los más grandes limpian, me hacen las compras porque yo por mi presión alta no puedo hacer casi nada"*, O como en el caso de doña Marta: *"Sí, hago todo en mi casa, a veces con mi nuera porque ella también trabaja como empleada doméstica"*. *"Y aquí lavo todo lo de la cocina, limpio los pisos, las ventanas, riego la vereda, lavo a mano la ropa de todos, plancho, acomodo algo y les doy la leche a los chicos cuando la madre no está"*. *"Nosotros ya estamos organizados. Por ejemplo cuando no puedo limpiar toda la casa limpio hasta la mitad y de la otra mitad se encarga mi nuera cuando llega"*.

Para Elizabeth las tareas del hogar: *"Hago normalmente las actividades cotidianas; sí este último tiempo por una serie de conversaciones, tengo un poco mas de 'ayuda' de mi marido, en oportunidades me ayuda con la limpieza o con el lavado, yo lavo y él cuelga, extiende la ropa o me recoge la ropa cuando está seca, o sea, simple, no de mayor esfuerzo por que eso no lo va a hacer"*.

Se observa que la organización de las tareas y la realización es habitual en las mujeres, el significado social de las tareas en el hogar expresa el tipo de tareas aquellos que no deben y no pueden exigirse, el esfuerzo físico, desgaste.

Las actividades laborales que constituyen el proceso social básico de toda la sociedad, su trabajo doméstico y el acceso a bienes y servicios, marcan sus vidas y por ello el desgaste físico y mental que implica el trabajo precario. En el caso de estas mujeres que trabajan fuera y dentro de su hogar, van adquiriendo características propias de la combinación de ámbitos y de exigencias de ambos. Se dice que las obligaciones domésticas y laborales llevan un esfuerzo continuo.

En las entrevistas resalta la larga duración que lleva la elaboración de los productos y por otro lado, las horas que lleva vender. El tiempo de horas diarias que dedican al trabajo oscila entre 8 horas al día, que lo dividen entre la preparación previa para la elaboración y las horas destinadas a la venta. Al respecto una de las entrevistadas afirma: *"Y bueno, mirá, trabajo habitualmente 8 horas por día, caso todos los día de las 7 a la 13 hay que hacer el fuego, probar la temperatura del horno, y alrededor de las 14:30 salgo a la calle a vender hasta las 17:30..."* Marta.

En estos casos su medio de movilidad y de carga para transportar los productos es su propio cuerpo. Ellas admiten que las condiciones del trabajo están dejando marcas y dolores, pero su trabajo sigue siendo imprescindible

para la sobrevivencia familiar. Tal es el caso de Elizabeth, quien dice: "Yo trabajo todo lo que da mi cuerpo".

EL ROL DE LA MUJER EN LA ATENCIÓN DE LA SALUD

Los resultados de la investigación que aquí se presentan se vinculan al papel o función de la mujer en el seno del hogar como cuidadora de salud, de la familia, sin desconocer que hoy las mujeres desempeñan roles múltiples. El de productora de bienes y servicios está estrechamente ligado a su carácter de jefa de hogar y el de reproductora, en estricto sentido biológico, a su género.

El análisis de los testimonios hizo posible identificar algunos rasgos característicos y clasificar a las mujeres en tres grupos distintos, teniendo en cuenta por un lado la percepción del rol asignado y por el otro el modo como las actoras sociales involucradas sienten que lo desempeñan. Los grupos son: el Primer Grupo, con un rol delegado, un Segundo con roles insatisfechos y un Tercer con un rol satisfactorio; a estas tres categorías para el análisis se las relacionó con las etapas del ciclo familiar al que pertenecen las integrantes de la muestra.

Para los casos analizados, para esta ocasión, las mujeres se encuentran dentro del segundo grupo con rol insatisfecho; en esta clase el patrón característico está dado por la insatisfacción del desempeño del rol de cuidadora de salud. Al respecto, Marta nos comenta: "*Para nada estoy conforme con mi desempeño del rol de cuidadora de salud. Si llevo a mi familia al hospital o a la Salita, hay mala atención del personal y a veces ni te atienden*". Por otro lado, María justifica su mal desempeño de su rol con insatisfactorias conductas y actitudes de los prestadores de los servicios de salud pública, al respecto nos dice: "*Yo puedo decirte que no podemos cuidar bien la salud de nuestra familia porque la atención y el trato en los servicios de salud es mala y porque más que vos denunciés en Bienestar Social y en los medios de comunicación, peor, porque te identifican y después no te quieren atender. Todo esto nos pasa porque no contamos con recursos propios*".

La expresión de insatisfacción con el desempeño del rol atribuido y su justificación permitió constatar la alta correlación entre las características que asume la prestación de los servicios de salud pública y su impacto en los hogares de las trabajadoras informales pobres. Se probó una fuerte asociación entre sentirse "pobre" y no demandar servicio de salud. Así se expresa Elizabeth: "*A mí me gustaría que nos atiendan igual que a los ricos, pero qué les puedes hacer, los pobres no tenemos los mismos derechos*".

Las trabajadoras informales pobres recurren a estrategias de sumisión, acatamiento, agresividad, resignación, inmovilidad o súplica para poder concretar su rol de cuidadoras de la salud familiar en el que se sienten insatisfechas.

Al rol atribuido a la mujer por el equipo de salud y por las instituciones sanitarias, más que aporta auténticas contribuciones llevan una marcada insatisfacción. Las trabajadoras informales pobres no están suficientemente capacitadas para llevar a la práctica medidas de prevención de la salud, cura de enfermedades y rehabilitación de personas con capacitación y apoyo, razón por la que se hace necesario emprender acciones de capacitación y apoyo permanente a quienes deben prodigarse en el cuidado de sus semejantes en el seno del hogar.

Los cambios en el perfil de las familias, la satisfacción de sus capacidades para prever lo mínimo indispensable para alcanzar sus necesidades básicas por un lado y los efectos de la crisis económico-social, por otro lado, que contribuyen a debilitar los servicios suministrados por el Estado, han generado un estado de frustración en las mujeres "cuenta propia" informales.

SALUD - ENFERMEDAD: SIGNIFICADOS

A partir de un marco puramente teórico, centrado en el saber científico se busca una aproximación lo más acercada posible a los significados que las trabajadoras informales pobres elaboraran. Para acercarse a la idea de salud o de enfermedad en una población se puede partir de definiciones de diferente nivel a abstracción, sin embargo, sabemos que estas conceptualizaciones de los profesionales de la salud coinciden sólo en parte con las de la población, cuyos miembros transitan en el transcurso de sus vidas a través de la salud y la enfermedad (Prece, 1989)⁴.

La salud y la enfermedad son fenómenos sociales; en cada sociedad y en cada momento histórico y por supuesto en cada sector de la población se atribuye a la salud y a la enfermedad un contenido, un sentido (Herlich y Pierret, 1988)⁵.

Hablar de los significados que las trabajadoras informales atribuyen al proceso salud-enfermedad, remite al saber popular. La indagación sobre los significados que elaboran ha brindado variadas respuestas, dada la existencia de un nivel de conocimiento vulgar que adquiere concreción en las prácticas.

A través de sus respuestas llegaron a describir, no en términos científicos sino en los de sus propios discursos, sus principales preocupaciones, conocimientos, creencias y prácticas.

Elizabeth define a la salud: "*Es el buen estado físico y psíquico. Yo creo*

⁴ Véase Kornblit, Ana Lía. *Culturas Juveniles: La salud y el trabajo desde la perspectiva de los jóvenes*. Colección Sociedad. Buenos Aires, 1996.

⁵ Ídem al anterior.

que lo psíquico es lo más importante porque te saca adelante para poder trabajar. Yo me enfermo porque me agoto”.

Para María, la salud *“es lo más necesario para estar adecuado para cuidar a los padres e hijos, para poder trabajar y darles de comer; y enfermo es como quedarse sin fuerza para el trabajo y para cuidar a la familia”.*

Para Marta, nos dice que la salud es *“falta de síntomas para que sea posible trabajar, comer y dormir bien”*

En este grupo de mujeres, a pesar de encontrarse en distintos ciclos de vida, los significados vertidos con relación a la salud, están vinculados al trabajo, sentirse bien, buen estado de lo físico. Estas experiencias de vidas las marca de tal modo, que en sus escalas de valores, el trabajo adquiere el más elevado nivel mientras que la salud se subordina a dicho nivel.

La enfermedad adquiere los siguientes significados: sentirse mal, quedarse sin fuerza para el trabajo y cuidado de la familia, relacionado con lo psíquico, con el agotamiento, la fatiga. El eje de la representación se centra en la noción de conservación de la propia salud para poder trabajar y de esta forma proteger a su familia. El cuerpo está relacionado con lo que Pandolfi (1993) señala como la normatización que actúa fundamentalmente sobre la mujer.

ALGUNAS REFLEXIONES

De todo lo dicho anteriormente conviene retomar algunas ideas que sirvan para acercarnos a una primeras reflexiones. Analizando los elementos cotidianos que hacen a la vida de las mujeres de sectores populares, advertimos por un lado, el proceso definitivo por las tareas domésticas y aquellas, las cuales comienzan a ser importantes, las actividades productivas las que están vinculadas, la posición que en ella ocupan. Podemos decir, que mediante este proceso las mujeres no sólo transforman una determinada materia prima para producir alimentos, sino que al hacerlo también producen y reproducen, tanto en su propio ser con toda su objetividad y subjetividad, como las relaciones sociales, familiares y los códigos simbólicos que rigen sus vidas.

Sabemos que el individuo, por medio de su participación en el trabajo, se relaciona con otros individuos, tal es el caso de Elizabeth quien vende en reparticiones públicas, comercio, en la calle. Mediante el ejercicio cotidiano del trabajo, ellas participan de una manera de relacionarse, de hacer las cosas y de organizarse, que es importante para que haya armonía, funcionalidad y comunicación entre esposos, padres e hijos, originando con ellas formas de identificación, por una parte en relación con las tareas domésticas y con su situación ocupacional y por otro lado, con su familia, con el barrio, con la sociedad.

Como cuidadoras de salud, en lo general, se percibe que están dispuestas para ejercer su rol aunque se sienten insatisfechas por la falta de acceso a los

recursos para poder desempeñarlo y a conductas y actividades de los prestadores de servicio de salud, además se sienten desvalorizadas por "ser pobres" con la consecuencia de ser sometidas a largas esperas y mala atención.

En cuanto al eje de las representaciones en torno a su salud es lo primordial para el trabajo, que le asegura la sobrevivencia del grupo familiar.

Para finalizar podemos decir que la identidad vista como producto de la sociedad o como proceso, juega un papel central en este grupo de mujeres. Ellas van recreando o construyendo su identidad sobre la base del trabajo, que le permite vincularse e interrelacionarse con quienes las rodean, con su familia, sus clientes y con el Estado cuando el rol de cuidadoras de salud la llaman a desempeñar.

BIBLIOGRAFÍA

- Documento Preliminar (1994) "Perspectiva Política y Social de la Mujer Argentina" (1980-1995). Hacia la IV Conferencia Mundial sobre la Mujer de Naciones Unidas BEIJING, Mar del Plata.
- Ferrara, Floreal A. "Las Mujeres y la Atención Primaria de la Salud". Revista Nivel 1, año 1/ 3. (1990).
- FLACSO. *Mujeres Latinoamericanas en Cifras. Argentina-Chile.* (1994).
- Infante, Noemí; Alvarez, Lugarda. *Sociedad y Salud.* Colombia Ed. Formas Precisas. 1991.
- Knecker, Lidia; Panaia, Marta. *La mitad del país. La mujer en la Argentina.* Buenos Aires CEAL. 1994.
- Pasos Vázquez, Luis A. "El trabajo en la construcción de la identidad. Los desfibradores de Yucatán", en Estudios Sociológicos XIV nro. 42. 1996.
- Prexce, Graciela; Di Lisia, María H.; Piñero, Laura. *Mujeres Populares. El mandato de cuidar y curar.* La Pampa- Ed. Biblos. 1996.
- OPS AAPJ. *Para la investigación sobre la salud de los trabajadores.* Serie Paltex, Salud y Sociedad 2000. 1993.
- Swartz, H. y Jacobs, J. Sociología Cualitativa. "Método para la construcción de la realidad". México, Ed. Trillas. 1995.
- Lulle, Thierry, Vargas Pilar y Lucero Zamudio (Coords.) (1998) "Los usos de la historia de vida en las ciencias sociales". J. España Ed- Anthopos.
- Testa, Mario y otros "Pensar en Salud" Buenos Aires. Ed. Lugar. (1993).

LOS APORTES A LA CULTURA TRADICIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

JORGE CÁCERES VALENCIA*

La consolidación de la investigación, docencia y proyección escénica de la cultura tradicional y folklórica chilena actual, tiene sus bases fundacionales a partir de los hechos que se empezaron a desarrollar en la década de 1930 – 1940, en la principal casa de estudios superiores del país, la Universidad de Chile.

A principios de 1930, la Universidad de Chile venía saliendo de una profunda crisis, producto de la depresión económica mundial y del convulsionado momento político que sufrió el país. En ese marco, de significativas transformaciones que vivía la sociedad chilena, con el desplazamiento de la aristocracia por la mesocracia y el consecuente giro revalorizador de lo popular, lo nacional y lo vernáculo, asumía la rectoría de la Casa de Bello, el joven abogado don Juvenal Hernández Jaque, y como decano de la Facultad de Bellas Artes, el abogado y compositor don Domingo Santa Cruz Wilson, quienes impulsaron con inteligencia, numerosas iniciativas que contribuyeron al posicionamiento en la Universidad de una tarea en el campo de la cultura y en la formación de un *movimiento de estudio y difusión del folklore y del arte popular chilenos*, que ha llegado hasta nuestros días, con significativo aporte y vigencia.

Esta ponencia es una noticia comentada de documentos del período comprendido entre 1933 y 1953, años entre los cuales fuera Rector don Juvenal Hernández Jaque, teniendo como centro focal el aporte de la Universidad de Chile, a la *cultura tradicional*.

Al transitar por los años comprendidos en dicho período, surgen eventos e hitos que constituyen hechos significativos en el proceso histórico de esta exposición:

* Departamento de Cultura, Ilustre Municipalidad de La Florida. Santiago de Chile, Mayo – Julio de 1999.

EL DESARROLLO CULTURAL Y LA UNIVERSIDAD DE CHILE

“Vine un día desde las montañas sureñas, empujado por mis sueños de adolescente. La gratuidad de la educación en todos sus grados, que la generosidad de la democracia chilena garantizaba a sus hijos, me abrió las puertas de los estudios superiores”.

Palabras del Rector Juvenal Hernández Jaque, citadas por los historiadores Teresa Calderón y Mario Cárdenas (1994).

LOS HECHOS FUNDACIONALES

La Universidad de Chile y la Extensión Cultural

El desarrollo de la cultura en el período que estamos reseñando tuvo un auge, nunca antes visto, siendo sus hechos verdaderos actos que tienen un profundo significado para la historia de la Universidad de Chile y para el país entero. Surgen pensamientos, se crean actividades de extensión, se fundan instituciones definitivas para el arte, para el conocimiento científico y musical, es el florecimiento de las artes de la representación: *la música, el teatro, la danza*. Las publicaciones del pensamiento, de los aportes metodológicos y programáticos dan cuenta de un momento de esplendor de la intelectualidad chilena, dando a conocer su creatividad, con ideas renovadoras, que van a influir grandemente en las generaciones de la segunda mitad del siglo XX. La Universidad por un lado, y las Facultades por otro, con hombres visionarios van dejando su huella, demostrando que el país posee una gran riqueza cultural que va de lo docto a lo popular, siendo la cultura tradicional, su música y su arte popular, las más significativa, según nuestro parecer, los que se poseen de un lugar sin parangón, desde ese momento hasta este final de siglo y del milenio.

Estos hombres y sus obras son ejemplo de para todos los que hemos tenido en suerte formar parte de la Universidad, ya sea como estudiante o como docente; su legado no ha sido valorado en todo lo que ha significado para la cultura y el arte nacional. Este es nuestro intento, dar cuenta de lo acaecido y de sus productos. La Universidad ha sido madre y maestra, para la cultura chilena, en especial para la cultura tradicional y el arte popular.

La Comisión Chilena de Cooperación Intelectual

La creación de la “Comisión Chilena de Cooperación Intelectual”, impulsadora de felices iniciativas que vinculaba a la Universidad, a los Institutos Binacionales que existían en Chile.

La *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual* fue fundada el 16 de julio de 1930 por don Francisco Walker Linares, por encargo de la Comisión Internacional de Cooperación Intelectual de la Sociedad de las Naciones y su Instituto de París. Su primer presidente fue el señor don Armando Quezada

Acharán, entonces Rector de la Universidad de Chile. Se reorganizó en 1935, presidida por el Rector don Juvenal Hernández Jaque y fue dirigida por un Comité Ejecutivo, presidido por doña Amanda Labarca, que representaba a la Universidad de Chile.

A iniciativa de la Comisión, el día 6 de enero de 1938, fue inaugurada una *Exposición de Arte Popular Chileno*, en la Sala Chile del Museo de Bellas Artes, siendo Comisario de la Exposición fue don *Tomás Lago*.

En las actividades de extensión, se dictaron conferencias. Don Augusto D'Halmar dio una sobre "*La Cerámica vista desde el Museo de Sevres*" y otra acerca del "*Arte Popular en España*". Don Tomás Lago, organizador y Comisario de la Exposición, habló sobre su "*Viaje y Descubrimiento de Quinchamalí*". El sabio don Ricardo E. Latcham disertó sobre "*El Arte Popular en sus relaciones con el Arte Indígena*". En la Clausura, el compositor, don Jorge Urrutia Blondel, habló acerca de la "*Música Popular Chilena*", y dio a conocer cinco canciones recogidas, armonizadas y adaptadas por él para piano e instrumentos de cuerda.

Además, un grupo de escritores y artistas se constituyó en un *Comité Chileno de Arte Popular*, vinculado a la *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*.

La *Comisión Chilena de Cooperación Intelectual*, publicó un *Boletín Bimestral*, editado por la Universidad de Chile, entre los años 1935 y 1939. El último, el n.º 15, correspondió a Mayo - Junio de 1939, dejando en el testimonios de su quehacer y pensamiento.

Un hecho notable de la Comisión fue su atención especialísima para el Arte Popular, como objeto de sus principales preocupaciones, y la presencia de don Tomás Lago como el más entusiasta y fiel impulsor, que tuvo fundamental importancia en la creación del *Museo de Arte Popular Americano*.

Las Escuelas de Temporada

Como consecuencia de los objetivos de extensión cultural de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, se instauran las "Escuelas de Temporada", que convertirían a la Universidad de Chile en una verdadera Universidad de las Américas

"El Consejo de la Universidad de Chile, en sesión de 14 de mayo de 1935, aprobó la indicación formulada por el señor Rector, don Juvenal Hernández, en el sentido de crear Cursos de Vacaciones" (FELIU CRUZ, 1953:8-9).

Al regreso de un viaje de estudios, en 1935, por invitación de varias Universidades del Continente, el Rector Juvenal Hernández, pudo imponerse del funcionamiento de las Escuelas de Verano, de algunos de aquellos establecimientos visitados y del progreso que significarían para nuestro país, decidiendo implantar en nuestra Universidad aquella moderna conquista educacional y cultural.

El Consejo Universitario acogió esta iniciativa del Rector quien designó para organizar la primera Escuela de Verano, —célula primigenia de las actuales *Escuelas de Temporada*— a la distinguida educadora doña *Amanda Labarca Hubertson*.

La primera escuela se inauguró el 5 de enero de 1936, en una solemne velada, en el Salón de Honor de la Universidad, durante la cual hicieron uso de la palabra el Ministro de Educación don Francisco Garcés Gana y el Rector de la Universidad, que señalaron en forma destacada la importancia de esta iniciativa universitaria.

El Ministro dijo, en su discurso: “...*la iniciativa realizada por la Universidad es fruto de un propósito de progreso cultural. Frente a este objetivo, la Universidad de Chile debe desarrollar un vasto programa. Ella se halla colocada en un sitio destacado entre las Universidades de América Hispana. A la Universidad corresponde guiar el espíritu de la juventud. La herencia de muchos de nuestros hombres ilustres, cuyo talento y magnífica disposición de almas trascendió hasta el viejo continente, habla por ella y sella su prestigio*”.

Por su parte el Rector Juvenal Hernández expresó: “*no deseamos que la Universidad sea una corporación de tipo cerrada y exclusivo, especie de “mare clausum” de la ciencia sino un organismo abierto, expansivo, social y universal como es la ciencia misma en sus resultados y beneficios*”.

“Entre las funciones que corresponden a la Universidad, debe señalarse de manera muy principal la divulgación de conocimientos que tiendan a mejorar la cultura integral de la nación”.

“En la cuenta de los primeros diez años de las Escuelas de Temporada, que contribuyeron desde sus inicios a la valoración de la cultura tradicional, con numerosos cursos teóricos y prácticos, específicamente de folklore, tuvo un lugar que permitió a cientos de alumnos de Chile y América, acercarse a los aspectos que constituyen parte del patrimonio cultural intangible”. (FELIÚ CRUZ, 1953:8-9).

Durante aquellos años se dictaron los siguientes cursos:

- “Apreciación Musical”, Profesor Domingo Santa Cruz.
- “La Formación de las Razas de Iberoamérica”, Profesor Yolando Pino Saavedra.
- “Civilización Maya”. Profesor V. Rodríguez Beteta.
- “Folklore Musical”, Profesor Carlos Mondaca.
- “Prehistoria Chilena y Especialmente Etnografía Araucana”, Profesor Ricardo A. Latcham.
- “Folklore Musical Sudamericano”, Carlos Mondaca.
- “Nivel de Vida en las Poblaciones de América”, Profesor Moisés Poblete Troncoso.

- "Introducción al Estudio del Folklore Chileno", Profesor Yolando Pino Saavedra.
- "Las Poblaciones de América y su Nivel de Vida", Profesor Moisés Poblete Troncoso.
- "Iniciación Musical", Profesora Australia Acuña Mena.
- "Danzas y Rondas Infantiles", Profesora Ema Arellano.
- "Introducción a la Historia de la Música", Profesor Pedro Núñez M.
- "Telar Araucano", Profesora Raquel Rodríguez.
- "Rondas y Juegos Pedagógicos", Profesora Ema Arellano.
- "Juegos Pedagógicos, Rondas y Gimnasia Infantil", Profesora Ema Arellano.
- "Aspectos del Folklore Chileno", Profesor Oreste Plath.
- "Estudios Etimológicos de la Lengua de los Aborígenes de Chile", Profesor Alejandro Ben.
- "Folklore Chileno", Profesor Oreste Plath.
- "Danza Folklórica Chilena", Profesora Emilia Garnham.

En 1950, en un ensayo de interpretación histórica leído al inaugurar la Escuela de Temporada, por don Guillermo Feliú Cruz, publicado en 1953, que tituló "*La Universidad de Chile, Universidad de América*", dedicaba una especial mención a Juvenal Hernández..."

"...la responsabilidad que implica la conservación del legado de Bello y de los forjadores de la Universidad de Chile. Lo que se ve claro es que la Universidad de Chile recibió la influencia de americanos notables en el trance de su formación. Este es el primer hecho. La Universidad de Chile ha devuelto a América valiosas aportaciones a la cultura del continente, por intermedio de la obra intelectual de sus miembros. La Universidad nacía cuando comenzaba a cristalizar una cultura y una literatura americanas. Este es el segundo hecho. La Casa de Bello es la consecuencia natural del espíritu amplio, sin limitaciones, del carácter nacional, expresado por su elite intelectual al atraer a sus Institutos a los americanos más distinguidos y a los sabios europeos más eminentes. De este modo, se produjo una perfecta conjugación del pensamiento americano con el europeo en la Universidad de Chile. Y fue en esta forma de encarar el carácter de nuestra Universidad de la que nació su tradición americana centenaria." (FELIU CRUZ, 1953:13).

"La fundadora de las *Escuelas de Temporada*, doña Amanda Labarca, incorporó a ellas clases prácticas de folklore chileno. Para vencer la resistencia que esto produce, cuenta con el apoyo de Eugenio Pereira Salas. Así se incluyen en ellas estos cursos que se convierten rápidamente en unos de los favoritos de las diversas sedes. Fueron invitadas a participar las profesoras

Australia Acuña (1942), Emilia Garnham (1948), Margot Loyola (1949), Camila Bari (1950), Raquél Barros (1952), Violeta Parra (1954). Como resultado de estos cursos nacen los llamados *conjuntos folklóricos*, con el apoyo de investigadores abiertos a un adelantado concepto de Universidad. Eugenio Pereira Salas y Carlos Isamitt orientan la labor de Margot Loyola, lo que determina la autenticidad de su estilo y el certero criterio en la búsqueda de su repertorio. Don Carlos Lavín bautiza y colabora en la estructuración de la *Agrupación Folklórica Chilena*, institución que contó entre sus miembros a Bernardo Valenzuela -investigador que sucede al primero en la asesoría del conjunto, a Manuel Dannemann y a la que suscribe [Raquél Barros].” (BARROS, 1973:43-45).

LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y EL ARTE POPULAR

Es don Tomás Lago, quien desde la creación de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, promueve el interés por el *arte popular*, realizando las primeras exposiciones de artesanías chilenas. Más adelante a la Universidad de Chile, con motivo del Centenario de su fundación, recibe valiosísimas colecciones de la mayoría de los países latinoamericanos, que van a ser la base del Museo, que anhelaba crear don Tomás. Con vehemencia presenta su proyecto ante las autoridades universitarias, como también a autoridades gubernamentales. De allí surge, primero el Museo de Arte Popular, que más adelante tomaría el nombre definitivo: *Museo de Arte Popular Americano*, que ha venido a convertirse como único en su género.

Exposición Americana de Artes Populares

La realización de la “Exposición Americana de Artes Populares”, que tuvo como sede al Museo de Bellas Artes, realizada con motivo de los actos conmemorativos del Centenario de la Universidad de Chile.

La *Exposición Americana de Artes Populares*, fue realizada con motivo del Primer Centenario de la Universidad de Chile. Auspiciada por la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual. Organizada por la Universidad de Chile. Museo de Bellas Artes. Santiago de Chile. Abril a mayo, 1943. Comisario General de la Exposición: Tomás Lago.

“Al acoger la idea de realizar esta Exposición de Artes Populares con el carácter de americana, la Universidad de Chile, tuvo muy en cuenta el alcance que una exhibición de esta naturaleza tiene en la hora actual para nuestra cultura continental.

Esta Exposición —continúa el Rector— *que hoy se realiza con los recursos limitados de la Universidad de Chile, no ha podido lograr una presentación más completa que la que se describe en estas páginas, pero el hecho que ella se lleve a cabo por primera vez —dadas las perspectivas que abre para el futuro—, creo que representa un paso indispensable en el conocimiento de nuestra íntima verdad.”*

Estos son algunos de los pensamientos del Rector de la Universidad de Chile, don Juvenal Hernández Jaque, en las notas iniciales al prologar el "*Catálogo de la Exposición del año 1943*", realizada con el auspicio de la Comisión Chilena de Cooperación Intelectual, que presidía la señora Amanda Labarca Hubertson.

La Comisión tuvo una atención preferente para estimular las artes populares. Dentro de esa política, en 1936 y 1938, había colaborado y patrocinado pequeñas exhibiciones típicas chilenas.

El *Catálogo de la Exposición* en poco más de doscientas páginas, es una rica veta de la sabiduría popular americana expresada en ricos artículos que dan cuenta de las artesanías de los países concurrentes: "*El arte popular en Argentina*", de Bernardo Canal Feijoó; "*Arte popular boliviano*", de Enrique Sánchez Narváez; "*Las artes populares en Chile*", de Tomás Lago; "*El arte popular y sus relaciones con el arte indígena*", de Ricardo E. Latcham; "*Arte popular colombiano*", de autor no indicado; "*Las artes populares en México*", de L. K.; "*El arte popular en el Perú*", de Luis E. Valcarcel; y "*Artes populares de Venezuela*", de Armando Lira. A los textos, se agregan el listado de las piezas expuestas con una breve descripción técnica de ellas.

El Museo de Arte Popular Americano

La creación del "Museo de Arte Popular", fue realidad gracias a los aportes de muchos países americanos. "*En principio creemos que el museo debe cuidar rigurosamente su especialidad dedicándose exclusivamente al Arte Popular vivo, es decir, no confundir las manifestaciones que pertenecen al pasado arqueológico con las expresiones actuales de las formas tradicionales*".

El Museo de Arte Popular debe ocuparse solamente de acoger y guardar los artefactos que correspondan a manifestaciones del pueblo chileno revelados en los diversos aspectos de su vida todos los días. La misión del Museo debe ser conservar y vigilar, sin torcerlo, al acento vernacular de nuestra cultura propia, a fin de que ella no pierda y desfigure en medio de las fuertes influencias extrañas de la civilización de nuestra época. Es muy poco de lo que tenemos de genuino y debemos defenderlo como una reserva histórica que es necesaria para todos nosotros.

Toda la responsabilidad de la institución debe "saber discernir entre lo popular auténtico de raíz tradicional y lo falsamente tradicional de origen comercial".

El *Museo de Arte Popular* fue creado por el Honorable Consejo Universitario a fines del año 1943 y funcionó en un edificio del Cerro Santa Lucía, cedido al efecto por la Ilustre Municipalidad de Santiago, donde hubo en otra época un restaurante, en la terraza de Hidalgo, cercana a la calle de la Merced.

Su material de exposición estuvo formado por colecciones de objetos folklóricos de Argentina, Bolivia, Colombia, Chile, Cuba, México y Perú. Di-

chas colecciones –con excepción de la chilena, naturalmente–, llegaron al país obsequiadas a nuestra Universidad de Chile por los países de origen, con oportunidad del primer centenario de la Corporación.

Un obsequio de esta naturaleza estaba destinado a impulsar un mejor conocimiento entre los países del continente, y la Universidad no podía desperdiciar su alto valor educacional. Como un homenaje a la unidad de la cultura americana fundó entonces el *Museo de Arte Popular*, a fin de ofrecer al público este valioso material. Avaluado en cuantiosas sumas su muestrario documental, está formado por piezas de alfarería, cestería, tejidos, representaciones simbólicas, objetos rituales, instrumentos de música, muñecos, etc., etc., recogidas y seleccionadas todas ellas por los expertos más autorizados de las naciones de origen.

El *Museo de Arte Popular* de la Universidad de Chile, destinado al estudio y conservación de nuestro folklore plástico, es un organismo único en su género en ambas Américas.

LA UNIVERSIDAD DE CHILE Y EL DESARROLLO DE LA MÚSICA

La Universidad de Chile ha sido a partir de la presencia del Rector Hernández y del Decano Santa Cruz, el organismo cultural de mayor importancia para el desarrollo de la música en Chile. Todo lo creado, lo realizado, lo investigado, lo difundido, lo acontecido en los diferentes campos de la música en nuestro país, tiene que ver con los organismos, los institutos y los hombres y mujeres, que crearon el gran movimiento musical del cual somos herederos. Fueron momentos extraordinariamente ricos en contenidos y proposiciones, que le han dado un prestigio único y de reconocimiento internacional para la Universidad.

El Instituto de Extensión Musical

La creación del “Instituto de Extensión Musical”, y todo lo que significó para el desarrollo de estas actividades en el país.

“En octubre de 1940, bajo la presidencia de Don Pedro Aguirre Cerda y siendo Ministro de Educación don Juan Antonio Iribarren, se promulgó la Ley 6.696 que creó el *Instituto de Extensión Musical* organismo de cuya administración se encargó una Junta Directiva y de la cual fue su Presidente don Domingo Santa Cruz, entonces Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. El 7 de enero de 1941 se efectuó el Concierto de inauguración del Instituto de Extensión Musical, en el que actuó por primera vez la *Orquesta Sinfónica de Chile...*” (ALMANAQUE, 1975:210).

Instituto de Investigaciones del Folklore Musical

La creación del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical fue la instan-

cia fundamental para el estudio, investigación y difusión de la desprotegida música tradicional, folklórica y popular chilena.

El *Instituto de Investigaciones del Folklore Musical*, dependiente de la Facultad de Bellas Artes, fue creado por iniciativa del Decano Sr. Domingo Santa Cruz, por Decreto N° 295, del Consejo Universitario, el 28 de abril de 1944. Surgía este instituto en núcleo primitivo: la Comisión de Estudios Folklóricos, integrada por Carlos Isamitt, Carlos Lavín, Filomena Salas, Eugenio Pereira, Pablo Garrido, Jorge Urrutia, Vicente Salas y Alfonso Letelier, que desde 1943 venía trabajando en el seno de la Facultad de Bellas Artes.

El reglamento aprobado por el Consejo Universitario asignó, como finalidades esenciales al Instituto, la de realizar investigaciones científicas en el campo de la música tradicional, folklórica y popular del país; la formación de un archivo de grabaciones de discos, que representan los diversos géneros y modalidades de la música cultivada en el pasado y el presente por el pueblo de Chile, con el objeto de estudiar su estructura formal y sus características. Al mismo tiempo el Instituto deberá preocuparse de la proyección folklórica, extendiendo su radio de acción a las escuelas y al público, con el objeto de estimular el conocimiento e investigación de todo lo que diga relación con esta ciencia, en su órbita musical.

Por Decreto de 25 de mayo de 1944, se nombró profesor-jefe, al señor Eugenio Pereira Salas, asesorado por un comité técnico, compuesto por un delegado del Instituto de Extensión Musical, nombramiento que recayó en la persona del señor Jorge Urrutia Blondel; por un técnico en música aborígen, señor Carlos Isamitt. El comité estuvo integrado por el señor René Amengual, Alfonso Letelier y Vicente Salas Viú. La secretaría quedó a cargo de la señora Filomena Salas.

En 1945, el Instituto creyó conveniente agrupar el trabajo por secciones. Se abordó la tarea de compilar un repertorio bibliográfico que comprende un fichero metódico de la música folklórica, tradicional y popular impresa. Un catálogo de material de grabaciones realizadas en estos años por el personal del Instituto, y una guía bibliográfica del folklore chileno en general.

La investigación estuvo dedicada a encuestas sociológico musicales en diversos establecimientos del país.

Por medio de un cuestionario adecuado se ubicaron cantores y poetas de las diversas regiones del país, recogiendo un valioso material inédito.

La difusión fue realizada por medio de conciertos populares, programas que contaron con la entusiasta ayuda de las hermanas Loyola, y de Amanda Acuña.

Para ofrecer al público un panorama de la investigación folklórica universal, el Instituto transmitió, por medio de la Radio Sociedad Nacional de Agri-

cultura, conciertos dominicales, con explicaciones musicales e históricas, apropiadas a la divulgación.

En 1943 se crea el *Instituto de Investigaciones Folklóricas*, a raíz de una iniciativa privada de la Comisión compuesta por Eugenio Pereira, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas y Filomena Salas, bajo el auspicio de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Este organismo se encarga de difundir nuestra música folklórica a través de conciertos efectuados en los teatros Cervantes y Municipal, por medio de diferentes conjuntos de intérpretes y utilizando materiales legítimos previamente seleccionados. Una de sus mejores iniciativas fue la publicación del folleto *Chile* (1943), a manera de complemento explicativo de los programas de los conciertos. Debe reconocerse que este folleto constituye el primer esfuerzo destinado a entregar un planteamiento orgánico, tanto de un panorama folklórico-musical chileno, como de conceptos y métodos relativos a la materia, con las limitaciones propias del reducido espacio de que se dispuso: Eugenio Pereira Salas expone una densa *Perspectiva Histórica de la Música Popular Chilena*; Carlos Lavín se refiere a *Las Tradiciones de Música Típica Chilena*, con el objeto de delimitar lo "verdaderamente criollo"; Domingo Santa Cruz pone énfasis en la posición del Instituto de Extensión Musical respecto a la música folklórica. Añádese una selección de música tradicional con comentarios de Pablo Garrido, la que permite considerar básicamente la realidad nacional de esta clase de cultura musical. Sigue un artículo más de Carlos Lavín, sobre *Tres Tipos de Zamacueca*, y otro de Vicente Salas Viú, acerca de *La Música Popular de Chile y la Española*, en el cual el musicólogo español da su opinión correspondiente a las ascendencias de la *cueca*. Concluye esta publicación con unos *Apuntes sobre el Problema Folklórico*, de Filomena Salas, consistentes en una relación de trabajos efectuados por chilenos y extranjeros, tanto en el campo de la Etnografía como el Folklore.

En 1944, el *Instituto de Investigaciones Folklóricas* pasa a pertenecer oficialmente a la Facultad de Bellas Artes, designándose como Jefe de él a Eugenio Pereira y como Asesor Técnico a Carlos Lavín.

Al término de ese mismo año, aparece un álbum de discos con el nombre de *Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*, que incluye parcialmente ejemplos musicales contenidos en el folleto *Chile*, que agrega un número apreciable de nuevos cantos y bailes, todos los cuales son explicados a través de una perspectiva histórica escrita por Eugenio Pereira Salas, a la que se suma un análisis técnico-musical de Jorge Urrutia Blondel. Uno de los resultados más valiosos de este álbum es la divulgación de una música hasta ese entonces muy desconocida para muchos chilenos, con lo cual se provoca una gran inquietud en varias personas, que componen grupos de interesados y se dedican a la recolección y cultivo de diversas especies..." (DANNEMANN, 1974: 292-294).

Eugenio Pereira Salas, en 1945, en el primer número de la *Revista Musical Chilena*, comenta: "Observada la necesidad de un organismo dedicado a la materia y recogida la experiencia necesaria, el H. Consejo Universitario y el señor Rector de la Universidad de Chile, a petición del Decano de la Facultad de Bellas Artes, por Decreto Universitario N° 295, de fecha 28 de abril de 1944, crearon el *Instituto de Investigaciones del Folklore Musical*, dependiente de la Facultad de Bellas Artes. De acuerdo con las disposiciones de este Decreto y del Reglamento aprobado para el Instituto, se procedió al nombramiento de las personas que constituirían su Dirección. Quedó organizado en la forma siguiente: Profesor-Jefe, señor Eugenio Pereira Salas; Adolfo Allende y Carlos Isamitt, como Técnicos del Folklore Aborigen y Criollo; Carlos Lavín, Asesor Técnico; Jorge Urrutia Blondel, representante del Instituto de Extensión Musical y Filomena Salas, Secretaria. Cargos todos servidos ad-honorem, a excepción del de Asesor Técnico. Se contrataron posteriormente los servicios técnicos del señor Miguel Barros, en reemplazo del Sr. Carlos Lavín, como experto en el manejo de las máquinas grabadoras y otros detalles de su especialidad."

"Con el fin de estudiar en el terreno mismo las posibilidades de un estudio metódico de la distribución geográfica de nuestro Folklore Musical, se aprovechó la segunda jira de la Orquesta Sinfónica de Chile a las provincias del Sur, para que una Comisión integrada por el señor Carlos Isamitt y su ayudante Miguel Barros, exploraran el país. En el mes de abril de 1944, esta comisión visitó las ciudades de Linares, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, La Unión y Puerto Montt."

"Aprovechando esta primera jira a través de las provincias, el Delegado Sr. Carlos Isamitt dictó a lo largo del país numerosas conferencias y charlas, destinadas a explicar, en forma sistemática, los fines científicos y culturales que persigue el Instituto de Folklore Musical. Los resultados de este viaje fueron altamente halagadores, pues permitieron ubicar elementos valiosos para futuras investigaciones y constatar formas perdidas de los repertorios folklórico y tradicional." (SALAS, 1945:19-20).

"Volviendo al *Instituto de Investigaciones Folklóricas*, recordaré que en 1947, se crea el de Investigaciones Musicales, en cuya organización el primero pasa a ser el Departamento de Folklore del segundo, y cuya dirección general se entrega a Vicente Salas Viú.

En 1948 se produce la transferencia del *Archivo Folklórico* de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior al Instituto de Investigaciones Musicales, archivo cuya mayor importancia consiste en el *Censo General Folklórico de la República de Chile*, realizado en 1944 por la Dirección General del Cuerpo de Carabineros, y el que llegara a reunir dos mil fichas, las que se singularizan por la parquedad de sus especificaciones, que

consignan el nombre completo del cultor, su domicilio, su calidad de instrumentista o cantante, sin determinación del género musical pertinente, más la fecha de la averiguación.

Una mención especialísima les corresponde a Eugenio Pereira y Carlos Lavín. El primero, historiador, folklorista y publicista de alta categoría, uno de los fundadores del Instituto de Investigaciones Folklóricas, se desempeña como Profesor-Jefe del Departamento de Folklore hasta 1960, año en que se retira del Instituto de Investigaciones Musicales, después de una extraordinaria labor de investigación y de orientación, que se refleja en publicaciones tan primordiales como *Los Orígenes del Arte Musical en Chile*, cuyo capítulo XVII se halla dedicado a nuestra música folklórica (PEREIRA, 1941, pp. 167-303), con el empleo de una metodología histórica y el predominio de procedimientos descriptivos apoyados en el acopio de documentación bibliográfica; y la *Guía Bibliográfica para el Estudio del Folklore Chileno* (PEREIRA, 1952).

"No puede olvidarse la colaboración prestada al Instituto de Investigaciones Musicales por intérpretes que han actuado en sus audiciones y presentaciones, destacándose Margot Loyola y Violeta Parra, grandes recolectoras y divulgadoras de nuestra música vernácula, que también dictaron cursos en las Escuelas de Temporada de las universidades chilenas, prosiguiendo la señera labor de Camila Bari, Emilia Garnham y Australia Acuña" (DANNEMANN, 1974:297).

Juan Orrego Salas, en la *Revista Musical Chilena* N° 43, en un artículo hace un recuento del desarrollo de las investigaciones sobre el folklore chileno, hasta ese momento, acota: "Si se prescinde de la obra, valiosa pero fragmentaria, realizada por los primeros estudiosos del folklore de Chile a fines del siglo pasado y comienzos del nuestro, el esfuerzo caudal en estos campos, la labor sistemática y paciente que era necesaria, no se ha emprendido hasta años recientes. *El Instituto de Investigaciones de la Universidad de Chile o actividades en torno a las por él organizadas, han sido los impulsores principales de esa labor.*

Al ser creado el *Instituto de Investigaciones Musicales*, como entidad dependiente de la entonces Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, recogió en su seno las labores acumuladas desde 1943 por el *Instituto de Investigaciones del Folklore Musical* de la citada Facultad y por el *Archivo Folklórico* de la Dirección de Informaciones y Cultura del Ministerio del Interior, incorporado a la entidad universitaria al crearse el Instituto de Investigaciones Musicales. Este pasó a depender de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, al fundarse la Facultad en 1948. Alcanzó entonces la estructura que hoy tiene, *abarcando por entero en sus secciones de Historia, Musicología, Folklore, Pedagogía y Publicaciones, las investigaciones científicas y artísticas en el terreno de la musicología y del folklore que le fijan sus fines.* Los profesores Salas Viú, Orrego Salas y Urrutia

Blondel centraron dentro del Instituto de Investigaciones Musicales su actividad como estudiosos de la música en sus ramas técnicas e históricas; Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín y Carlos Isamitt, sus valiosas contribuciones al estudio de la música artística del pasado chileno y al del folklore en sus más diversas manifestaciones. Las aportaciones de musicólogos y folkloristas que trabajaron en la Dirección de Informaciones y Cultura, en otros organismos oficiales o particulares o independientemente, se sumaron como ya se ha dicho, a las de los especialistas pertenecientes al Instituto, haciéndose así más amplia y variada la colecta de materiales folklóricos y su difusión por el organismo Universitario. El resumen de las actividades del Instituto que recogemos a continuación puede ofrecer una idea de esa labor total, con referencia a los investigadores que a ella han contribuido.

En dos aspectos fundamentales se ha distribuido la labor del Instituto de Investigaciones Musicales en cuanto al folklore: la recolección, clasificación y análisis de materiales folklóricos; la difusión de su conocimiento en conciertos, transmisiones por radio, cursos, conferencias y publicaciones. Con base de partida en la recopilación de investigaciones anteriores desde 1943 a 1952, el Instituto ha organizado entre otros de menor importancia, los siguientes viajes de estudio y recogidas de ejemplos folklore musical chileno: al Departamento de Maipo (1943); a la zona sur, desde Talca a Puerto Montt; a la provincia y costa de Valparaíso; al Santuario de La Tirana (Departamento de Tarapacá); al Departamento de Melipilla, con San Jerónimo de Alhué (1944); a los Santuarios de Nuestra Señora de las Peñas y Virgen de Andacollo, con extensión a las provincias de Tarapacá y Coquimbo, desde Antofagasta a La Serena; las provincias del sur, desde Talca a Concepción; a la región de La Ligua y Petorca; a la provincia de zonas colindantes con la Cordillera y el desierto de Atacama (1946); al Santuario de Nuestra Señora de la Candelaria, a San Fernando de Copiapó y jira complementaria a la zona costera de la provincia de Aconcagua; a la provincia de Ovalle; a las localidades de Talagante, San Francisco del Monte y otras de la periferia de Santiago (1948); a la zona costera Valparaíso, Concón, La Ligua; a la provincia de Curicó; a las festividades del Niño Dios de Sotaquí y del Señor de la Tierra de Cunlagua y localidades vecinas (1949); a San Pedro de Atacama, Ríos Salado y Alto Loa (provincia de Antofagasta); a la región sur, zona de Temuco a Valdivia (1950); a la isla de Chiloé (1951); a las provincias de Concepción y Valdivia (1952).

Estos viajes de investigación fueron llevados a cabo, sistemáticamente año por año, por los folkloristas Carlos Lavín, Eugenio Pereira Salas, Carlos Isamitt, Pablo Garrido, Margot y Estela Loyola, el compositor Alfonso Letelier, los técnicos de grabación Floreal Castro, Alberto Herrera, Manuel Cajiao y Miguel Barros.

En la mayor parte de las excursiones folklóricas, sobre todo a partir de 1946, se han empleado equipos portátiles de grabación del Departamento de

Grabaciones del Conservatorio Nacional. Cintas cinematográficas se han impreso de las festividades de La Tirana, bajo la dirección de Pablo Garrido, y de numerosos santuarios y fiestas rituales del norte de Chile, recogidas por el musicólogo, colaborador del Instituto, Hans Helfritz. Las grabaciones en discos de fonógrafo y cinta magnética, las anotaciones musicales y documentación literaria, se hallan recogidas y clasificadas en el Fondo General Folklórico y en el Archivo Folklórico del Instituto. Sobre los materiales recogidos en esta acumulación e investigaciones, se han publicado hasta la fecha por el Instituto, los siguientes libros y monografías: *"Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile"*, opúsculo redactado por el personal técnico del Instituto, con estudios y anotaciones musicales de las canciones y danzas más características del folklore criollo. Este libro complementa la documentación grabada en el álbum de diez discos dobles del mismo título. Monografías del Instituto de Investigaciones Musicales sobre materias folklóricas: Pereira Salas: *"La música en la Isla de Pascua"* y *"Guía Bibliográfica para el estudio del Folklore de Chile"*; Carlos Vega: *"La forma de la Cueca Chilena"*; Vicente T. Mendoza: *"La Canción Chilena en México"*; Carlos Lavín: *"Nuestra Señora de las Peñas"* y *"La Tirana. Ritual del Norte de Chile"*.

Entre los principales actos de difusión de la música folklórica de Chile, el Instituto de Investigaciones Musicales ha organizado varios conciertos de canciones y danzas vernáculas en los Teatros Municipal y Cervantes y Salón de Honor de la Universidad de Chile, en Santiago; jiras a provincias de difusión folklórica en conciertos interpretados por las Hermanas Loyola y otros ejecutantes del folklore; series de conferencias sobre *"Folklore Musical Andino"* a cargo de Hans Helfritz; *"La Pascua Chilena"* por Eugenio Pereira Salas, *"Geografía Musical de Chile"* por Carlos Lavín; *"El Folklore Musical de Brasil"*, por Francisco Curt Lange. En el presente año el Instituto ha organizado un curso de interpretación de danzas folklóricas, en cooperación con el Departamento de Extensión Estudiantil de la Universidad de Chile y otro similar en colaboración con la Agrupación Folklórica de Chile, ambos bajo el asesoramiento técnico de Carlos Lavín. En su carácter de organismo consultivo, el Archivo Folklórico del Instituto regulariza su activa cooperación con otras entidades y centros culturales, facilitando sus exclusivas documentaciones tanto literaria como musical y gráfica, especialmente en lo que se refiere a iconografía, grabaciones y bibliografía. Han solicitado sus servicios los alumnos de institutos, liceos y escuelas normales de Santiago y provincias y los cursos de orientación artística de la Universidad de Chile que tiene a su cargo el Departamento de Extensión Cultural de esta Universidad. Se han intercambiado materiales gráficos con el Departamento de Cinematografía de la misma Universidad, como también se ha atendido las solicitudes de materiales y datos del Departamento Cultural de la Embajada de Francia, del Instituto Chileno de Cultura Hispánica y de otros organismos similares.

Aparte de las publicaciones y cursos que el Instituto ha consagrado a otras ramas de la musicología ajenas al folklore, un especial interés se ha prestado al estudio y revaloración de la música artística de Chile, tanto en el pasado colonial, como en los años de la independencia y consolidación de la nacionalidad, el pasado inmediato y el estado actual de la creación musical chilena.

A la obra de Eugenio Pereira Salas, "*Orígenes del Arte Musical en Chile*", excelente estudio de la música chilena desde la conquista a los comienzos del siglo XIX, se unirán en breve, como ediciones del Instituto, el segundo tomo de esta Historia de la Música Chilena, correspondiente al siglo romántico, escrito también por Eugenio Pereira Salas y un tercero sobre la música contemporánea, realizado por Vicente Salas Viú." (ORREGO, 1952:3-6).

LA MÚSICA TRADICIONAL ENTRA A LA UNIVERSIDAD DE CHILE

El Concierto de Música Popular Chilena

La programación y realización del "Concierto de Música Chilena", en la Primera Temporada de Conciertos, organizada por el recién creado Instituto de Extensión Musical.

El "*Concierto de Música Popular Chilena*", en la Primera Temporada de Conciertos de Cámara, el que marca un momento histórico, de gran significado para la difusión y proyección del folklore musical. Es la primera vez, que el público chileno puede asistir a una audición de música tradicional, en que los más significativos temas fueron tomados de los cultores, junto a temas de autores que basan sus creaciones en las formas tradicionales de las tonadas, canciones y especies danzadas.

Un hecho único, que inicia una forma de presentación de la música tradicional, fue lo que aconteció el día lunes 26 de julio de 1943.

El jueves 22 de julio publicaba un destacado aviso de prensa: "*SOCIEDAD DE MÚSICA DE CÁMARA - Lunes 26 de julio, en la Sala Cervantes - 11° concierto de abono - PROGRAMA DE MÚSICA POPULAR CHILENA - Canciones del Folklore Histórico, del Tradicional y del Moderno, ejecutados por los conjuntos típicos: LOS PROVINCIANOS, DÚO REY SILVA, HERMANAS LOYOLA Y ELENA MORENO - Localidades en venta en la boletería del Cervantes*".

El viernes 23, en una crónica se decía que: "*Organizado por el Instituto de Extensión Musical, con la colaboración de los musicólogos señores Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Pablo Garrido y Alfonso Letelier, se ejecutará el próximo lunes 26 de julio en la Sala Cervantes, un concierto de música popular chilena, como oncenno concierto de la primera temporada de la Sociedad Chilena de Música de Cámara. El concierto será interpretado por la solista Elena Moreno y por los conjuntos*

típicos *Los Provincianos*, *Hermanas Loyola* y *Dúo Rey-Silva*. El programa está formado por canciones del folklóre histórico, tradicional y moderno. El Departamento de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes ha prestado su valiosa colaboración por medio de los musicólogos antes citados, a la realización de este concierto, que presenta un especial relieve artístico y cultural. Localidades en venta en la boletería del Cervantes, en un reducido número y a punto de agotarse”.

En una entrevista realizada a la señora Teresa Orrego Salas, hija de doña Filomena Salas, en julio de 1997, nos manifestó que “los principales inspiradores del concierto fueron Eugenio Pereira Salas, Carlos Lavín y Pablo Garrido, a los que sumó Alfonso Letelier. Este aportó parte del repertorio recopilado en *Aculeo*. Estos señores se empezaron a entusiasmar con la música desconocida, como lo era la música tradicional en esos tiempos. Era la época de los Cuatro Huasos y del nuevo conjunto denominado *Huasos Quincheros*; ellos eran los que difundían música chilena. El folklóre musical sólo se conocía en las ramadas dieciocheras del Parque Cousiño y también en las ramadas con motivo de las fiestas navideñas que se celebraban en la Alameda Bernardo O’Higgins, con gran presencia de público. Allí se cantaban cantos al Niño Jesús, junto a las cuecas que se bailaban con gran alegría. No se conocía todavía la palabra folklóre”. Más adelante nos comenta que “Pablo Garrido había viajado a Estados Unidos, donde se entusiasmó con la música folklórica afro-americana, y vino a influenciar el medio musical chileno con el folklóre”.

Y continúa con sus noticias de ese momento: “El público que asistía a esos conciertos de la Temporada de Música de Cámara, era reducido, de acuerdo a la capacidad de la Sala Cervantes. Este Concierto del 26 de julio, constituyó una gran sorpresa y novedad, además del escogido repertorio, los intérpretes iban ataviados con una indumentaria especialmente confeccionada para la ocasión. Los intérpretes actuaban en los restaurantes y lugares nocturnos, como también en la radio, donde se hacían espectáculos en vivo.”

Don Eugenio Pereira Salas pertenecía a un grupo de intelectuales y músicos de la época, que se interesaron por la investigación de la música tradicional, de allí surgió la feliz idea de realizar ese Concierto. Con sus profundos conocimientos e investigaciones de la música tradicional había publicado en 1941: “*Los Orígenes del Arte Musical en Chile*”, obra maestra aún no superada.

El Concierto causó gran impresión, “por lo bonito, no por lo extraordinario, ni la excelencia; impactó por la novedad, los asistentes encontraron las letras preciosas, la inmensa variedad de ritmos que fueron presentados, teniendo en cuenta que hasta ese momento sólo se conocían la tonada, la cueca y los valsecitos. Se amplió el panorama de la música tradicional, se empezó a hablar de la resbalosa, del cuando, del pequén”, nos acota la señora Orrego.

El programa impreso del 11º Concierto de la Primera Temporada de 1943, denominado "*Concierto de Música Popular Chilena*", puede ser modesto por la calidad de su impresión, pero de incalculable valor historiográfico para la historia de la música chilena, en especial para la música folklórica y popular de nuestro país, por la cantidad de informaciones culturales que contiene. El Concierto estuvo organizado por la Sociedad de Música de Cámara, cuya Presidenta Honoraria era la Primera Dama de la Nación, señora Marta Ide de Ríos, bajo el patrocinio y auspicio de la Universidad de Chile, a través del Instituto de Extensión Musical, cuya directiva estaba presidida por Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Artística de la Universidad. Después de unas breves palabras de introducción de don Domingo Santa Cruz, vinieron los comentarios del músico don Pablo Garrido.

Un artículo en "El Diario Ilustrado", da noticias, con la siguiente nota periodística: "*La más grata sorpresa nos hemos llevado ayer tarde en el undécimo concierto de la Sociedad de Música de Cámara que estaba destinado a la música popular chilena. Como desconocíamos la labor preliminar llevada a cabo por la Sección de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Artes, en este sentido confesamos que acudimos a la Sala Cervantes con cierta pesimista curiosidad. Nuestro folklore musical ha perdido tanto en lo que va corrido del siglo, sus modalidades tradicionales que más ha creado un franco escepticismo respecto a la pureza de conservación y sobre todo a la significación artística de su desarrollo actual.*"

La iniciativa tomada por el Instituto de Extensión Musical en el sentido de investigar seriamente los orígenes de la música de canto y bailes populares, que florecieron durante la formación de nuestra nacionalidad y de desenterrar los viejos motivos de tonadas, cuecas y canciones que tuvieron su época de auge en todo el período romántico, constituye la primera cruzada efectiva que se realiza entre nosotros para redimir el folklore musical chileno de todos los pecados de lesa musicalidad y literatura cometida de 1900 a esta parte."

"El programa realizado en la Sala Cervantes el día lunes 26 de julio, a las 18:30 horas, con comentarios de Pablo Garrido, contempló tres partes: I. "Folklore histórico", bajo la dirección y selección de Eugenio Pereira Salas; II. "Folklore tradicional", bajo la dirección de Jorge Urrutia Blondel; y III. "Folklore actual, campesino y urbano". Los ejecutantes que participaron fueron Margot Loyola, guitarra; Estela Loyola, guitarra; Sergio Silva, guitarra; Elena Moreno, voz y guitarra; y "Los Provincianos", cuatro voces de hombre y cuatro guitarras. La selección de este programa fue hecha por el Departamento de Investigación Folklórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, con intervención de los musicólogos Pereira Salas, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Jorge Urrutia Blondel, Pablo Garrido y Alfonso Letelier. Secretaria Filomena Salas."

“No hay nada más atrayente —para nosotros— que esa canción nacida a la sombra de la ramada campesina. Esa tonada lleva en sí la pureza del ambiente de su origen, el buen humor y el sentimiento. Del huaso que extrae con sus manos la vitalidad de la tierra chilena. No es una planta de conservatorio, sino aquella que bebió la claridad del arroyo y los fuertes rayos de sol de verano. A veces, en su traqueteo urbano suele perder algo de su candor y de esa frescura que trajera, a modo de regalo, de los pastizales sureños, haciéndose, entonces, pretenciosa como cualquier canción de tablado teatral; pero no siempre sucede tal desaliño.

Después de unas breves palabras de introducción dichas por el Presidente del Instituto de Extensión Musical, don Domingo Santa Cruz, para justificar la inclusión de la música folklórica en los conciertos de música de cámara, se dio comienzo al programa con un Aire, un Zapateo, un Cuando y dos Zamacuecas, interpretadas por las Hermanas Loyola, por Sergio Silva y Alberto Rey. Sus versiones fueron magníficas y dignas del entusiasmo que ellas levantaron en la numerosa concurrencia. Los otros conjuntos obtuvieron igual acogida, como Elena Moreno, al cantar y ejecutar Canciones de Velorio, Cantos de Alabanzas, Refalosas, Esquinazos y otras producciones populares del acervo musical del país.

El comentario del programa lo realizó Pablo Garrido, que es una autoridad en la materia. Su disertación al margen de cada trozo fue amenísima y llena de datos históricos novedosos que hablan muy en alto de su gran preparación en el ramo.

Este concierto constituyó una lección viva de la evolución experimentada por la música popular chilena, a partir del siglo XVIII, lección que debiera repetirse en un local más amplio donde pudiera concurrir el mayor número posible de estudiantes pertenecientes a las diversas ramas de la enseñanza nacional.” Antonio Acevedo Hernández.

Otro artículo de prensa denominado: “EL DEPARTAMENTO DE INVESTIGACIÓN FOLKLÓRICA”, por Dr. A. Goldschmidt, aporta los siguientes comentarios: “Con el concierto de la Sociedad de Música de Cámara, que se efectuó el lunes pasado, en la Sala Cervantes, y estuvo dedicado, exclusivamente a música folklórica, aparece, por primera vez, el Departamento de Investigación Folklórica de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile como una realidad ante el público, exhibiendo sus resultados iniciales. El sólo hecho que la Facultad de Bellas Artes ha dado vida a tal departamento es de la mayor trascendencia, desde varios aspectos: En primer lugar, la Facultad se pone, por primera vez, desde su establecimiento, al tono de una institución universitaria, en conformidad a las normas válidas en todo el mundo; pues, si dejamos aparte la organización de un seminario psico-técnico de pedagogía musical dentro del Conservatorio Nacional, que, como creemos,

ha dejado de existir desde hace tiempo, este departamento recientemente fundado, es la primera tentativa seria de organizar dentro de la Facultad de Bellas Artes, una labor científica, con fundamentos serios. No cabe duda, que debe haber costado mucho para revolucionar a fondo la mentalidad que ha predominado, hasta ahora, en dicha Facultad, para llegar a este resultado. No debemos de estar muy lejos de la verdad si creemos que la vuelta de don Carlos Lavín, destacado musicólogo, que ha actuado, por largos años, como investigador del folklore de todo el mundo y como colaborador de grandes trabajos internacionales en esta materia..."

Sin lugar a dudas, el *Concierto* de la Sala Cervantes es un hito en la historia de la música tradicional chilena, de gran influencia para lo que ha venido después en el campo de la proyección del folklore chileno.

El Concierto de Música Folklórica

La repetición del Concierto, esta vez en el Teatro Municipal, principal y tradicional escenario, cuyo programa impreso denominado "Chile", se constituyó en un documento que planteó y diseñó una nueva proposición metodológica para la época, en torno de la música tradicional.

El Concierto realizado en julio, se repitió el 6 de noviembre, en el Teatro Municipal, conservando similares características. Para esa ocasión, los organizadores fueron más estrictos, centrando el repertorio sólo aquel extraído del trabajo de investigación, recopilación y estudio, que con tanto entusiasmo habían iniciado. Para esta oportunidad la novedad fue la publicación de "Chile", un folleto - programa, que constituye un documento fundamental, donde se conceptualiza el pensamiento de los estudiosos que lideraron el nacimiento del estudio del folklore musical de nuestro país.

También el 5 de noviembre, otra publicación anuncia: "EL FOLKLORE MUSICAL DE NUESTRA PATRIA OIREMOS MAÑANA EN EL TEATRO MUNICIPAL". "El concierto de música folklórica chilena, que ofrece mañana el Instituto de Extensión Musical, tiene las características de un auténtico acontecimiento artístico. La Comisión de Investigaciones Folklóricas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, después de una lenta selección entre la infinidad de obras que ofrecían un interés verdaderamente autóctono, presenta el fruto de su trabajo científico en este concierto. Conjuntos típicos chilenos de gran mérito artístico, tendrán a su cargo la interpretación de este festival que será una revelación para los extranjeros que a él concurren, así como un orgullo para los compatriotas que sabrán valorar uno de los esfuerzos más loables de restitución del verdadero folklore de la patria. Un programa con notación musical de las obras que se interpretarán, comentarios explicativos y grabados alusivos a las canciones ha sido prolijamente preparado para este concierto, programa que constituye un documento histórico de gran valor.

“Otra feliz iniciativa es la publicación del folleto “Chile”, a modo de explicación de los programas de los conciertos. Este folleto es el primer intento destinado a ofrecer una visión orgánica, tanto del material folklórico-musical, como de conceptos y métodos de estudio relativos a esta especialidad, con las limitaciones propias del reducido espacio disponible. En él traza Eugenio Pereira una condensada *Perspectiva Histórica de la Música Popular Chilena*. Carlos Lavín expone *Las Tradiciones de Música Típica Chilena*, con el objeto de determinar *lo verdaderamente criollo*. Domingo Santa Cruz —de quien reproducen las palabras con las que inaugurara el Primer Concierto Folklórico—, señala la nueva preocupación causada por el folklore en el Instituto de Extensión Musical, y puntualiza la tarea ya cumplida y los futuros planes. La selección de música folklórica, con comentarios de Pablo Garrido, permite apreciar un panorama bastante completo y auténtico de ella; siguen los artículos de Carlos Lavín, *Tres Tipos de Zamacueca*, y *La Música Popular de Chile y la Española*, de Vicente Salas, donde su autor plantea su opinión personal acerca de la ascendencia de la *cueca*; más algunas declaraciones sobre su interés por estos estudios de los ya nombrados Isamitt, Lavín, Garrido y Urrutia. Concluye esta publicación con unos “Apuntes sobre el Problema Folklórico”, de Filomena Salas en que se pretende llegar a un concepto de folklore musical, delimitando previamente el objeto materia de acuerdo con diversas opiniones de los especialistas; sin embargo, en este planteamiento, la autora no llega a ninguna conclusión objetiva, quedándose más bien en una relación de los trabajos recolectores de chilenos y extranjeros, tanto en el campo de la Etnografía como en el Folklore.” (DANNEMANN, 1961:12-13).

La Edición Fonográfica de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile

La edición fonográfica de “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”, grabaciones y folletos, los primeros realizados con una carácter científico, musicológico y etnográfico.

Con las grabaciones realizadas en el campo mismo, y con los aires tradicionales del archivo del instituto, pudo el comité técnico ofrecer una primera muestra de la labor efectuada, y así, a comienzos del mes de diciembre, circuló el álbum de discos intitulado “*Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*”, con diez discos, sello RCA Victor, que comprende una selección de 25 melodías escogidas como auténticas en el campo de la música vernácula. El álbum fue acompañado de dos folletos explicativos escritos por Jorge Urrutia Blondel y Eugenio Pereira Salas.

Indudablemente fue una feliz consecuencia de los Conciertos reseñados y realizados durante el año 1944. “*Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile*”, es un hito histórico en el desarrollo de la difusión de la música chilena, marca el inicio de grabaciones informadas y documentadas, muy bien presentadas por el Instituto de Investigaciones Folklóricas de la Universidad de Chile. Es

otra manifestación de la "proyección" artística la música tradicional chilena.

La producción de serie de grabaciones correspondió a Filomena Salas, Secretaria del Instituto.

Índice de las grabaciones fonográficas

"Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile". Grabaciones RCA Victor. Selección dirigida por el Instituto Folklórico-Musical de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Fabricación Chilena. Grabaciones de la Universidad de Chile, 1944. Corporación de Radio de Chile S. A. Santiago-Chile. Discos ortofónicos 78 r.p.m.

CX 17 - A (1) Zapateo (1713)
(Transcripción de Frazier)
José Molina, arpa y Hermanas Loyola, guitarra.
(2) Zamacueca (1840) "*Negro Querido*"
(Música de José Zapiola)
Hermanas Loyola, canto y guitarra.

CX 17 - B Cuando (1828) Danza popular.
(Transcripción de E. Poeppig, Valparaíso)
Hermanas Loyola, canto y dos guitarras.
José Molina - Luis Garrido, arpa y guitarra,

CX 18 - A (1) Canto A Lo Divino
(Investigación de Eugenio Pereira Salas)
Estela Loyola, con dos guitarras
(2) *EL AIRE* - Danza del siglo XIX
(Recop. María Luisa Sepúlveda)
Hermanas Loyola, canto y guitarra.

CX 18 - B Zamacueca "*El Imposible*"
(Recopilada por María Luisa Sepúlveda)
Hermanas Loyola, canto y guitarra
Luis Garrido, guitarra

CX 19 - A Resbalosa- Danza popular del siglo XIX
(Recogida por Adelina Parra de Montero)
Los Provincianos
Cuatro voces y guitarras.

CX 19 - B Tonada "*Es tan grande mi dolor*"
(Recogida por Carmen Alvarez)
Hermanas Loyola, canto y dos guitarras
José Molina - Luis Garrido, arpa y guitarra

CX 20 - A Cancion "*La Pastora*"
(Recogida por Carmen Alvarez)
Estela Loyola, canto y guitarra.

- José Molina – Margot Loyola
Arpa y guitarra.
- CX 20 – B Cueca “*Blanca Azucena*”
(Recogida por Carmen Alvarez)
Hnas. Loyola, canto y dos guitarras,
José Molina – Luis Garrido, arpa y guitarra.
- CX 21 – A Esquinazo de Navidad
“Despierta Niñito Dios”
(Recogido por Alfonso Letelier)
Hnas. Loyola, canto y guitarra
José Molina – Luis Garrido, arpa y guitarra
- CX 21 – B Villancicos
Señora Doña María
Buenas noches Mariquita
(Recogidos por Alfonso Letelier)
Hnas. Loyola, canto y guitarra
José Molina – Luis Garrido, arpa y guitarra
- CX 22 – A Cueca (Bailable) “*El Preso*”
(Recogida por José Letelier)
Hnas. Loyola, canto y guitarra
José Molina – Luis Garrido, arpa y guitarra
- CX 22 – B Cueca (Bailable) “*Cara a cara, pecho al frente*”
(Recogida por José Letelier)
Hnas. Loyola, canto y guitarra
José Molina – Luis Garrido, arpa y guitarra
- “Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile”. II Serie. Grabaciones RCA Victor.
Selección dirigida por el Instituto Folklórico-Musical de la Facultad de Bellas
Artes de la Universidad de Chile. Fabricación Chilena. Grabaciones de la Uni-
versidad de Chile, 1944. Corporación de Radio de Chile S. A. Santiago - Chi-
le. Discos ortofónicos 78 r.p.m.
- CX 27 – A (1) Sajuria – Danza de la Patria Nueva
(1) Costillar – Danza tradicional de Chiloé
Pepe Icarte y Luis Garrido
(Una voz y dos guitarras)
- CX 27 – B Despedimento del Angelito
Canto de velorio (Alhué)
Rosalindo Allende
Canto y guitarra
- CX 28 – A Refalosa – Baile popular del siglo XIX.
Recogida de Amanda Acuña (San Carlos)
Amanda y Olga Acuña

- (Dos voces y guitarra)
- CX 28 - B Secudiana - Danza de la Patria Nueva
 Recogida de Amanda Acuña (San Carlos)
 Amanda y Olga Acuña
 (Dos voces y guitarra)
- CX 29 - A Décimas (*a lo Divino y lo Humano*)
 1. - Incendio de La Compañía
 (Tres voces y una guitarra)
 2. - Pasión de Cristo
 (Tres voces y una guitarra)
 3. - Parabienes a los Novios
 (Tres voces y dos guitarras)
 Amanda y Olga Acuña y Derlinda Araya
- CX 29 - B (1) La Porteña- Baile tradicional de San Carlos.
 (Tres voces y una guitarra)
 (2) Allá Voy a Ver Si Pueo- Tonada Cordillerana
 Amanda Acuña voz y guitarra.
- CX 30 - A Que Dichoso El Angelito
 (Canto de velorio) (San Carlos)
 Amanda y Olga Acuña
 (Dos voces y guitarra)
- CX 30 - B El Pequén - Danza Antigua
 (El Mangarral - Cauquenes)
 Ismael Navarrete
 Canto y guitarra

Carlos Humeres, crítico de Diario "El Mercurio", se refirió con excelentes comentarios acerca de las grabaciones fonográficas.

"EL ALBUM DE AIRES TRADICIONALES Y FOLKLORICOS DE CHILE
 El Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes, ha editado una magnífica colección de 10 discos dobles (Sello RCA Victor) de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile. Esta iniciativa cobró cuerpo con la imperiosa necesidad de dar a conocer nuestros auténticos valores populares chilenos y es así como el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, dirigido por el conocido historiador y musicólogo, profesor Eugenio Pereira Salas, llevó a buen término su propósito al dar a conocer al público la admirable selección folklórica que fue presentada en grabaciones hechas con sumo cuidado, y basándose en estudios detenidos y de interpretaciones auténticas. Colaboraron con el profesor Pereira, el señor Carlos Lavín, renombrado investigador del folklore chileno; los profesores señores Carlos Isamitt y Jorge Urrutia Blondel, actuando como secretaria la señora Filomena

Salas y como ayudante técnico para la notación y grabaciones el señor Miguel Barros.

Esta comisión, con el objeto de dar a conocer lo más fielmente posible los valores tradicionales de nuestra música, se preocupó esencialmente de seleccionar entre los numerosos intérpretes a los más auténticos cultivadores de la música popular.

El público chileno ha sabido apreciar los esfuerzos del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, ya que el mencionado álbum ha tenido una extensa difusión y gran número de suscriptores.

En el extranjero se ha valorado este magnífico álbum, al ser utilizadas sus grabaciones para fines de difusión cultural y para numerosas discotecas de instituciones artísticas y de enseñanza. Las grabaciones fueron escuchadas con verdadero interés en una audición que tuvo lugar bajo los auspicios del Instituto Cultural Argentino-Chileno de Buenos Aires, que fue transmitida por Radio del Estado, y en el cual se leyó un comentario del literato chileno Oreste Plath, acerca de "Interpretación propia y ajena de la cueca". Por otra parte fue transmitida una charla de la escritora Marta Brunet sobre "Pascua Popular Chilena", ilustrada con las grabaciones mencionadas.

Igualmente este álbum ha despertado un gran interés en México y Estados Unidos, países en los cuales ha sido elogiosamente comentado.

Como se puede ver, el Album Folklórico ha venido a llenar un vacío que existía largo tiempo, debido a que no se había hecho aún un estudio minucioso de nuestros aires tradicionales la seriedad con que fueron hechas estas grabaciones se deduce de las palabras de Carlos Lavín, que expresan lo que sigue: "Este álbum ha sido seleccionado por el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, buscando las versiones más castizas y las interpretaciones más genuinamente chilenas, que se han ido descubriendo en los más diversos medios".

La trascendencia de estas grabaciones también ha sido comprendida por la prensa de nuestro país, de la cual destacamos la opinión de "El Mercurio": "El Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales acaba de editar en álbum que, con el tiempo, señalará una fecha en la cultura nacional". Otros diarios abundaron en expresiones semejantes" (RMCH'1, 1945:40-41).

"En el mes de diciembre de 1944 se entregó al público en forma completa, la colección denominada "Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile", realizada por RCA Victor en sus estudios de Santiago, y que constituye un álbum de 10 discos dobles que contienen 27 ejemplos genéricos de música nacional. Incluye el álbum dos folletos explicativos, la melodía de las canciones en notación musical, y comentarios de Eugenio Pereira Salas y de Jorge Urrutia Blondel; la responsabilidad en la impresión estuvo a cargo de Filomena Salas. Las interpretaciones fueron realizadas por las hermanas Estela y

Margot Loyola, el conjunto 'Los Provincianos', el Dúo Molina-Garrido, Pepe Icarte, Rosalindo Allende, Amanda y Olga Acuña, Derlinda Araya e Ismael Navarrete. Los intérpretes se seleccionaron cuidadosamente en Santiago y provincias, después de un concurso de eliminación. Se prefirió a los citados, entre otros muchos, por considerar los miembros de la Comisión que eran los intérpretes que presentaron, en lo posible, la mejor forma auténtica del cantar tradicional y campesino, sin afectaciones teatrales. Sobresalen especialmente en este aspecto las hermanas Margot y Estela Loyola, que han colaborado con gran eficiencia, seriedad y entusiasmo en las labores del Instituto, contribuyendo sistemáticamente al conocimiento de las composiciones recogidas por medio de sus actuaciones radiales y jiras por las diversas regiones del Chile. El álbum "Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile" ha sido profusamente solicitado por el público, tanto de Santiago y provincias, como del extranjero. Obtuvo la más entusiasta acogida y las más encomiásticas críticas de grandes folkloristas, como Charles Seeger, de la 'Unión Pan-Americana' de Washington; Steel Boggs, de la Universidad de North Caroline; John Beattie, de la Northwestern University, de Evanston; del investigador y compositor español Gustavo Durán, del argentino Manuel Vega, de la brasileña Oneida Alvarenga y del mexicano Vicente T. Mendoza."(SALAS, 1945:21-22).

CENTENARIO DEL FOLKLORE

LAS FESTIVIDADES DE LA SEMANA DEL FOLKLORE CHILENO

La celebración del centenario del vocablo folklore, en una actividad denominada "Centenario del Folklore. Semana del Folklore Chileno", que tuvo como sede al Teatro Municipal de Santiago.

La Universidad de Chile, con especial dedicación preparó un programa especial para conmemorar el centenario del vocablo FOLKLORE, que fue todo un acontecimiento cultural, con una amplia participación de los estamentos académicos y artísticos universitarios.

Una crónica de la prensa de Santiago, decía: "EL CENTENARIO DEL FOLKLORE. Nuevamente la Universidad de Chile con motivo de la celebración del Centenario del vocablo "folklore", organiza en agosto de 1946 una serie de actividades culturales, que culmina con una presentación de música folklórica, tradicional y popular, en la que nuevamente intervienen los intérpretes de 1943 y 1944. El Teatro Municipal se dignifica con la presencia de la música y la danza del pueblo chileno. Este hecho causó revuelo, al igual que el que suscitó el Concierto de la Sala Cervantes.

Diario El Mercurio. Lunes 19 de agosto de 1946, página 20. "Semana Folklórica se inauguró ayer en el Teatro Municipal." *En la tarde se inauguró la Semana Folklórica. A las 18 horas de hoy Salón de Honor de la Universi-*

dad de Chile, don Eugenio Pereira Salas, Profesor Jefe del Instituto de Investigación de Folklore Musical, dictará la charla "El Folklore Musical Chileno". Fue inaugurada en la Sala de Exposiciones del Ministerio, una exposición de piezas folklóricas el Profesor señor Tomás Lago, disertará acerca del "Arte Autóctono Chileno".

Miércoles 21 de agosto de 1946, página 9. *"El sábado se efectúa el Segundo Concierto de la Semana Folklórica con actuación de las Hermanas Loyola y Conjunto de Danzas. Este concierto presentará en forma muy novedosa y fiel al original, música araucana, aires tradicionales y folklóricos de Chile y danzas tradicionales del siglo XIX, Director Artístico es el conocido compositor y musicólogo Carlos Isamitt en el folklore araucano; Aires Tradicionales dirigidos por Eugenio Pereira Salas; las danzas tradicionales han sido preparadas por Australia Acuña y presentan un interesante cuadro del auténtico Santiago Antiguo."*

Martes 22 de agosto de 1946, página 9. *"Festival de Danzas y Cantos Folklóricos, habrá el sábado en el Municipal, con la actuación destacada de las Hermanas Loyola. Tomarán parte además los Hermanos Arias, el Conjunto Chileno formado por María Galaz (arpa), Ernesto Cerda (acordeón), Guillermo Soudy, Ricardo López y Gilberto Moreno (guitarras)."*

Sábado 24 de agosto de 1946, página 19. *"El folklore estudia eso que los escritores románticos llaman "el alma del pueblo", la sabiduría popular, las explicaciones que a los fenómenos de la naturaleza da directamente, sin estudios previos, el hombre del campo. Es folklore las leyendas que florecen a lo largo del territorio: las costumbres y fiestas con que se celebran los días tradicionales: Año Nuevo, Pascua, San Juan, Cruz de Mayo, los cuentos que el abuelito cuenta a la lumbre del fuego en las noches de campo, sean las travesuras de Pedro Urdemales, o las gracias del Soldadillo."*

Música folklórica es la cueca que expresa sus sentimientos, el alma tradicional o bien las viejas danzas desaparecidas, la sajuriana, el aire, la resbalosa, la nave. En el campo religioso son los bailes de Chinos de Andacollo, Sotaquí, Olmué o Concón; la corrida de Cristo de Cuasimodo, la Quema de Judas; la procesión de San Pedro de los pescadores.

Son folklóricas las lozas de Talagante, los chanchitos de greda de Quinchamalí, las imágenes de los santeros de Chiloé, los trenzados de mimbre, de crines y de lanas, en la cordillera de Parral, en Rari o en Temuco. Y esas artesanías y oficios tradicionales que se van transmitiendo de padres a hijos para decorar mates de calabazo, los estribos, las jáquimas y las mantas de huaso a lo largo del país en las regiones agrarias de Chile.

Es, en fin, folklórico todo aquello que queda grabado en una manera artística, musical, artesana, un aspecto original de la costumbre auténticas de pueblo, dice el musicólogo Eugenio Pereira Salas.

Hoy sábado a las 3 P.M. en el Teatro Municipal, tendrá lugar la gran fiesta folklórica que organiza la Universidad de Chile con su Instituto de Investigaciones. La primera parte, Música Araucana, "las Hermanas Loyola se presentarán con trajes y platería auténtica que usan las indias en sus grandes ceremonias, cantos que van acompañados del tambor misterioso de los indios, llamado cultrún"; la segunda parte dedicada a los Aires tradicionales y folklóricos de Chile; y la tercera parte, para concluir, con los Bailes Coloniales."

Lunes 26 de agosto de 1946, página 25. "Ayer fue clausurada la Semana Folklórica. Los miembros de la Asociación Folklórica adjunta al Museo Histórico Nacional, conmemoraron ayer el Centenario del Folklore, con una reunión que se realizó a las 18 horas en el Lucerna.

Diario El Ilustrado. Jueves 22 de agosto de 1946, página 16. "Se publica el aviso que anuncia la presentación del día 24 de agosto, en el Teatro Municipal, y que se repite el sábado, agregando, que: "Hoy a las 15 horas en el Teatro Municipal", dando detalles de los intérpretes y de los repertorios."

Sábado 24 de agosto de 1946, página 16. "SEGUNDO FESTIVAL DE LA SEMANA DEL FOLKLORE. Organizado por el Instituto de Investigación de Folklore Musical, Instituto de Extensión Musical, Ministerio de Educación. FIESTA DE LA DANZA Y DEL CANTO FOLKLÓRICO. HERMANAS LOYOLA y conjuntos de arpa, acordeón y guitarra. Música araucana - Aires Tradicionales - Bailes Coloniales, etc."

Domingo 25 de agosto de 1946. Página 25. "Hoy a las 11 se clausura Semana del Folklore con Concierto Coral de los Conjuntos de Laura Reyes y Carmen Cuevas. El interesante programa de este concierto incluye tonadas, rondas tradicionales, villancicos, cuecas, canciones folklóricas y danzas populares tradicionales. Este programa de cantos folklóricos armonizados para dos o tres voces con conjuntos de guitarras o solos, constituye toda una novedad, que interesará vivamente al público."

CONCIERTO DEL 24 DE AGOSTO DE 1946

En las "Últimas Noticias", de fecha 20 de julio, ya se daba un anticipo: "Las Hermanitas Loyola, darán a conocer la música auténtica que recogí en la Araucanía, nos dijo Carlos Isamitt. SOMOS HIJOS DE CULTURAS EXTRAÑAS PERO YA ENCONTRAREMOS NUESTRO PROPIO ESTILO. Carlos Isamitt es uno de los valores más positivos de la música chilena. Se caracteriza en primer lugar por ser un artista completo: pinta con un prodigioso sentido del color, la forma y el movimiento; escribe empleando un estilo fluido y rico en imágenes; posee una cultura en que se conjugan victoriosamente la universalidad y la especialización artística; y en música es un creador vigoroso y atormentado por el deseo de una permanente renovación. Pero si ya todos éstos son méritos extraordinarios en Isamitt, más notable es el hecho de ser el

primero que ha emprendido el estudio a fondo y a conciencia del alma y del folklore araucanos."

CINCO AÑOS EN ARAUCO. -"Mi interés por los aborígenes, nos dice, data de muy antiguo. Un día creí haber logrado mi objetivo visitando las reducciones del sur. Sin embargo, muy pronto me convenció de que la única manera de conocerlos, no es yendo a la Araucanía en calidad de turista, sino conviviendo con ellos, compenetrándose de sus mitos, de su actitud frente a los misterios de la vida y la muerte, de sus costumbres y sus expresiones artísticas. El primer inconveniente en esta tarea es el idioma y fue esa consideración fundamental la que me animó cuando me inicié en el estudio de la lengua de nuestros admirables indígenas. Cinco años de permanencia entre ellos me dieron un dominio acabado de todo lo que puede constituir el alma y la cultura araucanas y me autorizan para hablar de esa materia con pleno conocimiento de causa. Es decir, al revés de muchos distinguidos historiadores, ensayistas y musicólogos que hablan del tema con elementos de segunda mano".

-¿Cuáles han sido los frutos de esos estudios y experiencias? -"Para empezar, un libro que aparecerá muy pronto y en el que ofrezco al público ilustrado una selección de maravillosas leyendas araucanas tomadas directamente de la tradición oral y que son un prodigio de sensibilidad y un venero inagotable de datos para una interpretación del alma aborígen. Este libro tiene sobre otras recopilaciones, las de Guevara por ejemplo, la ventaja de mi dominio de la lengua indígena y la escrupulosidad con que realicé este trabajo. La otra fase de mi labor en ese sentido son las innumerables canciones que transcribí durante mi permanencia en la Araucanía".

-¿Se han dado a conocer estas canciones al público chileno? UN CONCIERTO SIN PRECEDENTES -"Muy poco, para no faltar a la verdad, nos responde Isamitt, Matilde Broders ha cantado en forma admirable mi "Friso Araucano", mosaico auténticamente folklórico formado por siete canciones. En la actualidad, las Hermanitas Loyola preparan un magnífico concierto de música araucana recogida por mí y bajo mi dirección inmediata. Dada la calidad de estas jóvenes y prestigiosas artistas, estoy seguro de que ese concierto hará época en la historia de la divulgación folklórica".

REALIZACIONES PROMISORIAS

-¿Cree usted en la posibilidad de que un día el folklore araucano y campesino dé margen a un movimiento musical que puede ser la expresión genuina del espíritu nacional? -"No me parece imposible. Lo importante es que los compositores utilicen sus modalidades esenciales, tales como el ritmo, el acento, pero sin entorpecer el libre desarrollo de su espíritu creador. Así ha triunfado la llamada música nacionalista, que en el panorama de la cultura contemporá-

nea ostenta nombres como los de Bela Bartock en Hungría, Debussy en Francia, Grieg en Noruega, Mousorgsky en Rusia y Manuel de Falla en España. Sin embargo, en esta tarea demoraremos un poco. Somos producto de culturas ajenas y nos costará bastante para que lleguemos a encontrarnos a nosotros mismos. Hay, con todo, intentos serios y plausibles, como las "Doce Tonadas" de Humberto Allende; el 2º tiempo del "Concierto para Flauta" de Domingo Santa Cruz; "Nochebuena" de Bisquert, etc. Yo he contribuido con mi "Sonata Araucana", obra en que intento traducir los elementos básicos del alma indígena".

En "Las Últimas Noticias", del martes 23 de julio, aparece el siguiente artículo: *"Una fiesta próxima en el Municipal. "EL NUEVO MENSAJE DE LAS HERMANAS LOYOLA". Por Antonio Acevedo Hernández. "¡Las Hermanitas Loyola! Nadie les da otro calificativo; son siempre las Hermanitas Loyola. A fuerza de estudio y simpatía se han apoderado de todos los públicos; ellas han llegado más allá de toda ponderación en su arte, que está perfectamente dentro del folklore nacional; ellas no lo falsifican, lo interpretan. Debo agregar a sus cualidades su voluntad que no tiene límites.*

Margot imprime a sus interpretaciones una gracia viva que es Chile vibrante en sus momentos más optimistas; Estela canta con la más timbrada voz, ella es el canto interno, la filosofía del ser de esta tierra que tan pocas veces se alegra de verdad; el Dúo se completa maravillosamente.

Ahora, dentro de pocos días más, harán una presentación en el Municipal, presentándose en toda la gama de su arte. Colaboran con ellas los más cultivados espíritus, como Carlos Isamitt, que recogió auténticas obras araucanas y las trajo hasta nosotros; también la gran concertista Australia Acuña, que coopera con los bailes de la colonia: "Él Cuando", "El Aire" y la "Refalosa", de Pepe Icarte de Valdivia "La Sajuriana".

En una de las partes de tan interesante concierto cantarán como ellas lo saben hacerlo "Aires tradicionales y folklóricos de Chile". Cantarán Villancico: "Vengo del Peralillo", recogida en Alhué por las cantantes e intérpretes; "Canto de Velorio" recogido en San Carlos por Amanda Acuña conocida del público santiaguino; "Parabién" o canto para los novios que llegan a esposos, recogido por Ismael Navarrete en Cauquenes y por fin una tonada de coleo también en versión de las Loyola "Vámonos, negrito".

Lo más novedoso del concierto es sin duda, el aporte de Carlos Isamitt, que presenta seis aspectos de la desconocida música araucana; daré los títulos en castellano. Son: "Antigua canción de soltera", "Canción de cuna", "Canción para que se vaya el espíritu", "Canción de Machi", "Canción para hacer bailar al niño querido" y "Canción huilliche".

Estas obras de Carlos Isamitt se cantarán por primera vez ante el público chileno. En cuanto a los bailes de Australia Acuña, si bien es verdad que

los ha presentado Camila Bari, en forma destacada, tendrán esta vez una diversa interpretación que les dará novedad hasta cierto punto inédito. Bailarán Margot Loyola con Emilio Chaigneau y Estela Loyola con Germán Hauser. El acompañamiento en arpa a cargo de María Galaz que dirigiera el famoso Conjunto "Los Curicanos". Acordeón a cargo de Ernesto Cerda y guitarras y canto a cargo del compositor Guillermo Soudy, autor de "La Palomita", de Ricardo López y Gilberto Moreno.

Como se ve, será una jornada de arte popular chileno inolvidable; allí estará presente el verdadero folklore autorizado por firmas de alto prestigio de cultura insospechada y de grandes conocimientos en la materia. Había olvidado que también habrá una Cueca, no podía faltar; pero esta vez será una cueca entregada entera en el alma chilena. Es necesario recordar que la cueca se bailó en una época hermosa de Chile en los palacios y en las moradas más modestas y que don Manuel Bulnes fue recibido por las autoridades máximas del país, después de su triunfo de Yungay, con una fiesta en que hubo cuecas.

Yo me congratulo al dar cuenta de esta fiesta de tanta significación de arte nacional presentado dentro de la más limpia depuración y que tiene por intérpretes a las más apasionadas artistas chilenas". Antonio Acevedo Hernández.

En su edición del 21 de agosto, nuevamente "Las Últimas Noticias", anuncia: "SERA UN ACONTECIMIENTO EN LA HISTORIA DEL FOLKLORE CHILENO FESTIVAL DE LAS HERMANAS LOYOLA". "Como lo anunciamos en su oportunidad, las Hermanitas Loyola están terminando los preparativos del gran festival de Danzas y Cantos Folklóricos que ofrecerán al público santiaguino el sábado 24 del mes en curso a las 15 horas, en el Teatro Municipal. Será este festival un verdadero acontecimiento en la brillante historia del folklore chileno, ya que por primera vez tendremos oportunidad de conocerlo en sus aspectos más sobresalientes y característicos.

Sorprende en realidad el extraordinario criterio con que las simpáticas Hermanitas Loyola han confeccionado el programa que ofrecerán el sábado: han logrado, en efecto sintetizar en tres horas de exhibición, el panorama completo del folklore musical chileno pues lo inician con un grupo de canciones auténticas de la Araucanía, lo continúan con los aires tradicionales del campo chileno y lo finalizan con una novedosa presentación de bailes de la Colonia y los primeros años de la República."

INICIATIVA SIN PRECEDENTES. "En esta iniciativa artística que no tiene precedentes en Chile y que honra a estas modestas y abnegadas cultoras del folklore nacional, ha tenido también un papel preponderante el maestro Carlos Isamitt, quien, como se sabe, ha estado cinco años en la Araucanía, no solamente transcribiendo la tradición oral y musical de los indígenas, sino

compenetrándose como ningún otro músico lo ha hecho, del espíritu, los ritos y la lengua de nuestros admirables aborígenes. La participación del señor Isamitt en la elaboración del programa y en los numerosos ensayos realizados, es una garantía inestimable para quienes acudan el sábado al Municipal en busca de un conocimiento lo más directo posible del genuino folklore araucano.

La primera parte del programa está consagrada, como hemos dicho, a la música araucana recopilada por Isamitt. Las Hermanitas Loyola se presentarán ataviadas con el traje y la platería que usan las indias en los días de las grandes festividades religiosas y cantarán en lengua araucana, acompañadas de cultrún, el misterioso tambor de la selva. Destacamos en esta parte del programa Kui Fichi Kaebu UI (Canción de soltera); Umaq UI (Canción de cuna); Amun Pullul UI (Canción para que se vaya el espíritu); Purum UI Pichiche' en (Canción para que baile hijo bien amado) y Huilliche UI (Canción de los Huilliches)."

UN GRAN PROGRAMA. "En la segunda parte, las Hermanitas Loyola, ataviadas con el traje tradicional de las campesinas del Valle Central de antaño, interpretarán: Despedimiento del Angelito (Canto de velorio); Vengo del Peralillo (villancico); Canción Triste; Tu casamiento (parabién de matrimonio); Vámonos negrito (tonada de coleo); Peritas de agua (pregón). Además, darán a conocer el Pío Pa, danza antigua del sur.

En la tercera parte Margot y Estela Loyola, vestidas con trajes de época colonial, bailarán el Aire, danza del siglo XVII, La Resbalosa, danza del siglo XIX, Él Cuando, danza que estuvo en boga en la Independencia, La Sajuria, danza de la Patria Nueva, y una cueca auténtica recogida por Alfonso Letelier en Aculeo. En esta última parte acompañarán en arpa María Galaz; en acordeón Ernesto Cerda; en guitarra y canto, Guillermo Soudy, Ricardo López y Gilberto Moreno; y en los bailes coloniales los hermanos Arias".

En el diario "El Siglo", del 21 de agosto, también se hizo eco del concierto, publicando una fotografía, en donde Margot y Estela Loyola aparecen ataviadas, con vestuario y joyas mapuche: *"Rebuscando en la tradición nacional las hermanas Loyola han logrado hacer del folklore chileno, y en especial del de nuestra raza autóctona un verdadero espectáculo artístico de alto valor. Estas grandes artistas de la tonada, las vidalitas, los epeu, las zamacuecas y otras manifestaciones, darán un festival de danzas tradicionales y cantos folklóricos el sábado 24 a las 15 horas en el Teatro Municipal"*.

Chile y el Centenario del Folklore. "La palabra FOLKLORE acaba de cumplir un siglo de existencia. Con ello se enteran cien años desde que se diera categoría en la investigación y en la extensión artística al "saber tradicional del pueblo"; es decir, al arte popular que se ha venido transmitiendo de generación en generación, y que ha permitido conocer en su origen las modalidades del "saber popular" en las diferentes épocas.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en colaboración con el Instituto de Investigación del Folklore de la Facultad de Bellas Artes y el Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, ha querido destacar la significación de este acontecimiento, enviando a las provincias a las distinguidas folkloristas chilenas, Hermanas Loyola, en misión de extensión folklórica, después de las festividades de la "Semana del Folklore" que tuvo lugar recientemente en Santiago, y en las que Margot y Estela Loyola, tuvieron una actuación descollante.

El concierto, cuyo programa aquí se incluye, nos presenta seis canciones araucanas recopiladas por el compositor chileno Carlos Isamitt. Las Hermanas Loyola interpretan esta música en su forma original, sin arreglo alguno en la música ni en el texto, y con acompañamiento de cultrún, instrumento de percusión tradicional araucano. Vibra en estas canciones el sentimiento íntimo de la viril raza a la que cantara en estrofas inmortales Don Alonso de Ercilla.

Los Aires Tradicionales y Folklóricos -villancicos, cantos de velorio, tonadas y canciones- forman parte de la tradición popular chilena, y han sido recogidos en lugares apartados de los grandes centros urbanos, en donde se conservan desde hace muchos años y salen a relucir en las fiestas y acontecimientos populares y campesinos. En estos cantos, las Hermanas Loyola han conservado también sus interpretaciones, la forma original, el lenguaje exacto del pueblo que los concibió y los condujo de una a otra generación.

Finalmente, los Bailes Coloniales que ellas cantan, pertenecen a la música a cuyos compases se bailaba en la Colonia y en los albores de nuestra Independencia. Con excepción de la cueca, las demás danzas forman parte del pasado, y es para darnos una visión de ese pasado que las Hermanas Loyola nos presentan sus cantos sobre bailes antiguos."

El diario "El Siglo", en su edición del domingo 25 de agosto, al día siguiente del concierto, publica una fotografía con la siguiente leyenda: "SE SUPERARON LAS HERMANITAS LOYOLA". - "En el Municipal se efectuó en la tarde de ayer un festival de música araucana. Alcanzó un éxito extraordinario, tanto en lo que se refiere a la calidad del espectáculo, como a la cantidad de público. Ofrecemos un aspecto del festival, junto a los principales artistas aparecen el poeta cubano Nicolás Guillén y el senador Elías Lafertte".

En la revista "Zig zag", del 29 de agosto, junto a dos ilustrativas fotografías de lo ocurrido en el Concierto, informa: "JOYAS DE NUESTRO FOLKLORE SE MOSTRARON EN EL TEATRO MUNICIPAL. "Poniendo brillante término a la Semana del Folklore Chileno, celebrada en conmemoración del Centenario del Folklore, en el Teatro Municipal se realizó un festival de danzas y cantos folklóricos, en el cual se dieron a conocer música araucana, aires tradicionales y folklóricos del país y bailes coloniales, recogidos por distinguidos musicógrafos, como Carlos Isamitt y Australia Acuña. En las fotos,

dos aspectos de la ejecución de bailes coloniales por las hermanas Loyola y los hermanos Arias”.

También el popular semanario humorístico “Pobre Diablo”, se hizo eco de lo ocurrido: “*FOLKLORE*”. “*Acaba de terminar la semana en que, gracias a investigadores y descubridores de canciones, hemos aprendido que en Chile también existe la música folklórica ¡Que se asombren los directores artísticos de las radios! ¡Que se asombren los “cantores criollos”! La música folklórica de Chile no es el tango. Las Hermanitas Loyola, con mucha paciencia y resistencia física, enseñaron, el sábado pasado, cómo se baila, cómo se canta, y cómo se siente la música chilena. En la fotografía, pueden verlas en los momentos en que le “hacen punta” a la “resbalosa”, baile tradicional, conque solían divertirse los que “no usaban gomina”.*

En revista “Ecran”, del 3 de septiembre, junto a una fotografía en que se lee: “*En el Municipal, las Hermanitas Loyola, acompañadas del conjunto criollo DIC, interpretan la danza folklórica “La Resbalosa”;* en el programa final de la Semana Folklórica”, encontramos el siguiente artículo: “*FESTIVAL DE DANZAS Y CANTOS FOLKLÓRICOS*”. “*Los adictos a la música folklórica chilena esperaban desde hace tiempo un espectáculo como el que nos ha ofrecido Margot y Estela Loyola, en el Teatro Municipal. Con motivo de cumplirse el Centenario del folklore, el Instituto de Investigaciones de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile ha presentado a estas dos destacadas artistas en la realización de un concierto de la más genuina raigambre popular. El festival estuvo compuesto de música araucana, aires tradicionales y folklóricos de Chile, y bailes coloniales, con acertadas glosas de don Carlos Isamitt. Ante un numeroso público las hermanas Loyola hicieron demostración de brillantes cultoras de nuestra música popular, tanto en la ejecución de la guitarra, como en las voces y la gracia interpretativa de los bailes. Un acontecimiento como éste no sólo merece nuestras felicitaciones sino también nuestros votos por que se produzcan con mayor frecuencia”.*

La revista “Vea”, aparecida el 4 de septiembre, anuncia: “*LAS HERMANAS LOYOLA, FIELES DIVULGADORAS DE NUESTRO FOLKLORE, DARAN A CONOCER EN EL NORTE DE CHILE NUESTRA MUSICA ARAUCANA*”. “*Las Hermanas Margot y Estela Loyola se han distinguido siempre por el interés que han demostrado por ofrecernos una expresión depurada de nuestro arte folklórico. Así lo demostraron en su último recital, que se llevó a cabo en el Teatro Municipal el 24 de agosto. En esa oportunidad presentaron un programa variado: interpretaron canciones araucanas y temas folklóricos de la tierra (canciones populares y villancicos); además bailaron algunas danzas antiguas, como el “cuándo”, el “aire”, la “zamacueca” y la “resbalosa”. Son artistas que valen en verdad. Tienen cariño por las cosas de nuestra tierra y se empeñan en difundirlas con honradez. Ojalá todos*

nuestros artistas tuvieran su mismo entusiasmo para propagar nuestros motivos del folklore e impedir su total desaparecimiento.

-Somos de Linares -nos dijo-. Estudiamos canto con la señora Blanca Hauser, a quien le debemos el hecho de que nosotras cantemos. Yo he estudiado piano, además, con Flora Guerra y con Elías Gallardo. Llevo ya siete años. Toco también el instrumento araucano llamado "cultrum", el cual es muy difícil de tocar, contrariamente a lo que se imaginan quienes desconocen sus secretos. Su dificultad radica en el ritmo, pues éste es diferente al que una lleva cuando está cantando. A mí me enseñó su técnica el musicólogo don Carlos Isamitt. Las danzas antiguas nos la ha enseñado la profesora Australia Acuña,

"Justamente ahora el Instituto de Extensión Musical nos enviará al Norte para difundir la música araucana en su verdadera expresión." Margot y Estela Loyola son artistas de Radio Corporación, donde actúan los lunes y los viernes a las 22:30 horas y los miércoles a las 22 horas.

- Hace siete años que actuamos en radio -nos dicen-. Nos iniciamos en un concurso de aficionados realizado en Radio del Pacífico. Además hemos cantado en Radio Metro de Viña y en la Cooperativa y Agricultura de Santiago.

Hemos hecho numerosas grabaciones, tanto para sellos Victor y Odeón como para los álbumes del Instituto de Extensión Musical.

"Entre las composiciones nuestras que más han gustado se cuentan: "Perritas de agua", un pregón popular; "Curiñancu"; "Triste minero"; "Los melones" (pregón) y "Zarzamora moradita", tonada.

"Difundimos cuanto más podemos nuestro folklore -nos dicen-. Estamos muy contentas de que nuestro concierto último en el Municipal haya gustado. Temíamos que la música araucana no fuera comprendida, pero agradó, circunstancia que se hizo favorable, gracias a las acertadas ilustraciones folklóricas de Carlos Isamitt. La música araucana es mucho más rica en ritmos y en melodías que los otros motivos musicales de nuestro folklore".

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FOLKLORICAS

"RAMON A. LAVAL"

La creación del "Instituto de Investigaciones Folklórica Ramón A. Laval", bajo el alero de la Facultad de Filosofía y Educación.

En 1947 se funda el Instituto de Investigaciones Folklóricas "Ramón A. Laval", de la Facultad de Filosofía de la Universidad de Chile, y el de Investigaciones Musicales, con su Sección de Folklore, de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la misma Universidad.

El primero de ellos, viene a complementar lo que venía realizando el Instituto de Investigaciones Musicales, los trabajos del "Instituto Ramón A. Laval". Se dan a conocer en los "Archivos del Folklore Chileno", valiosísima publica-

ción que logró llegar hasta un décimo volumen, con una amplia bibliografía. Con la creación y labor académica de este centro de estudios, la Universidad de Chile marca un camino en el campo de la cultura tradicional chilena.

REFLEXION FINAL

Todo el producto humano, intelectual, cultural, artístico y social de lo generado en ese período, debe ser considerado por las generaciones actuales, como también para los estudiosos en la materia, como fundacional para todo lo acaecido con posterioridad en el campo del estudio, difusión y proyección artística de la cultura folklórica, especialmente para estos tiempos en que el patrimonio tradicional se ve amenazado, no sólo por el olvido de sus cultores, sino también por la poca importancia y valoración que se le da, en esta época en que predomina el "modernismo" y el "exitismo" económico, por formar parte de la "aldea global".

El desarrollo del país y su proyección hacia el siglo XXI, no puede olvidar que su éxito, conlleva valorar su historia y las expresiones más genuinas que identifica a los chilenos, como ser social y que en su desarrollo integral como seres humanos debe considerar la diversidad de los elementos culturales que nos identifican a través del espacio geográfico e histórico.

La sociedad de consumo, en la cual estamos viviendo, con todos sus medios de comunicación, no valora y relega a un lugar indeterminado a la identidad cultural de los países y de sus protagonistas: cultores, investigadores, estudiosos, divulgadores y difusores, y mucho menos da la importancia, que se merecen las manifestaciones aún vigente de la cultura tradicional, que nuestros pueblos conservan y practican.

Esta ponencia trata de precisar una cronología de los hechos acaecidos, señalando su importancia, impacto y pervivencia, que tienen para el conocimiento de las manifestaciones de la cultura tradicional del Chile, especialmente de la música folklórica y popular; rescatando, además, los antecedentes referidos al desarrollo y presencia de la artesanía popular dentro de los acontecimientos, de los cuales estamos reseñando.

BIBLIOGRAFÍA

CONSULTADA y SUGERIDA

- ALMANAQUE CHILENO 75. "*Libro del Año - Cronología - Humor 1974*". Editorial Lord Cochrane S.A. Santiago Chile. 1975. 319 Págs.
- AYLWIN, MARIANA; BASCUÑAN, CARLOS; CORREA, SOFIA; GAZMURI, CRISTIAN; SERRANO, SOL; y TAGLE, MATIAS. "*Chile en el Siglo XX*". Prólogo de Ricardo Krebs. Editorial Planeta Chilena. Quinta Edición, abril 1994. Santiago de Chile, 298 Págs.
- BARROS ALDUNATE, RAQUEL. "*El Interés por el Folklore de Chile*". En "San Bernar-

- do. Pasado y Presente". Ilustre Municipalidad de San Bernardo. San Bernardo, febrero de 1973, pp. 42-46.
- CALDERON, TERESA y CARDENAS, MARIO. "*Juvenal Hernández Jaque: la fuerza de la Universidad*". Colección Genio y Figura. Editorial Universitaria. Primera Edición, Santiago de Chile, 1993. 94 Pág.
- CASTEDO, LEOPOLDO. "*Siento nostalgia de la tolerancia chilena*". En "Bolero de Almas. Conversaciones de fin siglo con viejos - sabios", de Hernán Dinamarca. Colección Entre Mares. LOM Ediciones, Santiago de Chile, 1996. pp. 105-112.
- DANNEMANN R., MANUEL. "*Estudios sobre música folklórica chilena*". En *Aisthesis*, número 8. Revista Chilena de Investigaciones Estéticas. Instituto de Estética. Universidad Católica de Chile. Santiago de Chile, 1974. Pág. 269 - 305.
- DANNEMANN, MANUEL. "*Los Estudios Folklóricos en nuestros Ciento Cincuenta Años de Vida Independientes*". Cátedra de Folklore General y Chileno de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad Católica de Chile. Editorial del Instituto de Extensión Musical. Santiago de Chile, 1961. 27 Pág.
- DANNEMANN R., MANUEL. "*Teoría Folklórica. Planteamientos Críticos y Proposiciones Básicas*". En "Teorías del Folklore en América Latina", Biblioteca INIDEF 1, CONAC, Venezuela, Caracas, 1975, pp. 11-43.
- DEPARTAMENTO DE EXTENSION UNIVERSITARIA. "*Diez años de labor*". Universidad de Chile, Departamento de Extensión Universitaria, Escuelas de Temporada. Santiago, 1945.
- FELIU CRUZ, GUILLERMO. "*La Universidad de Chile, Universidad de América*". Ensayo de interpretación histórica al inaugurar la Escuela de Temporada de dicha universidad, 2 de enero de 1950. Universidad de Chile, Departamento de Extensión. II edición, 1953.
- INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL. "Aires tradicionales y folklóricos de Chile". Publicaciones del Instituto de Extensión Musical Universidad de Chile. RCA Victor. Disco blanco. 1944.
- INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL. "*Chile*". Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Santiago. Imp. Afra, 1943, 55 p.
- INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL. "*Concierto de Música Popular Chilena*". 11º concierto de la 1.ª temporada de 1943. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, Sociedad de Música de Cámara. Imp. Afra. Santiago. 1943. (s.n.p.) [Programa impreso].
- INSTITUTO DE INVESTIGACIONES MUSICALES. "*Memoria. Instituto de Investigaciones Musicales*". Universidad de Chile, Instituto de Investigaciones Musicales, Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Santiago, 31 de diciembre de 1970. Escuela Industrial de Artes Gráficas. Santiago de Chile, 1970. 28 p.
- IZQUIERDO, GONZALO. "*Historia de Chile*". Tomo III. Editorial Andrés Bello. 1996. 247 Pág.
- MELLAFE, ROLANDO; REBOLLEDO, ANTONIA y CARDENAS, MARIO. "*Historia de la Universidad de Chile*". Ediciones de la Universidad de Chile, Biblioteca Central. Santiago de Chile, 1992. 321 Pág.
- MERINO MONTERO, LUIS. "*Don Domingo Santa Cruz Wilson: vida por la música, las artes y la universidad*". Anales de la Universidad de Chile, 5ª Serie, Santiago de Chile, 1986. Págs. 17-32.

- ORREGO SALAS, JUAN. "*Las investigaciones sobre el folklore chileno*". Revista Musical Chilena publicada por el Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile, XLIII, septiembre, Santiago de Chile, 1952. pp. 3-6. Número especial dedicado al folklore.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. "*Danzas y Cantos populares de la patria vieja*". Prensas de la Universidad de Chile 1938, tirada aparte de los Anales de la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Sección Filología N° 1 (1937-38), p.56-76.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. "*Los Estudios Folkloricos y el Folklore Musical en Chile*". Revista Musical Chilena N° 1. Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile. 1945. pp. 4-12.
- PEREIRA SALAS, EUGENIO. "*Los orígenes del arte musical en Chile*". Publicaciones de la Universidad de Chile. Prólogo Domingo Santa Cruz W. Santiago. Imp. Universitaria, 1941, XVII-373 p.
- PLATH, ORESTE. "*Liviano esbozo de una artista*". Revista Musical Chilena N° 183. Año XLIX, Enero - Junio, 1995. Facultad de Artes, Universidad de Chile. Editorial Universitaria, Santiago. 1995. p. 60.
- PRADO OCARANZA, JUAN GUILLERMO y URIBE ECHEVARRÍA, JUAN. "Síntesis Histórica del Folklore en Chile". Instituto Panamericano de Geografía e Historia. Sección Chilena. Comisión de Historia/Comité de Folklore. Instituto Geográfico Militar de Chile. 1983. 164 pág.
- REVISTA MUSICAL CHILENA, 1. Mayo 1945. Publicada por el Instituto de Extensión Musical, Universidad de Chile. Imprenta Universitaria, Santiago de Chile. 45 Pág.
- RUIZ ZAMORA, AGUSTÍN. "*Conversando con Margot Loyola*". Revista Musical Chilena N.º 183, Año XLIX, Enero - Junio 1995. Facultad de Artes, Universidad de Chile, Editorial Universitaria, Santiago, 1995. P. 11-41.
- SALAS, FILOMENA. "*El Instituto de Investigaciones de Folklore Musical*". Revista Musical Chilena, Año I, N° 3, Santiago, 1945, p. 19-27.
- SANTA CRUZ, DOMINGO. "*Medio siglo de vida universitaria: 1900 - 1950. En torno al Rectorado de don Juvenal Hernández*". Reedición revisada de un artículo publicado en los Anales de la Universidad de Chile N° 119, Año CXVIII, 3er trimestre.
- SARGENT KRALEMANN, DENISE. "*Don Domingo Santa Cruz y la Universidad de Chile*". Anales de la Universidad de Chile, Serie 5ª, N° 11. Santiago de Chile, 1986. Págs. 33-46.

CONTEXTOS COTIDIANOS: AMBIENTES "MITICOS"

NELSON VERGARA MUÑOZ*

BRUNO CÁRDENAS MARAGAÑO*

I

En general, suele decirse que "vida cotidiana" es "lo que pasa todos los días", expresión común con que se señala la forma, aparentemente banal e insignificante con que se presenta el fenómeno cotidiano ante cualquiera. Para acentuar esta insignificancia, suele agregarse que es aquello que pasa cuando no pasa nada nuevo. Fenómeno anodino, por tanto, sin relieves.

Siguiendo a Humberto Giannini, queremos ubicarnos, sin embargo, más allá de esta aparente banalidad aplanadora y rescatar lo significativo de la experiencia cotidiana, que es tal precisamente porque acontece todos los días. Esto exige que los conceptos que utilizaremos deban considerarse en toda su amplitud, incluida su ambigüedad, ambigüedad que el sentido común soslaya y asimila constantemente, y, al parecer, sin problemas.

Así, desde la partida, el mismo término "pasar", que sostiene la referencia a lo que acontece todos los días, tanto muestra como esconde la tensión entre lo que, sin mayores sorpresas, va sucediendo diariamente, en una circularidad casi comprensible de suyo, y aquello que de pronto, sorpresivamente, irrumpe en la apacible quietud de lo normal. De este modo, "lo que pasa todos los días" no se reduce solamente a lo que se suele llamar la rutina, experiencia que se afana en lo reiterativo y conocido de antemano, sino que también incorpora, como parte suya esencial todas aquellas situaciones en que la normalidad es quebrantada, y que H. Giannini llama "transgresiones". Toda vida cotidiana, personal o colectiva, es así una cierta ecuación conformada por rutina y transgresiones, experiencias éstas que también van pasando, a veces sin pena ni gloria, a veces transformando las cosas, incorporándose a una ruta previsible, restaurando la normalidad, o iniciando rutas nuevas, quizás inéditas. De aquí entonces la consideración de que la cotidianeidad es más bien y antes que todo un modo de ser, el modo de ser de alguien que reiterándose

* Universidad de Los Lagos. Osorno - Chile.

se hace a sí mismo y, en este reiterarse, ahonda en sí mismo. Lo circular de la experiencia, su reflexividad, no es nunca mera repetición mecánica de lo mismo.

Pero toda vida cotidiana tiene su entorno. Estos entornos que, por ser susceptibles de interpretación, llamamos "contextos", tienen una estructura común a la que concurren a lo menos tres tipos: contextos domiciliarios, contextos callejeros y contextos laborales. De su composición depende la dirección y el sentido de lo que va transcurriendo diariamente.

Lo característico de estos contextos, que desde una dimensión topográfica, Giannini denomina "espacios cotidianos", es que, por su condición objetiva, determinan el modo de ser de las personas y grupos de una manera específica. Las vidas humanas se sitúan siempre con relación a sus exigencias. Así, el domicilio, por ejemplo, eje desde el cual se inicia y al cual retorna el trayecto, representa el espacio en el que las cosas y personas parecen orientarse en vistas de los requerimientos de la singularidad, de lo más propio y personal, subjetivo e íntimo, constituyendo un marco de relaciones para salvaguardar la integridad respecto de todo tipo de inclemencias y riesgos. Por el contrario, el espacio laboral, al cual debe acceder el ser domiciliado con el fin de ganarse la vida, parece dominado más bien por relaciones objetivas en las que el ser está vuelto a los requerimientos de lo "otro" o de los "otros", en una atención preferencial por lo extraño y ajeno; a veces, mera función en la que el ser se dispersa en un dominio que sólo exige disposición a la competitividad y eficiencia. Entre ambos espacios, el lugar de la transición, del mero pasar, el espacio del pasajero o transeúnte, espacio de todos y de nadie, en el que yendo cada cual por lo suyo, se es indiferentemente igual a cualquiera. De este modo, dice Giannini, toda vida cotidiana transcurre entre rutinas y transgresiones domiciliarias, callejeras y laborales, y en este ir y venir reflexivo, construye su existencia personal y colectiva.

A estos espacios, contextos o entornos, por su condición relacional, relativa y determinante, llamamos, siguiendo a M. Mc Luhan, "ambientes". Los contextos son ambientes (o atmósferas o paisajes) justamente por su naturaleza procesual, por ser ámbito de acciones e interacciones, en virtud de las cuales toda vida humana es circunstancial; por tanto, histórica.

II

Ahora bien, en la medida que todo saber (científico o popular), es saber acerca de la realidad, de algún modo que les es específico, refieren a la vida cotidiana, se sustentan en ella y la dicen o subdicen. El supuesto aquí es que siempre hay una relación de conformidad entre lo real y sus saberes. Esta conformidad está condicionada por el carácter que presentan los ambientes, no por sí mis-

mos, sino por su inserción en la cultura correspondiente. La pregunta es entonces: ¿con relación a qué tipo de ambientes se organizarán los saberes populares en el futuro? A ella respondemos con la expresión de "ambientes míticos".

Volvemos, dice Mc Luhan, a la forma inclusiva del ícono. Con ello alude a la constitución de una nueva cultura. La cultura se reordena y con ello nuestra sensibilidad y percepción. De fragmentarias, lineales y secuenciales que eran nuestras representaciones y vivencias, tienden hoy día a la globalidad, simultaneidad e instantaneidad en que todo parece estar en relación con todo. Experiencias totales y profundas suceden a experiencias parciales y locales, la multiplicidad reemplaza a la particularidad y obliga a compromisos con conjuntos de cosas, abriendo paso a los sistemas, reemplazando esas experiencias de superficie que eran tan caras a la representación visual. La oralidad retorna a la experiencia global y restituye el sentido de lo concreto.

Algunos resultados impresionan por lo inesperado: se borran las fronteras entre hechos que hasta ayer eran perfectamente perceptibles como singulares; por ejemplo entre lo real y lo imaginario o lo ficticio: los espacios virtuales coexisten, conviven y son intercambiados con los efectivos, ambos vivenciados como reales, exigiendo una experiencia de integración tan significativa como aquélla que es necesaria en la comprensión de horizontes ampliados por la mundialización de la experiencia humana en el orden industrial, económico o político. A esta nueva circunstancia, llama Mc Luhan experiencia "mítica", hecha de hondos compromisos que chocan fuertemente con las ya tradicionales experiencias objetivas y de distanciamiento, propias de la percepción y representación visual, para las que el mito y su vivencia resultaron excluidos o reprimidos. Así, al afán moderno de desmitificar lo real, parece sucederle la necesidad de comprender el mundo como un proceso de reencantamiento, de fascinación que ya no pueden ser vividos a distancia y sin compromiso.

III

De cómo se reconfigura la cotidianeidad en razón de estos procesos de implosión cultural, es algo que ya va formando parte de nuestras impresiones: lo múltiple, lo heterogéneo, lo diverso, se adelantan al primer plano y conviven, a veces contradictoriamente con sus opuestos. Identidades y diferencias se remiten unas a las otras y configuran un nuevo mapa de reflexividades complejas, donde las nociones mismas de centro y periferia, de superior e inferior, de selecto y de vulgar, de popular y de culto pierden sus límites, entremezclan sus horizontes, confunden sus fronteras. De este modo, antiguas voces reprimidas por la cultura encuentran espacios propicios y toman la palabra, abandonando su autorreferencia y aislamiento, incorporándose a un mundo que promoviendo lo privado, paradójicamente amplía los márgenes de lo público, reintroduce

la comunidad y la opinión colectiva, simbolizada por la amplitud de la calle y la publicidad.

Este fenómeno cotidiano, visible ya en todas nuestras ciudades, está cada vez más incorporado a la rutina, al decurso habitual de los proyectos personales y sociales, aun cuando al mismo tiempo es fuente de transgresiones permanentes en virtud de la aceleración de los cambios. En el marco de las ideas y teorías que lo señalan, lo encontramos comúnmente bajo el concepto de "globalización".

Así, ambientes globalizados o ambientes míticos, parecen ser dos caras de un mismo fenómeno cultural, el que homogeneizando, introduce, sin embargo, diferencias, ambientes en que lo público institucionalizado, como los poderes estatales y políticos, se retraen y ceden paso a lo privado y, sin embargo, reaparecen en lo privado mismo, desarmándolo y dejándolo expuesto al oído y la mirada de todos. Hechos paradójicos de cuyos resultados no se tiene plena certeza. Ambientes míticos en que la interconexión, sumisión y creencia en las divinidades propuestas por las redes informativas, con nuevos rituales, reemplazan a los dioses antiguos.

IV

Pero esta situación está lejos, claro está, de ser paradisíaca. Los ambientes míticos pueden perfectamente ser la avanzada de un infierno irreversible, a lo menos para muchos. A continuación apuntamos algunos de los hechos en que se sustenta esta certeza o incertidumbre.

Entre los acontecimientos más significativos destacados como efecto de la actual situación histórica, está el cambio de eje operado en la estructura de la vida cotidiana. No se trata solamente de las constantes crisis que transforman la vida del trabajo, impactando con el desempleo los hogares de millones de ciudadanos, aumentando los índices de la pobreza y la miseria. Tampoco del progresivo repliegue de la política estatal a favor de políticas más particulares y privadas que tienen su mejor exponente en el mercado y en el neoliberalismo. Se trata también de que a esto se agrega el aumento exponencial de la calle y sus funciones: de ser un mero espacio del ir y venir de la gente y de la opinión pública, se ha transformado en grandes carreteras deslocalizadas, sin territorio propio, en las que se desarrollan inmensas y variadas redes de información y comunicación de todos con todos, información en que lo público, principalmente bajo la forma de publicidad invade y trastorna los espacios laborales, ya de sobra sacudidos, y domiciliarios, último reducto de la seguridad e identidad personal y acaso también nacional. Sin espacio y sin tiempo, la calle, con su carácter impersonal y ampliada a lo desmesurado, se instala en los hogares, cambiando las proporciones entre lo propio y lo ajeno, lo conoci-

do y lo extraño, lo real y lo ficticio, lo necesario y lo contingente, introduciendo expectativas de realidad y de goce de la vida que para las grandes mayorías están muy lejos de ser alcanzadas, como no sea en los falsos sueños proporcionados por vía electrónica y audiovisual, y que no responde en verdad sino a una parte del mundo. Lo social, se ha dicho, se ha vuelto obsesivo. Y tanto más obsesivo cuanto más transitorio y acelerado. El aumento y radicalización de la delincuencia, con la consiguiente pérdida de la seguridad ciudadana, tiene imágenes que ilustran bastante bien el acrecentamiento de lo social: los asaltos callejeros se han trasladado a los domicilios. Esto obliga a los ciudadanos a una defensa organizada que implica salir a las calles, apoderarse de ellas a fin de salvaguardar lo propio, mediante organizaciones informales y ad-hoc, en las que corren todos los riesgos que hasta ayer se exigía a las funciones institucionalizadas del Estado.

Pero al domicilio lo sacude, también, la información que guarda relaciones más estrechas con los procesos formales e informales de educación. Por las vías de la electrónica y la informática, el domicilio es cada vez más parte o estación de servicio, de esas carreteras sin identidad que aparecen como las alternativas mejor provista para alcanzar el saber, construirlo y diseminarlo. Pero está claro que en esto es el domicilio mismo quien está expuesto a diseminación y contagio callejero.

Todas estas cuestiones han sido bastante analizadas en sus causas y efectos. Sin embargo, nos parece importante insistir en el hecho de que a las evidentes ventajas asociadas al desarrollo tecnológico, desarrollo que ha permitido la instalación de estos ambientes "míticos", le acompaña, al parecer de un modo permanente, efectos de desintegración que no pueden soslayarse. De éstos señalamos uno que nos parece fundamental: el aumento de las brechas entre los que pueden gozar de los privilegios técnicos y que a todas luces son minorías, y aquellas mayorías que cada vez ven más lejana su incorporación real a estas ventajas, y que lo resienten con mayor frecuencia y profundidad. Y es claro que estas brechas no son solamente de tipo económico, son también políticas y educacionales. El interés por la vida en común ha disminuido en crecientes masas de juventud. En lo esencial, la educación pública sigue afeerrada a tecnologías mecánicas y letradas. Todo esto se suma a tantos otros factores que en vez de potenciar la vida cotidiana, la minimizan y la hacen intrascendente. Al proyecto rutinario le suceden pequeños proyectos inmediatos, parciales e intercambiables, que luchan mano a mano con utopías nacionales a las que parece haberseles ido la energía movilizadora de otros años. Proyectos sin utopías redentoras, coexistiendo todos al mismo tiempo.

Como fuente de goce permanente para algunos, y de sufrimiento y frustración para muchos, es, sin embargo, el ámbito real al que se orientarán los saberes de mañana, lejos ya de los ambientes desmitificados de la vida mo-

derna. Si esto traerá o no un nuevo reencanto o desencanto del mundo, es algo que está por saberse. Por lo pronto, cabe recordar que para muchos, el nihilismo es algo que ya está en las puertas.

BIBLIOGRAFÍA

- Brunner, José Joaquín. *Cartografías de la Modernidad*. Santiago de Chile, Dolmen Ediciones, s/f.
- Giannini, Humberto. *La "reflexión" cotidiana*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, S.A. 1987.
- Hopenhayn, Martín. *Ni apocalípticos ni integrados*. Santiago de Chile, F.C.E., 1995.
- Larraín, Jorge. *Modernidad, Razón e Identidad en América Latina*. Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1996.

EL APODO: UNA PRÁCTICA DE IDENTIFICACIÓN Y DEFINICIÓN

BRUNO CÁRDENAS MARAGAÑO*

NELSON VERGARA MUÑOZ*

La presente ponencia es parte de una investigación mayor que, desde hace un tiempo, hemos estado desarrollando al interior de algunas unidades penitenciarias de Chile y da cuenta de un rasgo particular de la cultura tradicional del habla como es identificar a las personas por medio de un apodo.

El tema de los apodos, rasgo que está presente en todos los segmentos sociales y en la cultura de todos los tiempos, como se sabe, trasciende el ámbito de los estudios lingüísticos; antropólogos, sociólogos y folkloristas se han ocupado de esta interesante costumbre de sobreponer al nombre civil, otro que corresponde a un aspecto que más que identificar a la persona, la define.

Conviene, en primer término, precisar el concepto de apodo o mote con el que se identifica al sobrenombre.

Apodo (de apodar) un nombre que suele darse a una persona, tomado de sus defectos corporales o de alguna otra circunstancia, de sus chistes o dichos graciosos con que se califica a una persona o cosa, sirviéndose ordinariamente de una ingeniosa comparación (D.R.A.E. 1984: 111).

Apodar; ant. "calcular, estimar, tasar, imaginar, medir, poner o decir apodos, del lat. APPUTARE, derivado de putare "podar", "poner en limpio", "calcular", "evaluar" (Corominas, 1954: 238).

Mote (del cat. o del fr. Mot, y este del b. Lat. multum, refunfuño) m. Sentencia grave que incluye un secreto o misterio que necesita explicación. / 5. Sobrenombre que se da a una persona por una cualidad o condición suya, apodo (D.R.A.E. 1984: 111).

Si bien es cierto que la tendencia a motejar resalta, las más de las veces, un aspecto negativo, no es menos cierto que tiene alcances más amplios que involucran desde la actitud de los designantes hasta los más variados aspectos y características del designado.

* Universidad de Los Lagos. Osorno - Chile.

El apodo es un nombre particularísimo, en el sentido que es propio y atribuible a un individuo y no a otro como lo puede ser Pedro, Juana, etc. Surge desde la persona como rasgo definidor y consustancial con el ser que es. Su existencia tiene origen a partir de la consideración y modo como el sujeto es visto por los demás; en este sentido el apodo tiende a identificarlo, definiéndolo en relación con un contexto, de manera que está estrechamente ligado con su portador.

Si convenimos con lo anterior, en el sentido que el apodo es un signo relacionado con un contexto, tendremos que aceptar que no se trata de un mero referente individualizador, sino de un nombre absolutamente conceptualizado. En consecuencia, no existe en él una arbitrariedad, desde este punto de vista, entre designante y designado, pues hay una relación de búsqueda de sentido profundo que lo motiva. Esto es así, porque existe, en el significante una capacidad que evoca al sujeto individualizado y que es motivo de su designación, con lo cual se reconvierte en un nuevo signo, que es el que va a representar a un individuo que se integra al nombre por algún rasgo externo o interno:

“El jote”: nombre con que se designa a una especie de buitre de color negro, en este caso, es el apodo que identifica a un individuo que siempre acostumbra llegar cuando hay carne.

“El matraca”: rueda en forma de pequeñas aspas que al girar produce ruido con intermitencias. En este caso es el apodo que sirve para identificar a una persona que sufre de tartamudez.

“El embudo”: hipersemia metafórica que, en analogía al instrumento cónico utilizado para trasvasar líquidos, alude a individuo que come en exceso y no se “llena”, no se satisface nunca.

Nombrar como “El embudo” a quien se llama Pedro es hacer que éste adquiera, a través de la identificación que lo caracteriza, vida como tal. Como nexos básicos del apodo está funcionando una correspondencia efectiva entre el designante, surgido por motivación activa del designador, y el designado en el que cabe el contenido causal o fundamental. Existe, en consecuencia, una necesidad en el hablante por nombrar a las personas con quienes tiene mayor contacto, según un rasgo que, verdaderamente, lo defina, por ello, entre otras razones, la presencia recurrente de apodos en comunidades pequeñas como en sectores rurales, colegios, internados, seguramente regimientos, unidades carcelarias, entre otras.

Existe la tendencia de considerar el apodo como una entretención de los hablantes marginales, sin embargo, siempre ha estado presente en hablantes provenientes de las más diversas actividades y quehaceres, quizá como una variable diacrónica más -que es el estatuto contextual en el que se sitúa- del habla coloquial. En los lenguajes técnicos podría entenderse como un rasgo

de pertenencia, de vinculación al grupo o a un determinado ambiente... No parece pertinente, en consecuencia, trazar fronteras radicales entre las lenguas marginales y aquellos entendidos como cultos o académicas. Es más, la oralidad constituye, en todos los casos, el rasgo característico en el circuito de difusión del apodo, en tanto pertenece al ámbito de la lengua hablada. Por cierto que también encontramos apodos en el texto escrito, por ejemplo, el literario ("El caballero de la Triste Figura" = Don Quijote), pero convengamos que suele ser un recurso a propósito.

En el caso del apodo en el habla de los internos penitenciarios, si bien tiene un carácter análogo al de su habla marginal, presenta similares estrategias recursivas de lo que acontece en la lengua figurada. Es posible encontrar recursos altamente creativos, por ejemplo, metáforas, metátesis, sufijaciones regulares y arbitrarias, metonimias, entre otras:

"El zombeca": metátesis mediante la cual se identifica a interno como cabeza de gran diámetro, "cabezón".

"El plancha 'e campo: circunloquio metafórico y humorístico, que identifica a persona a la que hay que repetirle varias veces una idea para que la entienda, es decir, no se enchufa nunca.

"El suspiro 'e chimenea": circunloquio metafórico con el que se designa a persona de tez morena.

"La cortina": metáfora que en su plano real identifica a mujeres que pasa su tiempo permanente en la ventana.

En la comunidad del interno penitenciario, el apodo identificante se funda, principalmente, en aspectos degradantes y burdos, de modo que la persona designada queda caricaturizada negativa y grotescamente, al tiempo que para el nombrante constituye motivo de burla y diversión, dando cuenta, a su vez, de una gran capacidad inventiva. Pareciera ser más exitoso el apodo cuanto más ofensivo o burlesco sea, especialmente en el de referencia sexual, por ejemplo, "la plancha 'e sastre", hipersemia en la que el instrumento que se usa, para planchar, es aplicado metafóricamente para identificar a una mujer que vive, de manera constante, con deseos de apetencia sexual (vive "caliente").

Recursividad Temática

Existen ejes temáticos dominantes en relación con los cuales se construyen los apodos, por ejemplo, las partes del cuerpo humano que digan relación con el defecto o parte sobresaliente. También son ejes temáticos el sexo, la prostitución, la homosexualidad, la conducta, la embriaguez, el comer, etc.

En este dar cuenta, como pueblo anónimo, de lo que sucede diariamente en la vida, el apodo le otorga un cierto condimento desde una perspectiva real,

instantánea e integradora, más allá de las apariencias que norman la vida en todos los ambientes e instituciones. Si bien el anonimato es censurable en ciertas acciones, no se puede dejar de reconocer que es un recurso mediático a través del cual se puede expresar la cruel y más auténtica caricatura de la realidad y de los personajes que la componen. Quizá sea ésta una razón que fundamente la recurrencia del apodo en las más diversas esferas humanas y culturales, tanto para caracterizar como descalificar y de ellos no se escapan ni los jefes de Estado. En estos casos, el apodo constituye una respuesta de reproche a esas conductas en que la descalificación no es sino la justa apreciación de una verdad psicológica que representa el individuo y que permite, sin posibilidad de equívoco, identificar y localizar a un funcionario entre otros muchos. El apodo, de esta manera, circula libremente y será más exitoso cuanto más carga significativa tenga de ironía, burla, deshonra, etc., en la medida que aluda a conductas reprochables.

En la comunidad de reclusos, el tipo de apodo se caracteriza por el predominio de la agresividad y caricaturización radical, al tiempo que, como ocurre en otras comunidades o ambientes, cerrados, constituye un recurso humorístico y no tan sólo críptico; de alguien hay que rehúse de manera que el ingenio se pone a disposición. En consecuencia, como pudiera pensarse a priori, no es sólo el rasgo físico que se caricaturiza, como así tampoco la torpeza; la obvedad no es el rasgo predominante.

Como hemos mencionado, existen ciertos conceptos que son referentes dominantes en relación a los cuales surgen los apodos, sin pudor ni eufemismos, pues importa su funcionalidad en cuanto constituyen instrumentos de respuesta social.

1. Apodos relativos a aspectos físicos

En principio son los más abundantes, pues nacen del encuentro inmediato entre designador y designado.

“El pototín”: caso de sufijación arbitraria, sirve para designar por antisemia, a persona de voluminosos glúteos.

“El yegua ‘e teniente”: metáfora que identifica a individuo que, por un defecto físico, camina de forma erguida, levantando ligeramente los pies y perfilándose de costado.

“El guatón patota”: hipersemia que da cuenta de una persona de físico muy voluminoso, barrigón, que pareciera representar a un grupo (“patota”) de gente cuando anda solo.

2. Apodos con el tema de la prostitución

Los apodos en este ámbito son marcadamente insultantes, afectando el honor

de la persona de una manera cruel, al tiempo que está dando cuenta de un ingenio puesto al servicio de la jocosidad.

“La perilla”: hipersemia en la que el implemento que permite abrir o cerrar una puerta, es aplicado, metafóricamente, para designar a una mujer a la que “todos manosean”.

“La bombilla de lata”: cacosemia metafórica que identifica a una mujer que vive en permanente deseo de apetito sexual, por consiguiente, “se calienta a la primera”.

“La tabla del uno”: circunloquio metafórico con el que se designa a mujer que, fácilmente, se entrega al acto sexual. La “tabla del uno” alude, obviamente, a la operación aritmética.

3. Apodos relacionados con el beber

Este es un tema recurrente a la hora de apodar, de preferencia en el ámbito masculino, así como en el tema de la prostitución las designadas son mujeres. Ingenio, humor y sátira se conjuntan en los siguientes ejemplos:

“El araña ‘e parrón”: circunloquio humorístico con el que se designa a persona buena para beber, su hábitat natural es la vid.

“El suspiro ‘e pipa”: hipersemia que identifica a individuo cuyo hábito es el de estar permanentemente bebido, es decir, se trata de un depósito andante de vino.

“El aserrín de ramada”: hipersemia metafórica con la que se designa a persona buena para beber, en comparación con el serrín, cuya característica es su capacidad de absorción y que se dispersa en cobertizos de ramadas que sirven de albergue para la celebración de las Fiestas Patrias chilenas.

4. Apodos referidos a comportamientos

Esta clasificación admite subdivisiones temáticas, pero que, globalmente, responde a conductas o actitudes que definen al sujeto, quien es percibido con sarcasmo y humor, algunos ejemplos:

“El levanta ‘o ‘e raja”: circunloquio referido a persona que adopta una actitud erguida al caminar, realzando el trasero (“la raja”), lo que lo hace aparecer más distinguido -más caballero- frente a los demás.

“El parlante ‘e canuto”: circunloquio humorístico, que, en analogía con el artefacto que acompaña a los predicadores evangélicos, identifica al individuo que donde se encuentra hace uso de la palabra, sin dejar la posibilidad de intervenir a terceros, pues no se calla jamás.

“El palomo ‘e plaza”: circunloquio metafórico que alude a persona que estafó a todos los bancos comerciales, y luego, se dio a la fuga (“cagó a todos los bancos y se echó a volar”).

“El volantín de cuero”: circunloquio humorístico con el que se designa a persona que sólo le gusta que lo inviten, sin que de su parte surja retribución alguna: (“no se raja nunca”).

CONCLUSIONES

1. Se trata de caricaturas que permiten dar cuenta de algún aspecto o rasgo característico de una persona, de manera que el apodo junto con identificar, en buena medida define.
2. El apodo se contextualiza, en numerosas ocasiones, en una historia motivacional, por ejemplo, una situación vivenciada por la persona que, por su impacto, puede dar lugar para que se acuñe el nombre como globalizador de todas sus demás acciones.
3. El apodo ingresa al circuito del habla una vez que ha pasado el examen de su recurrencia en el uso, vale decir, si ha tenido éxito.
4. De lo anterior resulta como rasgo vinculante su oralidad, que es el medio de difusión por excelencia que circula a parejas con el carácter anónimo, que lo hace ser más cruel.
5. Los apodos funcionan como integradores de pertenencia a determinados grupos o comunidades pequeñas.
6. Característica general al apodo es que van acompañados de los artículos, “el”, “la”, los que determinan con fuerza más penetrante la relación de identidad, como el prototipo de lo que representan.
7. El apodo contiene un alto nivel de conceptismo, pues lo que interesa es el contenido que, en pocas palabras, debe ser suficientemente relevante y asertivo.
8. En un mundo marcado por esquemas aparienciales de la convivencia humana, el apodo surge como una marca de sincera realidad en la que se devela un retrato de verdad psicológica.

BIBLIOGRAFÍA

- CELDRAN, Pancracio. 1995. Inventario general de insultos. Madrid: Ediciones del Prado.
- COROMINAS, Joan. 1945. Diccionario crítico etimológico. Madrid: Gredos, vol. 1.
- CHEVALIER, Máxime. 1983. “El arte de motejar en la corte de Carlos V”. Cuadernos para la Investigación de la Literatura Hispánica, 5: 61-77.
- DANNEMANN, Manuel. 1980-81. “Uso elusivo y función satírica de apodos”. Boletín de Filología 2.: 633-645.
- DIEZ, Germán 1995. Motes y Apodos. Valladolid: Nueva Castilla 20.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1984. Diccionario de la lengua española. Madrid, vol. 1 vigésima ed.

LOS SABERES DE LOS "NO CALIFICADOS"

Lic. ANA MARÍA MENNI*

El mundo del fin del milenio aparece circundado por palabras que parecen haber adquirido resonancias mágicas: globalización, mercado, homogeneidad cultural, mundialización. Todas las sociedades uniformizadas, en la aldea cada vez más insistentemente global.

En los mundos particulares, en cada país, existe consenso respecto a la importancia de los cambios globales que encuadran la "nueva cuestión social". Se trata especialmente de los últimos veinte años que han sido cruciales para determinar los ejes que contribuyeron a armar este "nuevo escenario".

En las naciones altamente desarrolladas, los 80 presenciaron la segunda globalización. La del avance informático y la desaparición de fronteras. Para América Latina, fue el tiempo del ajuste. A partir de la década del 90 se profundizaron los procesos de exclusión y de pérdida de calidad de vida que inciden cada vez más sobre la visibilidad social de los sectores populares.

Esto significa que en el mundo del trabajo parece haberse retrocedido a las luchas de fines del siglo XIX. Es de eso que se está hablando. Alguien ha dicho que es la misma vieja expansión de siglos anteriores. Antes colonialismo, ahora globalización (Dieterich, 1997) que se manifiesta por las siguientes características:

Reducción de la cantidad de empleos.

Estancamiento del empleo asalariado.

Incremento del sector informal.

Variaciones en el trabajo en negro.

Menor ocupabilidad de la mano de obra con bajo nivel de escolaridad.

Disminución en la demanda de mano de obra altamente calificada.

Incremento de los llamados "empleos chatarra."

Inmovilización del ingreso para la gran mayoría de la población.

* Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional Comahue.

En los últimos años de la década, paralelamente a la desocupación ha aumentado la heterogeneidad asociada a la vulnerabilidad. La precarización, la flexibilidad y la falta de protección son los aspectos más relevantes de la "desocupación en la ocupación."

Se trata de fenómenos encadenados. La globalización que presiona, el Estado que retrocede.

La globalización ha sido definida como la internacionalización productiva del capitalismo.

Pero se trata de un capital y de una producción que no llega a los sectores populares.

Por el contrario, la ausencia de capital en todas sus formas: económico, social y de escolarización, parece haberse constituido en un rasgo propio de grupos excesivamente numerosos de conciudadanos. Y en otro atributo que incide sobre su visibilidad y su categoría ocupacional.

A estos compatriotas voy a referirme en este trabajo. A los "no calificados" que forman gran parte de la fuerza de trabajo ocupada en la actividad frutícola en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén que es el ámbito específico de desarrollo de este discurso.

Se trata de los trabajadores no especializados, peones, jornaleros, aprendices o personal de maestranza (Torrado: 1992), que trabajan en las chacras donde se producen las manzanas y las peras y en los galpones, donde se las empaca para exportarlas.

Se ha dicho que los trabajadores rurales conocen su trabajo como producto de la experiencia, "como consecuencia de su prolongada actividad en las plantaciones frutales" y se ha concluido que aún "peor es la formación profesional de los trabajadores de temporada" (Albers: 1996).

Existe, sin embargo, una contradicción entre esa escasa calificación y los cuidados que requiere la materia que manipulan, la dedicación que se puede observar en el modo en que se relacionan con la naturaleza, la sensación que producen de conocimiento de su labor.

Y esa percepción confluye con el pensamiento de dos autores japoneses que escriben desde el otro extremo de la situación de trabajo. En efecto, Koike e Inoki (1990), sostienen que la calificación en *los nuevos procesos productivos* "está basada en un conocimiento indefinible adquirido en la experiencia y que no puede ser expresado por el lenguaje humano, recolectado ni transmitido fácilmente" (en Rojas, E. y Proietti, A. 1996).

Si bien suena un tanto críptica, la afirmación pareciera llevar al aprendizaje empírico tal como se desarrolló desde los gremios medievales y como fue descrito por Redfield al decir que "todos los hombres comparten los mismos intereses y, en general, tienen las mismas experiencias frente a la vida". Pero

ocurre no sólo que Koike e Inoki se refieren a "los nuevos procesos productivos" sino que nadie vive en la sociedad folk ideal que Redfield imaginó en la década del 40, de modo que los puntos en común no pueden ser tales.

Ante contradicciones y ambigüedades, ¿cómo empezar a comprender? Es preciso desandar lo andado y regresar a los comentarios de una maestra de una escuela rural, de un barrio, allí donde viven los "no calificados", cerca del Río Negro.

Sandra decía: "bueno, en ese momento yo pensaba... estos chicos, cuando sean grandes van a ser peones rurales y efectivamente, son peones rurales."

"Varios docentes de ahí decíamos, insistíamos todo el tiempo en que ellos tenían que ir al secundario, que tenían que llegar a pensar en otras cosas, más que en trabajar en el campo y nada más."

"Lamentablemente, pero... bueno, uno los ve y son peones rurales. Los que consiguen. El resto está sin trabajo. Varios de ellos..."

A esta altura, es preciso distinguir dos aspectos. El que incumbe a la escuela y el que procede de la familia. Porque los "no calificados" poseen otra forma de capital, más difícilmente mensurable, que se vincula a las disposiciones, capacidades y hábitos que los sujetos han adquirido a partir de su socialización primaria en un escenario rural. Estoy diciendo con Bourdieu (1987) que "el mundo social puede ser dicho y construido de diferentes modos según diferentes principios de visión y de división: por ejemplo, las divisiones económicas y las divisiones étnicas" y que los niños, en el núcleo familiar han introyectado las estructuras del mundo del trabajo tanto en su aporte económico directo como en su socialización en los roles laborales.

En las provincias patagónicas hay numerosos ejemplos. En la cordillera neuquina y en la Línea Sur de Río Negro, los niños alternan la escolaridad con las actividades ganaderas más importantes (parición, esquila). Del lado chileno, Alejandro Saavedra habla de la capacitación informal desde los siete años.

En el barrio, Rodo de 11 dice: "juntaba manzanas del piso nomás. Y las ponía en unos baldes grandotes. Después lo poníamos en el bin y el tractor lo venía a buscar y se lo llevaba. Para jugo era." Su padre Marcelo lo corrige, "para industria se dice" y agrega cae mucha fruta y la fruta que no sirve, que tiene una medida muy chica, automáticamente ya la dejamos en el suelo y después viene otro juntando, a veces son mujeres o chicos."

Pero antes de concluir con premura, que se trata de obstáculos para el desenvolvimiento de los sujetos en una sociedad compleja, es preciso observar el uso de ese patrimonio cultural.

En cuanto a la escuela, tengo la convicción que allí se encuentra la clave. A mi juicio, en el hecho que nuestros trabajadores "no calificados" cuentan, en su capital cultural, con algunos años de escuela primaria. La pregunta si-

guiente es ¿qué sucede en la escuela? ¿cuál es el factor común que encuentro y que lleva a ese “conocimiento indefinible” de que hablé al inicio? Continúan las contradicciones. Es una afirmación bien conocida que en nuestro país y en particular en referencia a los sectores populares hay una “inadecuación de los contenidos educativos para la posterior inserción laboral” (Macri, Van Kemenade: 1993).

Es cierto, ¿pero quién habla de contenidos? Se habla de otra cosa. De la experiencia de haber “pasado” por la escuela.

Que Elsie Rockwell planteó del siguiente modo en un ya lejano artículo de 1982: “Permanecer en la escuela, en cualquier escuela durante cinco horas al día, ciento ochenta días al año, seis o más años de la vida infantil, constituye siempre una experiencia formativa”.

Me he permitido tomar libremente algunas características señaladas por Rockwell sin atender ni al orden ni a las dimensiones en que las ubica la autora. He elegido aquellas en las que se manifiesta con mayor claridad la vinculación entre los procesos escolares y los procesos sociales vinculados con el trabajo.

Las preguntas iniciales eran: ¿de qué armas se vale un sujeto con escasa escolaridad para obtener un trabajo? ¿cuáles son las capacidades que ofrece? ¿hay algo más allá de la venta de su fuerza física?

La idea a la que pretendo llegar es que el sujeto re-formula las normas que ha adquirido en el seno de la familia y en su “pasaje” por la escuela y, a partir de allí, construye un conjunto de saberes que pone en juego e intersecta con otras pautas adquiridas posteriormente en el medio laboral, considerado éste como un ámbito de socialización específico.

Hay que recordar, para ello que el proceso de aprendizaje tiene su propia lógica, de acuerdo a la cual, cada individuo selecciona, interpreta e integra, *a su manera*, los elementos que se le presentan y que le permite apropiarse del conocimiento de los otros”. (Rockwell, E. y también Ferreiro, E.).

¿Qué toma de la escuela? Precisamente, los aspectos más externos, más formales, de mayor recurrencia en los años de escuela. No son los rasgos más creativos pero le aportan algunos mecanismos necesarios para desempeñarse en el trabajo. Algunos de ellos son:

1. En la escuela se aprenden determinados usos del tiempo y del espacio que pautan las relaciones sociales y que están vinculados a la disciplina que requiere la organización de la tarea.
2. Los distintos tipos de actividades implican distintos ritmos al trabajo escolar y comunican los sentidos de cada una de ellas.
3. Dicho de otra forma, el uso del tiempo y del espacio que se aprendió en la escuela prepara, ayuda, como mecanismo naturalizador del proceso de trabajo.

Así, María A. explica: "llegamos a las seis menos cuarto, menos diez, marcamos y nos vamos al lugar de trabajo. Entonces, vamos al lugar de trabajo y ahí, ya después toca el timbre y..."

Mario cuenta que: "yo estoy en la punta de la calesita, es fácil viste, pero hay que apurarse.

Y no distraerse porque allí vas agregando las cajas que necesitan los que embalan, y el alambre pasa..."

Jorge agrega: "las chicas que fichan la hacen más fácil. Dan vueltas con el engrudo todo el tiempo".

2) La escuela define las situaciones y las formas de comunicación en términos de quienes interactúan y de qué manera lo hacen, en torno a determinadas tareas o actividades. Luego, en el galpón recogemos los siguientes testimonios:

M.A comenta que "las punteras son las que van... o sea... controlando, a ver si va bien, el elegido, el comercial."

"Controlan la fruta... y controlan lo que hacen las demás."

Le pregunto, para hacer un trabajo, ¿te preguntan o vas vos y te ofrecés?

No, debe ser la misma capataza, ahí se comunica y... Sí, bah, aparte ella sabe si la persona clasifica bien.

3) "En la escuela, como en otras instancias socializadoras hay una tendencia a la internalización de la interacción. Se establecen procedimientos recurrentes y se repiten rutinas, cuyas instrucciones son siempre las mismas. Así se facilita la organización del grupo y se establecen consensos sobre cómo proceder en el día."

Liliana relata: "Y ahí mismo cuando entran, la capataza o el capataz. Por ejemplo, cuando cambiamos de pera... eh... nos dice... bueno, ahí está. Porque a veces es diferente la clasificación.

Y alguien avisa las diferencias, ¿o vos ya las sabés?

Claro, un ayuda-memoria como quien dice, porque no es que nosotros... por' ai uno se olvida entre tanto. Porque de un año (al otro) se olvida. Entonces ella dice..."

4) Si bien el sujeto necesita un apoyo social a la tarea de aprender (siempre hay alguien que enseña), todo aprendizaje implica un ordenamiento personal de la experiencia. Es lo que Rockwell llama "autonomía del sujeto que aprende".

Un ejemplo:

Cuenta Marcelo: "porque ni idea tenía de chacra pero había que trabajar

para comer. Lo primero que empecé fue a limpiar leña. Cuando tiran las alamedas. Limpiábamos todo a machete y la leña era nuestra. El trabajo era por la leña nada más. No era por plata ni nada... Después de ahí, empecé a hacer más trabajo de apuntalamiento, a atar. Atar es apuntalar la rama para que no se quiebre. Después, empecé a levantar pera. Me largué a hacer cosecha.

¿Quién te lo explicó? Nadie, se trabaja con un *aniyo* para sacar una medida. Después levanté manzana que es más fácil, porque es a ojo. A podar que es más difícil, fui a aprender. En la misma chacra me enseñaban. Me enseñó este chico de enfrente y estuve trabajando ahí en la chacra. No hice el trabajo en sí. El capataz me manejaba para aprender, nomás." El relato muestra distintas etapas en la incorporación del sujeto a diferentes tareas. En este caso, su misma personalidad lo llevó a "querer saber hacer todo" y esa es otra pauta adquirida en el proceso escolar en el que "aprender significa aprender a usar los elementos que se encuentran en la escuela, es decir, procedimientos. Los escolares deben saber "lo que hay que hacer".

5) "Como institución, la escuela es permeable a otras instancias sociales. Dentro de ella se reproducen formas de organizar el trabajo y formas de usar el poder que existen en la sociedad de que forma parte."

Un ejemplo de este último aspecto. Dice M.: "En post-temporada no me llaman".

Le pregunto cómo hacen los llamados en esa época. Me responde:

Y... a conveniencia. Ahí llaman a quien quieren. Realmente porque está manejado así por... El llama a quien quiere. Este año llamaron toda gente nueva... yo tengo doce años ahí."

Su compañera agrega: "ahora prohibieron todo. Tomar café. Antes llevábamos café, comíamos masitas. Ahora no. Nos prohibieron todo. No podemos llevar café, masitas, nada. Porque nos pueden caer las migas adentro.

6) En cuanto a la transmisión de valores, se aprecian ciertas normas de conducta, como la puntualidad, el aseo, etc.

"Y ahí, a las seis, una está parada en su lugar".

Un muchachito, que está en su primera temporada, relata que "barro y junto las hojas mojadas, las pongo acá, en el tanque. Tiene que estar todo barridito. Son las hojas que traen las peras de la chacra. No puede quedar ni una."

Hasta aquí se han intercalado los testimonios de los protagonistas —los actores sociales— con las características propias de la vida escolar en un intento de mostrar los nexos entre las pautas transmitidas y los modos de actuar de los individuos adultos.

Se podría seguir ejemplificando o... reproduciendo historias mucho tiempo más. Son los relatos laborales y de vida en los que los "no calificados" ponen en evidencia no sólo sus saberes sino la persistencia de las identidades locales frente a la prepotencia del avance globalizador.

BIBLIOGRAFÍA

- Albers, Cristoph. "Planificación comunal en el Alto Valle de Río Negro y Neuquén, Argentina" en: *Institut für Geographie der Technischen University. Berliner geographische Studien*, Vol. 45, Berlín, 1996.
- Bourdieu, Pierre. *Cosas Dichas. El mamífero parlante*. Ediciones Gedisa, México, 1987.
- Chomsky, Noam y Dieterich, Heinz: "La sociedad global". Oficina de Publicaciones del CBC. Universidad de Buenos Aires, 1997.
- Entrevistas realizadas durante el trabajo de campo.
- Macri, Mariela y Van Kemenade, Solange: "Estrategias laborales en jóvenes de barrios carenciados". Biblioteca Política Argentina N° 413. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1993.
- Menni, Ana María: "A lo largo de la ruta 23". Facultad de Derecho y Ciencias Sociales. Universidad Nacional del Comahue, General Roca, R.N., 1999 (en prensa).
- Redfield, Robert: "La sociedad folk" en: *Introducción al Folklore* (G. Magrassi y Manuel M. Rocca, comps.) N° 60. Biblioteca Total. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1978.
- Rockwell, Elsie: "De huellas, bardas y veredas: una historia cotidiana en la escuela". *Cuadernos de Investigación Educativa* N° 4, 1982.
- Rojas, Eduardo y Proietti, Ana: "La Sociología del Trabajo en América Latina: una crítica al paradigma politicista" en *Trabajo y Empleo*. Marta Panaia (comp.) Co-ediciones EUDEBA-PAITE, Buenos Aires, 1996.
- Torrado, Susana: *Estructura social de la Argentina: 1945-1983*. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1992.

LA CHICA DE BLANCO, ESTUDIO DE UN RELATO URBANO*

MARCELO GABRIEL CANDIA

Las ciudades se construyen bajo la preocupación de que la gente circule, y no que se encuentre. Esta idea es afín a la concepción *global*, que busca acercar al mundo, hacerlo uno, interconectarlo asesinando el espacio y el tiempo en pos de la circulación instantánea. A pesar de todo esto, seguimos practicando y bregando por el encuentro interpersonal. Nos seguimos juntando a comer un asado, a jugar a las cartas, a tomar algo por ahí. En estos espacios de encuentro nos contamos historias que cruzaron fronteras para llegar a nosotros. Fronteras espaciales y temporales. Fronteras que seguirán cruzando gracias a la multiplicación, sobre todo oral, que hacemos de ellas, hasta que dejen de interesarnos y pierdan su vigencia.

Las formas de actualización, y en muchos casos de regionalización, los criterios de verosimilitud, las ceremonias de traslado y los elementos que componen estos relatos nos dicen mucho del universo cultural en donde se mantienen y circulan.

Recuerdo que la primera vez que escuché el relato urbano que voy a llamar *La chica de blanco* se alojó tranquilamente en mi cabeza, sin objeciones. Tendría 13 o 14 años. Cuando años más tarde, comencé a hacerme preguntas sobre algunos pasajes de la historia, descreí completamente de ella. Fue allí que empezó a interesarme. Como si la chica de blanco se resistiera a que yo la anule, la desaparezca, la borre de mi cabeza por el simple hecho de que su existencia sea inexplicable en el mundo que yo concebía como *real*. Volví a oír de ella una y otra vez... Y una y otra vez y cada vez más, me sorprendía a mí mismo seducido por ella. En un fogón, en una plaza, en un pasillo, en algún recreo, en alguna sobremesa, he oído y contado su historia; y me permito contarla también en este encuentro para despertarla en algún rincón de sus propias memorias.

* Proyecto de investigación "El imaginario popular y la comunicación humana". Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Rfo Negro.

Un joven va a bailar a un boliche, a una *disco*. Allí se encuentra seducido por una hermosa chica que luce un llamativo vestido blanco. Se siente atraído por ella y bailan toda la noche. Luego él la invita a tomar un café en una confitería. El muchacho le pide su número de teléfono para un posterior encuentro. Ante la insistencia, ella se lo da y casualmente derrama café sobre su vestido. Rato más tarde, él la acompaña hasta una esquina de un barrio de los suburbios y allí se despiden.

Al otro día, el joven la llama por teléfono y atiende el padre. Éste toma muy mal la llamada, le pide que no bromea y le asegura que su hija había muerto unos días antes.

El muchacho insiste en que él estuvo con ella la noche anterior. Juntos van al cementerio. Cerca del barrio oscuro, donde los chicos se separaron en el día anterior.

Abren el ataúd y allí está ella; la misma chica con su hermoso vestido blanco. Y allí está también, sobre el vestido, la gran mancha de café, aún húmeda.

Tres factores me llamaron la atención:

Primero: Cuando dejé de creer en esta historia, empezó a llamarme la atención que muchos narradores la contaran como *real*.

Segundo factor: Supe que la misma historia (en sus distintas versiones) se contaba en varios puntos del país y en cada uno de ellos se aseguraba que había sucedido allí. ¿Era la misma chica de blanco? Pero ¿cómo podía ser la misma? O, lo que paradójicamente es de igual extrañeza ¿cómo podían ser distintas? La chica se movía cómodamente en el espacio. Y también en el tiempo: las personas que la conocían, aseguraban haber escuchado su historia "hace cinco años", otras decían "veinte" y algunas hasta "cuarenta años".

El tercer factor que llamó mi atención fue el siguiente: Al preguntarles la edad que tenían cuando conocieron a la chica, apareció una regularidad en la que me incluyo: todos éramos, años más años menos, adolescentes.

Voy a usar esos tres factores como ejes temáticos.

- Lo real, es decir, los cuestionamientos de verosimilitud del relato,
- El traslado espacio-temporal, es decir su cómodo viaje geográfico y generacional y
- Los adolescentes, como encargados de su mantención y transmisión oral.

LO REAL

Los criterios de verosimilitud nos inmiscuyen en el concepto de Imaginario.

Cuando se piensa en lo imaginario, en algunos casos se lo confunde con algo ilusorio. Algo opuesto a la realidad, a la "dura realidad de los hechos". La realidad domina los hechos y la materia; el imaginario, lo alusivo, lo simbóli-

co. De esta forma, los mitos, las creencias, la interpretación del mundo pasan a ser subproductos de la realidad social.

Sin embargo, sabemos que muchos estudios se están orientando cada vez más a asociar el imaginario y lo social de otra forma. Una forma prácticamente opuesta.

Castoriadis (1989) nos guía a pensar en un imaginario como creación social, histórica y psíquica incesante, indeterminada, de figuras-formas-imágenes que sólo a partir de éstas puede existir como "algo". Lo que llamamos "realidad" es obra de esta creación. Podemos aventurar en esta línea que los mitos, las creencias, la interpretación del mundo no son subproductos de la realidad social sino instrumentos del imaginario para construirla. De esta manera el imaginario "usa" los símbolos para "existir" como "algo", para ser percibido como "algo"; pero antes virtualmente "estaba".

El imaginario no es imagen de la realidad, "reflejo de", sino que la realidad es la proyección del imaginario.

Nuestra aprehensión de la realidad siempre está mediada por una parte de construcción, de interpretación, de selección. La mediación está dada por el símbolo; y el mito es una forma particular de lo simbólico. Podemos pensarlo como un instrumento usado por el imaginario para construir realidad.

El cruce entre lo real y el imaginario nos lleva a este emergente: el mito.

Según Ansart (1989), "La expresión mítica toma a su cargo los deseos, les da forma dramática y los magnifica". Su función primordial, agrega Eliade (1985), es revelar los modelos ejemplares de todas las actividades significativas, como el nacimiento, la crianza, el acceso a las distintas clases de edad, la sexualidad, el amor, la muerte.

En las culturas nativas de América, por ejemplo, encontramos muchos seres e historias cuyas funciones eran (son) explicar el origen de las cosas, describir ideales de belleza o proteger la naturaleza y también la vida de los hombres, mujeres y niños.

El viejo de la bolsa es usado por numerosas madres para mantener a su niño en casa, para protegerlo, para mantenerlo en territorio manejado, controlado. Mi madre lo ha usado: "Vení a dormir la siesta que allá viene el viejo de la bolsa y te va a llevar". Y venía de veras. Yo lo vi. Era (es) *real*.

La chica de blanco debía representar alguna verdad consensuada colectivamente. Algo lo disparaba desde el imaginario a la realidad. La chica existía. Estaba allí. En algún lugar. Un lugar que la trasladaba geográfica y temporalmente.

EL TRASLADO

"La chica de blanco" es un relato que según Rodolfo Florio (1989) se conoce

internacionalmente con el nombre de "The Vanishing Hitchhiker" (registrada en el "Motiv Index" como E 322.3.3.1). Circula de boca en boca y tiene apariciones esporádicas en distintos puntos del país, de América Latina y a juzgar por tal trabajo, en otras partes del planeta (4).

Puede ligárselo al fenómeno del rumor. El rumor no es rumor en su fuente, sino en su mecanismo de transmisión, son los otros los que lo alimentan y difunden. Su existencia es posible gracias a muchas personas, y esto es lo que lo hace un importante fenómeno colectivo. El rumor habla mucho del grupo que "rumorea". Beatriz Sarlo (1997) lo explica de esta manera: "Cuando no hay pregunta, el rumor no prospera. Si el rumor no se conecta con algún interés de los usuarios, no podría prosperar. No es posible fabricarlo de cero, debe existir cierta demanda de ese rumor, cierto vacío que llenar y cierto deseo de llenarlo por parte de la sociedad. Así como no cualquier dicho puede convertirse en rumor, no cualquier relato puede convertirse en un relato mítico".

Kapferer (1989) llama "mitos volantes" a ciertos rumores (también llamados "historias ejemplares", "leyendas urbanas" o relatos urbanos) desprovistos de raíces que circulan de una ciudad a otra con apariciones periódicas. A lo largo de su peregrinaje, estas historias son sometidas de tanto en tanto a una actualización y regionalización. A un *aquí y ahora*.

Estos relatos sólo existen cuando son narrados a un auditorio, mientras tanto "virtualmente" se alojan en las oscuridades de la memoria. Al igual que ciertas criaturas alienígenas inventadas por sendos escritores de ciencia ficción, la chica de blanco utiliza el cerebro humano para transportarse.

Nuestro país está cruzado por migraciones externas e internas (trabajadores golondrinas, mochileros que viajan a dedo, camioneros, desplazamientos en busca de mejor suerte económica, estudiantes, etc.). Así se trasladan estas historias; pero no sólo deben trasladarse, sino ser bienvenidas a determinados lugares. Debe existir esa especie de parador turístico, ese "vacío que llenar", ese interés del usuario para mantenerlo, actualizarlo y multiplicarlo oralmente.

El relato urbano que cuenta la historia de la chica de blanco está vigente en el día de hoy, como lo estuvo, según mis datos, hace más de 40 años. ¿De qué instrumentos se vale esta chica para resistirse a ser olvidada? ¿De dónde saca tantas fuerzas para sobrevivir? Y permítanme una pregunta insólita: ¿cómo es que en tantos años no ha envejecido? ¿Cómo hace para mantenerse tan joven y radiante?

ADOLESCENTES

Preguntémosnos ahora qué tipo de conductas revela el relato. Se me ocurren éstas:

- (Comenzar a) salir de noche
- Estar lejos de la familia por varias horas
- Atracción hacia el sexo opuesto
- Encontrarse con gente desconocida en territorio desconocido (ya no en el barrio o en la escuela)
- Precaución al juntarse con extraños
- Abandono del grupo (andar solo)
- Inseguridad o temor frente a la sexualidad

Resulta claro que estas conductas comienzan a tener relevancia para el ser humano en la etapa que llamamos adolescencia. Un paso lento y generalmente conflictivo que deben dar los niños en pos de la irreversible adultez. Los jóvenes, entonces, intentan agruparse con sus pares y romper de alguna forma los lazos que los atan al hogar y a la familia. Cortar con el mundo adulto familiar para entrar al mundo adulto social. Al necesitar agruparse con sus pares son los que buscan con más entusiasmo los lugares de encuentro.

Estos lugares son las discos o las confiterías, pero también son los asados, los partidos de truco, la esquina del barrio, la casa del otro, los campamentos, el club, la plaza, la calle, la noche misma.

En estos espacios el adolescente confronta con sus semejantes todas las incertidumbres e inseguridades que carga ante el cambio de "clase de edad" que se pre-anuncia, experimenta nuevos miedos, comienzan a actuar en él nuevos deseos. Los jóvenes, al juntarse, buscan consensuar su verdad, compartir una aprehensión de la realidad mediante símbolos identificativos, expiar sus miedos compartiéndolos. Y allí forman ese vacío, esa pregunta de la que habla Sarlo, demandan, reclaman al imaginario. Y el imaginario "tiene" algo para "colocar" allí. Estas reuniones son las más aptas para la transmisión de todo tipo de historias. Son la consumación del rito por medio del cual el "mito volante" circula, reptante, serpentea. Las reuniones juveniles son el mejor parador turístico para estos relatos.

La actualización y regionalización de estos "mitos volantes" están estrechamente vinculadas con su mantención y transmisión. Una determinada comunidad cultural exigirá de ellos una adecuación a sus rasgos culturales, a su lenguaje. La historia de la chica de blanco tiene otras versiones que la que les conté. Algunas personas adultas no nombran "una disco" sino un "baile familiar". En versiones puntuales, la mancha no es de café, sino que es de *Coca Cola*. El traslado de la confitería a los suburbios de la ciudad algunos lo cuentan "a pie", otros "en auto" y otros "en moto". Por ejemplo, hoy no se podría contar este relato en sectores urbanos si el elemento *auto* o *moto* fuera *carro* o *sulky*, como alguna vez lo fue. La regionalización también implica actualización.

Los jóvenes han resemantizado elementos de una historia que peregrina en tiempo y en espacio, han situado esa historia en su universo incrustado en lo urbano (disco, confitería, teléfono, auto, moto, Coca Cola) y de esa forma, con esas características, han hecho saber de la existencia de la chica de blanco. Hay versiones en donde la chica es recogida por un taxista o un camionero, y prescinden del baile y del joven. *Esa chica no es nuestra chica. A nuestra chica le encanta bailar, y siempre lo hace a la noche, en una disco y con un joven de más o menos su misma edad. Seguramente una versión se desprende de la otra; pero creo que estamos ante dos chicas distintas. Una es conocida como La chica de la ruta, o simplemente La ruterá. Me parece que ésta es a la que llaman "The Vanishing Hitchiker". Nosotros podríamos pensarla como la hermana mayor de la urbanísima chica de blanco.*

CONOZCAMOS MEJOR A SUS PROTAGONISTAS

El muchacho de la historia tiene un encuentro con la muerte. La conoce, lo envuelve y es seducido por ella. Pero ella no se lo lleva con ella. La polarización muerte-vida hace imposible el pasaje. Es un amor imposible. Dos mundos distintos y un elemento-lazo entre ellos. Un elemento que es la confirmación de la incursión de la chica en el mundo de los vivos. Este elemento es la mancha de café. En una versión también muy difundida, no hay mancha de café; sino que el joven le presta una campera que después será encontrada cubriendo la tumba. En esta versión, el elemento-lazo entre los dos mundos sería la campera.

Dos mundos distintos, como el del príncipe y la Cenicienta. Hay ciertos pasajes de La Cenicienta que recuerdan a nuestra historia: la entrada de ella al palacio, al mundo de él, el baile, la separación misteriosa y precipitada, y el elemento-lazo probatorio de la incursión: en este caso, el zapatito de cristal. Eso sí, aquí los mundos se unen al final. Esto pasa siempre en los cuentos de hadas. Según Bettelheim (1977), lo que separa al cuento de hadas de otras historias es su optimismo, sus finales irremediamente felices. Los mitos son pesimistas y sus finales irremediamente trágicos.

La chica guarda un secreto terrible para el joven, un misterio que es su atractivo. Ella es una "muerta", pero también es una mujer, pura, virgen. El misterio de su sexualidad también es lo que atrae al joven, con una mezcla de amor, temor, fascinación. Lo negado. Aquello de lo que hablan los jóvenes acerca de las mujeres en los recreos de la escuela, por decir un lugar. La prueba que le confirma al muchacho la incursión en el mundo terrenal de la chica es la mancha en la pureza de su vestido blanco. El café mancha su pureza angelical (su condición de niña) y la convierte en mujer terrenal (su condición de mujer). La mancha, a mi entender, opera como expresión simbólica de la menstruación. Creo que aquí hay una señal de otro "cambio de edad", de otro pasaje. El biológico.

No debemos olvidar al tercer personaje de la historia que, aunque secundario, es quien otorga legitimidad al hecho, es quien lo certifica, es la "verdad" en el relato, es el que tiene "razón": el padre. Un adulto. El padre dice que su hija está muerta. El joven dice que está viva. Eterna discusión generacional.

ÚLTIMOS ASPECTOS

Sabemos que el territorio de la noche se le presenta al joven como un espacio (y tiempo) peligroso que día a día se intenta controlar más: reducción de horarios en locales nocturnos, horarios restringidos para venta de alcohol, averiguación de antecedentes por parte de la policía, prohibiciones a menores de edad, razzias, etcétera. En esta línea, *la noche* está socialmente asociada con "el joven y la droga", "el joven y el alcohol", "el joven y el SIDA", "el joven y la violencia". Estas figuras acrecientan las inseguridades y los miedos a la hora de dar el gran paso hacia la adultez. Me pregunto, ¿la chica de blanco podría ser, además, una de las formas con que el imaginario metaforiza la droga, el alcohol, el SIDA, la violencia...?

El relato "La chica de blanco" ha adquirido características en su andar porque se ha instalado en cierto vacío, cierta demanda, cierta expresión de deseos y la ha simbolizado, expresado, significado.

Podríamos pensar que esta chica es utilizada por los adolescentes para mantenerse contenidos y protegidos en su grupo. Algunos elementos también permiten pensar al relato como un recurso social (ya no del propio adolescente) para simbolizar una función de control sobre el territorio en donde se mueve el joven.

En otro terreno, creo que algunos componentes que conforman el relato tienen un inequívoco valor sexual iniciático para ambos sexos.

Como se ve, la chica de blanco nos abre una pequeña aunque importante ventana hacia el universo joven. Interrogarnos sobre los elementos simbólicos que rodean la historia es interrogarnos sobre algunas de las preocupaciones que desvelan psíquica y socialmente al ser humano en ese difícil y difuso estadio que llamamos adolescencia.

BIBLIOGRAFÍA

- Castoriadis, Cornelius, "La institución imaginaria de la sociedad" (En: *El Imaginario Social*. Montevideo - Buenos Aires. Coed. Nordan - Tupac. 1989).
- Ansart, Pierre, "Ideologías, conflictos y poder". En: *El Imaginario Social*. Montevideo - Bs. As.: Coed. Nordan - Tupac. 1989.
- Eliade, Mircea. *Mito Y Realidad*. Barcelona: Ed. Labor. 1985.
- Florio, Rodolfo, "El Encuentro con la joven muerta. Un estudio de leyenda urbana entre adolescentes". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas*, N° 4, Sección Folklore, UBA, Bs. As. 1989.

Sarlo, Beatriz, "La Paradoja del rumor". En *Revista Página/30*, Febrero 97, Bs. As. 1997.

Kapferer, Jean-Noël. *Rumores*. Buenos Aires: Ed. Emecé. 1989

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Ed. Crítica. 1977.

LOS SABERES POPULARES EN LA EDUCACIÓN: LO POPULAR, LO NACIONAL Y LA PROYECCIÓN

OMAR B. MEDINA

INTRODUCCIÓN

Hablar de Saberes Populares en el fin del milenio, me trajo a la mente la idea de que éstos debían ser diferentes a los ya conocidos y que permanecen vigentes en la sociedad. Viendo entonces el tratamiento que se les da a los mismos, cómo son juzgados por la sociedad, y el papel que nos toca a los docentes en folklore en la toma de conciencia con respecto al tema, creo interesante evaluar el porqué cada vez que se habla de saberes populares, las personas –sobre todos los adolescentes– se resisten a aceptar que algo tienen que ver con el tema.

DESARROLLO

La propuesta de tratar –por un lado– el tema del folklore en la educación formal, el enfoque y la (falta de) profundidad con la que es tratado este tema en la enseñanza escolarizada, y –por otro– el hablar del manejo ideológico que hace la cultura dominante de los saberes populares, en un razonamiento simplista nos lleva a pensar que el sistema no tiene en cuenta en los planes de estudio a los fenómenos culturales adquiridos a través de la oralidad. Sin embargo, es llamativa la cantidad de contenidos sobre el particular que existe tanto para el área expresiva (Música) como para Lengua y Ciencias Sociales. Esto indica que desde lo formal, el sistema brinda las garantías para que sean tenidos en cuenta.

Pero el problema no está en la organización formal, lo estructural, sino en lo vivencial, lo cotidiano.

Vivimos inmersos en un mundo complejo, con realidades diferentes y superpuestas. Cada individuo a través de las diferentes actividades que componen su cotidianeidad, transita por estas realidades que les son presentadas como antagónicas, y en la medida que se va insertando en la sociedad global, paulatinamente va adquiriendo una forma de valorar y calificar los saberes

culturales adquiridos, mediante opuestos como: simple/complejo (popular/formal); y viejo/nuevo (tradición/moda, o popular/masivo).

Los saberes formales son adquiridos sistemáticamente mediante la enseñanza escolarizada. Transmiten normas, usos y costumbres acordes a un contexto sociocultural complejo y universal, por medio de la escritura.

Los saberes populares son adquiridos empíricamente a través de la experiencia, son orales, tradicionales y transmiten normas, usos y costumbres acordes a un contexto sociocultural inmediato, es regional.

Los saberes masivos (o popularizados) son los propuestos a través de los medios de comunicación masiva y destinados a la sociedad de consumo. Estos saberes generan una cultura adicta a las necesidades del mercado. La moda, como estructura, es lo único tradicional y permanente, el contenido varía según las ofertas. Es la cultura "para" el pueblo, mas se la presenta como la cultura "del" pueblo. Es –a mi entender– la versión de cultura popular que tiene la cultura dominante. Ofrece, frente a lo popular, la ventaja de lo actual. Aquí la dualidad viejo/nuevo se interpreta como atrasado/actualizado. A los fines de garantizar la venta de los productos lanzados al mercado, invierten en publicidad en todos los medios, y luego le dan el rótulo de popular por la simple razón de su difusión generalizada.

Hecha la definición de los saberes formales, masivos y populares, trataré de explicitar las representaciones que se tiene en la sociedad de los mismos.

Lo Popular v/s Lo Formal: los fenómenos populares, al ser aprehendidos empíricamente, a través de la vida cotidiana, frecuentemente se toman como naturales, en contraposición de los formales que son tenidos como culturales. Se tiene internalizada la acepción valorativa de la cultura, por lo que es común hablar de "hombre culto" (abogado, médico, ingeniero), en oposición a "hombre común" (empleado, albañil, carpintero). Y si hablamos de arte, escucharemos música "culto" como diferenciación de música "popular". Esto transfiere a la dualidad simple/complejo, el sentido de inculto/culto, y si usamos la dualidad evolucionista aplicada por Sarmiento cuando proponía barbarie o civilización para la sociedad criolla, dejando de lado el salvajismo de los aborígenes, automáticamente clasificamos los saberes en inferiores/superiores.

Esta forma de clasificar y valorar los saberes culturales es vigente y muy fuerte en la sociedad. Con frecuencia se redefine una situación a través de la burla y el ridículo. Este caso es muy común: me encontraba una mañana con un grupo de compañeros del profesorado, comentando la tormenta de la noche anterior. Una de mis compañeras manifestó que le causan temor los "refucilos". Automáticamente el resto se ríe y le recrimina su lenguaje tan poco culto. Este término es muy usado en nuestro ámbito como sinónimo de relámpagos. Yo lo conocía de esta manera y viví en el secundario la misma experiencia. ¿Ahora bien, cómo actuará esta actual docente frente a sus alumnos cuando

éstos manifiesten el lenguaje popular, no adecuado a la Real Academia? Dentro del Proyic, un grupo de docentes está trabajando con Leyendas y seres sobrenaturales, y han tenido algunas resistencias porque no son temas para tratar en el ámbito escolar. Es común que se emplee el folklore como caja de archivo para cosas que no se quieren tocar.

El siguiente caso me sucedió en el Instituto de Formación Docente de Villa Regina, provincia de Río Negro. Una docente del área expresiva de origen cordobés, se mostraba muy interesada en conocer creencias populares de la región, sin embargo sus alumnos decían desconocer el tema. En una oportunidad voy al Instituto a dar una charla sobre instrumentos etnográficos y folklóricos de la Argentina, organizado por esta docente. Al término de la misma, relaté el cuento de Miseria, haciendo referencia al primer Don que le dio Dios al herrero, y relacionándolo con la creencia popular de cómo evitar/curar un daño. Esto les sonó familiar, y fue el detonante de una charla sobre salamanca, la viuda negra, el chonchon. Sabían mucho del tema, y creo saber cuál era el motivo por el cual futuros docentes sentían temor de hablar de ello.

En realidad, en todos los ámbitos de la educación formal, el individuo va internalizando una forma de evaluar y valorizar sus saberes, a través de valores impuestos. Dice Jorge Carrizo: "abordar el problema de la construcción de la identidad nacional en Latinoamérica, es abordar el problema de una identidad dependiente. En nuestros países, el proceso histórico de la constitución social de las identidades fue marcado por factores como la colonización del propio grupo. Se aprende a calificar o a descalificar en función de valores impuestos, a desconfiar de los propios logros; se aprende —en definitiva— a fracasar". (La Marea N° 7).

Coincido con esto en tanto y en cuanto he aprendido a evaluar el arte con teorías occidentales y a contraponer a éste el concepto de artesanía para el arte utilitario americano. Lo mismo sucede con el valor estético del arte.

Lo tratado hasta aquí nos permite evaluar las representaciones que se tienen con respecto a los saberes culturales y el lugar que ocupan en la escala de valores que armamos según las vivencias y las exigencias del medio social en el que nos movemos.

Como folkloristas, lo que me interesa es analizar desde dónde con qué elementos juzgamos, evaluamos y proyectamos los saberes populares.

"Cuando hablamos de cultura popular, pensamos en una cultura creada por los de abajo, puesta al servicio de sus causas y controladas por ellos, lo que implica que ese grupo social mantiene las decisiones sobre la misma. La cultura popular no es un adorno exótico ni una supervivencia destinada a los museos, sino una cultura viva, solidaria y compartida". Si bien es cierto es tradicional, esto no significa que sea histórico (no vigente). "Existe una cultura popular actual a la que los folkloristas desconocemos o le prestamos muy

poca importancia". (Colombre, Adolfo, "El folklore como dominación de la cultura popular", La Marea N° 9).

Cuando los folkloristas decimos ser representantes de la cultura popular, en la mayoría de los casos estamos siendo representantes de lo que otros opinan que debe ser la cultura popular, o bien, de lo que el mercado necesita vender como cultura popular.

¿A qué nos referimos cuando hablamos de folklore? Folklore es un concepto polivalente que significa –al menos– tres cosas: 1) Fenómeno cultural que se caracteriza por ser anónimo, popular, colectivo, funcional, empírico y regional. El portador de este saber popular es el folklórico; 2) Disciplina científica que estudia este fenómeno sociocultural. El encargado de esta tarea es el folklorólogo; 3) Rama del arte que proyecta las creaciones populares. A este artista le denominamos folklorista.

Creí necesario hacer esta aclaración pues en muchos casos se han tomado las creaciones personales de un artista como el saber representativo de todo un ámbito (el folklorista reemplaza al folklórico), y estas representaciones descontextualizan, desvirtúan el sentido que verdaderamente tiene el fenómeno que se presenta (danzas rituales presentadas como especies líricas de orden social). Realmente estos artistas adecuan el fenómeno a los gustos erráticos y siempre vecinos al kitsch.

De este modo la cultura popular (o la pobre imagen que se presenta de ella) queda en condiciones de hacer su entrada a los medios de difusión donde terminará siendo estereotipada, convertida en una triste caricatura de sí misma. Y como si fuera poco, muchos folkloristas toman como modelo a seguir las presentaciones que ven en los medios.

El mayor daño que los folkloristas causamos a la cultura popular es el congelamiento que se le impone como la mayor de las virtudes.

El mérito está en seguir haciendo lo que hacían sus antepasados (siempre hablando de folkloristas). Toda innovación creativa será vista con sospechas, presentada como degeneración de un arte "milenario" que a menudo no ha cumplido tres décadas. Estas mismas personas, cuando juzgan el arte erudito ("culto") exigen al artista ser original, que no repita lo que hacen otros. O sea, vale aquí la creatividad de los vivos, mientras que para el folklore lo que cuenta es la creatividad de los muertos, el genio de los antepasados. El folklorista debe ser un reproductor de cosas viejas, y no un creador en base a...

Otra de las ideas que caracteriza a los folkloristas, es el tema de la imagen. No importa si el arte que desarrolle sea popular o intente ser erudito (estilizado), mientras tenga un atuendo que caracterice al personaje folklórico del siglo pasado, lo que hace es arte popular. De este detalle, sólo me interesa rescatar el mensaje que nos dejan: Hay danzas que aún hoy son vigentes y que

los folklóricos cuando la bailan, emplean el atuendo actual dado que lo que hacen no es una proyección sino una vivencia. Si para representar ese tipo de danzas actuales debo vestirme a la antigua, en realidad me están diciendo que la cultura popular se quedó en el siglo pasado, y lo que el folklórico hace no lo es.

En el ámbito patagónico en la zona de Río Negro y Neuquén, he visto en fiestas familiares (cumpleaños, bautismos) bailar cueca. Ahora bien ¿por qué en este ámbito los alumnos deben presenciar en los actos escolares del 25 de mayo y el 9 de julio, como bailes populares y festivos la chacarera y el gato, cuando ellos conocen la cumbia, el valseado, la cueca? La respuesta ya la he obtenido: porque la cueca es chilena, y la cumbia colombiana, mientras que las otras dos son argentinas. Aquí se confunde lo que es cultura popular con cultura nacional. Nadie discute sobre el origen del gato y la chacarera, pero las danzas populares no tienen nacionalidad: La cumbia recorrió como danza de moda nuestro territorio en los años 50 y con el Cuarteto Leo hizo epicentro en Córdoba, para ser luego aceptada por el pueblo. La cueca es una danza que se conoce en toda Latinoamérica, en Argentina se conoce La Norteña, La Cuyana, La Neuquenina (que es la que bailan nuestros folklóricos).

En definitiva, todo lo que tiene que ver con los saberes populares está relacionado con el folklore y con la interpretación que el individuo tiene sobre este tema. Realizando una encuesta, de primera intención, la gente responde que esto tiene que ver con los artistas representativos, jamás se imaginaron ser partícipes de un evento folklórico. Y es que absolutamente todos tomamos las acciones de nuestra vida cotidiana de un modo no reflexivo. ¿O acaso nos preguntamos si lo que vamos a hacer tiene que ver con lo erudito, lo popular, lo masivo? Por todo esto, considero que para hablar de saberes populares es necesario hacer una reflexión y preguntarnos qué hacemos los folkloristas para que la sociedad vea sin prejuicio los saberes populares. Cuando propongo hablar del tema con una visión crítica y despojada de todo sentido comercial, me refiero a no adaptar los saberes populares a los cánones del consumismo, con el sólo fin de grabar una casete o un video, porque de ese modo, el mensaje que estoy dando —en cuanto al valor que se debe tener por estos saberes— es que vale más el snob, y las formas impuestas, antes que las creadas por la cultura popular.

LA FAMILIA DE LA REFALOSA, UN EJEMPLO DE PERVIVENCIA DE LA VERSIFICACIÓN ANDINA EN LA TRADICIÓN POÉTICO-MUSICAL CHILENA

ARTURO URBINA DÍAZ

1. INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene su antecedente en un similar de don Carlos Vega. Con motivo de dirigir una memoria de título en la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, donde trabajo, entré en contacto con el libro *Las Canciones Folklóricas Argentinas* de este ilustre musicólogo, publicado el año 1965. A través de él, y particularmente de la monografía que hace de la vidala argentina, me enteré de la existencia de un modo de versificar muy arraigado en nuestro continente que él denomina "*versificación o poética andina*" cuya influencia ha sido decisiva en la conformación de los textos de la música americana de tradición oral y cuya presencia es posible reconocer en variadas especies de la región, de las cuales la vidala ha venido a constituirse en el paradigma. Un contacto permanente con las expresiones tradicionales chilenas, a través de la actividad de intérprete durante un tiempo y de docente por muchos años, me reveló que en algunas especies nacionales, particularmente en un grupo de danzas familiares o relacionadas con la refalosa, podrían encontrarse resabios importantes de esta manera de versificar. A partir de ese momento me interesé por recoger la mayor cantidad de refalosas, zamba-refalosas y zambas de entre las grabadas en el país por intérpretes y estudiosos fundamentales de nuestra música a partir de la década del 50. Entre estos personajes, cuyo aporte aprovecho de destacar en este momento, están doña Margot Loyola y don Osvaldo Jaque, autores de sendos trabajos sobre la refalosa que han constituido valioso antecedente para el que ahora se lee ante Uds.¹

El ejemplario con que se realizó el estudio fue conformado con 27 versiones grabadas.

¹ Loyola, Margot: *Bailes de Tierra en Chile*. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1980. Jaque, Osvaldo: *Danzas Campesinas Tradicionales de Chile*. Un enfoque didáctico. Santiago, edición particular financiada por el Fondo de Desarrollo de la Cultura y las Artes del Ministerio de Educación, 1992.

Nuestro objetivo es hacer alguna luz acerca de las siguientes cuestiones:

a. Si en realidad, las especies de la llamada familia de la refalosa, a saber: la refalosa, la zamba-refalosa y la zamba, contienen elementos literarios que permitan afirmar que existen ejemplos válidos de pervivencia de la poética andina en la poesía popular chilena.

b. Cuáles son las particularidades que asume esta forma de versificar en los textos analizados.

c. Si, de alguna manera, la forma o construcción poética tiene alguna incidencia en el nombre con que estas danzas son conocidas en Chile. En otras palabras, preguntarse si la forma del texto determina en alguna medida que la danza se llame zamba, refalosa o zamba-refalosa.

2. LA VERSIFICACIÓN ANDINA

Me permitiré recordar, en primer lugar, lo que Carlos Vega define como poética andina. Para él, se trata de una forma de versificar cuyos orígenes se remontan a la España medieval tardía y al Siglo de Oro, que llega con la conquista a nuestra América y se desarrolla paralelamente con las formas propias de la versificación tradicional de la península. Básicamente, consiste en "estrofas de versos iguales y estrofas de versos desiguales, ambas con estribillos generalmente colocados entre los versos de la estrofa y motes o subestribillos complementarios"² (...). "Se trata —dice Vega— de una desenfadada intromisión de estribillos y hasta de estrofillas entre los versos de la copla octosilábica"³. Contrariamente a lo que sucede en España, donde su práctica desaparece pronto, esta forma de versificar se desarrolla en nuestro continente, especialmente en países del área andina, donde "siendo predominante en la lírica pura, se extiende además a la poesía destinada a la música de danza"⁴ logrando niveles de complejidad, audacia y originalidad constructivas extraordinarios, lo que se traduce en creaciones notables en el ámbito de la poesía culta y fundamentalmente en la producción poética popular, donde perdura hasta nuestros días.

3. LOS TEXTOS CHILENOS

3.1. En un primer acercamiento, el análisis de los textos recopilados en Chile nos permiten reconocer la existencia de los siguientes elementos poéticos:

² Vega, Carlos. *Las Canciones Folklóricas Argentinas*. Buenos Aires, Ministerio de Educación de la Nación, Subsecretaría de Cultura, Instituto de Musicología, 1965, p. 202.

³ *Ibid.*, p. 203.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

a. Una cuarteta o copla, generalmente octosilábica –aunque en ocasiones hexasílaba o con versificación de seguidilla– portadora del asunto o tema de todo el texto. Si bien es cierto que en la mayoría de las ocasiones los temas difieren entre un ejemplo y otro, se observan casos frecuentes de préstamos de coplas o variación de los temas entre ellos. Del mismo modo, y como en muchas otras manifestaciones de la música de tradición oral, no son raros los casos de discontinuidad temática entre las diferentes coplas de un mismo ejemplo.

Ejemplos de préstamos y variantes entre coplas:

Refalosa me has pedi'o,
refalosa voy a dar,
refalosa al mediodía,
refalosa al merendar. (Ej. 19)

Zamba me han pedi'o,
zamba voy a dar,
zamba al mediodía,
zamba al almorzar. (Ej. 12)

'Taba en el huerto una moza
y en sus manos una rosa;
no te opongas a tal cosa
si eres bonita y hermosa. (Ej. 22)

'Taba una niña en el huerto
tiene en la mano una rosa;
'taba muy apresurada
pa' bailar la refalosa. (Ej. 15)

Anoche me confesé
con el padre 'e Santa Rosa,
por penitencia me dio
que baile la refalosa. (Ej. 20)

Anoche me fui a confesar
con el cura 'e Santa Rosa,
y me dio por penitencia
que bailara refalosa. (Ej. 15)

Anoche me confesé
con el cura 'e Santa Juana;
y me dio por penitencia
que bailara sajuriana. (Ej. 11)

b. Un tipo de estrofas con cantidad heterogénea de versos (1, 2, 3 o 4) y métrica también variada, generalmente tetrasílabos, pentasílabos, octosílabos y endecasílabos que presentan entre sí, no obstante pertenecer a ejemplos dife-

rentes, una gran cantidad de versos, de giros lingüísticos y de términos comunes. A estos versos o estrofillas denominaremos *estribillos*.

Ejemplo de versos comunes a varios estribillos:

No llores, zamba,
 No llores, no,
 Tu maire es zamba,
 La mía, no
 No llores, zamba,
 no llores, no,
 que yo volviendo,
 adiós, adiós.
 No llores, mi alma,
 no llores, no,
 a la zamba, ay, zamba,
 sí, como no.
No llores, zamba,
no llores, no.
 La zamba, ay zamba,
 no llorís, zamba,
 no llorís, no.
 No llores, zamba,
 no llores, no;
 a la zamba, zamba,
 ya principió.
 A la zamba, la zamba, ay sí,
 y a la refalosa, ay, zamba,
 ay, ay, ay, no llores, zamba.

c. Un número menor de estrofas, generalmente de dos y cuatro versos tetra, penta y hexasilábicos, es decir, de construcción muy similar a los estribillos, pero que, a diferencia de aquéllos, tienen un contenido muy relacionado con el de las coplas, constituyéndose casi en una glosa de éstas. A estas estructuras poéticas más dependientes de cada versión, denominaremos *motes*.

Los motes hallados en los ejemplos:

Casadita, sí,
 pero monja, no.
 Donde vas, niña,
 donde te vas
 A la zamba,
 zamba, ay Rosa,

cosa mala,
 veleidosa.
 No llorís, negro,
 no llorís, no;
 que yo contigo,
 me voy me voy.
 Ándale, zamba,
 y ándale a ver,
 que no me busque
 qu'hey de volver.
 No viene solo,
 no viene no,
 no viene solo,
 mejor me voy.
 Si usted me quisiera
 como yo la quiero,
 le diera las llaves
 de mi todo entero.
 Sombrerito verde,
 cinta azul morada,
 que por sus amores
 no se me da nada.
 Menea ese cuerpo,
 que no es de ma'era,
 que se haga pe'azos
 esa mole'era.
 Quiéreme, tirano,
 quiéreme, mañana,
 que viva no llego
 al fin de semana
 Cómeme, cómeme,
 si sos come'or,
 guarda la pepita
 para otra ocasión.

La presencia de coplas, motes y estribillos en los textos de refalosas, zamba-refalosas y zambas analizadas (aunque no hayamos demostrado aún la forma cómo se combinan o relacionan), parecen confirmar la hipótesis de la existencia del modo andino de versificación en los miembros de esta familia musical, en una modalidad muy variada, dada la cantidad de estribillos y motes encontrados. Una mirada inicial, como pudimos ver, nos permite adelantar que, a diferencia de lo descubierto por Vega en la vidala argentina, en los

ejemplos chilenos los estribillos presentan, en alguna medida y con ligeras variantes, elementos comunes en todos los textos encontrados, manteniendo una clara independencia respecto del asunto o contenido de las coplas. Los motes, en cambio, fieles a su función en la poesía española medieval y renacentista⁵, mantienen un fuerte parentesco temático con el texto al cual pertenecen.

3.2. Una segunda mirada a la poesía de las danzas en estudio, nos muestra la existencia de dos modalidades en la construcción de los textos:

- a. por una parte, danzas que constan solamente de copla, careciendo de estribillos y/o motes.
- b. por otra, textos que sí los incorporan.

De los veintisiete ejemplos considerados en el estudio, sólo 2 pertenecen al primer subgrupo y corresponden a los N°s 1 y 2 del listado. Con seguridad por requerimientos de la danza, la falta de estribillos es reemplazada por una cantidad de compases de música luego de la copla. Los dos ejemplos, no obstante ser estructuralmente iguales son nominados en la grabación que los contiene en forma diferente: el primero como *zamba-refalosa* y el segundo sólo como *refalosa*. Esto puede ser interpretado como una señal de que no existiría correspondencia entre la estructura poética y el nombre o denominación de la especie.

3.3. Hay veinticinco ejemplos restantes que sí incorporan algún estribillo o mote en su transcurso. De ellos, trece lo hacen sólo *una vez que ha finalizado completamente la ejecución de la copla*, es decir, después del cuarto verso. En otros términos, la copla no acepta estribillos ni motes sino hasta cuando haya terminado. En un paralelo con el ya mencionado estudio de Vega, pertenecerían a los tipos o fórmulas C2, C3 y C4 correspondientes a la vidala. Es importante hacer notar que en el estudio argentino el autor no encontró ejemplos del tipo C3 ni C4, en tanto en Chile son casi mayoritarios. A ello habría que agregar numerosos casos en nuestro estudio que tienen 2 y 3 estribillos después de la copla.

El siguiente cuadro podría aclararnos al respecto:

Estr. de 1 verso (C1) 0

Copla más 1 estribillo 7

⁵ Navarro T., Tomás: *Métrica Española*. Barcelona, Ediciones Guadarrama, 1974. El autor define el mote como "lema expresado en un verso, generalmente octosílabo. Fue objeto el mote de un especial tipo de glosa".

Estr. de 2 versos	(C2)	0
Estr. de 3 versos	(C3)	2
Estr. de 4 versos	(C4)	5
Copla más 2 estribillos		4
Copla más 3 estribillos		2

Algunos de los estribillos señalados actúan como complementos de las coplas y otros como estribillo de estribillos. Uno solo de los textos de este grupo tiene mote.

Observemos algunos ejemplos que muestran la variedad de los estribillos:

Ejemplo N° 5: Estribillo de 3 versos

Ejemplo N° 6: Estribillo de 4 versos

Ejemplo N°10: Dos estribillos

Ay, allá viene esa bala,
 Ay, déjala que venga,
 Déjala que venga,
 La vida, si es para mí.
 A la zamba, la zamba, ay sí,
 y a la refalosa, ay, zamba,
 ay, ay, ay, no llores, zamba.

Anoche me refalé
 en una barra 'e jabón;
 /: como la barra era angosta
 nos refalamos los dos. :/

/: Zamba, ay, sí,
 zamba, ay, no,
 zamba, ay, sí,
 te quiero yo.:/

Dicen que no caben
 dos en un colchón;
 /: y en mi casa hay uno
 que cabe un montón. :/
 /: A la refalosa, ay zamba,
 a la zamba, ay refalosa;
 no llores, mi alma,

no llores, no,
a la zamba, ay, zamba,
sí, como no. :/

(Puchaurán, Castro, 10ª Región Héctor Pavez)
(Bío-Bío, 8ª Región Gabriela Pizarro Soto)
(Talca, 7ª Región Margot Loyola P.)

La denominación de especie con que los ejemplos son incluidos en las grabaciones son: *refalosa*, ocho casos (Nº 3, 6, 7, 10, 11, 12, 13 y 15), *zamba*, un caso (Nº 14) y *zamba-refalosa*, cuatro casos (Nº 4, 5, 8 y 9). De acuerdo con esto parecería confirmarse la no correspondencia entre la denominación y la forma literaria de los ejemplos.

3.4. Los ejemplos más ricos en recursos de construcción son aquellos pertenecientes al tercer grupo, en que estribillos y motes interrumpen la continuidad de la copla introduciéndose entre los versos de ésta. En el ejemplario trabajado, este tipo de estructura se observa en 12 ocasiones (Nºs 16 al 27). En forma muy recurrente —con una sola excepción que mostraremos hacia el final del trabajo—, en los ejemplos mencionados la copla acepta la presencia de motes y estribillos *sólo luego del 2º y el 4º verso*. Esta forma de construir el texto corresponde a las fórmulas del tipo B de las mencionadas por Vega en el estudio de la vidala.

Los ejemplos pertenecientes a este grupo aceptan, además, una división más específica. Es posible advertir en el análisis que la inclusión de estribillos y motes no suele resultar equilibrada o simétrica, es decir, no siempre se acepta el mismo número de estribillos y/o motes, según se trate del primero o del segundo par de versos de la copla. Pareciera que, por lo general, en los ejemplos asimétricos la mayor cantidad de elementos (motes, segundos y terceros estribillos) se incorporan luego de cantar los versos 3 y 4 de la copla. Ello sin considerar las repeticiones durante el canto ni la presencia o ausencia de interludios, hecho que suele complicar más el esquema formal.

Los ejemplos simétricos del estudio corresponden a los Nºs 16, 17, 21, 22, 24 (cinco textos). Los asimétricos a los Nºs 18, 19, 20, 23, 25 y 26 (seis textos). En cinco de los casos se observa la presencia de motes.

3.4.1. Veamos un ejemplo de simetría entre las dos partes:

Ejemplo Nº 24

/: Ayer tarde me encontré
por el camino una moza; :/
Donde vas, niña,

Donde te vas.

/: A la zamba, zamba,
a la zamba caprichosa. :/
/: por un pelito no caigo
por culpa 'e la refalosa. :/

(Interludio)

/: bonita la señorita,
parece una linda rosa. :/
Donde vas, niña,
Donde te vas.

/: A la zamba, zamba,
a la zamba caprichosa. :/
/: por un pelito no caigo
por culpa 'e la refalosa. :/

(Interludio)

Linares, 7ª Región
Osvaldo Jaque F.

Comentario: en el presente ejemplo la copla es dividida en dos partes iguales. Aparecen los dos versos de la copla, un mote de dos versos pentasílabos y un estribillo de cuatro versos con predominio octosílabo y con rima asonante en los versos 2 y 4. La simetría se afianza con la inclusión de interludios luego de cada parte.

3.4.2. A continuación un ejemplo de asimetría:

Ejemplo N° 19

Al saltar la piedra lisa
donde yo me refalé;
ahora es tiempo
y ahora, no;
a la zamba, zamba,
sí como no.
abre los brazos, negrito,
que yo te libertaré.
ahora es tiempo
y ahora, no;
a la zamba, zamba,
sí como no.
A la zamba refalosa,
a la refalosa, ay zamba,

anda, anda, anda y anda,
zamba, sí, como no.
/: Ahora, sí, ahora, no. :/

(Interludio)

San Fernando, 6ª Región
Margot Loyola P.

Comentario: A diferencia del anterior, en este caso luego de los versos 3 y 4, aparte del estribillo pentasílabo de cuatro versos, común a ambos segmentos, la parte final agrega un segundo estribillo de cuatro versos octosílabos y un estribillo del estribillo conformado por un verso heptasílabo que se repite.

3.4.3. Hay casos en que siendo estructuralmente simétrico el ejemplo, la primera y segunda parte varían porque cambian los textos del estribillo o el mote.

Ejemplo N° 23

Anoche me refalé
con el cura 'e Villaseca
no llorís, negro,
no llorís, no;
que yo contigo,
me voy me voy.

(Interludio)

y me dio por penitencia
que bailara refalosa.
No viene solo,
no viene no,
no viene solo,
mejor me voy.

(Interludio)

Villaseca, 4ª Región
Osvaldo Jaque F.

Como en los casos anteriores, la denominación de los ejemplos no guarda relación alguna con la forma poética del texto. Esto estaría avalando la hipótesis sostenida durante el trabajo, de que ambas variables son independientes entre sí.

3.5. El último ejemplo del estudio presenta características diferentes. Si bien

la copla es dividida como en los casos anteriores, en esta refalosa no sucede cada dos versos, sino que incorpora estribillos luego del tercero y cuarto. No corresponde a ninguna de las fórmulas señaladas por Vega, tratándose de un ejemplo asimétrico, como verán a continuación:

Ejemplo N° 27

/: Río caudaloso,
 déjame pasar
 que con lanzas de acero,
 que sí, que no,
 me quieren matar. :/

A la zamba, ay, refalosa,
 a la misma veleidosa;

/: ahora, sí,
 ahora, no,
 lindos tus ojos
 y adiós, adiós. :/

(Interludio)

Para, finalmente, apreciar en toda su complejidad la estructura de algunos textos de esta familia, veamos el siguiente ejemplo:

Ejemplo N° 25:

Refalosa me han pedí'o,
 refalosa voy a dar,
 anda, ay, zamba,
 ay, como no,
 ay, zamba, ay, zamba,
 ay, te amo yo.

Tú dices que no me quieres
 Porque no tengo qué darte,
 anda, ay, zamba,
 ay, como no,
 ay, zamba, ay, zamba,
 ay, te amo yo.

refalosa me han pedí'o,
 refalosa voy a dar,
 anda, ay, zamba,
 ay, como no,

ay, zamba, ay, zamba,
ay, te amo yo.

Si usted me quisiera
como yo la quiero,
le diera las llaves
de mí todo entero.

A la refalosa, ay zamba,
a la misma refalosa.

Anda, ay, zamba,
ay, como no,
ay, zamba, ay, zamba,
ay, te amo yo.

(Interludio)

Enséñame a aborrecerte,
que yo no sé más que amarte.
anda, ay, zamba,
ay, como no,
ay, zamba, ay, zamba,
ay, te amo yo.

Sombrerito verde,
cinta azul morada,
que por tus amores
no se me da nada.

A la refalosa, ay zamba,
a la misma refalosa.

Anda, ay, zamba,
ay, como no,
ay, zamba, ay, zamba,
ay, te amo yo.

La Punta de Lolol, 6ª Región
Juan Esteban Morales

Comentario: Siendo en mi opinión, un ejemplo deturpado (ya que en la prime-

ra parte en lugar de mostrar la copla completa repite los dos primeros versos) la presente refalosa es un ejemplo elocuente de la complejidad que suele alcanzar la versificación andina en las especies de esta familia. Se trata de una estructura asimétrica, porque los elementos agregados luego de cada par de versos es diferente, a saber: después del primer par lo único que se agrega es un estribillo de cuatro versos pentasílabos; luego del segundo, en cambio, además del estribillo mencionado, agrega un mote de cuatro versos hexasílabos y un segundo estribillo —en este caso un dístico octosílabo— que, a su vez, es afectado por el mismo estribillo de la copla. Por último, en la segunda parte de la danza, el mote cambia el texto de la primera parte por otro diferente, y hasta opuesto, en su contenido.

4. CONCLUSIONES

De acuerdo con los objetivos que se planteó el trabajo, luego de realizados los análisis podemos concluir que:

- a. Salvo dos casos específicos, todos los ejemplos utilizan los recursos estructurales propios del modo de versificación andina señalado por don Carlos Vega, a saber: coplas, estribillos y, en algunos casos, motes.
- b. Como en la vidala y otras especies americanas que aceptan esta estructura, coplas, estribillos y motes son combinados de formas muy variadas, demostrando un elevado nivel de sofisticación y creatividad en la construcción poética. Me atrevo a sostener que, en comparación con aquéllas, zambas, refalosas y zamba-refalosas deben contarse, sin duda, entre las formas poéticas más complejas de la música de danza en América.
- c. Esta forma de versificar afecta a todos los ejemplos, independientemente del nombre como hayan sido denominadas por los cultores que las entregaron. Sostenemos, en consecuencia, que la denominación de especie no tiene su origen en la forma poética y que habría que buscarla en los aspectos musicales y coreográficos.

EL "MARTÍN FIERRO" DE JOSÉ HERNÁNDEZ. ACTUALIZACIONES DE SU MENSAJE A 120 AÑOS DE "LA VUELTA"¹

OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS

Es para mí un placer y un honor compartir el estrado con tan altas personalidades de los estudiosos del Folklore de mi país y de la hermana República de Chile y es así como, en el espíritu de confraternidad que nos anima, he creído pertinente traer el tema del "Martín Fierro", el poema argentino cuyos personajes llegaron muy hondo a todo hombre americano que pudo conocerlos, porque encarnan facetas de un drama humano que, con distinto marco ambiental e histórico y expresado con diversos matices lingüísticos, está presente en todas las latitudes de nuestro continente.

Hace 120 años apareció en Buenos Aires la continuación de "El gaucha Martín Fierro", aquel folleto de feliz destino publicado en esta misma ciudad, en 1872, por José Hernández, periodista y político porteño.

La entrega de 1879, titulada "La vuelta de Martín Fierro", más pedagógica y menos denunciante, más descriptiva y menos lírica que la primera, completa la narración de historias de sus mismos protagonistas y agrega las de algunos otros que son encarnaciones de destinos complementarios, típicos de aquella peculiar sociedad, dispersa por la pampa, que fue la del gaucha. Ambas partes configuran una unidad conocida en el mundo como el "Martín Fierro" de José Hernández: obra traducida a decenas de lenguas, reimpressa en miles de ediciones y objeto de innumerables análisis filológicos, literarios, sociológicos, folklorísticos, historiográficos, filosóficos, y psicológicos, referentes a su texto.

El "Martín Fierro" es la culminación del género gauchesco rioplatense. Con su triunfo se inicia la vulgarización y la decadencia del pacto "autor (autor)-lector" en que se funda toda la literatura "gauchesca", y comienza, al mismo tiempo, una nueva vida para los distintos componentes de su estructura: formas, temas, personajes, destinos. Por esto, las expresiones propias de la

¹ Auspiciada y Declarada de Interés Cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación Argentina - Res. N° 3184 Bs.As. 26 de agosto de 1999.

lengua coloquial del gaucho invaden la literatura de consumo popular; por esto la sextina comienza a circular como estrofa criolla por el mismo campo que antes sólo había optado por la décima y la cuarteta. Y por esto también el nombre de Martín Fierro sirve tanto para un almacén de campaña como para una revista literaria de fuste y surge, derivada del poema de Hernández, una cantidad contable de narraciones en las que sus personajes continúan viviendo diferentes aventuras: producción heterogénea en cuanto a sus valores y en cuanto a los circuitos a que estuvo destinada, que va desde los folletos "de cordel" que incorporan nuevas historias de Martín Fierro, de su mujer, de sus hijos, hasta relatos como "Biografía de Tadeo Isidoro Cruz" y "El Fin" de Jorge Luis Borges.

Para utilizar un término divulgado por los antropólogos estadounidenses y recogido entre nosotros con diversa fidelidad, diremos que en muchos casos esos hechos pueden considerarse como propios de lo gauchesco "en actuación", es decir, que fueron generados con la intención de ponerlos frente a un público, lo que equivale a instalar, entre actrices y espectadores, la convención de que lo que comunica los distintos planos de la realidad espacial y temporal en que unos y otros se ubican, es pura ficción. El tema no es absolutamente blanco y negro: tiene sus zonas grises de variable intensidad ya que, por ejemplo, como lo explica Carlos Vega en su notable "Historia del Movimiento Tradicionalista Argentino" (1982), los artistas del circo de los Podestá y de otros que ponían en escena dramas como el "Juan Moreira" de Gutiérrez o el mismo "Martín Fierro", no recurrían para comprar sus ropas a una sastrería teatral, sino a los mismos almacenes o tiendas de ramos generales en que los compraban el gaucho y la paisana genuinos, con la consiguiente identificación por el aspecto entre los espectadores y el elenco actoral. Pero más allá del realismo y de la sensación de coetaneidad de los hechos que se producían en el espacio privativamente artístico del circo o del teatro —no carente a veces de riesgos para los "malos" de la presentación— es claro que una circunstancia como la descrita no puede confundirse con la externación espontánea del hecho folklórico vivencial, cualquiera sea su especie. Este último, en efecto, se produce en el seno de un grupo social culturalmente identitario, del cual, en cada una de las múltiples ocasiones que la vida ofrece permanentemente surgen uno o más emisores que, sin producir fractura entre su nivel y el de los receptores naturales del mensaje que emiten, dan una respuesta consabida o innovadora a cada necesidad emergente. La diferencia fundamental entre ambos tipos de fenómenos socio-culturales estriba, tal vez, en que mientras la "actuación" (en inglés "performance") justifica su designación cuando se trata de un hecho "inspirado" en el folklore, que continúa su vigencia social en planos muy recortados del arte o de otras manifestaciones del tradicionalismo inducido, la "externación" (Vega) "espontánea" del folklore en una manifestación absolutamente libre, que sólo permanecerá en tanto vuelva a ser elegida por

sus portadores en el ineluctable proceso sincrónico- diacrónico de su apropiación colectiva localizada, como "respuesta de mayor prestigio" a la necesidad que satisface (Fernández Latour de Botas 1980).

En el caso de la "transmigración a otros géneros" (Rojas, 1917) o "Transfiguración" (Martínez Estrada, 1948) del "Martín Fierro", tras ser liberado el texto al masivo consumo popular, pueden hallarse ejemplos de ambos tipos de fenómenos que no corresponde detallar ahora.

Nuestro tiempo es, en general, poco amigo de la mera memoria y de su consiguiente nostalgia, y, en cambio, está atento a aquellos hechos que demuestran coherencia con los intereses contemporáneos, por ellos es que, sin demorarnos más en lo ocurrido en el pasado, quisiéramos traer a colación en este encuentro la producción de recientes obras que denotan la vigencia del poema de Hernández en la cultura argentina.

La conmemoración de los años pasados hasta ahora a partir de 1878, fecha de la primera edición de "La vuelta...", es para nosotros aquí, en efecto, un gran pretexto para celebrar las nuevas aportaciones hechas en torno del poema. Entre las manifestaciones técnicamente más innovadoras que han nacido al amparo de la firme estampa del gaucho Martín Fierro y de la simbiosis – buscada por Hernández– que la mentalidad popular ha hecho entre el autor y el personaje, se cuentan dos que provienen de un mismo grupo de distinguidos tradicionalistas encabezado por una figura patriarcal de la Confederación Gaucha Argentina y sobrino de Ricardo Güiraldes, el célebre autor de "Don Segundo Sombra".

Una de estas obras es el CD-ROM Interactivo/ Cd Audio José Hernández, "Martín Fierro" (IBM, Galerías Zurbarán 1996) sobre cuyo impacto en el público general de la XXII^a Feria "El Libro del autor al lector" de ese mismo año –en la cual se presentó– hemos escrito ya un trabajo de perspectiva semiológica –"Oralidad y lenguajes no verbales como componentes del folklore"– publicado por la Sociedad Argentina de Lingüística en la obra colectiva "La Oralidad" (tomo II Universidad Nacional de Tucumán, 1998). El decir y cantar los versos del poema está allí a cargo de Juan José Güiraldes, de los artistas arequeros José Antonio Lucci y su hijo, Ide César Althaparro.

La otra, auspiciada y declarada de Interés Nacional por la Secretaría de Cultura de la Nación fue editada el año pasado en Buenos Aires por Compact Argentina, basada en el CD-ROM diseñado por Multimedia Solutions, según se expresa. Se trata de una caja que, bajo el título general de "Martín Fierro" de José Hernández en la voz de Juan José Güiraldes, contiene 6 discos compactos, con otros tantos desplegados ilustrados con dibujos de Alberto Güiraldes, más uno que reúne los prólogos de las dos partes del poema. Los intérpretes son los mismos que mencionamos en el caso del CD-ROM.

No es la primera vez que se da la palabra recitada y cantada a Martín

Fierro y a los otros personajes de la obra de Hernández: varias de las más eminentes voces de la escena nacional, desde principios de este siglo, hasta el presente, han puesto voz al paradigma de los gauchos. Bienvenida la nueva.

La entrega que nos brindan ahora la alta y creíble voz de Juan José Güiraldes como José Hernández y como Martín Fierro en la relación, de José Antonio Lucci en la voz de Martín Fierro cantando y acompañamiento de guitarra, de César Althaparro en las voces del Sargento Cruz de los hijos de Fierro, de Picardía y del Moreno y de José Antonio Lucci (hijo) en acompañamiento de guitarra y creación de los distintos aires, posee características que la definen. Por una parte estos rasgos se refieren a la actualizada tecnología de los medios técnicos que han permitido realizar en estas compactas versiones sonoras de alta fidelidad, tanto en lo vocal como en lo instrumental. Por otra, estriban en el arraigado conocimiento vivencial que músicos e intérpretes poseen de la expresión poética gaucha: esto es, no sólo de la que Ricardo Rojas "gauchesca", escrita por poetas letrados en el lenguaje que remeda al del gaucho y sobre temas rurales, sino también de la poesía folklórica-tradicional, anónima, sobre temas generales de "lo humano y de lo divino", cuyas características variantes son difundidas espontáneamente en forma oral por medio del canto.

El "Martín Fierro" es, integralmente según la intención de su autor, un ciclo de cantares estructurado en torno de las historias de sus protagonistas. En este sentido se integra a una línea de la literatura "gauchesca" que precede cronológicamente a la de los primeros "Cielitos patrióticos del montevidiano Bartolomé Hidalgo —considerado iniciador del género—, ya que aparece, con el mismo verso que Hernández utiliza como inicial, en el comienzo del romance atribuido a Juan Balsar Maziel y titulado "Canta un Guaso" en estilo campestre el triunfo del Excelentísimo Señor Don Pedro de Cevallos" (1777): "Aquí me pongo a cantar/ debajo de aquestas talas/del mayor guayna del mundo/los triunfos y las gazañas/Del señor de Cabezón/ que fuerza es camarada/ de los guapos cabezones/que nada tienen de mandrias/.....".

Los Cielitos de Hidalgo y los de dudosa autoría que por algunos críticos le son atribuidos (1812-1821), continúan en el Río de la Plata la costumbre hispana de "decorar" los versos divulgados por medio de hojas impresas, para cantarlos, como los había propuesto con sus Romances de la Reconquista y de la Defensa de Buenos Aires (1806-1807), el presbítero porteño Pantaleón Rivarola. La originalidad de Hidalgo, además de estribar en su persistencia consagratoria para la convención lingüística adoptada, se refiere también a la especie utilizada para el canto supuesto: la contradanza cantada conocida como "Cielito", que se convirtió en el símbolo de la patria tras los días de mayo de 1810. De entre la obra de los "gauchescos" que siguieron a Hidalgo, fueron danzas cantadas, o sólo cantares, varias de las piezas más típicas de la produc-

ción del cordobés Hilario Ascasubi, entre cuyas Trovas gauchas se encuentran Medias Cañas, Refalosa, Cielito, Coplas, para distintos bailes. Y no faltó en la obra de este último poeta gauchesco una Payada en "trovas" entre un entrerriano, un porteño y un correntino.

La reciente grabación del "Martín Fierro" de José Hernández, en la voz de Juan José Güiraldes y los dichos artistas arequeros entronca con la tradición del verso para cantar y lo hace realidad a lo largo de todo el poema alternando recitados y cantos con grato equilibrio. Por otra parte nos parece excelente la reflexión de don Eduardo Falú quien, tras escuchar el fruto de este trabajo de musicalización y puesta en voz y canto del "Martín Fierro" dijo:

-“¡Han hecho una ópera! —y continuó —“Sin duda, sería así la guitarra del gaucho Martín Fierro”.

Fruto de un meditado esfuerzo creativo es la acertada selección de especies musicales pampeanas que tan pronto respaldan la voz de Güiraldes en los momentos en que es José Hernández —narrador omnisciente, padre, maestro o profeta— como en los que es el gaucho Martín Fierro. Y ricas en matices las composiciones e interpretaciones de los cantares y músicos, muy apegadas a la manera criolla, sin concesiones a la vulgaridad.

Pero la nota de mayor interés, nos parece, se da en relación con el canto repentista de contrapunto que configura la payada. La payada grabada en el compacto número seis de esta colección tiene una característica antes no destacada y documentalmente exacta: Cada cantor entona sus coplas con una música que lo identifica. Largo sería extendernos sobre este particular, pero basta lo afirmado para llamar la atención sobre este rasgo del canto improvisado de contrapunto que fue estimado y mantenido en sus épocas de oro y que ahora, con melodías inspiradas en las especies tradicionales, hacen vibrar los versos que Hernández puso en boca de Martín Fierro y del “fantástico” Moreno.

La resultante, por supuesto, es un nuevo hecho artístico. No un hecho folklórico. Sí un documento para el estudio amplio de lo que José Imbelloni denominó “culturología”. Así, por ejemplo, no busquemos la cifra del payador antiguo mencionada por Ventura R. Lynch en 1883 como marco de las payadas clásicas, ya que esta especie musical exigía, en rigor, la estructura poética de la décima espinela, tradicional, estrofa que Hernández no utiliza (no es espinela por irregularidad, creemos que voluntaria, del primero, la décima que se forma con los versos 1239-1248 del canto VII de la primera parte). Jugando con la vida y la muerte, el Moreno y Martín Fierro cantan al son de sendas milongas camperas que, en su diversidad, dan el tono requerido por Hernández para cada uno de los oponentes. El efecto preciso está logrado. El conjunto recrea para el oyente esa tensa situación ficcional, reflejo de otras muchas reales que le dieron origen, y lo hace con arte y sabiduría. Se ha rescatado la

voz de un gaucho que, sin duda, y perdurablemente, aquí se puso a cantar.

La realización de este importante Congreso Binacional de Folklore Chileno y Argentino proporciona, entendemos, un digno marco académico y afectivo para honrar la memoria de los artistas de ambas naciones que han llevado a distintos géneros expresivos las estampas de nuestros arquetipos populares, y, con tal espíritu, celebramos, hermanados en una misma emoción, los ciento veinte años de la aparición de "La vuelta de Martín Fierro".

ENCUENTRO NACIONAL DE PAYADORES DE CASABLANCA. EL ROL DE LA AUTORIDAD

RAÚL PINTO RODRÍGUEZ

Los poetas populares latinoamericanos, llámense payadores, cantores repentistas, trovadores, decimistas, etc., tienen un elemento en común que los une e identifica, éste es la décima. La décima es una estructura poética en uso, desde Cuba y México por el norte hasta Chile y Argentina por el sur, que consta de diez líneas octosílabas, que riman de la siguiente manera y que doy a conocer a través de esta décima de Violeta Parra :

Volver a los diecisiete
después de vivir un siglo
es como descifrar signos
sin ser sabio competente
volver a ser de repente
tan frágil como un segundo
volver a sentir profundo
como un niño frente a Dios
eso es lo que siento yo
en este instante fecundo.

En donde riman las líneas o vocablos 1, 4 y 5 / 2 y 3 / 6, 7 y 10 / 8 y 9.

Otro ejemplo, para que nos quede claro, es una décima de Atahualpa Yupanqui:

Me gusta de vez en cuando
perderme en un bordoneo
porque bordoneando veo
que ni yo mismo me mando
las cuerdas van ordenando
los rumbos del pensamiento
y en el trotecito lento
de una milonga campera
va saliendo campo afuera
lo mejor del sentimiento.

Estos dos extraordinarios ejemplos han seguido manteniendo la tradición por más de cuatro centurias, desde Vicente Espinel —poeta rondeño, andaluz— hasta hoy, en que seguramente en más de algún rincón de nuestro continente hay algún poeta creando o recreando una décima.

Este elemento de identidad latinoamericana se puede escuchar en ritmos como la Milonga o la Cifra, en voces de un José Curbelo y Roberto Ayrala, oriental y argentino respectivamente, en ritmos de socavón, en voces de Juan Urcariegui o Hildebrando Briones de Lima y Zaña en Perú, o en melodías del canto a lo poeta en voces de Santos Rubio o Pedro Yañez en Chile.

En esta ocasión deseo dar a conocer el Encuentro Nacional de Payadores de Casablanca, Chile. Casablanca es una comuna que queda en la Quinta Región de Chile, en el camino que une Santiago con Valparaíso, a 30 km. De esta última ciudad. Es una zona eminentemente agrícola con hermosas viñas que producen un vino de excelencia.

En la periferia de Casablanca, en el sector de Lagunillas, nace un cajón llamado Chacarillas, al final de éste, y limitando con los cerros de la Cordillera de la Costa, vive Don Arnoldo Madariaga Encina. De este personaje nos ocuparemos ahora.

Arnoldo Madariaga es un excelente Poeta Popular, gran cantor “a lo Divino” y extraordinario Payador, padre y abuelo de dos baluartes que han heredado la tradición del canto a lo poeta, poseedor de un repertorio de versos en décimas por el Antiguo y Nuevo Testamento, desde el Génesis hasta el Apocalipsis, hecho que lo mantiene vigente en cuanta novena o vigilia de canto a lo divino exista. Un hecho admirable es que cada fin de semana participa en algún encuentro de cantores, ya sea de canto a lo humano o a lo divino, en la celebración de algún santo, en una fiesta de Cruz de Mayo, en alguna vigilia organizada por alguna parroquia o por algún cantor de los tantos pueblos que existen en la zona central del país. Lo hemos visto en encuentros de cantores, desde el sur de la Cuarta Región, en la zona de Choapa y Quilimarí, en el Valle de Aconcagua, desde Putaendo en la zona cordillerana hasta Puchuncaví en la costa, en los sectores rurales de la Región Metropolitana y en los innumerables pueblos que hay en la Sexta y Séptima Regiones, destacando pueblos como la Punta de Codehua, Alhué, Teno y Rauco, por nombrar algunos.

Lo conocí en un Encuentro de Payadores en el año 79, me di cuenta de la ascendencia que ejercía sobre otros payadores. En ese entonces no tenía más de cuarenta años y ya le decían Maestro, apodo que cariñosamente aún lo sustenta. En la zona de Casablanca es un hombre conocido y muy querido. En muchas ocasiones ha representado fielmente a la comuna en eventos en otras ciudades en Chile y en el extranjero. Ha sido activo dirigente junto a su hijo, de la Junta de Vecinos, del equipo de fútbol, de la Asociación de Rodeo, de la Agrupación de Cantores, etc. Tuve la oportunidad de asistir a muchos encuen-

tros organizados por él y apoyado por alguna organización comunitaria, como una Junta de Vecinos, el Cuerpo de Bomberos, etc.

Todos estos esfuerzos realizados por Don Arnoldo cayeron en tierra fértil, ya que el año 1992 la autoridad de Casablanca, el señor Alcalde Don Manuel Jesús Vera Delgado, les brinda apoyo a dos jóvenes que toman la figura de Don Arnoldo y comienzan a organizar un "Primer Encuentro Nacional de Payadores" en la ciudad de Casablanca. Estos dos jóvenes profesionales son los encargados de la Casa de la Cultura, el señor Mauricio Viñambre y el Antropólogo del museo, el señor Miguel Chapanof, quienes con visión de futuro sacan adelante el primer encuentro; y el último fin de semana del mes de marzo de este año se realizó el "Sexto Encuentro Nacional", con una asistencia de treinta payadores. Estos dos jóvenes, profesionales de la gestión cultural, han conseguido fondos en la empresa privada, apoyo en las distintas instituciones comunitarias las que, incentivadas por estos encuentros, han organizado una "Jornada de Artesanía y Gastronomía" en los días previos al encuentro de payadores y se han ido sumando a otras expresiones tradicionales. Por lo tanto, este encuentro de payadores involucra tres días previos de actividad centradas en la tradición.

Aquí está la importancia del rol de la autoridad que en este IV Congreso deseo destacar, ya que estos jóvenes profesionales han tomado la figura del payador y han organizado eventos que tienen relación con su arte, es decir, se han puesto al servicio del cultor de las tradiciones y ellos, como autoridad, organizan pero en base a pautas que el conocedor de la materia les indica. Mauricio Viñambre y Miguel Chapanof han captado este foco de identidad y a partir de él han propiciado actividades y eventos que han comprometido a un vasto sector de la población de Casablanca.

Hoy, en las postrimerías de este siglo, con el apoyo gubernamental, la tecnología y las comunicaciones, han estado al servicio de una actividad de la tradición, que tiene más de cuatro siglos en nuestra América.

Una de las gestiones más interesantes que han organizado estos dos gestores culturales, es que han motivado a otras comunas de la Quinta Región para que organicen pequeñas muestras de poesía popular y, un mes antes del encuentro de Casablanca, se organizan estos pequeños encuentros con seis payadores a los que se agregan algunos de las localidades adonde vamos. Estos eventos se realizan en dos jornadas: frente a estudiantes en algún colegio y frente a público general en algún teatro de la localidad en la que asistimos. Estos eventos se han organizado en las comunas de La Calera, Quillota, Puchuncaví, El Tabo, San Antonio, Cartagena, Valparaíso y Viña del Mar. En la comuna de Puchuncaví, el Alcalde ha dispuesto de un bus gratuito para que los interesados puedan asistir al Encuentro Nacional. Por lo tanto, a este evento final no solamente asiste público de Casablanca, sino que vienen de otras

comunas de la Quinta Región y de la Región Metropolitana, por lo tanto la difusión y la cobertura ha sido extraordinaria.

El Encuentro Nacional de Payadores de Casablanca, ya en su tercera versión alcanzó su madurez, tanto en la organización y espectáculo, como en la calidad de la paya misma. Hoy en 1999, llevamos seis encuentros y realmente es una jornada hermosa, en donde el local —un estadio techado— ya se hizo chico y su importancia ha trascendido las fronteras de la región.

Pueden haber muchos pueblos en donde existan personas como Don Arnoldo Madariaga, pero en Casablanca hay dos jóvenes profesionales que, con el apoyo de la autoridad, han aprovechado la figura de este payador y han institucionalizado un gran evento, que es el "Encuentro Nacional de Payadores de Casablanca". Brindo, desde esta tribuna un reconocimiento a Mauricio Viñambre y a Miguel Chapanof, gestores culturales, y a la gran figura del Maestro, el payador Don Arnoldo Madariaga Encina.

IDENTIDADES POPULARES EN EL SUR CHILENO (Mediados del siglo XX)

ERNESTO BOHOSLAVSKY*

En esta ponencia realizamos un acercamiento a la cuestión de las identidades populares en el agro araucano, específicamente en las provincias de Cautín, Malleco y Bío Bío, a mediados del siglo XX. Entendemos que un estudio de las formas identitarias asumidas, reprimidas y reconstruidas por los actuales sujetos colectivos guardan una gran relación con su historia reciente. Volver al pasado para comprender el presente se nos torna necesario una vez más: iluminar el presente a través del pasado recomendaba Marc Bloch hace 60 años y nada demuestra que se pueda desechar ese consejo. De más está decir que está en buena parte vedada la posibilidad de encontrar criterios y elementos diferenciadores entre los grupos humanos: entendemos que el desarrollo de los fenómenos de construcción de identidades son sumamente complejos y en ellos intervienen numerosos factores.¹ Las agrupaciones humanas inventan, rastrean, seleccionan de sus archivos mentales colectivos y de sus tradiciones, aquellos elementos que les resultan útiles a la conformación de la diferencia o la similitud al interior de los grupos. Nuestra intención es ir señalando algunos elementos históricos y sociales que ayudan a la comprensión de los diversos sentidos de pertenencia asumidos por los comuneros mapuche, los inquilinos y los peones afuerinos.

Y esta dificultad para diferenciar los actores que componen los sectores populares no sólo tiene que ver con la existencia de un amplísimo mestizaje racial y cultural existente en la Araucanía. En el caso de los sectores populares rurales araucanos se desenvuelve un conjunto de actores muy diferentes entre sí, pero que a la vez guardan una serie de similitudes y experiencias comparti-

* Grupo de Estudios de Historia Social (GEHiSo). Becario de iniciación en la investigación de la U. N. Comahue.

¹ En estos procesos de construcción de las identidades intervienen tanto las definiciones de los propios actores sobre sí mismos como las miradas que sobre ellos se posan, así como las instituciones (Estado, Iglesia, escuela, medios de comunicación) y los intelectuales. ROMERO, L.; *¿Qué hacer con los pobres?*, Sudamericana, 1997, p. 189 ss.

das. Como resultado inicial de nuestras pesquisas, podemos afirmar que los mapuche y los campesinos chilenos comparten similares condiciones materiales de vida (deficiencias en la alimentación, en el acceso a la salud y la educación, distribución desigual de la riqueza nacional, déficits habitacionales). Poseen serias dificultades para la organización y el mantenimiento de organizaciones sindicales o étnicas; sufren crudamente la represión estatal y patronal a la sindicalización. Se ven perjudicados y discriminados por parte de las clases dominantes y los aparatos estatales.² Pero esa similitud en los estándares de vida no se refleja en una identidad que hermane a campesinos chilenos y mapuche, por el contrario, en ese contexto parecen reafirmarse las tendencias a construir identidades que no sólo excluyen a los sectores acomodados de la sociedad nacional, sino también al otro grupo popular. Los proyectos encaminados a unificar reclamos y luchas, en este período y los anteriores, no tuvieron una fructífera recepción en el agro del sur chileno, salvo contadas excepciones.³

Por razones de espacio, no incorporamos un detallado contexto de las transformaciones sufridas por la agricultura hacendal chilena entre 1920 y 1973.⁴ Pero, a título ilustrativo, podemos mencionar las principales tendencias que vemos desplegarse. La producción agropecuaria, principalmente la cerealera, se vuelca al abastecimiento del creciente mercado urbano, perdiendo definitivamente su perfil exportador. Las tentadoras oportunidades económicas derivadas de este proceso llevaron a los hacendados a abandonar o convertir la hasta entonces forma laboral predominante, el inquilinaje. Vemos que las formas salariales van tomando el lugar que antaño ocupaban los inquilinos y sus familias. Junto a este proceso de proletarización se desarrolla uno de introducción acelerada de tecnología agrícola. Las notorias dificultades de lograr un abastecimiento adecuado del mercado urbano forzaron la intervención estatal para asegurar la disponibilidad de alimentos y la estabilidad de precios. La transferencia de ingresos generados a partir de la política de precios permi-

² La cuestión de las condiciones materiales de vida de la Araucanía la hemos abordado en Bohoslavsky, E. "Indios y rotos. Un acercamiento a sectores populares rurales de la Araucanía, 1930-55", ponencia presentada en las VII Jornadas Interescuelas de Historia, Neuquén, 1999.

³ Una excepción a este fenómeno parece haber sido el accionar de A. Panguilef y el congreso Araucano, en los años '30, promoviendo una república indígena que incluye-se también a obreros y campesinos chilenos. Bengoa, J.; *Historia del pueblo mapuche*, Sur, 1989.

⁴ Las obras referidas al tema son amplísimas. Sólo mencionaremos dos de las consultadas: Bauer, A.; *La sociedad rural chilena. Desde la conquista española a nuestros días*, Andrés Bello, Santiago, 1994; Bauer, A. y Hagerman, A.; "Tierra y trabajo en el campo chileno, 1850-1935", en Duncan, K. y Rutledge, I. (comp.); *La tierra y la mano de obra en América Latina*, FCE, México, 1987.

tió derivar ganancias del campo a la ciudad, y a título más general, de los trabajadores a los propietarios. La presencia del Estado permitió tíbiamente la sindicalización rural, alterando la tradicional dominación oligárquica. Paralelamente, se observa que en estos años cerca de 1/4 de las comunidades mapuche son transformadas en parcelas individuales, de escasas superficies y con graves limitaciones productivas y ecológicas.

LOS MAPUCHES TRAS LA "PACIFICACIÓN DE LA ARAUCANÍA"

Los pobladores mapuches son el aspecto social más distintivo del sur chileno. Su presencia en la toponimia, la dieta, vocabulario y costumbres es notoria. El número total de miembros de esa población ha sido motivo de variadas disputas, no exentas de intenciones políticas. A fines de los '60 Stuchlik la estimaba en 400.000, aunque se han sugerido otros valores.⁵ Es importante mencionar que el peso específico de ese estrato socioétnico alcanzaba un gran peso: en el caso de Cautín llegaba al 25% de la población. ¿Dónde habitaba este gran conjunto demográfico? En su gran mayoría lo hacía en alguna de las 3000 reducciones creadas en los 50 años posteriores a la conquista de la Araucanía, de las cuales unas 700 fueron posteriormente parceladas. Hasta 1930 se entregaron aproximadamente 500.000 has., a las comunidades, sobre las que vivían unos 78.000 mapuches (aproximadamente 6 has. per cápita).⁶

REDUCCIONES (1884-1929)⁷

Provincia	Titulos	Hectáreas	Pobladores	Pob/Tit	Has/pob	Has/Tit
Arauco	66	7116	1912	28,96	3,72	107,81
Bío Bío	6	659	112	18,66	5,88	109,83
Malleco	350	83741	11512	32,89	7,27	239,26
Cautín	2102	317112	56938	27,08	5,56	150,86
Total país	3078	475.423	77.751	25,26	6,11	154,45

⁵ El censo de 1952 indica que en las provincias de Arauco, Bío Bío, Malleco, Cautín, Valdivia y Osorno vivían unos 130.000 mapuches sin contar la población indígena urbana (cercana a las 80.000 personas). En 1960 se registraban unos 138.894 mapuches. Stuchlik, Milan; "Niveles de organización social de los mapuches", en A.A.V.V.; *Segunda semana indigenista*, Escuelas Universitarias de la Frontera, Temuco, 1970.

⁶ "Desde esa época hasta 1960, los huincas usurparon de diversas formas, incluso violentas, otras 100.000 hectáreas a los nguluche, quedando sus tierras reducidas a 400.000 hectáreas, mientras que la población siguió en aumento", Falaschi, C. *La tierra de los nguluche. Políticas, legislación y lucha allende los Andes*, IREPS-APDH, Neuquén, 1992, p.7. De la tierra comprendida entre el Bío Bío y el Llanquihue, los mapuches recibieron cerca de un 5%, mientras que 18.000 colonos extranjeros y nacionales recibieron en conjunto unos 9.000.000 de has., a razón de 500 has. per capita.

⁷ Elaboración propia en base a Falaschi, op. cit., p. 7.

El vuelco de las actividades guerreras a las sedentarias tras la pacificación de la Araucanía produjo un trastorno psicológico y emocional muy fuerte en el mundo mapuche. Con escasos conocimientos agrícolas se ven forzados a cultivar regularmente la tierra y tener unos pocos animales de escasa cuantía, y a abandonar las prácticas de ganadería extensiva con sus circuitos de engorde y comercialización. Este cambio provocó la concentración y la sedentarización de la población, eliminando las presiones económicas que cohesionaban las redes de parentesco, políticas y comerciales y que determinaban una organización total de los mapuches.⁸ La radicación de la comunidad forzó a la comunidad a seguir los patrones establecidos por el Estado. El pueblo mapuche debió supeditarse a la voluntad y al derecho estatal, perdiendo su autonomía política. La reducción y la comunidad perdieron prácticamente todo poder administrativo, organizativo y coercitivo sobre la población. El resultado más visible de este paso obligado al minifundismo fue la pauperización de la sociedad mapuche. De acuerdo con Bengoa, la situación social se caracteriza por la pertenencia imperativa a un pequeño territorio con el cual se debe cubrir la subsistencia, que tempranamente mostraron sus limitaciones productivas.⁹

El vuelco forzado a la agricultura generó una violenta desestructuración de las tareas consuetudinariamente asignadas a varones y mujeres. Así como los roles masculinos tradicionales se vieron afectados por el agotamiento y la pobreza de los recursos naturales utilizados, la mujer mapuche también recibió una serie de presiones y descolocaciones de su marco. Encontró una fuerte competencia hacia su papel económico, ya que el mercado satisfacía con menor costo los productos textiles que solía proveer. Estos productos de origen industrial fueron entrando en la medida en que la aculturación se hizo más notoria y, en consecuencia, fue cediendo la producción local de hilado y tejido. Surgió un excedente de mano de obra femenina, que buscó mejores horizontes en ámbitos urbanos, desarrollando labores domésticas y de baja calificación.

Entre 1930 y 1964 cientos de títulos de merced fueron convertidos en 20.000 títulos individuales.¹⁰ Son varios los analistas sociales y económicos

⁸ "Como consecuencia del progreso concreto histórico que llevó a la situación actual de los Mapuches, desaparecieron o se alteraron muchos factores que anteriormente forzaban a los Mapuches a que se formasen y se mantuviesen mayores unidades de organización social", Stuchlik, op. cit., p. 104.

⁹ "La tecnología de manejo agrícola, de carácter extensivo, fue aplicada en pequeñas superficies, generalmente colinas, que rápidamente se sobretalajearon y erosionaron, perdiendo buena parte de su valor productivo", Bengoa, op. cit., p. 366.

¹⁰ Tras distribuir las tierras, hubo reducciones donde la hijuela individual no superaba la hectárea. El Ministerio de Trabajo reconoció en 1950 que la superficie promedio de las parcelas familiares era de 2,5 has. Falaschi, op. cit., p. 9.

de la época que consideraban que la pequeña propiedad agrícola, especialmente la indígena, constituía un grave problema económico, agrícola y social. Observaban que estos pequeños propietarios estaban obligados a abandonar el minifundio y a dedicarse al pequeño comercio, buscar un empleo rural o dirigirse a las ciudades. En efecto, algunos estudios demuestran que la única estrategia para detener el proceso de hijuelización era la emigración de los miembros jóvenes de la comunidad: los mapuche muestran una tendencia demográfica estable y un equilibrio entre habitantes y superficie, pero al precio de la sangría demográfica de las comunidades y la mediería en tierras ajenas.¹¹

Inostroza y Klapp recurren al concepto de *etnoestrato* para referirse a la sociedad mapuche. Esto significa que se trata de una comunidad que presenta un aspecto bifaz. Por un lado presenta rasgos, pautas de conducta, creencias, tecnología y niveles de vidas pertenecientes a la estructura agraria chilena del campesinado y a sus sistemas productivos. Pero junto con este grupo de elementos compartidos, mantiene características culturales absolutamente propias, de notable resistencia al cambio o la asimilación.¹² La permanencia de la estructura de la comunidad ha sido posible gracias a un repliegue de la sociedad mapuche con respecto a la chilena, y al desarrollo de un desenvolvimiento de carácter interno que les permitió mantener la unidad territorial comunitaria. Es especialmente significativa la permanencia de una refracción intracultural y una apertura a la adopción de los préstamos instrumentales de la sociedad del entorno. Dentro de las concepciones propias de los mapuche, hay un lugar para la forma de mirarse a sí mismos, al propio grupo. ¿Cómo se veían a sí mismos los mapuches? Se consideraban mapuche básicamente a partir de la confrontación con otro grupo étnico: eran distintos a los *huinca*, a los blancos. Además de este enfrentamiento, algunos de los criterios de identidad en que se basan para diferenciarse eran la exención impositiva, la utilización del *mapudungu*, la confraternidad entre las comunidades y la pobreza material. Se creían disímiles, por ejemplo, en el hecho de que no debían pagar impuestos a los bienes raíces como sí lo hacían los propietarios chilenos. Por una serie de legislaciones protectoras estaban exentos del pago de ciertas retribuciones impuestas sobre las propiedades rústicas. Consideraban esta exención como una suerte de retribución estatal frente a la serie de usurpaciones cometidas por extranjeros o nacionales. Entendían que las tierras de los *huinca* eran aquellas mismas que les han quitado. Esta creencia se ve reforzada, por el especial trato que recibe la propiedad rústica indígena en el nivel legal, que generó

¹¹ Inostroza, Luis y Klapp, Pedro. *Desarrollo mapuche en la post-ocupación. Estudio de cuarenta comunidades de Chol-Chol entre los años 1890-1965*, tesis de grado, UFRO, Temuco, 1983. Para el tema de la mediería, p. 49.

¹² Inostroza y Klapp, p. 53.

entre los poseedores comunales la sensación compartir un mismo universo, caracterizado por la propiedad colectiva, la no apropiación privada de esos medios de producción y la imposibilidad de enajenar la tierra. El aislamiento al que los mapuches han estado sometidos terminó por reafirmar ciertos valores, consolidar su cultura nativa y evitar, o al menos postergar, la aculturación. Cultivan sus tierras, pero se mantienen aislados, discriminados y marginados por el resto de la población del país. Para Bunster, al ser individualizados como una minoría étnica y sociocultural, se defienden de una *aculturación acelerada* por parte de la cultura dominante:

“En contacto con el resto de la población chilena, no se ha producido en ellos una aculturación masiva, como ha sucedido en otras partes del mundo con poblaciones indígenas. Por el contrario, han desarrollado una cohesión interna mayor. Los mapuches han mantenido de este modo, y con mucho orgullo, sus pautas culturales”¹³

La lengua es otro elemento que utilizan para diferenciarse del poblador chileno. Es un aglutinante muy fuerte de la población mapuche y actúa como un demarcador simbólico de acentuada presencia. El idioma se presenta como una frontera infranqueable para los no mapuches. Y para los hablantes del mapudungu aparece como un área de exclusividad, un coto al que no pueden acceder los extraños, un refugio inviolable de las familias y de la comunidad. Otra característica que utilizaban para deslindarse de los huincas tiene que ver con una supuesta macro-comunidad a la que pertenecerían, que se caracterizaría por la hospitalidad desplegada con sus miembros. En efecto, los mapuche de Chol Chol (Cautín) al ser consultados por Stuchlik, sostenían que cualquier indígena podía recorrer toda la Araucanía durmiendo y comiendo en cualquier comunidad donde lo sorprendiera la noche. Se piensan como una categoría grande de personas, que sin estar organizadas entre sí, presentan tantos rasgos en común que los separan claramente de los no mapuches y los cohesionan en una unidad coherente. Cada familia, reducción o comunidad es hasta tal punto similar a otra que esta similitud forma una identidad cultural y social de los mapuche como sociedad. No se consideran como un agregado insignificante de la sociedad chilena, sino como una sociedad en sí, con sus propias especificidades. El área física en el que comúnmente se mueven los mapuches y tienen relaciones sociales no se extiende más allá de unos cuantos kilómetros, sobre los que se realizan las tareas cotidianas (actividades laborales, transacciones comerciales) y los hechos extraordinarios o pertenecientes al ciclo vital. La pobreza es otro de los rasgos que los mapuches asumen como compartidos y generadores de identidad, frente a los chilenos que son considera-

¹³ Bunster, X., “Algunas consideraciones en torno a la dependencia cultural y el cambio entre los mapuches”, en A.A.V.V., op. cit., p. 27.

dos pudientes. Aunque esta diferenciación está expresada centralmente en términos de un conflicto étnico, no deja de estar exenta de atributos clasistas, que expresarían una potencial solidaridad de intereses entre los campesinos chilenos pobre y los mapuches:

*"La separación tradicional entre mapuche y wingka gradualmente se va entendiendo como una separación entre pobres y ricos (sería tal vez más exacto decir entre campesinos y habitantes de las ciudades) pero a la vez aún sigue siendo expresada en términos de una separación entre Mapuche y wingka"*¹⁴

Las condiciones de vida de los sectores populares rurales son bastante similares más allá de la pertenencia a distintos mundos étnicos o categorías laborales y legales ocupadas.¹⁵ Pero aunque comparten un empobrecido standard de vida, los mapuches representan su sociedad como una forma humana particular. Sin embargo, entiende Stuchlik, esta visión que los mapuches tienen de sí mismos como grupo choca con una serie de tendencias internas de las comunidades. A pesar de la delimitación más o menos estricta de los espacios físicos comunitarios, hay pocos signos que permiten considerarla realmente como una comunidad organizada y sólo funciona como tal en pocas situaciones concretas ya que en su interior se estaba desarrollando un proceso de creciente individualización que llevaba a un deterioro del accionar y pensamiento colectivo.

LOS CAMPESINOS

La diversidad de formas laborales existentes en las haciendas se multiplican por una serie de variables: el carácter de la demanda de la mano de obra, la estacionalidad del trabajo, el acceso a la tierra, talajes o aguadas de la hacienda, el trabajo familiar y extra-familiar disponible, el nivel de inversión a realizar, la densidad y carácter de las vinculaciones con la figura patronal, etc. Desde Aconcagua para el sur, las haciendas se configuraban bajo una misma organización autoritaria piramidal. La estructura tenía en su cúspide al patrón, a quien le seguía el administrador (que tenía a su cargo todos los aspectos relacionados con la producción). A éste respondían los mayordomos, capataces, *sotas* y encargados de las cuadrillas de trabajadores. En la base se encontraban los inquilinos, diversos tipos de peones, hijueleros, aparceros y medieros.

¹⁴ Stuchlik, op. cit., p. 107.

¹⁵ Bohoslavsky, op. cit. Como decía Ruiz: "es posible que algunos lectores piensen que los problemas que expongo no son solamente propios de la mapuches, sino comunes a todos los agricultores pobres. Tendrían razón en parte. Es muy difícil determinar los criterios para hacer la separación entre mapuche y no mapuche cuando aquél tiene un 90% de mestizaje", Ruiz, A., "Los conceptos económicos y la sociedad mapuche", en A.A.V.V.; op. cit., p. 32.

Junto con esta masa rural, existían miles de familias campesinas independientes, que desarrollaban sus vidas en los intersticios entre las haciendas. Para el presente trabajo, sólo haremos mención a dos de los grupos más importantes: los inquilinos y los peones afuerinos, también llamados *gañanes* o *rotos*.

El reclutamiento de la fuerza de trabajo descansaba en buena medida sobre los inquilinos, pues ellos la proveían de trabajadores voluntarios. Este sistema consistía en el arraigo de los trabajadores y sus familias dentro de haciendas, recibiendo formas de remuneración mixta, en dinero y regalías (porción de tierras, huerto, talajes, casa y comida). Estaba obligado a permanecer en la explotación proporcionando mano de obra a cambio de remuneraciones mixtas en dinero efectivo y regalías.¹⁶ Tenía habitación para él y su familia (el inquilino solía estar casado y ser padre) y una ración de tierra en potrero. El sistema de inquilinaje le ofrecía al campesino un lugar donde habitar, una vivienda familiar y tierras para proveer a las necesidades más elementales. Ofrecía un número de jornadas de trabajo relativamente alto, aunque con baja remuneración y algún grado de estabilidad según la voluntad del patrón y el alcance del ambiente paternalista de cada hacienda.¹⁷

Los inquilinos mejor situados lograban desarrollar cierta capacidad de ahorro y movilidad social, facilitada por alianzas matrimoniales con pequeños propietarios. Contar con una familia numerosa, colocar hijos en las medierías y hacerlos trabajar en las propias raciones fue el soporte de la acumulación inquilina. Los hijos de inquilinos accedían a una vivienda al reemplazar al progenitor o al ser radicados en otro puesto de trabajo. Esto implicaba el derecho a casa, y por lo tanto, la posibilidad de fundar familia.¹⁸ Acceder a la tierra dejaba el camino abierto al matrimonio, y con ello la posibilidad de obtener más adelante un trabajo de mayor jerarquía. Los inquilinos son los que sufren en forma permanente la violencia patronal y exhiben una posición muy endeble ya que dependen profundamente de la buena voluntad del hacendado para mantener su tierra y vivienda. Se ven obligados a aceptar las humillaciones permanentes, el derecho de pernada sobre sus mujeres y el maltrato de los mayordomos.¹⁹ Tanto en la literatura como en los textos autobiográficos,

¹⁶ Ortega, E., *Transformaciones agrarias y campesinado*, CIEPLAN, Santiago, 1987, p. 71

¹⁷ Ortega, op. cit., p. 73-4

¹⁸ "La concepción de la familia hacendal aparece basada en el matrimonio para asegurar la reproducción de la descendencia y en las relaciones sexuales abiertas, concebidas como derecho del hacendado sobre las mujeres del inquilinaje", Valdés et. al. *Masculino y femenino en la hacienda chilena del siglo XX*, CEDEM, Santiago, 1995, p. 90.

¹⁹ Para un análisis de las relaciones entre los sexos y el clima de violencia al interior de los fundos, Valdés et. al, op. cit. Otros autores consideran que el trato hacia los inquilinos no era tan severo como con los peones afuerinos. Bauer y Hagerman, op. cit.

los inquilinos aparecen como el estereotipo negativo de la masculinidad, en oposición al peonaje: sumisión, docilidad, falta de iniciativa, dependencia del patrón.²⁰ Las imágenes que se proyectaban del inquilino tenían que ver con la fidelidad, el paternalismo, la idea de un futuro compartido, de trabajo constante como condición previa al progreso. En las haciendas coexistían familias consanguíneas lo que contribuyó a construir socialmente la imagen de una gran familia en la que los inquilinos eran los hijos menores, y por lo tanto, los más vulnerables.²¹ Para quien no acatara el modelo de familia existía la amenaza de la sanción laboral y la expulsión de la hacienda. La vida cotidiana de la gran familia hacendal estuvo conformada por la convivencia de personas y relaciones sociales interiores y exteriores a la casa, pero no relacionadas armónica ni horizontalmente.

El trabajador *afuerino* no residía en el fundo y sólo trabajaba en forma ocasional en él, especialmente para labores de temporada. Constituía la mayor parte de la mano de obra que se tomaba en los períodos de máxima demanda, como la cosecha. Solía provenir de las reducciones indígenas o de las áreas de agricultura de tipo minifundista. La jornada de trabajo se prolongaba más de 11 horas en el promedio anual (e incluso más horas durante el verano). El *roto* se amarraba a la soltería, no poseía tierra ni familia que lo obligasen a una morada fija y no solía reconocer a la prole que iba desperdigando en su andar por los caminos. El *afuerino* pernoctaba en los caminos, “se arranchaba en las ciudades o se iba al monte, a esperar en casa de sus familiares pequeños propietarios que nuevamente llegara el tiempo de trabajo”.²² Migraba de una hacienda a otra en busca del jornal para el día y no tenía demasiados pruritos a la hora de abandonar mujer, hijos, trabajo y disciplina. Es por eso que se oían descripciones como las siguientes, provenientes de los latifundistas:

“Esta clase de huasos es sin duda mucho menos moral y laboriosa que la de los inquilinos, y ella es la que de ordinario causa los desórdenes en las trillas, en las chinganas y en las juntas de gentes que se forman en el bodegón de la hacienda”.²³

²⁰ “Domesticados generación tras generación por patronos, curas y capataces, los inquilinos parecen no tener escapatoria a un destino que los amarra a la tierra y a un patrón”, Valdés et. al., op. cit., p. 64.

²¹ “En la hacienda, la importancia de la familia y los lazos de sangre para mantener el control sobre la tierra y el poder hacendal conformaron un discurso de exaltación de la familia que encontraba eco en la sociedad nacional”, Valdés et. al., op. cit., p. 82.

²² Valdés, et. al, op. cit., p. 22

²³ Citado en Valdés et. al., op. cit., p. 62.

Cuando hablaban de ellos, reforzaban las ideas de vagancia, delincuencia y aprovechamiento. Las acusaciones de apego a los naipes y al cuchillo fácil también estaban presentes. Esta serie de lecturas se potenciaban a través de imágenes racistas.²⁴ De la misma manera que son vistos como vagos, mal entretenidos y alborotadores por parte de patrones y administradores, también se pueden hallar visiones más románticas de los afuerinos, pero realizadas por los inquilinos. Estas representaciones tienen que ver con la libertad de la que goza y la posibilidad de renunciar a su labor cuando lo desea. La orientación del peonaje hacia la libertad genera la aparición de relaciones esporádicas, producto de la itinerancia. Por eso, “la inmoralidad y el desorden asociado a las uniones familiares consensuales y a la ilegitimidad en los nacimientos de los hijos, se encuentra más cercano al segmento peonal que en familias estables residentes en fundos y haciendas, permanentemente sometidos al control y la vigilancia del patrón y de la Iglesia Católica”²⁵.

Si los inquilinos nacían y morían dentro de las haciendas, los afuerinos eran el contacto entre haciendas y ciudades, minas y salitreras. Comunicaban espacios y modos de vida distintos al inquilinaje, posibilitando la emigración de aquellos que no eran absorbidos por las haciendas. Estos peones errantes vagaban de norte a sur, del salitre a las cosechas, de los oficios urbanos a obras de infraestructura, estigmatizados con la denuncia de ser prisioneros de la vagancia y el alcohol.

V. CONCLUSIONES

En esta ponencia nos hemos internado en el complejo tema de las identidades, centrados en la Araucanía de mediados de este siglo. Vemos que el mundo de los sujetos populares contaba con una heterogeneidad profunda, dentro de la que se destacaban algunos grupos, presentando identidades particulares. Estos sectores populares manifiestan, más allá de las pertenencias asumidas, un mismo sustrato de condiciones de vida, caracterizado por la carestía, la pobreza material y el aislamiento de los sectores populares urbanos organizados en sindicatos y partidos políticos. Este aislamiento se mantiene más allá de la creciente intervención estatal en el agro, que vemos desarrollarse en la época. El contexto socioeconómico se caracteriza por el abandono del inquilinaje y la imposición de las formas salariales en el agro. Para el caso

²⁴ “Para muchos terratenientes la haraganería y la irresponsabilidad eran profundas características de las clases más bajas (producto del mestizaje andaluz-araucano) y consideraban que un pago más elevado sólo conduciría a vicios mayores”, Bauer y Hagerman, op. cit., p. 113.

²⁵ Valdés et. al, op. cit., p. 94.

mapuche, vemos que cerca de un cuarto de las tierras comunitarias son divididas entre sus miembros, generando un desenfrenado proceso de hijuelización que termina generando la expulsión de los jóvenes. En el campo popular encontramos a las familias mapuches, arrinconadas hace más de un siglo y que se caracterizan por su agrupamiento en superficies delimitadas de propiedad colectiva. Por otro lado se encuentran los campesinos, tanto los que son pequeños propietarios o arrendatarios y cuentan con trabajo familiar (y extraordinariamente asalariado), y aquellos otros que no tienen propiedades y venden en forma ocasional o permanente su fuerza de trabajo. En este trabajo nos hemos concentrado en los inquilinos y los peones afuerinos.

Como consecuencia de la "Pacificación de la Araucanía", el pueblo mapuche se vio forzado a la práctica de actividades económicas sedentarias que terminaron por dobligar las amplias redes montadas en la Araucanía y hacia la Patagonia argentina y restarle poder cohesionador y organizador a las comunidades. El asentamiento forzoso produjo una serie de experiencias de descolocaciones de las formas tradicionales, de usurpaciones y de violencia, dando lugar para que la sociedad mapuche se hermetizara e impermeabilizara frente a la presencia externa. Estos cierres no imposibilitaron la expresión de fenómenos de aculturación (como los textiles), pero sí mitigaron sus efectos y expansión. Los indígenas sustentaban su identidad sobre criterios seleccionados (lengua, raza, política impositiva), que no ocultan algunas similitudes muy claras con el campesinado araucano, lo que permite clasificarlo como etnoestrato.

En cuanto a los inquilinos, sabemos que su posición otrora mayoritaria va perdiendo fuerza a lo largo del siglo. La familia inquilina permanece en la hacienda y necesita de la permanente buena voluntad del hacendado, por lo que se ve obligada a soportar los atropellos y arbitrariedades cotidianas. Sobre él se posan las imágenes de sumisión y fidelidad a toda prueba. A cambio de ello, obtiene vivienda, tierras y la posibilidad de prosperar. Los afuerinos aparecen como contra figuras a los inquilinos, en tanto se muestran como indóciles, reacios al trabajo y a la autoridad patronal. Dado que son personas sin arraigos familiares ni laborales permanentes, deambulan de un oficio en otro, de hacienda en hacienda, del salitre a la construcción de caminos. Ofrecen a los grupos populares rurales experiencias de otros ámbitos, de donde surgen las prácticas de resistencia individual o grupal a la economía hacendal, en plena decadencia hacia los años '50 y '60 de este agonizante siglo.

MITOLOGÍA COMO FENÓMENO SOCIAL

GLADYS GÖEDE GARS

Señores

Investigadores del Sentido,

Estudiosos de la Vida:

Al leer ediciones pasadas del Congreso "Abrazo de Identidad", en sus trabajos he confirmado que en el común objetivo de hilar con pluma y pincel la investigación, nos encontramos con un idioma común integrado y comprometido, razón de entendimiento y encanto para solazarnos en el medio cultural.

Sin embargo, en beneficio del encuentro con El Todo, se requiere distribuir los talentos para avanzar, tú investigas, yo escribo; tu buscas, yo restauro, tu compones, yo canto, acciones compartidas que nos unen en una cadena interminable de raíces, creación y perdurable trayectoria.

El hombre, microcosmo infinito, desde su materia de barro, su mente creadora y sutil trascendencia, siempre busca respuesta y justificaciones de vida, ha superado la realidad visible para encontrarse con la ilusión y el encanto visible. Hoy recordemos al hombre arcaico, que en posesión de sus sentidos, necesitó comunicarse, utilizó señas, sonidos, símbolos, como el Sol en la Piedra, que lo hermanaron con el medio y sus iguales. En esa acción de unidad, intervienen la razón y la emoción, en un mundo perfecto de Leyes Naturales que le permiten armonizar y guiar sus pensamientos creadores.

Es aquí cuando se enfrenta con el desafío de responder a su búsqueda espiritual, con expresiones de su mente; utiliza la conciencia, la idea y la palabra. Nos referimos, en esta ocasión al MITO, que revela los sucesos de la cosmogonía hasta las instituciones socio-culturales de hoy. Del Origen al Fin. Estas revelaciones, no agotan el misterio de la vida, más bien avanzan, aparecen, se trasladan, y transmutan sus formas de pueblo en pueblo, de generación en generación.

El conocer el Mito de origen, nos lleva a dominar diversas realidades cósmicas y humanas (el Sol, la Luna, la Tierra, las Cosechas, la Serpiente, las Estrellas, la Piedra), se les transforman en objeto de conocimiento. Estas rea-

lidades no pierden por ello su densidad ontológica original. El pensamiento mítico se construyó en la pureza sensorial del hombre niño en su evolución. En el desencadenamiento afectivo, donde las ilusiones, los temores, las esperanzas, la nostalgia, la fe, trascienden los límites de la realidad y buscan formas míticas para la expresión de sentimientos y emociones.

Hoy a 2000 años del "Gran Mito", el drama cristológico nos deja una herencia literaria imposible de replicar en cultura alguna, en los cuatro evangelios del "Maestro del Amor", cargados de enseñanzas míticas.

Les invito a recrear al Sur de Chile, tierra de esbelta silueta, con sus pies bañados por azules aguas del Pacífico. Aquí entre Coigües, Potros y Canelos, Copihues que tejen alfombra de colores junto a las flores doradas y blancas de la quilineja, cubriendo en su camino al Pahueldún. Es este ambiente encontramos la Isla de Chiloé, que es un lugar aislado del continente, de configuración geográfica muy accidentada, fragmentada armoniosamente entre el agua y la tierra. De condiciones climáticas particulares, entre el frío húmedo invernal con vientos y aguas inclementes y el agradable y nutritivo sol veraniego. Aquí en la Selva Virgen nace el TRAUCO, importante ser mitológico sureño.

La cultura chilota fue incrementada fuertemente, en el siglo pasado, por la organización de los Brujos esta organización Hermética era muy importante. Su Gran Consejo o Poder Legislativo estaba integrado por trece cargos, sobre la tierra y bajo la tierra. Por su parte la historia nos cuenta que fue el último reducto del poder monárquico hispánico en América del Sur, sus antecedentes étnicos autóctonos le han posibilitado autonomía a su propia cultura folklórica en relación a las otras regiones del país. Se observa una vertiente histórica hispano chilota, con una aborígen – chilota, al parecer la cultura Huilliche ha sido incidente en la expresión de su folklore.

Es importante, recordar que este mito reproduce una actividad social basada en la cultura de la madera, en su permanente interacción con la naturaleza. Toda su historia está relacionada a los árboles, plantas medicinales, carbón, liana, fuego, todo relativo al recurso natural de su entorno, la MADERA.

Su gente es comunicativa y cariñosa, el trabajo es su hábito y motor de vida; el hombre desde muy niño actuó como marinero pat'e perro, se trasladaba a laborar en los cerros, a Punta Arenas, Puerto Aysén y en la hermana República Argentina, Río Negro, Neuquén; como eta imaginativo y cantor por excelencia, en todos estos puntos dejó huellas de su cultura. Sus actividades festivas son relacionadas con el encuentro social. La Minga, el Velatorio del Angelito, los Cabildos por sus Santos Patrones.

Debido al inhóspito clima acostumbra a reunirse en invierno aprovechando su imaginación y en juegos de ideas y palabras crean los Mitos, leyendas y supersticiones, adivinanzas, acertijos, referidos especialmente a su cultura local. Aquí se crea el TRAUCO que ha llegado al extremo de ser incluido en un

proceso judicial (Munizaga 1964). Es tan poderosa su presencia en la mente del hombre chilote, identificándole como un personaje real, lo que muestra la fuerza con que vive la gente este mito que tiene que ver con sus emociones más profundas. Pensemos que el Mito es codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica, no es teoría abstracta ni desfile de ideas en imaginiería. Es real.

El TRAUCO, existe en las Regiones X "De la Araucanía" y XI "De Los Lagos", frente al "Tronador", "Neuquén", siendo su hábitat permanente la Isla de Chiloé. Es un hombrecillo de 60 cm. a 1 m. de estatura, cubierto con un largo sombrero cónico de madera negra del pahueldún. Con quilineja (*Luzuriaga Polyphylla*), fibra de planta liliácea muy apreciada para la elaboración de canastos, sogas y amarras teje una manta trenzada para proteger su cuerpo. Vive en los bosques, cortando árboles al ritmo de su pequeña hacha de piedra, que posee un poder especial, los golpes retumban acompasado y regularmente. Sorprende a leñadores, cazadores y vagabundos con su mirada maléfica que producen deformaciones y enfermedades de quienes las reciben, incluso llegan a causar la muerte. No es fácil ubicarlo en el bosque, sin embargo, quienes le buscan se encuentran con sus excrementos de color amarillo dorado que conservan por muchos meses su color, y de pronto desaparecen misteriosamente.

Es temido porque su mirada y su aliento producen torceduras (deformaciones óseas). Pero la descripción más generalizada lo presenta como un sátiro que persigue a las mujeres jóvenes para poseerlas. El objetivo principal de este enano malévolo y enamorado es ubicarlas y seducirlas, ellas sin darse cuenta, se dejan llevar, luego cuando evidencian su embarazo aseguran haber sido inducidas por el Trauco y violadas por él, incapaces de resistir su poderosa atracción sexual. También las persigue, y se introduce en sus casas, ubicándose en la cocina - fogón.

Este hombrecillo pequeño no tiene voz, sólo emite un aliento, y su cuerpo descansa sobre pies, sin dedos ni talón, sólo muñón, razón por la cual se afirma en un bastón retorcido de pahueldún, arbusto medicinal, con forma de lianas en el que se mimetiza.

Para aclarar el conocimiento etnográfico de este ser mítico revisemos un relato de un niño acerca del encuentro de su padre, campesino chilote, con el Trauco. El niño contó "que su padre fue a la montaña, al bosque profundo, para buscar pahueldún (*Hydrangea Perratifolia*), una planta que se entrelaza entre los árboles hasta 15 metros de altura, para sacar el agua que destila al cortarlo, con el fin de usarla contra la sarna que el jovencito padecía. "Le habían prevenido que el Trauco coexistía en el pahueldún, y podía molestarse y agredirlo, hasta hacerle daño, le dieron varios consejos como contra para su defensa. Ya de vuelta en su casa se dio cuenta que sus ojos estaban hinchados y estropeados. El se enfermó y el hijo se mejoró".

Cuentan también que, cuando un padre angustiado por el abuso hecho a su hija, se quiere vengar, se prepara con amigos que le ayudan para perseguir y matar al TRAUCO, cargan palos, hachas, hechonas, hacen un círculo de carbón alrededor del pahueldún donde se mimetiza el hombrecillo, encienden fuego, golpean y gritan groserías con fuerza contra el Trauco, sin que ellos se den cuenta éste arranca y se le siente silbar burlescamente por el bosque. Vive en los troncos viejos y se alimenta de avellanas.

Existen diferentes formas de atacar al TRAUCO, para destruirlo se puede observar que se usan elementos comunes capaces de destruir y transformar la madera.

- Pasar por el humo de un fogón a la persona que haya sido mirada o torcida por el TRAUCO.
- Orinar en el centro del fogón.
- Hacer sahumero de canelo, laureal o traumán, y chaura para un mejor resultado.
- Gritarle insultos y lanzar cenizas calientes al fuego para que él se quemé los ojos.
- Llevar un escapulario que contenga en la bolsita dos trozos de carbón. Trigo, sal y ajo en los bolsillos.
- Tomando el Pahueldún y colgándolo en el "Collín" rejilla de madera encajada en el cielo raso de la cocina-fogón. A medida que el humo lo va secando, estilan unas gotas, sangre del TRAUCO, con ellas se restriega al enfermo de algún mal causado por él, excluyendo los embarazos mágicos.

Existen diversas VARIANTES de investigación sobre este mítico personaje:

1) A pesar de su tamaño, tiene la fuerza de un gigante, con su diminuta hacha es capaz de derribar árboles, por gruesos que sean, con solo tres hachazos. Pasa la mayor parte de su tiempo sobre los troncos y a los pies de los árboles viejos.

Para seducir a las jóvenes les provoca sueños eróticos, la joven excitada durante la noche, se levanta al día siguiente y sale a la espesura del bosque, el TRAUCO la subyuga con una mirada, da tres golpes con su hacha en el árbol y la mujer se entrega y le ruega que la desflores (Tangol 1972).

2) Tiene 84 cm. y no habla, es mudo, junto a sus crías vive feliz. Habita en el bosque en la corteza o hueco de un árbol. Toma sus frutos. Al enfrentarlo cara a cara suelta un aire dejándole torcida la boca.

Es jorobado, atontado. Con la mirada mata o deforma, el agredido suele morir antes del año. Sin embargo, él también corre el riesgo de morir si ha sido avisado antes (O. Plath, 1973).

En todas las variantes de este mito, se encuentra una doble función del personaje en el contexto social: Por un lado la violación de las jóvenes púberes. Relación sexual.

Por otro lado, la provocación, deformación y muerte de los hombres, niños y mujeres casadas. Relación fuerza, agresión.

Explica la presencia de hijos fuera del matrimonio, especialmente los engendrados fuera del lazo conyugal. Esta explicación le ha asignado una definitiva identidad entre los investigadores.

Explica también ciertas deformaciones morfológicas, de las personas como tullimientos, tortícolis, parálisis, etc.

Las violaciones hechas por el TRAUCO, expresan la negación de romper el tabú de la virginidad prematrimonial en las mujeres.

Pero existe el deseo de mantener estructura prematrimonial regida por la virginidad de las mujeres.

El mito del TRAUCO finalmente, encuentra iguales relaciones estructurales del pensamiento mítico que se sintetiza a continuación.

a) Naturaleza, cultura chilota, madera transformada; interactúa en las diferentes esferas de la cultura de la madera.

b) La interacción entre el orden natural cultural (bosques isleños), el orden sobrenatural (Trauco) y el orden mágico (rituales mágicos) y plantas medicinales. Todos estos elementos logran su síntesis en la propia acción del hombre con la naturaleza y con la sociedad donde vive.

Mirando en perspectiva milenaria nuestra cultura, en su esencia folklórica-mitológica, ya consideradas todas sus transformaciones en el tiempo, de la cual siempre ha existido riqueza literaria, debemos pensar en dos conceptos relacionados, evolución y conciencia:

EVOLUCION, solamente enmarcada en el plano espiritual y material.

CONCIENCIA en su nivel primario y superior.

Al paso que va la globalización, hoy sin derecho a réplica, vivimos en una Aldea Global-Anunciada, estas circunstancias observamos que:

La evolución económica es integralmente acelerada y conlleva, como Mito Central, Personalidades y Egos que refuerzan poderosamente el materialismo.

La evolución espiritual, se encuentra en la gran minoría social que conserva el rasgo original y natural del Ser, en peligro de perderse en esta fuerte red metálica.

En estos dos planos, los niveles de conciencia se fortalecen o debilitan: Materialmente se asume la competencia, corrupción, hedonismo. Y en el pla-

no natural de la Espiritualidad, se identifica el sufrimiento, la privación y la fe, que fortalece el acercamiento a lo Superior.

Mitos, leyendas, fantasías, ilusiones son Obras Maestras de la mente colectiva, pero su manipulación alcanza grados de conciencia sublimes o macabros.

Macabros, cuando se transforman una raíz filosófica de lo Superior, herencia de religiones arcaicas y sabias, en "productos" culturales más estereotipados, envasados y de alto costo, manipulando emocionalmente en torno a su primer objetivo, el "comercial". Transmutando verdades eternas en imágenes virtuales.

Sublimes y más difícil de conservar, que observamos en la mente de un infante, o del Ser adulto menos contaminados con la materialidad.

Es el momento que el niño de hoy aprenda a tejer con hilos de eternas raíces toda la sabiduría y fuerza que pueda acopiar para no dejar destruir el verdadero bosque cultural que medianamente se ha cultivado hasta aquí. Con su mente fértil deberá ser sembrador y labriego el año 2000.

Importante desafío... tenemos la gran responsabilidad de sensibilizar a las familias y enseñar a los niños y adolescentes, el conocimiento y amor a sus raíces Latinas y Universales. Muchos de nosotros no estaremos gran parte del próximo siglo y es una lógica simple heredar conocimientos, para dejar nuestro aporte perdurable. Debemos crear formas novedosas, sublimadas, modernas, para conservar la Gran Magia de SER con identidad.

VIGENCIA DE LAS MANIFESTACIONES FOLKLÓRICAS. LA ADIVINANZA COMO TEXTO

ANISIA MORENO
VALERIA DEMARCO

La irrupción de la oralidad en la enseñanza de la lengua destaca la importancia de trabajar desde el nivel inicial de la educación con el conocimiento de saberes hondamente arraigados en aspectos vinculados a tradiciones culturales y la memoria colectiva de las comunidades.

Esto tiene, en cuanto a sus destinatarios una doble vertiente: por un lado propende a la adquisición de competencias lingüísticas y su desarrollo en la primera infancia, y por otro, adquiere significativa importancia como contenido vinculado a estrategias de aula para ser utilizado por los docentes.

Para ambos se convierte en un instrumento privilegiado de valoración de la identidad cultural.

En la amplia gama de recursos que nos ofrece este aspecto del lenguaje – la oralidad–, las adivinanzas se presentan como un saber popular fruto de una aguda observación del mundo y los objetos cuyo punto de partida es el sentido común.

Consideradas lingüísticamente como un tipo de texto que pese a su brevedad y condensación posee un sentido completo, presentan rasgos diferenciales que interesa conocer y destacar dada la escasa difusión y jerarquía escolar que como recurso didáctico han mantenido durante largo tiempo.

Desde su estado de latencia, sin embargo, puede ser recuperado con nuevos bríos sobre el fin del milenio resignificando la práctica docente y el aprendizaje a partir de un juego de ingenio tan antiguo como la humanidad.

DESARROLLO

Principal cometido de nuestra presentación es rescatar la potencialidad del “saber popular” a través de las adivinanzas, como manifestación de un saber que parte del saber popular, pero no para quedarse en saber popular.

Esto confiere identidad a la propuesta que planteamos, teniendo en cuenta el marco del evento en el que estamos participando: un Congreso Internacional, organizado por una Facultad de una Universidad y nosotros en ese

marco, desde nuestro lugar como docentes de una cátedra a través de la cual contribuimos a formar formadores, en el Profesorado para el Nivel Inicial de la educación. Es decir que estamos investidos de todos los símbolos que otorga un lugar de conocimiento.

Este contexto posibilita la reflexión y justifica que postulemos que todo tipo de acción docente requiere de análisis. Partimos de utilizar como elemento generador una concepción de la literatura que apoyándose en la figura de un docente coordinador que opere, más que dirigiendo, manteniendo la discusión, permita que los textos puedan leerse a través de la propia experiencia de vida de los participantes y que esta lectura, apoyada en la interpretación del texto permita discusiones motivadoras y críticas que no tiendan a la construcción de una única verdad sino a la búsqueda de alternativas posibles. Tratamos de evitar así la imposición de la literatura como categoría prestigiosa y definitiva pues, en los medios populares, esta palabra se vincula a menudo con un campo de difícil acceso. Esta perspectiva promueve un movimiento gradual hacia el discurso estético-literario y posibilita acceder a él mediante una operación de diferenciación.

Dentro de la sociedad global es posible distinguir un conjunto de textos producidos y transmitidos por vía oral: mitos, relatos, proverbios, cuentos, canciones, rondas infantiles, antiguos pregones de vendedores callejeros, adivinanzas. Estas formas discursivas se encuentran representadas de manera desigual frente a otras consideradas como literarias y esto sucede por falta de un trabajo de mayor profundización que ahonde en la riqueza y comprensión del pensamiento de condición oral, origen de todo este tipo de manifestaciones. Con la revalorización de la oralidad en los contenidos básicos comunes de la educación a partir de la última reforma en Argentina, se instala la necesidad de recuperar algunas de sus características que vuelven para resignificar la práctica docente.

Las adivinanzas comparten con el resto de las manifestaciones citadas este contexto de oralidad pero uno de los rasgos que mejor las identifica es su carácter agonístico (del griego *agon*, lucha, como característica de los juegos sagrados y los certámenes públicos de todo género y tipo que se celebraban, tanto de ingenio como corporales).

Juego verbal, entretenimiento conocido desde muy antiguo, parte de la diversión que supone es la de proveer indicios para que quienes escuchan estén atentos en procura del camino que supone la respuesta. Por eso contextualizan desafíos de comprensión oral. Con ellas se pone a prueba el ingenio de los creadores y también de los que participan buscando las soluciones a esta especie de acertijo. Su mejor enseñanza está en aguzar el ingenio para orientar la búsqueda, proporcionando pistas que conducen a la solución.

La gracia de adivinar no está sólo en acertar, en ganar, sino en darse cuen-

ta. Es saber mirar que el caracol puede ser también una "casa que camina", que el anillo puede ser imaginado en su redondez como "un barril sin fondo", que los ojos pueden ser "dos cristales transparentes" y la campana "una vieja con un solo diente, que llama y llama a la gente".

Por eso gustan especialmente a los chicos, porque representan de una vez, en forma concentrada e hipersintética, una experiencia de conquista de la realidad. Contienen todo aquello que todavía les resulta misterioso y que hay que descifrar dándole vuelta con preguntas, preguntando y volviendo a preguntar. ¿Por qué, entonces, marcamos este rasgo con la dramaticidad de lo agonístico y no de lo meramente lúdico?

Porque desde los más remotos tiempos de la humanidad, el pensamiento de carácter oral situó al conocimiento en un contexto de lucha. Si la escritura propicia abstracciones, aparta al que sabe de lo sabido, la oralidad lo pone en una situación concreta, vital y de conquista. Los proverbios, acertijos, adivinanzas, no se emplean simplemente para dar lugar al juego o almacenar conocimientos sino para comprometer a otros en el combate verbal e intelectual que supone desafiar a los oyentes y provocarlos a replicar con otra respuesta más oportuna. El mundo oral agonístico, es un mundo intensamente polarizado entre el bien y el mal, la virtud y el vicio, los villanos y los héroes, los buenos y los malos, los que saben y los que no saben, los que ganan y los que pierden. Su dinámica estimula el triunfalismo y no deja resquicios para la ambigüedad, por eso resulta tan atractiva para el mundo de la primera infancia. Estos minúsculos mensajes que se erigen frente a los usos ordinarios del lenguaje estándar matizándolo desde su picardía o ingenuidad, efectúan esa referencia a algo concreto mediante la captura de un argumento con el cual el hablante demuestra lo que sostiene; desde ese momento, ingresa al contexto de lucha por el ingenio o el acierto, se presenta al desciframiento en el que se inscribe, y destaca el prestigio sapiencial de los contrincantes: bien del que lo adivina, bien del que lo revela y gana. El reconocimiento por el ganador se toma irrefutable. Y no hay manera de refutar este mundo de la oralidad y lo popular que considera la inteligencia no como deducida de complejos interrogantes sino según su situación en contextos funcionales. Las adivinanzas, requieren de esta astucia, de conocimientos a menudo profundamente intuitivos, más allá de las palabras mismas que las componen.

Esta importante inserción que tienen en la cultura oral nos lleva a hablar de un segundo rasgo identificatorio: es la función que tienen como elemento psicodinámico, la relación que mantienen con el esencial carácter oral del lenguaje, en donde las palabras son sonidos sobre los que, una vez pronunciados, no tenemos por dónde buscar para "verlos"; no tienen foco ni dejan huella. En tanto sonidos, guardan una relación especial con el tiempo, distinta de la de los demás campos de la percepción humana: el sonido sólo existe cuando abandona la existencia; no es simplemente precedero sino, en esencia, evanescente.

Al no existir manera de detenerlo, todo sonido, y en especial la enunciación oral, es dinámico. Por eso, la sujeción de las palabras al mismo determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Uno sabe lo que puede recordar. Y ¿cómo recuerdan las personas que no han accedido a una cultura escrita? ¿Cómo organizan el material para poder recordarlo? ¿Cómo se hace posible traer a la memoria aquello que no puede conservarse ni aún en apuntes garabateados? Mediante una disposición especial de sus textos orales. En una cultura oral el pensamiento sostenido está vinculado con pensar cosas memorizables. Para resolver eficazmente el problema de retener el conocimiento habrá que seguir pautas mnemotécnicas formuladas para la pronta repetición oral. Repetir una y otra vez lo que se ha aprendido. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones, antítesis, aliteraciones, asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, con marcos temáticos comunes que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición. En el discurso oral, fuera de la mente no hay nada a qué volver pues el enunciado oral desaparece en cuanto es articulado; la redundancia, la repetición, la expresión formulaica, ayudan a mantener eficazmente tanto al hablante como al oyente en la misma sintonía.

Palo liso,
 Palo liso,
 cuando te veo me atemorizo
 (la serpiente)

En el campo fui criada
 en el campo fui nacida,
 donde quiera que yo entro
 todos lloran y suspiran
 (la cebolla)

¿Quién es,
 quién es,
 el que bebe
 por los pies?
 (el árbol)

Estas necesidades mnemotécnicas determinan su sintaxis. Sus peculiaridades en este nivel alcanzan un alto grado de apartamiento del lenguaje estándar al solo efecto de romper con la gramática habitual en busca de una organización del lenguaje propia y diferenciada.

Las fórmulas ayudan a aplicar el discurso rítmico y también sirven de recurso mnemotécnico, como expresiones fijas que circulan de boca en boca y

de oído en oído. Las expresiones fijas, rítmicamente equilibradas entre las cuales se cuentan las adivinanzas, en las culturas orales no han sido ocasionales. Forman la sustancia del pensamiento mismo y el pensamiento es imposible sin ellas, pues en ellas consiste. Esto es común en todo el mundo, desde la Grecia homérica hasta la actualidad. En una cultura oral, la experiencia es intelectualizada mnemotécnicamente.

Por eso, el texto de la adivinanza hace uso, por excelencia, de la función poética del lenguaje. Muchas de ellas son un prodigio de síntesis e imágenes poéticas. En gran cantidad, se hallan metáforas sumamente ingeniosas que juegan a comparar poéticamente cosas de la realidad o de la naturaleza con otras cosas.

Guardada en estrecha cárcel,
por soldados de marfil,
hay una flor roja
que es la madre del mentir
(la lengua)

Arquita chiquita,
de buen parecer,
ningún carpintero
la ha podido hacer,
solo Dios del cielo
con su gran poder
(la nuez)

Podemos, pues, remitirlas al ámbito de la poesía, concepto inestable e impreciso si los hay en el curso del tiempo, o más bien a la "poeticidad" que se manifiesta en ellas por el hecho de que la palabra se siente como tal y no como simple sustituto del objeto nombrado.

... Yo habito en diversas partes, de mí nacen las historias,
no soy mujer ni viviente, son fúnebres mis memorias,
soy vocablo de la gente, en el oro me verán,
colmo de las agudezas. si me buscan me hallarán:
En el mundo hago grandezas, en medio estoy de la gloa. (la letra O)

La adivinanza se incorpora a este flujo con huellas bien visibles de la función poética que le imprime rasgos formales muy apartados del lenguaje estándar. Su estructura formal las obliga a ser versos, esto es, organizaciones indiscutiblemente lindantes con lo literario y no obstante haber señalado el carácter mnemotécnico del ritmo y de la rima, esa distinción no las aparta de los rasgos que pueden presentar como texto literario. Ciertos recursos del lenguaje de la poesía aparecen también como orientados hacia este fin: el de que

el poema sea fácilmente recordable. Todos contribuyen para lograr el "extrañamiento" del mensaje, sentirlo como diferente y, por esa misma razón, registrarlo en la memoria.

Debemos admitir pues, que la adivinanza y el poema son mensajes que comparten muchas propiedades entre sí. Verso, ritmo significativo y rima no pertenecen exclusivamente al poema y por lo mismo que no sirven para distinguir a éste de la copla, el pregón, la ronda, o la adivinanza, tampoco son razón suficiente para diferenciarlos. Aparte de la literatura, existe un lenguaje en multitud de manifestaciones que se integran a la competencia lingüística de los hablantes, que recibimos y reproducimos como entidades acuñadas sin que las hayamos forjado y que aceptamos sin proponernos introducir en ellas ninguna modificación. Son también géneros del lenguaje que aunque no estrictamente literarios están sometidos a constricciones formales y espaciales que configuran funciones y propiedades diversas.

En el caso concreto de la adivinanza, el ritmo y la rima se ofrecen como garantes de su independencia tonal y de su vertebración interna: introducir una adivinanza en el discurso oral implica pasar de un texto cuyo ritmo no es signo del sistema, a otro en que el ritmo es inherente al mensaje. Su marcada estructura rítmica está siempre presente aunque es muy variada: va del pareado perfecto a las compuestas por lo general por cuatro versos breves, pasando también por sargas organizadas de mayor extensión. En todas, la distribución acentual es factor constructivo deliberado y propende a su fijación mnemónica. Una exigencia de organización para permanecer en la memoria es causa de esta determinante estructura que depende de tan corto espacio disponible. La rima puede ser contemplada aquí en su principal cometido estructurante: está al servicio de la consolidación y autonomía de la adivinanza en cuanto texto cuyos versos constituyen un movimiento tensivo, una petición de cierre, al que acude la respuesta, imprimiéndole un movimiento que la concluye y delimita como un todo, como unidad independiente.

¿Quién es el que se arrima
trayendo su casa encima?
(el caracol)

Adivinanza volanza,
¿qué vuela sin tripa ni panza?
(las boleadoras)

Estas maniobras afectan igualmente a su léxico: en las adivinanzas suelen aparecer vocablos que no son de curso común en el lenguaje estándar, especialmente arcaísmos. La antigüedad de su lenguaje probaría que sus creadores fueron antiguos y se convertiría en sustento necesario de su verdad. Las culturas orales no contaban con medios para registrar los distintos estratos de significado de las palabras, muchos de los cuales resultan bastante alejados de las acepciones actuales corrientes. En ellas, el significado de las palabras es controlado por ratificación semántica directa, es decir, por situaciones reales en las cuales se las utiliza. Indiferentes a las definiciones, sólo adquieren sus

significados de su siempre presente ambiente real, que no consiste simplemente, como en un diccionario, en otras palabras, sino que también incluye gestos, modulaciones vocales, expresión del rostro y todo el marco humano y existencial dentro del cual se produce la palabra hablada. Las diversas acepciones surgen continuamente del presente aunque significados anteriores hayan moldeado el actual en muchas y variadas formas no perceptibles ya.

Pensamiento pragmático y situacional, arcaísmos, dialectalismos, aparecen, casi seguro, también al servicio del extrañamiento del lenguaje y, por tanto, de las finalidades ya descriptas: amalgama para perdurar y diferenciación respecto de otros textos creados.

Tengo un remiendo,
y lo tengo por ventura,
cortado sin tijera,
y pegado sin costura.
(el lunar)

Randa que randa,
randadorita;
Teje que teje,
tejedorita.
(la araña)

Podrían multiplicarse los ejemplos y complicarse si se consideran los significados que, constituyendo graves inconvenientes para la interpretación contribuyen, paradójicamente, a su solidez formal y a su permanencia. Esas audacias léxicas aumentan en proporción inversa a las dimensiones de este tipo de mensaje. Y a veces aparecen voces que se convierten en propias, es decir, que no existen fuera de ellas. Cuando se ha intentado dar cuenta de esos vocablos con los recursos ordinarios de la derivación y de la analogía se ha desembocado en situaciones sin salida. Más cerca de comprender tales fenómenos están quienes les han buscado un origen expresivo y lúdico, caracterizado inclusive por la extrema trivialidad de los ornatos o estereotipos que aparecen.

Es una noción lingüística absolutamente aceptada, que al lado del acto individual, particular del habla, se sitúa la lengua, esto es, un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social. Pasan a ser hechos de lengua cuando la comunidad los incorpora y les confiere validez. Sólo podemos hablar del nacimiento de una innovación a partir del momento en que se presenta como hecho social, o sea, cuando la comunidad lingüística se la ha apropiado.

Si pasamos del dominio de la Lingüística al del Folklore, tropezamos con fenómenos paralelos. La existencia de una obra folklórica sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se ha apropiado. El medio, en estos casos, conforma la obra y lo que él rechaza no existe: queda fuera de uso y se extingue.

Esto implica un recorrido de obra a intérprete. Para el folklore no es esencial el origen ni la naturaleza de las fuentes ni la autoría de la obra, sino el hecho de su selección por la comunidad, su transformación como material

tomado y su reproducción, que no significa en modo alguno recepción pasiva. En tanto las formas literarias permanecen fijas, pasadas al folklore se convierten en material sometido a modificación, dando lugar así a una sustancial diferencia de función.

No es que este origen o procedencia contradiga la creación individual, sino que muestra sólo que es tan antigua que no podemos determinar ni el autor ni las circunstancias en que aparece y que surgió en un medio en el que estas nociones no suscitaban ningún interés. Alguien produjo el original, pero la relación que establecemos con esos textos no necesita forzosamente basarse en referencia alguna a sus eventuales autores. Se perciben más como una presencia que como el objeto de la creación de un autor.

Podríamos decir que en tanto la literatura se dirige a receptores de cualquier tiempo y lugar, todo texto de origen folklórico se dirige a poseedores —es decir, a un público que los hace suyos— en tiempos y lugares concretos. Las relaciones obra literaria —receptor y obra folklórica— poseedor, son pues bien distintas.

La primera es un tipo de relación voluntaria: el receptor establece contacto con la obra que le importa, cuándo y cómo quiere; selecciona entre el repertorio que se le ofrece. La adivinanza, en cambio, junto con otros textos de origen folklórico, aparece en un momento dado y en una sociedad dada, y es aprendida por los integrantes de esa sociedad como parte de su identificación por ser miembros de ella; nos remite a una cultura diferente de la de la tradición letrada hablándonos de otras cosas y, fundamentalmente, de otra manera.

Estas características de, por un lado, diferentes funciones entre obra literaria y obra folklórica y, por otro, diferente relación entre público y obras nos sitúa delante de dos espacios de la palabra que hasta no hace mucho se definían en términos de oposición. El reparto de las obras en uno u otro de estos dos espacios, dividía de manera global la producción existente entre la categoría de lo estructurado y la de lo informal; entre “obra bien compuesta” y “de libre expresión”; entre simplicidad y complejidad; originalidad y trivialidad, etc. Pero es esta separación, hoy ya no es válida.

El carácter de co-creación y de posesión por parte de los destinatarios que hemos descrito como inherente al folklore, que adopta para estructurarse modelos cuya fertilidad ha sido demostrada y que halla en su propia reiteración una vía segura para mantenerse y perdurar, alimentó la hipótesis de que de un lado estaban los escritores y su búsqueda de originalidad, y de otro el pueblo, que en mayor o menor grado asimila las innovaciones, “folklorizándolas”, incorporándolas a su sistema de vida, recreándolas al apropiárselas. Las adivinanzas pertenecen a este tipo de textos: son una forma de literatura enmarcadas en la tradición lingüística y transmitida por la misma. Al mismo tiempo manifestaciones folklóricas del discurso, incorporadas a las competencias de los

hablantes que forman parte de una misma comunidad idiomática. Una de las tantas y diferentes manifestaciones de la literatura popular, cuyos producidos son conformadores de destrezas que van creando familiaridad con algunas otras formas literarias, especialmente con la poesía.

CONCLUSIONES

En resumen, el carácter agonístico, de clara referencia a la provocación de la comprensión del oyente, las pautas mnemotécnicas que rigen su vocabulario y sintaxis, la poeticidad que esta configuración les brinda, su origen en la tradición literaria oral y popular y su carácter de manifestación folklórica del discurso, confieren a las adivinanzas propiedades de textualidad que las convierte en un importante recurso didáctico.

Lo instructivo de trabajar con textos de estas características en la primera infancia reside, justamente, en que dada su procedencia de origen oral están presentes en el imaginario de la comunidad y resultan materiales sumamente significativos para ser recuperados desde la escuela. El trabajo con estos textos permite trabajar con los "saberes previos", es decir, con los conocimientos que los niños traen de sus hogares, de su familia, de su entorno comunitario, permitiendo por ello un espacio de valoración de la cultura popular, que les permite, al mismo tiempo, explorar en la producción y recopilación de diversas formas de géneros discursivos y tipos de textos.

Desde el punto de vista de los contenidos y el alcance que puede tener la alfabetización en el nivel inicial, las adivinanzas permiten el acercamiento a textos cortos pero completos y aunque no forma parte del propósito el que los niños aprendan a escribir toda la adivinanza, sí pueden ilustrarla y hacer el ejercicio de escribir la palabra que corresponde a la respuesta. Este aprendizaje no será ya un aprendizaje aislado, desprovisto de significación, sino por el contrario, dichas palabras estarán insertas en una unidad de sentido mayor como es todo el texto.

Por breves y simples, referidas a objetos, animales, plantas, fenómenos de la naturaleza, etc., son adecuadas a la comprensión de los niños.

Situadas como una de las numerosas expresiones de la oralidad, representan, junto con ellas, un determinado tipo de conciencia que se supone es expresable y toma forma desde este campo en tanto se lo compara y contrasta con el de la cultura escrita. Considerarlos mutuamente excluyentes es un error; entre ambos hay una relación de tensión creativa recíproca que tiene una dimensión histórica por cuanto las sociedades con cultura escrita han surgido de la tradición oral, y una importante dimensión actual por cuanto buscamos un conocimiento más profundo de la cultura escrita, en tanto superpuesta a una oralidad en la que nacimos y que aún gobierna gran parte de nuestras interacciones normales de la vida cotidiana.

El redescubrimiento de las reglas de la oralidad puede ser parte de la respuesta a los dilemas planteados por los métodos de interpretación de textos y las nuevas perspectivas que desde las corrientes pedagógicas contemporáneas adquiere la comprensión o construcción de significados en relación a qué es lo que ahora denominamos enseñanza de la lectura.

El lenguaje ha sido un componente necesario de nuestra evolución humana, el producto de un millón de años de especialización que nos identifica como especie. Desde la perspectiva del proceso evolutivo, el ser humano no es primero escritor ni lector, sino hablante y oyente; ésa es nuestra herencia y sería arriesgado negarla. La educación moderna que tanta importancia da al rápido dominio de la lectura y la escritura como preparación para la vida adulta, debería tener en cuenta estos condicionantes: la enseñanza de la lectura y la escritura tiene que efectuarse en el entendimiento de que una debe ir precedida por la otra y posteriormente sostenida por un programa educativo basado en una continua instrucción de la oralidad. Los buenos lectores, ha dicho alguien, nacen de los buenos hablantes. De la cultura que cumple condiciones orales; de la práctica oral que se convierte en la inseparable compañera de la palabra visualmente leída; del almacenamiento de material en la memoria oral, aun cuando desde el punto de vista semántico tenga limitada significación. Estos hábitos lingüísticos orales forman parte de nuestra herencia biológica que puede ser complementada a través de la escritura pero nunca enteramente sustituida por ella.

El punto más importante de nuestra argumentación es, pues, dejar que nuestra herencia oral siga funcionando pues constituye un complemento necesario para nuestra conciencia escrita abstracta. Estos hábitos lingüísticos orales forman parte de nuestra herencia biológica que puede ser complementada a través de la escritura pero nunca enteramente sustituida por ella.

Derrumbado el muro que separa a la cultura popular de la cultura académica, dejando que se filtren en ésta elementos de aquella otra, podremos resignificarlos y estaremos recorriendo el camino entre ambos polos de una única cultura que nos llevará a pensar diferentes usos del lenguaje en diferentes discursos sociales y promoviendo un acercamiento gradual hacia lo estético-literario, más que a delimitar jurisdicciones a la postre permeables.

Si, como señaláramos al comienzo, no es casual que una Universidad nos esté brindando este espacio, la adivinanza como texto se reviste de una connotación simbólica que nos hace ser sumamente auspiciosos para con la vigencia y revalorización que esto significa en torno a los saberes populares hacia el fin del milenio.

PROBLEMÁTICA DE LA ENSEÑANZA DE LAS DANZAS TRADICIONALES CHILENAS EN LA EDUCACIÓN FÍSICA, EN LOS ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES DE CONCEPCIÓN

(PROYECTO DIRECCIÓN DE INVESTIGACIÓN N° 93.67.04-1)

JOSÉ A. RIVAS

INTRODUCCIÓN

Durante muchos años, ya sea como participante u observador, he presenciado las muestras de Danzas Folklóricas chilenas, sobre los escenarios escolares. Cómo 15 a 20 alumnos muestran a sus compañeros un trabajo que involucra varios meses de preparación, pero que no es entendido por sus pares.

He sabido de las tediosas clases de danzas folklóricas chilenas, faltas de motivación que muchos de nuestros estudiantes de la Educación Básica y Media han experimentado, en la asignatura de Educación Física. Así vemos cómo día a día se desmotivan cada vez más los alumnos del sistema educativo, por lo que se refiere a esta parte de nuestra cultura tradicional como son las Danzas Folklóricas.

La enseñanza de la Danza Tradicional Folklórica, sólo por la danza y no por el contexto, ni por la función que cumple dentro del ambiente social y tampoco por los beneficios que trae del punto de vista del trabajo físico y mental, trae consigo un movimiento vacío, sin un sentido de identidad y como dice la Profesora María Lucy Casanova, en su libro "Cultura Tradicional Base para la Acción Educativa en el Aula", sin poder decir "nosotros los chilenos".

La UNESCO dice, en parte de un documento emitido en 1985: "...para asegurar la protección a las tradiciones folklóricas, convendría, según el Comité de expertos, introducir su estudio en los programas de enseñanza..."

Los Planes y Programas de la Educación chilena a través de la asignatura de Educación Física, nos invita a introducir el estudio de una de las más importantes tradiciones folklóricas, como es la danza. Los profesores de Educación Física no podemos desperdiciar esta gran oportunidad de formación integral que tienen nuestros alumnos. La oportunidad que tenemos de acercar a nuestros alumnos con su entorno, mejorar esa relación dialógica entre materias, aulas y enseñanza, con comunidad, lo social y el arte de vivir.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Análisis de encuestas realizadas a alumnos del primer año de la carrera de Educación Física, en los años 91 y 92, más Seminarios de Título realizados por alumnos de esta misma carrera, sobre la realidad del desarrollo de una unidad de danzas folklóricas en Establecimientos Educacionales de nuestra ciudad, nos han entregado información sobre un abierto rechazo que demuestran los alumnos, por la práctica de danzas folklóricas en la asignatura de Educación Física.

¿Qué sucede realmente con el desarrollo de los contenidos sobre danzas folklóricas, a través de la asignatura de Educación Física?

¿Cuál es la problemática de la enseñanza de las danzas tradicionales chilenas, en los establecimientos educacionales de Concepción?

OBJETIVOS DEL PROGRAMA DE ESTUDIO

1. Determinar qué porcentaje de profesores de Educación Física que trabajan en el nivel de Enseñanza Media y Básica y profesores de Educación Básica que tienen a su cargo la asignatura de Educación Física, desarrollan la Unidad de Danzas Folklóricas chilenas.
2. Averiguar cuáles son las variables que maneja el profesor para el desarrollo de la Unidad de Danzas folklóricas, en la asignatura de Educación Física.
3. Conocer cuáles son los puntos de vista, que tienen los alumnos de Educación Media de Concepción, con respecto a las Danzas Folklóricas en la Educación Física.
4. Elaborar una propuesta de estrategias metodológicas para profesores y su posterior aplicación a alumnos de Enseñanza Básica, Media.

METODOLOGÍA

a) La muestra seleccionada para la primera parte del programa de Investigación, en la cual se trabaja en base a una ENCUESTA, corresponde a la siguiente población de Estudio:

- Profesores de Educación Física de Establecimientos de Educación Media y Educación Básica de Concepción. Municipalizados, Particulares y Subvencionados.

- Alumnos de Educación Media.

b) En la Segunda parte del Programa, posterior a la información obtenida, en la cual se trabajó en la aplicación de estrategias metodológicas, la población de estudio abarcó los siguientes grupos:

- Profesores de Educación Física y Profesores de Educación Básica que tienen a su cargo la asignatura de Educación Física.

- Alumnos de Educación Media y Educación Básica.

ANÁLISIS DE DATOS

En la primera parte del Programa de Investigación, se obtuvieron los siguientes resultados en la Encuesta aplicada:

1. *En relación al Objetivo 1:* Determinar qué porcentaje de Profesores de Educación Física y Profesores de Educación Básica que tienen a su cargo la asignatura de Educación Física, desarrollan la Unidad de Danzas Folklóricas y qué tipo de formación poseen.

CUADRO I

Profesores de Educación Básica y Educación Media:

Items:	BASICA		MEDIA	
	Número	Porcentaje	Número	Porcentaje
Desarrolla la Unidad	19	63.3	23	57.5 %
No desarrolla la Unidad	11	36.7	17	42.5 %
Tipo de formación				
Docente	20	66.7	33	82.5 %
Perfeccionamiento	10	33.3	07	17.5 %
Opinión formación docente				
Insuficiente	26	86.7	28	70.0 %
Suficiente	04	13.3	12	30.0 %

- Según el Cuadro 1: Se observa que en Educación Básica existe una mayor cantidad de profesores que desarrollan la Unidad de Danzas Folklóricas, pero es preocupante ver que los profesores que no realizan la Unidad, dejan un número considerable de alumnado sin estos contenidos.

La mayoría de los profesores han recibido los contenidos sobre danzas folklóricas en la Universidad, pero un porcentaje importante opina que no es suficiente. Lo que despierta la necesidad de instancias de perfeccionamiento en esta área, especialmente para profesores de Educación Física.

2. *En relación al Objetivo 2:* "Averiguar cuáles son las variables que maneja el profesor para el desarrollo de la unidad de danzas folklóricas en la asignatura de Educación Física".

CUADRO II:
Profesores de Educación Media que desarrollan la Unidad (57,5%)
23 Profesores

Ítemes:		Número	Porcentaje
1.	Ocupa más de 8 horas para la Unidad	04	17.3 %
2.	Sólo enseña una Danza	12	52.2 %
3.	Una Danza y sólo Cueca	11	47.8 %
4.	Realiza evaluación diagnóstica	06	26.1 %
5.	Hoja Cotejo para evaluación sumativa	14	60.9 %
6.	Escala de apreciación para evaluación	06	26.1 %
7.	Realiza un apresto para la Danza	04	17.3 %

- Según el Cuadro 2: Tenemos un alto porcentaje de profesores que ocupan menos de las horas necesarias para desarrollar adecuadamente la Unidad.

Un porcentaje alto de profesores no realiza evaluación diagnóstica, por lo tanto, no existe un conocimiento por parte del profesor si sus alumnos ya conocen la danza que va a enseñar, y si el dominio rítmico de sus alumnos es suficiente para la dificultad de la danza.

En un porcentaje mayoritario sí utiliza la hoja de cotejo para la evaluación formativa, lo que es nocivo a la hora de evaluar un ejercicio físico, debido a su poca objetividad, a diferencia de la escala de apreciación que nos entrega datos más fidedignos. Además tenemos que en un alto porcentaje solamente enseña y evalúa la Danza Cueca, Danza Folklórica que está considerada dentro de las más complicadas.

En relación al apresto para la danza; sin educar el movimiento expresivo de sus alumnos, un gran porcentaje de profesores enseña danza, lo que provoca movimientos vacíos, sin un objetivo.

CUADRO III
Profesores de Educación Básica que desarrollan la Unidad de Folklore en la asignatura de Educación Física. 63.3% (19 Profesores)

Ítemes	Número	Porcentaje
Enseña más de una danza	11	57.8 %
Utiliza como criterio de selección de una danza, el nivel Psicomotriz de sus alumnos	07	23.3 %
Utiliza como criterio de selección de una danza, la complejidad de ésta	18	60.0 %
Se basa como secuencia de enseñanza de una danza, folklórica en: origen, ritmo, pasos, coreografía, danza	08	42.1 %

- Según el Cuadro 3: En Enseñanza Básica se denota un trabajo más acorde al nivel psicomotriz de los alumnos, aunque en un porcentaje importante, la danza que se enseña no es clasificada pero esto se ve compensado ya que en un alto porcentaje se enseña más de una danza.

Respecto a la secuencia y a los criterios de selección de danza, no existieron profesores que mencionaran un diagnóstico inicial, lo que es preocupante.

3. *En relación al objetivo 3:* Conocer cuáles son los puntos de vista que tienen los alumnos de Enseñanza Media de Concepción con respecto a las danzas folklóricas en la Educación Física.

CUADRO IV
Alumnos de Educación Media (110)

Items	NÚMERO	PORCENTAJE
- No le agrada la idea de tener la Unidad de Danzas Folklóricas	57	51.8%
- Le es indiferente tenerla o no	21	19.1%
- Relaciona todo lo del Folklore con la danza Cueca	54	49.1%
- Rindió evaluación de la Unidad bailando Cueca	61	55.4%
- Relaciona la danza Folklórica con un proceso de cultura tradicional	04	03.6%
- Si fueran más variados los bailes que se enseñan sería más motivador	60	54.5%

- Según el Cuadro 4: Tenemos un porcentaje importante de alumnos que no le agrada la idea de tener que bailar danzas folklóricas en la asignatura de Educación Física, al mismo tiempo gran parte de estos alumnos la única danza que conoció durante su Enseñanza Media fue la Cueca, danza como ya hemos dicho difícil, por lo tanto, al no poder bailar una danza los alumnos no se sienten motivados por conocer más aspectos relacionados con el folklore.

CONCLUSIONES

De acuerdo a los resultados obtenidos, se elaboró una propuesta de estrategias metodológicas que contempló los siguientes aspectos:

I. Alumnos de Educación Básica:

1. Cuadro clasificatorio de danzas folklóricas de acuerdo a su complejidad.
2. Educación hacia el movimiento expresivo, para su posterior aplicación en el aprendizaje de una danza folklórica.
3. Trabajo gradual de la danza Cueca, de acuerdo al desarrollo psicomotriz de

los alumnos, insertándola dentro de un contexto social.

II. Alumnos de Educación Media:

1. Aplicación de Evaluación diagnóstica que considere los siguientes aspectos:

- a) Encuesta de intereses;
- b) Dominio Rítmico;
- c) Rango de edades (13 a 14 años, 15 a 16 años y 16 a 18 años).

2. Educación del movimiento expresivo, del sentido rítmico para su posterior aplicación de una Danza Folklórica de acuerdo a los datos obtenidos de la evaluación diagnóstica.

3. Respecto a la Danza Cueca, se realizó un trabajo gradual después de lograr que el alumno bailara una danza folklórica sencilla. Todo esto apoyado de material audiovisual y de una comprensión de la función de la cultura tradicional dentro del aspecto social.

III. Profesores de Educación Física y de Educación Básica que tienen a su cargo la asignatura de Educación Física:

1. Se creó un Curso de Perfeccionamiento en la Universidad de Concepción, denominado Seminario-Taller "LA ENSEÑANZA DE LAS DANZAS TRADICIONALES CHILENAS EN LA EDUCACION FISICA", curso de 72 horas, con una red curricular creada de acuerdo a las necesidades derivadas de la Investigación. Este curso fue reconocido por el Ministerio de Educación.

2. Se instauró una asignatura electiva de Danzas Folklóricas, en las Carreras de Educación Parvularia, Educación General Básica y Educación Diferencial de la Facultad de Educación de la Universidad de Concepción.

3. Con respecto a la Carrera de Educación Física de la Universidad de Concepción, se le otorgó mayor cantidad de horas teóricas; en el aspecto práctico se acercó a los alumnos hacia la vivencia artística y mediante grupos de danzas tradicionales, la posibilidad de participar en eventos internacionales.

BIBLIOGRAFÍA

- Ary, D. and L. CH. Jacobs and A. Razavic. *Introducción a la investigación pedagógica*. 2ª Edición México, Interamericana, 1986.
- Best, J. W. *Cómo Investigar en Educación*. 3ª Edición, Madrid Morata, 1974.
- Loyola Palacios, Margot. *Bailes de Tierra en Chile*. 2ª Edición, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- Stokoe, Patricia. *Expresión Corporal*. Guía Didáctica para el Docente. Editorial Ricordi Buenos Aires - Argentina.

UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PAYADA RIOPLATENSE CONTEMPORÁNEA

ERCILIA MORENO CHÁ*

La tradición de la improvisación poética cantada que en los países del Río de La Plata mantienen vigente los payadores, ha ido adoptando diferentes características estilísticas, formales y de contenido, de acuerdo a los diversos momentos históricos y contextos culturales en que ella se fue dando, hasta llegar a la actualidad a un esquema de payada más o menos generalizado. En este trabajo efectuaremos un rápido análisis de algunos de esos elementos característicos y del esquema vigente.

Durante el siglo pasado es sabida la existencia en estos países de dos tipos de payador: el que se desempeñaba como elemento aglutinante de la tropa gaucha durante las luchas independentistas y el otro, que hizo de su arte su principal medio de vida, poeta errante y solitario que recorría la campiña a caballo, con su guitarra al hombro. Este último es recordado como personaje infaltable de las "pulperías", de reuniones nocturnas en torno al fogón y de fiestas y celebraciones camperas de todo tipo.

Ya entonces sus actuaciones podían adquirir las mismas modalidades que han llegado vigentes hasta nuestros días: la de la improvisación individual o la del contrapunto poético entre dos. En sus presentaciones individuales mezclaba las canciones improvisadas sobre el género musical denominado cifra, con canciones de autor propias o ajenas. Los lances de contrapunto se podían programar por anticipado o dar en forma espontánea con los parroquianos del lugar. Más que verdaderos lances poéticos eran ellos una demostración de coraje, una competencia por el prestigio que solía dirimirse en duelos a cuchillo.

Los payadores solventaban sus actividades mediante el pago voluntario de los parroquianos, la invención de dedicatorias a algunos presentes o la consabida rifa de una botella de una bebida alcohólica. Este tipo de actividad existe hasta hoy en las áreas más rurales, y es conocido como "hacer una rasca", siendo "rascar" un sinónimo de ejecutar la guitarra, y ha sido la primera

* Instituto Nacional de Antropología. Argentina.

escuela de todos los payadores que hoy están activos y la recuerdan con nutrido y cariñoso anecdotario.

Ya hacia fines del siglo pasado —y con el nuevo panorama social, cultural y económico que se presentaba en ambos países— el tipo de payador que pretendía vivir de su arte deja su vida nómada y solitaria y comienza a tentar suerte en los lugares de diversión de los suburbios urbanos en los que ha de encontrarse con públicos compuestos por migrantes rurales como él, pero también por inmigrantes europeos. En una etapa posterior, conquistaría públicos urbanos, cada vez más heterogéneos e ilustrados, y lograría que sus actuaciones fueran pagas por porcentaje de público, por día o por semana.

El período que va de 1890 a 1915 está considerado como época de oro del arte payadoresco rioplatense, en razón de la gran vigencia que cobra en alas de las más notables figuras. *Data de este período la profesionalización del payador que busca su inserción en las nuevas formas de espectáculo: ocupa prominente lugar en el circo y se incorpora al sainete criollo, germen del teatro contemporáneo en ambos países del Plata. Es entonces cuando cristaliza la forma de espectáculo que hasta hoy está considerada como la payada por antonomasia, la demostración más cabal del arte repentista entre dos contrincantes.*

Su desarrollo era supervisado por uno o varios jurados, adquiere una estructura fija, y podía versar sobre temas dados por el jurado o el público, o bien atenerse a las preguntas que se formulaban entre los mismos contrincantes. El aspecto poético y el musical gozaban de una gran libertad, puesto que tanto se usaban series de versos, sextillas, octavillas y cuartetas, como también diversas especies musicales: cifra, estilo, vals, habanera y milonga.

Estos contrapuntos comienzan a ser cada vez más largos, y es tal la magnitud que este tipo de actividad logra que es frecuente la presencia de encumbrados artistas y políticos en estos lances poéticos que eran seguidos por el fervor popular. Los desafíos entre contrincantes se podían establecer verbalmente en actuaciones públicas de alguno de ellos, o por escrito, en esquelas enviadas directamente entre uno y otro, o mediante la publicación de dicho desafío desde algún periódico.

Los más importantes diarios de Buenos Aires y Montevideo, envían sus escribientes y taquígrafos para registrar estos encuentros y es gracias a ello que es posible disponer de algunos textos de estas payadas memorables finiseculares, así también como de los comentarios de los periodistas de la época. Muchas de estas payadas alcanzaban posteriormente la impresión barata que posibilitaba su difusión masiva.

El documento más antiguo conocido hasta ahora data de 1894, pertenece al diario "La Prensa" de Buenos Aires en su edición del 13 de octubre, y registra las bases de los encuentros que habrían de sostener los payadores argentinos Gabino Ezeiza y Pablo J. Vázquez.

Este tipo de encuentro entre afamados payadores era precedido de algunas etapas: al desafío formal del contrapunto le seguía la designación de sus representantes, los que estipulaban por escrito las condiciones que regularían el encuentro. El documento mencionado contiene ocho artículos que contemplan los siguientes aspectos: 1) fecha, horario y lugar de cada actuación; 2) designación de un jurado idóneo y determinación del premio que se entregaría; 3) atribuciones del jurado: declarar abierta la payada, designar los temas de la controversia, declarar el cierre de la payada y emitir su veredicto; 4) que el modo de evaluación del jurado; 5) prohibición de plagiar versos y proferir injurias; 6) designación por sorteo del payador que comenzaría el lance; 7) elección de los temas del contrapunto y 8) modo de reparto de las ganancias devengadas por el espectáculo brindado.

El análisis de algunas payadas de esta época, llamada "payada clásica", llevó al estudioso Ismael Moya (1959) a determinar tres etapas de su desarrollo:

- I. El saludo al público, que tenía a su vez tres momentos: a) el saludo a la ciudad que visita, al público y en particular a las mujeres presentes; b) el saludo de cortesía hacia el adversario señalando sus méritos; y c) un canto de presentación autobiográfico en que se suelen exaltar los méritos propios.
- II. El contrapunto propiamente dicho, que finalizaría al cumplirse el tiempo otorgado previamente, o al producirse la derrota de alguno de los payadores.
- III. El canto del vencedor y despedida.

En este tipo de payada, el diálogo cantado improvisado se podía dar con diversas modalidades. Ambos payadores podían discurrir sobre un tema tomando posiciones antitéticas o bien semejantes, considerándose que hay payada de contrapunto sólo en el primer caso. Es ésta la que gana el mayor fervor popular, y la que concita mayores expectativas entre quienes ven en la payada un enfrentamiento, una verdadera competencia

También solía usarse lo que es una vieja tradición de Oriente y Europa, la modalidad de preguntas y respuestas.

Para poner a prueba la destreza de los contrincantes se recurría a diversas modalidades de compartir la estrofa: la "media letra" por la que cada uno de los dos payadores podía cantar alternadamente uno o dos versos de cada estrofa, y la "tercia letra" que se daba cuando la estrofa era compartida por tres payadores, lo cual nunca fue muy común en tierras argentinas y uruguayas.

De todas estas modalidades que tuvieron total vigencia en la época del mayor auge del arte payadoril, en la actualidad se usan la del diálogo en acuer-

do o en disidencia, y la "media letra", como forma obligada de finalización de una payada, para la última o dos o tres últimas décimas.

Finalizado este período de oro del arte repentista rioplatense a partir de 1915-1916 en que fallecen algunas figuras señeras de este arte, el payador urbano pierde visibilidad frente al surgimiento de nuevas formas de esparcimiento y va penetrando lentamente en la radio, el cine y la grabación sonora. Vuelve a cobrar presencia a partir de dos fuertes movimientos de carácter tradicionalista que surgieron, uno en cada país, entre 1955 y 1970.

Durante este siglo el payador ha aprendido a moverse en un entorno más ciudadano, donde ha ido ganando mayor especificidad como artista popular.

El tipo de espectáculo que brindan en la actualidad se ubica principalmente en el marco de fiestas rurales o suburbanas, como jineteadas, festivales folklóricos, fiestas tradicionales regionales, clubes sociales o deportivos suburbanos, y en menor medida en el ámbito citadino en espectáculos teatrales, congresos académicos y muestras o exposiciones, eventos empresariales, fiestas familiares, etc. En todos estos ámbitos el payador se presenta tanto solo, como en pareja, y en este último caso practica el canto alterno.

Con motivo del festejo del Día del Payador en Argentina y Uruguay, se celebra en Buenos Aires anualmente desde 1987, y en Montevideo desde 1996, un tipo de espectáculo que se ha venido consolidando en su desarrollo. Estos dos recitales, que tienen lugar en importantes teatros de ambas ciudades, tienen especial interés para nosotros pues han sido concebidos por los mismos payadores. En ellos aparecen claramente algunos elementos que son característicos del fenómeno actual: el afianzamiento del canto improvisado en parejas y el acatamiento al lapso de tiempo impuesto de antemano (generalmente de 10 minutos), para lograr un desarrollo armónico de la totalidad del espectáculo.

Analizando las payadas que se producen en este encuentro y en otros similares, vemos que existen dos características distintivas importantes entre las actuales y las arquetípicas de fines del siglo pasado y principios del actual: una se refiere al carácter de la payada y la otra a su sistema estrófico.

En nuestros días ya no se trata de lances de desafío poético entre desconocidos —muchas veces rivales empedernidos— sino de payadas entre parejas conformadas durante mucho tiempo, para poder insertarse en el sistema actual de espectáculos. El encuentro entre payadores ha dejado de ser agresivo, filoso, punzante, para transformarse, la mayoría de las veces, en lo que se ha dado en llamar "payada amistosa". Sin embargo, suelen darse a veces situaciones en las que el carácter jactancioso de un payador o alguna situación personal previa entre los oponentes promueve aquel carácter litigante y se recrean situaciones similares a las de las viejas payadas. Otras veces, ese carácter de duelo es recordado expresamente, como en el siguiente ejemplo, en el que el

payador Carlos López Terra menciona uno de los recursos que empleará para vencer a su compañero, no sin explicitar lo conflictivo de la situación.

Apreciable amigo Carlos
 la vida hoy nos pone juntos
 y hay que hacer un contrapunto
 sin quererlo y sin buscarlo.
 Debo descalificarlo
 y este disgusto me brota
 y en la cara se me nota
 al cantar con este amigo
 si una victoria consigo
 tendrá sabor a derrota.

La otra gran característica se refiere al sistema estrófico y su asociación con una especie musical determinada: la milonga. Mientras que a fines de siglo pasado se payaba preferentemente con series de versos, cuartetas, sextillas y octavillas, desde comienzos de este siglo en forma gradual ha ido incrementándose el uso de la décima. Hacia mediados de este siglo la encontramos ya en ambos países en forma hegemónica y con una construcción más pulida, en indisoluble asociación con la milonga.

Habiendo resaltado estas dos grandes características distintivas entre la payada "clásica" y la contemporánea, analizaremos a continuación qué ha sucedido con la estructura interna de la payada en sus tres partes principales.

* Parte Inicial: El saludo

Esta parte de saludo o presentación es la única que puede obviarse totalmente, de modo tal que la payada comienza sin prolegómeno alguno.

Antiguamente, y en especial a partir de la actividad del prestigioso payador argentino Gabino Ezeiza (1858-1916), se instauró la costumbre de saludar al pueblo o lugar en que se actuaba. En este primer ejemplo que leeremos a continuación veremos como el payador oriental Juan Pedro Gutiérrez menciona al Teatro Solís, el más importante de Montevideo, y a la vez ofrenda al público su poesía.

Qué lindo el Teatro Solís
 para cantar esta noche
 hacer de versos derroche
 de este canto que es raíz
 y yo me siento feliz
 y a toda la compañía
 -en el jardín del alma mía
 para aquel que me interprete-

le envió yo un ramillete
con flores de mi poesía.

En el ejemplo que escucharemos a continuación veremos que el payador reúne en una sola décima el saludo a la ciudad en que está actuando, la mención del contrincante y una presentación autobiográfica que mantiene el mismo espíritu jactancioso de las antiguas payadas. De este modo inició su payada Juan Carlos Bares con Jorge Alberto Soccodato en un encuentro de payadores realizado en la ciudad de Necochea:

Buenas noches Necochea
buenas noches linda gente
va un saludo reverente
al conjuro de la idea.
Comenzamos la tarea
y aquí le va mi lección
en una improvisación
Soccodato le diré:
anoche lo jinetié
y hoy lo tengo redomón.

Recordando el encuentro que ambos payadores habían tenido la noche anterior, en los dos últimos versos el payador Bares traslada la imagen de una doma de potros a la payada de contrapunto: jinetear significa domar, amansar, reducir un caballo a los deseos del jinete y redomón es el nombre con que se designa al caballo ya amansado.

**** Parte Intermedia: contrapunto propiamente dicho**

En cuanto al desarrollo del contrapunto propiamente dicho diremos que se siguen manteniendo las dos modalidades ya señaladas: la modalidad de payada amistosa en que dos payadores discurren sin enfrentamiento y la que los coloca en situaciones contrapuestas. Ejemplos frecuentes son: el payador del pasado y el payador de hoy, el campo y la ciudad, la vida y la muerte, la luna y el sol, la tristeza y la alegría, etc.

El tratamiento que se puede dar al tema de los opuestos es variado, pues tanto se da que cada payador tome un tema y lo defienda (caso más frecuente), como que ambos tomen los dos temas .

La fijación del tema para improvisar puede seguir siendo un derecho del público, o bien del ente organizador del espectáculo. También se suele dejar al payador en libertad de elegir su propio tema, ocasión que aprovecha para hacer referencia a temas del momento y así poner en evidencia la destreza de su arte repentista.

Es en este momento del contrapunto propiamente dicho –etapa intermedia de toda payada– que aparecen las más inspiradas décimas, las que darán lucimiento al poeta repentista y granjearán en el auditorio la más variada gama de sentimientos, según sea la certeza y velocidad de su respuesta, su capacidad para liderar el diálogo, su picardía para provocar hilaridad, su memoria para recordar información, su inventiva para retrucar opiniones y un sinnúmero de aspectos más que se ponen en juego durante el encuentro.

Gran parte de la tensión que produce cada una de las estrofas cantadas se resuelve en las últimas dos líneas de versos, llamadas “remate”, que son señaladas por un cambio que se produce en el acompañamiento instrumental de la guitarra.

Este remate al cual conduce todo el desarrollo de la décima cual su epílogo, suele tener carácter sentencioso y hacer uso de diversos refranes, proverbios, aforismos y máximas que pueden ser improvisadas al momento, o bien extraídas de la tradición popular y anónima. Cualquiera de estas dos modalidades de introducción del saber paremiológico al final de la décima –la improvisada o la memorizada– denotan el mantenimiento de un rasgo típico del habla rural criolla que se ha mantenido hasta nuestros días.

Recordaremos algunos de estos dos versos finales, que le recogieramos a algunos payadores:

“para defender la vida/ hay que luchar con la muerte” (Juan Carlos Bares)

“si no es canto una verdad/será siempre una mentira” (Jorge Alberto Soccodato)

“quien no defiende una herencia/su propia sangre traiciona” (José Curbelo).

En cualquier payada que se dé en carácter de espectáculo y no de competencia o concurso, el sentido de ganar o perder está fijado más por la conducta del público (el aplauso, los gritos de aliento, el silencio) que por cualquier otro elemento. Han caído totalmente en desuso modalidades como la de entregar la guitarra al vencedor, o romper el instrumento en señal de derrota.

Tampoco se ve en la actualidad que un payador quede sin contestar, lo cual era común en épocas en que las payadas recurrían muy frecuentemente a las preguntas y respuestas. Hoy, este recurso aparece muy esporádicamente y planteando preguntas de muy fácil respuesta entre payadores. Escucharemos un ejemplo en el que luego de cantar doce décimas sobre el tema “la luna y el sol”, el payador Lázaro Moreno pregunta a Horacio Otero cuánto demora la luna en cumplir su rotación. Y sigue así la payada:

Le digo con alegría
ya que el público lo aguarda
que tan sólo pienso tarda
unos veintiocho días.
Tiene ahí la fisonomía

de este mi verso sencillo
 y como lo sé caudillo
 también mi pregunta aparte:
 ¿en qué manguante o qué cuarto
 debe castrarse un potrillo?

*** Parte Final

El canto del vencedor ha desaparecido totalmente, justamente a partir de este nuevo enfoque de payada menos agresiva. La despedida se ha transformado invariablemente, en el canto de una, dos o tres estrofas en la forma denominada "a media letra". Esta modalidad le puede ser pedida a los payadores por el conductor de un espectáculo o bien ser introducida por ellos cuando lo consideran conveniente.

Es de rigor que los nombres de ambos payadores —a modo de rúbrica— aparezcan en los dos últimos versos de la espinela que cierra la payada. Así por ejemplo, escuchamos en esta décima cómo se menciona el hecho de que el conductor del espectáculo —cuyo nombre es Marcelo Simón— haya exigido el cierre de la payada, y al final son mencionados los dos protagonistas de la payada, uno oriental y el otro argentino:

- La sonrisa de Simón "media letra" nos ordena.
- Pienso que vale la pena mil gracias a la reunión.
- Yo he dejado el corazón y la vida me regala.
- Hedor nativo propala por mi tierra y por su tierra.
- Se bendice López Terra con la amistad suya, Ayrala.

El mayor esfuerzo de construcción de esta décima de despedida "a media letra" la tiene el payador que la comienza, puesto que interviene con tres pares de versos. En su segunda intervención, precisamente al cantar el sexto verso, deberá necesariamente dar entrada a la rima que permitirá la mención de uno de los dos nombres de quienes payan.

Es común —aunque no siempre se da— que en estas estrofas de despedida, los contrincantes mencionen el o los temas por los que han payado, a modo de resumen.

Hasta aquí, hemos tratado de esbozar algunos aspectos del proceso por el que el fenómeno de la improvisación poética cantada que se nos muestra formalmente desestructurado musicalmente versátil y poliestrónico hacia mediados del siglo pasado, gradualmente se va transformando durante el presente siglo hasta adquirir una estructura de tres o dos etapas, aferrado básicamente a un solo sistema estrófico y una especie musical, pero habiendo adquirido un nuevo estilo y las diferentes facetas que le impuso su inserción en nuevos contextos. Más allá de adopciones, modificaciones y pérdidas, lo específico de este fenómeno tradicional ha permanecido.

BIBLIOGRAFÍA

Di Santo, Víctor. *Gabino Ezeiza. Precursor del arte payadoril rioplatense*. Inédito.

Moreno Chá, Ercilia. "Acerca de las normas y recursos de la payada urbana rioplatense contemporánea". En: *Actas de las IV Jornadas de Estudio de la Narrativa Folklórica: 190-197*. Santa Rosa, La Pampa, 1997.

- "Por los caminos del payador profesional actual". En: *Revista de Investigaciones Folklóricas 12*: 103-111, Buenos Aires, 1997.

- "La cifra en el canto del payador". En: *Música e Investigación 2*: 161-184, Buenos Aires, 1998.

- "Uruguay". En: *The Garland Encyclopedia of World Music*. 10 vol., ed. Dale Olsen-Daniel E. Sheehy. Oakland, California: Garland Publishing Inc., 1998, Vol.2: 510-522.

- "Music in the Southern Cone: Chile, Argentina and Uruguay". En: *Music in Latin American Culture: Regional Traditions*, General ed. John M Schechter. New York: Schirmer Books, 1999. Cap. VI: 236-301. [Incluye 1 CD], 1999.

- "La música del payador de Argentina y Uruguay". En: *Actas del VI Encuentro-Festival Iberoamericano de la Décima y el Verso Improvisado*. Las Palmas de Gran Canaria, España, 1998. En prensa.

- "Modalidades de improvisación en la décima cantada de Argentina y Uruguay: influencias y procesos". En: *Actas del VII Encuentro Festival Iberoamericano de la Décima*. Las Tunas, Cuba, 1999. En prensa.

Moya, Ismael. *El arte de los payadores*. Buenos Aires: Berruti, 1959.

DE LAS "COSAS QUE NO SE HABLAN"
EN LA ESCUELA Y OTRAS ADYACENCIAS
DEL MIEDO Y EL PODER*

JUAN RAÚL RITHNER

"En la noche, vive lo sagrado"

Eduardo Galeano.

("Patas para arriba")

Para él como para cualquier niño veliche del Archipiélago de Chiloé es una fiesta encontrarse con una pluma de "memorioso". La guarda celosamente después, en el cuaderno —o en alguno de los textos— de la escuela. Cualquier pluma de uno de esos *pilque tilitil* color café parduzco y larga cola que habitan los bosques chilotes asegura buena memoria para las exigencias de la escuela.

Claro: a la hora de explicar en el aula a qué ave pertenece esa pluma habrá que escribir que pertenece a un "*Sylviorthorhynchus desmursi*" o, cuanto mucho, a un "memorioso", mas, ¡ni se le ocurra! fluidamente contar que fue un *pilque tilitil* el que decidió cruzarse en su camino y, además, dejar caer una pluma para él y no para otro, y que esa pluma le será más eficaz aún que las de la *pinda* o la *catulia*.

EL BOSQUE, LA ENCRUCIJADA...

A ver, a ver... Un momento, por favor... No vayamos todavía con el niño hasta la escuela, hasta ese territorio áulico formal y sistematizado de la educación oficial. Quedémonos un minuto más en el bosque, un bosque que es, en este caso, el tránsito hacia el otro lugar, hacia lo que es ajeno a lo propio, un bosque que es la extensión conocida del propio territorio y mucho más propio que el otro espacio, el escolar, el de la ajenidad, el de la exigencia. Ese bosque trasciende lo meramente físico, es el tránsito *hacia*, el camino *hacia*, y también es el camino *desde*, la extensión de lo propio que nos aleja de ello. Ese bosque es

* (Proyecto de Investigación "El imaginario popular y la comunicación humana", Facultad de Derecho y Ciencias Sociales, Universidad Nacional del Comahue, General Roca, Río Negro).

ya la encrucijada por el solo hecho de ser albergador de encrucijadas.

El bosque, el tránsito, el camino —espacio áulico informal, y extensión de ese espacio áulico informal de la educación de ese niño— al ofrecer la encrucijada ofrece esa efectiva forma de aprendizaje que es: el impeler a la opción, el obligar al ejercicio de la elección, el conminar a la práctica de la libertad. ¿Levanto o no la pluma del *pilque tiltil*? ¿La guardo en el cuaderno o la escondo en otro lado? ¿Permito que se descubra mi creencia, doy visibilidad pública a mi rito tan simple e individual como potente de guardar la pluma de la cola del *pilque tiltil* para fortalecer mi memoria, o lo mantengo en secreto? ¿O es que debo ser yo parte de una cultura diferente, caracterizada por la transmisión oral, quien está obligado a manejarse con dos miradas y no debo exigir al otro, a los otros, a manejar mi marco cultural según el cual “*cada uno lee, integra e interpreta lo que percibe*”¹.

Y SIGUE ANDANDO

¿Habla el niño, en la escuela, de las “cosas que no se hablan” fuera de la casa? Si lo hace ¿transgrede una norma familiar? Ahora bien ¿es una norma en realidad? Partiendo de la propuesta que hace Teun Van Dijk, podría intentarse establecer algunas “*distinciones entre los diversos tipos de cogniciones sociales*” (Van Dijk, 1980: 169) y detenerse en si este “mandato familiar” es norma o es simplemente una actitud, comprensible y fundamentada con lo experiencial por otra parte.

Al decir “actitud” me adhiero a la concepción que de ella tiene el autor citado cuando les adjudica “*una naturaleza más general*” y un papel de importancia “*en la comprensión del discurso, el almacenamiento de información y la aceptación de creencias*”, agregando que “*las actitudes, entonces, organizan las maneras en que comprendemos, interpretamos y aceptamos información, en que ponemos y cambiamos atención o interés en algo, y en que realizamos las diversas acciones que llevaremos a cabo en ciertos contextos sociales*” (Van Dijk, 1980: 102/103).

En ciertos contextos sociales, se dijo; en ciertos contextos y, en nuestra historia, en el contexto de un espacio institucional *determinado* al que se debe acceder porque, en él, se deben adquirir *determinados* conocimientos, *determinados* saberes cuya comprensión y aceptación se deberá rendir ante *determinadas* instancias para poder adquirir un posible *determinado* espacio en el claramente *determinado* orden social considerado como mayoritario y dominante.

¹ ROBIROSA, Mario C. *La organización comunitaria. Las organizaciones en su entorno y estrategias de organización*. (Febrero 1998). Instituto de Desarrollo Educativo y de Acción Social (IDEAS) y Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad (CENOC), Buenos Aires. p.32.

¿Cuáles son esos *determinados conocimientos*, esos *determinados saberes* que es menester que el chico de la pluma del "memorioso" (un ejemplo simbólico en definitiva) adquiera para sobrevivir? Serán conocimientos que, como tales, tienen una naturaleza "*general, convencional y social*", y que implican "*las creencias que se basan en o que se aceptan generalmente dentro de una cierta cultura en una época dada, es decir, las creencias que tengan una alta probabilidad de ser verdaderas intersubjetivamente*" (Van Dijk, 1980: 102).

Paradoja de lo institucional: el pacto salamanquero se concreta en el espacio formal de un subsistema civilizado, y no bárbaro, y no salvaje, y no primitivo. La encrucijada sigue estando en el bosque, en ese momento en que el niño héroe de nuestra historia debe asumir una actitud, debe decidir si calla (*se acalla*) o se expone (*propone*). El costo es alto. Siempre es alto. Las sociedades excluyentes son diestras en la elaboración de mecanismos para cerrar espacios en la construcción de "*creencias que tengan una alta probabilidad de ser verdaderas intersubjetivamente*" (Van Dijk, 1980: 102). A lo máximo las aceptarán como "opiniones". Entiendo por tales, y siguiendo al mismo autor, a "*aquellas creencias que son formadas y transformadas bajo la influencia interactiva de un sistema de evaluación*", a proposiciones sometidas a "*un operador evaluativo que defina la relación específica entre el individuo y una proposición/hecho a lo largo de varias escalas y dimensiones (bueno/malo, hermoso/feo, etc.)*" (Van Dijk, 1980: 102).

La destreza de estas sociedades excluyentes puede ser hasta perversa para sostenerse. Gyarmati (1992) cita la burla como uno de esos mecanismos eficientes. Y frecuentes, desgastadoramente frecuentes, añado.

Los operadores evaluativos son igualmente perversos. No se detienen en el proceso del educando sino que centran la mirada en el producto final. Dirá Prieto Castillo al respecto: "*No importa si a las respuestas esperadas se llega a través de alegrías o angustias, de impulsos o inhibiciones, de solidaridad o competencia. Si va quedando algo en el camino (creatividad, espontaneidad, imaginación) no es mayor problema; los productos demuestran que se conforma año a año un integrante dócil a la sociedad*" (Prieto Castillo, D., 1985).

De no pactar en el aula-cueva salamanquera, el sueño de la inserción en el espacio público se desvanece. De pactar, sin embargo, aunque el costo parezca menor es perversamente más alto. El monto lo cotizo mediante una reflexión de Maturana: "*Todos los seres humanos somos capaces de manejar redes de relaciones y todos los seres humanos sucumbimos al estrés y caemos en la depresión cuando caemos en una matriz de exigencia, porque estamos inmersos en un dominio de continua autonegación desde muchas direcciones diferentes. No es el quehacer el problema, sino la continua negación de la identidad, que viene desde aceptar la exigencia*" (Maturana, H., 1993).

LOS ALIADOS DEL AMOR

La encrucijada sin embargo tiene aliados insospechados: los mismos compañeros de exclusión generalmente, los responsables de la vida y el desarrollo de ese niño muchas veces. Actitudes éstas, de los padres, que devienen de la propia herida, absolutamente comprensibles aunque no estimulables. Los padres de este niño saben –como lo afirma la periodista Mónica Beltrán– que *“hoy en día no sólo es pobre aquel que no tiene recursos materiales, sino también quien no maneja los códigos básicos de la cultura vigente y, por lo tanto, no puede conseguir una voz pública para expresar sus reivindicaciones”*. Aunque tal vez no tengan clara conciencia de la gravedad de la actitud institucional (y si la tuviesen ¿qué hacer?), actitud que denunció Adriana Puigros: *“La tendencia institucional es a excluir y a ocultar los mecanismos de exclusión”*.

Actitudes comprensibles las de estos padres, pero también atentatorias contra la decisión de qué actitud tomar del, sigamos con el ejemplo símbolo, del niño de la pluma de “memorioso”. Por eso la demanda a los maestros: *“Yo no lo mando a la escuela para que lo hagan hablar de esas cosas sino para que aprenda lo que hay que saber”* (un padre del barrio IPPV 500 Viviendas, General Roca, Río Negro, al docente Alejandro Montero luego de que éste trabajase en derredor del tatué, o tetué, otra ave extraordinaria de la región). Por eso la reprimenda al niño: *“¿Y por qué tiene que andar hablando de esas cosas en la escuela? ¿No sabe que las cosas que se hablan en la casa son de la casa nomás?”*.

Dolorosamente aprendieron esos padres que *“existe de hecho en la sociedad un subsistema social dominante que logra imponer sobre los carenciados toda una cultura de aguante, de sumisión, de impotencia – no poder – y hasta de adopción de valores propios del sector dominante o convenientes para éste. De hecho estos sectores poseen menos porque son los relegados en la distribución de las riquezas, tanto económicas como culturales, de la sociedad”* (Robirosa, 1998: 39).

Lo que no está claro es que si a esta realidad *“se suman la aceptación resignada de esa condición, la negación de sus propias posibilidades y de su propio poder, es difícil que el círculo vicioso se rompa. Existe una cultura dominante que trata de ocultar a los sectores populares sus propias bases de poder, que existen en los escenarios particulares de interacción social”* (Robirosa, 1998: 39).

Buen momento para la opinión de Silvia Schlemenson, titular de Psicopedagogía Clínica de la UBA: *“Cuando los chicos de escasos recursos ingresan a la escuela se produce un fenómeno de inhibición lingüística y desarrollan un lenguaje miedoso. El colegio es muchas veces la última oportunidad para que entre en diálogo con lo que traen de sus casas y de la cultura hegemónica. Si esto no ocurre, los pobres quedan excluidos, desaparecen”*.

Actitudes de sobrevivencia la de estos padres ante la hegemonía de la mirada del discurso ilustrado-positivista que, al imponer su criterio científico de verdad sobre lo americano, lo legitimó estigmatizando el estado de lo natural a lo que llamaron primitivo, bárbaro, salvaje. Esa mirada alzó un concepto de cultura que tiene que ver con la obra humana independiente de la mirada de los dioses y de la palabra revelada, y se persuadirá de que está por fin frente a la realidad, y de que todas las fuentes de la existencia se le abren: "...ser hombre que ocupa el dominio de la potencia humana como ámbito de medida y ejecución para la dominación de la totalidad de lo existente..." (Heidegger, M. 1938: 76). Esa mirada y ese mundo no pueden admitir diversidad de pensamiento y aptitudes para la aprehensión del afuera. Lo otro es un peligro. Es rechazado fuera de sus fronteras. O es absorbido. El imaginario popular será deslegitimado al entenderse como suma de relatos, creencias, entidades extraordinarias y leyendas ligados a lo primitivo (manera elusiva de decir: ligado a lo salvaje, a lo bárbaro, a lo incivilizado, a lo inferior). Se le desconocerá toda aptitud posible para establecer redes de práctica social.

No pájaros cuyas plumas puedan tener poderes especiales, no hierbas curativas, no aparecidos fantasmales, no bandoleros ni niños asesinados por sus patrones produciendo milagros, no almas en pena reclamando memoria y justicia, no conocimientos provenientes de sectores descalificados, no saberes populares. Toda esa fauna, según la razón ilustrada, correspondería a una etapa animista que es imperativo superar, a un estadio de minoría de edad en tanto "*lo sobrenatural, espíritus y demonios serían imágenes reflejas de los hombres que se dejaban asustar por la naturaleza*" (Horkheimer, M., Adorno, T., 1944:19). Cuanto mucho, por pertenecer a lo –peyorativamente llamado– irracional, se le puede conceder validez para el terreno del arte: "*El positivismo moderno confina esto a la literatura*". (Horkheimer, M., Adorno, T., 1944:21).

Esta mirada, en constante estado de consolidación, que se ejerce desde los terrenos oficiales y reconocidos de la cultura, la educación, la salud y el concepto usual de literatura producen actitudes individuales que repercuten en forma directa sobre el afianzamiento de la identidad propia, familiar, grupal, y comunitaria, a la que considero un óptimo recurso para el desarrollo integral del ser humano. ¿Por qué óptimo recurso? Porque hay adhesión a una identidad concebida como la "*capacidad de la persona de autorreconocerse y autoestimarse como un sujeto individual y singular, fuente de derechos y deberes. Por otra parte, es también la capacidad de reconocer y estimar la pertenencia a una colectividad con la que comparte historia, valores y proyectos comunes, constituyéndose una identidad colectiva en permanente proceso de construcción*"². A esta concepción de constructividad constante se refiere tam-

² Derecho a la Identidad reconocido en la Declaración de los Derechos del Niño, Naciones Unidas, 1989.

bién, con belleza, Eduardo Galeano (en “*El libro de los abrazos*”) cuando dice que “*La identidad no es una pieza de museo, quietecita en una vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día*”.

Es contra la identidad la actitud de autodescalificación cultural (no hay autorreconocimiento). Es contra el afianzamiento de la identidad la actitud de autodesvalorización (no hay autoestima). Es contra el afianzamiento de la identidad la actitud de aceptación pasiva de la homogeneización propuesta (¿dónde mi pertenencia? y ¿dónde la seguridad y la confianza que me da la conciencia de una pertenencia?). Como consecuencias directas de estas actitudes: los autoacallamientos por temor al menosprecio, y el contagioso crecimiento de lo que Gyamarti llama “*la ideología del individualismo*”, esa interpretación reductora de los acontecimientos a dimensiones que afectan al ámbito personal y lo desligan “*de un contexto social más amplio. Se elimina así el sentido de responsabilidad del individuo para con su comunidad, quedando como su principal, por no decir único, lazo de integración a ella, su calidad de consumidor de bienes y servicios para su uso personal*” (Gyamarti, 1993).

EL EDUCADOR, ¿SACERDOTE DE QUÉ CEREMONIA?

El pájaro con dones del bosque chilota se sigue preguntando y, entre sus tantas preguntas posibles está aquella de: ¿por qué la maestra de ese niño que se llevó su pluma le intentará explicar, después, a una colega, el valor “simbólico” de esa pluma cuando es a la inversa en realidad, y los mitos –y también las entidades extraordinarias– no simbolizan una idea sino que son, en sí mismos, esa idea? La cola del *pilque tilitil* no simboliza la memoria ni mediatiza sino que “*es la realidad primordial, es la creación*” (Cárdenas, R., 1996: 5) y, como todo mito, está expresando, codificando y realzando determinada creencia para “*salvaguardar los principios morales y para imponerlos, para garantizar la eficacia de las ceremonias rituales y (para) ofrecer reglas prácticas para el ser humano*”³ (Cárdenas, 1996: 5).

¿Por qué el trabajador de la educación, conociéndolo –y compartiéndolo, muchas veces–, no se atreve a poner en práctica aquello de Francesco Tonucci de “*El niño seguro de sí mismo, sabe conocer. Desde su nacimiento el niño conoce el mundo que lo rodea, lo conoce todo y de manera adecuada, es decir, funcional respecto de sus exigencias*”.

Tal vez el “memorioso” sopló el poema a Fernando Pessoa para que el portugués escribiese que “*...las cosas no tienen significado sino existencia; las cosas son el único sentido oculto de las cosas*”.

³ El subrayado es nuestro.

¿Por qué la educación formal y sus espacios áulicos, su territorio institucionalizado es templo de la razón y se resiste, como quien temiese, al ingreso —y a los posibles maridajes que este ingreso representaría— de lo afectivo, lo emocional, lo instintivo, lo sensorial, y lo perceptivo? ¿La educación formal digo? ¿La institución “Escuela” digo? ¿O estoy hablando de las individualidades que, pertenecientes a ella, construyen una imagen de esa institución desde sus comportamientos, desde sus individuales y temerosos comportamientos? Una mirada a los postulados del sistema, a la palabra escrita, nos permite leer lo contrario de aquello que, después, parece sufrir una interpretación distinta en los niveles intermedios de la institución y/o en el educador concretamente. La traducción, tal vez en forma inconsciente, adulteradora del original del discurso enunciado, o la ambigüedad de su escritura, o simplemente la influencia mutua en los equipos de educación y la propia actitud subyacente de cada ejecutor parece reproducir el etnocentrismo o el racismo en las sociedades occidentales. Van Dijk afirma: *“Ha quedado de manifiesto que los tópicos, las estructuras y estrategias narrativas o argumentativas, el estilo y las operaciones retóricas, así como muchas características de la semántica local o de la interacción conversacional, se pueden describir y explicar dentro de este marco socio-cognoscitivo. Por un lado, estas propiedades del discurso están fuertemente controladas por las cogniciones sociales subyacentes, tales como las representaciones (perjudicadas) que puedan tener los miembros de los grupos dominantes respecto de las minorías, o las estrategias que utilizan los miembros del grupo dominante cuando piensan en los actos o en las supuestas características de los miembros del grupo minoritario”* (Van Dijk, T., 1988: p.169/170).

Se pregunta también, el *pilque tilitil* de esta historia inicial, ¿por qué al ser humano en general le cuesta tanto permitir el ingreso, al territorio de su razón, a los afectos, a las emociones, a los instintos, a las imágenes que les generan sus sentidos, a las visiones que le brinda su percepción? ¿Es entonces que su actitud con los demás, con los educandos en este caso, se corresponde con su actitud consigo mismo?

LOS NUEVOS ESPACIOS A FUNDAR

Y se queda allí el “memorioso”, quietecito en una rama, preguntando y preguntándose por qué de tan corto alcance la mirada de la mayoría de los humanos. De tan acotado alcance. De tan parcial alcance. ¿Por qué no se acepta más fácilmente que *“toda sociedad posee no una sino muchas periferias internas y ubicuas que deben ser entendidas como espacio de experimentación desterritorializado”*. (Piscitelli, A., 1987:79).

¿QUÉ ESPACIOS DESTERRITORIALIZADOS SE PROPONEN?

Hacia lo macro: la lucha por un sistema educativo de gestión multiactoral y participativa, considerando como de fundamental importancia el conocimiento claro del poder potencial que cada actor tiene en el escenario común de interacción o de gestión. Recordemos que cada uno de los actores sociales pueden aportar algo diferente en el escenario en el que participan. Y también que cada actor social –individual o grupal– vuelca, en su actuación social, diferentes tipos de racionalidad. Ninguna es la verdadera. Se tenga o no conciencia de ello, la racionalidad funciona no como resultado científico sino como suma de informaciones, medios, intereses y valores, siempre particulares y subjetivos.

Los aportes de cada uno dan poder; habrá imprescindibles, y otros que en ese momento, nó. Cuanto mayor sea el aporte de un actor a ese escenario, mayor será su poder latente. Al poder latente del que hablo, lo define Robirosa cuando dice que es el "*que poseen los actores pero que no ejercen ni utilizan por distintos motivos, tales como desconocimiento, desvalorización*" (Robirosa, 1998: p.75).

Para el logro de un sistema educativo de gestión multiactoral y participativa, habrá que tomar en cuenta las diferencias de poder; si no, la participación no existirá. Si realmente se la pretende, no alcanzará con enunciarla salvo que se consideren objetivos, opiniones, necesidades, y marcos culturales de cada actor.

Hacia lo micro, hacia el pequeño territorio sagrado de la educación formal: la concepción –y convicción– de que estamos en un seductor escenario de interacción entre actores sociales diferentes. ¿Cómo se establecen allí los lazos de comunicación? Mediante un canal de comunicación formal que, en este ejemplo del niño que va a la escuela con su pluma de *pilque tilitil* sería el organigrama de la estructura de la organización Escuela, o de la entidad Escuela perteneciente a la institución Educación donde se muestran claramente los puestos que ocupa cada persona y las relaciones entre ellas: Alguien enseña. Alguien aprende. Alguien imparte algo, y alguien recibe algo. Alguien evalúa cómo fue recibido su aporte y alguien es evaluado y juzgado, castigado o premiado, por la capacidad y el empeño con qué recibió esos aportes determinados. Hay un tiempo determinado y un cronograma claro y conocido. Un plazo.

Pero, aunque no siempre es así, podemos lograr, al menos intentar, que no lo sea.

También están los canales informales de transmisión, aquí potenciados con un alto nivel de comunicación interpersonal: los amigos, los vecinos, la familia, y muy en especial los abuelos –consanguíneos o comunitarios– y los pares etéreos.

Usualmente, unos saberes no conviven con los otros, no se entremezclan. Explícita o implícitamente surge el "De estas cosas no se habla en la escuela". ¿Y si, educadores, nos asumimos coordinadores y no transmisores del saber, mediadores del proceso y no proveedores del saber y evaluadores de la recepción? Siendo así, podríamos abrir las puertas para que esos saberes se entremezclen, para que el bosque una la escuela con la casa, para que la ajenidad de los espacios áulicos no necesite ser vencida con la cantidad de horas de permanencia sino con la actitud –sentida, deseada y actuada– de pertenencia?

El riesgo es menor, ya que no se trata de suplantar saberes, sino de sumar y de iniciar los caminos hacia los nuevos, los ajenos, desde las mochilas de los patrimonios personales de cada educando.

Tal vez, como también lo respondió a la prensa el citado Van Dijk: "*Por un lado, por los medios de comunicación, el lenguaje y el discurso se vuelven más homogéneos y menos diversos, pero por el otro las formas locales de la lengua y discurso pueden tener una audiencia global que no tuvieron antes*" (Van Dijk, 1999) ya que "*En una sociedad en que la comunicación y la información son tan importantes como en la nuestra, los conocimientos, el uso adecuado del lenguaje y el acceso privilegiado al discurso público son recursos de poder y formas de riqueza*" (Van Dijk, 1999).

De tener en cuenta el reclamo de Adriana Puiggros acerca de que "*quizás llegó la hora de poner sobre la mesa todas las teorías y todas las experiencias para generar programas dirigidos a poblaciones específicas*", tal vez valdría la pena el riesgo de esta propuesta.

Los temores ante el riesgo se compensarán con las sorpresas que –observación y registro del desarrollo en el educando mediante– dará el aumento de sus capacidades expresivas tanto en lo que a lo oral respecta como a lo escrito. Y no sólo la expresión oral, escrita e incluso corporal sino, fundamentalmente –y como base fundacional– todo lo que concierne a los vínculos comunicacionales tanto intrapersonales como interpersonales y grupales.

A propósito de *esto*, Mónica Rosenfeld, socióloga y consultora de UNICEF, comentaba en junio de este año que "*es difícil que haya diversidad. Sin embargo, el diálogo de un niño con otro distinto, siempre que el maestro destaque la diversidad como algo bueno, es lo que va a generar la creatividad, y el desarrollo del pensamiento autónomo y crítico*".

El poder cruza este campo. El miedo, los miedos cruzan este campo.

Miedo y poder se entrecruzan y alimentan entre sí.

La identidad, alerta; observa, espera, emana y teme, o aflora y se afianza.

Las pautas comportamentales y culturales, sufrientes de globalización, contaminan el aire. Lo individual y particular de las culturas populares amenaza amanecer.

Es necesario aspirar a lo imposible para hacer más amplio el espacio de lo posible. La autocalificación cultural es la categoría a promover desde las áreas oficiales de la educación y la cultura para que cada uno de los habitantes de un lugar llegue a comprender que su propio imaginario, emergiendo, se podrá juntar con el de los otros y así, unidos por las similitudes y por lo que los diferencia, será realidad el todavía sueño de un ser humano libre, creativo, expresivo, crítico y solidario.

“En la noche, vive lo sagrado” dice Eduardo Galeano. *En la noche de la razón, de la ideología del individualismo y de lo establecido homogéneamente, lo sagrado sigue vivo y espera ser levantado por cada uno de nosotros tal como aquel chico veliche del inicio alzó la pluma de la cola del “memorioso” del bosque de Chiloé.*

BIBLIOGRAFÍA

- Beltrán, Mónica. “La pobreza se come el lenguaje”. En: Suplemento “Zona”. Diario “Clarín”, Buenos Aires. p.10/11. 10 de enero de 1999.
- Cárdenas, Renato. *El Libro de la Mitología. Historias, leyendas y creencias mágicas obtenidas de la tradición oral*. Atelí, Castro (Isla Grande de Chiloé), Chile. 1996.
- García Canclini, Néstor. *Cultura y Comunicación: Entre lo global y lo local*. Ediciones de Periodismo y Comunicación, La Plata, Buenos Aires. 1991.
- Heidegger, Martín. “La Epoca de la Imagen del Mundo”. (1938). En: *Sendas Perdidas*. (1995). Alianza, Madrid: 75-94.
- Horkheimer, Max, Adorno, Theodor. *Dialéctica del Iluminismo*. Sur, Buenos Aires. (1944 (1970)).
- Paponi, María Susana; y Rithner, Juan Raúl. *Imaginario popular. Regímenes de verdad*. (1997). Ponencia presentada en 6th Congress *Semiotics Bridging Nature and Culture. La semiótica: Intersección de la naturaleza y la cultura*, organizado por la International Association for Semiotic Studies (Guadalajara, México).
- Piscitelli, Alejandro. “Sur, Post-modernidad y Después”. (1987). En: *Imágenes Desconocidas. La Modernidad en la Encrucijada Post-moderna*. CLACSO, Buenos Aires. 69-82.
- Robirosa, Mario C. *La organización comunitaria. Las organizaciones en su entorno y estrategias de organización*. (Febrero 1998). Instituto de Desarrollo Educativo y de Acción Social (IDEAS) y Centro Nacional de Organizaciones de la Comunidad (CENOC), Buenos Aires.
- Tonucci, Francesco. *La escuela como investigación*. (1979). Colección “Enfoques en Educación”. Miño y Dávila Editores.
- Van Dijk, Teun A. *Estructuras y funciones del discurso*. (1997-1980). Siglo XXI Editores, México.

“LOS SABERES POPULARES EN EL FIN DEL MILENIO” IDENTIDAD CULTURAL, PLURALISMO, TRANSFORMACIÓN

FÉLIX COLUCCIO

Todos los que enfocan determinadas disciplinas, y cuántas son ellas hoy en día las que exceden por millares a las que podían poseer los siete sabios de Grecia, sienten la tentación de realizar un balance de la centuria que está terminando y, por qué no, del milenio. Los saberes populares no pueden escapar de esta tesitura, ya que son ellos la raíz de todo nuestro conocimiento y nuestras religiones.

Cuarenta siglos antes de Cristo los egipcios utilizaron la piedra para dejar testimonio de los saberes en un principio populares y luego apropiados por la aristocracia religiosa. A partir de ellos y en el largo derrotero de la historia universal, la ciencia y la técnica crearon otros medios más falibles y débiles que la piedra, pero tan abundantes que sobrevivieron al incendio de la Biblioteca de Alejandría y se refugiaron en los monasterios de la alta Edad Media.

Desde el primer fuego que disipó la noche fueron las grandes religiones monoteístas las que trataron de ahondar en los llamados saberes populares, denominación bajo la que se engloban el mito, la religión, el lenguaje, el arte, la historia, la ciencia y en definitiva todo aquello que, ajeno a la naturaleza pero creado por el hombre, se centra en lo que conocemos por cultura.

Los pueblos de todo nuestro mundo buscan así sus raíces; quieren conocerlas, ser orgullosos de ellas y fijar una tradición, como signo de supervivencia y de transferencia de generación en generación. Así la cultura judeo-cristiana, que tiene por lo menos cinco mil años de vida, nos es llegada en edificios, monumentos y cementerios, que constituyen el más grande repositorio de las costumbres ancestrales.

Cuesta tratar de identificar con precisión de escalpelo el contenido de cada leyenda, mito, tabú o ciencia práctica, pero en todo este esfuerzo siempre el hombre universal encuentra su intérprete; el poeta popular, el aedo, el escriba y en definitiva lo que es el eslabón más fuerte, la tradición oral de la que de boca en boca emergen y se conservan todos los conocimientos que al presente se hallan vivos en el sustrato de la divulgación científica del saber.

Así son muchas las veces que los estudiosos sociales desean y deben utilizar las leyendas, para que broten de ellas lo necesario para efectivizar reformas que hacen a la mejor vida en su totalidad. Por ejemplo, todos conocen el origen de las prohibiciones de comer carne de cerdo, los tabúes que rigen las relaciones sexuales en la familia, la obediencia que los jóvenes deben a los ancianos y así un cúmulo de estas tradiciones que se apoyan en una serie de leyendas que, si bien varían levemente en cada país, tiene todas una entraña similar. Acaso nuestras grandes catedrales en América y en Europa no fueron construidas alrededor de una imagen que, en determinado momento, se negó a ser trasladada y sucede lo mismo con los lugares que al contener a nuestros muertos pasan a ser sagrados.

Ya el gran filósofo Cassirer, en su *Antropología Filosófica*, describe universalmente estas cuestiones y en nuestra Argentina el Profesor Dr. Augusto Raúl Cortázar, figura señera con Juan Bautista Ambrosetti, dan origen a un estudio metódico sobre devociones que por otra parte merecieron la pluma de Lucio V. Mansilla, los estudios arqueológicos de Florentino Ameghino, los mapas del Perito Moreno y la descripción vibrante y minuciosa de Estanislao Cevallos.

Va finalizando el año, la década, el siglo y el milenio. Atrás queda Descartes con su racionalismo y nuevos estudios que todavía tendrán que ser validados, nos dicen que hoy en día la inteligencia emocional es más poderosa que la razón.

Quizá ello sea cierto alrededor de un fogón y al sonar de la vigüela, pero luego deben enfrentarse al arduo drama de la vida y para ello no son suficientes las emociones, si es que ellas no pueden servir de sostén para una mejor calidad de vida.

El hombre ha perseguido siempre el ideal de felicidad y esta no se relaciona con el producto bruto interno, sino con el ansia que tienen los humanos de poseer cada vez más, lo que sólo puede ser limitado por la formación moral. Precisamente este fin del milenio presenta una horrible dicotomía entre la posesión material, con su edulcorante de la realidad virtual, y la trascendencia que siempre hemos buscado todos los humanos.

El estudio de la universalidad de las tradiciones, leyendas, mitos y tabúes hará que conformemos nuestra acción asentándola en lo que a través de los siglos fue norma real y quizá podamos poner un dique de contención a lo que se presenta como novedad porque circula por INTERNET, pero que en el fondo no es sino cambiar el vino de los odres.

Se dice que la gente gasta sus vidas creyendo honestamente que deben buscar lo necesario para vivir; esta es una tarea eterna y constituye una ilusión, que ya las más antiguas tradiciones pusieron con los pilares de nuestra civilización testimoniando que la obsesión por los bienes materiales raramente con-

forma nuestra vida. Con Platón cuidamos el alma que es eterna.

Vemos en el presente la proliferación realmente asombrosa de cultos y creencias y hasta la aceptación que de ellas hacen muchas veces las más importantes religiones oficiales, como en nuestro país el catolicismo, que termina aceptando aquellas como una vía para luego proclamar la fe. Un fenómeno nuevo aparece, el de las creencias casi milagrosas especialmente en los grandes conglomerados urbanos y en los más pobres asentamientos de los cinturones de las ciudades; el hombre sigue adorando un becerro de oro y no siempre los epígonos son los que proceden honestamente con los más débiles.

Desde los curas sanadores hasta los "santuarios", que han transformado cines en templo, y grutas en lugares de mágicas apariciones, el ser demuestra la profunda necesidad que tiene de creer y ella es desvergonzadamente aprovechada por quienes cometen el peor pecado contra la inocencia, que es prometer en lo que ellos, los sumos y los fariseos sacerdotes, no creen.

Televisión, satélites, drogas milagrosas, alteraciones genéticas, venta de la felicidad embotellada, pueden servir un momento pero cuando el hombre, como desde hace milenios, se enfrenta ante su destino final vuelve a creer en la Pachamama, en la raíz de la tierra y en el Dios que la creó y al que ella se remite.

Volvamos a bucear en lo profundo y encendamos nuevamente el fuego para conocer la otra mitad de nuestra vida.

“LOS MISMOS DE SIEMPRE”:
UN ABORDAJE DEL ROCK NACIONAL
DESDE LA PROPUESTA DEL FOLKLORE

CECILIA MARIANA BENEDETTI¹

En este artículo presento algunos comentarios iniciales que surgen de mis primeros acercamientos al grupo de rock nacional La Renga, intentando establecer las identidades sociales en juego en torno a él. La información fue obtenida en entrevistas realizadas en el año 1996, que se complementaron con análisis de las canciones del grupo y observaciones de trabajo de campo que continúan hasta la actualidad.²

En este sentido, empleo los criterios que marcan Marta Blache y Juan Angel Magariños de Morentin para delimitar un grupo folklórico. Desde esta perspectiva, lo que caracteriza al mismo es la circulación de un mensaje, que expresa una identidad diferencial. El proceso comunicativo del mensaje se basa en dos núcleos: la actuación, que es la manifestación explícita del fenómeno folklórico; y la episteme, o el conocimiento de las reglas subyacentes que rigen el mensaje. (Blache y Magariños de Morentin, 1986).

DE MATADEROS A OBRAS

La Renga es un grupo de *rock 'n roll* que se formó en el año 1988 en el barrio de Mataderos de la ciudad de Buenos Aires. En ese momento estaba integrado por Chizo, cantante y guitarrista, los hermanos Tete y Tanque, el bajista y el baterista respectivamente, y Locura, un segundo guitarrista que luego se separó del grupo. Más tarde se incorporaron dos saxofonistas: Chiflo, en 1991, y Manuel, un año después.

Los primeros recitales, a los que asistían principalmente sus amigos, fueron en clubes de barrio (Larrazábal, Don Bosco); posteriormente se realizaron en sitios relacionados con el circuito rockero: Cemento, Galpón del Sur, Stadium.

¹ Agradezco a la Lic. Alicia Martín por su apoyo y colaboración y a los músicos, asistentes y seguidores de La Renga que participaron en la realización de este trabajo.

² Del suplemento N° de página 12, 25 de noviembre de 1994.

Para junio de 1996, cuando estas entrevistas fueron realizadas, La Renga se había presentado siete veces en la "catedral del rock": el estadio de Obras. En el ámbito rockero este lugar funciona como denotador de que un grupo tiene una convocatoria considerable, de que se ha consagrado. Asimismo, existe una postura que lo considera como el terreno de quienes "transan", es decir, aquellos que anteponen las necesidades comerciales a las estéticas (Noble, 1994). En este sentido, Chizo después del primer recital en Obras aclaró:

"Los veinte amigos que laboramos para este recital estábamos re emocionados. (...) Imagínense que lo hicimos a pulmón, sin estar bancados por nadie, casi sin promoción (...) Haber tocado en Obras no significa haber transado ni nada por el estilo (...) Siempre laburamos en forma independiente y eso va a seguir así. Obras es un lugar con espacio para la gente y con buena calidad de sonido para nosotros."

La Renga llenó el estadio sin valerse de los mecanismos de la industria cultural: no hubo auspiciantes y la publicidad fue escasa. Además, a diferencia de lo que generalmente ocurre en los espectáculos comerciales, donde la producción artística y el montaje de la estructura de la misma aparecen como instancias claramente separadas, aquí se trató del trabajo conjunto de un grupo de amigos.

Esta independencia respecto al aparato comercial constituye uno de los elementos centrales entre las características diferenciales de La Renga en relación al movimiento de rock nacional. A partir de la década de 1980, determinados sectores (representantes, compañías discográficas, programas de radio y televisión, productoras, auspiciantes) interesados en beneficiarse económicamente se instalaron en este campo cultural, limitando la autonomía de las bandas en cuanto a políticas, estilos, proyectos (Noble, 1994; Vila).

Frente a esto se advierte en el caso de La Renga cierta capacidad de imponer condiciones a la industria cultural. Tete relata el paso de las producciones independientes a la compañía discográfica³ así:

"Costó un montón de tiempo. Las discográficas nos ofrecían contratos ya hechos, pero no aceptamos hasta que hicimos el propio. Polygram aceptó y decidimos firmar."

En síntesis, podemos advertir que la convocatoria de La Renga crece por fuera del andamiaje comercial, con una escasa exposición a los medios de comunicación y sin contar con productoras o auspiciantes.

³ Hasta junio de 1996, su discografía se componía de dos producciones independientes, "Esquivando charcos" (1991) y "A dónde me lleva la vida" (1993), que se vendían únicamente en los recitales y dos placas editadas por la compañía discográfica Polygram: la reedición de "A donde ..." (1994) y "Bailando en una pata" (1995). Cabe aclarar que esta empresa se encargaba sólo de la distribución del material, y no de su producción.

LA EXPRESIÓN DE LOS VÍNCULOS: LA FAMILIA

La representación sobre aquello que une al grupo constituye otro de los aspectos importantes para tener en cuenta al delinear la identidad folclórica diferencial en torno a La Renga:

“Por ahí musicalmente tenemos nuestras diferencias, escuchamos diferentes cosas. Pero que nos una cuestión ideológica, por ejemplo, o algo que vos podes decir porque lo viviste, eso es algo bárbaro. Estamos parados en el mismo lugar.” (Chiflo).

“Nos une sobre todo que somos amigos. Ni la música ni ninguna otra cosa, que somos amigos, lo único” (Tanque).

La música pasa a ser algo secundario en la constitución del grupo, privilegiándose otros aspectos, como la amistad, lo ideológico, determinadas vivencias.

Esta amistad también se extiende al equipo que trabaja con los músicos. El mismo se compone por el manager, el Gordo Gabi –a quien los músicos definen como una computadora, alguien que no se ve pero que está metido en todo, y además como un gran amigo– y por un grupo de auxiliares, que entre otras, cumplen funciones de asistentes de escenario, operadores de sonido, organizadores, coordinadores, musicalizadores, operadores de luces, escenógrafos y fotógrafos. Chiflo describe al grupo así:

“La Renga es una gran familia, no hay gente que se contrata para plomear⁴. Somos todos un grupo de amigos, que todos tenemos obligaciones y derechos, pero en forma igual. La relación es muy atípica, la persona que hace algo lo hace con otra onda, un poco más de corazón, porque lo siente más. Compartimos tanto las pérdidas como las ganancias, porque somos del mismo grupo”

La cuestión laboral pasa a un segundo plano, destacándose en cambio que se trata de una gran familia. Es el vínculo amistoso el que significa la pertenencia y el funcionamiento del equipo. Así, varios de sus miembros comenzaron siendo parte del público, luego se integraron como amigos y finalmente como asistentes.

Dentro del público de La Renga, es importante distinguir entre quienes asisten en forma habitual a los recitales –los seguidores– y quienes sólo lo hacen eventualmente. El vínculo de unión que caracteriza la relación dentro del grupo se extiende a los primeros:

“Es un público muy copado, muy unido me parece. A pesar de cierto disturbio que se pueda llegar a armar pero muy unido. (...) Unido en el sentido

⁴ Plomear proviene de plomo, denominación utilizada en la jerga rockera para los asistentes de escenario.

de que por ahí es un público que tiene las mismas historias, los mismos problemas. (...) Yo pienso que se han formado varias barras, que se ponen nombres, y qué sé yo, de venir al recital, y colaboran en muchas cosas que por ahí la banda le propone, en armar algunas cosas, en cuidarse. (...) Comparten muchas de nuestras ideas (...) La gran familia está arriba del escenario, atrás, alrededor y se extiende hasta público también" (Chizo).

"Los tipos no faltan nunca, cuelgan las banderas, siempre están los mismos. Se agrandó la familia." (Tanque).

Asimismo, la unión es concebida como un valor que hay que defender:

"Nuestro compromiso va en la situación del país y la de muchos otros países. Nosotros estamos comprometidos con la vida, hacemos valer eso, la vida, la amistad, la unión. Que no se pierdan todos estos principios que son los que otra gente trata de romper." (Chizo).

Los mismos de siempre es el nombre de una de las primeras canciones de La Renga, pero además esta frase es utilizada por el grupo con diferentes atribuciones según los contextos. Puede ser entendida como la denominación que el grupo suele utilizar para dirigirse a sus seguidores, o en un sentido más amplio, puede incluir también a los músicos y a los asistentes, englobando a todos aquellos que participan en la actuación de La Renga.

"Decir somos los mismos de siempre no significa quedarse siempre en la misma y no cambiar. Refleja a la gente que está siempre en el palo, peleando, luchando para hacer algo copado, ya sea por uno mismo, por el otro, por el amigo. Unir que son los mismos de siempre los que están recibiendo palos por todos lados". (Chizo).

Tentativamente se podría decir que aquí los mismos de siempre expresa a lo que la propuesta de La Renga apunta, más allá de lo musical: crear un espacio de unión de aquellos que resisten el sistema social.

CONCLUSIONES

Como señalé anteriormente, el grupo folklórico se diferencia del grupo de base porque en el primero circula determinado mensaje, que define la identidad de sus miembros.

En este sentido, uno de los aspectos centrales de la identidad diferencial que se construye en torno a La Renga puede resumirse en lo que se denomina "resistir a la transa", es decir, mantenerse al margen de los requerimientos que el circuito comercial del rock impone. Negociando sus contratos, dejando de lado a auspiciantes, productoras y medios de comunicación; la actitud de La Renga se ha caracterizado desde los comienzos por el intento de mantener la autonomía respecto a la industria cultural, resaltando así el protagonismo del grupo de amigos en lo que se produce.

Asimismo, el origen de la banda como la excusa de unos amigos para hacer algo juntos se mantiene luego, cuando la convocatoria del grupo crece, organizándolo internamente y significando la relación entre él y su público. Como vimos, los músicos no se sienten unidos sólo por compartir una estética musical; tampoco son las cuestiones laborales las que producen la integración en La Renga en tanto equipo de trabajo. Lo importante es ser amigos, es formar "la familia" en tanto espacio de reunión de los mismos de siempre.

En el marco de la crítica situación social actual, caracterizada entre otras cosas por condiciones laborales adversas, desempleo, represión policial, corrupción política, ¿qué manifiestan estos grupos que se afianzan por fuera del circuito oficial del rock? ¿Qué representaciones tienen acerca de sus actividades? ¿Cuáles son las necesidades y los valores que en los recitales, ámbito donde se encuentran con sus seguidores, se ponen en juego? Estas cuestiones quedan abiertas a futuras investigaciones.

BIBLIOGRAFÍA

- Blache, Marta y Magariños De Morentin, Juan Angel (1986) "Criterios para la delimitación de un grupo folklórico" en *Revista de Investigaciones Folklóricas* 1. Buenos Aires: 5-8.
- Blache, Marta y Magariños De Morentin, Juan Angel (1992) "Enunciados fundamentales tentativos para la definición del concepto de folklore: 12 años después". *Revista de Investigaciones Folklóricas* 7: 29-34.
- Di Marco, Aúgusto (1994) "Rock: universo simbólico y fenómeno social" en *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires*, editado por Mario Margulis. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Noble, Iván (1994) "Cultura, rock y poder. El rock que se muerde la cola" en *La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires* editado por Mario Margulis. Buenos Aires, Espasa-Calpe.
- Vila, Pablo. *A social history of thirty years of argentinean rock nacional*. (1965-1995) Mimeografiado.

RESURGIMIENTO DEL CANDOMBE EN BUENOS AIRES

LAURA LÓPEZ

1. INTRODUCCIÓN

Venimos asistiendo en los últimos años a un resurgimiento del candombe en Buenos Aires. Influenciado en gran medida por la creciente migración de población uruguaya a nuestro país (fundamentalmente en la década del '80), se están escuchando nuevamente toques de tambores en las calles porteñas. Un ejemplo de este fenómeno es la comparsa Kalakán Güé. Pero para poder hablar de este resurgimiento me gustaría primero introducir un interrogante: cuando utilizamos el término candombe, ¿nos referimos simplemente a una expresión musical, o tomamos a esta manifestación como elemento identificador de un determinado grupo social?

Diferentes estudios (por ejemplo, los realizados por Néstor Ortiz Oderigo, por José Luis Lanuza) han tomado al candombe como elemento identificador de la comunidad negra, y han proclamado la decadencia de esta expresión en la segunda mitad del siglo XIX, luego de la caída de Rosas. En su artículo "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada", Alejandro Frigerio nos brinda una visión diferente al respecto, resalta la discrepancia entre lo proclamado por dichos estudios (basados en una desaparición anticipada de la comunidad negra de nuestra historia) y los testimonios de afroargentinos. Hasta por lo menos la década del '70 existió el Shimmy Club como espacio de baile y toques de tambores, que habían comenzado siendo reuniones de miembros de la comunidad negra porteña en una casa particular, y luego por incrementarse su concurrencia, se trasladaron a Casa Suiza (salón público alquilado para realizar estos eventos).

Sería interesante reconstruir qué ha pasado con la comunidad negra y el candombe en Buenos Aires luego de la década del '70 a través de los testimonios de sus protagonistas, pero excedería el marco de este trabajo. Los objetivos del artículo son dos: por un lado, presentar a la comparsa Kalakán Güé como generadora de un ámbito novedoso de candombe en nuestro país intentando revitalizar identidades negadas; y por otro, tratar de definir al candombe

trascendiendo su carácter de expresión artística, y analizar cómo se da el juego de identidades diferenciales que se nuclean alrededor de esta propuesta expresiva. Desde una perspectiva folklórica, trataré de sistematizar la información reunida en diversas charlas informales y entrevistas que mantuve con miembros de la comparsa. Me voy a centrar fundamentalmente en las entrevistas realizadas a dos de sus fundadores.

2. KALAKÁN GÜÉ

Esta comparsa fue formada en el marco del proyecto "Homenaje a la Memoria", que tuvo como objetivo rastrear las raíces africanas de diversas manifestaciones de la cultura rioplatense. Con el fin de realizar un desfile por las calles de San Telmo (viejo barrio del tambor) representando en escenas la historia de los africanos en el río de La Plata, se dictaron talleres en diversos centros culturales de la ciudad de Buenos Aires. El proyecto contempló diferentes manifestaciones culturales con raíces africanas, tales como toques de tambores y coreografías de candombe, danzas religiosas, tango y milonga, murga. El desfile, realizado el 13 de diciembre de 1998, se desarrolló en homenaje a José Delfín Acosta Martínez, difusor de la cultura afroamericana desaparecido trágicamente en 1996. El cuadro principal del evento fue el de candombe, a cargo de la comparsa Kalakán Güé. Esta comparsa había sido un viejo proyecto de los hermanos Angel y José Delfín Acosta Martínez y Diego Bonga (primo de ellos). Criados en una familia de afroargentinos, vinieron de Montevideo a sustanciar su proyecto de organizar una comparsa aquí en Buenos Aires, al estilo de las que desfilan en las *Llamadas* de Uruguay: conformada por un cuerpo de tamborileros, un cuerpo de baile y personajes típicos, como la 'mamá vieja', el 'gramillero' o médico brujo y el 'escobero'. En 1988 abrieron un espacio en el Centro Cultural Ricardo Rojas para la enseñanza de candombe con varios objetivos, entre ellos la formación de la comparsa. El proyecto, abandonado por un tiempo, es retomado por Angel luego de la muerte de su hermano. A la comparsa le pone el mismo nombre que tenía en la primera etapa: Kalakán, que es la onomatopeya del sonido de un tambor (el *chico*) y Güé, que es un grito de alegría usado antiguamente en los cantos de candombe.

Más allá del objetivo concreto del desfile se ha consolidado un espacio de candombe novedoso aquí en la Argentina. ¿Por qué novedoso? Para ello nos deberíamos remontar en el tiempo. El candombe surge en río de La Plata en la época colonial como una fusión de elementos culturales de los diferentes grupos étnicos traídos como esclavos desde África. ¿Qué sucedió con estas identidades luego del proceso de conformación de las identidades nacionales tanto en Argentina como en Uruguay? Me centraré en el caso de nuestro país. Si este es un proceso complejo, cuyo análisis superaría los objetivos de este trabajo, presentaré una cuestión que me parece central para poder interpretar cómo se

dio el juego de relaciones inter-étnicas durante la conformación de la Argentina como Estado-Nación en el siglo XIX: la consolidación de un nuevo orden social y económico. ¿Cómo se definen las relaciones con los grupos africanos que habían participado previamente en la sociedad y economía regionales como esclavos, cómo quedan posicionados frente al recambio de fuerza de trabajo y las migraciones consecuentes? El proyecto hegemónico se orientó a la consolidación del mito de la Argentina blanca y europea en el seno de un territorio habitado por grupos de diferente procedencia étnica que se encontraban en permanentes relaciones de dominio, subordinación y lucha, dando estas interacciones como resultado la disolución de ciertos grupos, entre ellos la comunidad negra, que no sólo fue desbastada física (durante las epidemias de cólera y fiebre amarilla fueron los grupos más afectados debido a sus condiciones socio-económicas, la guerra con el Paraguay en la cual integraron las filas del ejército nacional), sino también ideológicamente: en el proceso de 'blanqueamiento' impulsado por la generación del '80. Los afroargentinos, aislados y occidentalizados, pasaron a formar parte de la sociedad nacional perdiendo sus identidades específicas, pasando a ser identidades no sólo negadas, sino también estigmatizadas (Reid Andrews, 1989; Martín, 1996).

Teniendo en cuenta este proceso, mi interés por Kalakán Güé radica en que constituye un fenómeno inédito en nuestro país. La formación de una comparsa que desfile por calles céntricas de la ciudad, pasando por lugares históricamente significativos (el Cabildo, plaza de Mayo: zonas donde antiguamente se realizaban toques de candombe) es de suma importancia pensando en lo que esto implica en cuanto a la revitalización de identidades por largo tiempo negadas y estigmatizadas. Además, es la primera vez que se sistematiza (mediante un método original creado por su director) la manera en que se transmite el tocar y el bailar candombe. Esta sistematización dio lugar a la transmisión de conocimientos en un contexto no folklórico, fuera de su ámbito común, lo que permitió la difusión del candombe hacia otros grupos sociales, pero este proceso a la vez ocasionó tensiones entre sus cultores.

3. EL CANDOMBE DESDE UNA PERSPECTIVA FOLKLÓRICA

Para poder dar cuenta de este fenómeno, me pareció útil la propuesta de Marta Blache para el estudio de manifestaciones folklóricas. Según la autora, el folklore es una categoría analítica por la que se intenta comprender el sistema de identidades que se inscriben en la trama social. Manifestándose en comportamientos recurrentes y tradicionales, modos de hacer y saber diferenciales se distancian de los modos de hacer y saber pautados por normas formales y explícitas que proceden del marco institucional o consuetudinario. Hay dos condiciones que delimitan estos modos de hacer y saber diferenciales: la vigencia social y la tradicionalidad. La *tradicón* aquí es vista como un proceso, tanto de *selección* como de *invención*, mediante el cual el grupo

interpreta su memoria en función de requerimientos actuales. Sus creadores y/o portadores traspasan a sus continuadores la manera de dar respuestas, de vincularse a su contexto en el presente, siguiendo pautas provenientes del pasado.

La potencia creativa de todo grupo humano, puesta en evidencia en la generación de bienes culturales, brinda al grupo una vía para elaborar posibles transformaciones y reelaboraciones recurrentes sobre la base de la estructura social a la que pertenece. El mensaje expresado por el grupo, en torno al cual se nuclea su identidad, tiene un contexto de producción y significación específicos. Son fundamentales los conceptos de *actuación* o manifestación del fenómeno folklórico, teniendo en cuenta la relación dinámica e interdependiente entre el mensaje y la realidad sociocultural; y el de *competencia* o reglas formales que rigen a dicho fenómeno.

Descubrir los juegos de relaciones con el contexto social de los grupos folklóricos, su organización, estrategias, formas de autopercepción y de percepción de otras unidades sociales y la manera en que inciden en la interacción mutua, dilucidar las condiciones sociales de la producción de estos grupos folklóricos y las significaciones de las identidades diferenciales que los configuran puede contribuir para ampliar el conocimiento de la diversidad de las relaciones sociales y las representaciones cognitivo simbólicas que involucran (Blache, 1988).

En este contexto de resurgimiento del candombe en Buenos Aires podemos observar identidades en juego. Por un lado son diferenciales por la historia misma del candombe en esta ciudad. Por otro, son diferenciales al hacer trascender al candombe su carácter de mera expresión musical.

4. EL CANDOMBE COMO MODO DE VIDA

A lo largo de sus relatos, los dos entrevistados fueron definiendo al candombe de la siguiente manera:

“Bueno, mi vida sí es candombe, ¿qué te puedo contar sobre el candombe? Para mí tiene muchos significados: habla de mi familia, de mi pasado, habla de la vida en sí, de la humanidad... Conserva muchas cosas lindas vivas en cuanto a una identidad, a una cultura que a mí en este sistema, en esta sociedad me regocija más, porque a través del candombe yo conocí un montón de cosas de mis raíces, de mis antepasados, de la humanidad...”

Estas son las palabras de Diego que en Montevideo desde adolescente:

“... ya estaba en el mundo de los tambores. No tuvimos la suerte de haber nacido en un lugar clave para esta expresión pero a medida que fuimos creciendo salimos a buscar los barrios y ahí, bueno, fuimos absorbiendo rápido la herencia cultural, con mi hermano, mis primos. Fue pasando el tiempo, pasa-

ron muchas cosas, tocamos muchas veces, muchos tambores... El candombe a veces puede ser hermoso, y a veces no tan lindo: refleja la situación de la vida..."

Podemos ver por parte de Diego un movimiento voluntario, consciente, de búsqueda de sus orígenes, que no sólo es individual, sino generacional (compartido con sus hermanos y primos).

Angel expresa:

"El tema del candombe en mi familia es un modo de vida. Todos se dedicaron a hacer candombe. Y no solamente a fabricar tambores (como su abuelo, José Francisco "Quico" Acosta) porque antes del conocimiento de fabricar tambores, tenés que tener el conocimiento de qué tocar, cuál es la voz de cada tambor y encima, aparte de tocarlo está relacionado también con la danza..."

Refiere a que nunca había existido un ámbito de enseñanza formal de candombe:

"se aprende en un conventillo, en la calle, en los barrios donde hay candombe. Después de escuchar y escuchar, si te gusta te comprás un tambor y te acercás. Si tocás mal te pegan un palazo en la cabeza, y así aprendés..."

Como dejan ver estas frases, el tambor aparece como un elemento central de estas identidades. El tambor tiene "su propia voz", "está siempre evocando". Estos significados están ligados a aspectos religiosos:

"...hay partículas de algunos toques religiosos, de algunas ceremonias, de algunas danzas que se hacían en Africa. En el candombe está mezclado todo eso (...) Hay toques religiosos que son específicos para llamar a los santos, hay un toque para cada orishá (divinidades, entidades de tradición yoruba)"(Angel).

Las prácticas alrededor de este instrumento implican cohesión hacia el interior del grupo:

"Antiguamente todos los tambores tenían parches de cuero (hoy la gran mayoría tienen parches de plástico) y para darles afinación se acercaba el tambor al fuego, esto se llama templar, que era toda una ceremonia, estar al lado del fuego... La gente tenía un descanso para charlar, para hablar del tambor, para compartir de otra forma..."(Angel).

Además hay una circulación de conocimientos en cuanto a cómo fabricarlos, cómo tocar, qué movimientos físicos se realizan en los toques:

"el conocimiento se fue heredando de manera oral (...) y hay personas que ni saben por qué se hacen de esa manera los movimientos, por qué se toca así. Porque cuando se va transmitiendo no se habla del por qué, pero se sabe que es así..."(Angel).

En los relatos expuestos podemos identificar: el grupo étnico de origen

del candombe y portador de la tradición (los grupos afro); el contexto de producción del mensaje, marcado por el ámbito donde se origina (el conventillo, el barrio, teniendo en cuenta los elementos simbólicos, culturales y socioeconómicos que constituyen a estos ámbitos); el modo de circulación de conocimientos (el aprendizaje es experimental, se aprende viendo, escuchando, estando allí). Se puede resaltar como fundamental el efecto de identidad que produce el candombe como propuesta expresiva: no es una manifestación aislada, un comportamiento más sino que es expresión de la vida misma.

5. IDENTIDADES DIFERENCIALES EN JUEGO

¿Qué pasa cuando el aprendizaje de candombe se da en otro ámbito, y se difunde, de esta manera, hacia otros grupos sociales?

Por un lado Diego lo revaloriza:

“... porque hay que adaptar al candombe para que sobreviva, adaptarlo al sistema, es decir, darle disciplina y la organización necesaria como para que pueda sobrevivir la cultura...”

Pero aprender candombe fuera de su ámbito lleva a veces a perder:

“...esa parte del mensaje, que se llega a captar para unos, para gente que pertenece a otra clase social, porque el candombe es de lugares marginados, de lugares que se aprende el candombe de otra manera... La gente va a una ‘escuela’ y el candombe lo aprende de otra forma... Los afro lo tocamos por una cuestión que vamos creciendo y está eso ahí (...) pensando en esos maestros, esa gente que me rodeaba, esos afro, esa gente de conventillo, muy pobre, esos auténticos maestros que recibían una herencia natural, familiar, esa cultura, y tocaban de una forma!... Y entonces uno aprendía con ellos, con unos y otros...”(Diego).

Lo fundamental para Diego es no perder ciertos fundamentos: el fuego al templar los tambores, los parches de cuero. Las personas que se acercan podrán entender de qué se trata el candombe y así respetarlo:

“...en la medida en que la gente, aparte de ver una disciplina, aparte de ver una cosa organizada sienta una identidad, sienta un fundamento, sienta un mensaje, que pasa por un sentimiento, no por una cuestión auditiva ni visual...”

Vemos que el candombe puede trascender su carácter de expresión musical, sólo si se capta ese plus de sentido que lo constituye como una propuesta expresiva identificadora de determinado grupo social. Una enseñanza formal de candombe implica un alejamiento de este plus de sentido, dado este distanciamiento al traspasarse los límites del grupo étnico de origen, al cambiar el modo de circulación y el contexto de transmisión de conocimientos, y al producirse resignificaciones en torno al mensaje por parte de estos nuevos grupos sociales.

Me gustaría, por último, mostrar cómo se hace referencia a la estigmatización que pesa sobre los afroargentinos y sus manifestaciones y cómo intentan revertirlo:

“Al candombe se lo ve como movimientos lascivos, obscenos, grotescos, y todas las crónicas que hay son así, como que eso no es música, y porque el europeo lo ve como que un movimiento de pelvis es un movimiento de sexo. Y de repente, para el africano es un movimiento natural que no está relacionado con el sexo (...) Estar en esta ciudad que es tan europea, no es nada fácil entrar con el candombe, hacer cosas de negros, porque no tenés espacio para hacerlo. Y si hay un espacio es racista porque te usan porque, bueno, parece que es exótico (...) Hoy, al estar así en forma, entre comillas, ‘civilizado’, un negro dice -¿qué me voy a poner a tocar el tambor, yo quiero meterme en Internet!!! Porque tocar el tambor es ir al pasado, es vivir en la ignorancia, vivir en lo primitivo... ‘Y yo quiero crecer porque no tengo un espacio para el tambor en esta sociedad. Tengo un espacio si me recibo de médico, de tal x cosa, puedo lograr así un espacio para vivir acorde a como viven todos los demás, porque no estoy en África...’ Y lamentablemente se van perdiendo un montón de cosas. Porque se piensa que conservar lo propio es volver a lo primitivo. Y no es así, vos podés conservar lo propio, y hacerlo, y a su vez vivir de otra cosa o vivir de lo propio. Y sin vergüenza. Lo que pasa es que hubo toda una época que hasta vergüenza le daba al negro ser negro. Porque todo se iba emblanqueciendo...”

Podemos delinear en lo dicho por Angel dos reflexiones: una que refiere a una mirada externa al grupo, generalizada como la visión del blanco, del europeo, con respecto al candombe: no es música, implica movimientos lascivos, obscenos, es exótico. Pero también aparece una reflexión hacia el interior del grupo: cómo la internalización de valores occidentales, encarnados en progresar (relacionado con ser profesional, manejar determinada tecnología), ser ‘civilizado’, implica el abandono de sus identidades: negar sus raíces, sentir vergüenza de ser negro. La combinación de estas dos miradas (la externa y la autopercepción) alimentan el estigma que cae sobre los grupos afro.

Relacionando dichas reflexiones con el proyecto de difundir el candombe mediante su transmisión a otros grupos sociales se puede entrever uno de los posibles móviles para esta realización: el sacar al candombe del contexto de negación y estigmatización en el que se encontró por tanto tiempo, para devolverlo a su grupo de origen resignificado, induciendo a sus miembros a tener una mirada positiva y revalorizada de sí mismos. Y hacia fuera del grupo, poder darle a estas identidades un lugar de legitimidad en nuestra sociedad.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del artículo, pretendí mostrar cómo a través de la creación y aplicación de un método original de enseñanza de toques y baile de candombe, y la paralela formación de una comparsa en el marco de un proyecto cuyo objetivo era transmitir también la historia del candombe, y resaltar a qué grupo social identifica, se ha intentado revitalizar identidades negadas y estigmatizadas. Negadas por la razón de que se decretó la muerte anticipada de la comunidad negra porteña y con ella sus manifestaciones. Estigmatizadas, por implicar modos de hacer y saber no acordes a los valores occidentales que desde fines del siglo pasado se fueron imponiendo como conformadores de nuestra identidad nacional.

La difusión del candombe hacia otros grupos sociales ha ocasionado tensiones entre sus cultores. Hasta dónde el candombe es patrimonio cultural de los grupos afro o supera este límite. Las opiniones son diversas: es ventajosa la difusión ya que de este modo el candombe no peligra de desaparecer, pero se corre el riesgo de que estos nuevos grupos no valoren ciertos elementos, prácticas, significados, que agregan ese plus de sentido que hace trascender al candombe el carácter de mera expresión musical...

Queda abierta esta reflexión. Futuros estudios podrán dar más luz sobre el tema.

BIBLIOGRAFÍA

- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*. Madrid, Alianza, 1978.
- Blache, Marta. "Folklore y Cultura Popular". *Revista de Investigaciones Folklóricas*, 1988, 3: 23-34.
- Frigerio, Alejandro. "El candombe argentino: crónica de una muerte anunciada". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. 1994, 8: 50-60.
- Gallardo, Jorge E. *Presencia africana en la cultura de América Latina. Vigencia de los cultos afroamericanos*. Buenos Aires, Colección Estudios Latinoamericanos, Fernando García Cambeiro, Ed. 1986.
- Instituto Nacional de Estadísticas y Censos. *La migración internacional en la Argentina: sus características e impacto*. Buenos Aires. 1977.
- Martín, Alicia. "Blanquear Buenos Aires". *Revista Relaciones* 144: 7-8, Montevideo. 1996.
- Lanuzza, José Luis. *Morenada*. Buenos Aires, Losada. 1946.
- Ortiz Oderigo, Nestor. *Calunga, croquis del candombe*. Buenos Aires, EUDEBA. 1969.
- Reid Andrews, John (1989) *Los afroargentinos de Buenos Aires*. Buenos Aires, Ediciones de La Flor.

MURGAS PORTEÑAS: TRADICIÓN Y APROPIACIÓN EN EL FOLKLORE

ALICIA MARTÍN

ARTISTAS DE CARNAVAL

Grupos de vecinos de algunos barrios de la ciudad de Buenos Aires se organizan durante los veranos en agrupaciones que festejan el carnaval. Sin ser artistas, bailan, se maquillan y disfrazan. Los más audaces y hábiles cantan o percuten algún instrumento rítmico. Desde principios de enero ensayan en plazas, calles cortadas, espacios grandes y abiertos. Allí se convocan familias enteras que se conocen y están emparentadas entre sí. No media ninguna admisión para ingresar a estos grupos, más que asistir a los ensayos y aceptar las normativas del director.

Llegadas las fechas de carnaval (que en nuestro país pasan desapercibidas al ser eliminadas del calendario oficial en 1976), estas agrupaciones actúan en escenarios callejeros o en pequeños clubes barriales que celebran bailes. El grupo se identifica por un nombre y dos colores que distinguen su vestimenta, propios de un barrio. Se identifican además por algunas características secundarias, perceptibles para los expertos, como la forma del baile o particularidades rítmicas.

UNA LARGA TRADICIÓN

Estas agrupaciones se llaman centro-murgas. Recogen una larga tradición carnavalesca que en Buenos Aires se ha ido modificando. A principios de siglo, cantidad y variedad de grupos expresaban las distintas tradiciones que convivían como resultado de la gran inmigración de finales del siglo XIX. Orfeones, comparsas, rondallas y estudiantinas, sociedades corales, filarmónicas, murgas y comparsas gauchescas, sociedades de negros candomberos llevaban al gran escenario del carnaval formas folklóricas de sus lugares de origen. La década de 1930 con su crisis económica y política cerró una época, que consolidaba un nuevo espacio geográfico y social.

La ciudad crecía por el aumento de la tasa demográfica y la expansión de los medios de transporte. Los "cien barrios porteños" que cantara el tango adquirirían nombre, personalidad, épicas y nuevas formas de socialización. Los

grupos de carnaval que se unían a principios de siglo por afinidades étnicas, pasan a representar un barrio. Desde entonces, en el nombre y en el repertorio de cualquier agrupación carnavalesca se le canta al barrio, a sus héroes y personajes característicos. La diversidad anterior de formas artísticas da lugar par 1940 a una reducción. Aparecen centro-murgas y comparsas con un espectro musical reducido ahora solamente a bombo, platillos y silbatos. El barrio de la Boca del Riachuelo continuaría por unos años más con sus agrupaciones humorísticas tan peculiares de ese lugar.

La década de 1960 vio nacer otra diferencia relevante. Estas agrupaciones exclusivamente masculinas comienzan a incorporar algunas audaces mujeres. Generalmente hermanas de murguistas. El número de integrantes se incrementa sumándose también más niños, llamados mascotas.

Mientras tanto, golpes militares en 1955, 1966 y 1976, exiliados, desaparecidos, la guerra por Malvinas, sumaron desgracias, polarización de la sociedad civil y serias dificultades para el desarrollo de la cultura popular. En este marco, la expresión desfachatada e insolente del carnaval tuvo cada vez menos espacio.

ENCUENTROS DESESPERADOS

A la murga y la comparsa
 No las pudieron borrar...
 Ya volvimos del olvido
 El recuerdo ya es un hecho
 Y aunque se ponga de moda
 Una parte de la historia
 El pueblo lleva la gloria
 De tener en su memoria
 Lo que en realidad pasó.

PRESENTACIÓN DE "SACALE EL ALMIDÓN" MERLO, 1990

En tales circunstancias, para 1986, año en que comienza formalmente mi investigación sobre estos temas, quedaban en pie muy pocas agrupaciones de carnaval que aún se organizaran. El regreso del gobierno constitucional despertaba grandes esperanzas, pero se debía sembrar en tierra arrasada. Ese año, el cineasta Eduardo Mignona realiza para el canal de TV oficial una película de tema libre, "Chiflados y Mocosos", los nombres de dos agrupaciones legendarias del barrio de Liniers. Allí Mignona traza una metáfora donde la libertad de la murga se une a las demoradas aspiraciones de la sociedad civil. Traza además un paralelismo entre la resistencia de las murgas y la represión política y cultural.

Un antecedente de importancia se produce cuando el movimiento de Teatro Abierto, al abrir el ciclo de 1983 lo hace por la calle Corrientes, habida cuenta de que a raíz del éxito de su temporada de 1982, "manos anónimas" habían incendiado y destruido el Teatro del Picadero, sede del movimiento. Al frente de los artistas, escritores y dramaturgos, abrió esa marcha el Centro-Murga "Los Mimados de la Paternal". Este reconocimiento de la vanguardia del teatro porteño hacia los artistas de carnaval estableció un parentesco entre ambas formas culturales, unió lo que la cultura oficial intenta separar. Interesó a los intelectuales del teatro en estas sumergidas, desconocidas y despreciadas formas del folklore urbano.

A partir de entonces, los centro-murgas pueden cantar "ya volvimos del olvido/ el recuerdo ya es un hecho". Artistas de distintas disciplinas comenzaron a buscar en la profundidad de nuestra historia cultural, estética más directa y formas comunicativas más inclusivas y lúdicas.

APROPIACIÓN, DIFUSIÓN Y CREACIÓN DE UN CAMPO

Dentro del movimiento teatral, el teatro callejero encontró un modelo en las formas carnavalescas porteñas. En este punto es necesario destacar la influencia del poderoso movimiento murguístico de Montevideo, con una tradición vinculada al teatro popular español. Dicha influencia se transmitió en nuestro medio por dos formas interrelacionadas: la gran inmigración llegada desde el Uruguay en las décadas de 1970 y 1980 por un lado, y el notable giro poético que hicieron las murgas montevidéanas como bastión de resistencia durante la dictadura militar en el hermano país. Las grabaciones que realizan todos los años estas agrupaciones, sumadas a la creatividad de músicos de la talla de Jaime Roos y cantores populares como el Canario Luna hicieron conocer entre la vanguardia intelectual porteña a la murga uruguaya antes que a la local.

Grupos de teatro organizaron funciones recreando las características folklóricas de las murgas porteñas. El Grupo de Teatro de Catalinas Sur armó para 1993 la Murga Teatral La Catalina del Riachuelo, que con gran éxito continúa presentándose todos los veranos. "Los Calandracas", "Los Asaltantes de la Rima" adaptaron versiones estilizadas de la murga porteña en distintas temporadas teatrales.

Por su parte, músicos locales abrevaron también en el folklore CARNAVALESCO. Gustavo Mozzi y Coco Romero editaron en 1994 dos trabajos: "Carnavales porteños. Murga, tango, candombes" y "Murga, vuelo brujo", respectivamente. Estos discos fueron resultado de cinco años de investigación musical, contactos con artistas folklóricos barriales y el trabajo desde el Centro Cultural Ricardo Rojas, verdadero laboratorio cultural de ese entonces.

El gran Alejandro del Prado, Ariel Prat, Alejandro de los Santos, Carlos Andino, presentaron también temas de inspiración carnavalesca. "Los Delfines del Asfalto" realizaron junto con Teté Aguirre un "Duelo Murguero" y luego continuaron esa línea. El Chango Farfás Gómez musicalizó con temas murgueros la pieza de teatro infantil "El Collar de Perlita". Dos temporadas atrás.

Artistas plásticos, como Cristina Arraga, Dora Bianchi, Silvia Carbone, Vocha Iriarte, retrataron la fantasía y la fuerza visual de los centro-murgas.

En 1988, Coco Romero ofreció en el Centro Cultural Ricardo Rojas, junto con el maestro afrouuguayo José Delfín Acosta Martínez un taller combinado de candombe y murga. Al año siguiente se dictó un taller exclusivo sobre murga porteña. Romero convocó entonces a carnavaleros de distintos barrios para enseñar las artes de la murga: Daniel "Pantera" Reyes, del barrio de Saavedra, enseñó baile; José Luis Tur y Ana Biondo, de Liniers, canto y composición de canciones. Para 1990 el mismo Coco Romero dictaba solo los Talleres. La misma técnica de combinar artistas profesionales con artistas folklóricos, Romero la empleó para armar del espectáculo "Aguante, murga" en 1992. Allí debutaron el grupo de músicos "Yo lo ví" y los jóvenes asistentes al Taller de murga porteña, bajo el nombre de "Los Quitapenas". Nito Chadrés, Bebe Lamas, el Gallego Spiño, Eduardo "Nariz" Pérez actuaron de ellos mismos, murgueros, en un entremés titiritero de excelente factura.

De este modo, y en un proceso de pocos años, las antiguas murgas porteñas salieron de los circuitos de difusión folklóricos. Se recrearon y musicalizaron viejos temas, aparecieron figuras legendarias de los '40 y '50. Se divulgaron imágenes coloridas y rítmicas por TV, en cortinas musicales, en video clips, compartían escenario con el cantor internacional mediático Ricki Martin y grupos pop. La murga ganó espacios y aceptación impensados diez años antes.

Este proceso de difusión mediática logró que la imagen difusa y casi peligrosa que la gente mayor tiene de los centro-murgas se suavizara. Fue un gran momento para los artistas de carnaval. Daniel "Pantera" Reyes comenzó en 1955 un programa radial "La República de Momo". Al año siguiente ensayaba junto con Paulina Rey y Silvia Lescano, bailarinas, una coreografía sobre: "El Bolero" de Maurice Ravel, combinando danza contemporánea y baile murguero. Eduardo "Nariz" Pérez protagonizó una película de Gustavo Marangoni "Nariz, el murguero". Resurgían de sus cenizas murgas legendarias como "Los Cometas de Boedo". El Gobierno de la ciudad volvía a auspiciar Corsos en algunos barrios, como La Boca y para 1997 declaraba; "Patrimonio Cultural de la Ciudad" a las agrupaciones de carnaval.

De este modo, y en un proceso de pocos años, se reconstituyó un *campo cultural*, es decir, un espacio social con un *capital cultural* específico en jue-

go. Ese capital en juego es conocimiento, son disposiciones culturales adquiridas y aprehendidas (hábitus según Pierre Bourdieu), y son conjuntos de bienes (materiales y simbólicos) que se producen, distribuyen y consumen. A través de las apropiaciones y reelaboraciones señaladas, se dispuso una recomposición de estas formas folklóricas carnavalescas que cuestiona su supremacía. Porque el proceso de difusión modificó las condiciones de producción y reproducción murguera, cuestionando el *hábitus* y estableciendo una lucha por el capital cultural.

Hasta aquí esta historia era una suerte de clásico cuento maravilloso (*marchen*). Donde la joven pobre y el muchacho con futuro se unen para enfrentar la adversidad. Sin embargo, la joven humilde no se siente protegida ni valorada. El héroe que “descubre” los valores escondidos aparece más como un usurpador que saca partido de “algo” que no le pertenece por historia ni capital cultural. Se inicia así una pugna por el reconocimiento.

Un campo cultural en lucha..

“Yo les digo a los muchachos: - vengan a los ensayos, vengan a ensayar, porque si no, dentro de poco, nosotros, los murgueros, vamos a estar sentados en un teatro aplaudiendo a los intelectuales que bailan murga”.

CONVERSACIÓN CON UN DIRECTOR DE MURGA BARRIAL EN 1996

De todas las formas reseñadas por las que el folklore barrial se encontró con lo institucional-comercial, la modalidad de enseñanza en Talleres de las artes de carnaval ha sido lo más traumática. Porque cada Taller propone como objetivo armar una murga, por lo cual se han necesitado “maestros” que las enseñen y se han reproducido murgas a una velocidad de probeta. La metáfora fue sugerida por un joven director del barrio de Palermo: él nominó a las murgas creadas en Talleres como “murgas de laboratorio”.

Vamos a reseñar algunos de los cambios sufridos en las formas folklóricas de agrupación carnavalesca:

Murga Folklórica: Murga de Taller.

1. Se aprende en el barrio. Se aprende en un Taller (Institución).
2. Es gratuita. Según las Inst. se debe pagar.
3. Se organiza para actuar en Carnaval. Actúa en cualquier momento.
4. Crea y refuerza liderazgos barriales. No tiene director.
5. Reúne familias enteras de los barrios. Reúne jóvenes de clase media más pobres, que no suelen conocerse antes.
6. Congrega cien a más personas. Suelen ser entre 30 y 50 personas.

Estas características comparadas permiten apreciar algunas diferencias entre las dos formas de producción y reproducción de las murgas en Buenos Aires en los últimos años. El aprendizaje no se refiere sólo a un ámbito físico, sino a los procesos mismos del aprendizaje. En un barrio, se aprende por medio de la observación, la imitación y la experiencia. Al tratarse de familias enteras que participan, los niños crecen viendo hacer y haciendo. Incorporan las habilidades camavalescas según sus posibilidades. Un bombista, un cantor y un danzarín de barrio son resultado de muchos años de práctica. Tienen una relación muy directa con los bienes específicamente murgueros: en sus casas se cose y borda la vestimenta y se las guarda al fin de la temporada, se arman y guardan los instrumentos y estandartes. Cualquier murguero con años de actuación es un maestro.

El aprendizaje en Talleres desarrolla otra metodología. Los procesos de aprendizaje se miden en meses, no en años. Los docentes son designados y pagados por la institución que brinda el espacio, un Centro Cultural Municipal, una Escuela.

Los docentes que adoptaron esta metodología de trabajo, han debido desarrollar un vocabulario y una sistemática para las distintas artes de la murga. Así, paso de baile que se aprendían por imitación y repetición, fueron nominados separados en cuanto a su complejidad, desarrollados como coreografía. La pura acción y práctica del aprendizaje folklórico pasó a tener horarios, palabras y gráficos. La típica improvisación folklórica dio lugar a planificación escrita.

También se debió recurrir a las palabras y la evocación para recrear el sentido de estas prácticas. El capital cultural puesto en juego debe desplegarse, convencer, seducir, y ser dicho porque al modificar su tradición, redefine sus objetivos. Para quien no lo ha vivido, las experiencias de bailar en las calles, actuar en público, coordinar su lugar artístico con otros, constituyen vivencias intransferibles difíciles de contar en palabras.

Estas son sólo algunas diferencias en cuanto al proceso de producción de una murga. Las diferencias en los orígenes produce diferencias en los resultados, tanto organizativas como expresivas. Así la murga tradicional suele descansar en unos pocos líderes muy fuertes, quienes convocan a sus vecinos y toman todas las decisiones. Estos liderazgos enfáticos suelen cruzarse con otras actividades barriales, como las políticas o las vinculadas con las hinchadas de fútbol. Las murgas de taller producen asociaciones menos jerárquicas y más consensuadas, que descansan en la etapa formativa sobre la autoridad de los docentes.

Durante la realización de los primeros Talleres hace ya diez años, hubo una rica discusión acerca del destino de sus integrantes. Muchos optaron por incluirse en murgas tradicionales de los barrios. Sin embargo, esta inclusión

no fue sencilla, y en muchos casos fracasó. El choque más notorio fue el de las mujeres, quienes en los Talleres aprendieron y eligieron bailar como los hombres. Eligieron también vestirse como ellos, con lo cual, cuando llegaban a los barrios en carnaval para asimilarse a un centro murga, llamaban la atención, eran censuradas y convocadas a modificar sus movimientos. Tampoco podían aspirar a cantar, salvo en los coros. Hoy, varias de estas mujeres dictan Talleres de murga, o cantan en murgas, por supuesto de Taller.

Si la murga folklórica se sostiene en redes familiares y barriales, ¿cuál es el sustento social de los Talleres? ¿A quiénes convocan? Aquí dejaré de lado la adopción de esta forma expresiva por instituciones educativas, que si bien suelen incluir la murga como actividad opcional y extracurricular, tienen propio "mercado" cautivo.

Han sido sobre todo los jóvenes quienes adoptaron estas viejas formas de asociación y expresión barriales. Algunos, egresados o estudiantes de escuelas de arte que desean conocer formas populares de cultura que en general no integran los planes oficiales de enseñanza. Y el círculo de interés se amplía a jóvenes que, criados entre la televisión, la computadora y el inglés, desean prácticas sociales libres. La murga presenta características atractivas para la etapa entre los 12 y los 20 años, la edad más creativa en la vida humana. Por un lado exige un gran trabajo corporal, casi de desgaste. Se pone el cuerpo, pero en conjunto, dentro de un "nosotros" que a la vez disminuye la presión por la perfección de las Bellas Artes, potencia un proyecto propio y colectivo. La actuación en la murga es por diversión, no hay en apariencia mayores objetivos que andar por las calles cantando y bailando, lo cual le quita a la propuesta la solemnidad, rigidez y lógica del beneficio de la cultura oficial.

Por último, en relación a esta difusión juvenil de la murga, cabría preguntarse qué lugares vacíos o no resueltos socialmente buscan nuestros jóvenes ocupar con estas actividades. Aquí debemos enfocar el otro lado de la trama, ¿por qué es tan atractiva esta propuesta carnavalesca? ¿Prefieren nuestros jóvenes despreocuparse, perder el tiempo en vez de invertirlo en tareas más productivas? Creo que en este punto el balance nos muestra un momento de nuestra sociedad muy pobre en cuanto a opciones, caminos y modelos para la juventud.

Falta de oportunidades laborales, falta de posibilidades de estudio y perfeccionamiento dejan libradas a la buena suerte a miles de jóvenes, insisto, en la etapa más creativa de la vida.

El futuro incierto es grave y afligente en cualquier momento del ciclo vital, pero es alarmante cuando se trata de quienes en diez años más decidirán los rumbos del país. Aquí, la falta de propuestas constructivas y de ejemplos a seguir es peor aun cuando se masifican las informaciones de corrupción en los ambientes del poder, como en el reciente caso del narcotraficante y la estu-

diante de publicidad, Samanta Farjat. Estos difundidos valores que representan el “volar”, “drogarse”, “salir de la realidad”, constituyen un modelo de muerte. La ilusión de acceder a estos ambientes tiene una humilde contracara en el modelo murguero, volar bailando sobre los pies, bombardear los sentidos en la música y la danza, parodiar la realidad, criticarla, para vivirla y transformarla.

ALGUNAS CONCLUSIONES

La búsqueda de modelo y actividades alternativas para superar crisis de valores sociales, ausencias de futuro, y las dificultades de los tiempos de cambio, es una práctica común en la dinámica cultural.

El folklore, como ámbito social de hábitos y saberes alternativos ha sido también una fuente inagotable de soluciones y recetas, por cuanto aún nos siguen atrayendo como fuente de sabiduría aquellos comportamientos sociales que ostentan el prestigio del tiempo.

Intenté más que contar una historia de encuentros y choques entre formas culturales distintas, o la resignificación de los “Saberes Folklóricos” en la mediática, describir los aspectos de negociación y lucha por los cuales no sólo cambian las formas culturales, sino concretos seres humanos haciendo cultura, se poseionan y reformulan sus condiciones de vida, a veces, desde las peores situaciones.

Tal vez, esa imagen de *gran familia* que los murgueros definen a sus agrupamientos, nos indique que, a pesar del feroz individualismo y competitividad adonde nos lleva esta nueva mundialización *de fin del milenio*, la antigua fórmula del quehacer compartido sigue siendo eficaz. Los sentimientos compartidos en la acción común siguen siendo eficaces para mejorar la vida. El encuentro con nuestros semejantes nos libera.

EN LA ESCUELA GUARDAPOLVO Y LENTEJUELAS

SANDRA V. ROSALES
FÉLIX LOIACONO

Tomamos como Eje Central de nuestro trabajo a la MURGA:

1. Por ser un producto de la Cultura Popular de nuestra Sociedad, constituye un elemento globalizador del "saber del pueblo" (FOLK), conservando la esencia que la identifica como una rama del Arte. Es por medio de la Educación que la sociedad integra sus saberes, produce, transmite, conserva, y transmite su identidad histórica, socializando sus miembros. Por ello es que decidimos incluir-trabajar este medio de expresión socio-cultural porteño, desde un enfoque educativo:

"La Cultura es instigadora de nuevas formas educativas".

2. Por su diversidad de actividades requiere un enfoque globalizador, como el que posibilita el Método de Proyectos, que trabaja con el aporte de diversas áreas pedagógicas (Educación Artística, Educación Física, Ciencias Sociales, Lengua, Matemática) posibilitando el establecimiento de relaciones conceptuales entre las mismas.
3. Constituye una actividad grupal, integradora, compartida, donde las CAPACIDADES potenciales de expresión personal se desarrollan y conjugan en el trabajo en común.

Tendiendo en cuenta lo considerado elaboramos a implementar el pasado año 1997 en Educación Formal por medio del aval de la Dirección del Área de Educación Especial de la Secretaría de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Dicho Proyecto lo desarrollamos en la modalidad de INTEGRACIÓN de escuelas primarias con escuelas especiales (Recuperación, Discapacitados Mentales, Disminuidos visuales) y CENTES.

En este momento también se ha incorporado al Proyecto Inicial y Educación Inicial y Educación No formal.

Fundamentación:

Siendo docentes de Escuelas Primarias, observamos en reiteradas oportunidades situaciones problemáticas de nuestros alumnos, que manifestaban la nece-

sidad de una actividad que además de considerar contenidos pedagógicos, los motivara respondiendo a sus intereses.

Así es que partimos de un momento inicial de DIAGNOSTICO que nos dio como características:

- Niños pertenecientes a un nivel socio-económico-cultural medio bajo a bajo.
- La mayoría de ellos con necesidades básicas insatisfecha.
- Niños con dificultades de aprendizaje,
- Niños con experiencias de repitencia escuela común, de donde son derivados a escuelas de Recuperación o Especial.
- Niños con trastornos emocionales, bajo nivel de autoestima, sentimientos de desarraigo, no sentido de pertenencia, creatividad poco desarrollada.
- Problemas psicomotrices leves y moderados.
- Inhibición corporal.
- Dificultades en la comunicación verbal, gestual y corporal.
- Dificultades a nivel sensaperceptivo.

Teniendo en cuenta lo anterior nos propusimos desarrollar:

- La adquisición de conocimientos.
- Las aptitudes de aprendizaje (atención, asimilación, fijación e integración, actividad reflexiva).
- La capacidad de escucha, el razonamiento y el intercambio de ideas favoreciendo el espíritu de tolerancias y la participación mutua.
- El espíritu de iniciativa y la creatividad.
- Los temores e inhibiciones (sentimiento de seguridad).
- El enriquecimiento de experiencias a partir de resultados concretos.
- La gratificación a través de la vivencia de un espacio de placer,

Todo esto mediante una actividad grupal que permitiera desarrollar sentimientos comunitarios de integración social, la interacción de un grupo cooperativo, la comunicación interpersonal, el respeto hacia el otro, nociones de responsabilidad y de solidaridad, sentimientos de pertenencia y aptitudes para la reflexión crítica y siempre tendiendo al desenvolvimiento de las capacidades potenciales de expresión de cada niño.

4. Objetivos

Si bien nos dedicamos a afianzar Contenidos Conceptuales, Procedimentales

y Actitudinales de las Areas Pedagógicas (Educación Artística-Educación Física-Ciencias Sociales, Lengua y Matemática), por problemas de espacio físico (son 32 páginas) no los desarrollaremos tal como lo hicimos en nuestro Proyecto.

Nosotros orientamos el trabajo desde tres puntos importantes como son:

EXPRESIÓN CORPORAL.

MUSICA

ACTIVIDAD GRUPAL, y priorizamos los contenidos de éstos dentro del conjunto de disciplinas que conforman el enfoque globalizador del Proyecto.

En forma general nos hemos propuesto que los niños afiancen:

- El conocimiento y manejo del Esquema Corporal.
- El enriquecimiento de la Imagen Corporal.
- El desarrollo de las posibilidades plásticas de expresión del cuerpo.
- El manejo de las nociones temporo-espaciales.
- El ajuste temporo-espacial y rítmico-temporal del movimiento.
- El control postural específico y adecuado a los requerimientos de la actividad.
- El manejo de las posibilidades metódicas del cancionero popular (astracanada).
- El uso de la voz como instrumento de comunicación y expresión.
- La apropiación de características específicas de los instrumentos de Murga = bombo con platillo redoblante.
- El desarrollo de capacidades estéticas y su aplicación en la elección de figuras, colores, formas, letras.
- El manejo intuitivo de los colores.
- La aplicación de conocimientos de lengua al manejo y la producción de textos escritos.
- La transferencia de conocimientos geométricos en el desarrollo de la actividad murguera.
- El rescate de la memoria histórica, los valores de una época, los testimonios orales y escritos.
- La vivencia, en forma pedagógica, de un Patrimonio Cultural de la Sociedad en que viven.
- El desarrollo de las capacidades potenciales estimulando sus posibilidades individuales

- La superación de temores e inhibiciones aumentando el sentimiento de Autoestima y el afianzamiento de la Identidad como PERSONA (sujeto activo, creativo, expresivo).
- El desarrollo del Juicio Crítico a partir de la reflexión compartida.
- El crecimiento Psicosocial mediante el desarrollo de la comunicación interpersonal (la capacidad de escucha, la participación mutua).
- El respeto por las posibilidades y limitaciones del otro, la tolerancia, una actitud de no discriminación, la solidaridad, el cooperativismo.
- El afianzamiento de vínculos a partir del sentido de pertenencia; la definición y el afianzamiento de roles con aceptación de normas y responsabilidades acordes.
- La apropiación de un espacio propio creativo, expresivo, de Trabajo y de Placer, identificándolo como su marco de referencia.

5. DESARROLLO DE ACTIVIDADES

El proyecto se puso en marcha en el año 97 una vez determinadas las escuelas que participarían, partir del interés y la predisposición a participar en el Proyecto de Integración y la cercanía física de las mismas.

Primera etapa

En primera instancia pusimos en conocimiento a Conducción y Docentes de la modalidad de trabajo y a partir de esto se propuso a los distintos grados un primer acercamiento al tema, participando los alumnos que así lo eligieron, realizando actividades de presentación generalidades de la Murga.

- Audición del ritmo del bombo con platillo. Canciones con el bombo (estribillos). Baile dirigido.

Segunda Etapa

Procedimos a la conformación del grupo estable de Murga con

- a) integrantes de todos los grados (el criterio utilizado para la conformación fue considerar en forma conjunta con los docentes responsables de los niños, quien necesitaba más este tipo de actividad, ya sea por presentar problemas de inhibición corporal, personal, de integración a su grupo aúlico, problemas de conducta, etc).
- b) un grado completo en forma exclusiva, en total de 20 alumnos por escuela.

Buscamos para los ensayos un espacio alternativo, externo a las dos escuelas, que permitiera a los niños la apropiación de un lugar específico para la Murga, consiguiendo a tal efecto las instalaciones de Clubes del barrio de las escuelas.

Al comienzo trabajamos con cada grupo por separado para conocer a los niños y establecer una modalidad de trabajo, así como un vínculo afectivo.

Desarrollamos como actividades:

Primer instante de reflexión conversamos temas propuestos por los niños o por nosotros, relacionados con el funcionamiento del grupo.

Observación de videos, fotos, vestuarios, estandartes, banderas.

- Lectura de "Historia de la Murga".
- Nombres de agrupaciones murgueras.
- Canciones de Murga.

Pre calentamiento nombrando distintas partes del cuerpo, a cargo nuestro y luego de los alumnos en forma rotativa. Iniciación de baile marcando el pulso con distintas partes del cuerpo.

Actividades de Baile. Caminar siguiendo el ritmo dado por el bombo. Teniendo en cuenta el flameo de piernas, movimiento de caderas, hombros, brazos, manos, cabeza. Trabajo con la mirada. Paso de baile murguero. En distintas formaciones. Sin el pulso marcado por el bombo. En ronda con música movimiento e inhibición de movimiento. Distintos pasos del baile. Demostración = Rumba/Tres saltos/ Remate. Aprendizaje de canciones de Retirada Tradicionales.

Tercera Etapa

Comenzamos con juegos de integración entre los dos grupos continuando con la actividad murguera en sí, considerando la complejidad de ponerse de acuerdo los 40 integrantes, identificándose como pertenecientes a un grupo murguero.

Desarrollamos como actividades:

- Primer momento de Reflexión. Pre calentamiento. Propuestas y elecciones de nombre para la Murga. Colores de vestuario, glosador, estandartista, melodías para canciones de Entrada y de Crítica. Ideas para las glosas y las canciones de Entrada y Crítica. Armado de las canciones a partir de las ideas y aprendizaje de las mismas. Ejecución instrumental del bombo, con platillo y del redoblante a cargo de alumnos. Desfile con paso al costado: simple - con variaciones. Aprendizaje de pasos de Demostración de baile: rusito - saltadito - brasilero. Demostración de baile: colectiva. En grupos: Diagrama de la Actuación: Desfile - Canción de Entrada - Canción de Crítica - Demostración - Canción de Retirada - Desfile.

Confección de chalecos (nombres/dibujos) - estandarte/bandera. Momento final de Reflexión evaluando el trabajo realizado. Actuaciones de presentación de la Murga. Actuación de las Murguitas.

“LOS TIGRES DE SAN TELMO”

“LOS DRAGONES DE PATRICIOS”

“LA MURGA CALLEJERA” en el Noviembre Murguero.

Reelección cuatrimestral del Taller. Conformación de nuevas murguitas.

6. COMUNIDAD ESCOLAR

Participan del Proyecto las siguientes Instituciones.

Año - área primaria común - área educ. Especial

Murga Los Dragones de Patricios

Escuela N° 19

Esc. Rec. N° 5 de 5to

Murga Los Tigres de San Telmo

Escuela N° 1

Esc. Exp. N° 14 de 3ro.

Murga Callejera

Escuela N° 8

Esc. Esp. N° 5 de 19ve

Murga Estrellas de Lugano

Esc. Rec. N° 21 de 21no.

1998

Murga Los Dragones de Patricios

Escuela N° 19

Esc. Rec. N° 5 de 5to.

Murga Los Tigres de San Telmo

Escuela N° 1

Esc. Rec. N° 14 de 3ro.

Murga Callejera

Escuela N° 8

Esc. Esp. N° 5 de 10 ve

Murga de Constitución

Escuela N° 7 de 5to.

Esc. Rec. N° 4 de 4to

1999

Murga Los Tigres de San Telmo

Escuela N° 1

Esc. Esp. N° 14 de 3ro.

Murga Callejera

Escuela N° 8

Esc. Esp. N° 5 de 19ve

Murga Calaveras de Barracas

Escuela N° 7

Esc. Rec N° 4 de 4to.

Murga Estrellas de Barracas

Escuela N° 8

C.E.N.T.E.S. N° 1 de 5 to.

Murga Palo Bonito

Esc. Normal N° 8

Esc. Esp N° 9 de 6 to.

CONCLUSIONES

Luego de más de dos años de trabajo desarrollando el Proyecto de Integración observamos:

En los Niños que participan:

1. El desarrollo y conocimiento de las posibilidades de expresión c6rporo / bocal.
2. El desarrollo de sus capacidades de vinculaci6n social a partir de la inserci6n y participaci6n en el grupo (incorporaci6n de normas grupales, valores, roles, etc.).
3. El crecimiento de la Autoestima personal a partir del sentido de Pertenencia a un grupo valorado dentro de la Instituci6n.
4. El desarrollo de Potencialidades Individuales de expresi6n creativa y artstica.
5. Que este espacio de Trabajo donde los ni6os afianzan contenidos pedag6gicos, lo vivencian exclusivamente como un espacio de Placer.
6. Incorporado, asimilado este espacio pedag6gico, lo transfieren a su lugar de inserci6n social, participando en Murgas de su barrio.
7. El conocimiento real de los ni6os con necesidades educativas especiales por parte de los ni6os "normales", compartiendo las actividades, conlleva a una actitud de apertura y solidaridad por parte de los mismos.
8. En alumnos de Escuela com6n observamos un aumento de la autoestima, producido por sentirse protagonistas activos de la Integraci6n (solidaridad-tolerancia-apreciaci6n de las diferencias).
9. Esta modalidad abarcativa a todas las Instituciones Educativas, es posible por las caracterfsticas de la Murga como actividad grupal, no centrada exclusivamente en el aspecto pedag6gico intelectual y basada en las posibilidades de expresi6n individual de cada ni6o.
10. Hasta d6nde es posible integrar? Esto est6 determinado por las posibilidades de cada ni6o y por su motivaci6n. La mayorfa de ellos se puede sumar a alguna actividad, lo cual no implica participaci6n en el desarrollo del Proyecto GRUPAL de Murga.

En los docentes:

1. Por lo general desde Escuela Especial siempre se quiere integrar.
2. Desde Escuela Com6n en muchos casos no es asf porque:
El docente de escuela com6n tiene gran cantidad horaria de materias curriculares y Proyectos Institucionales que la mayorfa de las veces no incluye proyectos de Integraci6n con ni6os discapacitados.

En los Padres:

Los padres de Escuelas Especiales est6n contentos que sus hijos participen en el Proyecto y que la Escuela brinde una integraci6n que a veces la sociedad les niega.

Los padres de común en ocasiones tienen miedo por lo que desconocen (Srta.... mi nene no se contagiará nada???...).

En otros casos reciben con agrado la idea de un proyecto de Integración , la mayoría de las veces debido a experiencias personales previas de contacto con Personas con capacidades especiales.

En general la Murga, moviliza a toda la escuela, todos quieren participar; por lo común es difícil encontrar niños que crean que no pueden.

TODOS PODEMOS.

BIBLIOGRAFÍA

- Contenidos Básicos Comunes para la EGB. Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. Consejo Federal de Cultura y Educación año 1995.
- Diseño Curricular MCBA- Secretaría de Educación año 1981.
- Giani, Mónica. *Técnicas de Capacitación de Docente en la EGB*. Ed. Landeira.
- Coll, Pozo, Sarabia, Valls. *Los Contenidos en la Reforma*. Ed. Santillana.
- Ander, E. Aguilar, M.J. *Cómo elaborar un proyecto*. Ed. Humanitas.
- Nérici, I.G. *Hacia una didáctica General Dinámica*. Ed. Kapelusz.
- Mello Carvalho, I. *El proceso Didáctico*. Ed. Capelusz
- Cuadernos de Pedagogía, "Novedades Educativas". Publicaciones de Revistas
- López Melero, Miguel. *Lecturas sobre Integración Escolar y Social*.

FOLKLORE + FIESTAS PATRIAS = ¿IDENTIDAD NACIONAL? UNA APROXIMACIÓN A LA UTILIZACIÓN DE "LA TRADICIÓN" EN EVENTOS CULTURALES ACTUALES

MIRTA BIALOGORSKI • y FERNANDO FISCHMAN**

INTRODUCCIÓN

En este trabajo nuestro objetivo es reflexionar acerca de un evento que tuvo lugar el 25 de mayo de 1999 en la ciudad de Buenos Aires. Nos referimos a los festejos conmemorativos de la Revolución de Mayo, organizados por el Gobierno Autónomo de la Ciudad. Lo haremos en función de su repercusión mediática y tomando en cuenta el concepto de tradición entendida como un constructo social que implica un proceso de selección de determinados bienes y símbolos culturales que apunta a lograr como efecto de significación la identificación de una comunidad en un momento dado¹.

Desde el punto de vista analítico, recurrimos a la construcción semántica de determinadas manifestaciones discursivas aparecidas en la prensa escrita, como 'patriotismo', 'identidad', 'folklore', 'fiestas patrias', con sus diversas asociaciones. Procuramos así, desentrañar la manera en que se configuran imaginariamente estas significaciones sociales.

Nuestro material de análisis proviene principalmente de uno de los medios gráficos de mayor circulación en la Argentina, el diario Clarín, que abordó este fenómeno en sucesivas ediciones. El día posterior al 25 de mayo, publicó una crónica del evento (Clarín, 26/5/99), dos semanas después proporcionó una explicación de su "éxito" (Clarín, 6/6/99), y al poco tiempo ofreció

* Lic. en Ciencias Antropológicas. Cátedra de Folklore General. Departamento de Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires.

** Lic. en Ciencias Antropológicas. Cátedra de Folklore General. Departamento de Ciencias Antropológicas. Universidad de Buenos Aires.

¹ Sobre el tema de tradición en tanto constructo social, ver: Abrahams (1913), Ben-Amos (1984), Blache (1991), Blache y Magariños de Morentin (1992), Dannemann (1976) Handler & Linnekin (1984), Fine (1989), Honko (1996), Williams (1980), Hobsbawn (1983).

una serie de notas sobre su relación con la identidad nacional y el patriotismo (Clarín, Suplemento dominical Zona, 11/7/99).

¿Qué sucedió el 25 de mayo de 1999?

Ese día ocurrieron dos hechos fundamentales que fueron transmitidos en directo por la televisión argentina: por la mañana, un desfile militar organizado por el gobierno nacional. Por la tarde, un recital denominado "El grito sagrado", auspiciado por el Gobierno Autónomo de la Ciudad de Buenos Aires, que tuvo como finalidad celebrar esta fecha con el lanzamiento al mercado de un disco (CD) con canciones patrias interpretadas por cantantes de reconocida trayectoria y de creciente popularidad, sobre todo a partir del advenimiento de la democracia, muchos de ellos, provenientes del ámbito del rock.

Haciendo hincapié principalmente en este último evento, veamos cuáles son los elementos que ha enfatizado el diario Clarín para dar cuenta del mismo.

Según el relato periodístico, asistieron 15.000 personas, sobre todo familias con niños entre las cuales se mezclaban vendedores ambulantes ofreciendo 'banderas, escarapelas, escudos argentinos y pastelitos' entre otras cosas, jóvenes sobre zancos, un payaso y "hasta un pony engalanado con arreos gauchos".

Los asistentes presenciaron "con emoción" a este grupo de cantantes (Lito Vitale, Jairo, Alejandro Lerner, Sandra Mihanovich, Víctor Heredia, Fabiana Cantilo, Pedro Aznar, Juan Carlos Baglietto), quienes interpretaron canciones patrias como Mi Bandera, La Marcha de San Lorenzo, Aurora, el Himno a Sarmiento.

Este recital estuvo precedido a su vez, por otro de zambas y chacareras a cargo de Los Fronterizos, el "legendario" conjunto musical folklórico salteño, que se desarrolló en un escenario más pequeño ubicado frente al principal.

El despliegue artístico en su totalidad, culminó con bengalas, fuegos de artificio y el repiqueteo de las campanas de las iglesias de Montserrat y San Telmo (barrios que conforman el casco histórico metropolitano) que se sumaron a las estrofas del Himno Nacional argentino entonadas al unísono por cantantes y público presente.

A la hora de interpretar este acontecimiento y su repercusión, Clarín no dudó en vincular linealmente lo que describió como una multitudinaria participación de la gente, y una indiscutible expresión de sentimiento patriótico. Más aún, tituló su primer Informe especial acerca del tema como "El patriotismo, una pasión que vuelve en la Argentina", apelando en él a dos niveles de explicación: cuantitativo uno, cualitativo el otro, a fin de dar consistencia a esta afirmación.

En el primero, una encuesta realizada por una consultora privada (el CEOP), que muestra cómo el 80 por ciento de las personas entrevistadas apoyó la realización del recital frente al Cabildo, le permite al cronista concluir que se trata de un claro indicio de patriotismo.

En el segundo, en el que acude a la opinión de intelectuales de renombre (un historiador, Félix Luna; una escritora, María Esther de Miguel; un sociólogo, Oscar Terán; un político, Rodolfo Terragno; un cantante popular, Víctor Heredia; y hasta a un tenor, Claudio Volonté; que había interpretado Aurora en el teatro Colón pero que además, ha sido ex combatiente de Malvinas), vuelve a aparecer esta vez en sus voces dicha vinculación la que aun cuando muestra variedad de matices, da por sentada explícitamente la asociación entre participación masiva y patriotismo.

En estas manifestaciones se advierten por ejemplo, distintas formulaciones en torno al festejo que refieren al patriotismo como valor social ("lo patriótico es un deber cívico"), como símbolo (se habla del "resurgimiento de la simbología patriótica"), y como conducta ("la actitud de los docentes se señala- es una forma de ser patriota")², todo ello enlazado, fundamentalmente con la noción de una identidad que los consultados admiten desdibujada por diversos motivos, pero que es "necesario y/o importante recuperar". La mala conducción política actual, los efectos negativos debidos a la última dictadura militar, pero sobre todo la "globalización y la desnacionalización (económica y cultural) como opuestas a la "regionalización y al localismo" surgen en estas notas ligadas a "identidad nacional" y "patriotismo"³.

Similares conceptos se reiteran en el Informe especial que publica Clarín en su suplemento dominical "Zona" titulado Ay, Patria mía y cuyo copete reza:

"En la era global hay un retorno a lo patriótico en recitales, en la propaganda política, en las calles. ¿Qué significa esta súbita pasión argentina por reafirmar la identidad nacional?"

Todas las interpretaciones nuevamente proporcionadas por los intelectuales entrevistados, tienen en común referir, de la misma manera en que lo hemos observado en las notas anteriores, a la globalización como una de las causas determinantes de estos "sentimientos nacionalistas" supuestamente resurgidos.

² Se refiere a la protesta docente frente a la política educativa y las reformas propuestas por el gobierno nacional, lo que viene expresándose a través de la instalación de la denominada "carpa blanca" en la Plaza de los Dos Congresos.

³ Veamos por ejemplo, lo que dice el sociólogo Heriberto Muraro: "...la globalización pone en marcha las identidades nacionales y regionales. Actúa por contraste y oposición, la gente busca su parte íntima y emotiva que la identifique con lo propio, y lo encuentra en lo nacional y lo regional".

Sin ignorar el tan mentado fenómeno global, creemos, sin embargo, que puede considerarse al evento que estamos analizando y su eficacia, como otra de sus manifestaciones y no como una reacción necesaria contra el mismo. Es decir, es aventurado afirmar enfáticamente que existe un resurgimiento nacionalista causado por la globalización.

Lo que sí puede sugerirse, en cambio, es que la organización de actos como "El grito sagrado" que adquiere la peculiaridad de un mega-evento responde más bien a una política cultural que obedece a la lógica de las industrias culturales. La masiva asistencia a este festival podría muy bien explicarse por la existencia de una tradición ya probada en recitales de este tipo. Espectáculos públicos, en vivo, en las calles y plazas de Buenos Aires, ya constituyen parte de la oferta artística cultural actual de la ciudad.

Podríamos agregar que, en este caso lo que diferencia a este mega-evento de otros es que en él se seleccionan determinados elementos tomados del caudal simbólico socialmente compartido.

Justamente, el ejercicio de cualquier poder político se apoya en el imaginario colectivo, y sus emblemas simbólicos son elementos de un vasto campo de representaciones en donde se articulan ideas, imágenes, ritos y modos de acción que forman un dispositivo social de variadas funciones que tienen además, su propia historia (Baczko, 1984).

LOS FESTEJOS PATRIOS Y LA IDENTIDAD NACIONAL

Siguiendo esta línea de pensamiento, observemos que tanto en la propuesta gubernamental del evento como en su difusión, se actualizan una serie de (pre)conceptos y estereotipos, construidos social e históricamente, en referencia a la identidad argentina.

Esta noción de identidad se configuró hacia fines del siglo XIX, a partir de la selección de ciertos rasgos valorizados y legitimados socialmente para avalar y representar una determinada concepción de la nacionalidad inspirada en el romanticismo cuyos componentes fueron entre otros el folklore y la tradición. Estos términos eran utilizados en forma intercambiable, o bien modalizándose mutuamente: folklore tradicional o tradición folklórica, entendiéndoselos siempre como manifestaciones de una identidad nacional única e inmutable.

Dicha concepción ha sido establecida a través de variados canales: formas de acción estatal, como la escuela; diferentes formulaciones ideológicas, como ciertas tendencias criollistas, y/o movimientos científicos que difundieron versiones de una esencialidad identitaria y de una tradición concebida como herencia transmitida mecánicamente de generación en generación (Cf. Williams 1997).

Como explica la historiadora Lilia Ana Bertoni (1992), las celebraciones patrias con participación militar y rituales pomposos, no se instituyeron en la Argentina sino hacia la década de 1880. Hasta ese momento los festejos eran verdaderas fiestas populares, en las que, desde el punto de vista organizativo, no intervenían las autoridades. Constaban de juegos y entretenimientos en los que se involucraban activamente los actores sociales, reproduciendo en cierto modo, un clima carnavalesco.

La institucionalización de los festejos patrios obedeció a la decisión de las autoridades de establecer una identidad nacional homogénea frente a la amenaza que significaba la gran inmigración. De esa manera, se dejaron de lado particularidades y tradiciones propias de los múltiples sectores que fueron convergiendo en el país.

A partir de los ochenta, se produce entonces, una inflexión: las ceremonias ganan en solemnidad lo que pierden en popularidad. A los participantes, convertidos ahora en meros receptores pasivos, se les impone una tradición de celebración que perdurará en su calidad de exclusiva y dominante.

Si bien a lo largo del siglo XX, se mantuvo la formalidad de esta modalidad, la misma fue perdiendo vigencia hasta llegar a un punto de indiferencia, cuando no de rechazo popular.

En los albores del nuevo milenio advertimos, no obstante, con cierta sorpresa que las prácticas conmemorativas vuelven a adquirir notoriedad aunque, como veremos, reformuladas en tanto resultado de un proceso de recreación.

El evento del 25 de mayo actual, tuvo la particularidad de reflotar y poner en escena muchos de aquellos significantes centenarios y hasta ciertos elementos que evocan las fiestas populares anteriores al 80 (payasos, zancos, el pony) mezclándose en un mismo espacio simbólico modalidades de festejo impuestas y formas expresivas espontáneas, aunque con claro predominio de las primeras.

¿Podría suponerse, entonces, que estamos asistiendo a una nueva selección, a una puesta en uso y a una reelaboración del modo tradicional de festejar las fechas patrias, vinculado a su vez con una nueva significación identitaria?

Para examinar este proceso nos resulta de utilidad recurrir a conceptos provenientes de las Nuevas Perspectivas del Folklore.

Si analizamos este evento a partir del concepto de "actuación" como acto de comunicación (Bauman, 1989) vemos que el mismo permite la manifestación de sentidos emergentes portadores de nuevas significaciones (R. Williams, 1977) en función aquí, de la representación de "lo nacional".

Confluyen en nuestro evento del 25 de mayo dos formas expresivas con probada carga simbólico-ideológica: la música folklórica y las canciones patrias.

La primera constituida, por una iconografía que el sentido común acepta apriorísticamente como "folklórica" y que comprende la utilización de un vestuario característico (poncho, bombachas), instrumentos musicales típicos (bombo y guitarra) y determinados géneros musicales (chacareras, zambas).

La segunda, conformada por textos musicalizados recuperados de contextos de enunciación anteriores (por ejemplo, cancioneros escolares, cancioneros del ejército), ejecutados en la actualidad ante una nueva audiencia, por cantantes populares, algunos de ellos curiosamente, representativos, como decíamos, del rock nacional⁴.

No disponemos de espacio en esta oportunidad, para realizar un análisis textual de las letras, pero recordemos una vez más, que estas canciones constituyen narrativas atinentes al pasado fundacional del país y a sus emblemas: el "Himno al General San Martín", la "Marcha de San Lorenzo" (que relata una de las batallas de la Independencia y exalta la figura de un soldado que ofrece su vida para salvar la del prócer máximo), "Aurora" (tomada de la ópera homónima y que es una loa a la bandera), el "Himno a Sarmiento" (que describe "la lucha, vida y elemento" del presidente decimonónico).

Si nos detenemos por un instante en esta segunda instancia, notamos que la propuesta institucional consiste en acudir a estas formas expresivas vigentes en un contexto discursivo previo, para reubicarlas en otro. Se "recontextualizan" (Bauman y Briggs, 1990). Las canciones patrias para establecer una continuidad discursiva con un pasado histórico. Pasado que se configura en dos dimensiones que coinciden en la situación de actuación: una ideal, abstracta que alude a la historia grande de la patria (la "gran tradición legitimadora del estado nacional argentino"). La otra, de un orden cualitativamente diferente, ligada a un tiempo y a un espacio cotidianos, a vivencias subjetivas de infancias lejanas, que evocan aquellos actos escolares en los cuales estas canciones eran infaltables. Esta dimensión nos permitiría plantear otra razón posible para explicar la aprobación con que contó el evento, que la prensa atribuyó sin más, a un sentimiento patriótico.

⁴ Decimos curiosamente, porque la participación de estos artistas no supone una aceptación incondicional de sus propuestas artísticas o ideológicas. Los músicos de rock nacional afirman la identidad patriótica únicamente si entonan canciones patrias o si recurren al repertorio pertinente al denominado "folklore tradicional".

O como se plantea en el recital "El Grito Sagrado" sólo después de haber cantado una de las canciones patrias, pueden los cantantes populares legítimamente, arremeter con una canción de su propio repertorio.

En este contexto, entonces un exponente del rock como Charly García, que por primera vez interpretó una versión del Himno Nacional argentino propia (aunque fue rechazada por muchos), "ama" a la patria sólo cuando recrea el himno y no cuando canta "Promesas sobre el bidet".

Volviendo a la continuidad discursiva entre el gran relato del pasado y su actualización en el presente, en el acto "El grito sagrado" es posible señalar dos movimientos. Primero, se minimiza la distancia intertextual (Briggs & Bauman, 1996) con la versión oficial instituida, es decir, los temas son cantados en toda su extensión, respetando estrictamente, el texto original. De esta manera, se establece una contigüidad entre ambas versiones, lo que a primera vista, parecería implicar la reconstitución de una narrativa inalterada de aquel pasado, proponiendo incluso, la reiteración de una misma significación⁵.

Sin embargo, en un segundo momento, la misma actuación, en tanto estructura emergente (Bauman, 1990), o sea, portadora de nuevos sentidos, amplía la distancia intertextual.

Esto se observa con mayor claridad si atendemos a la organización del acto en cuestión en función de su sintaxis. El programa consistió en la entonación de una canción patria por artistas contratados, seguida de inmediato por una canción del propio repertorio de cada uno de ellos.

Observamos de esta manera, la yuxtaposición de dos textos provenientes de dos contextos distintos de producción, los cuales, sugerimos, proponen en su concatenación, una nueva interpretación. Por ejemplo, el tema "Prohibido prohibir" precedido por el Himno a Sarmiento (en la voz de Sandra Mihanovich), crea un nuevo espacio simbólico en el que educación y libertad surgen como una de las tantas interpretaciones posibles de ligarse a esta idea de identificación con la patria a través de uno de sus prohombres.

A ello se suma el hecho de que algunos intérpretes agregaron a su intervención ya preestablecida, un comentario político o de actualidad abriendo una vez más, con ese discurso verbal, el espectro de asociaciones y significaciones posibles. Así, vemos converger el heroísmo del soldado Cabral con el de los "héroes" anónimos de hoy "que no tienen jubilaciones de privilegio, que quieren estudiar y enseñar", a quienes uno de los artistas refiere con su tema "Campeones" (perteneciente a un programa televisivo homónimo cuyos protagonistas son la "gente común") cantado luego de la Marcha de San Lorenzo.

Esto no significa un quiebre automático de la noción subyacente al discurso oficial que podría sintetizarse en la ecuación "nación es igual a una cultura homogénea" representada por las canciones patrias y folklóricas.

Dicha ecuación parecía haber iniciado, a partir de la reinstalación de la democracia en 1983, un proceso de transformación con la revalorización de la idea de la diferencia y el reconocimiento de tradiciones culturales múltiples

⁵ La minimización de la distancia intertextual a la que aludimos, podría homologarse con el concepto de "entradición" sugerido por Manuel Dannemann (1976)."

como componentes de la identidad argentina, así como con el cuestionamiento a una visión acartonada de la historia y de los héroes del pasado. Esta apertura que puede registrarse, por ejemplo, en el ámbito educativo con la reformulación de los textos escolares, en los discursos de funcionarios, en el ámbito jurídico-legislativo, pareció desdibujarse al momento de planificar el festejo del 25 de mayo. Y como también señalamos, al momento de ser interpretado por la prensa.

Sin embargo, cabe afirmar que tal como lo hemos sugerido, la "actuación" de lo nacional en este evento ha expandido el horizonte semántico enlazado al concepto unívoco de identidad nacional. Quedaría entonces pendiente un análisis del grado de apropiación de esa interpretación por parte del público receptor.

Es de esperar que se haya abierto un camino sin ambigüedades, a una conceptualización definitiva de la identidad colectiva en términos plurales.

BIBLIOGRAFÍA

- Abrahams, Roger. "Phantoms of Romantic Nationalism" *Journal of American Folklore*. 106:3:37. 1993.
- Bauman, Richard. "Identidad diferencial y base social del Folklore". Serie de Folklore. Universidad de Buenos Aires. 7:27-46. 1989.
- Bauman, Richard, Briggs Charles. "Poetics and Performance as Critical Perspectives on Language and Social Life" *Annual Review of Anthropology* 19:59-88. 1990.
- Bauman, Richard y Briggs Charles. "Género, intertextualidad y poder social" *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires, Argentina. 11: 78-108. 1996.
- Baczko, Bronislaw. *Los imaginarios sociales*. Nueva Visión. Buenos Aires. Argentina. 1984.
- Ben-Amos, Dan. "The Seven Strands of Tradition: Varieties in Its Meaning in American Folklore Studies". *Journal of Folklore Research* 21/2 3:97-131. 1984.
- Bertoni, Lilia Ana. "Construir la nacionalidad: Héroes, estatuas y fiestas patrias, 1887-1891". *Boletín del Instituto de Historia Argentina y Americana "Dr. E. Ravignani"* Tercera Serie, 5: :77-111. 1992.
- Blache, Marta. "Folklore y nacionalismo en la Argentina: su vinculación de origen y su desvinculación actual". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Universidad de Buenos Aires. Argentina. 6:56-66. 1991.
- Blache, Marta y Juan A. Magariños de Morentin (1992) "Enunciados Fundamentales tentativos para la definición del concepto de Folklore: 12 años después". *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Universidad de Buenos Aires. Argentina. 3:5-15. 1992.
- Dannemann, Manuel (1976) "Nuevas reflexiones en torno al concepto de Folklore". *Folklore Americano*. pp.121-129. 1976.
- Handler, Richar, Linnekin Jocelyn. "Tradición genuina o espuria". *Journal of American Folklore*, vol.97, Nro.385, pp.273-20. 1984. 1984.
- Hobsbawm, Eric, Ranger Terence. *The Invention of Tradition*. Cambridge, Cambridge University Press. 1983

- Fine, Gary A. "El proceso de la tradición. Modelos culturales de cambio y contenido" *Comparative Social Research*. 11, pp.236-77. 1989.
- Honko, Lauri. "Las tradiciones en la construcción de la identidad cultural y estrategias de supervivencia étnica" *Revista de Investigaciones Folklóricas*. Buenos Aires, Argentina. 11:63-77. 1996.
- Williams, Raymond *Marxismo y Literatura*. Edic. Península. Barcelona. 1980.

FUENTES

- Diario Clarín, 26 de mayo de 1999.
- Diario Clarín, Informe especial del 6 de junio de 1999.
- Diario Clarín, Suplemento Zona del 11 de julio de 1999.

JUEGOS TRADICIONALES CHILENOS AL FIN DEL MILENIO

LUCY ANDÍA CARIQUEO

Estos juegos se remiten a quince años atrás donde primeramente se realizaron en Tanguao, dirigidos por don Ruperto González. Las pruebas consideradas, son en virtud de actividades que su gente realiza a diario, o por recreación entre amigos y familiares.

En las trillas, por ejemplo, se elige a la mujer más rápida en "pelar pasas", para los preparativos de la comida que se le ofrece a los trabajadores, igualmente en el caso de "picar cebollas". "Domar potros", "tirar gallitos" y otras tantas constituyen un oficio común para ellos.

Don Andrés Leal, Mario Oliva, Alejandro Yáñez, Manuel Lara, Rodolfo Cornejo, Luis Amigo, Segundo Peralta, Eduardo San Cristóbal, Yilda Bravo, Ximena Muñoz entre otros y tantos más, hacen posible que año a año, la región disfrute de esta fiesta campesina, tan trascendental que originó la realización de juegos escolares, donde se pretende rescatar los juegos de patios realizados por niños de esta comuna.

La Comuna de Penciahue pertenece a la Región del Maule, cercana a Talca.

PENCAHUE , SU VIDA Y SU HISTORIA

Transcurría la historia por la segunda mitad del siglo XVIII, cuando un día 25 de abril de 1794 y estando Chile bajo la administración de don Ambrosio O'Higgins y Vallenary, padre de nuestro máximo prócer de la Independencia, se funda la ciudad de Penciahue; famosa por la calidad de sus productos agrícolas, entre los que se destacan sus zapallos, sandías y trigo, pero más aún por su raíz histórica.

Remontando el tiempo, a los orígenes de la ciudad, nos encontraremos con los indios Promaucaes, primeros habitantes de estos terrenos. "Promaucaes" que en lengua Quechua significa: Enemigo Salvaje, eran indígenas de carácter pacífico pero excelentes guerreros. Fueron los primeros en habitar el territorio que va desde el Maule al Cachapoal y en hacer frente al entonces conquistador español.

Cuenta la leyenda, que el primer español que pasó por estas tierras fue el Capitán Gómez de Alvarado, quien al mando de los hombres avanzó por tierra de Picones y Promaucaes, hasta llegar al río Itata. Como no encontraba las mismas riquezas que encontró Almagro en el Perú regresa definitivamente al norte.

El 12 de febrero de 1541, don Pedro de Valdivia llega a orillas del río Mapocho y sobre, las faldas del cerro Santa Lucía, funda la ciudad de Santiago. Valdivia en su afán de conquistar se traslada al sur, acompañado de Jerónimo de Alderete, Diego de Oro y 200 soldados llega dispuesto a invernar.

Para llevar a cabo esta expedición el capitán hace uso de lo que hoy conocemos como "el camino real de los conquistadores", que atraviesa el Mataquito en Peteroa, continúa por el Ajial, predio que aún conserva su nombre para caer al fundo "Las Palmas", ya en la comuna de Pencahue, siguen la ribera del estero de "Los Puercos", hasta su desembocadura frente al "Morro" donde se junta el Río Claro y el Maule.

En esta expedición, Pedro de Valdivia, hace entrega a don Jufré de una doctrina que comprende lo que hoy es Pencahue, Curepto y parte de Constitución.

En 1795, el obispo Medellín nombra al sacerdote Juan de Osses, para atender varios pueblos: Pencahue y Peteroa, entre otros. Ese año, Fray Alejandro de Beteta servía la Parroquia de Pencahue en un lugar llamado Rauquén y el 25 de abril de 1794, cuando se producía la fundación de la ciudad, se traslada la sede parroquial desde Rauquén hasta Pencahue.

Cabe resaltar entre tantos honores que distinguen esta ciudad, el hecho de albergar entre sus más distinguidos habitantes, a Don Bernardo O'Higgins Riquelme, quién desarrolla parte de su infancia en el Fundo Quepo, que por entonces pertenecía a la familia Cruz, hermanos de la esposa de don Juan Albano Pereira, quien se sabe estuvo a cargo del prócer cuando vivió en Talca, Pencahue, tierra generosa, de nobles frutos, de aguerridos y altivos Promaucaes, de gallardos conquistadores y de ilustres próceres, se encuentra hoy en vías de pujante desarrollo, cimentado en el esfuerzo de quienes aspiran a un futura mejor.

Pencahue, es una zona netamente de secano, de valles productivos de acuerdo a su realidad.

De sus suelos se extraen exquisitas y jugosas sandías de la localidad de las doscientas, el rubio y espigado trigo, de los fundos "El Almendro" y "El Peral", los ricos mostos de Corinto, Curtiduría y Botacultura, hermosas flores y frescas verduras de Lo Figueroa.

JUEGOS CAMPESINOS TRADICIONALES DE PENCAHUE

Especificaciones Técnicas:

Se aceptarán sólo un (1) representante por localidad en pruebas individuales. Todo competidor tiene que ser mayor de 16 años.

Prueba: "Tiradura de cuerda" (varones)

1. Máximo 6 integrantes.
2. Competidor que cae al suelo, debe abandonar la prueba.
3. Competidor que pase la línea de sentencia, abandona la prueba.
4. El competidor no se podrá apoyar en ninguna irregularidad del terreno ni usar "chuteadores"
5. Tiempo 3 minutos. El que inclina la lienza hacia su lado gana.

Prueba: "El Gallito" (varones)

1. El competidor deberá tener las uñas cortadas.
2. Brazo izquierdo en la espalda.
3. El competidor no podrá sacar el brazo en competencia, de un punto de apoyo previamente determinado, ni podrá levantarlo.
4. El competidor no podrá ponerse de pie, ni apoyarse en la mesa.
5. El competidor que insista en faltas reiteradas será eliminado.
6. Se da un minuto para la prueba. Gana embión o inclinación.

Prueba: "Carreras con sacos de paja al hombro" (varones)

1. Habrá un tipo de saco único de 80 kilos, relleno con paja y con igual cantidad de kilos por igual series de 5 con eliminación. Los ganadores por grupo final.

Prueba: "Pelar Gallinas" (damas)

1. Podrán participar una integrante por unidad vecinal.
2. Se le entregará implementación para participar.
3. La prueba consistirá en matar, pelar y destripar la gallina.
4. Ganará la que termine primero.

Prueba: "Cueca" (damas y varones)

1. Participará una pareja por unidad vecinal.
2. La competencia se hará por eliminación simple que será determinada por un jurado presente.
3. Se elegirá a una pareja auténtica, no de salón. No pueden participar integrantes de clubes o conjuntos folklóricos.
4. No influirá vestimenta en el jurado.

Prueba: "Destreza de toma del pañuelo" (varones)

1. Los jinetes deberán tomar el pañuelo, ubicado a 1 metro del suelo, pasando al galope.

2. Aumenta la dificultad entre los clasificados, el que no lo tome queda eliminado.
3. Un representante por localidad.

Prueba: "Subir al palo ensebado" (varones)

1. Ganará la prueba el que logre rescatar la banderilla ubicada en la cima del palo. Participará un representante de cada unidad vecinal. Por tiempo y sorteo de los participantes.

Prueba: "Sillas Musicales"

1. Se colocan tantas sillas y tantos jinetes giran a su alrededor, cuando pare la música, bajan a ocuparla, se va eliminando el que quede sin silla.
2. Un representante por localidad.

Prueba: "Cortadura de troncos" (varones)

1. Cada competidor debe traer su hacha. Deberá cortar troncos y arreglarlos con las manos o pies.
2. Los troncos se sortean.
3. Prueba por tiempo.

Prueba: "Carreras de burros" (varones)

1. Cada competidor tendrá en principio que traer su burro.
2. La distancia a correr, es de 125 metros (dos vueltas).

Prueba: "Barrilete" (varones)

1. Podrá participar un competidor por unidad vecinal.
2. Los obstáculos serán del número de seis en forma de "U", ubicados a una distancia de 5 metros uno del otro.
3. La competencia será en base al tiempo, devolviéndose en cada punta, detenerse, girar y sentar el caballo, volviendo a hacer el recorrido inicial a velocidad.
4. Competidor que bote un tambor queda eliminado.

Prueba: "El arco de la Gallina" (varones)

1. La inscripción en esta prueba es uno por localidad.
2. Los competidores pasarán bajo el arco galopando y al momento de saltar, tratarán de atrapar la gallina.
3. El competidor que atrape la gallina se la lleva. Sólo habrá 3 lugares.

Prueba: "Movimiento de rienda" (varones)

1. Podrá participar un representante por unidad vecinal.
2. El participante deberá competir en todas las pruebas de la serie:
 - a) Marcha.

- b) El ocho
 - c) Troya
 - d) Montar
 - e) Desmontar
 - f) Retroceder.
3. Las pruebas tendrán notas de uno (1) a siete (7), ganando el que acumule más puntos.
 4. Se aceptarán caballos sólo de la comuna

Prueba: "Atrapar el chanco engrasado" (varones)

1. Podrá participar un representante por localidad
2. Gana el que atrapa al chanco más rápidamente de donde sea.
3. Prueba por serie, clasifican los primeros para la final.

Prueba: "Pelar papas" (damas)

1. Podrá participar un representante por localidad.
2. Cada competidora deberá pelar _ kilo de papas.
3. Ganará la que termine primero y las deje mejor peladas.
4. Deberá traer su cuchillo.

Prueba: "Tejido a Palillo" (damas)

1. La competidora deberá traer palillos N° 2 ó N°3
2. El tejido tendrá un ancho de 10 cms. Y el tiempo será previamente determinado (15 minutos)
3. Ganará la persona que tenga el tejido más largo.

Prueba: "Festival de la Canción" (damas y varones)

1. Podrá participar un representante de cada junta vecinal.
2. El tema participante deberá ser original o poco conocido.
3. Puede ser recopilación folklórica.
4. Se evaluará el mensaje, melodía y letra.

Prueba: "Confección de urdimbre o huso" (damas)

1. Esta prueba será considerada dentro de la prueba general del tejido.
2. Cada participante deberá traer los elementos necesarios para la competencia.
3. Ganará la que más metros de urdimbre haga.
4. Con o sin tuerca, lana estirada en forma corriente con un volumen de 3 cms.

Prueba: "Gymkhana" (damas)

1. Reventar un globo, sentarse en él.
2. Comer un sandwich, sin botar ni esconder.
3. Inflar un globo.
4. Picar una lechuga.
5. Tomar una bebida.

Prueba: "Picar cebollas" (damas)

1. La ganadora será quien pique más rápido y más fina la cebolla.
2. Prueba con nota y tiempo.
3. Traer cuchillo.

Prueba: "Festival de Payadores" (varones)

1. Podrá participar un representante por unidad vecinal.
2. Contrapunteo, 3 preguntas cada uno, 3 respuestas. Sortearán parejas.

Prueba: "Domaduras" (varones)

1. Prueba por tiempo y permanencia arriba del caballo.

Prueba: "Tiro al pigual" (varones)

1. Caballos percherones se sujetan del cinchón, ubicados en una línea, a la orden tiran, gana quien traspase la línea 1 metro.
2. Los caballos deben estar en línea, un pañuelo, un minuto, gana el que inclina a su favor el pañuelo.

Prueba: "Campana Musical" (damas)

1. Siete canciones folklóricas.
2. 10 metros de distancia, tocar campana, debe cantar correctamente. Si se equivoca pierde la vuelta.

Prueba: "Malabarismos Deportivos"

1. Dominio del balón sin que caiga al suelo, cantidad de golpes aplicados sin que caiga al suelo.
2. Por tiempo.

JUEGOS ECUESTRES DE BATUCO**Pruebas:**

1. Movimiento en rienda: Puede participar cualquier caballo. El competidor deberá realizar todas las series de las pruebas, que son:
 - a) Marcha
 - b) Entrada de patas
 - c) El ocho
 - d) Troya
 - e) Desmontar, montar
 - f) Retroceder.

El Puntaje será de 1 al 7, todas valen lo mismo.

2. Barrilete a caballo: El competidor deberá sortear 6 tambores ubicados en forma lineal. Competidor que bota un tambor queda eliminado, el recorri-

do es de ida y regreso al punto de partida. Prueba por tiempo.

3. Pruebas sillas musicales: Se coloca una silla menos de la cantidad de jinetes participantes, al compás de la música los jinetes giran al galope alrededor de las sillas, para la música, los jinetes corren a ocupar las sillas, jinete sin silla es eliminado, se elimina una silla y un jinete.
4. Destreza de toma de pañuelo: Los jinetes deberán al galope tomar el pañuelo ubicado en una mesa, aumenta la dificultad hasta llegar al suelo, quien se equivoca queda eliminado.
5. Posta ecuestre: Corren 3 jinetes por equipo, entregando un testimonio a su compañero al galope, gana quien cruce primero la meta con el testimonio.
6. Tiro al pegual: Con caballo, 2 caballos se amarran de la cincha, a la orden del juez tiran, quien arrastre al contrario por más de varios metros gana.
7. Tiro al pegual: Con yunta de bueyes deben traerlos juntos al tiro, es con cadenas. Gana quien arrastre primero durante un tiempo dado.
8. Topeadura en varón: En una vara se colocan 2 caballos de frente, cruzando las cabezas pecho a pecho, a la orden del juez empiezan a empujar. Gana quien saca de la vara al contenedor.
9. Tirar la Cuerda: (damas y varones) 6 personas por equipo. El competidor no podrá usar "chuteadores" ni apoyarse en irregularidades del piso. El equipo que al minuto tiene a su lado el pañuelo, gana.
10. Atrapar la gallina. Damas: Gana la competidora que atrape la gallina más rápidamente de donde sea, una segunda ave seleccionará el 2º lugar.
11. Festival de Payadores: Folklóricos alusivos a los juegos de la comuna, tiempo de duración 3 minutos, pueden ser dúos, contrapunto etc, se evaluará rima, mensaje, etc.
12. Festival de Cueca Autóctona: Cada sector presenta una pareja tradicional, deberán vestir atuendos folclóricos autóctonos.
13. Cantores criollos: Interpretarán temas de raíz folklórica, deberá tocar guitarra. Se evaluará mensaje, melodía, letra.
14. Domadura: 1 representante por sector. Nota de 1 a 7, se sortearán los animales y los lugares de participación.
15. Prueba de campana musical, damas: Cada competidora deberá correr a tocar la campana e interpretar la canción.
16. Carrera de burros: La distancia a correr lineal carrera libre.

JUEGOS CRIOLLOS AUTÓCTONOS DE TAPIHUE

Pruebas:

- 1) Pelar papas
- 2) Campana musical
- 3) Carreras de ensacados
- 4) Atrapar la gallina
- 5) Tirar la cuerda damas
- 6) Tirar la cuerda varones
- 7) Tiro al blanco con tirador
- 8) Encuentro de Payadores
- 9) Cueca autóctona
- 10) Rayuela

Competencias de degustaciones:

- 1) quién prepara el mejor mate
- 2) quién prepara el mejor “chanco en piedra”
- 3) quién prepara las mejores sopaipillas
- 4) quién prepara los mejores churrascos
- 5) quién prepara las mejores tortillas
- 6) quién prepara el “pebre”
- 7) quién prepara el mejor “ponche”

Pruebas ecuestres:

- 1) Ensillar el caballo
- 2) El barrilete: damas y varones
- 3) Sillas musicales
- 4) Movimiento en rienda
- 5) Festival Folklórico
- 6) Baile Popular.

JUEGOS POPULARES EN LA PLÁSTICA CHILENA

DORA ÁGUILA SEPÚLVEDA*

Este trabajo corresponde a una búsqueda, en la plástica chilena, de juegos y juguetes populares como tema. Puede decirse que la historia del juguete es la historia de la civilización: y un catálogo completo de los juegos, y juguetes –si se hiciera–, constituiría toda una fenomenología de la cultura humana y de las culturas particulares de los diversos pueblos; un verdadero tratado de antropología.

El artista, como testigo y actor de una época, tiende a revelar en su obra los procesos sociales y culturales que ésta vive, de tal manera que podemos aproximarnos a nuestra historia como nación, a sus conflictos y desarrollo; también a nuestras raíces folklóricas, y a la cultura tradicional e indígena. El hecho de que los artistas, tanto pintores, escultores, como músicos y poetas, se hayan preocupado de los juegos y juguetes como tema de su obra, nos aporta otros antecedentes a la importancia de éstos en la vida humana. La actividad lúdica tiene dos aspectos: el sujeto y el objeto, no obstante, el juego está más en el sujeto que en los objetos; es más una actitud que una cosa. Y el artista nos ofrece en su obra algo más que una simple representación, nos ofrece un retrato histórico y psicológico y una respuesta a su búsqueda de identidad.

Presentación de obras de artistas chilenos (en diapositivas) que se han preocupado de este tema. Se introducirá cada obra en referencia al juego o juguete correspondiente.

* Síntesis de curriculum vitae de la autora: Nombre: Dora Águila Sepúlveda. Profesora de Artes Plásticas titulada en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Master en Educación Artística. University of Wales. Gran Bretaña. Pintora. Docente de la Facultad de Educación de la P. Universidad Católica de Chile. Directora de la Revista EDUCARTE, de la Sociedad Chilena de Educación por el Arte. Consejera del CLEA, Consejo Latinoamericano de Educación por el Arte. Dirección: Brown Norte 554, Depto. 502B, Ñuñoa. Santiago, CHILE. Teléfono: 56-2- 205 11 27 (casa). 56-2- 686 53 71 (oficina). Fax: 56-2-553 00 92. E.mail: daguila@puc.cl

Algunos artistas son los escultores Mario Irarrázabal con sus obras: Juegos y Plaza de Juego. Nicanor Plaza: El jugador de chueca. Y los pintores: Sergio Montecino con su Retrato de Pilar con muñeca. Carmen Silva y sus Volantines. José Venturelli: El niño del trompo. Ruperto Cádiz: Atardecer en metrópolis. Los murales de Fernando Marcos, Julio Escámez. Etc.

JUEGOS POPULARES EN LA PLÁSTICA CHILENA

"El juego es el origen de la cultura". J. Huizinga (Homo Ludens)

Este trabajo corresponde a una búsqueda, en el arte chileno, de juegos y juguetes populares como tema. ("Juego de niños". Mario Irarrázabal. 1972).

Los juguetes han cambiado debido a la industrialización. Los juguetes sencillos, elaborados con materiales de la localidad, inventados para un niño en especial tienden a desaparecer y con ellos su herencia cultural.

Fue en la década de los sesenta cuando se inició una gran revolución de los juguetes. Hasta entonces los juguetes tradicionales eran la principal atracción. Por esos años, el plástico hizo su entrada triunfal, desplazando a los juguetes de madera o latón. Su introducción permitió construir en serie, bajar los costos y masificar los juguetes. Los camiones y autitos aumentaron en tamaño, adquirieron colores más brillantes y su autonomía creció con el uso de las pilas. Más adelante aparecieron los vehículos a control remoto. Cuando salieron las muñecas de plástico hicieron furor. Entre ellas, la Barbie, que acaba de cumplir cuarenta años, hasta hoy sigue siendo la reina, y su éxito hizo crecer su familia y sus amistades.

Hace poco más de un año, las mascotas virtuales o Tamagochis eran la novedad. Las pequeñas figuras que caben en la palma de la mano simulan tener las mismas necesidades que los seres vivos: piden comida, van al baño, juegan y mueren si son descuidadas.

Sin embargo, por más que las representaciones de las figuras de televisión y cine, o monstruos, o juguetes cada vez más parecidos a los humanos tratan de desplazar a los juguetes tradicionales, no lo consiguen, pronto son reemplazados por otros. Por el contrario, los juguetes tradicionales cambian de modelo, de diseño, tamaño y colores, pero, según los fabricantes de juguetes, siguen siendo los más buscados. ("Evolución de la vida", Alejandro Rubio Dalmati).

El hecho que los artistas se hayan preocupado de los juegos y juguetes como tema de su obra, nos aporta otro aspecto acerca de la importancia de éstos en la vida humana. El juego está más en el sujeto que en los objetos; es más una actitud que una cosa.

Y el artista nos ofrece en su pintura algo más que una simple representación, nos ofrece un retrato sociológico, nos ofrece sus propias vivencias en su expresión, como en este mural.

Es importante para la historia del mural en Chile, mencionar el proyecto del Ministerio de Educación, a partir de 1945, para decorar las escuelas del país. Este mural pintado por Fernando Marcos (seis x tres metros) forma parte de dicho proyecto. Se trata de un "Homenaje a Gabriela Mistral y a los trabajadores del salitre" que se destaca por su gran fuerza y su profundo sentido social. Llama a interés el dominio de colores rojizo-amarillos con que Marcos resolvió las sugerencias de la lejanía y de la soledad pampinas. La aparición de Gabriela Mistral en un costado de este mural, rodeada de niños, es un acierto. También impresiona el muchacho que sostiene en una mano una banderita chilena. En el detalle podemos observar a la niña que camina de la mano de su madre, mientras sostiene en la otra un pequeño remolino de papel.

El artista también juega al crear. En la producción de su obra juega con los elementos - los almacenados en su mente y los de su imaginación. El arte recrea la vida misma en función de los sentimientos del autor.

En esta pintura: "Atardecer en metrópolis", Ruperto Cádiz nos propone lo imaginario de la realidad cotidiana. El artista crea una iconografía personal, donde las temáticas y lo lúdico de éstas, invitan a entrar en su mundo.

La variedad de juegos y juguetes es infinita. Sin embargo, cabe destacar que los dos juegos considerados más universales, que trascienden el tiempo y el espacio y que parecen destinados a durar para siempre son las muñecas y las pelotas. Si la pelota es el juguete de los niños de todos los tiempos, la muñeca es la preferida de las niñas.

LA MUÑECA

La muñeca atrae a las niñas porque les permite un juego de mímica imitativa y ejercitación, especialmente del instinto materno, el cual se presenta sublimado en la fase lúdica. Aman a su muñeca, la cuidan, la educan. Las muñecas siempre han representado las costumbres y la moda de su época.

En este cuadro de Cosme San Martín: "La lectura" se puede observar una escena hogareña, como tantas otras del pintor, donde en el extremo inferior observamos a una niña jugando con su muñeca.

En la década de los sesenta se pintan varios murales, como éste que vemos aquí, en la escuela México de Lota, realizado en 1962 por Julio Escámez, con la técnica a base de clara de huevo y tierra de color. La obra es realista y tiende a un estilo ingenuo. En este acercamiento se destaca la niña con la muñeca entre sus brazos.

Mural pintado en homenaje a la mujer durante la campaña electoral 1963-64. Santiago, Chile. Al calor de la lucha electoral de los años 1963-1964 se gesta un tipo de mural abierto y colectivo, principalmente en Santiago. Se realizan rayados rápidos y murales callejeros, en los que participan pintores

de trayectoria, estudiantes de arte, trabajadores y pobladores.

Este tipo de expresión artística —de contenido social y político— asentaría las bases de lo que sería el mural callejero desarrollado con un amplio sentido social y popular entre los años 1970-73 y que, posteriormente, después de años de silencio, reaparece en la década de los ochenta con gran fuerza, hondo dramatismo y sentido de denuncia, reflejo del acontecer social y político imperante. En este tipo de mural hay una cierta condición efímera y el temor a desaparecer condiciona su existencia.

Hemos visto juegos y juguetes en escultura, relieve, mural y pintura de caballete.

En la siguiente diapositiva, un óleo sobre tela, observaremos el cuadro "Retrato de Pilar", del artista Sergio Montecino, premio nacional de arte en 1993. Montecino es uno de los pintores más destacados en la exaltación del colorido subjetivo del "fauvismo", pero ambientándolo a la realidad nacional. En esta obra de Pilar y su muñeca, podemos ver el fuerte contraste de colores que realza el tema.

OTRO JUGUETE POPULAR: LA PELOTA

Su atractivo parece radicar en su sencillez, su movilidad, su plasticidad. La pelota es conocida en todos los pueblos y en todas las latitudes. Desarrolla la constancia porque la práctica es lo más importante y cada golpe, cada lanzamiento, cada posición del cuerpo produce un efecto diferente.

"Araucanos": litografía coloreada de Lehnert a partir de un dibujo de Claudio Gay. Lámina del Atlas de la "Historia Física y Política de Chile" 1843-1854. El autor Claudio Gay vino en una misión científica, al igual que otras tantas que exploraron detalladamente el territorio nacional sentando las primeras bases de la ciencia local y fijaron literalmente la imagen del país. Junto a la pareja de adultos hay un niño que juega a "la chueca", juego muy popular entre los mapuches.

"Laguna del Parque Cousiño" del pintor chileno Alberto Orrego Luco. 1887. Oleo sobre tela de 51 x 90 cm. El artista logra frescura y espontaneidad mediante el uso reiterado del verde que inunda la totalidad de la tela, dando algunos toques cálidos, en ciertos elementos como es el sombrero y el abanico de la madre y la pelota de la niña.

"El jugador de chueca" es una de las mejores esculturas de Nicanor Plaza (1844-1919), la perfección del volumen, las líneas ágiles y tensas que definen la postura y el efecto de claroscuro que se concentra en la superficie del bronce. Representa a un muchacho araucano ejercitándose en el típico juego de su raza.

Hay una enorme variedad de pelotas y de juegos relacionados con ellas, en esta pintura "El organillero", de Dora Aguila, aparece además, junto a las pelotas de colores amarradas con un elástico, el remolino, cuyas astas se mueven al soplarlas o con el viento.

El mismo tema "El organillero" de Reinaldo Villaseñor logra la acertada mezcla de temática popular, estilo de calidad y fuerza, logrando penetrar lo más cierto del costumbrismo en la ciudad.

El organillero es un personaje popular que todavía recorre las calles tocando música y vendiendo sus juguetes.

TROMPO

Juguete de madera dura, de forma cónica, con una cabecita y que termina con una púa de fierro, el cual se enrolla con un cordel para arrojarlo y hacerlo bailar. La habilidad para jugarlo se mide individualmente o en competencia y la creatividad se refleja en las nuevas maneras de lanzarlo que inventan los jugadores.

Pintores, poetas y músicos chilenos se han inspirado en este juguete.

"El niño del trompo", xilografía de Carlos Hermsilla (1905-1991). El artista decía: "Las ideas que yo expreso en mis grabados reflejan mi vida. Yo vivo en un barrio popular donde estoy en contacto con la gente del pueblo. Y vienen aquí, o yo me siento allá, en la orilla de la calle, rodeado de niños del pueblo. Es una identificación con mi ambiente".

El aro es un juguete prácticamente desaparecido. Se trata de un arco el cual se hace dar vuelta con un palillo. Durante el primer cuarto de este siglo, se jugaba al aro y era moda que las niñas con vestidos adornados con blondas y los niños con trajes de marineros, se fotografiaran o fueran llevados a cuadros pintados al óleo.

"Paseo Atkinson" en Valparaíso, un óleo sobre tela de 160 x 170 cm. de Alfredo Helsby (1862-1933). El artista nos presenta la frescura de una visión al aire libre, luminosa y con sombras coloreadas. Las influencias de la pintura impresionista son evidentes. La niña jugando con el aro, con su blanco vestido al viento, imprime al cuadro un sentido de animación cotidiana. El pintor logra la transparencia del aire costero y la luz de un día de sol en la playa.

El volantín, el cometa, tratado en la actividad lúdica, es un elemento astral.

Este entretenimiento y juguete ha sido tomado por poetas como Roque Esteban Scarpa, y pintores chilenos.

"Volantines", dibujo de Carmen Silva. Su obra está relacionada directamente con el mundo real, en el cual predomina la figura humana y los objetos que acompañan al hombre.

"Fonda de Fiesta" de Julio Escámez, es un óleo sobre tela que mide 80 x 100 cm. En él observamos a un niño con un volantín en sus manos. Aunque ésta es una pintura de caballete, Julio Escámez se ha destacado más como muralista, tal como pudimos observar en los murales vistos anteriormente.

Otra pintura de este mismo autor es: "Niños y girasoles", óleo sobre tela de 152 x 110 cm., donde se aprecia la influencia del pintor mexicano Diego Rivera.

"Mural en Pudahuel". Como decía anteriormente, alrededor de 1980 se va gestando en las poblaciones una forma de expresar las inquietudes y aparecen nuevamente los murales, en forma clandestina. Son trabajos que tienen un carácter popular, colectivo y transitorio. Aquí podemos observar al niño con su volantín.

Israel Roa es un pintor nacido en 1909, premio nacional de arte en 1985, que se caracteriza por la fuerza expresiva de los paisajes y de los temas chilenos. Sus composiciones mejor logradas son las escenas de costumbres en las que revive las fiestas populares. Una agitación auténticamente popular recorre con rápidos brochazos el ambiente festivo del "Dieciocho de septiembre". Contra el cielo barrido por anchos toques de azules y blancos ondulan volantines y en el amplio paisaje se despliega el trajín de la gente. A la derecha se puede observar el "palo ensebado" que consiste en una vara de 5 a 6 metros y de unos 20 cm. de diámetro, que clavada en la tierra está totalmente derecha, untada de grasa por la cual se trepa hasta alcanzar un premio atado en la cima. Su origen se encuentra en Italia, siglos XVI y XVII, en las fiestas populares. En Chile, todavía se juega al palo ensebado en algunas fiestas en el campo o en regiones rurales.

Como decía al empezar, este trabajo corresponde a una investigación inicial, en la plástica chilena, de juegos y juguetes populares como tema. Aun cuando en mi búsqueda he encontrado pinturas de juegos de bolitas o canicas, luche o rayuela, rondas, columpios, cunitas, centré mi atención sólo en algunos juegos haciendo un recorrido, un poco desordenado, al azar, por el arte chileno; el hilo conductor ha sido el juego popular y el juguete como tema artístico. No importa ni la clase social, ni la época histórica, ni el estilo artístico, sólo la persistencia de lo lúdico. Más allá de cualquier diferencia, hay algo que se mantiene y eso es, en esencia la capacidad de soñar.

BIBLIOGRAFÍA

- Bellange, Eve. *El mural como reflejo de la realidad social en Chile*. LOM Ediciones y Ediciones Chile América Cesoc. 1995.
- Cruz, Isabel. Chile a color. Arte. "Historia de la Pintura y Escultura en Chile" desde la Colonia al S. XX. De Antártica S.A. 1984.
- Plath, Oreste. *Origen y folklor de los juegos en Chile: ritos, mitos y tradiciones*. Santiago, Grijalbo. 1998.
- Rodríguez, Mauro y Ketchum Martha. *Creatividad en los juegos y juguetes*. Editorial Pax México. 1992.

LO NUEVO Y LO VIEJO EN LA CULTURA DE LA INFANCIA Acerca de algunos juegos tradicionales*

MARÍA MARTA PASINI

Facultad de Ciencias Humanas, UNICEN, Argentina

Esta presentación pretende asomarse al universo de los juegos infantiles a través de un análisis iconográfico y lingüístico, tratando de desentrañar algunos misterios que rodean la extraordinaria preservación que la infancia hace del campo de lo imaginario. Arrojando luz sobre el origen de juegos y juguetes infantiles, su extraña conservación a través de los siglos y las leyes de corrupción, extinción y olvido. Para ello realizaré un estudio de 35 juegos de los que integran la obra *JUEGOS DE NIÑOS* perteneciente al pintor flamenco costumbrista Pedro Bruegel, apodado "el viejo" o "Bruegel de los campesinos", por mezclarse con las gentes de las aldeas para encontrar motivos para sus creaciones. La obra fue realizada en el año 1560 y el original de un tamaño de 118 x 161 cms. se encuentra en el Kunsthistorisches Museum (Museo de Historia del

Arte) de la ciudad de Viena. Para trabajar el carácter conservador de la transmisión oral ritualizada de los juegos de la infancia transcribiré dos antiquísimos juegos compilados en la ciudad de Tandil en la Pascua del año 1998.

JUEGOS DE NIÑOS

Universo cerrado, íntimo, privado, en donde los niños se adueñan de la escena. Un mundo dentro de otro mundo. Metáfora del jugar de la infancia en todos los tiempos y lugares.



* Notas Este trabajo fue presentado en el IV Congreso en su análisis de la obra *Juegos de Niños* en forma de Audiovisual. En su ulterior transcripción para publicar no se hizo referencia precisa a las fuentes de retahílas de manera pormenorizada, respetando el propósito inicial: provocar un sacudimiento vinculado a la riqueza y al valor social y antropológico de los juegos infantiles, llamando la atención sobre un universo sometido a leyes de extinción y olvido, amenazado de extinción de manera acelerada.

Las imágenes expresan con elocuencia las posturas corporales y las acciones centrales de cada juego. Las retahílas, textos que conforman el decir poético de la infancia, las enriquecen con la fuerza y el encanto de la palabra.

JUEGOS CON OBJETOS LUDICOS

Mitos y rituales con sus objetos de culto y veneración que devienen juguetes. La taba, los aros, la muñeca, los trompos, el bronzidor y la matraca, los zancos, los globos de vejiga. Juegos con objetos que bien podemos calificar como vivientes, modificadores del tiempo y el espacio, provocando en el cuerpo una experiencia fuerte ligada a la complejidad psíquica y orgánica de los participantes.

CINCO CHINAS

Arrojar al aire y recibir con el revés de la palma de la mano.

Pan, pancito
De los chavitos
De la chavala
Que está en la ventana
Charla que charla



AROS

El mundo adulto provee objetos que la infancia recupera. Recortes de grandes toneles se transforman para el movimiento y el regocijo.



BRUNZIDOR Y MATRACAS

Atar la piedra con una piedrecillas, se la hace girar por encima de la cabeza. El movimiento remeda el ruido del molino. Anuncios y exorcismos, vinculados con celebraciones religiosas.



MUÑECAS

Convivencia ritual lúdica en un objeto usado por las niñas del mundo, en el que se ocultan y subyacen antiguos rituales de aseguramiento de la fertilidad.



GLOBOS CON VEJIGAS

Símbolo de soplos locos y vientos en tiempos de carnaval.



ZANCOS

Cuanto más alto se está, más protegido de los espíritus del mal.



TROMPOS

Objetos derivados de prácticas adivinatorias. Estado de encantamiento por la mirada de sus vueltas incesantes. Búsqueda del éxtasis. Ejemplo elocuente de la transformación de objetos sacros al terreno de lo profano. El artesano que lo fabrica busca efectos auditivos, táctiles o cromáticos. Las percepciones sensoriales se acompañan de un texto, en el que su patrón rítmico acerca el objeto a la afectividad del jugador. Estado hipnótico o de encantamiento en la quietud aparente de su máxima rotación.

Para bailar me pongo la capa
 Para bailar me la vuelvo a quitar
 Pues no puedo bailar con capa
 Y sin capa no puedo bailar.



Las formas, los sonidos, los movimientos, en búsqueda del alejamiento de los espíritus malignos. Prácticas de aseguramiento de la fertilidad, ceremonias nupciales, alejamiento de los poderes del maligno. Perdido su primitivo significado. Permanece el gesto y el objeto en búsqueda de renovadas significaciones.

JUEGOS DE VERTIGO

En los juegos se ligan tiempos míticos y biológicos. La infancia desplaza al universo de la representación sus propios ritmos internos, empleando modalidades de despliegue y simulacro para lograr una diferente percepción del universo. Persecución del trance, el aturdimiento, destruir por un instante la estabilidad de lo establecido, búsqueda momentánea del pánico voluptuoso.

TREPAR, NADAR, RODAR SILLITA DE ORO



TRENCITO

BALANCEO DE BARRIL



Trepar, nadar, rodar, ser trasladado en sillita de oro, balancearse en barril.

Juegos de vértigo en los que los niños buscan momentáneamente la pérdida del equilibrio, placer en el logro de formas diferentes de la percepción.

Embriaguez de movimientos giratorios o de balanceo, para deslizarse de la realidad hacia otras zonas.

JUEGOS CON EL CUERPO

El cuerpo es el juguete. El compromiso, corporal en los juegos abre un nuevo horizonte de conductas exploratorias que enriquecen el campo perceptual y el conocimiento del mundo.

ZETA BALLESTA

Zeta Ballesta

La niña de la cuesta

Zeta muleta

Que dijo mi madre

Que estaba en ésta



O: Telar Bayesta

¿En cuál? En ésta.

Versiones diferentes:

Cesta, ballesta

Martín de la Cuesta

Tenía un buey

Que sabía arar

Que sí, que no

Que en esta está.

Esta, ballesta

Camino me cuesta

Decir la verdad

dice mi madre que en esta está.

Primitivos sistemas de conteo expresados a través de juegos rimados de origen muy antiguo basados en la selección de las víctimas en los rituales de sacrificios.

CAZANDO LIBÉLULAS

Con una red, haciéndoles jugar carreras atándolas por las alas con un hilo. El universo vegetal y animal tan próximo al mundo de los niños, brinda motivos para la entretención y la ensoñación.



TRAER A CUESTAS

Sal Salero
Vendrás caballero
Zarzabuca,
de rabo de cuca,
de cucandar,
que ni sabe arar
ni pan comer
vete a esconder
detrás de la puerta
de San Miguel.



Juegos que son la algarabía de allende, que quien la habla no la sabe y quien la escucha no la entiende.

PALOMILLA BLANCA

Juego de salto sorteando una valla corporal.

Palomilla blanca, que pone,
que pare HA, HE, HA, HE.



ABEJORRO

Se tapan las orejas imitando el sonido de la abeja, y dan una cachetada al que se distrae.



FIL DERECHO, o CORRE CALLE, o SALTO DE MULA, o RANGO

A la una anda la mula
 A las dos la coz
 A las tres San Andrés
 A las cuatro salto
 A las cinco salto y brinco



Al pie derecho
 Que este bien hecho
 Con yerba Santa
 Que no te canta.

LA GATA PARIDA

Juego de presión y expulsión de significado misterioso. Sentados en un banco empujan hacia el centro, para expulsar a un compañero. Pierde el que no soporta la presión y cae del banco.

LOS JUEGOS DEL MUNDO AL REVES

En el espacio representacional se busca mirar desde otro lugar, cambiando radicalmente el ángulo de la percepción; zona multidimensional en el que los participantes se alejan de su realidad temporal. Buscando la alteración de las leyes de la normalidad.

**VUELTA CARNERO
 ZANCOS ALTOS**



BARRAS PARA EQUILIBRIO TRENCITOS



EQUILIBRIO CON ESCOBA

Exploración del orden y el desorden, dar volteretas y detener por un instante la forma establecida.

Trastocamiento del mundo. Sentido del sin sentido.



JUEGOS DE SIMULACRO

Desde el inicio de la humanidad se encuentran señales de la representación. En el rito y el juego nace el disfraz. Ser uno y ser otro, búsqueda permanente de un estado de metamorfosis, fingimiento con el que los niños cambian su entorno espacial y su mundo interno, constituyéndose en alguien diferente. EL término latino PERSONA designaba la máscara que deriva del vocablo griego *personnando*, de significado: resonante.

CABALLITOS

De las percepciones del entorno, el objeto real se toma como modelo para el objeto mental, base de la dramatización. El adulto provee los primeros juguetes.



MASCARAS

Proyección de situaciones representacionales que le permiten a la especie encontrar su identidad y disminuir el impacto de la muerte.



CORCEL DE MADERA

Ausentarse, alejarse.
Sale el caballito blanco
Alumbrando todo el campo
Sale el caballito negro
Alumbrando todo el cielo.



JUEGOS DE BURLA y CHANZA

La infancia receipta las prácticas sociales y costumbres de los adultos. A través de la ascesis se incorpora en el mundo social y repiensa sus propias condiciones de valor, fortaleza y aceptación de los otros.

REPELON

Juego de muchachos, de oprobio, de tirón de pelos.



BURRO CRUJE LA HABA

Escena de grotesco corporal, donde uno trata de derribar a otro.

Crujalba garbanzo
me montaré
en este borriquito manso.



CABALLOS Y CABALLEROS

Juegos de competencia, probar las fuerzas frente a un contrincante. Resabio de torneos, con caballos y caballeros.



LA GALLINA CIEGA

Ritual de búsqueda de pareja, misterio y regocijo de tocar y ser tocado.

Par Gallinetas al corral
¿Qué se te ha perdido?
Una aguja y un dedal
Pues échalo a buscar.

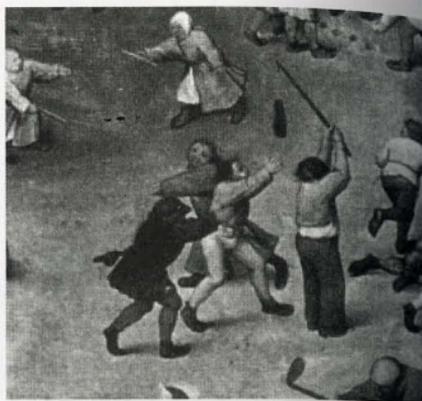


PALOS VIENEN

Juego de fustigación, de burla del otro, que asesta palos a los jugadores. Imitación de la ceguera.

Palos vienen
Palos van.

Yo soy ciego y no veo nada
A quien diere no se me da nada



LA OLLA DE MIEL

La ronda como imagen de la unidad con un centro en el que se ubica el que logra el lugar más móvil e inquietante de la representación. Pellizcar, burlar, hasta ser alcanzado por el que en el centro está.

Juguemos a burlar la olla
Asidos y en ruedo
Chirlón con el dedo
También llamado
SIEMBRO Y AVISO:
Siembro y aviso
pan y panizo
Si no hay quien lo coma
cómalo Mahoma.



MASCULILLO

Antiguas prácticas de bochorno de los delincuentes, que hacen nacer juegos. Mantear elevando y dejar caer bruscamente sobre el suelo, dando un trastazo.



PIÑATA

Consiste en romper una olla de barro con un palo.

Castaño verde
Piña madura
Dale de palos
A la olla dura.
No quiero oro
No quiero plata
Yo lo que quiero
Es romper piñata



JUEGOS REPRESENTACIONALES FUNDANTES DE UN NUEVO ORDEN

LA PROCESIÓN DE LA BODA

Representación anticipatoria de futuros roles. Prácticas sociales de rituales significativos. Momentos ceremoniales de alto contenido emocional replicados en los juegos.



JUEGOS DE NIÑOS (Fragmento)



La calle como espacio de juego y comunicación permite una continuidad generacional en la preservación de las estructuras lúdicas. Campo representacional configurado por elementos ilusorios, con especiales características de tiempo y lugar. Ligazones afectivas y del imaginario en un espacio simbólico común, en un conglomerado lúdico en el que participan más de 200 niños y niñas, que expresa orden y la posibilidad de regularse a sí mismo.

Juegos de Niños como obra de arte exalta de la armonía y la paz. Tuvo en su momento histórico un matiz fuertemente contestatario, contra las sanciones y prohibiciones que pesaban sobre los juegos y celebraciones populares y constituye un hito en la génesis de la concepción de la infancia.

CONSIDERACIONES SOBRE LA CONSERVACION DE LOS JUEGOS INFANTILES

Todos los niños del mundo juegan, lo hacen de manera extrañamente parecida y es esa actividad tan importante en sus vidas, que bien puede afirmarse que el juego es la razón de ser de la infancia.

Las formas de transmisión oral, en un proceso temporal de larga duración, han preservado los juegos y los ha esparcido por el mundo entero. Constituyéndose la sociedad de los niños en la mas conservadora de las sociedades humanas.

De la memoria y la voz de una abuela de Tandil conocimos la estructura de dos antiquísimos juegos el "Trico tran" y "La Musa musa". La presencia del mayor asegura la conservación en la memoria de la infancia¹.

La compilación fue hecha en una mágica Pascua del 98 en una casa grande y acogedora de la ciudad serrana. Allí se habilita para cada fiesta un lugar para el encuentro y las prácticas lúdicas de los niños.

... "mamá nos mandaba jugar afuera para que no molestáramos a nuestro padre. Mamá decía: - A cantar, a jugar. - ¿Y a que podemos jugar?. - Al trico tran.- ¿Y cómo se juega mamá?. - Pues uno se sienta en un banquito y otro se pone con la cabecita abajo sobre la falda y los demás golpean sobre la espalda diciendo:

Trico tran (una manito va y una manito viene, una sube y otra baja)
Trico tran, por la calle cordobán, el tercero garrobero, ¿Cuántos dedos hay en el medio?

...Entonces cada uno de los chicos que está jugando pone sus deditos Uno pone uno, el otro pone dos, el otro tres, el otro toda la manito y el que está boca abajo tiene que adivinar cuántos dedos hay sobre su espalda. Suponte, si el niño dice 20:

Si hubieras dicho 25

No te hubiera dado más.

Y nuevamente:

Trico tran....etc,etc.....

¹ Informante: Adela Natividad Berroeta, 76 años. Oriunda de Balcarce. Pcia. de Buenos Aires. Grabación realizada en Tandil el domingo de Pascua de 1998.

Si dice 14
 Si hubieras dicho 10
 No te hubiera dado más
 Si el que esta boca abajo acierta sale
 y se pone otro niño.

En la misma posición se juega a LA
 MUSA MUSA

A la musa musa

A la cáscara tusa

Al trasco real

*A amagar y no dar (se mantienen las
 manos en el aire sin golpear)*

Dar sin reír, (se evita reír)

Dar sin hablar (se evita hablar)

*Repizquito en la cola y echarse a
 volar.*

(Se pellizca al que está boca abajo)

Recogemos del relato de la abuela la
 descripción fiel de su estructura:

...Todos los chicos salen y se esconden. Es una escondida a la española. Este juego lo jugaba mi madre en el siglo pasado. Vino de España en el año 1909 y ya la jugaba en la región de Andalucía cuando era chiquita. Cuando corren y esquivan al que los busca dicen tocando el lugar de la partida: pica". Cada continente, país y región organiza y hace crecer su herencia lúdica, cambia los nombres de los juegos, transforma sus retahílas haciendo uso de una gran variedad lexical. Ejemplo de ello son los diferentes nombres con que se llama a un mismo juego: "Trico, tran", "Trico, trico, tras", "Pim pam, conillán", "Recotín, recotán". ¿Cuántos dedos hay detrás?". El origen se encuentra en la cultura romana y su primera localización escrita en el año 1400.

Diferentes versiones enriquecen su estructura:

Recotín, recotán

¿cuántos dedos hay detrás?

Y otra: Trico, trico, tras,

¿Cuántos dedos hay detrás?

O:

A la triqui, triquitran

De codin, de codan

De la caña cordobán

A la vera, vera van

Al cuchillo caramelo

Del palacio a la cocina

¿Cuántos dedos hay en medio?

¿Cuántos dedos tienes encima?

Del Siglo XVI:

Recotín y recotaz,

nunca está su casa en paz.

Juegos de la infancia, espacio de encuentro, entretejido de múltiples voces con las voces que vienen de lejanos tiempos, lugar cerrado, íntimo, privado. Un mundo dentro del mundo. Que las resonancias que esta aproximación ha provocado en nuestras propias historias operen a modo de conclusión.

BIBLIOGRAFÍA

- CARO, RODRIGO. *Días Geniales y Ludicros*. Espasa Calpe, Madrid, 1978, Volumen I y II.
- CHATEAUX, JEAN. *Psicología de los Juegos Infantiles*. Kapelusz, Buenos Aires, 1976.
- ELSCHENBROICH, D. *El Juego de los Niños*. Zero. S.A. Bilbao, 1979.
- GROTE, ANDREAS; PAYRÓ, JULIO. *Pedro Bruegel*. Pinacoteca de los Genios. Editorial Codex S.A., Buenos Aires, 1964.

PELEGRÍN, ANA. *Cada cual atiende su Juego*. Cincel, Madrid, 1984.

PELEGRÍN, ANA. *La flor de la maravilla*. Madrid, 1999. Fundación Germán Sánchez Ruipérez, Madrid, 1996

PELEGRÍN, ANA. *Repertorio de Antiguos Juegos Infantiles*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Departamento de Antropología de España y América. Madrid, 1998.

s/a. *Los grandes Pintores BRUEGEL*. Buenos Aires. Viscontea s/f.

PLATH, ORESTE. *Aproximación Histórica-Folklorica de los Juegos en Chile*. Editorial Nascimento. Chile, 1986.

WEISZ, GABRIEL. *El Juego Viviente*. Siglo XXI Editores México, 1996.

MANIFESTACIONES FOLKLÓRICAS DE UN SECTOR DE LOS VALLES CALCHAQUIES

RAUL CHULIVER

Guitarrista- Estudioso del Folklore

Brindaré una reseña sobre las manifestaciones folklóricas de un sector de los Valles Calchaquíes. En septiembre de 1997, recorrí saliendo de Salta, capital, diversos pueblitos y tomé nota de lo que me parecería más importante, sin ser investigador, arqueólogo, sólo como estudioso del folklore, acerca de las manifestaciones folklóricas de esta zona del país, así toqué lugares como Cachi, Molinos, Cafayate, Quebrada del Infiernillo, Ruinas de los Quilmes, Tolombón, Amaicha del Valle, Caseríos, Tafí, Ampascachi, La Viña, Talapampa, Tres Cruces.

Lugares y paisajes espléndidos, encontrándome y parando a lugareños para preguntar sobre sus costumbres actuales, tanto materiales, como espirituales. Sabemos que las primeras ocupan un lugar en el espacio (viviendas, alimentación, útiles de labranza, artesanías, atuendo) y las segundas, la música, las leyendas, las coplas.

Es así que aquí, en estos pueblitos, todavía están vivas algunas de las expresiones folklóricas. En el mapa vemos los distintos pueblitos que recorrí.

Punto de partida: Salta. En el mes de septiembre se realiza el Culto al Señor y la Virgen de los Milagros, patronos seculares de la salteñidad. El pueblo de Salta, fiel a su juramento empeñado hace más de tres siglos, todos los años pasea por las arterias de la ciudad a las veneradas imágenes en solemne celebración, concurre gente de todas partes del país, volcándose multitudinariamente en esos días hacia la Catedral y calles adyacentes para vivir extraordinarias jornadas de fe y alegría, cuyo colorido es un espectáculo indescriptible, el que culmina con la gigantesca procesión final, entonando himnos del Señor y la Virgen del Milagro, entre ellos:

“Señor del Milagro / Cristo Redentor
del pueblo de Salta / no apartes tu amor”

Miles de pañuelos blancos van saludando a las imágenes a su paso en lenta procesión por las calles de Salta y alrededor de la plaza 9 de Julio.

Muchas son las celebraciones religiosas que concitan la devoción popular de los creyentes de las diversas comarcas provincianas: Semana Santa, también muy importante celebración. Todos los pueblos son naturalmente religiosos, en sus casa hay un lugar destinado al culto, tienen arraigado afecto por sus patronos .

Así emprendí viaje hacia los Valles Calchaquíes, por ruta 68 pasando por Cerrillos, La Merced, llegamos a Ampascachi, pasó un lugareño, le pregunté acerca del topónimo y me respondió quiere decir "Cuesta de Sal", una voz indígena, este fue un pueblo de asentamiento de una antigua tribu indígena. No pasan los 300 habitantes.

Luego llegamos a La Viña, con algunas calles de tierra y un templo de construcción centenaria bajo la advocación de San Antonio de Padua, cuya festividad se celebra para el 13 de junio, con gran despliegue de colorido criollo. Los lugareños con útiles de labranza antiguos se dedican al cultivo de hortalizas y legumbres, vi roturar la tierra con el antiguo arado de madera tirado por un caballo y el paisano a pie, manteniendo antiguas costumbres, cultivan ají picante, porotos, y tabaco dentro de los cultivos industriales.

Continuando llegamos a Talapampa, pregunto a un lugareño cuántos habitantes había, "apenas 300". Talapampa: significa "campo de talas", hoy decayó notablemente este poblado, me decían fue próspero en 1910 a 1915 cuando este paraje era punta de riel.

Después de transitar unos kilómetros, por ruta 68 llego a Alemanía. Sí, con acento en la "i", porque así lo llaman los lugareños a este pequeño caserío, detenido en el tiempo, donde hoy viven 7 personas, que está enclavado al pie de la Quebrada de Cafayate. Traspasé ese puente de hierro y parecía haber penetrado en el tiempo. Sólo un changuito, y su abuelo Secundino Oloza, nativo del lugar, que me contó que el nombre del paraje se debe a un colono alemán a quien le fueron otorgadas estas tierras. Agregaba Secundino "...Trabajé en el ferrocarril que llegaba de Salta hasta aquí, porque era un lugar minero, el tren ya no circula desde hace muchos años, cuando éste dejó de correr, la gente empezó a irse...".

El caserío está nucleado alrededor de la estación de ferrocarril, hoy esta estación, las calles polvorientas, las piedras y esas viejas paredes de adobe de esas casas son mudos testigos de la historia .

Retomé la ruta cruzando parajes como Salamanca, Las Curtiembres, Abra El Sunchal, la Garganta del Diablo, para llegar a Tres Cruces. Aquí me detengo, en lo alto del cerro una apacheta y esas tres cruces. Parece que en este lugar en esa apacheta alguien depositó una pequeña cruz, quizás con intenciones de desviar hacia el lado cristiano esa práctica pagana; pero sucedió según me enteré, que los viajeros no ponían piedras, sino pequeñas cruces, hechas de

madera y hay allí varias caídas y algunas rotas, por eso el lugar se llama hoy Tres Cruces.

Luego de recorrer hermosos y pintorescos paisajes, se llega a Cafayate, lugar donde habita esta poderosa tribu. En esta tierra del vino y las frutas secas hay versiones del Huayra Puca, el viento colorado, que sopla muy fuerte.

En la plaza de Cafayate, vi un rastreador de los secretos de la música autóctona, tocador sikus, músico que se gana la vida con las artesanías, construyendo instrumentos y vasijas. Después visité la casa de Víctor Cristofani, recordado alfarero, del que Alberico Mansilla y Eduardo Falú, le escribieran esa famosa zamba "Quisiera ser alfarero". Hoy continúan sus hijas y esposa la labor emprendida por Cristofani. Son muy famosas sus vasijas de arcilla. Emplean técnicas del amasado de la arcilla y el modelado a mano y con espátulas, luego las dejan secar bajo techo en un galpón y después de un tiempo el cocido en un horno de ladrillo. Con respecto a las fiestas tradicionales aquí se venera para octubre a la Virgen del Rosario, con procesiones donde se reúne gran cantidad de gente. Por otra parte para el mes de febrero se realiza la Serenata a Cafayate, con diversos espectáculos y la participación de artistas que llegan de distintos puntos del país. No puedo dejar de mencionar los mejores vinos, y una Bodega La Banda donde se hace el etiquetado y el encorchado a mano .

Todas las manifestaciones de la vida están impregnadas de sentimiento religioso. Antes de sembrar bendicen a su manera la tierra, como ofrenda a la Pachamama.

Los Valles Calchaqués. Este nombre encierra color y magia, en las figuras de sus montañas áridas, aire diáfano, los nombres de sus pueblos y lugares son cantarinos y evocan leyendas. Las apachetas, una costumbre muy generalizada, estos altares o montículos de piedras, levantadas a la vera de los caminos, el colla al pasar por allí, se detiene para venerar a la Pachamama.

Al otro día, rumbo a Cachi, a la vera de la ruta 59, asentada en la confluencia de los ríos Calchaquí y Cachi al pie del Nevado de Cachi, población de calles irregulares y altas veredas, con su iglesia y su parroquia San José, declarada Monumento Histórico en 1945. Para enero se venera a San Antonio, Nuestra Señora de los Cielos el 13 de mayo, para Navidad los misachicos al Niño Dios, también hacemos la tijinchada para julio, me decía una pastorcita, que iba hilando la lana en su primitivo huso de hilar mientras cuidaba sus cabritas. La tijincha es una comida que se prepara para la fiesta de San Santiago, que también se venera aquí. Se hace con patas de cordero, maíz, habas, repollo y otros ingredientes. Todos los 19 de marzo de cada año, la parroquia San José conmemora sus fiestas patronales, cuyo colorido y particularidad revisten singular atractivo por los matices autóctonos de su celebración.

Hay excelentes alfareros que realizan vasijas, un tal Rolando Velázquez, que aprendió la técnica de su padre. También tejedores y tejedoras como Silvestre Yapura y Alfonso Guzmán hacen ponchos y tapices en sus telares horizontales, al aire libre, emplean las técnicas de sus ancestros. Nicasio Yapura, excelente alfarero. Estos artesanos, hacen sus piezas delicadamente trabajadas, con figuras diversas. Por esos caminos se ven pasar hoy recuas de burros transportando panes de sal, maíz y papas del cerro.

Zona de cardones, usan su tronco para construir techos, aleros, ventanas y su tronco almacena 30 lts. de agua. La figura esbelta del cardón sintetiza una leyenda, las tradiciones narran las desventuras de un amor indio truncado por el celo paterno.

Los amantes pidieron los
favores a la Pachamama
y ésta los cobijó en su
seno, para luego
convertirlos en cardones.

Dejamos estos bellos
lugares deteniéndonos a
cada instante el camino
nos obliga a ir despacio,
así poder contemplar
con mayor plenitud los
deslumbrantes paisajes
que nos va proponiendo
el camino.

Al día siguiente, continué el viaje hacia Tafí del Valle. A 11 km. de Cafayate, llegamos a Tolombón, siendo en la actualidad una pequeña población que conserva una tradición histórica, la que se remonta al siglo XVII, cuando los tolombones –tribu bravía y rebelde de la región calchaquí– aún resistían la penetración hispana. Fue fundada por Estanislao Peñalba en 1657 y se venera a Nuestra Señora del Carmen.

Proseguí viaje por la Ruta 40, ya en la provincia de Tucumán, Chañar Solo, Lampacito, Colalao del Valle, El Bañado, luego visité las Ruinas de los Quilmes, unos Kms. más adelante tomamos la ruta 307 hacia Amaicha del Valle. Típico poblado de montaña, con casas construidas en adobe, cercas pircadas, y las frescas sombras de alamos y sauces. Me decían los lugareños que Amaicha en lengua quechua significa “Lugar seco”. Llegué pasada la una de la tarde, la quietud es total, y un chango en la plaza. Quería comprar algo tradicional, le hablo y me dice apúrese buen señor, porque aquí se trabaja de mañana no más, los negocios vuelven a abrir después de la seis, por que la gente está sesteando.

La plaza desierta, pero estalla de alegría cuando se realiza la Fiesta de la Pachamama, coincidiendo con la semana del Carnaval, en febrero.

Amaicha, famosa por sus tradiciones folklóricas, sus cantos, sus mitos. Anualmente se lleva a cabo esta tradicional fiesta, donde se elige a la abuela más viejita como Pachamama.

Se revive con gran celebridad los ritos en honor a la Madre Tierra, para protección de las cosechas y animales y al son de las copleras entonando con sus cajas chayeras distintas coplas se vive un clima especial que se mezcla de supersticiones y algarabía. La fiesta mezcla de creencias indígenas y cristianas dura tres días. Sus ecos con regusto a vino patero, elaborado según viejas tradiciones resuena en los valles.

La gente del lugar se dedica a la herboristería, puestos de yerbas y yuyos como yareta, chachacoma, muña-muña, y otros, son yuyos del Aconquija.

Las comidas, otra de las manifestaciones vigentes, hay una gran cantidad de recetas a base de maíz y condimentos fuertes, como ají y pimentón. Las empanadas, tamales, humita, locro, estas son algunas de las comidas típicas que pueden ser degustadas en los restaurant o casa de comida, pero hay infinitos platos, como mote, carbonada, los quesos, preparados con leche de cabra y se destacan los Quesos de Taffí del Valle, los secretos vienen transmitidos por generaciones. También estos se suelen comer con arrope (especie de dulce espeso, hay de chañar, mistol), o con caña de miel.

Saliendo de Amaicha hacia Taffí, tras recorrer unos kms, un puesto sobre la ruta, un tejedor de ponchos, mantas, tapices, excelentes trabajos, mientras elegíamos con mi esposa uno de ellos, presto atención y oigo los rústicos acordes de un violín y un bombo. Era un misachico, así surgió por el camino un grupo de campesinos, collas, de esta zona, con una pequeña imagen en andas. Estabamos cerca de Caseríos pequeño poblado que no pasaba las 20 familias

Me acerco cordialmente a uno de ellos para preguntar. El grupo, caminando, hombres, mujeres, ancianos y algunos niños, rostros inalterables todos, sin otra oración que la muda presencia, rezando en voz baja y adelante del grupo los tocadores de instrumentos, dos paisanos, uno el violín y otro el bombo, tocando alguna melodía casi siempre igual y la Virgen en andas.

Pregunté en homenaje a quién era el misachico. El colla me miró, siguió caminando, yo con él. Sé que el colla que habita en estas regiones montañosas se aísla junto con su familia del resto de la humanidad, es desconfiado por naturaleza. Allí iba yo escuchando esos descompasados acordes del violín y los golpeteos del bombo, y esperando que el colla me respondiera. Hasta que me dice estamos venerando a la Virgen de la Merced —era 24 de septiembre— venimos de celebrar misa en Amaicha y ahora regresamos a Caseríos, es nuestra patrona, todos los años la veneramos y le agradecemos a la Virgencita el

haber salvado a mi cuñado en la guerra de las Malvinas. Así los acompañé hasta la puerta de su casa, en la que había un pequeño altar con velas encendidas. Hasta aquí llegamos, señor, me dice. Y así nos dimos la mano y dejé a ese hombre, vestido con pantalón vaquero, remera y zapatillas que siguiera su camino. Y yo seguir recorriendo Ampimpa, Quebrada del Infiernillo, el día es breve en la montaña, estamos a 3042 m.a.s.n.m., en medio de la soledad y el silencio y un changuito llevando sus cabras, atravesando la Quebrada. La vegetación es poca, sólo cardones. En esta zona de los valles, distinguimos una importante especie cantable, basado casi siempre sobre tres notas que se acompaña el colla con su caja, aquí la llaman el joi-joi, es porque el campesino antes de comenzar a cantar su copla, prueba su voz, con esa forma. Una copla de esta región es:

Me gusta verlo al verano / cuando los pastos maduran
 Cuando dos se quieren bien / de una legua se saludan

Así llegamos a Tafí, con prados alpinos, con hierbas finas y tiernas, rodeada del macizo del Aconquija y sus cerros. Aquí visitamos estos lugares donde se encuentran los yacimientos arqueológicos de la cultura más antigua del N.O., la Cultura de los Tafingastas. Fiestas tradicionales se celebran en esta zona como la señalada, la demarcación del ganado menor. La fiesta del Queso.

Algunos de los usos y costumbres de los antepasados aborígenes sobreviven en el presente. Durante muchos años el aislamiento las preservó. Entre las tradiciones de mayor arraigo en esta región, la veneración de la Pachamama, ocupa un sitio de preferencia. A ella se le agradece por el engorde del ganado, o la abundancia de aguas y pastos. Sus orígenes se remontan a la época en que los incas influenciaron con su cultura a las parcialidades que habitaron la zona. Más tarde, con la llegada de los españoles, comenzó a confundirse con la religión cristiana. Sin embargo, no desapareció. Quizás una de las formas más visibles de esta tradición –además de la costumbre de verter vino o aguardiente a la tierra– sean las apachetas. Sobre estos altares construidos al aire libre los viajeros realizan sus ritos, ofreciendo a la Pachamama un poco de chicha, o caña, coca o un cigarrillo. Parte de este legado se mantiene vivo en los descendientes de aquellos habitantes de los valles y entre las silenciosas paredes de piedra de los restos arqueológicos. Sin lugar a dudas la aventura de los tiempos, entre ritos y costumbres milenarios, sobreviven todavía en los actuales habitantes de los Valles Calchaquís.

ARQUEOLOGÍA EN EL AULA: UNA EXPERIENCIA EDUCATIVA PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD

RICARDO ALVAREZ ABEL
MARCELO GODOY GALLARDO

Resumen

Se define una propuesta educativa en la comunidad indígena de Huiro, Corral, Xª Región, Chile. El ejercicio consiste en la aplicación de un modelo pedagógico pertinente en el que se realiza un viaje desde la memoria oral a la memoria material comunitaria, invitando a los niños a resignificar su entorno a partir del patrimonio comunitario. Con ellos se juega a ser investigadores, arqueólogos esforzándonos por desenterrar las capas de la memoria local, para así buscar fortalecer y legitimar los conocimientos y prácticas locales, como por ejemplo la percepción y utilización del medio ambiente (utilización de antiguas tecnologías, manejo de recursos, etc.), percepción del pasado y su representación, imágenes sobre sí mismos, autoría histórica, y otros.

La cultura local es a juicio de Bonfil Batalla¹ el universo simbólico básico, ya que reconoce que en una región conviven diferentes universos con formas propias de percibir, habitar y simbolizar. Tomando como referencia lo anterior, consideramos homologable el concepto de cultura popular, que supone aparte de esta particularidad, una apropiación desigual del capital cultural, constituyendo éste base identitaria. Siguiendo a García Canclini², entendemos la identidad como "*una construcción que se relata*", en donde existen hechos fundadores que articulan la convivencia colectiva de un grupo, y que a su vez es terriblemente dinámica, existiendo un constante trasplante y polinización de épocas y espacios.

Concordamos en que no podemos plantearla siguiendo un criterio enraizado en la concepción de una propiedad territorial, lengua común, o genotipo. Un arte fundamental de este relato de identidad lo constituye el patrimonio cultural, social y natural, tanto tangible como intangible. Bonfil Ba-

1 Pensar Nuestra Cultura. Alianza Edit. México (1993:133).

2 Consumidores y Ciudadanos. Grijalbo. México (1995:107).

talla argumenta que "implica que nosotros compartimos los significados que atribuimos a un conjunto de bienes materiales e inmateriales. Dicho de otro modo; un objeto cultural forma parte de nuestro patrimonio porque lo consideramos nuestro y porque tiene un significado semejante para todos nosotros"³.

Todo lo que aún pudiese estar presente en la cabeza de los más viejos, o bien encerrado en el subsuelo, nos sirvió de vehículo o de excusa para comenzar a estructurar el relato identitario. Todas las actividades de este taller se centraron en producir diálogo entre las diversas generaciones y entre niño y entorno, con el fin de producir una lectura de la realidad local, que hiciera posible esta resignificación y por ende, diera cuenta del valor de lo cotidiano como un componente importante en la construcción de una identidad, o una historia.

"No hubo ni voces ni imágenes, sino el sentimiento de una presencia, de una amistad muy cercana y ya, a medias, adivinaba. Luego comprendí y abandoné, con los ojos cerrados, a los encantos de mi memoria.

Existía en alguna parte, un parque lleno de abetos negros y de tilos y una vieja casa que yo amaba. Poco importaba que estuviese alejada o próxima, que no pudiese revivir en mi carne, ni abrigarme, reducida aquí, al papel de sueño; bastaba que existiese para calmar mi noche con su presencia. Ya no era ese cuerpo caído sobre un arenal, yo me orientaba, yo era el hijo de esa casa, pleno del recuerdo de sus olores, pleno de la frescura de sus vestíbulos, pleno de las voces que la habían animado. Y hasta el canto de las ranas en los pantanos llegaba hasta mí. Tenía necesidad de esas mil señales para reconocerme a mí mismo, para descubrir de qué ausencias estaba hecho el gusto de ese desierto, para encontrar un sentido a ese silencio formado de mil silencios donde las mismas ranas se callaban".

ANTOINE DE SAINT-EXUPÉRY. TIERRA DE HOMBRES

1. INTRODUCCIÓN

Durante 1998 realizamos una práctica profesional para optar al título de licenciado en Antropología. Realizamos una actividad donde mezclamos antropología y educación como una forma de satisfacer intereses personales y a la vez, sumarnos al proceso de Reforma Educativa para aportar con algunas herramientas que ofrece nuestra disciplina. Calidad y Equidad son los ejes centrales de esta propuesta educativa gubernamental. El plan MECE (Proyecto de

³ Ibid 1993:134,135.

la reforma que busca el Mejoramiento de la Calidad Educativa) parte del supuesto de educar desde la cultura local⁴.

Consideramos que la antropología ofrece posibilidades metodológicas importantes para activar -a través de procesos educativos pertinentes- procesos de reafirmación de identidad, conservación y resignificación de patrimonio. Paralelamente facilita a la sociedad civil herramientas que permiten el manejo y cuidado del patrimonio, reconociendo que esta labor no depende exclusivamente de instituciones académicas o museológicas.

Metodológicamente hablando, trabajar en y con las escuelas permite la formación de núcleos de educación patrimonial extensibles a toda la comunidad, y por ende, importantes centros de revitalización de identidad. Además, se trata de lugares neutrales dentro de las comunidades, lo que permite desarrollar este tipo de trabajo obviando las propias contradicciones y problemáticas internas comunitarias, es más esta labor educativa puede ayudar a fortalecer la conciencia colectiva, al centrarse en el fundamento histórico comunitario.

Queremos compartir este viaje que momentáneamente ha concluido. Un viaje que consistió en salir de un aula de clases universitaria para insertarnos en un aula rural, buscando ser facilitadores de un proceso educativo tendiente a recuperar parte de la historia comunitaria y, de ese modo poner al servicio de la pedagogía herramientas provenientes de la disciplina antropológica.

Este ejercicio en el aula consistió en desarrollar un proceso de construcción de la historia local de la comunidad de Huiro⁵; uniendo la historia presente en la memoria de los miembros de la comunidad y en la información arqueológica presente tanto en el subsuelo como en los artefactos de uso diario.

Propusimos un modelo pedagógico consistente en un ejercicio de recuperación de la historia oral y material desde la perspectiva de los educandos, reconociendo en ellos capacidades particulares de aprehender la realidad local, como agentes activos del aprendizaje. Se realizaron cinco talleres⁶, dentro de dos unidades pedagógicas fundamentales: Unidad 1 Del Hablar y Unidad 2 Del Excavar.

⁴ Es lo que a nivel de Reforma educativa se entiende como Educación Pertinente, ya que se busca desarrollar el proceso de aprendizaje a partir de la experiencia más inmediata del educando.

⁵ La comunidad recibe el nombre por que en sus costas se aprecia enormes cantidades de esta alga.

⁶ Inicialmente partimos con una premisa del método etnográfico, ir construyendo la teoría a partir de las direcciones que se fueran dando dentro del mismo proceso. No había una cantidad predeterminada de talleres, pero sí un criterio curricular que orientara el trabajo.

Dentro de la primera unidad realizamos una serie de actividades destinadas a explorar la memoria oral de la comunidad: recopilación de relatos, juegos, adivinanzas, leyendas y dibujos, actividades lúdicas de percepción del entorno y manejo de recursos.

En la segunda unidad exploramos el ámbito material de la comunidad, preocupándonos de apreciar las tecnologías locales y el manejo de los recursos, los sitios arqueológicos y la toponimia.

2. LA COMUNIDAD DE HUIRO

Huiro es una comunidad indígena huilliche ubicada a 30 Km. al sur de Corral, frente al Océano Pacífico y dentro de la provincia de Valdivia. Su población no supera las 130 personas, las cuales son, por autodefinición, pescadores, aunque la actual escasez de recursos marítimos los ha obligado a acrecentar su actividad agrícola y a emplearse como obreros forestales en las industrias madereras de la zona. Como ocurre con todas las minorías, se encuentran habitando las tierras más marginales de la zona (una angosta franja costera de no más de un km. de ancho agrupados en una superficie de 770 hás.) y recientemente se encuentran comunicados por una ruta distante a 10 km.

3. LA HISTORIA LOCAL TIENE LA VOZ DE LO COTIDIANO

*El Orden del Picotazo entre las Aves,
el Orden de la Palabra entre los Hombres.*

BALANDIER

No todo es picotazo entre las aves, el líder puede definirse por la eminencia de su canto o por el brillo de sus colores, pero la metáfora es válida cuando hablamos acerca de cómo una hegemonía es capaz de establecer una noción de realidad entre los demás hombres, especialmente cuando hablamos de la historia de los grupos sociales. En este sentido la construcción del pasado y en específico la construcción de un relato histórico define la posición de los grupos sociales dentro de una sociedad. Quien estampe su rúbrica sobre el relato histórico de un pueblo está legitimando sus propios procedimientos y tradiciones, sus palabras y sus imágenes del mundo.

En términos generales la historia se entiende como una narración y exposición verdadera de acontecimientos pasados y cosas memorables, sean sucesos, hechos o manifestaciones de cualquier actividad humana. En este sentido una historia local expresa lo que una historia universal u oficial no expresa, se trata de un relato acerca de sujetos que han accedido de un modo desigual al capital cultural de una sociedad, se trata de la historia de los que no forman una hegemonía y en donde las hazañas que los reivindicaban se encuentran sumergidas en lo cotidiano, sus proezas pasan inadvertidas frente a los ojos de los grandes héroes universales o nacionales.

La Historia local se asocia a una serie de otros conceptos de los que es necesario dar cuenta. Así suele confundirse con historia oral o historia de vida, o bien sus delimitaciones se entremezclan con patrimonio, identidad o cultura popular.

Una historia oral, según Salazar (pág. 11), citando a Paul Thompson, se trataría de: "(...) una historia hecha con la gente misma (...) permite que el protagonismo no se circunscriba sólo a las elites, sino que abarque también la masa anónima de la gente (...) consigue que la historia pase por dentro y hacia fuera de la comunidad. Ayuda a los menos privilegiados y sobre todo a los viejos a recuperar su dignidad y autoconfianza (...) Desafía los mitos fijados por la historia oficial, los juicios autoritarios de la tradición (...) En suma, humaniza a (todos) los seres humanos".

A juicio nuestro, consideramos que la historia oral es un método que se remite al fenómeno verbal de la historia comunitaria, como un intento de salvaguardar la tradición oral, para construir la historia de grupos con ausencia de documentación escrita y que pasan al margen de la historia oficial (Thompson, 1993:66).

Lo mismo ocurre con las historias de vida, que describen una biografía individual, dentro de un contexto determinado. Es un relato fundado en la palabra y da cuenta sobre los avatares de una persona en particular, profundizando los contextos sociales, políticos y culturales que han intervenido en el significado vital de un individuo.

Expresado ligeramente y dentro del marco de nuestro proyecto, estos instrumentos metodológicos sirven para estructurar una lectura comunitaria y la elaboración de un relato histórico. Lo mismo cabe decir de la arqueología, que la entendemos como una lectura, y al objeto arqueológico como un texto, ya que considera la naturaleza dual de la cultura material: como objeto-función y como signo "(...) un texto es un producto concreto escrito con una finalidad. Es producto de un discurso —una comunicación debidamente situada— (...) los significados de un texto derivan de la contextualización de principios abstractos de la vida cotidiana." (Hodder; 1994:164). "Todo objeto existe al mismo tiempo en muchas dimensiones significativas, y por ello, allí donde hay datos, es posible seguir exhaustivamente y hasta el final toda una densa red de asociaciones y contrastes hasta construir una interpretación del significado" (Ibid, 1994: 154).

El concepto de identidad, se asocia a nuestra definición de historia local, en el sentido que el proceso de lectura de la propia comunidad, es una lectura de la propia historia. Cuando hablamos de identidad nos referimos a una revisión de la memoria, y por lo tanto en ella se van reuniendo los diversos fragmentos que dan cuenta de nuestra individualidad histórica.

García Canclini sostiene que la identidad es *"una construcción que se relata; (donde) se establecen hechos fundadores, casi siempre referidos a la apropiación de un territorio por un pueblo o a la independencia lograda enfrentando a los externos. Se van sumando las hazañas en la que los habitantes defienden ese territorio, ordenan sus conflictos y fijan los modos legítimos de vivir en él para diferenciarse de los otros (1995:107)"*.

En cuanto al patrimonio (sea natural, social o cultural, tangible e intangible), este representa la idea de un conjunto de bienes materiales e inmateriales a los que conjuntamente le atribuimos y compartimos un significado (Batalla 1991:134, 135). El patrimonio es una expresión de la cultura, que da cuenta de un proceso histórico y social. Cada comunidad o cultura local la narra, ya sea a través de la tradición oral, las costumbres, usos sociales, etc. También se manifiesta a través del lenguaje de los artefactos, como por ejemplo la arquitectura, la artesanía, las tecnologías, etc.

Una historia local se fundamenta en el patrimonio, por que éste es la expresión real e histórica acerca de cómo un grupo social se enfrenta al entorno, y de que modo desarrollan mecanismos que permiten la convivencia del grupo (por ejemplo el desarrollo de una tecnología).

Sin pretender ser demasiado reduccionistas, consideramos que las Historias locales son una expresión discursiva de identidad, y que el patrimonio constituye su principal corpus de significado.

4. DEL HABLAR AL EXCAVAR. CONSIDERACIONES CONCEPTUALES Y METODOLÓGICAS

Trabajamos con 16 niños de la comunidad, todos alumnos de la escuela⁷ y que se encontraban cursando entre 1° y 6° grado (enfaticamos el trabajo con los niños de entre 4° y 6°, el resto de los niños participó aún cuando curricularmente no cabían dentro de esta actividad, no quisimos excluirlos por su menor edad).

Nuestra propuesta consistió en un modelo que enfatiza una lectura comunitaria que parte de la verbalidad (historia oral - palabra) a la materialidad (lectura de símbolos arqueológicos - materia). Se aplicaron dos fases de trabajo práctico con los niños, las cuales fueron definidas como unidades pedagógicas: la primera recuperación de la memoria oral y la segunda recuperación de la memoria material.

⁷ La Escuela particular de Huiro es de carácter unidocente multigrado, con alumnos cuyo margen de edad es de 4 a 15 años.

Consideramos que también se trata de un trabajo estratigráfico, una arqueología de la memoria que explora estos diversos estratos de información⁸, y como ya se ha planteado, la principal vía de evocación es el diálogo verbal y material de sujetos activos pasados y presentes (Hodder, 1994).

Una metáfora que expresa esta significación del entorno es la cerámica, que surge como respuesta a las necesidades de transporte, cocción y almacenamiento de alimentos; también está presente en las costumbres funerarias de algunas culturas, como un artefacto de sepultura o como un vehículo que asegura el buen alimento del difunto en viaje. Finalmente este mismo objeto se transforma en un elemento de valor histórico. Vale decir que su biografía depende de las significaciones contextuales en la que está inmerso.

En resumen; el aplicar el modelo: Historia Local - Palabra - Materia, es un ejercicio que legitima el capital cultural local dentro del ámbito educativo formal (escuela)⁹, considerando las estructuras propias de los alumnos en el proceso enseñanza- aprendizaje. El modelo pretende evocar una experiencia presente en la memoria comunitaria, para después ser evocado a través de una actividad pedagógica inspirada en la experiencia práctica, para finalmente producir una nueva fijación en la memoria de los niños y fortalecer esta resignificación de lo cotidiano.

5. RESIGNIFICANDO HUIRO. CÓMO OCURRE EL PROCESO

Conocimos la localidad de Huiro a partir de un trabajo de campo, que formaba parte del ramo Práctica en Terreno II, durante enero de 1997. A partir de aquel momento, conscientes de reciprocidad quisimos mantener nuestros vínculos y desarrollar trabajos que pudiesen mejorar en cualquier aspecto la situación de la comunidad. A mediados de 1998 iniciamos los primeros contactos con la escuela, para presentar nuestras ideas al alumnado, al profesor del establecimiento y a la comunidad en general a través de sus líderes. Don Max Fischer - profesor del establecimiento- nos contó que ya había trabajos de recuperación de historia local, dándonos a entender que el proceso de reforma educativa ya estaba en marcha dentro de la comunidad. Le comentamos de nuestro interés por desarrollar un trabajo educativo en donde involucrábamos aspectos de

⁸ Alvarez & Godoy, sostienen en su informe de práctica que la estratigrafía de la memoria es un proceso parecido al de la estratigrafía geológica. Cada capa encierra una determinada explicación acerca de una época, y la memoria, fija, retiene y evoca cada estrato histórico.

⁹ Experiencias similares se desarrollan en Brasil bajo el nombre de Educación Patrimonial, cuyo principal objetivo es producir un proceso pedagógico enraizado en la cultura local, buscando producir en el alumno una revaloración de los bienes culturales comunales. Ver Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos.

nuestra disciplina y a su vez, le solicitamos una orientación en términos pedagógicos. Él es una pieza clave del proceso y le damos gracias por habernos apoyado desde un principio.

Nuestra propuesta inicial era trabajar con temas básicos de la comunidad, orígenes, conocimientos locales, leyendas y mitos, etc., para lo cual diseñamos un cuestionario de preguntas destinadas a promover el diálogo con los mayores, que permitiera en los niños la elaboración de una imagen del pasado de la comunidad.

Cuando aparecieron las primeras respuestas, fuimos sorprendidos: gran parte de la visión del pasado provenía de las fuentes bibliográficas (en especial los dibujos) que nosotros habíamos llevado a la escuela (como material de apoyo) y por otra las que poseía la escuela dentro de su biblioteca. Otra cosa, gran parte de las respuestas y dibujos provenían de uno de los alumnos a quien copiaban los demás. Esto nos demostró, para alivio nuestro, que debíamos cambiar nuestros esquemas metodológicos previos. Esta representación del pasado estaba influenciada por la visión oficial y/o formal de los textos, entendimos que los niños nos estaban entregando una respuesta "legítima", es decir una respuesta universal y no particular de la historia. No era lo que buscábamos, nos habíamos equivocado influenciando la respuesta de los niños. Abandonamos este lenguaje legitimado, para entrar a un diálogo mucho más pertinente, donde la historia no afloraba desde una perspectiva global sino desde visión personal, biográfica y local.

Con el cuestionario esperábamos encontrar respuestas pertinentes, que hablaran acerca de sus historias familiares, y que al leerlas todas conjuntamente, se generaría un relato global de la historia de Huiro. Por el contrario las respuestas eran cortas y escritas en un lenguaje ajeno, que evidenciaban a truecos esta ausencia de los niños en la construcción del relato: breves respuestas, hechas por la obligación de responder un cuestionario, algo parecido a un test o examen de grado. Sin quererlo, este error nos orientó hacia una perspectiva más lúdica e informal, pero no por eso menos carente de esencia pedagógica.

Así fue naciendo un diálogo común, en el cual no había que hacer preguntas predeterminadas ni actuar como un profesor sabelotodo, por el contrario las preguntas nacían improvisadamente en este diálogo. Así aparecen juegos como la autoetnografía: actividad en la que ellos se representaron como comunidad y a la vez como extraños. Obviamente fue necesario entrar por momentos a un plano formal, dialogando en torno qué es la etnografía, para qué sirve, etc. y fue cuando ellos interpretan el rol de "investigadores", y nosotros de comuneros. Por turno fuimos disfrazándonos de etnógrafos, de desconocidos, y de comunidad. La idea era que ellos por momentos fuesen externos a la comunidad, que no se conociesen, que Huiro fuera un lugar exótico. Preguntas como ¿qué comen ustedes?, ¿de qué viven?, ¿cuándo llegaron a este

lugar o de qué vivían los más antiguos? etc. Fueron naciendo solas. Por su parte quienes eran la comunidad, disfrazados de sus 'mayores', comenzaron a responder aquellas preguntas que habíamos impuesto en el cuestionario, a nosotros también nos tocó representar a más de algún comunero y tener que responder ante las solícitas preguntas de estos pequeños etnógrafos. Las respuestas tan anheladas por nosotros, surgían por este simple juego de invertir los roles. Pero ya no era lo prioritario, nos habíamos dado cuenta que era más importante el proceso a través del cual lográbamos desentrañarlas.

Cuando fuimos arqueólogos rastreamos el suelo interpretando los objetos que yacían en él. El suelo se hizo más humano, lo convertimos en algo legible, y su significado cambiaba. Los objetos abandonados (cerámica, casas destruidas, trozos de vidrio sepultados, etc.) nos hablaban acerca de un Huiro anterior, un Huiro poblado históricamente. Cuando excavamos lo hicimos responsablemente: interveníamos un libro de historia (la tierra), para obtener fragmentos de un relato histórico. Una vez abierta la cuadrícula lo que halláramos no podría ser devuelto, las páginas extraídas no podrían ser devueltas al libro general. Los cambios de sedimentos en los perfiles, los tipos de rocas, las plantas existentes, nos mostraban procesos históricos aun más lejanos, y lo íbamos ocupando para unir fragmentos en este nuevo relato.

También fuimos etnobotánicos, siendo que algunos de los niños ya lo eran. Recorrimos la comunidad buscando medicina en el bosque, buscando alimentos que habrían servido de sustento a los más antiguos, etc. Cuando encontrábamos cerámica nos preguntábamos acerca de sus autores. Fue entonces cuando Marcelo grabó a don Carlos relatando cómo su madre fabricaba "cantaritos". Los restos cerámicos cobraban un significado distinto, pudimos fabricarlos siguiendo la antigua tradición del lugar y revivimos aunque hay sido por un instante aquel conocimiento que yacía hasta ahora bajo tierra.¹⁰

6. APRENDIZAJE Y REENCUENTRO

El proceso enseñanza-aprendizaje debe ser un proceso generador de conciencia, que parta desde la mirada local ampliándose a una mirada global. Es decir,

¹⁰ Arqueológicamente resulta interesante que gran parte de la historia reconstruida por los niños tenía como referente las Cuevas de Colún, lugar ubicado a 15 Km. Al sur de Huiro (Creemos que se trató de un sitio habitacional de grupos aborígenes). Es evidente que este sitio ocupa una parte importante del imaginario de la comunidad, aunque que no haya lazos directos entre quienes habitaron Colún y las familias actuales. Para los niños Colún es parte de su historia, se ha transmitido de generacionalmente a través de los relatos que cuentan que se trató de un lugar al que huyeron los huilliches con la conquista española. Quizá represente a la actual comunidad porque ellos también llegaron a la costa producto de la ocupación del valle como producto de la colonización alemana. Se reinterpreta la historia según los contextos.

que produzca algún cambio en el sujeto, especialmente en la forma de percibir y pensar su entorno inmediato. El aprendizaje debe ser una tarea para recordar y no para generar olvido, partiendo desde la propia estructura cognitiva, desde la familia o la comunidad.

Aprender para reencontrarse, uniendo los fragmentos de los pequeños pedazos de memoria, escribiendo el texto que fue obviado, llenando de nuevos significados lo cotidiano, adquirir la autoría de lo que pertenece.

El reencuentro es posible a través de una práctica educativa destinada a fortalecer el diálogo entre el presente y el pasado, entre las diversas generaciones, entre la localidad y la globalidad. Fortalece la conciencia histórica grupal, y proyecta a los individuos -a partir de una reinterpretación de su propio pasado- a un mayor control sobre el imaginario y sus productos culturales.

La escuela es una instancia que legitima el conocimiento, que busca el consenso, la comunicación y la producción de un grupo humano. Al partir de lo local, está legitimando y respetando los saberes y expresiones no hegemónicas. Educar para desarrollar una conciencia arraigada en lo que posee un verdadero sentido para nosotros.

Se fortalece la sociedad civil a partir del resignificado de su patrimonio e identidad, es posible estimular el reconocimiento y valorización de los recursos y habilidades locales, la visión del patrimonio como un recurso económico, social y político y la cohesión social necesaria para organizarse colectivamente.

BIBLIOGRAFÍA

- Adán, L., "Notas sobre la construcción del formativo en el discurso arqueológico". Manuscrito sin publicar, Fondecyt 1970105. 1998.
- Aceves, J., *Historia Oral*. UAM, México. 1993
- Bonfil B. G., *Pensar nuestra cultura*. Alianza Edit., México. 1991.
- Identidad y Pluralismo en América Latina*. Buenos Aires, Argentina. CEHASS, 1192.
- Borda, J. "La investigación acción en las ciencias sociales". Revista Chilena de Antropología: N° 10, pág. 97 - 108. 1991.
- Bourdieu, P., Passeron, J.C. *La reproducción*. Fontamara, México, 1995.
- Camilleri, C., "Antropología y Educación". Unesco, Paris, 1985.
- Clifford, J., "Dilemas de la Cultura". Edit. Gedisa, España. 1995.
- García C., N. 1995. "Consumidores y Ciudadanos". Edit. Grijalbo, México.
- Geertz, C., "Conocimiento local: ensayos sobre la interpretación de las culturas". Edit. Paidós, Argentina. 1994. "Antropólogo como autor". Edit. Paidós, Argentina. 1989
- Hernández, I., "Conciencia étnica y educación indígena" en "Teoría y Práctica de la Educación Popular". International Development Research Centre. Manuscript Reports. Canadá. 1983.
- Hodder, I., "Interpretación en Arqueología". Crítica, Grijalbo, Barcelona, España. 1988.
- IICA; "Educação no meio rural". Edit. Brasiliense, Sao Paulo, Brasil. 1984.
- Martín-Barbero, J., "De los medios a las mediaciones". Edit. Grijalbo. España. 1987.
- MECE (Rural), "Desarrollo Curricular". Ministerio de Educación, Stgo., Chile. 1995.
- MINEDUC, "Manual PME", Mineduc, Santiago, Chile.
- Reca & Avila, 1998. "Escuela y Familia. Una revisión del estado del arte". Mineduc, Chile. 1998.
- Saint-Exupéry, A., "Tierra de Hombres". Edit. Troquel S.A., B. Aires, Argentina. 1966.
- Salazar, Gabriel, "La Historia como ciencia popular". Documento sin publicar.
- Torres, L., "Asentamientos humanos en la costa de Valdivia: El Caso de la comunidad de Huiro". Tesis para optar al grado de Magister en Desarrollo Rural, Fac. Ciencias Agrarias, Escuela de Graduados, UACH. 1966.
- Woods, P., "La escuela por dentro", La etnografía en la investigación educativa. Edit. Paidós, Argentina. 1995.

LOS SABERES POPULARES COMO ELEMENTO DIFERENCIADOR DEL TURISMO RURAL

J. MAURICIO GÓMEZ

Resumen

El turismo rural, que es la realización de la actividad turística en el medio rural, debe armonizar los intereses del turismo, del medio ambiente y de la comunidad local, trabajando y conjugando de manera armoniosa los elementos naturales, antrópicos y económicos. Dentro de las modalidades de turismo rural está el de turismo cultural el que utiliza recursos de la cultura local (saberes populares) como principal atributo diferenciador, éste a la vez le da un carácter de "exclusividad" a la visita en cuestión.

Por otra parte, los saberes populares son la transmisión de conocimiento para la reproducción y preservación de la cultura. Estos saberes en las sociedades no modernizadas presenta la particularidad de que los propios actores sociales los han abandonado poco a poco para dar paso a la cultura de masas, la que ha unificado y uniformizado las formas y conocimiento. El turismo rural juega a favor de estos saberes debido a que necesita de ellos para destacarlo como una particularidad del lugar, situación que los propios residentes deben tomar conciencia definiendo así el patrimonio cultural propio.

A la vez que el turismo rural necesita de estos saberes para su propio desarrollo éstos son reivindicados por parte de los residentes, quienes ven en éstos una herramienta que permite comunicar lo propio y poder entregárselo de la mejor forma a los visitantes. Los elementos más comúnmente compartidos son los del ámbito de conocimiento culinario, los del ámbito material, entre otros y los de mayor compleja interacción son los del ámbito simbólico mitológico-religioso entre otros. Debido a la interacción permanente de turista-residente es que en un espacio concertado o no de circuito turístico se da el intercambio de estos saberes populares.

Un punto que tal vez jugaría en contra para la "preservación" de estos saberes populares es esta excesiva interacción turista-residente, pero si concebimos a la cultura como una composición de elementos (o saberes) cambiantes, donde adquiere importancia las decisiones que toman los propios actores sobre estos recursos (Guillermo Bonfil B.). Con esta misma lógica, la activi-

dad turística, transformado en un elemento cultural debe ser apropiado por la comunidad o el grupo dueño de estos saberes.

En otro ámbito el turismo rural identifica a través de su ejercicio una serie de recursos culturales (saberes populares) que ya no están presentes en la localidad en forma explícita pero sí depositada en más de algún miembro, permitiendo ser "reintroducido", decisión que deben tomar los propios residentes.

La presente reflexión se justifica en la medida en que los recursos (naturales y culturales) que dan pie al desarrollo turístico sean considerados en primera instancia antes que la actividad turística propiamente tal.

1. INTRODUCCIÓN

Dentro de esta exposición lo que se intenta es hacer una reflexión de la actividad turística en las zonas rurales vinculándola al residente. Se tomará como marco de referencia la tesis llamada "Diseño de productos de Turismo Rural en dos localidades de la comuna de Chonchi, provincia de Chiloé"¹. Por otra parte, se pretende hacer una reflexión de la importancia que juegan los saberes populares, vistos como un patrimonio cultural de la localidad, dentro de esta actividad turística. Se analizará la relación del turismo rural con los saberes populares, y dentro de este marco el desarrollo de ambos.

Es importante mencionar que el trabajo de tesis, antes mencionado, se llevó a cabo en las localidades de la isla de Chiloé llamadas Notue-Quiao y Los Petanes Alto, quienes impulsados por un proyecto de desarrollo rural², pretenderían fomentar la actividad turística en su propio seno de manera sustentable. Es por ello que no sólo se requirió para este trabajo de planificadores turísticos, sino que también de un antropólogo que fuese capaz de armonizar, por así decirlo, desarrollo con la cultura local, impidiendo que esta última fuese destruida por la primera.

La reflexión que se hará tiene como elemento empírico principal esta tesis, pero también toma aspectos del trabajo de práctica hecho anterior a esta³, llamado "una visión antropológica del proceso turístico en Rapa Nui", ya que si bien éste no trató el tema del turismo rural, se pudo constatar en él la apropiación de la actividad turística por un pueblo.

¹ Esta tesis se realizó durante los años 1997-98.

² Proyecto Unir, llevado a cabo por la Universidad Austral de Chile y el Centro de Estudios y tecnología (CET).

³ Realizada durante los años 1995-96.

Este trabajo tiene sentido en el supuesto de que el grupo minoritario que comenzaría a ejercer la actividad turística ha tenido un contacto con la cultura dominante y maneja sus símbolos, sus valores de cambio, su lengua entre otros. Es por ello que esta ponencia adquiere sentido sólo en el contexto rural (con todas las aprensiones que se pueden tener con el concepto) y con grupos que tengan un fluido o marginal contacto con la sociedad mayor. Para un grupo sin contacto previo tratar de darle aplicabilidad a lo que se dirá no sólo pierde sentido, sino que también lleva a confusiones.

2. TURISMO RURAL COMO UNA ACTIVIDAD APROPIADA

El turismo fue una actividad que más que ayudar al desarrollo interno de un pueblo y su cultura lo que hacía (y sigue siendo el modo operandi en muchos lugares) era degradar, usar, aniquilar, apartar a la gente de sus tierras, utilizar sus costumbres como mero fetiche folklórico, apropiarse no sólo del espacio estético, económico y social, sino que también utilizar y despojar de sus recursos ecológicos, etc., así lo denuncia Francisco Talavera (1982) en su texto "Lago Chalapa: turismo residencial y campesinado" sólo por citar alguno. El tema de este trabajo dista mucho de la afirmación anterior y habla de un turismo más armónico con los espacios y nichos culturales.

De un tiempo a esta parte se ha apreciado un cambio en las tendencias mundiales del fenómeno turístico. Cada vez más las formas no tradicionales de turismo están alcanzando una mayor acogida dentro de las preferencias de los turistas. El turismo rural es un claro ejemplo de lo anterior, donde no sólo se consideran los intereses del visitante, sino que también los del medio ambiente natural y los de la comunidad local. En este sentido, el turismo rural puede convertirse en una buena alternativa que, combinada con otras actividades, contribuyan al desarrollo sustentable de las localidades rurales. (Gómez, Guala e Inostroza 1998)

El turismo rural posee ciertas características que son importante mencionar: en primer lugar es una actividad complementaria al quehacer de la localidad, y no se debe transformar en ningún caso en la única actividad de exclusiva dependencia; es más el turismo rural se vale de las otras actividades o quehacer cultural para su desarrollo. Por otra parte tiene una temporalidad más bien estacionaria y que casi siempre coincide con los períodos de cosecha y por último esta actividad turística requiere de la participación de los propios habitantes.

Dentro de las modalidades de turismo rural está el de turismo cultural, el que como dice Szmulewicz P. (1997) sus características pasan básicamente por la utilización de recursos culturales (artísticos, religiosos, históricos, costumbres, gastronomía, etc.) asentados en un territorio determinado, y orientándose a la preservación y fomento de los mismos. En este sentido destaca el

Etnoturismo, el cual se refiere a las posibles visitas a comunidades indígenas para conocer las culturas aborígenes que aún se conservan en ciertas partes del mundo. Esta "utilización" de los saberes populares como principal atributo diferenciador le da un carácter de "exclusividad" al lugar visitado y permite que el lugar se vuelva digno de ser visitado, no sólo para apreciar su belleza medioambiental, sino que para contactarse directamente con la cultura local.

3. EL PATRIMONIO CULTURAL DE UN PUEBLO

Pero antes de seguir es importante tomar la definición que Guillermo Bonfil B. dice que los antropólogos entienden como cultura a "...el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organizaciones sociales, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permite transformarse y reproducirse como tal, de una generación a la siguiente." (1991:128).

A pesar del importante valor que adquieren los saberes populares no debemos dejar de entender que estos sufren cambios, transformaciones, se suman nuevos elementos y se desechan otros veamos lo que dice Bonfil B.: "La cultura es dinámica. Se transforma constantemente: cambian hábitos, ideas, las maneras de hacer las cosas y las cosas mismas, para ajustarse a las transformaciones que existen en la realidad y para transformar la realidad misma"... Luego agrega: "...toda sociedad va acumulando un acervo de elementos culturales (bienes materiales, ideas, experiencias, etc.) que ha hecho suyos a lo largo de su historia (porque los creó o porque los adoptó), algunos de los cuales mantiene plena vigencia como recursos para practicar o reproducir su vida social, en tanto que otros han perdido su vigencia original y han pasado a formar parte de su historia, o se han perdido u olvidados para siempre." (Op. cit.:129).

Este mismo autor llama patrimonio cultural de un pueblo a todo lo anterior. Es importante mencionar que todo este conjunto de elementos integrados (recursos, artículos, actos o costumbres) no poseen el valor en sí mismos para ser preservados, sino que el grupo les asigna (implícita o explícitamente) un sentido cultural. Ante esto existe una sensación de nostalgia por el abandono de algunos recursos culturales. Con todo esto el patrimonio cultural de un pueblo no son más que los saberes populares que forman parte de una cultura propia.

Por otra parte, los saberes populares son la transmisión de conocimiento para la reproducción y preservación de la cultura. Estos saberes en las sociedades no modernizadas presentan la particularidad de que los propios actores sociales los han abandonado poco a poco para dar paso a la cultura de masas, la que ha unificado y uniformizado las formas y conocimiento. Esto se ve más que como un acto consciente, como imposición cultural desde el mundo urba-

no occidental. La resistencia ante esto puede manifestarse en el quehacer del turismo rural, modalidad con la cual la localidad ya organizada realiza un ejercicio, consciente o inconscientemente, de revisión de la herencia histórica (matriz cultural) de sus antepasados y las modalidades de enfrentar el presente.

El turismo rural juega a favor de estos saberes debido a que necesita de ellos para destacarlo como una particularidad del lugar, situación que los propios residentes deben tomar conciencia definiendo así el patrimonio cultural propio, validando su utilización en este "nuevo" contexto.

4. LOS SABERES POPULARES Y EL TURISMO RURAL

Todo lo anterior nos ayuda a comprender que el turismo rural debería ser visto como una actividad que ayuda a los propios actores culturales, a fortalecer y alimentar el compromiso que todo pueblo tiene con su saber, con su identidad local, entiéndase con ello, a los elementos culturales, que una sociedad considera suyos y de los que le echa mano para enfrentar sus problemas. Esto en la medida que la actividad turística sea emprendida y asumida por los propios residentes, lo que llamaremos *la apropiación del fenómeno turístico*. Esta apropiación permitiría que las actividades turísticas llevadas a cabo sean propuestas, planificada y desarrollada por los propios residentes. Así el grupo, de cierta manera, tome el control cultural de sus recursos, adaptando y apropiándose de los aspectos, elementos o saberes externos que él estime conveniente sin la necesidad de "abandonar" sus conocimientos ancestrales o saberes populares, sino que más bien moldeándolos a sus necesidades. A la vez que el turismo rural necesita de estos saberes para su propio desarrollo éstos son reivindicados por parte de los residentes, quienes ven en estos una herramienta que permite comunicar lo propio y poder entregárselo de la mejor forma a los visitantes.

La ventaja del turismo rural es que no requiere grandes presupuestos o infraestructuras para su desarrollo, en cambio necesita de la organización para la planificación y la gestión. La identificación de atractivos, entendiéndose por estos como elementos o lugares con belleza y sentido cultural, que deben a la larga ser elegidos por los propios residentes. El trabajo de tesis nombrado en un comienzo intentó diagnosticar atractivos tanto naturales como culturales, para luego proponer lineamientos y estrategias que debían emprender los propios campesinos. Es por eso que una estrategia de real importancia dentro de ese trabajo era la de apropiación la que pretendía como objetivo general, impulsar la apropiación del fenómeno turístico como actividad social, cultural y económica por parte de la comunidad. Este objetivo se subdividía en los siguientes objetivos específicos: lograr mediante la apropiación la revalorización de la cultura local, y lograr mediante la apropiación del turismo la correc-

ta toma de decisiones en este ámbito. Los programas propuestos para cumplir estos objetivos era contar en una primera etapa de una asesoría técnica, la que les ayudaría a desarrollar el turismo en sus comunidades y por otra a familiarizar a los niños en las escuelas tanto con el fenómeno turístico como con la pertinencia de su propia realidad (ambos puntos intrínsecamente vinculados).

Los elementos más comúnmente compartidos, debido a que toman sentido en el quehacer del conocimiento de un lugar y su gente que realiza un turista, son los del ámbito de conocimiento culinario; preparación de alimentos, usos de frutas, verduras y animales, uso de herramientas, espacios y recursos extraídos del mismo lugar o de afuera pero apropiado por los residentes, entre otros. Por otra parte existe un sinnúmero de elementos intangibles que adquieren una mayor complejidad para poder captarlos, como son los del ámbito simbólico mítico/religioso, las interacciones, las estructuras de organización, etc. Debido a la interacción permanente de turista - residente que se da en las distintas modalidades de turismo rural, es que en un espacio concertado o no de circuito turístico se da un intercambio mutuo de conocimiento, claro que como la situación interactiva sucede en el espacio del residente podríamos decir que los patrones culturales prevalecientes son los de éste.

Se podría pensar que lo antes dicho juega en contra del fortalecimiento del patrimonio cultural o que estos saberes populares se ven en desventaja ante la masividad y "supremacía" de los externos, es decir que el turismo sólo sería un elemento que permitiría y facilitaría la asimilación. Esta afirmación no contempla que para el ejercicio del turismo rural la comunidad debe realizar un ejercicio gradual de identificación de sus recursos y la apropiación de ellos. Además la distinción, la diferencia cultural, debe ser un ejercicio de búsqueda al interior del grupo y que si se tratara de realizar lo contrario sólo llevaría a la supresión de su propia identidad y por ende al cese de la actividad turística entre otras. Si el turismo rural es guiado como una actividad a ser apropiada su cimiento debe estar en los saberes populares y en el rescate de sus propias lógicas.

Por otra parte este proceso de darse cuenta que sus formas culturales o saberes populares son valorados por agentes externos (visitas/turistas) activa un proceso de auto-valoración positiva que no sólo lleva a ver de mejor manera su propia lógica que actualmente les sirve para su cotidianidad, sino que a la vez les ayuda a un proceso de identificación de una serie de recursos culturales (saberes populares) que ya no están presentes en la localidad en forma explícita pero sí depositada en más de algún miembro, permitiendo ser "reintroducido", decisión que deben tomar los propios residentes. Tal vez en una primera instancia esta reintroducción del elementos en cuestión sólo se haga para las visitas, pero luego de tener una recepción positiva por parte de éstos puede ser parte nuevamente de su quehacer cultural y utilizado para la solución de algún

problema. En este sentido se puede tomar el ejemplo de una forma particular de preparar la papa, en las comunidades chilotas donde se realizó la tesis, que ha dejado de hacerse y que sólo la recuerdan algunos miembros del grupo campesino (los más ancianos), esta preparación puede ser vuelta a hacer en la medida que nazca al interior del grupo la necesidad de mostrar lo que antes se hacía. Otro ejemplo, aunque guardando las proporciones del caso, se puede tomar de la Isla de Pascua donde un cúmulo de tradiciones habían sido abandonadas y que se comenzaron a recrear en una fiesta hecha en primera instancia para los turistas, ahora es una actividad que congrega a la isla entera y que ha permitido reactivar dichos ritos, con un sentido y contextualización.

Por último, es importante mencionar que la presente reflexión se justifica en la medida en que los recursos (naturales y culturales) que dan pie al desarrollo turístico sean considerados en primera instancia antes que la actividad turística propiamente tal. Esto daría paso a que las localidades visitadas realizarán ciertos "montajes" para la llegada y estadía de turistas que nada tienen que ver con la realidad local, un engaño mutuo que a la larga tendría consecuencias negativas para el residente.

5. CONCLUSIONES

Por todo antes dicho se puede concluir que la cultura no es concebida como un agregado de elementos que deben ser "conservados íntegramente" para ser mostrados a los turistas como algo exótico, sino más bien ver a la cultura como una composición de elementos cambiantes, en la cual lo que interesa es que los residentes tomen decisiones propias con respecto a la transformación de dichos elementos. En este marco, la actividad turística, vista como un elemento cultural en sí mismo, debe incorporarse gradual y paulatinamente en las localidades, de tal manera que se inserte en un proceso lógico, en el cual los residentes tomen sus propias decisiones con respecto a este nuevo elemento.

Los recursos culturales que ya no están presentes en la realidad actual de las localidades y que podrían ser reintroducidos, decisión que debe nacer de la dinámica que tome el proceso turístico y del ámbito de las decisiones propias.

Los saberes populares son elementos que diferencian a los distintos grupos humanos y que al ser particulares se transforman en un atractivo turístico. Esto en ningún caso justifica la descontextualización, la intromisión o la enajenación de dichos elementos en pro del turismo. El turismo debe adaptarse al saber y no a la inversa.

El turismo rural no debe ser considerado como una panacea de toda la problemática rural (marginal), sino más bien, como una pieza de todo el proceso de desarrollo rural integrado que propenda, en pequeña escala, a mejorar la calidad de vida del residente.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonfil Batalla, G. "La teoría del control cultural en el estudio de los procesos étnicos". En *Anuario Antropológico* N° 86. Edit. Universidad de Brasilia. Brasilia, 1988.
- Bonfil Batalla, G. "Nuestro patrimonio cultural un laberinto de significados". De "Pensar nuestra cultura". Edit. Alianza, 1991.
- Gómez, J. y Weil, K. "Una visión antropológica del proceso turístico en Rapa Nui" Informe de práctica para optar al título de Antropólogo. Escuela de Antropología, Universidad Austral de Chile. Valdivia, 1996.
- Gómez, J., Guala, C. e Inostroza, G. "Diseño de productos de turismo rural en dos localidades de la comuna de Chonchi, provincia de Chiloé." Tesis para optar al grado de Antropólogo. Universidad Austral de Chile, 1998.
- Talavera, F. "Lago Chalapa: turismo residencial y campesinado", Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección científica, México, 1982.
- Szmulewicz, P. "Agroturismo: una nueva alternativa económica en el medio rural", Tesis de Magister, Universidad Austral de Chile, 1996.
- Szmulewicz, P. (edi.) "Agroturismo y turismo rural en Chile". Universidad Austral de Chile, Valdivia, 1997.

“NO SON CUENTOS, SON HISTORIAS QUE HEMOS VIVIDO:
RELATOS DE MAGUEN KIÑE MAPU,
MUJERES MAPUCHE HUILLICHE”

DEBBIE GUERRA
MOIRA BARRIENTOS

Esta ponencia presenta una reflexión metodológica y teórica de la compilación de relatos femeninos en una comunidad mapuche-huilliche de la provincia de Valdivia.

Se discute, en base a la oralidad, la construcción de la identidad femenina en el proceso de encuentro/desencuentro con la sociedad mayor. Las *ñañas* [hermanas en mapudungun] tejen sus historias personales con las historias de sus familias y de la comunidad.

Los relatos son densos, se transportan en el tiempo y en el espacio, contienen múltiples y complejos significados que nos hablan de su identidad cultural y de género.

Los relatos de las “cosas vividas” por las *ñañas* son interpretados desde una perspectiva de género que define la experiencia y su actualización en el relato “como el proceso por el que todos los seres humanos construyen su subjetividad” (Lauretis, Teresa 1992). Las historias de las *ñañas* nos hablan de la construcción de su identidad como un proceso relacional, donde su familia, principalmente, cumple un rol protagónico. A diferencia de los relatos masculinos, las *ñañas* no se construyen a sí mismas como protagonistas o heroínas. Sus relatos nos hablan de lo cotidiano, de las trenzas, de la menstruación, de las penas, de los/as hijos/as y de los saberes, algunos de ellos perdidos, pero no olvidados, en la red del tiempo. Otros actualizados, transformados producto del encuentro y, las más de las veces, desencuentro con la sociedad mayor y sus saberes.

Este encuentro/desencuentro nos conduce a reflexionar en nuestro propio encuentro [el de las investigadoras] con las *ñañas*. Es un encuentro en un espacio [el de ellas] y en un tiempo donde sus experiencias y nuestras experiencias y saberes se tocan y se interpelan.

Por eso que para nosotros no existe eso del cuento, para nosotros no corre el cuento, nosotros podemos conversar de historias pasadas cosas que uno ha pasado (Virginia Jaramillo Chocano).

Esta ponencia presenta una reflexión metodológica y teórica de la compilación de relatos femeninos en una comunidad mapuche-huilliche de la provincia de Valdivia. Es una reflexión acerca del encuentro entre las investigadoras y las ñañas. Es un encuentro en un espacio [el de las ñañas] y en un tiempo donde sus experiencias y nuestras experiencias y saberes se tocan y se interpelean.

Las historias de las ñañas del Maguen Kiñe Mapu¹, constituyen un intento por mantener lejos del alcance de las redes del olvido una pequeña parte de "las cosas vividas". La comunidad de Maihue como otras comunidades indígenas y no indígenas resienten/temen el encuentro/desencuentro con la sociedad hegemónica expresado a través de la pérdida de la memoria colectiva, del olvido. En este caso la pérdida de la lengua y de las costumbres de los/as antiguos/as. El olvido implica dejar de ser lo que se es. En palabras de una ñaña:

Por eso hay que recuperar cosas básicas que hacían los viejitos, recuperar el idioma, recuperar costumbres como la manera de alimentarse, el hablar el mapudungun, ...recuperar eso que perdieron nuestros padres, nosotros, nuestros hijos hasta nuestros abuelos.

Los relatos compilados nos hablan de algunos rasgos de la identidad colectiva y personal de mujeres huilliches de la comunidad del Lago Maihue en la Cordillera de la Región de Los Lagos, Chile. Estos relatos se refieren a cosas vividas por ellas, sus familias y otros miembros de la comunidad; son un ngütran, "una narración, relato, conversa, historia que informa sobre hechos que son considerados verídicos, experiencias vividas... que pueden considerarse históricos o, incluso legendarios" (Sánchez 1997:1).

Estos relatos se tejen entre la primavera de 1998 y el invierno del año siguiente, en el encuentro de ocho mujeres huilliches y tres mujeres antropólogas². Los tiempos y las historias se entrecruzan. Unas recuerdan, relatan e interpretan; las Otras escuchan, recogen, preguntan e interpretan las interpretaciones de sus Otras. Es un encuentro donde las diferencias, en las que se expresan desigualdades sociales, culturales y de poder³, son reconoci-

¹ La Agrupación Hortícola y Artesanal y Otros: Maguen Kiñe Mapu (Mujeres de la Misma Tierra). El grupo se constituye en 1995 a partir de un programa PRODEMU-INDAP y está compuesto por dieciocho socias. El objetivo del grupo es principalmente económico-productivo y un espacio de encuentro entre las ñañas.

² Una, profesora adjunta del Instituto de Ciencias Sociales de la Universidad Austral de Chile, y dos estudiantes egresadas de la Escuela de Antropología de la misma universidad.

³ Gordon, Linda. 1991. On "Difference". *En Genders* (10): 91-111. Las relaciones de poder que se reproducen entre las mujeres del grupo Maguen Kiñe Mapu; entre ellas y las antropólogas; y entre las antropólogas.

das y asumidas —especialmente por las antropólogas— en el intento de fijar en la palabra escrita el relato oral.

Esto nos conduce a la reflexión de la legitimidad de nuestro esfuerzo de representar a una Otra menos privilegiada. Sabemos que a pesar de que nuestra relación con las *ñañas* intenta ser lo más igualitaria posible, nosotras ganaremos más profesionalmente con este encuentro que ellas⁴. Así lo expresa un *wentru*, al decirnos que *las mujeres no sabían nada, de que el libro no servía de nada y que nosotros nos aprovechábamos de la gente para hacernos famosos*".

Las palabras del *wentru*, aunque dolorosas, necesitan ser consideradas. Como bien sabemos, muchas veces, nuestras prácticas de investigación y/o intervención no son ajenas a esas palabras.

Esto nos conduce al tema de las responsabilidades personales y sociales con los grupos y/o sujetos etnográficos. En este sentido, ¿cómo podemos generar relaciones que beneficien a ambas partes?

De acuerdo con Aihwa Ong⁵, primero debemos considerar a nuestros sujetos etnográficos ejerciendo poder en la producción de conocimientos etnográficos⁶; y, segundo, debemos considerar que la relación entre los/as sujetos etnográficos y los/as antropólogos/as, se refleja en diferentes campos del poder, a saber, la casa del/la informante; la comunidad, el mundo académico del/la antropólogo/a.

Lo anterior significa tanto asumir el uso de la información etnográfica para nuestros propósitos académicos, sin culpa y éticamente, como introducir las perspectivas de nuestros sujetos etnográficos en la producción de conocimiento global. Aihwa Ong⁷, nos plantea que "re-contar sus historias contribuye a desafiar y desestabilizar las pretensiones de verdad absoluta de los conocimientos culturales occidentales". En esta línea, al presentar las historias de los sujetos etnográficos contribuimos a que los grupos no privilegiados intervengan en las narrativas globales al poner en circulación circuitos alternativos de poder discursivo. Lo importante es que ayudemos a diseminar sus perspectivas y que lo hagamos sin traicionar sus intereses políticos como narradores de sus propias vidas.

⁴ Ong, Aihwa. 1995. Women Out of China: Traveling Tales and Traveling Theories in Postcolonial Feminism. En Women Writing Culture, Ruth Behar and Deborah A. Gordon, editoras. California: University of California Press. Pp. 353-5.

⁵ Ong, Aihwa. 1995: 353-4.

⁶ Los discursos producen verdades y "nosotros no podemos ejercitar [el poder] excepto a través de la producción de verdad (Foucault 1980).

⁷ Ong, Aihwa. 1995: 354.

Sin embargo, en este punto, es importante incorporar un nuevo elemento a la discusión. Este es el de la propiedad intelectual de los relatos. En el contexto de la globalización y de la transnacionalización, el patrimonio cultural y material de muchos pueblos ha sido apropiado por agentes externos a ellos. En este sentido, consideramos que una vez que los relatos e historias que forman parte del patrimonio cultural de las comunidades con que trabajamos debe ser salvaguardado para ellos.

EN CUANTO AL RELATO ORAL

El relato oral siempre está posicionado⁸, es decir, tiene un/a narrador/a y una audiencia. El relato tiene una intención, no es neutral. En este caso, se entrecruzan las intenciones de las ñañas y de las compiladoras. La intención de las ñañas es mantener en la memoria colectiva de la comunidad, una parte de las cosas vividas. La intención de las antropólogas es colaborar en ese intento, develando algunos rasgos de la identidad femenina de las mujeres huilliche, entendiéndolo que ésta es relativa en un contexto siempre cambiante que incluye variables económicas, culturales, políticas, ideológicas⁹. La audiencia, a que las antropólogas apelan, incluye a la comunidad y a otros/as que no son parte de ella.

El texto reúne los relatos de ocho mujeres del grupo *Maguen Kiñe Mapu* y dos relatos mixtos de un *wentru* y una ñaña¹⁰. Por lo tanto, es un texto de autoría múltiple, donde cada relato puede ser leído como una historia corta o puede ser leído colectivamente, "como una historia que refleja vidas múltiples, vidas que comparten una experiencia común"¹¹, pero que son subjetivamente construidas e interpretadas.

Las historias de las ñañas nos hablan de la construcción de su identidad como un proceso relacional, donde su familia, principalmente, cumple un rol protagónico. A diferencia de los relatos masculinos, las ñañas, no se construyen a sí mismas como protagonistas o heroínas. Sus relatos nos hablan de lo cotidiano, de las trenzas, de la menstruación, de las penas, de los/as hijos/as y

⁸ Abu-Lughod, Lila. 1993. *Writing Women's Worlds. Bedouin Stories*. California: University of California Press. Pp. 15.

⁹ Alcoff, Linda. 1988. *Cultural Feminism Versus Post-Structuralism: The Identity Crisis in Feminist Theory*. *En Signs* (13) 3: 405-436.

¹⁰ Se incluyeron esos dos relatos con el fin de respetar el proceso en el que se construyeron.

¹¹ Boyce-Davies 1992. *Collaboration and the Ordering Imperative in Life Story Production*. *En De/Colonizing the Subject. The Politics of Gender in Women's Autobiography*. Sidonie Smith and Julia Watson, editoras. Minneapolis: University of Minnesota Press. Pp. 4.

de los saberes, algunos de ellos perdidos, pero no olvidados, en la red del tiempo. Otros actualizados, transformados producto del encuentro y, las más de las veces, desencuentro con la sociedad mayor y sus saberes.

Las intenciones son conversadas, negociadas, acordadas. Esto hace que las antropólogas asuman el papel de facilitadoras, teniendo, en el proceso, distintas posiciones: recolectoras (de historias individuales y colectivas); transcriptoras; traductoras y escribientes de las historias narradas¹². En el proceso de construcción del texto, su papel de facilitadoras puede ser definido como el de intérpretes¹³, que permite –por una opción de las antropólogas– “hacer visible a las mujeres ocultas en la cotidianidad y permitir a sus discursos alguna permanencia en el tiempo”¹⁴. Esos discursos comunican el conocimiento adquirido a través de sus experiencias. En el proceso de verbalización de los discursos se generan otros y así sucesivamente, siendo sus significados negociados e interpretados.

La recolección se realizó durante los meses de septiembre y octubre de 1998, a través de entrevistas/conversaciones individuales y colectivas grabadas. La transcripción se realizó paralelamente y se extendió hasta el mes de noviembre. Las transcripciones fueron leídas y revisadas con las narradoras, quienes deciden eliminar del texto final la información considerada confidencial.

La edición final del texto corresponde a la traducción de estos relatos, en el sentido de generar un texto comprensible para la audiencia. Se trata de construir un texto en español estándar (en este caso) acerca de lo que las *ñañas* dijeron, quienes en el momento de escuchar/revisar ese texto se convierten, a su vez, en sus intérpretes¹⁵.

En la inscripción de los relatos se mantiene la estructura gramatical de las narradoras, pero se utiliza la grafía convencional del español escrito¹⁶. Las antropólogas, en la perspectiva de hacer más comprensible el texto –en el contexto de la cultura chilena– ordenan los relatos en tres temas: *Ngütran; Histo-*

¹² Boyce-Davies 1992: 6.

¹³ Ong 1986 (op.cit en Boyce Davies 1992: 16).

¹⁴ Boyce-Davies 1992: 16.

¹⁵ Tedlock 1992[1987]. Preguntas Concernientes a la Antropología Dialógica. *En* El Surgimiento de la Antropología Posmoderna. Carlos Reynoso, compilador. Barcelona: Gedisa Editorial. Pp. 281.

¹⁶ En este punto es necesario mencionar las aprehensiones acerca de la traducción manifestadas por Tedlock (1992 [1987]: 282-3), en cuanto ésta “no reproduce ninguna experiencia que alguien haya tenido. En vez de eso crea una nueva experiencia: la de un oyente hipotético completamente bilingüe en la lengua del otro”.

rias de Mujeres y Cosmovisión. Asimismo, intervienen en los relatos a través de paréntesis cuadrados en cursivas y en notas al final de cada tema.

En cuanto a los vocablos en *mapudungun*, se ha utilizado el alfabeto unificado. El alfabeto Raguileo no se utilizó por razones prácticas¹⁷, los diccionarios consultados usan el alfabeto unificado. La transcripción de los vocablos en *mapudungun* se incluye en itálicas. Si bien se transcribe "lo que fue escuchado" por las antropólogas (no hablantes de *mapudungun*), no se utiliza una transcripción fonética. Se intentó contrastar cada uno de los vocablos escuchados con los que aparecen en el Diccionario Lingüístico-Etnográfico de la Lengua Mapuche por María Catrileo y el Diccionario Mapuche-Español por Fray Félix José de Augusta. En los casos pertinentes se incluyen entre paréntesis y cursivas los términos que aparecen en estos diccionarios. Los vocablos en *mapudungun* que no se encontraron en ellos y de los que no se tenía seguridad acerca de su transcripción en el alfabeto unificado se encuentran en letra normal.

¹⁷ La polémica de los grafemarios o alfabetos unificado y Raguileo surge a partir de 1983. El alfabeto Raguileo propone un grafemario que se independizaba de la fonología castellana. Este alfabeto se opone a cualquier forma de asimilación.

CONOCIMIENTOS Y PRÁCTICAS MÉDICO POPULARES ACERCA DE PLANTAS MEDICINALES EN LA COMUNIDAD DE MAIHUE, VALDIVIA, X REGIÓN, CHILE

ERIC HURTADO O.
JAIME MOLINA P.

Resumen

El presente resumen tiene por objeto dar cuenta de los contenidos y resultados etnográficos, frutos de una investigación de campo realizada en la comunidad mapuche-huilliche de Maihue localizada en un sector precordillerano de la X Región, en Chile. Esta investigación se centró en el registro de conocimientos y prácticas médico populares acerca de plantas medicinales, trabajando específicamente con los agentes médicos que atienden en la comunidad. Los resultados nos permiten establecer entre otras las siguientes ideas:

En la comunidad de Maihue pervive un conjunto complejo de conocimientos y prácticas médico populares, especialmente fitoterapéuticas, que se expresa principalmente a través de sus dos agentes médico locales.

La salud comunitaria depende fundamentalmente de este recurso de la cultura local, produciéndose una superposición del sistema médico popular por sobre el oficial que se muestra insuficiente.

Reconocimiento y descripción de tres ámbitos geográficos de donde se obtienen recursos herbolarios. Los comuneros, en especial, los agentes médicos poseen un etnoconocimiento acabado sobre dónde y cuándo encontrar ciertas hierbas y plantas medicinales, lo que demuestra una articulación significativa de la comunidad con su entorno natural, propio de sus acervo cognitivo cultural.

Los conocimientos y prácticas herbolarios presentes se conciben como un saber popular que se transmite básicamente por medio de la tradición oral, en el contexto de la herencia cultural familiar.

A su vez, estas ideas y proposiciones dan cuenta de elementos casuísticos propios de la resistencia cultural ejercida por grupos sociales subalternos en su relación asimétrica con la sociedad mayor, en tanto ésta como cultura dominante.

1. DESCRIPCIÓN DE LA INVESTIGACIÓN

1.1. Delimitación del problema

Este proyecto de investigación estableció como problema a estudiar los conocimientos y prácticas acerca de plantas medicinales presentes dentro del sistema médico popular de la comunidad de Maihue, los cuales se expresan por medio de sus agentes de salud, como también del resto de los miembros de la comunidad en su calidad de usuarios.

1.2. Objetivo general

Recuperar, sistematizar y divulgar el acervo cognitivo cultural acerca del uso de plantas y hierbas medicinales presente en el sistema médico popular de la comunidad de Maihue.

1.3. Objetivos específicos

- Identificar las plantas medicinales utilizadas en la comunidad, junto con sus clasificaciones botánicas estándar.
- Registro y sistematización de las vías de adquisición del conocimiento médico popular que tengan los agentes médicos populares (mapas cognitivos).
- Registro y sistematización de las prácticas fitoterapéuticas por medio de la descripción de la diagnosis y tratamiento que prescriben los agentes médicos locales (remedios).
- Identificar las zonas medioambientales desde las cuales se extraen los recursos fitoterapéuticos locales.
- Recuperación y divulgación de los conocimientos y prácticas etnomédicas existentes en la comunidad, por medio de un informe de investigación etnográfico.

1.4. Unidad de análisis

Se centrará en el conocimiento y prácticas acerca del uso de plantas medicinales que demuestren tener los agentes médicos tradicionales y los usuarios de la comunidad.

2. METODOLOGÍA

La orientación de la presente investigación es de carácter etnográfico, lo que implica una "...descripción o reconstrucción analítica de escenarios y grupos culturales. Las etnografías recrean para el lector las creencias compartidas, prácticas, artefactos, conocimiento popular y comportamientos de un grupo de personas..." (Goetz y Lecompte en Pérez Bravo, 1994:19); las técnicas de recolección y análisis de datos fueron las siguientes:

- Se utilizaron técnicas de Observación Participante, Entrevista en Profundidad, y Entrevistas Informales para la recolección y recuperación de la información requerida durante el trabajo de campo.
- En esta investigación se trabajó con dos agentes médicos populares de la localidad en estudio, quienes fueron los informantes claves para los objetivos del trabajo de campo.
- Para la sistematización botánica de las especies medicinales se recurrió a los datos obtenidos en terreno, como a la bibliografía especializada pertinente.

3. RESULTADOS Y CONCLUSIONES

Ejemplo de ficha de remedio

AFECCIÓN	Depresión o refresco para el pensamiento de la vida N° 13	
	INGREDIENTES	CANTIDAD
	Toronjil (hojas)	1/2 puñado
	Hinojo (hojas)	1/2 puñado
	Manzanilla de huerta(hojas)	1/2 puñado
	Agua	2 litros
PREPARACIÓN	Infusión	
INDICACIONES	Salir al campo, lejos de donde este atada u oprimida la mente. Así se descansa el cerebro y el corazón. Se refresca la mente.	
DOSIS	3 tomas al día	

Ejemplo de listado de clasificación

NOMBRE UTILIZADO	NOMBRE MAPUCHE	NOMBRE CIENTÍFICO	FAMILIA	ORIGEN
Avellano	Ngefuñ	<i>Guevina avellana</i> Mol.	Proteáceas	Autoctono
Bailahuén	Vai-lahuén	<i>Haplopappus baylahuen</i> Remy	Compuesta tribu: Astéreas	Autoctono
Boldo	Foldo	<i>Peumus boldus</i> Mol	Momiáceas	Autoctono

El sistema médico popular de la comunidad de Maihue, se constituye básicamente a partir de dos hitos: Don Juvenal y Doña Herminda, cuyos conocimientos y prácticas en medicina popular nos revelan una serie de aspectos propios de estos sistemas. El rasgo característico de ellos es el del mestizaje cultural, que se entiende como el entrecruzamiento de elementos culturales provenientes de dos matrices culturales, es decir, entre una cultura dominante

o hegemónica (la hispana) y otra subordinada o subalterna (la indígena). En relación a esto, el sistema médico popular de Maihue, se enmarca dentro de un contexto sociocultural más amplio, el cual es propio y ejemplificador de las culturas populares, las cuales deben ser entendidas –siguiendo a García Canclini– como formaciones sociales y culturales, que se “...configuran por un proceso de apropiación desigual de los bienes económicos y culturales de una nación o etnia por parte de sus sectores subalternos y por la comprensión, reproducción y transformación real y simbólica de las condiciones generales y propias de trabajo y de vida...” (García Canclini en Citarella, 1995: 312-313).

Esta perspectiva analítica se confirma para el caso particular del sistema médico popular de Maihue, ya que en él se encuentran presentes rasgos médicos propios de la medicina mapuche –como por ejemplo– el uso de la herbolaria autóctona, fusionados con características pertenecientes a la medicina europea, a saber: “ver las aguas”. Dicho de otra manera, siguiendo a Bonfil Batalla, tanto el uso de herbolaria autóctona y el método diagnóstico de observar orina del paciente, sería la mezcla de rasgos culturales propios con otros apropiados y reinterpretados en el contexto de una cultura popular campesina.

Esquemáticamente, esto se puede expresar de la siguiente manera: Medicina colonial española + Elementos médicos indígenas = Medicina popular

Con respecto a lo anterior, Citarella plantea que “...de estos datos es posible deducir que gran parte de la pérdida de patrimonio de la medicina tradicional se relaciona con la materia médica (prácticas y elementos terapéuticos) que ha sido reemplazada a través de un proceso continuo por elementos tales como plantas medicinales, ritos y símbolos de manejo popular que han resultado útiles en la práctica médica de los mapuches hasta el punto de que aún muchos de esos elementos son reconocidos como parte del propio bagaje cultural”. (Citarella, 1995:341).

Otra forma de caracterizar el mestizaje cultural en el sistema médico popular de Maihue, es por medio de lo que hemos llamado “vías de adquisición de conocimiento médico popular”, las cuales fueron establecidas durante el trabajo en terreno. Dichas vías constatamos que operan como síntesis fundamentalmente de dos flujos de conocimientos: el proveniente de la herencia familiar, transmitido por tradición oral indígena y por otro lado el aprendizaje de elementos diagnósticos y terapéuticos ajenos a la medicina mapuche, que han sido adoptados y reinterpretados.

Asimismo, en la terapéutica utilizada por estos agentes médicos populares se verifica lo anteriormente expuesto, por ejemplo, en la fitoterapia, encontramos el uso y manejo especializado de plantas y hierbas medicinales autóctonas, pero así también de una gran cantidad de especies alóctonas, las cuales se integran en remedios compuestos de diferentes especies medicina-

les. Para el caso de la comunidad en que se realizó esta investigación de campo, también se detectó cierta influencia colonial alemana reflejada en el uso de plantas medicinales introducidas por éstos, como por ejemplo, éter alemán, laurel alemán, ruda alemana, etc.

En Maihue se obtienen las plantas y hierbas medicinales accediendo a tres unidades ecológicas, que se diferencian por diferentes condiciones ambientales, por ejemplo, mayor humedad o menor temperatura o altura, a saber,

- Montaña: zonas altas de la precordillera que circunda al lago Maihue.
- Huerto: espacios en los predios de los comuneros, destinados al cultivo de especies seleccionadas por su utilidad, por ejemplo, hierbas medicinales o comestibles.
- Márgenes: los alrededores próximos al lago o sus afluentes.

También es de vital importancia en este contexto una persona, agente médico, del cual no se pudieron recopilar mayores antecedentes, que recorre el país recolectando e intercambiando recursos fitoterapéuticos, quien pasa por Maihue algunas veces por año comercializando plantas y hierbas medicinales que no se dan en la zona de estudio.

Otra faceta que ilustra este mestizaje, es lo concerniente a la ligazón existente entre religiosidad y terapéutica: ésta se expresa en el testimonio de Don Juvenal, el cual nos refirió que todos sus conocimientos y praxis médica se la debe a la Voluntad Divina, la que lo faculta para ejercer su oficio. Este agente utiliza recursos de claro origen católico, como en algunos remedios, en donde la señal de la cruz juega un rol mágico-religioso básico para la eficacia simbólica del remedio.

De esta manera queda caracterizado el sistema médico popular de Maihue, enfatizando su perfil híbrido tanto en sus dimensiones cognoscitivas como prácticas.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonfil Batalla, G., "Identidad y Pluralismo en América Latina.", C.E.H.A.S.S., Argentina.
- Citarella, L. y Otros, "Medicinas y Culturas en la Araucanía.", Ed. Sudamericana, 1995, Chile.
- Durán, T. y Otros. "Conocimientos y vivencias de dos familias Wenteche sobre medicina mapuche.", Ed. Universidad Católica de Temuco, 1998, Chile.
- Foerster, R., "Vida religiosa de los huilliches de San Juan de la Costa". Ed. Rehue, 1985, Chile.
- Hoffman, A. y Otros, "Plantas Medicinales de Uso Común en Chile", Ed. Fundación Claudio Gay, 1992, Chile.

- "Manual de Medicina Natural", Ed. Felc., Chile.
- Medina C. E., "Medicina Tradicional Chilena", Tesis de Maestría para la Universidad Iberoamericana, 1981, México.
- Medina C., E., "La medicina tradicional o popular y la medicina oficial o moderna". Consideraciones sobre su eventual integración. Rev. Enfoques, Aten. Prim. 3, 1988 : 1-52.
- Montes, M. y Wilkomirsky, T., "Medicina Tradicional Chilena", Ed. de la Univ. de Concepción, 1985, Chile.
- Muñoz Pizarro, C. "Sinopsis de la flora chilena" . Ed. de la Univ. de Chile. 1966, Chile.
- Ody, P., "Las Plantas Medicinales", Ed. Javier Vergara, 1993, Italia.
- Parker, C., "Animitas Machis y Santiguadoras en Chile", Ed. Rehue, Cerc, 1992, Chile.
- Pérez, G., "Investigación Cualitativa, Retos e Interrogantes". Tomo II, Técnicas y Análisis de Datos, Ed. La Muralla S.A., 1994, Madrid.
- Pompa, G., "Medicamentos Indígenas", Ed. América, 1988, Panamá.
- Toledo, V., "Situación de Salud de los Pueblos Indígenas de Chile", OPS, 1997, Temuco, Chile.
- OPS-OMS, "Hacia el Abordaje Integral de la Salud", Serie Salud de los Pueblos Indígenas, 1995, EE.UU.
- WHO., "Traditional Medicine and Health Care Coverage", Ed. Bannerman y Otros, 1983, Génova.

ESTRATEGIAS DE REPRODUCCIÓN CULTURAL ASOCIADAS AL MAR EN LA LOCALIDAD COSTERA DE MEHUÍN, X REGIÓN, CHILE¹

SANDRA ROJAS y VIVIAN SÁEZ

En los actuales procesos de globalización de la cultura occidental, los grupos locales se encuentran expuestos a un acelerado proceso de homogeneización cultural que sistemáticamente ataca su identidad cultural. Las culturas locales se resisten ante este proceso poniendo en marcha todos aquellos elementos culturales que les permitan reproducirse dinámicamente. La relación directa y el conocimiento que tienen de su entorno físico se constituye como pieza clave en este proceso de reproducción y resistencia cultural.

Este es el caso de la localidad de Mehuín, caleta de pescadores, con más de 1500 habitantes; ubicada a 30 km de San José de la Mariquina, provincia de Valdivia. Localidad que por más de dos años vivió una situación de conflicto con la empresa Celulosa Arauco y Constitución a raíz de la posible instalación de un ducto al mar, que evacuaría los desechos tóxicos provenientes de la planta de Celulosa que se instalaría en San José de la Mariquina.

El vínculo histórico que el Mehuinense establece con la naturaleza y su particular forma de relacionarse con el mar, elemento natural a través del cual se estructura y reproduce la cotidianeidad en la localidad, ha contribuido a otorgarle a éste una significación que va más allá de un valor comercial, en tanto se constituye como eje estructurante de la identidad de la cultura Mehuinense. Es en este punto donde radica el conflicto ya que las autoridades gubernamentales en conjunto con la empresa privada desconocen el patrimonio cultural de la localidad, tratando de imponer un modelo de desarrollo en que la relación ser humano-naturaleza, es fundamentalmente de tipo funcional y economicista; concepto que se opone al vínculo histórico que el Mehuinense establece con el mar.

A partir de nuestra investigación etnográfica hemos podido constatar que históricamente la localidad se ha configurado a partir de un particular proceso

¹ El presente resumen es el resultado de la investigación etnográfica realizada en la localidad de Mehuín, como práctica profesional para optar al título de Antropóloga.

de resistencia práctica, cotidiana y en muchos casos silenciosa, que tiene que ver con los valores culturales propios del Mehuinense (autonomía, libertad, valentía, solidaridad, entre otros) hacen posible la resignificación constante de los elementos culturales foráneos, de manera de poder ser incorporados al sustrato cultural propio. Este proceso histórico de resistencia hace posible que ante la amenaza concreta de la posible alteración de su sistema de vida (instalación del ducto), la comunidad reaccione con una resistencia consciente y abierta a dicha imposición cultural.

SABERES LOCALES, DESARROLLO Y APROPIACIÓN DEL FUTURO: AMARGOS FRENTE A LA GLOBALIZACIÓN

JUAN CARLOS SKEWES

Resumen

El impacto de los procesos globalizadores abre un espacio de interlocución entre las comunidades locales y las entidades que promueven dichos procesos (sean el Estado, la empresa privada o los propios lugareños). En semejante espacio se confrontan diversas ideas de futuro, quedando el imaginario local en entredicho. La comunidad de Amargos, ubicada a 68 kilómetros al suroeste de Valdivia, constituye un caso de especial relevancia puesto que, enfrentada a la presencia de una empresa maderera, recurre a su repertorio simbólico para reconstituir su identidad y, con ello, disputar la idea de futuro que, externamente, se le quiere imponer. Los saberes locales, ligados a la pesca artesanal y a la colonización del litoral por parte de los antepasados, sirve de plataforma simbólica para el fortalecimiento de la identidad local. Los mitos de origen logran vertebrar los aprendizajes posteriores y, sobre esta base, se plantea constituir una experiencia de desarrollo autocéntrico.

El caso nos muestra, en lo teórico, la importancia de conceptualizar los saberes locales desde una perspectiva relacional. Esta perspectiva posibilita comprender las dinámicas que se despliegan frente a los procesos aculturadores. Más todavía, la incorporación de la idea de futuro (y, sobre todo, la idea de futuro como conflicto) en la discusión del tema identitario permite superar las limitaciones de un enfoque puramente formal dotando las definiciones de identidad de un sentido sustantivo (ausente en muchas de las explicaciones posmodernas).

En lo práctico, la comunidad de Amargos demuestra que la rearticulación del imaginario asociado a la identidad y fundado en el saber local representa no sólo una manifestación diacrítica sino una herramienta para la interlocución con los agentes externos a la comunidad. El saber local se toma en un proyecto de participación ciudadana. Ello se expresa en forma nítida a través de las propuestas de las organizaciones de Amargos para la gestión y administración de los flujos turísticos en los que la localidad se ve envuelta. El antiguo Fuerte de Amargos, construido en 1645 como bastión defensivo de la Corona, se cons-

tituye en el eje de las exigencias que la comunidad formula al Estado para obtener la tuición del monumento. La propuesta generada por los vecinos pone de manifiesto la integración del fuerte al cotidiano de la localidad.

El aprendizaje derivado de este estudio lleva a revalorar los saberes populares no sólo desde una perspectiva conservacionista sino desde la perspectiva de las posibles modernidades a las que se pueden adscribir las comunidades que se ven afectadas por las grandes transformaciones derivadas de los procesos globalizadores.

Palabras claves: Saber local; desarrollo local; Amargos, Chile; acción colectiva.

1. INTRODUCCIÓN

El tema de la globalización en relación a las culturas locales se debate entre visiones desesperanzadas y proyectos transformadores de lo que a las comunidades locales toca en cuanto a su futuro. Mi intención es la de centrarme en dos aspectos involucrados en estas interrogantes. Uno tiene que ver con la idea de futuro. Las temáticas de la globalización, sugiero, no son sino parte de un gran debate cuyo trasfondo es el de la colonización del futuro. En este sentido, es la inminencia de lo por venir –juzgada desde la perspectiva histórica de cada cual– lo que determina el posicionamiento de los distintos actores frente al cambio. El otro aspecto del que me ocupo se refiere al capital desplegado por los actores en el acto de posesionarse del futuro. Es en este segundo sentido que el conocimiento local se torna estratégico para la continuidad de las comunidades locales: la creación y uso de los capitales culturales para la definición de los significados que terminan por imponerse frente al cambio es lo que determina sus posibilidades de protagonismo en la gestión del entorno local.

La discursividad de los actores locales, toda vez que se funda en los saberes locales, no es pura ideología ni obstinada resistencia al cambio. Los significados que emergen de las cotidianidades están preñados de modernidades posibles a través de las que se recupera la integración del cuerpo social y su entorno frente a una situación de globalización. La tensión se produce, tal como lo sugiere Hornborg (1998), entre tendencias globalizantes, cuya eficacia radica en la prescindencia de lo local, y las localidades que se definen por sus incrustaciones territoriales, culturales e históricas. La tensión entre extensión espacial de los fenómenos de la globalidad y la profundidad experiencial de los grupos locales representa un dilema para la supervivencia. En las actuales condiciones ni lo uno ni lo otro por separado permiten la sustentabilidad de la especie. De una parte, con la globalización se han tejido las redes necesarias para sostener a las localidades, y de la otra, son las localidades los reservorios de recursos necesarios para la supervivencia. Desde el punto de vista selecti-

vo, la eficiencia de constructos como el dinero puede, paradójicamente, socavar la sustentabilidad de la experiencia humana al distraer recursos locales en aras de la rentabilidad.

Mi aproximación teórica al tema se sustenta en dos vertientes teóricas que se nutren recíprocamente. Por una parte, asumo que la habitabilidad en el entorno incluye los significados y sistemas de representación que los actores producen. Recojo, en este sentido, los planteamientos fundacionales de Stephen Gudeman en antropología económica quien sugiere que son los modelos culturales locales los que sostienen y explican los procesos económicos de las comunidades. Así, pues, el mundo de las ideas y de las representaciones se torna en parte de la infraestructura. Las viejas dicotomías subjetivo-objetivo o material-ideal se vuelven obsoletas. Las estrategias de supervivencia son eficientes (o no) puesto que los actores locales se movilizan en función de ciertos sistemas de representación. Las ideas fuerza o metáforas a través de las que ellos se relacionan con el mundo son parte del arsenal adaptativo con que cuentan y es la supervivencia en el tiempo lo que finalmente permite evaluar la eficacia de dicho arsenal. El advenimiento de la modernidad impone modelos universales que se juxtaponen y transforman los modelos locales: es ésta la tensión a que se enfrenta los grupos que o renuncian a sus estrategias volviéndose instrumentales para procesos alóctonos o movilizan sus recursos simbólicos para operar en las condiciones que desde fuera se les imponen.

Los sistemas de representaciones pueden conceptualizarse como parte de los capitales a los que alude Bourdieu (1985). La sociedad, desde esta perspectiva, se visualiza como un campo de fuerzas en el que la capacidad que los actores tienen para movilizar los medios de producción y de reproducción social es la que determina su incidencia en el campo que operan. Estas capacidades se fundan en la manipulación de las diversas formas de trabajo social acumulado en los capitales disponibles en determinado momento histórico. Estos capitales pueden ser sociales, culturales, económicos y de prestigio (o simbólicos).

Los capitales se movilizan en contextos. No hay en ellos propiedades intrínsecas que les permitan sobrevivir a su historia. Dependen de la definición que de ellos hagan sus usuarios, y de la interpretación que socialmente se esgrima en relación al valor que puedan llegar a tener. Las tensiones en los procesos sociales se derivan, pues, de la definición de dominios interpretativos a través de los cuales se van imponiendo y legitimando diversas modalidades de acción. Estos contextos interpretativos son materia de disputa al interior de las comunidades humanas y resultan cruciales para definir tanto los procesos sociales como la adaptación (Hornborg 1998).

Desde esta perspectiva, la acción colectiva se constituye a través de procesos identitarios fundados en premisas cognitivas (Melucci 1991). Por lo

tanto, la constitución de actores colectivos depende del proceso de comunicación persuasiva esencial para la movilización de un consenso y del proceso cognitivo necesario para orientar y sostener dicha acción (Steinberg 1998: 845-6). La acción colectiva se vincula a la disputa de significados. "La producción de significados es un proceso dinámico y a menudo conflictivo ligado a patrones de interacción y a contextos histórico-sociales particulares" (Steinberg 1998: 862). Se trata, pues, de procesos ideológicos en los que los actores colectivos pugnan por ejercer control sobre los significados dentro de ciertas formaciones discursivas.

El capital cultural que se crea y en los que se fundan estas disputas no contiene propiedades intrínsecas que permitan disponerlo de la misma forma como se movilizan otros recursos. Los discursos no comparten las propiedades de estabilidad, exclusividad y fungibilidad que los tornaran confiables, acumulables y desplegados (Steinberg 1998: 861). La discursividad de los actores locales, y, en forma muy especial de los dirigentes y activistas, es una acción mediadora crítica a través de la que se pretende crear legitimidad e identidades colectivas para fortalecer la acción colectiva.

En este trabajo me centro en la discursividad de los dirigentes de Amargos y analizo la forma como esta discursividad, al sustentarse en los ingredientes principales de la cosmovisión local, logra producir una intención transformadora que es esencialmente diferente a la que se impone desde fuera a través de la acción pública y privada. El trasfondo etnográfico a través del que se contextualizan estos testimonios se basa en una serie de visitas realizadas entre los meses de enero y abril de 1999, a las localidades de Amargos y Corral. La opción por este territorio responde a la inestabilidad histórica que para la población local ha significado la siempre externa determinación del universo de sus posibilidades. Se trata, como más adelante lo refiero, de enclaves que desde tiempos coloniales sirvieron a los intereses lejanos de la Corona, primero, y de la República independiente, después. Es esta relación que torna especialmente atractivo el estudio de la relación local-global y de los ajustes en los sistemas de representación simbólicos que han servido a las poblaciones locales en su adaptación y supervivencia.

En las visitas realizadas a estas localidades se realizaron diversas entrevistas en profundidad, incluyendo a los siguientes interlocutores: Presidente del Sindicato de Pescadores de Amargos, Presidente y Secretario de la Junta de Vecinos de Amargos, Presidente de la Unión Comunal de Corral, Alcalde de I. Municipalidad de Corral, Dirigentes de la Confederación Nacional de Pescadores Artesanales de Chile, Director de Obras Municipales de I. Municipalidad de Corral, Directores de los Departamentos de Educación y Social de la misma municipalidad, y vecinos de la localidad de Corral.

Aparte de las entrevistas hechas, se observó en forma directa en terreno y se compartieron algunas actividades con la comunidad (encarnado de espineles, conversaciones informales a nivel grupal). También se tuvo a la vista los libros de la Junta de Vecinos de Amargos y la documentación por ellos recopilada en a partir de 1990.

1. AMARGOS

La comunidad de Amargos se resiste al progreso. Así lo piensan las autoridades municipales. La tentación de los antropólogos es la de ver en aquella resistencia una adhesión atávica a la cultura tradicional, un conservadurismo que condena a la comunidad a una condición de atraso y pobreza. Semejante lectura, empero, oscurece la naturaleza del conflicto creado en torno al futuro manipulado desde el presente.

La comunidad, ubicada en la Región de Los Lagos, Chile, se encuentra a 12 kilómetros de Corral y a 68 de Valdivia, y corresponde a una de las pocas localidades de la provincia de Valdivia donde la explotación pesquera es posible: la accidentada costa de la región no deja espacio para el establecimiento de grandes caletas pesqueras (Fortoul 1992). Sin embargo, producto de la sobreexplotación del recurso pesquero, la población local se ha visto obligada a migrar en forma estacional o permanente (Délano 1991). Según antecedentes de la Junta de Vecinos, actualmente residen en la comunidad 505 personas distribuidas en 105 familias, siendo la pesca la principal fuente de empleo para los lugareños.

Amargos ha sido testigo de las sucesivas oleadas que el progreso ha traído a la región durante el siglo veinte. En la región se pueden identificar períodos históricos, todos ellos definidos por sucesos ajenos a la localidad. Ariela Subiabre *et.al.* (1977) nos hablan de un primer momento, en él surge el puerto fortificado de Corral (1544, fines del siglo XVIII), el cual con el proceso industrializador de mediados del siglo XVIII, se transforma en el puerto de Valdivia. La industria acerera (los Altos Hornos de Corral), la empresa ballenera sueca Indus, la llegada de colonos alemanes y la producción de curtiembres y cerveza, además de los astilleros y la marina mercante dan una vida intensa al puerto (Guarda 1953). Sucesos externos van erosionando el puerto: la construcción del Canal de Panamá reduce el tráfico marítimo por el Pacífico con la Primera Guerra Mundial se pierden los mercados europeos, el traslado de la Compañía de Acero del Pacífico en 1959 pone fin a los Altos Hornos, y el terremoto de 1960. Hacia la década del setenta, buena parte de la población ha migrado y el resto sobrevive sobre la base de una muy modesta agricultura y de la pesca. Con la apertura chilena a los mercados internacionales, se promueve un desarrollo capitalista exportador que estimula el surgimiento y expansión de las empresas forestales.

Es frente a las inversiones globales derivadas del auge exportador a lo que se enfrenta la población de Amargos y, aunque ven las instalaciones, ningún fruto de ellas extraen. Hoy día la comunidad vive apresada por la ocupación que de su playa ha hecho una industria exportadora de astillas. Entretanto los sueños persisten: una empresa pesquera que promete comprar la producción artesanal y la Carretera de la Costa que se abre camino hacia el sur son las esperanzas más recientes de la comunidad.

La población de Amargos quiso tener su puerto. La palabra se usó indiscriminadamente en la prensa y a través suyo se evocaban las antiguas instalaciones del vecino puerto de Corral, las que tuvieron una vida activa hasta la década de los sesenta (Scholz 1997). La era de empresas navieras y barcos, el puerto, y su balneario. La oscilación entre balneario e industria está documentada en la zona. En 1916, San Carlos pierde su playa en manos de la ballenera (Subiabre *et.al.* 1977: 19). Amargos, empero, conserva su vocación playera, “pequeña ensenada con playa de arena en la que se vacía un arroyo de buenas aguas en cuyas riberas se ha establecido un hotel concurrido por los bañistas en los meses de verano”, escribe Risopatrón (1924: 26). Amargos fue la playa privilegiada donde “nunca se ahogó ningún niño”, el Hotel Schuster, remecía los recuerdos de una comunidad de pescadores a la que maremos y reorientaciones económicas habían cambiado su curso.

En 1993, los vecinos oyeron del nuevo puerto. La imagen del mundo industrial que, desde 1930 hacia 1959 diera vida a la región, reverberó en sus recuerdos. El pequeño puerto construido a comienzos de la década del noventa sirve para cargar los barcos con el material que se acumula en un corralón adyacente. La imagen de las instalaciones es sugerente: un puñado de cinco trabajadores operan (cuando hay que operar) la maquinaria liviana, propia de la era postindustrial. Una verdadera montaña rusa permite transportar los *chips* a la embarcación que llega a buscar el material. Las astillas no dan tregua y en delgada capa cubren allí donde otrora se extendían toallas y bañistas, y también debajo de las aguas, asfixiando los mariscos que allí se recolectaban. Además del barco que de tarde en vez se estaciona frente a la playa, no hay testimonios del puerto que se quiso. “No se nos dijo que eso iba a ser lo que era, sólo lo oímos y en eso cayeron muchos. Sólo lo sabían los malos políticos y los empresarios”, reclama un dirigente pescador. Como un fantasma mal nacido, la maquinaria forestal retumba de noche, tornando la vida de Amargos en un continuo insomnio. “Vecinos reclaman por ruidos molestos”, titula el Diario Austral de Valdivia en su edición del 5 de febrero de 1999. “Dirigenta de la Junta de Vecinos de Amargos manifestó su descontento y el de los vecinos que representa”. El ruido invade los hogares de noche y se hace acompañar de vibraciones insoportables y otros destrozos. Son los camiones de la Portuaria. Y sigue: “la empresa —que se ubica justo detrás de las casas que dan

vida a la comunidad de Amargos— realiza sus trabajos alrededor de las cero horas, emitiendo ruidos molestos para los vecinos”. No fueron, en definitiva, la música de los bares y cantinas o las cadenas pesadas de los barcos, sino el pesado caer de troncos que se preparan para su destrucción, lo que amargueños a diario oyen.

De modos diversos llega el progreso a la comuna... y pasa de largo. El ruido es uno de ellos. El polvo es otro. La dirigente denuncia en el periódico que “el polvillo que se emana desde la industria contamina el lugar” (El Diario Austral, 5 de enero de 1999). Por otra parte, los camiones del Comando Militar del Trabajo a diario transitan moviendo tierra en la construcción de la Carretera de la Costa. Los dinamitazos sacuden la costa valdiviana entera. Y el remolcador hace lo suyo en la caleta, dañando con su tráfico las lanchas que se encuentran fondeadas. Y no poco tiempo tomó a la comunidad forzar a la empresa a reubicar los estanques de combustible que mantenía ilegalmente en las proximidades de las viviendas. “¿A qué llama usted desarrollo, señor Alcalde?” le pregunta la Junta de Vecinos. “Lo que nosotros hacemos aquí es defendernos”.

2. GLOBALIZACIÓN Y SABER LOCAL

Frente a la oleada intrusiva de un desarrollo heterocéntrico, la comunidad necesita generar respuestas que garanticen su propia supervivencia. Desde fuera el mundo ya ha sido definido: el Municipio cuenta con un proyecto de desarrollo turístico y la empresa, toda vez que pueda proveerse de los recursos locales (sean naturales, paisajísticos o humanos) permanecerá allí. En este último sentido, es el impacto de los procesos globalizadores lo que abre un espacio de interlocución entre las comunidades locales y las entidades que promueven dichos procesos (sean el Estado, la empresa privada o los propios lugareños). En semejante espacio se confrontan diversas ideas de futuro, quedando el imaginario local en entredicho.

La experiencia de la comunidad de Amargos es paradigmática en este sentido. Ante un horizonte incierto, la comunidad se redescubre a sí misma a través de ciertos ejes fundantes, siendo la pesca y el antiguo Fuerte de Amargos los principales. Los saberes locales, ligados a la pesca artesanal y a la colonización del litoral por parte de los antepasados, sirve de plataforma simbólica para el fortalecimiento de la identidad local, creando unidad entre las organizaciones locales (junta de vecinos y sindicato de pescadores). Los mitos de origen logran vertebrar los aprendizajes posteriores y, sobre esta base, se plantea constituir una experiencia de desarrollo autocéntrico.

El paisaje costero ilustra la confrontación entre la población local y el mundo global. En el extremo norte de la pequeña bahía se yergue el corralón de astillas y el embarcadero con su montaña rusa. Anclado al otro extremo de

la playa yace aún el fuerte, construido en 1645 y reedificado en 1675 (Risopatrón 1924: 26). Su origen forma parte de la estrategia española para defenderse de la penetración de las otras potencias coloniales, especialmente holandesa (Guarda 1953). Este testimonio inerte del forcejeo de las fuerzas globales que en los siglos precedentes definieran fronteras universales se vuelve paradójicamente identitario para los amargueños, quienes se saben acosados por las mismas fuerzas que hoy procuran desplazarlos de su costa. Y en la defensa de su territorio recrean su propia historia.

La visión histórica necesita, empero, fundamentos metafísicos. En el contexto de la supervivencia comunitaria, es preciso refundar el pasado en función de la colonización del futuro. "Esta caleta es del Creador", asegura don Juan. "Nosotros sólo la administramos". "Es el refugio de la gente de la Costa", agrega. Y doña Cristina reafirma: "De ahí viene el nombre de aquí: Venían unos extranjeros perseguidos por el hambre y al llegar aquí se encontraron con algunos manzanos. La fruta de la que comieron les resultó amarga". Amarga, pero reparadora. "No somos amargados", acota la mujer.

El origen entraña contradicciones: la protección sobrenatural, la riqueza escénica y la abundante pesca son parte del paraíso primigenio, pero la fruta recuerda más bien el doloroso peregrinar por un paisaje al que las fuerzas sociales tornan agreste. La tierra es hospitalaria. Así por lo menos la describen sus residentes. Las gentes también: "Nuestro pueblo era pacífico, abierto a las visitas". La fuerzas intrusivas se muestran, en cambio, hostiles y adversas. El fuerte cobra el mismo doble sentido que los árboles y los frutos de la costa. "¿Tierras históricas?", pregunta el dirigente vecinal. "Pero detrás del muro hay sangre huilliche. ¡Que se respete la muerte!". No quiere el dirigente que, como en Corral, se recreen historias, no dentro del fuerte. "Aquí descendemos de huilliche, mi abuela era huilliche", asegura, aunque los registros de socios de la junta de vecinos dan otra cosa.

Para los amargueños el progreso es una invasión. "El descontento de los vecinos ha crecido en los últimos años porque ven a la Portuaria como un invasor en sus terrenos", señala al periódico la dirigente de la Junta de Vecinos (El Diario Austral, 5 de febrero de 1999). Nuevas formas de conquistas sustituyen a las antiguas y, paradójicamente, las antiguas se tornan en los enclaves simbólicos de las resistencias actuales.

Las autoridades no ven el mundo a través del mismo prisma. "Aquí con los únicos que tenemos problemas es con la gente de Amargos", señala una autoridad municipal. "Ellos piensan que no existe otro futuro que no sea la pesca y no educan a sus hijos. No se dan cuenta que la pesca se va a acabar y que, al final se van a encontrar sin nada". La retórica del progreso no deja espacio a prácticas productivas alternativas. Es la maquinaria o nada.

“La gente de Amargos está choqueada, decepcionados del pasado, presente y futuro. No tuvieron futuro, sólo la caleta. No educaron a sus hijos. Tampoco los de la Portuaria de Corral los hicieron participar en la chipeadora. Hay frustración. Para ellos era una caleta. La empresa está muy cerca del pueblo y *la plata pasa de largo*.”

Los mitos pueden llegar a ser meras ensoñaciones de tiempos idos; una suerte de inercia atávica condenada a su abandono con la extinción de las antiguas generaciones. Empero, los mitos también son fuerzas movilizadoras, que canalizan sueños y que transforman las condiciones de reproducción de las comunidades locales. La caleta se constituye en centro de todo el imaginario local. Ella alimenta esperanzas y de ahí se desprenden las fuerzas unificadoras de la población.

“Nosotros, los pescadores estamos en guerra”, aseguran sus dirigentes. “Aquí hay que usar las mismas armas que usan contra nosotros”. La caleta, aseguran, la recuperaron con la unión de los pescadores y con la unión de los vecinos. Y cuentan la historia de cómo arrebataron a la Portuaria la adjudicación de la segunda etapa de su proyecto, tras haber constatado que el Plano Regulador de la comuna no consignaba la existencia de la caleta. El plano regulador databa de 1936. Sin embargo, y a objeto de facilitar el desarrollo portuario, se modifica en 1997, siendo aprobado en abril de ese año por la Secretaría Ministerial de la Vivienda de la X Región (Burgos 1998). En el proceso previo a su aprobación, la caleta había sido omitida. “Fue nuestra fuerza la que obligó a incluir la caleta en el Plano Regulador”, asegura el dirigente.

“Vino el Ministro y lo sacamos de la ceremonia a que venía y le mostramos la caleta. El Ministro no sabía que nosotros existíamos. Nos preguntó: ‘¿A dónde queda la caleta?’ ‘A cinco minutos’, le dijimos. ‘Entonces voy’, nos contestó. Y vio la caleta. El muelle no estaba en buenas condiciones. ‘Yo no sabía que había una caleta’, continuó el ministro. ‘(En mi programa) yo tenía 80 caletas para arreglar, ahora son 81, y yo no los voy a olvidar. No voy a firmar el plano regulador’, nos aseguró. El Ministro ahí mismo decidió no autorizar la entrega a la Empresa del resto de la playa y apoyarnos con la construcción del muelle”.

“Amargos defiende su caleta”, la dirigente vecinal muestra orgullosa un titular de El Diario Austral de Valdivia, aparecido el 12 de noviembre de 1995. Y en el presente se embarcan en la defensa de su fuerte. Ya en 1997 se había producido el primer entrevero: la autoridad pública resuelve el izamiento del pabellón nacional durante la temporada turística y los días lunes entre los meses de marzo y noviembre de cada año (13). Las intenciones del Alcalde quedan explicitadas en su oficio:

“Que se ha coincidido con la solicitud planteada por innumerables turistas, tanto chilenos como extranjeros, el sentido de extrañar la ausencia de nuestro emblema nacional en nuestros recintos históricos, más aún en vista del proyecto de reanimación... Que deseamos aprovechar la oportunidad, para elevar el sentido patriótico de los corraleños, como también de nuestros visitantes” (Municipalidad de Corral, Of. N° 59, 17 de febrero de 1997).

El fuerte es, en la perspectiva del municipio, un hito *nacional*, un testimonio concebido para despertar el fervor patriótico de los corraleños y sus visitantes. Sin embargo, en el texto se lee una alusión al proyecto de reanimación histórica, el modelo de atractivo turístico que desde la Alcaldía se promociona. Este es un discutido proyecto implementado en el fuerte de Corral. En él se representa la toma del fuerte por parte de las fuerzas patriotas que buscaban hace 180 años poner fin al dominio español en Valdivia. En la reanimación histórica participan jóvenes corraleños y uno de sus principales atractivos es la simulación del disparo de las cañoneras (14). Sobre el efecto de las ondas sonoras en la fortificación hay versiones encontradas. La reanimación histórica se ha constituido en una importante atracción turística y fuente de ingresos para el Municipio. El patrimonio cultural revela ser generoso en sus dividendos.

Ante la solicitud edilicia de izar el pabellón patrio en el fuerte de Amargos, la Junta de Vecinos responde de manera algo inesperada. En su carta de fecha 3 de abril de 1997 responden al Alcalde:

“Por el presente documento damos respuesta al Of. N° 59- en donde nos pide cooperación para izar el pabellón Nacional en el fuerte de Amargos y (otros) el Of. fue leído en asamblea el día 9 de marzo de 1997 y *resolución* final es que la asamblea recomienda que el fuerte sea reparado y mantenido como tal y el mismo SR. que atiende el *pantión* (Cementerio) se haga cargo del manejo en *costión*”.

En efecto, la comunidad no responde al Alcalde. Lo que ellos piden es, por el contrario, la reparación y mantención del fuerte. Mientras la autoridad tiene en mente su proyecto turístico, la comunidad aspira a integrar la fortaleza a su mundo local. Así lo hace saber al Gobernador Provincial de Valdivia con fecha 9 de julio de 1997:

“La Junta Vecinal de Amargos tiene el deber de informarle a Ud. el estado en que se encuentra actualmente el fuerte histórico de nuestra comunidad. Como bien sabemos que Ud. es el encargado de los fuertes de la provincia de Valdivia, es por ello que nos acogimos a Ud. con el fin de que nos dé una pronta solución, ya que con estos últimos temporales éste se ha ido deteriorando con mayor facilidad... Por otra parte, Ud. bien debe saber que en nuestra localidad se está construyendo un nuevo muelle definitivo, lo que será de gran

atractivo turístico para la caleta y con mayor razón se necesitará de que el fuerte esté en mejores condiciones”.

La caleta es el norte de la comunidad. Toda nueva iniciativa cobra sentido si se articula con lo que define a la comunidad. En 1999, los dirigentes de la Junta de Vecinos escriben un proyecto en el que materializan esta visión:

“La Caleta de Amargos tiene un fuerte histórico, en pésimas condiciones desde hace bastante tiempo atrás, sin que nadie velara por restaurarlo, porque se arreglaron todos los fuertes que existen alrededor de nuestra ciudad, menos el nuestro. Nosotros como organización, hemos denunciado siempre el mal estado de dicho fuerte, pero ahora *obtamos* por hacerlo cargo nosotros” (sic.) El destacado es nuestro.

El hito histórico se ha metabolizado como parte de la identidad y del arraigo. Los vecinos demandan su tuición y en ello compiten con el Municipio y con la empresa privada (Asurtur). Tres años atrás, en 1997, reclamaron por el estado del fuerte. En 1998 se constata que uno de sus muros comienza a caer por efecto de la marea. El Municipio no dispone de los varios millones que supone reparar la construcción. Sin embargo los planes cambian y nuevas querellas atraviesan las relaciones entre empresa privada, sector público y organizaciones sociales.

– “Sería muy importante rescatarlo (el fuerte) por que se beneficiaría muchas personas, sobre todas mujeres dueñas de casa... (quienes)... se encuentran ya capacitadas para atraer al visitante... Tenemos proyecto de hacer un museo dentro de un recinto histórico que está totalmente abandonado, se vería muy bonito hermosearía la dentrada del único colegio que cuenta nuestra comunidad. Sería beneficioso para nuestros hijos que se educan en dicho colegio. Se informarían de muchas cosas, y la historia de nuestra comunidad, Caleta Amargos... Haríamos fomento de actividades, culturales... También contamos con un muelle muy apropiado para el visitante, se está construyendo una sede multiuso... también está pensado hacer módulos para que el visitante se sirviera de lo que se piensa preparar, de hacer lo típico de nuestra zona, sobre todo lo del mar, marisco y pescado. Tenemos en proyecto de realizar un conjunto folclórico de los jóvenes: que aquí viven ellos, mostrarían sus talentos al visitante, del fuerte y rescatar lo nuestro como es nuestra música chilena. También hacer curanto los días festivos, sábado y domingo... Tenemos en proyecto una costanera. Serviría de paseo y hermoseamiento” (sic).

El entrevero ahora se produce en torno al pesado bastión simbólico. Para el Municipio el fuerte es un enclave en el flujo turístico que viene desde Niebla. Para la comunidad, en cambio, es un hito en torno del que tejer su mundo de actividades: escuela, sede, biblioteca, caleta se replantean contando con la vieja estructura como emblema de su identidad. Lo que está en disputa es el imaginario.

La polaridad entre invasión y cobijo que domina el imaginario local. La historia de los visitantes que, aquejados por el hambre, encuentran en los manzanos el fruto amargo que les da vida soluciona de modo insospechado las contradicciones de quienes se han vernaculizado a través del tiempo. El mito separa a los visitantes que han venido y vienen a despojar la tierra y el mar de su riqueza, y los que buscan protección.

Las representaciones locales del conflicto logran hacer de la hibridación un recurso estratégico. En la defensa de su comunidad sintetizan la memoria de la dominación y la memoria ancestral, haciendo de la sangre el hecho fundante de identidad entre ellos y el fuerte: en sus venas y en los pesados muros del fuerte reconocen la sangre huilliche.

Desde el lugar privilegiado recibido del creador, la caleta, los amargueños denuncian la devastación de sus playas y sus bosques. La fuerza invasora se posesiona de la naturaleza, quitándoles la playa, arrasando mediante incendios con los bosques nativos y llevándose el agua con sus plantaciones de pino. El progreso es ruido, la bulla que no deja dormir, que, tras enajenar el paisaje, se posesiona del confín más íntimo del amargueño, su sueño, su hogar, su cama. La lucha se simboliza a través del agua que da vida y a la que el coigüe llama y el pino que, traído desde fuera, la consume.

CONCLUSIONES

En lo práctico, la comunidad de Amargos demuestra que la rearticulación del imaginario asociado a la identidad y fundado en el saber local representa no sólo una manifestación diacrítica sino una herramienta para la interlocución con los agentes externos a la comunidad. El saber local se torna en un proyecto de participación ciudadana. Ello se expresa en forma nítida a través de las propuestas de las organizaciones de Amargos para la gestión y administración de los flujos turísticos en los que la localidad se ve envuelta. El antiguo Fuerte de Amargos, bastión defensivo de la Corona, se constituye en el eje de las exigencias que la comunidad formula al Estado para obtener la tuición del monumento. La propuesta generada por los vecinos pone de manifiesto la integración del fuerte al cotidiano de la localidad.

El caso nos muestra, en lo teórico, la importancia de conceptualizar los saberes locales desde una perspectiva relacional, entendiendo que tales saberes son integrantes de las estrategias adaptativas de los grupos locales. No pueden, pues, juzgarse estos saberes con los criterios derivados de la racionalidad cientificista: en tanto son constitutivos de las estrategias adaptativas y toda vez que resultan exitosos en la supervivencia del grupo deben ser explicados según la lógica propia de la comunidad, reconociéndose en ellos su valor ecológico. Esta perspectiva posibilita comprender las dinámicas que se despliegan frente a los procesos aculturadores. Más todavía, la incorporación de

la idea de futuro (y, sobre todo, la idea de futuro como conflicto) en la discusión del tema identitario permite superar las limitaciones de un enfoque puramente formal dotando las definiciones de identidad de un sentido sustantivo (ausente en muchas de las explicaciones posmodernas).

El aprendizaje derivado de este estudio lleva a revalorar los saberes populares no sólo desde una perspectiva conservacionista sino desde la perspectiva de las posibles modernidades a las que se pueden adscribir las comunidades que se ven afectadas por las grandes transformaciones derivadas de los procesos globalizadores. La demanda que de ellas proviene es la de adecuar las instituciones del mercado a fin de recuperar las ecologías locales.

BIBLIOGRAFÍA

- Bonfil Batalla, G. 1991. *Pensar Nuestra Cultura*. Madrid: Alianza.
- Bourdieu, Pierre. 1985. The Social Space and the Genesis of Groups. *Social Science Information* 24, 2: 195-220.
- Burgos, I. 1998. *Evaluación del impacto Ambiental Generado por las Actividades del Puerto de Corral*. Tesis de Grado. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Délano, P. 1991. Algunas Consideraciones acerca de la Participación de la Mujer en las Comunidades Pesqueras: Amargos. Valdivia: Instituto de Ciencias Sociales, serie *Avances de Investigación* 02/91.
- El Diario Austral, Valdivia.
- Escobar, A. 1995. *Encountering Development. The Making and Unmaking of the Third World*. Princeton: Princeton University Press.
- García Canclini, N. 1990. *Culturas Híbridas. Estrategias para Entrar y Salir de la Modernidad*. Mexico: Grijalbo.
- Fortoul, F. 1992. Estructura y Procesos en el sector Pesquero. La Pesca Artesanal en la Provincia de Valdivia. Proyecto FONDECYT 0943/91.
- Guarda, G. 1953. *Historia de Valdivia. 1552-1952*. Santiago: Cultura.
- Gudeman, S. 1986. *Economics as cultures: models and metaphors of livelihood* Londres: Routledge and Kegan Paul.
- Gudeman S., y A. Rivera. 1990. *Conversations in Colombia*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gupta, A. y J. Ferguson. 1997. Culture, Power and Place: Ethnography at the End of an Era. En: *Culture, Power and Place. Explorations in Critical Anthropology*. Pp 1-29. Durham and London: Duke University Press.
- Hornborg, Alf. 1998. Ecological Embeddedness and Personhood. Have We Always Been Capitalists? *Anthropology Today*, 14, 2.
- Melucci, A. 1991. La Acción Colectiva como Construcción Social. *Estudios Sociológicos*, 9, 26: 357-364.

- Nugent, S. 1988. The Peripheral Situation. *Annual Review in Anthropology* 17: 79-98.
- Risopatrón, L. 1924. *Diccionario Jeográfico de Chile*. Santiago: Imprenta Universitaria.
- Scott, James C. 1985. *Weapons of the Weak. Everyday Forms of Peasant Resistance*. New Haven and London: Yale University Press.
- Scholz, K. 1997. Cobertura Informativa Otorgada a Proyectos de Desarrollo en Medios de Comunicación Masiva: El Caso de El Diario Austral de Valdivia - Puerto de Corral. Tesis de Grado. Valdivia: Universidad Austral de Chile.
- Steinberg, Marc W. 1998. Tilting the Frame: Considerations on Collective Action Framing from a Discursive Turn. *Theory and Society* 27: 845-872.
- Subiabre, A., C. Varela, y M.E. Gómez. 1977. *Análisis Geográfico de Corral*. Valdivia: Universidad Austral de Chile, Proyecto de Investigación I-77-87.
- Turner, T. 1995. An Indigenous People's Struggle for Socially Equitable and Ecologically Sustainable Production. *Journal of Latin American Anthropology*, 1, 1: 150-177.

LA DANZA DE SALÓN EN CHILE: BREVE VISIÓN PANORAMICA

RAMÓN ANDREU RICART

Introducción

Las danzas que tuvieron vigencia en los antiguos salones¹ chilenos, fueron de origen principalmente europeo y llegaron a ser acogidas y adaptadas por los ambientes aristocráticos en las principales ciudades chilenas. Ellas penetraron al ritmo de los diferentes períodos de nuestra historia: La *Conquista* (1536-1600), La *Colonia* (1601-1810), La *Independencia* (1810-1823) con sus etapas: La *Patria Vieja* (1810-1814), La *Reconquista* (1814-1817) y La *Patria Nueva* (1817-1823), continuando durante el desarrollo de la vida republicana en la que acompañaron los profundos cambios que experimentó la sociedad chilena. Nuestro país vivió la influencia europea del ciclo del *Minuet* (1650-1750), primero y luego el del *Vals* (1750-1900).

Fueron sociabilizadoras, festivas, recreativas, normadas, de parejas o grupos múltiples, ya tomadas o sueltas. También las hubo de generación americana, las que fueron aceptadas por los salones de la clase dominante. Posteriormente, estas danzas se irradiaron hacia otros sectores sociales, llegando incluso a evolucionar en danzas campesinas.

¡Tierra a la vista!

Cuando en el s. XVI la música indígena resonaba a lo largo del país, los conquistadores: andaluces, vascongados, castellanos y extremeños, llegaron portando la esencia cultural hispánica en sus cantares. Según Carlos Vega “los artistas profanos trajeron la música artística; la gente de iglesia, la del culto cristiano; la del pueblo, la regional y los hidalgos importaron la música de salón”.

¹ Salón: Pieza de grandes dimensiones, que en las casas particulares se destina para visitas y fiestas, o una corporación celebra sus actos públicos (Dic. Sopena, 1962).

Vida colonial

En el s. XVII, cuando el hispano visitante se hizo encomendero², la vida tomó carácter urbano. El impulso de los oficios y el comercio fue generando sectores sociales intermedios.

El s. XVIII presenció la llegada de los Borbones a España y con ellos el espíritu francés en la sobriedad castellana, reflejándose también en las danzas de las colonias del *nuevo mundo*. En 1707 llegó el *clave*, naciendo con él la primera tertulia musical. Más tarde el *arpa*, el *clavicordio*, el *salterio*, la *vihuela* y las *panderetas*. En 1709 se tocaba, también la *espineta*, la *guitarra* y las *castañuelas*. A 1741, en Santiago, Concepción y La Serena, existían 26 *clavicordios*. La educación femenina incluía música y baile. En las tertulias y fiestas sociales de 1795, las damas tocaban *pianoforte*, *violín*, los varones, la *flauta* y más tarde *el piano*.

A comienzos del s. XVIII, se observan dos corrientes coreográficas: las danzas de directo origen español, como el Fandango, la Seguidilla, el Bolero, el Zapateo, la Tirana; y los bailes criollos como las Cachuas, el Verde, el Chocolate, el Sombrerito, las Lanchas, en los que se puede descubrir el aire de la *Jota*, la *Sevillana* y otros bailes españoles que sufrieran transformaciones en el área de Chile, Perú y Argentina. En los *Saraos*³ y *Tertulias*⁴ aristocráticos, los de aires españoles convivían con el Minuet; la Contradanza y la Gavota. Entre el s. XVI y el XVIII, la virreinal ciudad de Lima, regulaba lo referente a organización, obras, manuscritos y repertorio musical. Más tarde, provendrían de Buenos Aires, desde el virreinato del Río de La Plata (1778).

La emancipación

Con los aires libertarios de la Patria Nueva, en los salones se bailaba: *Pasapié* o *Paspié*, *Rigodón*, *Churre*, *Rin*, *Gavota*, *Cuadrilla*, *Vals*, y se continuaba bailando *Minuet* y *Contra-danza*.

En 1817, con el Ejército Libertador del General José de San Martín, desde Argentina cruzaron Los Andes, el *Cielito*, el *Pericón*, y el *Cuando*, el que fue considerado *Danza Nacional* hasta ser desplazado por la *Zamacueca*. La

² Encomienda: Nombre que se dio en las antiguas posesiones a una distribución de indios encabezada por un colono español y dotada de cierta extensión de tierras y un número dado de familias indígenas para cultivarlas (Dic. Sopena, 1962).

³ Sarao: Reunión y fiesta nocturna de personas de distinción para divertirse con baile y música. (Dic. Sopena, 1962).

⁴ Tertulia: Reunión de personas que acostumbraban juntarse para conversar o pasar el tiempo (Dic. Sopena, 1962).

banda que le acompañaba incluía, además, en su repertorio a la *Sajuriana*. Por esos años también se bailaba *Cotillón*.

Un decreto de exención de impuestos a las partituras musicales, le dio una nueva dinámica al cultivo de la música. El auge de la música tradicional chilena llevó a los *Bailes Picarescos* o *de Tierra*, de vuelta a los salones. Ellos ya reinaban en las *Chinganas* a las cuales también asistía la aristocracia.

En 1820, lo francés predominaba por sobre la tradición colonial. La guitarra cedió ante el piano y la *Contradanza*.

En 1830, la moda europea privilegiaba el teatro y los bailes salones de la aristocracia. Se bailaba *Vals*, *Contradanza*, *Polka*, *Redova* y *Cuadrilla francesa*. La apertura comercial al exterior hizo de comunicador con la producción musical extranjera y con valiosos músicos. Entre ellos Isidora Zegers que llegó a fundar la *Sociedad Filarmónica* (1827), la que le dio impulso a la actividad artística. Sus veladas se realizaban en el salón de la casa de algunos de sus miembros. Comenzando con una conversación general, luego música, canto y finalizando con los bailes de moda: *Vals*, *Contradanza española*, *Polka*, *Redova*, *Rin*, *Cuadrilla francesa*, *Mazurka* y *Gavota*. Esta iniciativa contribuyó a desarrollar el gusto por determinada música. Luego se organizaron también en Valparaíso, Copiapó, Concepción y en los principales centros culturales del país.

A mediados del s. XIX, estas danzas de exclusivo patrimonio de la alta sociedad, fueron siendo acogidas y popularizadas por otros sectores sociales. Había gran efervescencia musical.

Por 1840 y 1841, se populariza el *Maicito*, el *Aire*, la *Resbalosa*, la *Palomita* y el *Minero*.

La Belle Epoque

A fines del s. XIX, con la Guerra del Pacífico (1879-1881), y el auge del salitre, se generaron nuevas condiciones económicas, políticas y sociales para que Chile viviera *La Belle Epoque*, con capital espiritual en París. Los cambios sociales se generaron en tres niveles. Mientras la aristocracia tradicional latifundista se integraba con los emigrantes europeos, enriquecidos con el comercio, la minería y la industria; la naciente clase media, fruto del desarrollo de la educación y del crecimiento burocrático del Estado, fue perfilándose y definiendo su propio proyecto; el proletariado nacía y crecía en las industrias, organizándose en las *Sociedades Mutualistas* (desde 1853).

Los acontecimientos sociales giraban en torno a fiestas, recepciones, tertulias y veladas que se realizaban en los salones de los diferentes sectores sociales. Desde el salón aristocrático hasta el salón filarmónico obrero, pasando por las tertulias familiares de la clase media, las danzas circulaban entrela-

zada con canciones influidas de romanticismo, y poemas dramatizados. En ellos también se bailaba la *Cueca chilena*.

Una falta de urbanidad podía significar el ostracismo social. París era la *Santa Sede* de la aristocracia, la que construía sus neoclásicas residencias, dejando atrás el barroco colonial.

Los orfeones, el filarmonismo, las *Estudiantinas*, los maestros de danza y de música, entre otros, contribuyeron a la difusión social de estas danzas.

El filarmonismo, impulsado por Isidora Zegers, de inicial fisonomía europeizante y elitico, con el desplazamiento de la *aristocracia* por la *mesocracia*, se irradió socialmente, expresándose popular y masivamente entre los numerosos artistas aficionados que concurrían a los *Clubes Musicales* de las capas medias o a las *Filarmónicas* de las sociedades obreras.

Estimulado por la visita a Chile de la *Estudiantina Española Figaro* (1884-1886) y la posterior organización de agrupaciones similares en el país, el cultivo de la bandurria, y en general los cordófonos de *pulso* y *púa*, tuvieron gran auge en el país, contribuyendo incluso a la revitalización del uso de la guitarra. Se organizaron estudiantinas escolares, obreras, familiares, de las colonias extranjeras (española, italiana, yugoslava), que se hicieron presentes en los diferentes sectores sociales.

Maestros de danza

Los maestros de danzas normaban el buen comportamiento en el salón. Hacia 1820 ya se sabía de las clases de baile que dictaba Manuel Robles -autor del primer Himno Nacional- en el Café de los señores Rengifo y Melgarejo, a dos cuadras de la Plaza de Armas santiaguina. En 1840 se conocía la labor del octogenario Profesor Ginet, de Monsieur Charrière y de Fernando Orozco, joven profesor en los colegios de niñas de la época. En 1870, hay noticias del maestro Abdón Paz. Hacia 1875, Juan Chacón Ustariz publicó en Chile su tratado de baile *Tepsícore o El arte de bailar*, con 2ª edición en 1888; luego lo hizo Emilio Green con sus *Bailes de cuadros* (1894) y, más tarde, apareció el *Pequeño manual de bailes* de Alfredo Franco Zubicueta, en 1896. El maestro Zubicueta era diplomado en Europa y representaba en Chile a la *Academia Internacional de Maestros de Bailes, Gimnasia y Buen Tono* de París. Desde las aulas del Instituto Nacional, la Escuela Militar, el Instituto Superior de Educación Física, entre otros, ejercía su influencia social. Publicó en 1908 una 7ª edición de su manual, que tituló *Tratado de baile*, con numerosos grabados y música para aprender los bailes de moda. Hacia 1905, Zubicueta tenía numerosos alumnos en su academia santiaguina de calle Prat 103. A pocas cuadras E. Green hacía lo propio en el 769 de la calle Puente. El profesor Valero padre, enseñaba baile en la filarmónica *La ilustración de la mujer* de Concepción, nos cuenta Doña Susana Hormazabal quien le acompañaba al

piano. La enseñanza de la música y el baile, desde 1893, era obligatoria en las escuelas y los maestros de danzas se esmeraban en su labor. En sus tratados enseñaban sobre urbanidad, etiqueta y buen tono, elementos históricos del baile, teoría de los pasos y figuras. Afirmaban que como todo arte, estos bailes estaban sujetos a reglas precisas e inquebrantables y que el estudio y la práctica los harían fáciles.

El ciclo del vals

Por estos años, la aristocracia chilena ya había cumplido con el ciclo europeo del *Minuet* y vivía el del *Vals*. Este se hizo presente en las otras danzas. También se bailaba *Polka*, *Polka Mazurka*, *Schotisch*, *Pas de Quatre*, *Pas de Patineurs*, *Burn Dance*, *Cuadrilla Francesa*, *Cuadrilla inglesa* o *Lancers*, *Polo Americano*, *Minuet*, *Washington Post*, *Gavota*, *Passe pied*, *Bourre Parisienne*, *El Serrucho*, *Habanera*, entre otros. Aún se recuerda el *Minuet* y cómo jugueteaban cuando comenzaba el *Cotillón*.

A las composiciones llegadas desde el exterior, músicos como Antonio Alba, Rodolfo Lucero, Francisco Rubí, Roberto Serrano, Manuel Ramos, Manuel Joves, entre muchos otros, aportaron sus creaciones que, una vez aceptadas por la *alta sociedad*, fueron adoptadas por los otros sectores.

De la ciudad al campo

Estas manifestaciones urbanas se irradiaron a los sectores rurales. La aristocracia agraria reproducía su mundo social en sus feudalizadas propiedades agrícolas, el que era acogido y transformado por los trabajadores del campo. Por otra parte, el proletariado urbano, principalmente de extracción campesina, portaba estas manifestaciones hacia sus lugares de origen. De la Mazurka nace la Ranchera. La Contradanza se hace presente en las mudanzas de los bailes ceremoniales, especialmente, del Norte Grande (Cuyacas, Chunchos, Cachua, etc); en la Danza Cielito, de Colchagua; en el Pericón del Maule y en Chiloé: en el Rin, el Cielito y la Periconá; la Serenata hispana, en el esquinazo. El bastonero, que dirigía el baile salonero, fue reemplazado por la voz de los cantores, como en la Trastrasera.

Es así como las danzas saloneras fueron penetrando al ritmo de la historia, llegando a ser acogidas y, en mayor o menor medida adaptadas por los diferentes sectores de la sociedad chilena.

RESCATE Y PROYECCIÓN ESCÉNICA

Finalmente, unas breves líneas para destacar la importante labor de algunos estudiosos y grupos que han rescatado y proyectado escénicamente estas danzas.

Posiblemente, una de las primeras recreaciones de las antiguas danzas de

salón, se realizó a mediados de la segunda década de este siglo, en el escenario del Teatro Municipal de Santiago, cuando miembros de conocidas familias capitalinas se presentaron en el cuadro denominado "*Santiago Antiguo*". En él, entre decorados que evocaban al Puente de Cal y Canto, participaron, entre otros, Doña Raquel Aldunate y Don Miguel Barros, padres de la investigadora Raquel Barros. Hacia la década de los 40, la pianista Australia Acuña, enseñaba las danzas saloneras que había aprendido de su familia, entre sus alumnas santiaguinas del Liceo N° 6, presentándolas en los actos escolares. Posteriormente, Margot Loyola y Raquel Barros aprendieron de ella algunas danzas como: el *Aire*, el *Quando* y la *Resbalosa*. Para la maestra Margot, éstas fueron las primeras danzas que bailó en los escenarios. Por su parte Raquel Barros, que por esos años se iniciaba en el folklore, fundó la *Agrupación Folklórica Chilena* (1952), la cual ha realizado dilatada labor de difusión. En 1960, Margot Loyola graba el disco L.P. "*Salones y Chinganas*, y cinco años después, el *Conjunto Folklórico Margot Loyola*, que más tarde daría origen al *Grupo Palomar* que dirige Osvaldo Cádiz, montó y presentó danzas de salón.

A fines de los años 60, René Sarzoza las recreaba con su grupo folklórico de la comuna de Quinta Normal. En 1964, nació el *Grupo de Cantos y Danzas Rauquén*, el cual, cinco años más tarde, inició su labor de estudio y difusión de estas danzas, lo que continúa hasta estos días. Sobre este tema, importante contribución ha realizado la estudiosa serenense Teresa Gachón. Lo propio hicieron los Grupos *Cisnes de Vichuquén* y *Tanumé*, ambos de Curicó. En 1969, el *Bafona, Ballet Folklórico Nacional*, montó la obra "*Tertulia*". Desde 1976 continúa difundiéndolas el Grupo *Almendral*, de Valparaíso. Nació, en 1978, la *Agrupación del Folklore Raíces* que realizó significativa difusión de los bailes saloneros.

Entre los montajes más recientes a destacar están los del *Conjunto Folklórico de la Universidad Católica de Valparaíso* (1992) y el realizado por el *Grupo Folklórico de la Universidad de La Serena*, dirigido por Sixto Cortés (1996).

BIBLIOGRAFÍA

- Acuña, Australia. "Bailes coloniales", en *Anales de la Universidad de Chile*, Ed. Universidad de Chile, IC, 43, Santiago de Chile. 1941, pp. 1163-1171.
- Andreu Ricart, Ramón. "Danzas de salón. Chile", en *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, Ministerio de Cultura, Madrid. 1991 (en edición).
- Andreu Ricart, Ramón. "Estudiantina. Chile", en *Diccionario enciclopédico de la música española e hispanoamericana*, Ministerio de Cultura, Madrid. 1991 (en edición).
- Andreu Ricart, Ramón. *Cantares y Contares de Margot Loyola*. Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile. 1993 (inédito).

- Andreu Ricart, Ramón. "Estudiantinas chilenas. Breve síntesis de su vigencia histórica", en *APUNTES*, Ed. Ministerio de Educación - Taller de Cultura Tradicional para la Docencia, Santiago de Chile. 1993. Pp. 69-97.
- Andreu Ricart, Ramón. *Estudiantinas chilenas. Origen, desarrollo y vigencia (1884-1955)*, FONDART del Ministerio de Educación de Chile, Santiago. 1995.
- Andreu Ricart, Ramón y Springinsfeld, Jorge. *La bandurria. Origen, vigencia y modalidad de uso en Chile*, FONDART, Ministerio de Educación de Chile, Santiago. 1997.
- Barros L. Luis y Vergara J., Ximena. *El modo de ser aristocrático*. Ed. Aconcagua, Santiago de Chile. 1978.
- Bravo E., Pedro. *Cultura y teatro obreros en Chile (1900-1930)*, Ed. Michay 5. A Madrid, España. 1910.
- Calderón, Alfonso. *Cuando Chile cumplió 100 años*, Editorial Quimantú, Santiago de Chile. 1973.
- Calderón, Alfonso. *1900*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile. 1980.
- Concha, Juan. "Santiago en 1822", en *Pacifico Magazine*, septiembre, Vol. IV, No 1, Santiago de Chile. 1914. Pp. 377.
- Concha, Manuel. *Tradiciones serenense*, Ed. Nacimiento, Santiago de Chile. 1975.
- Chacón Ustariz, J. *Tepsicore o El arte de bailar*, Ed. El Independiente, Santiago de Chile. 1888.
- Child, Teodoro. "Santiago en 1890", en *Pacifico Magazine*, Santiago de Chile, diciembre, vol. IV, No 24. 1914. Pp. 749.
- Daigneault, Pierre. *Vive la campagne*. Les Éditions de L'Homme, Montreal, Canada. 1979
- Sopena, Ramón. *Diccionario enciclopédico ilustrado de la lengua española*, Editorial Ramón Sopena, Barcelona, España. 1962.
- Donoso, Ricardo. *18 de septiembre de 1810*, Ed. Gabriela Mistral, Santiago de Chile. 1974.
- Franco Zubicueta, Alfredo. *Pequeño manual de baile*, La Gaceta, Santiago de Chile. 1896.
- Franco Zubicueta, Alfredo. *Tratado de baile*, La Ilustración, Santiago de Chile. 1908.
- García, Lautaro. *Novelario del 1900*. Santiago de Chile, Imp. Tipografía Chilena. 1950.
- Garrido, Pablo. "Los bailes de Chile". Véase *Autorretrato de Chile*, Ed. Gabriela Mistral, Santiago de Chile. 1974, pp. 243-251.
- Godoy, Hernán. *Chile: cinco siglos de cultura*, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile. 1983.
- Green, Emilio. *Bailes de cuadro*, Lib. del Porvenir, Valparaíso, Chile. 1894.
- Grez, Vicente. *La vida santiaguina*, Ed. Andrés Bello, Santiago de Chile. 1968.
- Loyola Palacios, Margot. *Bailes de tierra*, Ed. Universitaria de Valparaíso. Valparaíso, Chile. 1980.
- Orrego Luco, Luis. *Memorias del tiempo viejo*, Ed. Universitaria, Santiago de Chile. 1984.
- Perea Salas, Eugenio. *Los orígenes del arte musical en Chile*, Imp. Universitaria, Santiago de Chile. 1941.

Pereira Salas, Eugenio. *Historia de la música en Chile (1850-1900, Publicación de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. 1957.*

Pereira Salas, Eugenio. "La música chilena en los primeros cincuenta años del siglo XX", en *Desarrollo de Chile en la primera mitad del siglo XX*, Publicación de la Universidad de Chile, Vol. II, Santiago de Chile. s.a. Pp. 417- 440.

Poirier, E. *Chile en 1908*. Santiago de Chile, Imp. Barcelona. 1909.

Sachs, Curt. *Historia universal de la danza*, Ed. Centurión, Buenos Aires, Argentina. 1944.

Vargas Gómez, Moisés. La diversión de las familias. Lances de nochebuena, Ed. Instituto de Investigaciones Histórico-Culturales de la Universidad de Chile, Santiago de Chile. 1954.

Vega, Carlos. *El origen de las danzas folklórica*, Ed. Ricordi. Buenos Aires, Argentina. 1956.

Zapiola, José. *Recuerdos de treinta años (1810-1840)*, Ed. G. Miranda. Santiago de Chile. 1968.

OTRA FUENTES

Oliver S., Carlos. "Los bailes de antaño", en *El Sur*, 27 de mayo, Concepción, Chile, 1945, pp. 3.

MAIPÚ, VISIÓN MARECHALIANA DEL SUR (de domas y domadores)

LUIS OTERO
FABIÁN MAYA

Leopoldo Marechal (1900-1970) en un artículo aparecido en el suplemento "Cultura y Nación" del diario Clarín de Buenos Aires el 29 de marzo de 1973 y titulado "Los puntos fundamentales de mi vida" dice: nací en la Capital Federal y en su barrio de Almagro, el 11 de junio de 1900. El hecho de que algunos me crean natural de la provincia de Buenos Aires responde a la circunstancia de que, durante mi niñez y adolescencia, pasé largas temporadas en la llanura de Maipú, con parientes ganaderos. Allí me inicié en el conocimiento de las ontologías de sur (hombres y cosas) que con tanta frecuencia aparecen en mi obra literaria.

Hago notar, de acuerdo al testimonio de María de los Ángeles Marechal, hija de Leopoldo, que cuando se refiere a parientes ganaderos lo hace en el sentido estricto del término, no en un sentido de posesión de la tierra o de poderío económico ya que sus parientes, en realidad, eran puesteros de estancia. Por lo tanto en la formación del niño y del adolescente cobran relevancia las vivencias del trabajador rural. Leopoldo Marechal salió, al decir de su hija, del pueblo, de una familia humilde y trabajadora.

Leopoldo Marechal, a partir de estas vivencias en Maipú desarrolla un interés y una visión de lo nacional extremadamente interesante y hasta única en sus alcances. Sería ocioso, en la brevedad de esta exposición, enumerar las numerosas menciones a Maipú a lo largo de la obra marechaliana, baste decir, de acuerdo a su propio testimonio, que cuando Marechal nombra al Sur se está refiriendo a Maipú.

Leopoldo Marechal siempre se mostró interesado en el folklore y no sólo en la esfera de la ciencia especializada sino como substrato fértil en la construcción de una identidad nacional. En su artículo titulado "El folklore nacional en las escuelas primarias" aparecido en el diario La Nación de Buenos Aires el 31 de marzo de 1941 expresa:

Sabido es que las actividades folklóricas no son nuevas en el país y que han contado y cuentan hoy con trabajadores entusiastas. Pero los frutos consi-

derables de tal esfuerzo no abandonaron, lógicamente, el círculo de la especialización y el de la reserva erudita. Por eso es que la iniciativa del Consejo Nacional de Educación aparece ahora como algo novedoso y decididamente audaz: No se propone la obra del investigador, que recoge la pieza folklórica y la estudia como un objeto de ciencia; trata, en cambio, de lograr que esas "monedas tradicionales" vuelvan a la circulación, que lo folklórico adquiera nuevas vigencias populares y que otros labios recojan, vivifiquen y prolonguen una tradición amenazada por la indiferencia y el olvido.

Problemática ésta expresada en el siguiente fragmento del mismo artículo:

Y es, justamente, en los grandes centros de población donde la verdadera fisonomía del país corre inminente riesgo de confundirse y desdibujarse: encerrado en un ámbito de abstracción y geometría, sometido a las cambiantes influencias del medio cosmopolita y falto de la estabilidad que comunica el sentido y la visión de la tierra, el hombre de la metrópoli entiende muy difícilmente que la ciudad en que vive sólo es la manifestación del país; y si nunca salió de ella, como sucede muy a menudo, raramente imagina que detrás de la ciudad se extiende un paisaje auténtico, viven hombres distintos, se dan nuevas formas de vida y tonos diferentes de la actividad humana; con lo cual termina por no saber al fin que, justamente, ese paisaje ignorado y ese mundo desconocido para él constituyen el fondo concreto del país, y que la ciudad no es ni puede ser otra cosa que una expresión abstracta de aquella realidad. Por eso es que la enseñanza del folklore nacional, difundida entre los niños de la metrópoli, les revelará, sin duda, el sabor auténtico de la patria, su fisonomía real y el claro lineamiento de sus tradiciones. ¡Y ojalá que inspire, además, la tentación del paisaje y aquel regreso a la tierra que tanto necesitamos!

En cuanto a los escolares del interior, la enseñanza del folklore acaso no les diga muchas cosas nuevas. Pero, en cambio, les hará entender la importancia que ante los ojos de la Nación tiene ese patrimonio del arte y la sabiduría gnómica, como asimismo la necesidad de conservarlo y transmitirlo en toda su pureza original, justamente ahora cuando se ve más amenazado. En efecto, la creciente urbanización de la campiña y los modernísimos recursos de difusión propagan hoy en el país ciertas formas de arte que los entendidos califican de "vulgares", para diferenciarlas de las formas "populares", que son las que verdaderamente interesan al folklore. El arte vulgar, originado en los centros urbanos, nada tiene de común con el arte popular, hijo auténtico de la tierra; de ahí que la enseñanza folklórica tienda, y muy oportunamente, a evitar una sustitución onerosa de lo popular por lo vulgar.

Sumada a esta valorización del folklore está la búsqueda y el desarrollo de una metafísica que, al decir de Pedro Luis Barcia, permita una articulación fluida de lo nacional y lo universal, en el manejo de símbolos ancestrales y

reencarnados en lo de aquí y del ahora. En su conferencia "La poesía lírica: lo autóctono y lo foráneo en su contenido esencial", pronunciada el 23 de junio de 1949, expresaba entre otros conceptos, los siguientes:

...Ya ven ustedes cómo lo autóctono reclama sus derechos a intervenir en la obra de arte; y ya veremos en qué medida se le debe tal intervención. Por que no es menos verdadero que el arte ha tendido siempre a universalizar sus frutos. Hay en el arte una tensión invencible hacia lo universal, un impulso que lo induce a trascender fronteras, por altura, a ubicarse en el plano superior donde todas las voces del mundo se reconocen, se identifican y se unen en lo que llamaríamos "un gran acorde universal". Y yo diría que un pueblo no logra la plenitud de su expresión, si no consigue trascender a los otros e integrar con ellos el gran acorde a que acabo de referirme.

...Es necesario que nuestro arte, construido sobre la base de elementos autóctonos, logre "sublimar" dichos elementos hasta ubicarlos en el plano universal de las trascendencias. De otro modo sería un "arte local": malograría su legítimo anhelo de vigencias universales, en una triste automutilación de sus alas.

...El día en que pueda reconocerse a un poeta argentino en el elogio abstracto de una rosa, nuestro arte habrá logrado universalizar lo autóctono hasta el grado máximo de sus posibilidades.

...Lo folklórico ya está hecho, y sólo tiene una vigencia local (cuando la tiene realmente y no se ha reducido a llenar los ficheros de un instituto especializado). El arte es "un quehacer" perpetuo que busca las "vigencias universales".

...Lo folklórico resulta, pues, una cosa, en el orden local de las tradiciones; y resulta otra, en el orden universal del arte. Yo creo que todo se aclara y se armoniza, en lo que atañe al folklore, si lo reducimos a estas tres operaciones:

- 1°. Rescatar del olvido las tradiciones nacionales, y estudiarlas y certificarlas en su autenticidad (obra del investigador).
- 2°. Devolver al pueblo esas tradiciones, si es que perdieron su vigencia (obra del educador y del difusor).
- 3°. Exaltarlos, por el arte, al plano universal de lo trascendente (obra del creador).

Lo anterior es sólo una muestra de la profundidad y de la actualidad del pensamiento marechaliano, y creemos que uno de sus Poemas Australes, el dedicado "A un domador de caballos", es una perfecta síntesis de lo expuesto anteriormente. Inspirado en la figura de Liberato Farfás, antiguo domador de Maipú, cuyos descendientes viven aún en la ciudad, y construido, según el

propio decir de Marechal, con elementos puramente autóctonos, este poema trasciende, sin embargo, a lo universal, mediante la identificación de ese tipo humano con todos aquellos otros que, en distintas latitudes y pertenecientes a distintas razas, exaltan el gesto penitencial del trabajo y reafirman, a la vez el imperio que Dios concedió al hombre sobre toda criatura inferior, y sobre la cual el hombre debe imprimir constantemente su sello. Un poema de extensión universal. Sin embargo, el poeta español Gerardo Diego ha dicho de este poema que "sólo podía ser escrito por un argentino". Y fue, según Marechal, el mayor elogio que recibió en su vida.

Este poema nos servirá de nexo entre lo anterior y lo que sigue: el desarrollo de una breve exposición sobre la doma en nuestra zona. Pero antes escuchemos la voz del poeta:

A un domador de caballos

1

Cuatro elementos en guerra
 forman el caballo salvaje.
 Domar un potro es ordenar la fuerza
 y el peso y la medida:
 es abatir la vertical del fuego
 y enaltecer la horizontal del agua;
 poner un freno al aire, dos alas a la tierra.

¡Buen domador el que armoniza y tañe
 las cuatro cuerdas del caballo!
 (Cuatro sonidos en guerra
 forman el potro salvaje).
 Y el que levanta manos de músico y las pone
 sobre la caja del furor
 puede mirar de frente a la Armonía
 que ha nacido recién
 y en pañales de llanto.
 Porque domar un potro
 es como templar una guitarra.

2

¡Domador de caballos y amigo que no pone
 fronteras de amistad,
 y hombre dado al silencio
 como a un vino precioso!

¿Por qué vendrás a mí con el sabor
de los días antiguos,
de los antiguos días abiertos y cerrados
a manera de flores?

¿Vienes a reclamar el nacimiento
de un prometido elogio,
domador de caballos?

(Cordajes que yo daba por muertos resucitan:
recobran en mi mano el peligroso
desvelo de la música).

3

Simple como un metal, metal de hombre,
con el sonido puro
de un hombre y un metal;
oscuro y humillado,
pero visible todavía el oro
de una nobleza original que dura
sobre tu frente;

hombre sin ciencia, mas escrito
de la cabeza a los pies con leyes
y números, a modo
de un barro fiel;

y sabio en la medida
de tu fidelidad;

así vienes, amigo sin fronteras,
así te vemos en el Sur:

y traes la prudencia ceñida a tus riñones.

Y la benevolencia,
como una flor de sal, en tu mirada
se abre para nosotros, domador.

4

¡Edificada tarde!

Su inmensa curva de animal celeste
nos da la tierra:

somos dos hombres y un domador de caballos,
puestos en un oficio musical.

Hombre dado al silencio como a un vino precioso,
te adelantas ahora:

en tu frente la noble costumbre de la guerra
 se ha dibujado como un signo,
 y la sagacidad en tu palabra
 que no deshoja el viento.

5

¿Qué forma oscura tiembla y se revuelve
 delante de nosotros?

¿Qué gavilla de cólera recoge
 tu mano, domador?

(Cuatro sonidos en guerra
 forman el potro salvaje).

Somos dos hombres y un domador de caballos,
 puestos en un oficio musical.

Y el caballo es hermoso: su piel relampagueante
 como la noche;

con el pulso del mar, con la graciosa
 turbulencia del mar;

amigo en el origen y entregado a nosotros
 en el día más puro de su origen;

hecho a la traslación, a la batalla
 y a la fatiga: nuestro signo.

6

El caballo es hermoso como el viento
 que se hiciera visible,

pero domar el viento es más hermoso,
 y el domador lo sabe.

Y así lo vemos en el Sur: jinete
 del río y la llama;

sentado en la tormenta

del animal que sube como el fuego
 que se dispersa como el agua viva;

sus dedos musicales afirmados
 en la caja sonora

y puesta la atención en la Armonía

que nace de la guerra, flor de guerra.

7

Así lo vimos en el Sur. Y cuando,

vencedor y sin gloria,
 hubo estampado en el metal caliente
 de la bestia su sello y nuestras armas,
 ¡amigo sin riberas! lo hemos visto
 regresar al silencio,
 oscuro y humillado,
 pero visible todavía el oro
 de una realeza antigua que no sabe
 morir sobre su frente.

Su nombre: Domador de Caballos, al Sur.
 Domador de caballos,
 no es otra su alabanza.

La doma es un oficio que adquiere características especiales en nuestro terruño y le dan una identidad propia. En la actualidad este saber, que se transmite de generación en generación: de padres a hijos, entre hermanos, amigos y familiares, se va perdiendo. La reconversión del trabajo rural, fruto del progreso y de nuevas técnicas de explotación, ha disminuido el uso intensivo del caballo como herramienta. La utilización de corrales chicos que permiten trabajar "de a pie", la disminución del uso del lazo (los domadores entrevistados pusieron especial énfasis en este hecho), la prohibición por parte del patrón de la doma violenta de animales, entre otras causas, provocan, por tanto, un paulatino abandono del oficio.

El caballo entra en nuestro país junto con los conquistadores que traían consigo ejemplares de raza Andaluza, un tipo muy en boga en las cortes europeas de la época. En nuestra provincia, luego de la destrucción de la primitiva Santa María de los Buenos Aires fundada por Don Pedro de Mendoza, quedan librados a su suerte varios ejemplares y los caballos, encontrando un medio altamente propicio para multiplicarse, se reproducen vertiginosamente formando enormes caballadas que posteriormente dan origen a la raza Criolla. Esta sobreabundancia de especímenes hace que no se tuviera mayor cuidado ni en la crianza ni en la doma. Cronistas de la época (Thomas Falkner en 1744, el jesuita español José Manuel Peramás en 1768, el Gral. José María Paz en 1819, Charles Darwin en 1833, entre otros) coinciden en ponderar la audacia, la valentía y el oficio de los jinetes criollos aunque deplorando el uso de una doma excesivamente violenta y hasta descuidada con el animal. Ya en nuestro siglo, disminuidas grandemente esas enormes manadas cimarronas, y con la explotación más racional de la riqueza de nuestro suelo, se desarrollan técnicas de doma más cuidadosas con el animal. Sin embargo en la práctica de la jineteada subsiste el espíritu de aquellos tiempos. La jineteada actualmente es meramente competitiva, sólo se piensa en ganarle al animal y a los jinetes

contrincantes, generalmente con la presión del dinero de las apuestas. Se utiliza un tipo de caballo conocido como reservado, un animal al que no se puede domar o adiestrado especialmente para este deporte. Salvador Goizueta, domador de Maipú, cuenta que antes si un caballo salía bellaco se renegaba de él o se lo utilizaba para el arado. Ahora se ha hecho un negocio con él, vale mucho el caballo malo. Esta diferencia la plantean también los hijos de Liberato Farías, Serafín y Liberato, que ven con cierta desconfianza el estado actual de la jineteada. Fernando González, durante veinte años domador en la estancia "La Verde" y actualmente fotógrafo, amplía esta diferencia en tres tipos: jinete, domador y hombre de a caballo. Según él el jinete, fuera de la jineteada donde ya está el circo armado para su lucimiento, ante la situación de un caballo asustado capaz que le busca farra y le da una paliza injustamente; en cambio el domador, aunque no se va a caer a los dos o tres saltos, va a tratar de calmarlo sin hacer estragos en la boca, porque un caballo desbocado pierde muy fácil la doma lograda hasta ese momento. Pero también es muy importante el hombre que va a seguir con el caballo, sea el mayordomo, el capataz, el mensual o el puestero, que es el que va a terminar de enseñarle cómo apartar una vaca, como enlazar, como bajarse y dejarse teniendo, en definitiva la persona que va a terminar de hacerlo caballo. Este es el hombre de a caballo: el que va a terminar o va a echar a perder la labor del domador.

Los domadores con los que hemos hablado coinciden en considerar al caballo como un animal de gran memoria más que inteligencia, por lo que es muy importante no permitirle ciertos gestos o actitudes que sean nocivos para la monta. Los tipos de doma son diferentes según las características del caballo. Fernando González, en su afán de tipologías, nos habla de tres tipos de sangre en el caballo: caliente, tibia y fría. A la sangre caliente la representan el pura sangre de carrera, el árabe; a la tibia o media, el caballo de trabajo, el criollo y a la sangre fría el caballo pesado, el percherón. Por lo tanto es imposible pedirle a éste que se comporte como un criollo o a un criollo que se asemeje a un pura sangre. Pero a un animal de sangre fría se le puede dar un toque de nerviosismo, de animosidad, que habrá que apaciguar en uno de sangre caliente, por ejemplo un árabe. Lo ideal es conseguir un caballo manso pero que no pierda su estirpe, su carácter.

Por otra parte la técnica depende de si se va a domar un solo ejemplar o si se va a entablar una tropilla. En este último caso la doma comienza con el destete del potrillo, que se reúnen en grupos de catorce o quince y se los palanquea a un alambrado, se los tusa, se les empareja la cola y se les adosa una yegua madrina con un cencerro pequeño. La yegua madrina es la base fundamental de la tropilla: tiene que ser mansa, bien domada "de abajo", que sepa parar en medio del campo, que permita llegar hasta el potro. La madrina es la llave de la tropilla. Luego, todos los meses, se los manea, se los palanquea, se les tira el cabestro por arriba del lomo, se les agarra las patas, se soguean, se

tusan, se arreglan y se largan al campo. Así comienzan a domarse "de abajo" hasta los tres años. A partir de allí se le pone el recado y comienza la doma propiamente dicha: primero un galope muy corto, de reconocimiento. En el segundo galope ya se le pegan tres o cuatro tirones fuertes de arriba para que se aflojen. Se les pone una soguita, un cabestro pequeño que va de una argolla de la cincha hasta la otra, delante del pecho como para que no levante la cabeza y obedezca las riendas. Se le enseña a parar y a retroceder y luego de catorce o quince galopes llega el momento de pasar del bocado al freno. Todos coinciden en que no hay que permitir que el caballo tome confianza al bocado que aquí en Buenos Aires es de sogá y con el que se da dos o tres vueltas alrededor de la boca, teniendo cuidado en no apretar demasiado porque si no ésta se adormece. Por lo tanto cuando el animal afloja la boca hay que mantenerlo más bien flojo y con riendas un poco pesadas, cosa que ellas mismas llamen al animal y éste baje la cabeza. Cuando el domador siente que el caballo toma confianza con el bocado automáticamente lo tiene que reemplazar con el freno. Este, según el testimonio de los domadores consultados, generalmente es de fierro: con un puente, una coscoja y una barbada. Es muy importante que la barbada esté bien puesta y no excesivamente apretada, cosa de no lastimar; tiene que asentar en la parte posterior del labio y permitir que también trabaje el puente del freno, así como la coscoja, que es un cilindro que se apoya sobre la lengua y que el animal, si es despierto, hará girar produciendo un sonido muy característico. Luego de un período de entre seis meses a un año el caballo se considera enseñado.

Los domadores entrevistados coinciden en que el arte y el estilo de la doma se van perdiendo. Fernando González fue más puntual: él hace hincapié en que en la actualidad está tomando fuerza un estilo de doma distinto. El hecho de que muchos criadores, sobre todo de caballos criollos, hayan traído domadores chilenos es una de las causas. El domador chileno tiene un contacto con el caballo que le permite hacer cosas muy vistosas, que impresionan al público, esas famosas volcadas a la derecha o a la izquierda, las rayadas, las formas de parar, de frenar, ese estilo de manejo a dos manos que no se usaban por aquí que se maneja tanto con la zurda como con la derecha pero siempre con una mano sola. Él dice:

...Pero nosotros tenemos otro estilo de manejo. Porque al chileno se le va mucho la mano, yo no me imagino a un hombre del campo argentino trabajando de esa forma, tan bruta. No me gusta ese tipo de manejo. No me gusta que el caballo me esté espionando como para que yo le dé una orden y esté como loco por que yo lo voy a sacar para una punta o para la otra. Está bien, será una competencia, se manejará así, pero ha cambiado el estilo. Yo me acuerdo que cuando íbamos a la reunión de Palermo estaban Néstor Sánchez, los hermanos Sevilla, los hermanos Recaborde, Álvaro Martínez, había gente muy campera. Con los caballos ensillados con los bastos porteños, con sobrepuestos de car-

pincho, con estribos de plata. Ellos también paleteaban y coleaban, pero era otro el manejo, era otro el estilo...

...Antes existía una sana rivalidad entre las estancias, entre la gente campera, había un amor propio que hacía que uno tratara de tener su caballo espectacular. Pero como se ha raleado mucha gente en el campo argentino ha cambiado esta cultura, ya no hay tanta rivalidad. Por eso cuando me preguntan por qué hay tantos fortines y centros tradicionalistas yo respondo que es por que la gente se fue del campo.

Para terminar es preciso puntualizar en la necesidad de rescatar y estudiar nuestras raíces para construir esa Patria – hija que Marechal tan bien describe en su poema “La Patria”, que repartimos como separata de este trabajo. Poblar su costado de Arriba, soplarle en la nariz el ciclón de los dioses. Y, a las puertas del tercer milenio y a un año del centenario de su nacimiento, concordar con el Poeta en la consigna que él promovió en su artículo “Proyecciones culturales del momento argentino” publicado en 1947:

El país ha sido enajenado, y la raíz de su penuria está en su misma enajenación; es necesario recobrar al país, a todo trance, aquí y ahora. Y la verdad es fácil. Pero hay ciegos, que no la ven, y tuertos que la miran oblicuamente.

BIBLIOGRAFÍA SUMARIA

- Marechal, Leopoldo. *Obras Completas*, Libros Perfil S.A. Buenos Aires, 1998.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. Edición, introducción y notas de Pedro Luis Barcia, Ed. Castalia S.A. Madrid, 1994.
- Coulson, Graciela. *Marechal, la pasión metafísica*, Fernando García Cambeiro. Buenos Aires, 1974.
- Taboada, Gabriel C. *El caballo criollo en la historia argentina*, Editorial Planeta Argentina. Buenos Aires, 1999.
- Coluccio, Félix. *Diccionario folklórico argentino*, Ed. Plus Ultra. Buenos Aires, 1981.

INTERPRETACIÓN DE LA LEYENDA URBANA MODERNA:
LA RUBIA DE LA AVENIDA KENNEDY,
SU RELACIÓN CON OTRAS LEYENDAS Y SU DIFUSIÓN EN
LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN

PAULINA NAVARRO FLORES

Al hablar de una leyenda no significa necesariamente remontarse a hechos del pasado que sobreviven en áreas rurales y que se dan un grupo homogéneo de personas y en un lugar geográfico determinado. Bajo este contexto podemos referirnos a la leyenda como un elemento dinámico e interpretativo de la sociedad moderna, caracterizada por los fuertes avances tecnológicos, la industrialización, el consumismo y los medios masivos de comunicación.

Cabe destacar que la leyenda urbana moderna es una narración de la cual no tenemos muchos antecedentes, como sucede con las leyendas antiguas y por lo tanto, resulta muy difícil descubrir su carácter de leyenda. Primero es necesario definir que la leyenda es un fenómeno cultural, el cual circula oralmente en un conglomerado de personas, como tal da origen al fenómeno folklórico en el cual participan los receptores y emisores de la leyenda.

La leyenda como hecho cultural cumple la "función autónoma de común, propia, aglutinante y representativa respecto de las personas que intervienen en dicho fenómeno",¹ produciéndose en esta interacción un comportamiento folklórico, el cual desaparece cuando el hecho cultural no es razón de interacción entre los miembros de la sociedad, es decir, cuando se rompe la dualidad emisor-receptor, cesando así el comportamiento folklórico y por consecuencia el fenómeno folklórico desaparece.

Las leyendas urbanas modernas, al igual que las antiguas son contadas con la pretensión de ser tomadas como información fáctica, sobre eventos que verdaderamente tuvieron lugar.

Por otra parte, la leyenda moderna tiene una trama en la cual hay un mensaje oculto, algo que develar, aquí radica el potente atractivo que presentan al receptor. Nos vemos seducidos por una narración que posee magia y suspen-

¹ Dannemann, Manuel. "Cultura de la simetría. El viejo Thoms y el nuevo Folklore", en Revista de Estética *Aisthesis*, Santiago. Años 1983-1985.

so, en la cual hay una verdad entre líneas que nos invita a imaginar, sin encontrar en este camino una explicación.

Como receptores de una leyenda urbana, somos sorprendidos en el momento de mayor altura dramática por la instancia de descubrimiento, este hallazgo corresponde al momento en que nos damos cuenta que hay funciones encubiertas, las cuales han sido deliberadamente disfrazadas.

Estas leyendas se nos presentan como narraciones de relatos fragmentados, vemos misterio, además está presente en ellas la dicotomía realidad-fantasía. Como receptores y participantes, nos queda la sensación de que es mentira pero podría ser cierto, ya que hay datos en ellas que nos dan fe de que no es producto de la imaginación de una persona, sino que muchos han sido testigos de los hechos y portadores de señales concretas.

De esta característica deducimos la importante tarea del estudioso, la cual es develar el carácter folklórico del material moderno y hacer que el público conozca el verdadero y escondido mensaje de estas narraciones. Muchos de los estudiosos han hecho de la interacción oral y los medios masivos de comunicación un factor importantísimo en el estudio y análisis de la leyenda moderna.

Como ya destacaba Marta Blache en *narrativa folklórica II* "*Las leyendas urbanas han dado lugar a una pluralidad de interpretaciones y motivaciones inconscientes de los narradores*"².

Así como para el participante de este fenómeno folklórico es atractivo querer encontrar una verdad, surgiendo especulaciones a medida que va conociendo el relato, para el investigador es fundamental ver las muchas posibilidades interpretativas que ofrecen las leyendas modernas encontrando en ellas una explicación a una necesidad del hombre moderno.

Revisados ya los aspectos teóricos relacionados con la conceptualización de la leyenda urbana moderna, nos adentraremos en la leyenda "La rubia de la avenida Kennedy".

En la avenida Kennedy de Santiago de Chile, vemos el surgimiento de una mujer, de menos de 20 años, que aparece esporádicamente durante las noches, no habla, sólo hace señas para que los automóviles se detengan y la lleven... ¿dónde?, no sabemos. Va en busca de "algo", nadie sabe su destino. Según los datos periodísticos de la época, esta misteriosa mujer protagonizó un hecho asombroso.

Una noche subió a un taxi. Al parecer ella sintió frío y el hombre que la llevaba le prestó su chaqueta, ella le entregó un papel en el que aparecía una

² Blache, Marta. *Narrativa Folklórica (II)*.

dirección, ante lo cual el chofer del taxi interpretó que era la dirección de ella. La mujer se bajó en algún lugar de la avenida Kennedy llevando sobre sus hombros la chaqueta de este hombre. El chofer atraído por la figura de la mujer, buscó la dirección y llegó al Cementerio General en donde, junto a una lápida cualquiera encontró la chaqueta que le había prestado. Sin duda es un hecho poco usual y que no presenta explicación lógica.

Por otra parte, al norte de Argentina, en la provincia de Jujuy, se presenta otra leyenda moderna con la misma temática la que fuera presentada por la profesora doña Herminia Terrón de Bellomo, de la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Jujuy (Ponencia del III Congreso Binacional de Folklore Chileno-Argentino, celebrado en Salta titulada "Resemantización de la Leyenda de la Salamanca: "La Chica de la Disco").

Otro ejemplo de leyenda urbana moderna lo constituye el hecho conocido como "La Novia". En un programa reciente transmitido por Televisión Nacional de Chile en marzo de 1999, "El día menos pensado", se difundió un caso sin explicación, el cual dice relación con una mujer conocida como "La Novia": esta mujer se le aparece a los hombres en la carretera en los tramos de Arica-Iquique (Región de Tarapacá), en el que se la ha visto. De ella cuentan los lugareños, que es una mujer que estaba por contraer matrimonio y el novio la dejó esperando en el altar. Nadie sabe los motivos de esto y ella se fue a la carretera, de donde no volvió nunca más. Se cuenta que un hombre se detuvo, para saber qué necesitaba, éste se quedó prendado de sus encantos, ella le dejó su dirección y transcurrido el tiempo la fue a buscar a la dirección que ella le dio y que correspondía a su casa. Este señor llegó a la dirección y le atendió una señora, abuela de la novia y le dijo que no estaba. La abuela se hacía cómplice de todos estos hechos, ya que esa señora sabía que su nieta -la novia-, solía aparecerse en la carretera, pero en ese momento no dijo nada al respecto. Él se sintió muy enamorado de ella y salió a la carretera a buscarla, pero al acabarse la gasolina de su auto, se detuvo y allí vio una animita³. Cruzó la carretera, encontró su retrato, limpió el polvo que le cubría y apareció el rostro de la mujer de la que él se había enamorado; pero el fin es más trágico que en las leyendas paralelas; este joven en su desesperación y asombro cruzó la carretera y fue atropellado, lo cual le produjo la muerte.

Como se puede observar, más de alguien tendrá otra versión; estos ejemplos nos ilustran cómo las leyendas se mantienen "vivas" y además que la temática es similar, aunque el ámbito geográfico sea otro.

³ Descripción: Nace una "Animita" por misericordia del pueblo en el sitio en el que aconteció "una mala muerte". Es un cenotafio, es decir, un sepulcro vacío erigido en memoria de una persona, los restos descansan en el cementerio, por lo que se honra el alma, es decir, la "ánima" de Oreste Plath.

De esta manera los fenómenos descritos poseen magia, podrían ser ciertos, debido a que hay testigos de los hechos mencionados, pero nos queda la duda. En palabras de Oreste Plath, "es la imaginación popular la que teje la aventura y la desventura. La imaginación avasalladora colorea la realidad".

Como mencionaba con anterioridad, una característica fundamental de la leyenda urbana moderna, es presentar la dicotomía interna -Realidad-Fantasia- en su narración.

Ahora bien, en las dos leyendas modernas: "La Rubia de la Av. Kennedy" y "La Novia" encontramos ejes temáticos bien definidos, los cuales nos hacen pensar que estas dos narraciones poseen una base en común.

- *Protagonista: Mujer misteriosa, sin pasado aparente.*
- *Lugar de las apariciones: Calles y avenidas.*
- *Relación con otras personas: Se aparece sólo a los hombres.*
- *Intención: Ser transportada a cualquier lugar.*
- *Dejar testimonio de su presencia a pesar de su ambigua existencia. Por ejemplo: la chaqueta y un papel con su dirección.*

Estas líneas temáticas en la narrativa, constituyen elementos que poseen la función de presentar el hecho, como verosímil.

II. "La Rubia de la avenida Kennedy y el Trauco"

El cine también en su sentido proyectivo y estético, nos recrea en forma fantástica la narración oral, basándose también en la contingencia de los diarios y revistas. Nace así el film "La Rubia de Kennedy" el cual tiene como protagonista a una joven colona alemana que vivió al sur de Chile (Isla de Chiloé). En el film, Elke es una niña que se siente invadida por sensaciones de tipo sexual, las cuales se desencadenan al ver a un joven amigo. "Elke es inocente, sabe que le pasan cosas, pero no tiene idea lo que es un acto sexual"⁴. Elke quiere seducirlo y huye al bosque del cual surgen unos enanos, que la atemorizan, ella queda muda, no puede gritar. Las raíces de los árboles le esposan las manos, no se puede soltar, aparece la figura masculina, con su cara cubierta por raíces, lleva un tipo de tapa rabo que se desprende de su cuerpo al levantar sus brazos y su hacha; el acto sexual no es consumado. Elke muere en manos de los enanos con el hacha clavada en su pecho, así es encontrada por su amigo. Este es el comienzo de la película, después apreciamos la inserción de la leyenda dentro del mundo moderno y su intervención en la vida de los demás personajes.

⁴ Fadic, Carolina. *Revista Ya*, Diario El Mercurio. 1995.

Como simples observadores de esta película nos surgen las siguientes interrogantes:

- ¿Por qué se aparece una mujer rubia en la avenida Kennedy?
- ¿A quién busca? o mejor ¿Qué busca?

En la necesidad de saber o encontrar el verdadero sentido de la leyenda surge de esta película una propuesta que cumple una función estética, proyectiva y explicativa de la leyenda urbana moderna *La Rubia de la Av. Kennedy*. Aquí viene lo interesante, se busca la respuesta a las interrogantes expuestas en el mito. A saber, el mito "es una explicación de la causa u origen de una 'cosa', ser o fenómeno". "El mito entrega el conocimiento de la vida", Oreste Plath⁵.

En la película vemos la relación de la leyenda y además su consecuente respuesta en el mito del *Trauco*. ¿Quién es el Trauco?

Hay muchas versiones de este ser mitológico, se describe de muchas formas en las cuales podemos destacar las siguientes:

- No tiene uso de palabras.
- Su vida la comparte con "Trauca" (su pareja biológica) junto a sus crías.
- Habita en los bosques, en la copa hueca de un árbol (Chiloé, al sur de Chile).
- Se viste de traje y sombrero de fibras vegetales y enredaderas.⁶

En consecuencia, la colonia alemana vive como fantasma, que se aparece en la avenida Kennedy buscando al Trauco, que vivió en su hábitat original y que murió, antes de consumir el acto sexual, por ello se le aparece a los hombres, no a las mujeres. En esto vemos con claridad, cómo el film da respuestas a un tema sobrenatural, el cual se presenta inexplicable y que sólo encuentra congruencia, si su causa es un fenómeno fantástico como lo es el Mito.

Muchas conclusiones podemos extraer cada vez que analizamos los datos periodísticos y relatos orales de las personas, que participaron en dichos fenómenos y si sumamos a esta la proyección fílmica de la leyenda y el mito, el material puede ser riquísimo en conjeturas. Pero lo cierto es que aquí tenemos claros ejemplos de la interrelación entre lo sobrenatural y humano, ante lo cual no hay discusión, cualquier conclusión es válida si pensamos que la comunicación oral interviene en la imaginación del hombre, que en su afán de querer explicar todos los fenómenos que le circundan busca respuestas a lo inexplicable.

⁵ Plath, Oreste. *Geografía del Mito y la Leyenda*, Editorial Grijalbo. 1995.

⁶ Plath, Oreste. *Geografía del Mito y la Leyenda*, Editorial Grijalbo. 1995. Además, recopilaciones orales de mis abuelos y padres.

BIBLIOGRAFÍA

- "Creencias y supersticiones" de Felix Coluccio.
- "Retablo de lo fabuloso" de Oreste Plath.
- "Narrativa Folklórica (II)" de Marta Blache.
- "Geografía del Mito y la Leyenda" de Oreste Plath.
- "La Rubia de Kennedy", película chilena.
- "El día menos pensado", programa dirigido por Carlos Pinto de TVN (Mayo- 1999).
- "Discurso Inaugural, II Congreso Chileno de Estudios del Folklore", por Manuel Danneman.
- "Revista Aisthesis", año 1983 -1985.

¿PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD O PLURALIDAD CULTURAL?

ARIEL FERNÁNDEZ

La globalización actual como elemento disociante en la pérdida de la identidad, es apropiación, transculturización, especialmente en la carnavalización de ser otro; disociarse de la propia esencia para ser viable ante los poderes fácticos de las ideas dominantes. Esta globalización que comienza por lo lingüístico y se continúa a través de lo jurídico, social, cultural, económico, lleva al hombre a dejar de pertenecer a su propia etnia, para representar lo disímil, lo otro, para poder integrarse al nuevo orden y ser considerado dentro de las normas fácticas que dominan su entorno.

Transculturización no sólo de las etnias, sino también entraba al hombre de las urbes, a las capitales que se ven metamorfoseadas a través de las grandes transnacionales de las comunicaciones: alejamiento de la naturaleza; se rompe el equilibrio ecológico; se reemplaza lo real por un estrato virtual donde el hombre se aleja cada vez más de su propio centro. En el caso de las etnias, por ejemplo, la mapuche, nos enfrenta a un replanteamiento no sólo lingüístico sino cultural, que debemos abordar como centro puro inmerso en un estado social distinto al entorno impuesto. La asimetría de lo ajeno, lo apropiado y lo impuesto, son otras variantes de una lenta y progresiva dispersión de su naturaleza primigenia.

Cuando pensamos en este fin de siglo, indefectiblemente surge ante nosotros una experiencia inédita, no tanto por lo novedoso sino por la rapidez con que sucede. Me refiero a los medios de comunicación masiva con la consiguiente globalización de la cultura, a través de una recepción que es más visual que reflexiva. En la actualidad esto se ha hecho tan evidente y ha señalado una crisis de identidad que se va metamorfoseando a cada instante, a tal punto que llegamos a desconocernos en el habla común. Así suceden que las grandes urbes de nuestra América, constantemente están siendo objeto de un frente plurilingüe, que hace que cada vez se incorporen palabras de distintas procedencias, especialmente las del habla norteamericana, tan cerca de nosotros y tan distante en esencia. La identidad de estas capitales de nuestro continente, han sufrido un cambio acelerado en su constitución idiomática. Es un hecho

que todo lenguaje está en devenir, y eso porque nosotros somos imperfectos; si a esto agregamos que la irrealidad del lenguaje es algo evidente, puesto que cada palabra puede transformarse en un sentido inédito. La metáfora o la composición de una imagen, hace cambiar la representación signífica que contenía. Esto lo saben muy bien los poetas. La poesía popular recurre a estas imágenes y metáforas a menudo.

La globalización del mundo actual, no es un hecho inesperado; lo es en cuanto a su rápida incorporación. Los cambios que se suceden son tan rápidos y violentos que no alcanzamos a vivenciarlos cuando ya se incorporan a nuestros labios y gestos. La transculturización de las urbes, hace que podamos percibir una creciente pérdida de identidad. Esta ansiedad que se vuelca a través de la necesidad que nos señala la postmodernidad, y que se refiere al cambio constante para suplir el aburrimiento de este fin de siglo, nos propone un tipo de cultura que, en principio, no alcanza a ser asimilada por la falta de reflexión.

Estamos sumidos en imágenes, acción, ante un poder que sólo nos pide ser contestatarios y no pensantes. El proceso es complejo y sostenido: si las grandes urbes de nuestra América latina, están penetradas de una identidad pluralista y, al mismo tiempo, se hace evidencia una globalización lingüística desde el mismo concepto de civilización cristiana occidental. Antes, esto significaba un mundo cerrado; y ahora, se nos presenta como una sintomatología hacia una cultura de realidades virtuales.

Cabe preguntarnos, si la imagen de una Torre de Babel que fue la causante de la dispersión metafórica de las lenguas al querer el hombre alcanzar su cúspide y dominar el mundo, ahora, ¿no estaremos bajando esa misma Torre para llegar a su base, y así perder la pluralidad y encontrarnos con el lenguaje único, el silencio? Este silencio no es otra cosa que el lenguaje esencial. Borges sabe mucho de eso en sus laberintos mnemotécnicos, por eso dijo que "Dios le insufló al hombre el olvido, para no creerse un Dios"

Si bien, el conquistador, cuando llegó a esa larga franja llamada Chile, traía el habla del siglo de oro, el XVI; apenas pasadas esas barreras de las etnias aymaras, quechuas, mapuches, entre otras, el idioma de la península se vio afectado por una serie de vocablos que hizo que el primer español, poco a poco, se fuera encaminando hacia una lengua salpicada de modismos. Esta interacción se hizo por ambos lados, produciéndose el fenómeno de la interculturalidad.

Desde el instante que comienza este proceso con el enfrentamiento de dos culturas disímiles: una, de amplitud libertaria, profundamente arraigada en el atavismo telúrico; otra, la del conquistador, que iba en procura de expansión territorial en nombre de su Rey, produce un fenómeno que modifica la estructura interior de un lenguaje que es esencia de la etnia. Esto es un proceso

de homogenización: la expansión progresiva de una civilización, la occidental, sobre otra sometida. Así se enfrentan y condicionan la etnia mapuche y la etnia chilena- occidental.

Entendiendo que los mapuches sean sujetos de su desarrollo; en la actualidad y a través de unos quinientos años desde la conquista hasta nuestros días, les quedó un camino que debía reaver su propia habla. De un centro autónomo lingüístico se pasó a responder ante la nueva instrumentación cultural que se le imponía, desarrollándose en esas circunstancias, una sociedad plurilingüe y pluricultural. Luca Citarelli, junto a un grupo de investigadores, tales como Bernarda Espinossa, Ana María Conejeros, Aldo Vital, Ana María Oyarce, entre otros, han desarrollado interesantes conclusiones sobre esta problemática de identidad en las diferentes áreas que conforman este contexto cultural multiétnico. Para analizar uno de los aspectos más importantes de esta realidad geopolítica citaremos a Armando Marileo Leffo, quien afirma que "Nuestros antepasados y nuestros ancianos conciben al hombre como parte de la naturaleza e interrelacionado con todos los elementos que lo rodean. Pide permiso primero y agradece al Mapun Kuse-Fucha, luego coge sólo lo que necesita, lo justo y necesario (un animal, pájaro, árbol, plantas medicinales, etc.)" A lo que agrega: "Utilizando el habla de la tierra, de los animales, del bosque, de los insectos, de los ríos, del viento, de la lluvia, de la vertiente, del amanecer y del anochecer, nuestro pueblo creó sistemas de comunicación, un modo de dialogar, de comunicar, de recibir y transmitir mensajes; creó entonces lo que llamamos hoy el mapudungun, el habla de la tierra". Y es tan exacta esta definición que, siendo ágrafos, la palabra oral tuvo un valor arcano tan profundo, personal y social a la vez; una herencia cósmica que no se podía eludir.

Así se comprende la cultura como ámbito vital, que abarca el mundo de las esencias: valores, mitos, conceptualización y vivencia de la tierra como poder generador de vida, en contraposición al concepto académico. En esta situación se encuentra un proceso que calificaríamos como de homogenización, que señalaría el avance de una civilización, la occidental, sobre otra sometida. Por otra parte, la presencia sustantiva de la etnia mapuche se hace notar con Elicura Chihuailaf, quien afirma que "Poesía es el canto de los antepasados el día de invierno que arde y apaga esta melancolía tan personal". Y, al igual que el copihue que se representa a sí mismo diciendo: "Yo soy la sangre araucana que de dolor floreció", es el canto de la tierra desheredada; de los años de lucha y el desarraigo ante los intereses de una macroeconomía que lentamente va dominando los espacios de sus dioses y antepasados. Es el problema de la transculturización de un pueblo con la consiguiente erradicación de sus valores míticos. Una especie de fagocitación de una cultura sobre otra. Le siguen en este apocalipsis de sus tierras, Rayen Kuyen, Lorenzo Aillapán y Leonel Lienlaf, entre otras voces que rescatan el discurso poético de la anciana sabiduría.

¿Cómo se analizará este proceso desde la desintegración de una lengua, cada vez más plena de vocablos ajenos a su propia estructura existencial? En este proceso, las etnias nativas están presionadas por una realidad pluriétnica, como se puede comprobar tras el aporte europeo, donde destacan los estamentos hispanos, colonización pluralista: alemanes, yugoslavos, croatas, entre otras diversas etnias del Viejo Continente, y la influencia nativa: aymará, quechua, mapuche, entre otras.

Este proceso tiene marcadas connotaciones a nivel histórico, cultural, sociológico, religioso, moral y económico. Las relaciones interétnicas son asimétricas. Esta pérdida de la identidad, se manifiesta en una oposición espiritual contra el Estado oficial y la sociedad nacional.

Se habla que pertenecemos a la cultura cristiana occidental, y recién nos damos cuenta que ella es más que ese concepto. Una pluralidad de religiones, doctrinas, ritos paganos, culturas transgresoras de la vida y la muerte, convergen desde las constantes transmigraciones raciales; con la consiguiente diversidad ideológica; globalizaciones jurídicas, políticas y económicas. ¿Y la cultura? Sólo ella se representa desde sus raíces que defiende ante la fronda que produce "el peso de la noche", enmarcado por las grandes potencias que dominan los países en estado de subdesarrollo. ¿Por qué esta evidencia que conduce a un trato desigual?

Toynbee, afirma que "en el interior de cualquier cisma que aparezca en la superficie de la sociedad —terreno común de los respectivos campos de acción de los actores humanos— se hallará un cisma del alma". Esa interacción social producida por el intercambio impuesto, nos hace enfrentar una mezcla de tradiciones en conflicto: la cristiana occidental contra la etnia mapuche, junto a una combinación de valores que son incompatibles con el grupo sometido. Así los medios lingüísticos, literarios, religiosos, musicales (introducción de la guitarra, por ejemplo), se traducen en un estilo mixto. En el ámbito específico de las creencias, ideas, filosofías, da origen a un sincretismo ritual y teológico.

Esto es lo que sucede con dicho pueblo, más allá del orden jurídico, del reclamo de las tierras, de la falta de una voluntad de justicia en los gobiernos, que más se han preocupado de una marginación social y política, que de una verdadera integración, conservando su propia identidad. Si despersonalizamos las culturas, si nos alejamos de nuestras propias raíces, ¿qué quedará de lo que hemos heredado y vivido?

Lucio Mansilla en "Una Excursión a los Indios Ranqueles", nos testimonia su actitud pacifista, diciendo: "La política cría y modifica insensiblemente las costumbres; es un resorte poderoso de las acciones de los hombres, prepara y consume las grandes revoluciones que levantan el edificio con cimientos perdurables o lo minan por su base". Este libro representa una realidad no sólo

en sus observaciones sino en el amplio campo histórico, político, lingüístico, geográfico y sociológico.

La globalización entendida como un acto de posesión, no sólo territorial sino lingüística, con todo el arrastre de los estamentos geopolíticos que la definen, no es traspasar la limitación de un mundo personal a otro mayor, aparentemente universal. Lo universal verdadero no se encuentra en la globalización; ésta no es otra cosa que dominio de países desarrollados sobre otros subdesarrollados, de una etnia sobre otra etnia, para implantarles un estilo de vida ajeno, una conciencia maquinista o cosista de las relaciones, dictada por las grandes transnacionales de los poderes fácticos, olvidando que cuando se produce el cisma del alma, se produce la desintegración de las culturas. La universalidad se adquiere desde las propias e intransferibles etnias, cuando se identifica lo que está más allá de ellas, es decir, su propia esencia de lo humano. Esa relación entre expresión exterior y centro de la persona, es lo que produce la pluralidad de comunicaciones y, al mismo tiempo, la identificación del centro de ser, del yo espiritual de toda civilización. En la comprensión de la pluralidad está la unidad. No se puede ser los otros si no se respeta la autonomía de ser otro.

Los conceptos de evangelización, dogmatización, unificación, imposición de credos, formas de pensar, consolidación de estrategias devorantes en el animismo de las masas, en una especie de drama al mejor estilo de Eugene Ionesco en su obra del absurdo "El Rinoceronte", del cual el autor ha dicho: "... toda mi vida me he sentido muy afectado por lo que pudiéramos llamar a la corriente de opinión, su rápida evolución, su poder contagioso como el de una auténtica epidemia... En esos momentos somos testigos de una horrible mutación humana. No sé si lo habréis notado, pero cuando la gente no comparte por más tiempo vuestras opiniones, cuando ya no se puede hacer entender por ellos, uno tiene la impresión de enfrentarse con monstruos, con rinocerontes, por ejemplo... Te matarían con la mejor conciencia...". Y al final, el único ser que no se somete, gritando ante una sociedad impermeable: ¡Soy un hombre! ¿Y esto, no es lo que sucede con las etnias?

El hombre americano, la columna vertebral de las culturas andinas, no puede ser analizado desde el maquillaje de la globalización bajo un pretendido desarrollo de las grandes urbes. Que el hombre de las ciudades-capitales y otras que van en pos de ellas, se globalicen, es algo que parte desde su propia psicología abierta al mundo, incluso con la aspiración de estudiar y actuar en función pluralista, porque su substrato ideológico está basado en el trauma oral de donde surgieron estas sociedades. ¿Somos realmente hijos de una sola stirpe? ¿O también, entre muchas herencias, no existe la producida por los mestizajes iniciales de la conquista y otros más actuales? Esto es algo que se puede comprobar en la trama social de las grandes urbes americanas. ¿Y el

resto? Es evidente que la sangre pura es la que se refugia en su propia etnia, pero a la vez, admite lo que podríamos definir como cultura apropiada, claramente vivenciada en contraposición a la cultura impuesta, como por ejemplo, para ser ciudadano del país deben aprender, obligadamente, el idioma castellano y *profesar la religión católica, apostólica y romana*. Existe un paso a la expresión bilingüe. Pero, bien es sabido, que este dominio de dos lenguas no hace sucumbir a la lengua madre, pero, por supuesto, es un paso para que los hijos de los hijos, comiencen a desnaturalizar su propia expresión telúrica, modificando su emotividad ideológica y subjetiva.

La defensa de un estamento étnico debe darse en el ámbito de cultura autónoma, en el centro de las decisiones propias. Lo contrario, es devaluar las culturas nativas por un prejuicio de inferioridad ante la cultura occidental hispana, debido al sentimiento de superioridad de la cultura dominante. Esto origina un cambio de perspectiva histórica hacia la homogenización con la consiguiente pérdida cultural.

El problema radica en asumir elementos culturales ajenos a la producción o reproducción ideológica y subjetiva, que no se encuentra bajo el control cultural del grupo étnico. Por otra parte, aquellos elementos que podríamos definir como cultura impuesta, no están bajo el control del grupo social. Así nos enfrentamos a la cultura enajenada, que representa la transformación o alteración de la propia cultura con fines ajenos. Ejemplo de ello lo vemos en la danza, los trajes y todo el folklorismo de exportación, donde la producción cultural se adapta a las exigencias del libre mercado, a veces alterando la artesanía original con tinturas o mezclas producidas en laboratorio.

Un hecho curioso es la carnavalización en las estructuras ideológicas de las sociedades en transformación; de ellas se desprende un proceso imitativo, para originar una situación donde la sociedad se impone el papel de lo ajeno a su herencia ancestral, para superar una actitud de sometimiento y pasar a otra de igualdad. En esa mezcla se identifica el "pathos" del conocimiento. El drama de la angustia de ser dentro de la realidad plurilingüe y pluricultural que la acecha constantemente. Es la revalidación del subconsciente social que no admite segregaciones en su pluralismo aparente, porque en el fondo, lo que la constituye es la esencia de ser; y en ella nos encontramos como en un gran centro, desde el cual se origina la ansiedad de una recuperable caverna platónica. Nos vemos enfrentado a un desplazamiento de la lengua materna nativa, hacia un bilingüismo castellano-mapudungun, o bien, hacia un monolingüismo castellano.

Las relaciones que engendra el poder se ven enfrentadas a las resistencias que ocasionan, produciéndose las consiguientes transferencias a una forma de pluralidad con la cual comenzará a coexistir; y así asumir cualidades de uno u otro estado en las interacciones humanas. Sin embargo, el subconsciente étni-

co siempre aflorará con su carga de territorio recuperado. La cultura posmoderna nos lleva a múltiples formas y estilos, donde la identidad cada vez se hace más voluptuosa, asimétrica, sumiendo al ser en la disonancia de su propio pasado. ¿Integración, alejamiento de su estirpe o evolución?

Debemos recordar las palabras de Ezequiel Martínez Estrada en su "Radiografía de la Pampa", cuando afirma acerca de la realidad argentina de 1930: "Tenemos que aceptarla con valor para que deje de perturbarnos; traerla a la conciencia para que se esfume y podamos vivir en salud". Palabras tan premonitorias del devenir histórico, que hoy pueden ser aplicadas al criticismo de la realidad étnica que ha adquirido un primer plano en las grandes disyuntivas sociológicas de nuestro tiempo.

Las culturas nativas están más solas que nunca; y esto es algo positivo porque en ellas se refugia el centro del cual nunca salieron. En nosotros está comprender su cosmicidad, su integración telúrica, ese amor profundo, libertario y social de la tierra. En sus manos vegetales, umbrosas de ocasos y amaneceres, se enciende el "kultrung", guardador del universo y la voz del pueblo mapuche, mientras en sus mantos titilan constelaciones de estrellas. Gente de la tierra; sin ella, no puede vivir porque es su madre tierra la que sustenta sus días, el espejo que levanta sus ojos hacia el gran azul donde se encuentran sus antepasados: "Y en la tierra no hay nada que pinte azul, por eso está en el oriente y en el espíritu de todos los mapuches".

IDENTIDAD CULTURAL: UNIDA EN LA PLURALIDAD Y PLURALIDAD EN LA UNIDAD

Dra. ANGÉLICA ARANGUREN PAZ

Univ. Nacional Mayor de San Marcos, Lima - Perú

I. DERECHO A LA IDENTIDAD

El problema de la identidad es parte de los problemas del hombre al fin del milenio: y lo va a acompañar por mucho tiempo: resolver dicha problemática es el reto frente a una coyuntura en la que la sociedad siguiendo una perspectiva de globalización se desenvuelve dentro de un modelo neoliberal, deshumanizado, egoísta, individualista: ampliando dicha problemática social con desempleo, pobreza, pagos miserables y pérdida de valores sociales.

Sin embargo cabe preguntarse ¿A quiénes les preocupa el problema de la identidad? ¿Qué tipo de hecho social es? ¿Cuál es su sustento? ¿Es un problema real o supuesto?: también resolver estos interrogantes son parte del problema.

La realidad objetiva, nos muestra en todas partes a los seres humanos con características o rasgos comunes, semejantes a ellos mismo, con un mismo sello de fábrica, cuyo fundamento es la tradición histórico-cultural, el sentimiento espiritual común, el uso de una lengua del grupo, compartir formas de ritual mágico-religioso, la mayor parte de ellos ubicados en su territorio (excepto por ejemplo los gitanos), sintiéndose miembros de una etnia, comunidad o a veces de una nación.

Para expresar esta observación, cristalizando precisamente esos rasgos socio-culturales, utilizamos esta categoría que llamamos identidad; a la vez somos conscientes que así, por identidad continental, por oficio, por culto, por cultura, podemos decir, por ejemplo, las "mujeres de mi pueblo les gusta, se visten, danzan, etc." Los sudamericanos somos vistos en Europa como "Sudakas" (somos fáciles de identificar "blancos" o "amerindios", "mulatos" o "zambos" las diferencias no las establece el mestizaje sino nuestros estados económicos): el color de la piel para los efectos es sólo un indicador de procedencia, con el que se pueden confundir en algunos momentos; puesto que somos vistos como invasores indeseables", apelarán a diversos resortes para demostrárnoslo, siendo el más vil y miserable el racismo xenófobo. No van a

ameritar las ventajas de nuestra presencia, destacarán pseudas desventajas: los racistas xenófobos rinden "culto" a su verdad, pureza racial, superioridad absoluta, belleza, perfección espiritual, inteligencia, sabiduría, honestidad, grandeza histórica, creatividad, etc. Señalando esta diversificación de aspectos de la identidad, podemos tomar conciencia, que realmente no existe un problema de identidad, pues ésta la tenemos nos guste o no, la veamos o no, si nosotros no queremos aceptar nuestra identidad hay quien o quienes ven por nosotros a pesar nuestro añadiendo juicios de valor. Es una realidad objetiva con mucho subjetivismo en la apreciación. Nos creemos, somos lo que somos o nos creen que somos de tal o cual manera, no lo podemos evitar, es ocioso tratar de evitarlo, consciente o inconscientemente, fingimos identidades que no tenemos, enajenamos nuestra propia personalidad individual, comunal, social, nacional. etc. y las esencias nos delatan: es decir lo que de todas maneras trasciende de nuestra personalidad socio-cultural básica, lo adquirido en nuestros procesos de socialización dentro de nuestra realidad no se puede tapar. Sin embargo, observamos objetivamente cómo sociedades enteras profundamente inseguras transmiten a sus miembros negación de sus identidades, tratando de impostar otras que resultan remedos y caricaturas, pues no concuerdan con los valores y formas de ver peculiares de los grupos humanos en un espacio y tiempo dado.

Podemos afirmar explícitamente que la identidad así como es diversificada, también se la ve desde diferentes puntos de vista, a partir de ego o de los otros; se la ve como positiva o negativa desde la perspectiva de ellos al llevarla a extremos; pues ni todo es absolutamente ideal, bueno o deseable, etc. o en su defecto, malo, indeseable y hasta perverso (los nazis no incluían al total de la comunidad alemana por ejemplo). La identidad abarca desde el plano biológico como cuando apelamos a lo último de los avances del conocimiento científico, hallando a los padres a través del análisis del ADN, o cuando por rasgos biológicos los otros pueden decir que una comunidad o grupo de seres humanos no pueden ser nórdicos, porque son de piel con tonalidad meridional o viceversa; ello involucra el sentido convencional e histórico del derecho territorial sobre determinadas áreas del planeta y se lucha incluso tenazmente por ese territorio ancestral en el que supuestamente los hombres del presente han vivido eternamente, así se lo toma; sin embargo, la historia humana muestra con crudeza que la cuna de la humanidad está muy lejos de esa realidad de hoy. Vemos como el hombre necesita como parte de su naturaleza social, saber lo primero, que está en la tierra de sus ancestros y allí construye por inspiración del pasado remoto o reciente, casi siempre glorioso, su presente, este presente que le reconoce ante el mismo y los otros su espacio territorial; tan necesario e indispensable, para movernos dentro del ideal contemporáneo vigente, la libertad; pues lejos de nuestro terruño los hombres contemporáneos de todas las latitudes hemos convenido implícita o explícitamente en salvo-

conductos, pasaportes, tarjetas de identidad; a fin, que nadie se nos infiltre en nuestro paraíso terrenal, donde también se han creado una serie de recursos y sanciones contra los infractores que van desde no dejarle entrar hasta el perder la vida: el mundo hermano como dice mi compatriota, Ciro Alegría "El Mundo es ancho y ajeno". Me preguntó: ¿Volveremos los hombres a ser "libres" como el viento, y movernos en nuestro ancho y breve planeta sin trabas, como cuándo inventábamos la humanidad?; es que la identidad conlleva a que nos encontremos frente a nuestro derecho, desde lo teórico a lo pragmático, que es inherente a la sociedad humana y atentar contra esta realidad cae directamente en el plano de la discriminación. Discriminar involucra negar los derechos de alguien, involucra marginación; y entonces, ¿con qué derecho discriminamos y en nombre de quién?; por nuestra sacrosanta "pureza racial", "intelectual" nuestros sagrados derechos "territoriales" etc. ¿Por qué los sujetos de este rechazo son "folkloricos", descendientes de los pueblos originarios y profundos del planeta?

Hay que convertir y tomar conciencia, que la identidad es una realidad objetiva, que se le ve con mucha subjetividad, que es temporal y espacial; sin embargo, es a la vez un continuo histórico: pues somos capaces de abstraerlo de nuestras esencias básicas ancestrales, haciéndose indispensable en nuestro devenir. Somos seres con pasado histórico, somos pueblos de raíces, nuestras raíces ancestrales nos impulsan en la lucha por la superación del grupo humano por el honor y la gloria de nuestros ancestros. Aquí también hay un factor por considerar ¿A qué ancestros queremos pertenecer? Esa es la madre de muchos de nuestros problemas reales, triste situación para una inmensa mayoría de americanos, en un 98% mestizos de pueblos primordiales de las Américas, que compulsivamente tienen que levantar sus "alas" o mirar al fondo de sus ombligos, para convertirse en "blancos" y no tener otros ancestros que los mestizos europeos, dado su profundo prejuicio y ante el terrible temor, casi enfermizo que los "describen como "Sudakas"; y hagan lo que hagan de todas maneras los van a descubrir; pues, aunque el indicador básico, para la discriminación europea desde la invasión a América, será siempre el color de la piel (los pecas por los que tienen de negro, trigueños por lo amerindios) va bajando su presión, y la discriminación seguirá dándose, ahora abiertamente en donde está la competencia, que es el plano económico, el puesto de trabajo, la invasión al revés, pues los europeos, sobre todo en América del Sur, constituyeron por su profundo atraso en otros campos, salvo las "ciencias náuticas" en una rémora para el desenvolvimiento creador de los americanos del momento de las invasiones al Nuevo Mundo.

El orgullo étnico que representa la identidad de origen no tenía bases dentro de las autonomías del desarrollo sudamericano; la diferencia estribaba en lo cultural y esto se expresaba en las formas de sentir, vivir, morir, amar,

cantar, danzar, vestir, explicar sus mitos y creencias, es decir, la literatura oral unido al arte, y que se puede identificar como folklore. El folklore es a la identidad de los pueblos como los dedos a la mano, es necesario, podemos llamarlo simplemente: "saberes populares", el alma de las sociedades, el crisol de nuestra unidad, el eje de nuestra cultura; lo que hace susceptibles que nos reconozcan, nos guste o no; lo que hace que en cualquier punto del planeta nos digan: argentinos, chilenos, brasileños, uruguayos, paraguayos, venezolanos o peruanos, entre otros, que constituyendo particularidades sobre todo expresado en nuestro folklore, además, y para que no les quepa duda, somos sudamericanos, latinoamericanos, "sudakas", es decir, somos unidades plurales, con personalidad individual y en conjunto; somos pueblos con un trasfondo común, a todos nos tocan los Andes o el Amazonas y compartimos una patria grande, Sudamérica; por tanto somos un destino común; y a seis de nuestras naciones nos toca nuestro pasado incaico, somos muchos y a la vez, son más las cosas comunes que nos unen que nuestras diferencias por ello. Nuestro reto más grande es unir aquello que nos separa, siendo mejores hombres, idóneos, respetuosos, matar nuestros complejos que nos hacen renegar de nuestra propia carne, sangre, nervios, ambiciones, sentido de la historia; donde todos los países, esta red plural se afirme y encuentre un destino común y solucionemos solidariamente nuestros aparentes infinitos problemas; somos un gran pueblo y una gran patria en que las particularidades son anécdotas y adornos, en donde los problemas cruciales coyunturales tenemos que exigir que se resuelvan en común, pues cuando la necesidad de los gobernantes políticos de nuestros países equivocan el camino, no escuchan la solución histórica tomando las lecciones de nuestros verdaderos ancestros que auscultaron miles de años las respuestas pertinentes a nuestra realidad; legislan y deciden a la carrera sin responsabilidad alguna, llevándonos de fracaso en fracaso y tiene el descaro de autoalabarse con pírricos triunfos dentro de la historia presente de sumisión incompetencia, oprobio, abandono de las naciones; entonces, vuelve el eterno trajinar, la mirada puesta como salida en los países hermanos, que lo pasan igual, algo mejor o peor que nosotros mismos, teniendo los hombres de Sudamérica por lo que nosotros atañe, que pagar altos costos es expectativa de realización de nuestros sueños y planes futuros en la cristalización de nuestras expectativas históricas materiales y espirituales, en nuestros logros de acuerdo al avance de la tecnología y la ciencia que el hombre contemporáneo ha alcanzado.

Por ello, porque la salida involuntaria, impensada, provisional, temporal y precaria hace a los países hermanos, para luchar por la supervivencia como antaño en el pasado remoto lo hicieron los hombres primitivos, debemos solidarizarnos todos, sin excepción y exigir una solución continental; si se globaliza la economía, los problemas y soluciones tienen que globalizarse, es evidente que debemos valorizar nuestras manifestaciones de personalidad tradicional,

folklórica, porque nos llenan el alma con nuestras esencias, en nuestra naturaleza social con nuestros ritmos y canciones, los sudamericanos tenemos cumbias y festejos, huaynos y pasacalles, tangos y marineras, mulisas y cuecas, zambas y diabladas, etc. Nuestras canciones, con un sabor regional de vales criollos y ballenatos, boleros, chacareras; ¿Cómo podemos ignorar “¡Brasil, Brasil!”, “Si vas para Chile”, “La Cumparsita” o el “Cóndor pasa”? entre tantas manifestaciones de nuestra variada y rica música de raíces criollas, africanas y vernáculas. Qué decir de los vestidos típicos tan coloridos, de gusto y tono primaveral para las celebraciones de los solsticios y los equinoccios, celebrando los antiguos dioses tutelares enmascarados en los dioses hebreos que trajeron los peninsulares, el culto ancestral a la tierra: La Pachamama, a los Apú y Wamanis (dioses tutelares que habitan las cumbres de las montañas), y que nuestro atraso en su estudio a fines del siglo XX no nos permiten vislumbrar; los sacrificios humanos en los nevados, coronados muchos de ellos por cruces del catolicismo, que encontramos en los Andes del Perú, Argentina entre otros y que corresponden a los ritos de los Incas y Pre-incas, es decir, antes y durante el Tahuantinsuyo, y que aún se registran discretamente en los poblados alejados del país “oficial”. Estas expresiones del folklore, la danza y los ritos son de hecho expresión de identidad, allí está, mostrando lo que somos, quiénes somos y cómo somos en nuestras esencias. Cuando hemos adoptado algún aire musical en el vestir o cualquier otro saber u hacer, de inmediato lo asimilamos y transformamos a nuestra manera de ser, ver, vivir, amar, desear, morir, pensar, o concebir el mundo. Los patrones culturales que adoptamos lo transformamos a nuestra imagen y semejanza en lo local y en lo continental el ritmo es nuestro, el paso es nuestro, lo hacemos a nuestra manera. Somos nosotros.

Más que tener una identidad a pesar nuestro, el problema reside en aceptarla o no, reconocerla o no, se mueve en el plano material y espiritual, pues aborda todas nuestras personalidades individuales y el colectivo. Se apoya o fundamenta en todos los elementos constitutivos de esa identidad, por lo que muestra los planos material y espiritual y la interacción sociocultural.

En las poblaciones autóctonas, la negación de su identidad tiene su explicación en el sufrimiento de siglos de explotación, la atribución por castas gobernantes que descienden del invasor europeo de pseudainferioridad social han obligado a espíritus débiles a asumir el complejo y renegar de sí mismos antes que rechazar el aprobio y la iniquidad: sucumbiendo a la prédica del explotador han aprendido defensivamente a negar lo propio por los valores extranjeros sin conseguir reivindicaciones ni sentar la valorización de ellos, haciéndose evidente cuando los “nuevos ciudadanos”, grupos aculturados de primera o segunda generación ni hablar de las otras: tercera o “subculturas”, niegan enfáticamente sus raíces, crean ritmos parásitos como la “música” “danzas chicha”, también conocida como “tekno”, «tropical», etc. Como decimos

en el Perú "ni chicha ni limonada", dicen que se "mezcla" huayno, afro, cumbia, y cualquier otra ocurrencia, indudablemente niega las expresiones folklóricas nativas, no son una nueva creación, no viene o nace de las raíces, se trafica y enreda lo que viene de raíz; que hay en fuerte sector que sigue estas danzas y ritmos, una subcultura lo hay; sin embargo, esto no da carta de ciudadanía ni legitima el asalto, es un fenómeno social sin duda, la jerga también lo es e igualmente no justifica ni legitima al usuario.

El instrumento natural de los hombres, de sus saberes en el fin del milenio; y por qué no decirlo al inicio del siglo XXI, siguiendo la norma que nos hemos impuesto de ir de siglo en siglo, es la lengua. Se ha probado científicamente que un factor de cohesión e identidad muy fuerte lo constituye la lengua, y por ello los europeos dominantes donde iban a colonizar, atacaban primero la cultura de los colonizados, especialmente su lengua; porque ella conserva el acervo cultural, la conciencia del pueblo, el sentido de la historia, la esencia de su personalidad, el alma del pueblo; para poder quebrar y vencer se requiere por tanto dar golpes mortales es estos puntos neurálgicos; sabemos que son políticas de colonización no sólo en los países de Africa, Asia, Oceanía y América sino en la propia Europa cuando hacían su incursión por dominio, ejemplo, cuando los alemanes dominaban a los magiares se les prohibió su lengua (kluckhohn), ellos se resistieron, fue similar en la colonia (Torero). Los hombres que en América gozan de sus lenguas nativas, signo de resistencia, dignidad e identidad como los Toba, Mapuche, Guaraní, Ashaninka, Aguaruna, Maya, azteca, Aymará y quechua entre otros cientos que resisten a pie firme; vuelven a sufrir la persecución y nuevos ataques bajo nuevos pretextos, "la incompetencia de estas lenguas para realizar estudios superiores", "que son un estorbo", con aliados internos en el seno de las comunidades nativas; como si en Europa no hubiese muchísimas lenguas autóctonas, muchas de ellas aptas por estar dotadas de escritura (cualquier lengua puede tener escritura pues manejamos códigos escritos universales) para la realización de estudios superiores, además de servir como las lenguas de relación y cohesión socio-cultural de las respectivas "minorías" (los quechuas hablantes son veinte millones según datos recientes del ILA) quienes manejaban y concilian perfectamente su bilingüismo sin hacer cuestión de Estado por el exterminio de alguna a favor de la "lengua oficial", el hecho de conocer lenguas, indudablemente, enriquece a los hombres permitiendo el acceso a otras realidades, llenándolos de sus saberes y vivencias.

II. POLÍTICA DE ESTADO

Las políticas del Estado de derecho del mundo contemporáneo tienen diferencias de grado en esta problemática universal, y están divorciados de la realidad. En su concepción del mundo pregonan un ideal de unidad social, política y económica frente a sus comunidades de gobernados; sin embargo, ellos que

pregonan la igualdad frente a la ley, y que se consagra en todos los cuerpos de leyes vigentes, son los primeros en discriminar, y esa discriminación se basa precisamente en la diferenciación de procedencia de origen de sus conciudadanos; ello conlleva marginalidad en la vida cotidiana, en la atención de los problemas concretos de la población, significa priorizar la situación económica del país en función de los grupos económicamente importantes dentro del sistema, clases privilegiadas; los pueblos a nivel etnológico, llámense tribus, comunidades, sociedades complejas, pueblos de zonas de refugio no cuentan; pueden ser afectados directamente en sus intereses territoriales, en las formas de vida cotidiana, pues es más importante desalojarlos si hay que extraer piedras preciosas, petróleo, caucho, madera de la selva que preservar los grupos nativos y su ecosistema. Por ejemplo hay serias denuncias como la del antropólogo francés Monod sobre el donarles azúcar con arsénico a los nativos para procurar su exterminio en beneficio de transnacionales en la selva amazónica y otras tantas barbaridades más que conducen al genocidio, han sido identificados como "indios atrasados" por tanto son prescindibles; todos sabemos del rico folklore amazónico, de danzas con elaborado ritual y simbolismo, la profundidad del conocimiento sobre la selva inigualable, fuera de la vastedad de sus conocimientos etnocientíficos sobre medicina aborigen, ¿Podemos ignorar más de diecisiete mil vocablos para identificar en toda la selva y en diferentes lenguas arawak, pano, tupi-guaraní, etc., su conocimiento de plantas medicinales? Siendo las más recientes en el conocimiento de los que son ajenos a la selva, la sangre de grado y la uña de gato (*uncaria tomentosa*), esperanza de cura para cáncer, SIDA entre otras enfermedades.

Aquí tenemos una directa relación entre cultura, sociedad y lengua, la identificación de esto conlleva la discriminación y marginación de algunos estados oficiales de sectores de la población; entonces se trata sobre todo en lo que respecta a naciones pluriculturales de un evidente desmedro de sectores o partes de la sociedad en beneficio de otros favorecidos, protegidos, defendidos por dichos estados de derecho; todo esto se traduce en los servicios que se da a las comunidades dentro de él; educación y salud son los sectores aparentemente atendidos dentro de los planes estatales, pero en la realidad incoherente y contradictorias las gestiones, la inversión en salud contradicen el apoyo a los más necesitados y en educación la alta deserción es una consecuencia de la situación económica general, el educando deja de estudiar para incorporarse a la cuota de trabajo ingreso precario de "su hogar"; entonces lo de la "educación obligatoria y gratuita" se vuelve sarcasmo; dentro de lo poco positivo a destacar por ejemplo en el Perú, en los últimos veinte años en el sector educación es el copamiento en los colegios peruanos de todas las clases sociales, de la práctica intensiva del variado y rico folklore de la costa, sierra y selva, destacándose danzas, canciones, coreografías y vestuarios que si bien son atuendos típicos tomados en préstamo: también hay los ejecutantes danzarines y can-

tantes nativos que viven la realidad folklórica, su arte cotidianamente, tal como son. Claro está, que si bien hay diferencias entre el ajuar de gala y el vestuario típico de cada día. Incluyendo los apliqués que van innovando producto del constante cambio sociocultural conciliado con sus esencias (lentejuelas y trajes de luces). Las influencias dancísticas foráneas europeas y africanas se dejan sentir en los valsos criollos, marineras, zamacueca, que tiene derivados en Chile, Argentina; el tondero y otros cuyas raíces son andinas, festejo, tunicues, y tuntunas con rasgos africanos. Hay una revitalización muy fuerte del folklore en el fin del milenio, probablemente este movimiento tan intenso esté acrisolando una "unidad nacional", sintetizando en medio de la pluralidad de manifestaciones por sus raíces y contextos en la "unidad nacional", un rostro, una personalidad de todos los peruanos hacia eso que nos lleva el sentido de la historia, pues es obvio que hay quienes consciente o inconscientemente niegan su identidad local, lo que hace el Perú plural, y que lo detentamos a pesar nuestro si se tiene algún pesar, y es obvio que se construye un Perú unitario identitariamente uno para los de dentro y de los de fuera, en eso juega un invalorable papel el folklore, el gusto por el rechazo de convertirnos en seres alienados con algunas formas de cantar, danzar y vestir estrafalarios de países altamente industrializados usando instrumentos muy sofisticados, de acuerdo a esa realidad desintegrados de la muestra. Podemos tener esas manifestaciones, cantar y danzar otros aires, optar vestimentas de otras realidades, pero sin renegar lo nuestro, es decir, lo que es la expresión cultural de cada sociedad unitaria o plural. Se puede interpretar el "cóndor pasa" con piano, guitarra eléctrica, saxofón, o nuestra extraordinaria "quena" con la que también se puede interpretar desde Beethoven al último grupo pop de moda, no es el instrumento el que nos marca, sino el espíritu del intérprete del instrumento, el alma cultural lo que lo hace trascendente y orgulloso de sus ancestros. Asumir una actitud de orgullo, también tiene que ver con la aceptación del individuo de sus raíces, pasa por esa prueba, ya hay la conciencia de los procesos de marginalidad, discriminación y desprecio de los "ciudadanos" de piel oscura, una suerte de "no son gente" en palabra y acción de las "castas" más retrógradas que llegan al siglo XX desde el coloniaje.

III. LOS SABERES POPULARES

Los Saberes Populares en el fin del milenio, no implica aspecto segmentados de la cultura que se dan independientemente los unos de los otros, sino la interacción coherente de los mismos, siendo las manifestaciones folklóricas el aspecto brillante y cuya función activa, festiva, colorida, sabrosa, sentimental, etc. le permite el rol de imagen de la identidad o identidades culturales. La actividad folklórica traduce la interacción social, política y económica de una realidad dada. En esta realidad se palpa el ser social y la conciencia del hombre. *Asimismo, su profunda relación entre la naturaleza en donde se desarrolle el*

rito mágico-religioso se celebra mediante fiestas de carácter religioso, de agradecimiento a los dioses tutelares andinos: la Pachamama y los Apu (nevados), aunque la dominante religión católica les haya impuesto santos, cruces y vírgenes. Cuando las poblaciones mayoritariamente son vernáculas, mantienen sus niveles religiosos, su panteón de dioses y han logrado camuflar sus dioses dentro de estas personalidades prestadas, en el caso de los "mestizos" han adoptado los dioses de otras tierras, sin embargo el ritual y las danzas con sabor ancestral se convierten en "paganas", no se puede escapar al torrente fundamental de la cultura nativa, primordial y se puede tener conciencia de esto o no. Pues el Perú tiene mucha diversidad. Mostraré algunas fiestas religiosas de profunda significación en la cultura andina y su extraordinario folklore, su "paganismo", la expresión de la gran religiosidad de los peruanos que son un ejemplo vivo de la identidad cultural andino-amazónica.

Menciono algunas de las Celebraciones más importantes como:

- Fiesta del Señor de la Ascensión (Puquio- Ayacucho).
- Fiestas de las Cruces- mayo.
- Fiestas de las Vírgenes". Fiestas patronales de enero a septiembre.
- San Sebastián- enero; San Juan- junio.
- Santiago- julio; Virgen de la Asunción, Rosario, San Roque- agosto.
- "Virgen de la Candelaria"- febrero.
- "Santa Rosa de Lima"- 30 de agosto.

Y muchas más.

La tradición oral prueba fehacientemente los lazos históricos de unidad en el espacio y a través del tiempo en Sudamérica no podemos desestimar nuestro rico patrimonio cultural espiritual que reside en la preservación del folklore: canciones, danzas, ritos, magia, religión, mitos, etc., y material constituidos por las obras tangibles en las piezas artísticas, monumentos y restos arqueológicos.

Nosotros no podemos permitir que en nombre de una "pseuda" modernidad se destruya Machu Picchu o las Pirámides de Egipto, para que avance el "progreso", si se han de destruir será por sus propias razones internas en relación al tiempo; sin embargo, haríamos lo imposible para salvarlas, tenemos el deber histórico-cultural de salvarlas, y las comunidades humanas, herederas de ese rico patrimonio cultural, también requiere de defensa de sus derechos, a no ser perseguidos en razón de sus orígenes étnicos ; las poblaciones con fuertes raíces autóctonas se les maltrata ignorándolas o tomándolas muy en cuenta para aplicarles las culpas de las incapacidades políticas de los gobiernos desde iniciados los procesos de colonización, es como si el subdesarrollo fuera consustancial a la identidad, al origen. No podemos seguir ignorando que en

Sudamérica, la cultura andina es uno de los pilares de la cultura universal, que los aportes de sabiduría de 20.000 años de dominio de los Andes se quiebra por la invasión europea en esas circunstancias. El desarrollo agropecuario, urbano, la ingeniería civil e hidráulica, la neurocirugía, estaban altamente avanzadas, igualmente los conocimientos astronómicos asociados a las actividades agropecuarias, con un manejo sostenido de calendarios. La riqueza folklórica está íntimamente asociada a la producción así como los ritos mágicos-religiosos.

¿Y cómo olvidar el ascenso desde los llanos amazónicos a los Andes de nuestros ancestros?, los que se quedaron por miles de años en la floresta tropical nos brinda un mágico y rico folklore preñado de sabiduría para preservar el ecosistema, quién mejor que ellos en los manejos del "sistema de roza", en el conocimiento de la magia de la medicina vernácula efectiva y eficiente en un sinnúmero de enfermedades, además de la medicina preventiva. Acaso no se abre un cielo de esperanza frente a flagelos del hombre contemporáneo, como el cáncer y el SIDA, no tienen todas las soluciones, pero cuenta con un gran número de respuestas, como ya lo es la quinina en el control mundial de la malaria.

IV. CULTURA DE SOLIDARIDAD

En el fin del milenio, tenemos un gran reto, construir una cultura de la solidaridad, cotidianamente escuchamos y nos referimos a la globalización, nuestra América del Sur cuenta con sólidos o casi sólidos bloques económicos (MERCOSUR, COMUNIDAD ANDINA), y los mandatarios de nuestras repúblicas hacen malabares para fortalecer eso; sin embargo es una integración a medias, pues como si fueran agentes del comercio exterior, quieren una serie de liberalismos de tasas económicas, ya que los que entran en el comercio exterior no son todos, sino las clases económicamente más pudientes, entonces se presentan en grandes convites para hablarnos de sus triunfos en sus acuerdos que tenemos tratos para unir el Atlántico y el Pacífico y viceversa. ¿Quién gana con esto?, preguntan los pueblos. Si hacen tanto por los pueblos como dicen, ¿por qué hay tanta marginalidad en relación a la Identidad? ¿Por qué hay sectores laborales mejor reconocidos?, políticos, artistas internacionalizados, etc., mientras que a los demás sudamericanos se les maltrata en las fronteras, se les margina: en salud mental, materno-infantil, profilaxis de manera adecuada e inclusive se llega a niveles de genocidio cuando se alientan programas de "Control de Natalidad" con esterilizaciones definitivas y forzosas a realizar por los cuerpos médicos asalariados, quienes tienen que cumplir "sus cuotas". Una cultura de la solidaridad a crear sería una buena opción en el próximo milenio; ello debe conllevar la superación definitiva del racismo; unirnos sí en función de metas comunes; elevar los niveles de vida; poner la tecnología y ciencia al servicio del hombre; y dentro de éstas reduci-

das metas, lograr convertirnos en ciudadanos universales, que las fronteras sean para delimitar áreas administrativo-económicas donde se deben dar los deberes y derechos ciudadanos a causa del orden operativo, y para la restricción de los delincuentes que como nunca son universales, a fin de preservar la integridad y los derechos de los honestos ciudadanos del mundo, sería un programa mínimo, factible de realización y de consenso para la felicidad de los hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- Kuckhohn, C. Antropología, F.C.E. México, 1967.
- Malberg, B. La lengua y el Hombre. Ed. Istmo. Madrid, 1966.
- Torero, A. "El Quechua y la Historia Social Andina. Ed. Univ. Ricardo Palma, Lima 1974.
- ILA. Instituto de Lenguas Aborígenes. Cuzco- Perú.

REFLEXIONES TEÓRICAS EN TORNO AL FOLKLORE OCUPACIONAL DE LOS ARTESANOS DE BUENOS AIRES

ANA MARÍA DUPEY
INAPL - UBA

1. OBJETIVOS, APROXIMACIONES Y ALCANCES DEL TRABAJO

En este artículo me interesa reflexionar acerca de una noción que se presenta en las distintas caracterizaciones del fenómeno folklórico, en particular de aquellas que parten de la adopción de una perspectiva analítica relacional del mundo social. Este principio que es técnicamente clave para la determinación de la calidad folklórica de comportamientos sociales, es el referido como cultura urbana u oficial, institucional, código institucional, tradición no escrita mencionadas en las conceptualizaciones de A.R. Cortázar¹, Jan H. Brunvand², M. Blache y J. A. Magariños de Morentin³ y W. Kliewer⁴ entre otras. Esta noción presenta variaciones de acuerdo a cada una de las posiciones teóricas de los autores señalados, evidenciando una trayectoria histórica de permanente rectificación del término desvelando, simultáneamente, las transformaciones de los principios de la definición del folklore. En el proyecto de investigación que realizo en el INAPL con el equipo de la Sección Folklore de la UBA, esta noción es clave para indagar la posibilidad de la constitución de una identidad social diferencial con calidad de folklórica entre quienes participan de un ámbito laboral que enfrenta profundos cambios debidos a los reordenamientos económicos en los que se privilegia una economía de la especulación frente a la de la producción, y que propugnan el disciplinamiento de la producción de acuerdo al mercado promoviendo la competitividad a par-

¹ Cortázar, A.R. *El Carnaval en el Folklore Calchaquí*. Bs.As. Sudamericana 1949.

² Brunvand, Jan H. *The Study of American Folklore. An Introduction*. New York Norton & Co. 1978

³ Blache, Marta y Magariños de Morentin, Juan "Enunciados fundamentales tentativos para la definición de Folklore" 12 años después. *Revista de Investigaciones Folklóricas* 1992:7 págs.29-34.

⁴ Kliewer W. *Collecting Folklore Among the Menonites Readings in American Folklore*. Brunvand J. ed. New York Norton & Co. 1979.

tir básicamente de la intensificación de los ritmos de trabajo, variable esta última que es central para el sector artesanal

Como vemos, la propuesta del proyecto de investigación se constituye en un proceso de movilización de la noción al tratar de experimentarla en nuevos escenarios y con condiciones de aplicación diferentes, que pondrá de manifiesto la resistencia o no del concepto teórico, y su posterior reformulación si correspondiera.

2. CENTRALIDAD DE LA NOCIÓN DE LO INSTITUCIONAL Y LO OFICIAL EN LA CONSTRUCCIÓN DEL FOLKLORE COMO OBJETO DE ESTUDIO

Cuando A.R. Cortázar escribe el *Folklore en el Carnaval Calchaquí*, hace exactamente cincuenta años, para enunciar el carácter diferencial de lo folklórico, elabora una noción de lo no folklórico, que estaría representada por aquellas prácticas transmitidas por quienes, si bien viven en comunidades folk, son representantes de la sociedad urbana; ya sea como funcionarios del Estado: jueces y maestros; como miembros de instituciones de la sociedad civil, tales como sacerdotes y misioneros o propietarios de fincas o comerciantes, y tienen precisamente "por función, difundir, imponer, y llevar a la práctica concepciones educacionales, políticas, económicas, religiosas y administrativas del Estado. Y esto -dice Cortázar- es lo antifolklórico por esencia, desde que el folklore ha sido definido como "lo no oficial", "lo opuesto a lo institucional estadual".⁵

De este modo, en la formulación del autor, el folklore referido a los artesanos se emplazaría exclusivamente en la sociedad folk, en un medio rural y se distinguiría en términos de aprendizaje empírico, transmisión endogrupal e intergeneracional, en la que predomina lo colectivo frente a lo individual, el tono local frente a lo foráneo y lo tradicional frente a la innovación.

Cuando en la década de los 70 Archie Green⁶ y Horace Beck⁷ estudian el folklore ocupacional, no sólo toman en consideración las tradiciones europeas de origen rural traídas por los inmigrantes a USA, sino como éste se va constituyendo en relación con las modernas transformaciones técnicas -favorecedoras de la mecanización- y las relaciones sociales del trabajo correspondien-

⁵ Cortázar, A. op. cit. pág. 92.

⁶ Green, Archie. Los Trabajadores en el amanecer: La tradición del trabajo. El retorno de los juglares. Tristan Coffin ed. México Editores Asociados S. de R.L. 1972 págs 387-406.

⁷ Beck, Horace. Las ocupaciones norteamericanas. El retorno de los juglares. Tristan Coffin ed. México Editores Asociados S.de R.L. 1972 págs 95-112.

tes, que se desenvuelven en el nuevo medio. De este modo, se desarrolla un variado folklore ocupacional: canciones, proverbios y relatos se refieren a la lucha por la jornada de ocho horas, las huelgas, la separación técnica de funciones dentro de un mismo oficio, las luchas hostiles entre trabajadores y empresarios y entre trabajadores permanentes y temporales, las hazañas heroicas o acontecimientos peligrosos ocurridos a trabajadores en el desempeño de sus labores. Es decir, que la producción del folklore estaría dada por las condiciones del medio laboral en el que se desempeñan los trabajadores cuya difusión se concretaría en la fábrica, en las oficinas, en el taller, en las agencias de colocaciones, en las reuniones sindicales, en las horas de descanso dentro de la empresa. Para los autores cada ocupación tiene su propio saber o tradición que incluyen canciones, historias, supersticiones, costumbres y creencias relacionadas con el tipo especial de trabajo⁸. Como vemos la cuestión oficial o institucional puede ser lo opuesto a lo folklórico como es el caso de Cortázar o bien el soporte que posibilita su desarrollo como en los estudios referidos de Green y Beck, además de los de Mac Carl (1978) y Santino (1978 y 1983) que analiza A. Cousillas en su proyecto de investigación *Identidad y folklore ocupacional entre los trabajadores del transporte de pasajeros en el área metropolitana*.

3. REVISIÓN DE LA NOCIÓN DE LO INSTITUCIONAL EN EL CASO DEL FOLKLORE OCUPACIONAL DE LOS ARTESANOS.

Recientemente, en la red de enunciados que elaboraron de M. Blache y J.A. Magariños de Morentin⁹ para definir la calidad folklórica de un comportamiento social, el aspecto institucional alcanza condición de necesidad y mayor precisión para producirlo. En tal sentido, los autores atribuyen al ámbito institucional el estar regulado a través de una clase de reglas que se caracterizan por posibilitar la creación de conductas. Estas reglas fueron denominadas por Searle en relación con los actos de habla como constitutivas¹⁰. Esta atribución tiene significativas consecuencias para la cualificación de los comportamientos como sociales dado que la sistematicidad y regularidad de los mismos no sería el resultado de una generalización cuantitativa de base empírica sino el hallarse gobernados por reglas. Pero tampoco se trata como señala P. Bourdieu¹¹ de una tienen la forma de "X cuenta como Y" o "X cuenta como

⁸ Beck, H. op.cit. pág. 99.

⁹ Searle, John R. *Actos de Habla. Ensayo de Filosofía del Lenguaje*. Madrid Cátedra, 1980.

¹⁰ Searle op.cit. pág. 44.

¹¹ Bourdieu, P. *Cosas Dichas*. Barcelona, Gedisa, 1993 pág. 83 a 91.

Y, en contexto C¹² permiten establecer descripciones o especificaciones que para nuestro caso podrían ser ilustradas con las descripciones contenidas en la ordenanza de la Municipalidad de la ciudad de Buenos Aires que declara de interés municipal la actividad artesanal y reglamenta las ferias (*Ordenanza No. 46.075* publicada en el Boletín Municipal de la Ciudad de Buenos Aires No. 19.587 del 2-8-93). Esta normativa posibilita los desempeños de los artesanos en términos de duración temporal: horarios de trabajo en la feria (art. 2º normas complementarias ordenanza cit.), localización espacial (Plaza Italia, Vuelta de Rocha, Intendente Alvear, Parque Centenario, Manuel Belgrano, Parque Lezama y Doctor Bernardo Houssay en art. 5º. Ordenanza cit.) y condiciones de los elementos que pueden desplegar en sus puestos (*"todo objeto utilitario o decorativo para la vida cotidiana del hombre, producido en forma independiente, utilizando materiales en su estado natural y/o procesados industrialmente, utilizando instrumentos y máquinas en las que la destreza manual del hombre sea imprescindible y fundamental para imprimir al objeto una caracterización artística que refleje la personalidad del artesano"* art. 14 de la ordenanza. Con referencia a los rubros en que pueden trabajar dice: *"Los artesanos deberán contar con dictamen favorable de la Comisión Técnica Interferia y con la aprobación de la Autoridad de Aplicación para trabajar en dos rubros...cambiar de rubro o anexar otro material al que trabajan"* cláusula 14 de las normas complementarias de la ordenanza citada). Es en virtud de estas reglas que definen las categorías de los participantes, el modo y la secuencia de acceso a las ferias, las pruebas que deben cumplir los permisionarios, *"las actividades de extensión que pueden llevar a cabo tales como charlas, conferencias, prácticas gratuitas, exposiciones y otras actividades... relacionadas con la artesanía"* (4º de Normas complementarias ordenanza cit.) que se pueden describir las conductas de los participantes en las ferias. Es decir, que son necesarias definiciones acerca de un estado de cosas referido a las artesanías y a la feria para que sea posible la realización de actos vinculados con ese estado de cosas. Estas reglas permiten que frente a un caso sin precedentes, se sepa qué hacer.

Nosotros podríamos observar las acciones realizadas por los distintos artesanos feriantes y hallaríamos frecuencias estadísticas y efectuaríamos generalizaciones inductivas pero no habríamos descripto el funcionamiento de la feria porque faltan los enunciados que explican las regularidades de la dinámica de la feria. Es decir, las reglas constitutivas de la institución feria. Por otra parte, estas normativas tienen consecuencias acerca de quiénes, en qué forma y con qué frecuencia pueden participar en la feria. Posiciones como las de artesanos con puestos fijos o transitorios en el caso de artesanos de otras re-

¹² Searle op.cit. págs.

giones del país o del extranjero (3° de Normas complementarias ordenanza citada), o de delegados pueden presentar diversidad de desempeños, pero sólo son realizables porque se invocan convenciones. Estas reglas pueden estar explícitamente enunciadas como es el caso de las ordenanzas, o bien ser implícitas como los esquemas prácticos que posibilitan lo imprevisto, por ejemplo, frente a transformaciones del mercado: la demanda por parte de público extranjero de "recuerdos de viaje", el ingreso de nuevos productos en el circuito comercial o la incorporación de materias primas novedosas o innovaciones en los procedimientos técnicos produciendo la recodificación del comportamiento.

A través del análisis de la codificación que plasma la ordenanza observamos:

- 1) La inscripción de la actividad artesanal en el ámbito de la política cultural municipal;
- 2) El proceso por el cual para participar en la feria el artesano se debe transformar en un permisionario, de lo contrario no podrá ejercer su actividad;
- 3) El mecanismo por medio del cual el desempeño del permisionario es evaluado permanentemente para poder mantener su condición, y
- 4) Los dispositivos por los que a determinados agentes sociales, miembros de la Comisión Técnica, del Cuerpo de Delegados y de la Comisión de Delegados Interferias, se les confiere poder para controlar la condición de artesanos de los permisionarios, solicitar la inscripción en el registro pertinente y coordinar las actividades de las ferias, entre las ferias y con el Departamento Ejecutivo.

Asimismo, se los inviste de autoridad para llevar a cabo dichas acciones mediante mecanismos de representatividad (elección directa de los permisionarios). Al mismo tiempo, se plantean las instancias del Departamento Ejecutivo y del Tribunal Municipal de Faltas, como aquellos que controlan, autorizan y sancionan a los agentes anteriormente mencionados. Las acciones de control que se ejercen sobre los feriantes se profundizan en el enunciado de una de las modalizaciones del permiso que se les otorga, esta es la de la precariedad. Característica que conlleva un doble sentido. Por un lado, el de poca estabilidad o duración y por otro, lo que se tiene sin título por tolerancia. Si vinculamos esta noción de tolerancia que conlleva el permiso para realizar la actividad y la de que el régimen de las ferias se basa en la declaración de un interés del Estado promoviendo la actividad que transforma en una circunstancia de la política cultural, se infiere un decir de la voluntad del municipio más que un derecho del trabajador. La voluntad del Estado adquiere valor de ley y se torna impositiva en la sociedad.

4. LA ALTERNATIVIDAD DEL PROCEDER ACTIVO DE LOS ARTESANOS Y LA TRANSFORMACIÓN DE LA NORMA INSTITUCIONAL

En el año 1993, a través de una serie de documentos producidos por los artesanos¹³ (*Manos de la gente. Memoria de mi pueblo*) se registra un hecho que pone en juego el sentido de la génesis de las ferias artesanales plasmado en las reglamentaciones municipales. Este consiste en una denuncia sobre el exceso del desempeño de un funcionario de la municipalidad, caracterizado por comportamientos tales como amenazar, chantajear y coimear atribuido a ambiciones políticas personales y prácticas discriminatorias hacia el sector. La referida actuación del funcionario señalada como excesiva lleva a los artesanos a dos actos: a denunciar y a convocar una Asamblea General produciendo una argumentación en la que se opera la siguiente transformación del sentido de las ferias:

- a) que las ferias pertenecen a los artesanos porque surgieron de su voluntad por la índole independiente de su trabajo. Diferente al enunciado de la ordenanza que señala la voluntad del Estado por permitir las bajo control y vigilancia.
- b) que los artesanos comprometieron recursos económicos, trabajo, esfuerzo para la gestación de las ferias.
- c) que las ferias anteceden a la medida legislativa.

Por lo que el funcionario es emplazado como un efecto del sistema de ferias y no quien las constituyó y en una situación de apropiación del capital económico, social y simbólico del artesano, que usa arbitrariamente en beneficio propio. Por otra parte, las acciones actuadas en el documento por los artesanos, denunciar y convocar a una reunión, se contraponen a las denominadas acciones pasivas con las que no pueden enfrentar el exceso.

Es decir, que cuando hay excesos por parte de los funcionarios que afectan el normal desempeño del trabajo de los artesanos en el marco de este ámbito público el accionar de los artesanos se transforma en activo y se reformula el argumento del origen de las ferias: de voluntad del Estado (convención) pasa a afirmarse el protagonismo y el aporte del artesano – se aduce la anti-

¹³ A los efectos del presente análisis asumimos los documentos como discursos en los que distinguimos: a) las formas de que dispone el sujeto para expresar el aquí y ahora de su alocución y b) las formas del conjunto de modalizaciones: creer, poder, ordenar etc. que manifiestan la actitud del sujeto ante lo dicho y tiene una función reflexiva sobre el resto del enunciado. Es decir, el pasaje del texto a la praxis del enunciado a la enunciación según los lineamientos sugeridos por Parret, citados en Enunciación de María Isabel Fillinich. Bs.As., Eudeba, 1998 pág 29-35.

güedad desde 1969 en la que pasaron de individualidades a constituirse en un cuerpo social, que se afincó en las plazas siendo reconocidos oficialmente con la sanción de la ordenanza 28702.

Las distintas posiciones de poder y la diversidad de intereses de los agentes sociales involucrados en el sistema de ferias (artesanos, permisionarios, delegados, funcionarios) en sus procederes prácticos¹⁴ favorecen las reinterpretaciones de la prescripción dada. Los intereses de los funcionarios – para el período de referencia- se orientan a ejercer un mayor control y disciplinamiento e imprimirle a la actividad una dirección decididamente economicista que concretan en la elaboración de instrumentos de recolección de información sobre la producción, el ingreso y la ganancia de los artesanos, en el tratar de incorporarlos al sistema formal de la economía y clasificarlos como desempleados en lugar de productores culturales. Estas acciones contribuyen al despliegue de comportamientos por parte de los artesanos que reformulan las prescripciones dadas y muestran sus fronteras. La transferencia del sistema de ferias por parte del Poder Ejecutivo municipal del área de Cultura a la Dirección de Empleo, y la adopción de medidas de control económico sobre los ingresos mensuales, los márgenes de ganancia sobre las ventas de las artesanías y la modificación de la modalidad del trabajo artesanal para equipararlo al sistema promovido por el sector industrial lleva a una fricción entre funcionarios y artesanos. Los primeros, según la percepción de los artesanos, ejercen coerción a través de la generación del miedo manipulando el carácter precario de los permisos, es decir, de aquello que los artesanos tienen en forma temporal por voluntad del municipio, según la Ordenanza. Miedo que va a ser emplazado, al menos en la instancia del discurso, como el fundamento del accionar pasivo de los artesanos y sobre el que articulan un relato sobre la historia del grupo ocupacional. Esta narración convierte la experiencia vivenciada en conocimiento pero orientado hacia la situación por la que atravesaban en ese momento los artesanos. Las distintas etapas que se señalan en el relato vinculan dialécticamente la experiencia vivenciada en el ámbito grupal con los macroprocesos políticos nacionales, marcando en todos los casos, los efectos diferenciales cuando regía el orden constitucional y cuando el poder se ejercía de facto.

Señalan un primer momento a fines de la década de los 60, en el que generan el campo de la actividad, presentado como una alternativa de empleo entre los jóvenes que se plantea en un espacio público y en forma simultánea el inicio de la represión de los artesanos bajo la calificación de hippies, por las autoridades. A esta etapa le sucede el establecimiento de un trabajo de cogestión

¹⁴ Bajtin, M. "La filosofía del proceder", Ciencias Sociales de la Academia de Ciencias de la URSS, 1987 No 4.

durante el gobierno democrático. En el transcurso del mismo se constituyeron las pautas para el funcionamiento de la actividad convertida luego en la ordenanza No. 28702. Interrumpido por la Dictadura Militar que no sólo prohibió el uso de los espacios públicos como lugar de trabajo, destruyó los elementos físicos vinculados a la actividad como los puestos y derogó la ordenanza que codificaba la actividad sino que persiguió e hizo desaparecer artesanos por su actividad participativa en la feria y por su militancia política. El retorno al período democrático posibilitó la vuelta de los artesanos a las ferias bajo la dependencia de la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires llegando a trabajar entre 1000 y 2000 personas. El último período corresponde a la reubicación de los artesanos en la Dirección de Empleo que los desconoce como productores de cultura y los categoriza como desempleados por no responder a los criterios de economía formal.

Del relato se infiere: a) el permanente estado de precariedad que confronta la actividad por esta dependencia de la voluntad del Estado y por esta tolerancia que supone ser permisionario, b) la constante tensión entre el desenvolvimiento del grupo y su relación con el Estado llegando durante los gobiernos de facto no sólo a la inactividad del sector sino a la desaparición de sus miembros y c) la presencia en forma explícita o implícita del miedo bajo la forma de persecución, represión y desaparición. Como vemos, frente a la situación por la que atravesaba el sector en los años 92 y 93 los artesanos en su proceder práctico tratan de transformar el miedo y la pasividad en un accionar activo actualizando su memoria laboral colectiva, con el objeto de presentar una interpretación de la situación desde su punto de vista, generar un sentido de cohesión a la interioridad del grupo, fortalecer su posición frente a funcionarios e imponer su visión de la historia que da fundamento a la actividad.

Cuando más arriba me he referido al miedo lo recupero no en la visión clásica como la alteración de un supuesto estado de ánimo tranquilo o imparcial por diferencia del estado "racional", ni como estados externos que se añaden desde el exterior a una conciencia indiferente para enturbiarla sino como el tono de cualquier orientación cognitiva. El miedo, como las restantes pasiones, da tonalidad, expresividad y modula los significados. Como señala Remo Bodei: "*Las pasiones preparan, conservan, memorizan, reelaboran y presentan "los significados reactivos" más directamente atribuidos a personas, cosas y acontecimientos por los sujetos que los experimentan dentro de contextos determinados, cuyas formas y metamorfosis evidencian*"...¹⁵. Acceder a cómo interviene el miedo en la orientación cognitiva de los comportamientos de los artesanos es completar su comprensión. Este miedo que surge cuando

¹⁵ Bodei, Remo. Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad, filosofía y uso político. México FCE, 1995, pág. 10.

los hombres se ven limitados y sometidos a imposiciones y obligaciones que experimentan como ajenas, pero que son sustentadas por instancias de poder, que tienen autoridad para ejercer una opresión institucionalizada, nos introduce en la problemática del dominio político por parte de quien gobierna a otros. Como vemos, las pasiones cruzan a los agentes sociales en las distintas posiciones que ocupan y llevan a la ejecución de comportamientos cognitivamente reactivos, donde se recupera no sólo lo significado sino también la dimensión expresiva -el tono emocional- a la que los folkloristas le han dedicado importantes discusiones¹⁶ y que Bajtin reclama para analizar el proceder activo junto con la forma y el significado. Es decir, la relación activa interesada del sujeto con el deber ser, en la que se combina lo subjetivo y lo objetivo, y el sujeto social es agente del acto en el que se concreta la visión de la prescripción teórica.

5. CONCLUSIÓN

Si bien en la explicación del caso artesanal no he podido, por razones de tiempo, profundizar en la información referida a otras dimensiones teóricas necesarias para que determinados comportamientos sociales tengan la calidad de folklóricos, se ha tratado de reflexionar en forma minuciosa sobre la noción de lo institucional pues si ella no se encuentra planteada en forma pertinente no se puede especificar lo folklórico. Asimismo, se ha señalado cómo a través del proceder activo de los agentes sociales se restituye la unicidad de lo objetivo (norma prescrita) y lo subjetivo (los intereses de los agentes sociales), y el haber incluido el tono emocional a través del proceder recuperamos la expresividad, además del contenido semántico y la forma del comportamiento social. Cuestiones centrales en los debates epistemológicos de las ciencias sociales.

No quiero cerrar esta presentación sin mencionar la importancia de las discusiones que los autores del trabajo: *Conversaciones sobre Folklore* han tenido para esta presentación, en particular, cuando abordan los problemas referidos a la diferencia entre lo institucional y lo folklórico, base institucional y metacódigo, pautas formales e informales, folklore y poder¹⁷, con las que ha sido enriquecida.

¹⁶ Abrahams R. D. Introductory Remarks to a Rhetorical Theory of Folklore. *Journal of American Folklore* 1968: 81, pág. 143-158.

¹⁷ *Conversaciones sobre Folklore*. 1era. Conferencia Comportamientos laborales entre los conductores de colectivos de Buenos Aires. Los conceptos de metacódigo y comportamiento folklórico. Expositora: A. Cousillas. Participantes: M. Blache. J. A. Magariños de Morentin, F. Losada, M. Bialogorski, R. Florio y M. Prelorán (mecanografiada).

AL RESCATE DE NUESTRAS RAÍCES: ENCUENTRO DE EXPOSITORES DE LA CULTURA LOCAL TRADICIONAL EN LA LOCALIDAD DE TULAHUEN, IV REGIÓN, CHILE

NANCY IRIARTE ARAYA

LA CULTURA Y EL DESARROLLO (*A manera de Introducción*)

Si nos internáramos en nuestros valles, encontraríamos mujeres y hombres de mirada franca, generosos y hacendosos con sus voces y con sus manos; apegados a su tierra, tejiendo, bordando, tallando, creando, atrapando el tiempo y el espacio en aquello que hacen para hacer mejor la vida, para llenar el tiempo que sobra en invierno, para recibir luego la primavera y el verano.

La sabiduría del pueblo se manifiesta y permanece en la memoria de su gente, se manifiesta en su artesanía, en sus poemas, en sus payas, sus cantos, sus dichos. Si desaparece, por algún tiempo puede sobrevivir siempre que su entorno natural y social permanezca. Este modo de ser, este saber hacer se aprende y se transmite de padres a hijos y cambia en el tiempo, se manifiesta en productos del hombre, en sus creaciones. Si los pueblos no poseen identidad, su destino será desaparecer, por eso es urgente redescubrir y valorizar la manera característica del propio pueblo, para reforzar la identidad y defenderla mejor.

En los últimos años, los países latinoamericanos han tratado de convertirse en países "desarrollados", en relación con algunos criterios y objetivos de carácter fundamentalmente económicos. Las sociedades que aún no han alcanzado estas metas se consideran primitivas, tradicionales, atrasadas, subdesarrolladas en vías de desarrollo. Estas sociedades no se consideran de manera alguna diferentes o únicas en relación con sus antecedentes y realidades culturales, sociales, históricas, económicas. Las culturas y los valores incorporados en ellas se ignoran; así ocurre con la creatividad artística, los conocimientos tecnológicos y todas las formas de expresión que son testimonio de su autenticidad e identidad.

Cuando se reflexiona sobre el desarrollo, la cultura es una dimensión olvidada, pero es inevitable que participe en la realidad del desarrollo.

La cultura de los Pueblos enfrenta repercusiones importantes del cambio económico, por ej. el desarrollo agroeconómico en las zonas rurales ha causa-

do distorsiones y cambios profundos en las relaciones de larga data entre los miembros de las comunidades rurales.

La centralización de los mercados internos, como también los mercados internacionales ha afectado profundamente la organización local de las comunidades rurales, se han modificado las modalidades de consumo, el comportamiento, las creencias, los valores y las aspiraciones.

Nuestra era moderna ha traído innovaciones de gran valor científico y tecnológico, pero no ha considerado los valores culturales, la verdadera identidad cultural de los pueblos que son, después de todo, objeto de desarrollo.

Una manera adecuada de participar en el desarrollo es valorando su identidad, haciendo consciente a las comunidades rurales del valor de sus técnicas tradicionales para acceder y proyectar su actividad a tecnologías más avanzadas.

El patrimonio cultural de los pueblos no es necesariamente algo exclusivo del pasado y por consiguiente, inactivo y estático, surge gradualmente, incluye los trabajos de sus artistas, artesanos, escritores, músicos y hombres de ciencia, y también del trabajo de los artistas anónimos, expresiones de la espiritualidad del pueblo, y el cuerpo de valores que dan significado a la vida. Incluye tanto obras tangibles como intangibles, mediante las cuales encuentra expresión la creatividad de ese pueblo: el idioma, los ritos, las creencias, los lugares y los monumentos históricos, la literatura y el patrimonio tecnológico del pueblo donde la tecnología es un hecho, un fenómeno cultural.

La cultura en general y el patrimonio cultural en particular son instrumentos muy poderosos para transmitir mensajes de carácter científico y tecnológico y, especialmente, para proyectar acciones de desarrollo en los pueblos. Por lo tanto Cultura no debe ser solamente una idea tardía, sino que debe incluirse en los diseños de programas y proyectos encaminados a mejorar las condiciones de vida de los pueblos. La cita de Sylvio Mutal, "Somos creadores del presente y eslabones de una cadena cultural del pasado", nos invita a reflexionar sobre las acciones de desarrollo cultural de los pueblos.

LA EXPERIENCIA

El proyecto denominado "Al Rescate de Nuestras Raíces: Encuentro de Exponentes de la Cultura Local Tradicional en la localidad de Tulahuén", surge en la IV Región de Coquimbo, zona Norte de Chile, Provincia de Limarí, valle del río Grande, específicamente en el Pueblo de Tulahuén, rico en tradiciones, leyendas y costumbres, centro de acontecimientos y de encuentro de los pueblos del valle.

La IV Región se caracteriza por la transversalidad del relieve y por la semi-aridez del paisaje. Existen aquí los valles transversales, originados por el

trabajo de las aguas que han laborado estos corredores que se internan, de mar a cordillera. Estos valles, representan la base agrícola que respalda el asentamiento humano concentrado en ellos.

Desde el punto de vista histórico, se ha definido que la población agroalfarera de esta región se estableció en el valle al comienzo de nuestra era (240 d.C.). Las culturas Molle y Diaguita, fueron los pueblos agrícolas y alfareros; más adelante vinieron los Incas del Perú, alcanzando un gran perfeccionamiento en sus expresiones culturales. Esto permitió una mezcla de culturas. Estas influencias externas e internas son de la época precolombina y época de la conquista y la colonia con posteriores inmigraciones europeas.

Toda la región es rica en leyendas y tradiciones, teniendo algunas su origen en la época precolombina, como es el caso de las fiestas religiosas. Ejemplo, la de la Virgen de Andacollo data de 1584, y que mezcla la tradición indígena y española.

La población de los valles se caracteriza por ser campesinos, ganaderos, mineros y pescadores en la costa, los que conservan ciertos rasgos de creencias y costumbres, éstas todavía permanecen y muestran su dependencia de los recursos naturales, de los recursos económicos y de la fe, ejemplo de ello es la música, la artesanía, los bailes religiosos, etc.

El proyecto de Rescate de la Cultura Tradicional en el sector del valle del río Grande, surge como una iniciativa que se fue gestando a través de los años, debido a las acciones de algunos tulahuéninos por valorar las costumbres y expresiones culturales propias del pueblo. Al crearse la Revista "Visiones de Tulahuén" (Edición de 15 números), surgen registros de acontecimientos importantes del lugar, junto a creaciones literarias, leyendas y costumbres populares. Algunas agrupaciones religiosas ligadas a la Iglesia Católica y otras como el Club de Huasos, son las encargadas de recuperar la tradición de fiestas tales como de la Virgen del Carmen y de las Mercedes, junto a fiestas de rodeos y carreras de caballo a la chilena. La artesanía (especialmente tejido en paja de trigo) había sido considerada en proyectos de difusión a nivel de las escuelas del valle.

En este contexto surge la idea de responder a esa necesidad de valorar y rescatar los aspectos propios de la cultura tradicional del valle, para ser coherente con las ideas de desarrollo y cultura, para que las personas del lugar lleguen a valorar su quehacer, construyan o reconstruyan su identidad y se produzca el rescate de lo tradicional.

Para cumplir con este propósito, procedí a formular el proyecto correspondiente y postulé al concurso anual de FONDART (Fondo Nacional de Desarrollo de la Cultura y las Artes), ganando, lo que permitió llevar a cabo la iniciativa. A continuación se expone el proyecto.

OBJETIVO DEL PROYECTO

El objetivo del Proyecto fue llevar a cabo en la localidad de Tulahuén un Encuentro de Exponentes de la Cultura Local Tradicional, los días 12 y 13 de octubre de 1995, con la finalidad de rescatar y difundir manifestaciones que se encontraban en estado de extinción en este sector del valle.

ACTIVIDAD PRINCIPAL DEL PROYECTO

Después de ubicar a los diferentes exponentes de la cultura local tradicional para que presentaran sus obras y productos, se concretó una exposición en la plaza del pueblo de Tulahuén (durante dos días). Participaron alrededor de 80 personas, todos exponentes de manifestaciones artesanales: Talabartería, Cestería, Tejidos a Telar, Cerámica, Bordados, Mueblería, Juguetes Populares, Tejido a crochet. Además, se complementó esta muestra con personas que se han destacado en la producción de licores y repostería tradicional. Paralelo a la exposición artesanal, se presentó un espectáculo folklórico, con creadores musicales, folkloristas, payadores y poesía popular.

CARACTERIZACIÓN DE LOS PRODUCTOS

A. Artesanía en Cuero

El tipo de objetos que se confeccionan en cuero son aperos para el huaso y el caballo: monturas, aparejos, riendas, correas, cabezadas, lazos, maneas, pen-cas o ramales, etc. Los trabajos que más se destacan son los denominados de ramadería. La técnica denominada "enbarrilado" consiste en trenzar con tiras de cueros curtidos y sin pelo, logrando realizar trenzados de varias hebras, dejando un tejido tubular.

Ese trabajo lo realizan especialmente los varones; es tradicional y la producción depende de las necesidades de los campesinos y de los dueños de ganados. En el valle se destacan ocho familias que ejercen esa labor. El costo de las obras es demasiado alto por el tiempo que demoran en la confección de las piezas, factor que ha determinado el que día a día vaya disminuyendo la producción.

B. Cestería

Las fibras usadas para este tipo de artesanía son la paja de trigo y cañas con varillas de arbustos como el membrillo y chañar. El conocimiento de la técnica de trenzados y tejidos de cestería, permanecen en la memoria de la gente de más edad; aunque las generaciones jóvenes la conocen, no la practican. Gracias a la invitación del proyecto tres familias participaron en la creación de sus muestras.

Los cambios que se han generado en las labores agrícolas, eliminaron el uso de los canastos en tejido de cañas y varilla de membrillo, que era común

en las pelus de duraznos. Los tejidos de sombreros y bolsos con pajas de trigo se dejaron de confeccionar, porque ya no se realizan las siembras de trigo en la zona; esta es una fibra muy fina y específica para este tipo de artesanía.

La técnica de las artesanas es de muy buena calidad. Ellas recuerdan todo el proceso y la variedad de trenzados y armado de las formas, agregándoles su capacidad creativa en la confección de los objetos.

C. Tejido a Telar

Esta artesanía la desarrollan alrededor de diez familias dispersas en el valle. Las personas de más edad son las que ejercen esta labor (60 años hacia arriba); las personas jóvenes ayudan en ciertas labores, ej. hilan la lana de oveja y tiñen los hilos.

La técnica usada es tradicional, lo característico de ella es el uso del telar, que consiste en un armado de cuatro postes, donde la persona se ubica a ras de suelo para tejer, quedando la obra en sentido oblicuo. Practican el teñido con elementos vegetales, y la distribución de los colores se hace en franjas listadas, alternando colores armónicos: cafés, verdes, amarillos y los colores naturales de la lana.

Las prendas que elaboran están relacionadas con el uso de los campesinos: frazadas, ponchos, bajadas de cama y maletas o alforjas. Estas últimas son usadas en la montura del caballo. Los ganados de oveja de la zona permiten que esta artesanía permanezca, ya que cuenta con materia prima, sin embargo la mayoría de los trabajos se hacen por encargo.

D. Alfarería

La confección de objetos utilitarios de greda, como vasijas para el vino y el agua, las callanas para tostar los granos, las pailas para los pasteles de choclos, era típico del lugar. Al introducir objetos de porcelana, loza y plástico al valle desaparece casi por completo este tipo de artesanía.

El centro comunitario denominado El Tallán y un nieto de una antigua alfarera del lugar conservaban la técnica. A ellos se les motivó para que confeccionaran la muestra de la exposición. Ubicaron los yacimientos de greda del lugar, recordaron la forma de preparar la greda, las técnicas de confección y de quema de ellas, logrando recuperar una tradición que permanecía totalmente extinguida desde hace treinta años.

A través de la Escuela Fronteriza del lugar se están realizando algunas acciones para recuperar esta tradición e incorporarla en el conocimiento de las nuevas generaciones.

E. Bordados

Los bordados que realizan las artesanas son los que corresponden a las técnicas de punto de cruz y los deshilados. El primero de ellos se realiza preferen-

temente en un grupo comunitario denominado El Cuyano; los diseños de los bordados son flores de colores fuertes, utilizando armonía por contrastes y de fondos negros. Las piezas típicas que confeccionan son maletas, bolsos y bajadas de cama.

La técnica de calado con deshilado lo practican las artesanas incorporadas a un Centro de Madres del sector de Las Ramadas. Una artesana, poseedora de la técnica, se desempeñó como monitora del grupo para difundir este tipo de trabajo. Las obras que realizan están ligadas a ropa de cama: sábanas, fundas y mantelería fina. Las obras han tenido bastante éxito y aceptación de parte de personas que valoran este oficio. Los trabajos se realizan especialmente por encargo.

F. Muebles de Madera con Tejidos de Tatora

Los muebles que confeccionan los artesanos son sillas y sillones; utilizan madera de sauce negro para el tallado de la estructura principal. Los espaldares y los asientos van tejidos con fibra de totora. Este tipo de artesanía la realizan dos familias en el pueblo, siendo los varones los responsables de su confección, haciéndose por encargo especial. La característica principal de los trabajos es su apariencia rústica, resistente y de buena calidad. En su confección utilizan herramientas artesanales.

G. Tallados en Madera

El tallado en madera lo realiza una familia, padre e hijo. Seleccionan maderas duras del lugar, especialmente guayacán y algarrobo, aprovechan muy bien sus características, sus vetas y resistencia. Principalmente se destacan las formas de yugos que tienen una función de percha o colgador. Estas formas son adornadas con cuernos de animales. Otros objetos que tallan son formas de animales en bulto, cuya función es solamente decorativa. El tallado es manual, utilizando solamente herramientas artesanales muy rudimentarias para su confección.

H. Artesanía en Flores, Confeccionadas en Papel y Lata

Esta artesanía está ligada a la confección de coronas de flores que se realizan para el Día de Todos los Santos (mes de noviembre). La artesana poseedora de la técnica de confección de flores de papel había dejado de hacerlas. Cuando se le motivó para que preparara la muestra, aplicó las técnicas de confección que conocía y las formas que eran típicas. Ella fue capaz de confeccionar modelos muy realistas con hermosos detalles. Las flores que creó son principalmente las que se encuentran en el lugar. Su técnica es excelente y muy original, usa papeles, géneros y ceras.

Las flores de lata que también tienen una tradición en la zona norte del país, ya que el clima desértico determina esta materialidad en la confección de las coronas de flores para el día de los muertos en las pampas salitreras. Estas

formas son pintadas de varios colores, usando pintura al aceite.

I. Figuras con Masa de Durazno

Esta artesanía consiste en la confección de objetos usando masa de durazno en estado seco (canastos con flores, quesos con adornos, personajes populares, animales, aves etc.).

Esta técnica fue recuperada, debido a registros grabados y a la motivación y recuerdo de la hija de la artesana original. La técnica consiste en elegir el durazno de acuerdo al color de la pulpa: amarillo, blanco y rosado. En rebanadas se seca al sol y luego se muele con piedra para formar una masa muy suave y plástica. Con las manos se modelan las formas, una vez que la pasta está en condiciones adecuadas. El trabajo se realizaba por encargo especial para regalos. Este tipo de artesanía, que fue recuperada y forma parte de la tradición del valle, fue seleccionada en la ciudad de Concepción, para presentarse en la Feria Internacional de Arte Popular.

J. Dulces y Mermeladas

Son variadas las familias que conservan la tradición en la confección de dulces chilenos, pancitos dulces con formas de animales, mermeladas, turrone de arrobe y vino. Este tipo de productos ha generado demanda especial fuera del pueblo y especialmente para fiestas o acontecimientos especiales. Los productos más originales son los pancitos dulces con figuras de animales.

K. Vinos y Licores

Esta tradición, originada en antiguas costumbres del pueblo, se destaca principalmente por la confección de aguardiente, vino dulce y las mistelas. La confección de vinos y mistelas tiene su origen en los primeros pobladores que llegaron a este sector del valle.

El vino dulce está ligado a las necesidades de la Iglesia en la ceremonia de la Misa; existe también la tradición de servir como ofrenda a la Virgen de las Mercedes en su recorrido por el pueblo. Las mistelas son confeccionadas con variados ingredientes destacándose las frutas y plantas aromáticas naturales (menta, apio, sanguinaria, cepa de caballo, etc.).

El vino dulce ha tenido mucho éxito en el pueblo. Esta situación ha dado origen a la creación de una planta para la producción de vinos con tecnología más moderna, a cargo de una cooperativa agrícola campesina. De esta manera se aprovechó el conocimiento tradicional de fabricación del vino que guardaban algunos pobladores.

K. Poesía Popular, Paya y Folklore Musical

Varias personas se destacan en estas expresiones artísticas del pueblo. Una de las más importantes y con más proyecciones, es la poetisa popular Isabel Cortés. Desde niña jugaba haciendo rimas con sus hermanos, posteriormente em-

pieza a escribir sus poemas en un cuaderno y en el pueblo es invitada para decir los discursos en acontecimientos importantes. La revista cultural del pueblo, "Visiones de Tulahuén", empieza a publicar sus versos. La temática que aborda corresponde a la madre, al paisaje y a los hechos importantes del pueblo. Después del evento, es invitada a la ciudad de La Serena para el día internacional de la mujer, y con financiamiento del SERNAM (Servicio Nacional de la Mujer) se edita un poemario con una selección de las mejores poesías y es destacada por su creación literaria. Desde ese día, las invitaciones a recitales poéticos en proyectos culturales han sido frecuentes. Los medios de comunicación, como la TV, la destacan como la poetisa popular del pueblo de Tulahuén.

El payador Luis Ponce (Luchito Ponce) es otra persona que ha tenido proyecciones desde el momento que se dio a conocer; es invitado a diferentes pueblos para mostrar sus habilidades de payador y recitador popular.

El grupo folklórico lo integran personas que tienen dotes especiales en el pueblo, especialmente como creadores en lo musical. El trabajo de creación y de recopilación de bailes y canciones les ha permitido proyectarse en ciudades vecinas (Ovalle), recibiendo muy buena crítica. El grupo folklórico ha sido asesorado con una folklorista profesional, lo que permitió conocer el trabajo y apoyar iniciativas de espectáculos folklóricos.

CONCLUSIONES DEL PROYECTO DE RESCATE DE LA CULTURA TRADICIONAL

1. Se logró cumplir con los objetivos del proyecto, cuya finalidad fue rescatar productos culturales que se encontraban en extinción en el pueblo y en el valle del Río Grande.
2. Se reunió un número considerable de creadores populares (80 personas), los que mostraron sus mejores productos. Este encuentro, que por primera vez se realizaba en el valle, mostró el impacto social y cultural que se esperaba: participación, compromiso, calidad y valoración por las expresiones culturales.
3. Las artesanías que se destacaron en la exposición fueron las que se realizaron en forma especial para el evento, pues éstas permanecían en estado de extinción: cestería en paja de trigo, alfarería, figuras en descarozados y flores de papel.
4. El mostrar a los artesanos con sus productos y herramientas, ej. telares con tejidos en proceso de trabajo, permitió que los pobladores se reencontraran con sus tradiciones y las valoraran en el ámbito que se merecen.
5. En el valle no existen centros artesanales o formas organizadas de producción; el tipo de creación está más ligada al arte popular que a una artesanía, pues los objetos cumplen funciones de uso para la vida diaria y no para comercialización masiva.

6. En el sector del valle del Río Grande se comprobó la riqueza de las expresiones culturales tradicionales, que permanecen todavía vivas en la memoria de sus habitantes. Se puede concluir que es posible rescatar artesanías donde aún existen vestigios de ella.

7. Algunos artesanos muestran recelos para exhibir sus obras, pues son poco valoradas por ellos; sienten vergüenza de sus productos y herramientas.

8. El espectáculo con presentaciones de payas, poesía popular y folklore musical fue de muy buena calidad. Este resultado y reconocimiento motivó a los creadores por mantener la actividad y proyectar las acciones a futuro.

9. Los productos de licores, dulces y mermeladas, tuvieron el éxito merecido, primero por aceptación de los productos y, por mantener una producción y comercialización más permanente.

10. Los pobladores se organizaron en agrupaciones (folkloristas, artesanos y productores) lo que les ha permitido realizar en forma independiente los siguientes encuentros de la Cultura Tradicional Local cada año. Durante tres años consecutivos han continuado con este encuentro, dándole sostenibilidad al proyecto. La población valora sus trabajos y existe un reconocimiento en la región por sus productos.

PROYECCIONES

Las proyecciones no son sólo al ámbito local, ya que el evento se realiza cada año en el pueblo, sino también al ámbito regional. El grupo completo se presentó en la ciudad de La Serena, gracias a la invitación de la Universidad de La Serena, lo que permitió dar a conocer a los creadores con sus productos. El reconocimiento y valoración por lo que ellos hacen ha permitido que el pueblo de Tulahuén sea reconocido por sus valores culturales tradicionales.

Otra proyección que ha tenido la actividad es la edición del libro del poemario de la poetisa Isabel Cortés. Existe un reconocimiento en la ciudad de Ovalle, La Serena y pueblos vecinos, además de los medios de comunicación nacional.

La artesanía en pasta de durazno fue seleccionada, a nivel nacional, para presentarse en la ciudad de Concepción como creación destacada de Arte Popular.

Los vinos dulces del pueblo se industrializan masivamente presentando características artesanales y de buena aceptación regional y nacional.

Por último, existe conciencia en los cultores del pueblo y en toda la comunidad, que es importante lo que hacen, que deben mantenerlo y proteger sus raíces culturales para las nuevas generaciones.

Finalmente, deseo compartir con ustedes esta cita: "Que es necesario y

urgente devolver a las comunidades rurales los elementos de su propio patrimonio cultural tradicional, que representa una forma de expresión concreta y valiosa de la cultura global de los grupos humanos de cada región”.

“Es una tarea primordial incentivar a los creadores de las manifestaciones de la cultura local, para que profundicen en el respeto y valoración de los elementos de su cultura tradicional, ya que es la base fundamental para cualquier trabajo de desarrollo, progreso y proyección hacia las nuevas generaciones”.

INDICE

PRÓLOGO UNIVERSIDAD CATÓLICA DE VALPARAÍSO	PÁG. 9
PRÓLOGO EMBAJADA DE LA REPÚBLICA ARGENTINA	11
PRÓLOGO UNIVERSIDAD NACIONAL DEL CENTRO	13
PRÓLOGO MUNICIPALIDAD DE TANDIL, REP. ARGENTINA	17
CLASE MAGISTRAL	
PERSEVERANCIA Y CAMBIO EN LA CULTURA FOLKLÓRICA MANUEL DANNEMANN	19
PONENCIAS	
CONDICIONES DE TRABAJO Y SALUD: UN ESTUDIO CON MUJERES CUENTA PROPIA URBANAS ROXANA ARCE Y PROF. JUANA HERNÁNDEZ	39
LOS APORTES A LA CULTURA TRADICIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE JORGE CÁCERES VALENCIA	51
CONTEXTOS COTIDIANOS: AMBIENTES "MITICOS" NELSON VERGARA MUÑOZ Y BRUNO CÁRDENAS MARAGAÑO	89
EL APODO: UNA PRÁCTICA DE IDENTIFICACIÓN Y DEFINICIÓN BRUNO CÁRDENAS MARAGAÑO Y NELSON VERGARA MUÑOZ	95
LOS SABERES DE LOS "NO CALIFICADOS" ANA MARÍA MENNI	101

LA CHICA DE BLANCO, ESTUDIO DE UN RELATO URBANO MARCELO GABRIEL CANDIA	109
LOS SABERES POPULARES EN LA EDUCACIÓN: LO POPULAR, LO NACIONAL Y LA PROYECCIÓN OMAR B. MEDINA	117
LA FAMILIA DE LA REFALOSA, UN EJEMPLO DE PERVIVENCIA DE LA VERSIFICACIÓN ANDINA EN LA TRADICIÓN POÉTICO-MUSICAL CHILENA ARTURO URBINA DÍAZ	123
EL "MARTIN FIERRO" DE JOSÉ HERNÁNDEZ. ACTUALIZACIONES DE SU MENSAJE A 120 AÑOS DE "LA VUELTA" OLGA FERNÁNDEZ LATOUR DE BOTAS	137
ENCUENTRO NACIONAL DE PAYADORES DE CASABLANCA. EL ROL DE LA AUTORIDAD RAÚL PINTO RODRÍGUEZ	143
IDENTIDADES POPULARES EN EL SUR CHILENO (MEDIADOS DEL SIGLO XX) ERNESTO BOHOSLAVSKY	147
MITOLOGÍA COMO FENÓMENO SOCIAL GLADYS GÖEDE GARS	159
VIGENCIA DE LAS MANIFESTACIONES FOLKLÓRICAS. LA ADIVINANZA COMO TEXTO ANISIA MORENO Y VALERIA DEMARCO	165
PROBLEMÁTICA DE LA ENSEÑANZA DE LAS DANZAS TRADICIONALES CHILENAS EN LA EDUCACIÓN FÍSICA, EN LOS ESTABLECIMIENTOS EDUCACIONALES DE CONCEPCIÓN JOSÉ A. RIVAS	177
UN ANÁLISIS ESTRUCTURAL DE LA PAYADA RIOPLATENSE CONTEMPORÁNEA ERCILIA MORENO CHÁ	183
DE LAS "COSAS QUE NO SE HABLAN" EN LA ESCUELA Y OTRAS ADYACENCIAS DEL MIEDO Y EL PODER JUAN RAÚL RITHNER	193
"LOS SABERES POPULARES EN EL FIN DEL MILENIO" IDENTIDAD CULTURAL, PLURALISMO, TRANSFORMACIÓN FÉLIX COLUCCIO	203

"LOS MISMOS DE SIEMPRE": UN ABORDAJE DEL ROCK NACIONAL DESDE LA PROPUESTA DEL FOLKLORE CECILIA MARIANA BENEDETTI	207
RESURGIMIENTO DEL CANDOMBE EN BUENOS AIRES LAURA LÓPEZ	213
MURGAS PORTEÑAS: TRADICIÓN Y APROPIACIÓN EN EL FOLKLORE ALICIA MARTÍN	221
EN LA ESCUELA GUARDAPOLVO Y LENTEJUELAS SANDRA V. ROSALES Y FÉLIX LOIACONO	229
FOLKLORE + FIESTAS PATRIAS = ¿IDENTIDAD NACIONAL? UNA APROXIMACIÓN A LA UTILIZACIÓN DE "LA TRADICIÓN" EN EVENTOS CULTURALES ACTUALES MIRTA BIALOGORSKI Y FERNANDO FISCHMAN	237
JUEGOS TRADICIONALES CHILENOS AL FIN DEL MILENIO LUCY ANDÍA CARIQUEO	247
JUEGOS POPULARES EN LA PLÁSTICA CHILENA DORA ÁGUILA SEPÚLVEDA	255
LO NUEVO Y LO VIEJO EN LA CULTURA DE LA INFANCIA ACERCA DE ALGUNOS JUEGOS TRADICIONALES MARÍA MARTA PASINI	263
MANIFESTACIONES FOLKLÓRICAS DE UN SECTOR DE LOS VALLES CALCHAQUIES RAUL CHULIVER	277
ARQUEOLOGÍA EN EL AULA: UNA EXPERIENCIA EDUCATIVA PARA EL FORTALECIMIENTO DE LA IDENTIDAD RICARDO ALVAREZ ABELY MARCELO GODOY GALLARDO	283
LOS SABERES POPULARES COMO ELEMENTO DIFERENCIADOR DEL TURISMO RURAL J. MAURICIO GÓMEZ	295
"NO SON CUENTOS, SON HISTORIAS QUE HEMOS VIVIDO: RELATOS DE MAGUEN KIÑE MAPU, MUJERES MAPUCHE HUILÍCHE" DEBBIE GUERRA Y MOIRA BARRIENTOS	303

- CONOCIMIENTOS Y PRÁCTICAS MÉDICO POPULARES
ACERCA DE PLANTAS MEDICINALES EN LA
COMUNIDAD DE MAIHUE, VALDIVIA, X REGIÓN, CHILE 309
ERIC HURTADO O. Y JAIME MOLINA P.
- ESTRATEGIAS DE REPRODUCCIÓN CULTURAL
ASOCIADAS AL MAR EN LA LOCALIDAD
COSTERA DE MEHUÍN, X REGIÓN, CHILE 315
SANDRA ROJAS Y VIVIAN SÁEZ
- SABERES LOCALES, DESARROLLO Y APROPIACIÓN
DEL FUTURO: AMARGOS FRENTE A LA GLOBALIZACIÓN 317
JUAN CARLOS SKEWES
- LA DANZA DE SALÓN EN CHILE:
BREVE VISIÓN PANORAMICA 331
RAMÓN ANDREU RICART
- MAIPÚ, VISIÓN MARACHALIANA DEL SUR 339
LUIS OTERO Y FABIÁN MAYA
- INTERPRETACIÓN DE LA LEYENDA URBANA
MODERNA: LA RUBIA DE LA AVENIDA KENNEDY,
SU RELACIÓN CON OTRAS LEYENDAS Y SU
DIFUSIÓN EN LOS MEDIOS MASIVOS DE COMUNICACIÓN 349
PAULINA NAVARRO FLORES
- ¿PÉRDIDA DE LA IDENTIDAD O PLURALIDAD CULTURAL? 355
ARIEL FERNÁNDEZ
- IDENTIDAD CULTURAL:
UNIDA EN LA PLURALIDAD Y PLURALIDAD EN LA UNIDAD 363
ANGÉLICA ARANGUREN PAZ
- REFLEXIONES TEÓRICAS EN TORNO AL FOLKLORE
OCUPACIONAL DE LOS ARTESANOS DE BUENOS AIRES 375
ANA MARÍA DUPEY
- AL RESCATE DE NUESTRAS RAÍCES:
ENCUENTRO DE EXPONENTES DE LA CULTURA LOCAL
TRADICIONAL EN LA LOCALIDAD DE TULAHUEN,
IV REGIÓN, CHILE 385
NANCY IRIARTE ARAYA

BIBLIOTECA NACIONAL
C. SELECCION ADQUISICION Y CONTROL

6 NOV 2000

DEPOSITO LEGAL



ESTE LIBRO SE TERMINÓ DE IMPRIMIR
EN EL MES DE OCTUBRE DE 2000

Instituciones Patrocinadoras

División de Cultura del Ministerio de Educación

Mercosur Cultural

Embajada de Argentina en Chile

Intendencia Región de Valparaíso

Gobernación Provincial de Valparaíso

Ilustre Municipalidad de Valparaíso

Secretaría Regional Ministerial de Gobierno

Corporación Teatro Municipal de Valparaíso

Auspiciadores

Metro Regional de Valparaíso

Banco Santander

Restaurant Kábala

Fundación Prodemu

FOSIS