

FOLKLORRE Y TANGO

Marzo
de 1980

Nº 302
\$ 4.000.-



LOS TROVADORES

el sabor no quita
la armonía

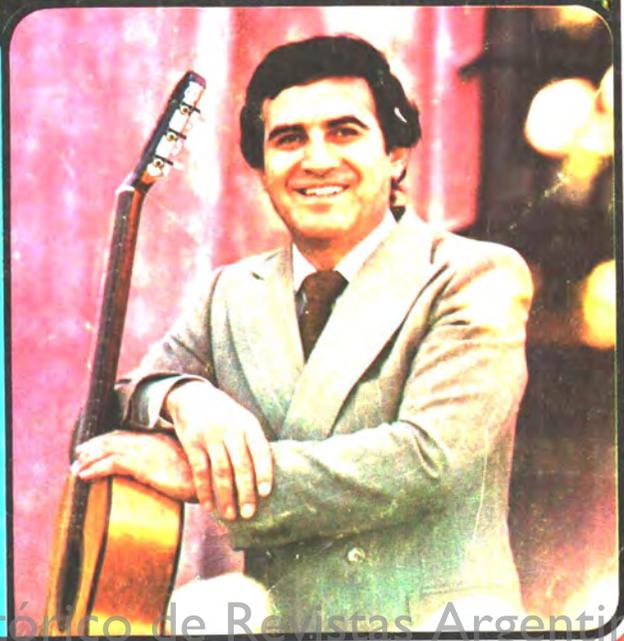
ENRIQUE ESPINOSA

¡Por fin reconocido!

ORQUESTA DEL TANGO

DE BUENOS AIRES

y se hizo realidad



PRODUCCIONES ARTISTICAS

CORRIENTES 848 - 6° PISO - OF. 614
TEL. 394-1729- (1043) BUENOS AIRES

Productores:

HUGO E. QUIROGA

ANA MARIA SALUZZI



nativa
producciones

ELENCO EXCLUSIVO:

- HORACIO GUARANY
- LUIS LANDRISCINA
- LOS CANTORES DE
QUILLA HUASI
- LOS DE SIEMPRE
- MIGUEL ANGEL ROBLES
- JULIO DI PALMA

302

MARZO 1980

Pág. 14

¿Qué es una obra édita? ¿Y qué una inédita? Los conflictos que se han suscitado a raíz de distintos concursos o certámenes de canciones nos ha movido a publicar una nota especializada sobre la materia.

Pág. 18

Yabor es un muchacho oriental que trajo todo su bagaje de música negra, fundamentalmente de candombe, entremezclado genuinamente con los ritmos modernos. No "injerta" composiciones. Sabe del valor de cada especie y su destino.

Pág. 24

La Manca Fiesta es una celebración que se realiza en La Quiaca. Su acontecer, sus formas y costumbres en un trabajo directo y entretenido.

Pág. 26

La alfarería de Itati, Corrientes, es una de las más antiguas del país. Una breve e interesante historia que propone el doctor Gaspar Bonastre.

Pág. 33
Victoria Díaz en una nueva y reconfortante etapa de su vida de cantante. Ella misma da cuenta de su espíritu y sus proyectos.

Pág. 68

Las ceremonias religiosas aceptadas por la Iglesia Católica a través de un recorrido experimental de integrantes del Instituto del Folklore Cuyano.

Pág. 76

De Memoria recoge una historia de vida: la de nuestro colaborador permanente Alberto Rodríguez. Recuerdos para la emoción.

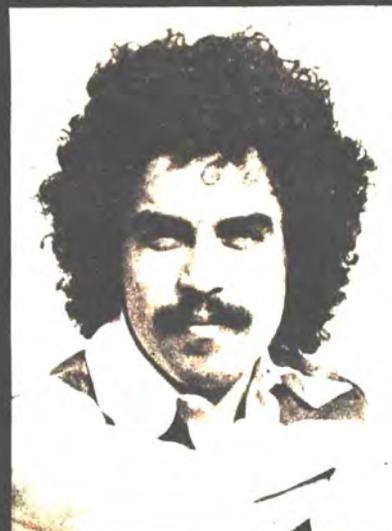


Pág. 90

Escrito sobre la gente recuerda a Roberto Arlt, un escritor apasionado y apasionante.

Pág. 47

La Orquesta del Tango de Buenos Aires en toda su conformación. Estuvimos con sus integrantes, charlamos con ellos, nos enteramos de la propuesta. ¡Por fin se dio!



LOS TROVADORES



Junto a los recios bigotes de Pancho Romero se erigen las leves sonrisas de Pino, Invernizzi y Co-tramboni, la actual formación.



HABLEMOS CLARAMENTE

Después de permanecer ignorada durante mucho tiempo, a pesar de estar grabada, "Puente Pexoa" resultó uno de los éxitos más importantes de la década del '60, gracias a una nueva versión que lanzaron Los Trovadores, quienes iniciaron con ella una suerte de nuevo lenguaje musical. Fue así que la música del Litoral, después de la avanzada renovadora de los disueltos Cuimbaé, catapultó a esta agrupación de voces notables guiadas por el fresco timbre de Pancho Romero y Carlos Pino. Mejor dicho, fue una resultante de la interacción de dos fuerzas que traían un aire distinto. El chamamé cobró una sonoridad y una belleza que no había disfrutado hasta entonces y todo el género, que no tenía una distribución pareja en el país, vio ampliada su área.

Al par, crecían Los Trovadores, que en panta-

llazos, también modelaban su personalidad. Esas mudanzas no sólo cambiaban integrantes. También la forma de mostrarse en el escenario. La ropa, por ejemplo, donde la pole-ra y pantalón negros sucedieron al esmoquin y precedieron a la simple camisa y pantalón. A su vez, las voces nítidas se vieron matizadas con el advenimiento de una flauta, a la que hoy siguen distintos instrumentos. Pero todo, como una guirnalda tejida alrededor de una columna griega, inmutable, como es la armonización que los pinta de cuerpo entero. Finalmente, el conjunto decantaría en la nueva formación que mantiene su preferencia por la música de su litoral, pero sin encasillarse en ella y con una línea de lúcido repertorio que avala, como lo hizo en el último Festival de Cosquín, una laboriosa carrera, esforzada siempre en su mejoramiento.

El monumental escenario del anfiteatro de Villa María los tuvo muchas veces frente a sus micrófonos. Los ensayos, bajo pleno sol.

FOLKLORE: ¿Qué pasa con el público, qué pasa con ustedes, qué están haciendo ahora?

LOS TROVADORES: Lo de siempre. Los Trovadores siguen teniendo la misma repercusión aunque la pregunta parece hecha capciosamente. Como si con Los Trovadores no pasara nada...

F: No. Ocurré que Los Trovadores vienen poco a Buenos Aires y sólo sabemos aquello que nos cuentan los colegas. Tenemos escasa información sobre ustedes.

T: Los Trovadores desde sus comienzos han ido ganando un sector del público que siente la necesidad de su canto. Eso no ha variado en absoluto desde el principio hasta su última presentación que ha sido anoche. Es decir, la vigencia es inalterable. El hecho de que no estemos en Buenos Aires, no significa que Los Trovadores pierdan consistencia.

F: Y...

T: Antes de que continuemos, agreguemos otras cosas. Usted sabe que nunca hicimos de Buenos Aires el centro de nuestro trabajo. Por lo tanto, si el conjunto sigue teniendo trascendencia es porque se mueve a nivel de todo el país. Buenos Aires es una parte del país. Reconocamos que es una parte muy importante y que es importante estar en este medio. Pero no venir a Buenos Aires no quiere de-

cir que estemos desenchufados del país.

F: No. Somos nosotros quienes, al estar aquí, no tenemos muchas facilidades para enterarnos de lo que pasa en el resto del territorio a pesar de que lo deseamos.

T: Bueno, entonces pasamos a contarles lo que hacemos y lo que hemos hecho durante este tiempo, porque es la primera vez que llegamos aquí desde que partimos hacia México a comienzos del '79, por siete meses.

F: ¿Pero ustedes no quieren venir a Buenos Aires, o es que no hay posibilidades de programación?

T: Buenos Aires no nos ofrece posibilidades económicas para establecernos, para radicarnos aquí. Al contrario. En el interior del país tenemos las condiciones económicas que necesitamos para seguir subsistiendo como grupo.

¿Y AHORA QUÉ?

F: Desde el punto de vista formal Los Trovadores, a través de los años, continúan con el mismo tipo de arreglos, armonías y han pasado a ser un conjunto ya clásico dentro de las nuevas promociones de estos últimos veinte años.

LOS TROVADORES



Rádios y canales de televisión han incluido la presencia constante de Los Trovadores en su programación. En esta formación actúa Sergio Ferrer y E. Gómez.

mo. Generalmente tenemos una respuesta entusiasta. Cantamos algunas canciones realmente hermosas. Por eso estamos estudiando la posibilidad de esa nueva apertura. Y en este viaje reciente pudimos escuchar un rico material musical latinoamericano que nos gustaría incorporar aprendiendo bien los ritmos.

F: En resumen, ¿el plan no es el de renovar totalmente el grupo sino de canalizar las posibilidades y los gustos individuales que estaban dejados de lado en función del conjunto?

T: Siempre hay que rescatar las posibilidades que tal vez con el grupo no se pueden hacer. Además la gente siempre está a la expectativa de las innovaciones que podemos entregarle.

F: ¿Tienen planes de grabación?

T: Sí... depende de los proyectos de la grabadora. Ya están planteados nuestros intereses al respecto. Una de las obras que tenemos en miras es "Carta para Julia" de Goytisolo. Que aunque está grabada, es tan especial que vale la pena que la gente la escuche.

F: ¿Quién es ahora el arreglador de Los Trovadores?

T: Sigue trabajando Quito Figueroa.

Minutos después regresaban a Rosario. ¡Ah, Rosario y Los Trova!

Lo lírico no está reñido con unas buenas achuras que de solo verlas "hacen agua la boca". Pino, Romero, Figueroa, Anzorena, Sánchez y todos Trovadores hace algunos años. Los acompaña Daniel Toro.



LOS SOLITAS DE LOS TROVADORES

F: Volviendo al comentario sobre la posibilidad de que cantaran algunas cosas como solistas. ¿Cómo surge esa idea?

T: Algunas veces que nos invitan a comer, a los postres nos piden que cantemos. Pero ya no interpretamos lo que hicimos en el escenario sino que cada uno hace lo que siente, temas nuevos, a veces creados por él mis-

La fuerza interpretativa da vibración al color singular de las voces de Los Trovadores de hoy.



ESPECTACULOS

OMAR



ALBERTO MERLO
PALOMA VALDEZ
CUARTETO SANTA ANA
CARLOS SANTA MARIA
CRISTINA DE AMERICA
(Ex-Cristina y Hugo)

HERNAN SALINAS
En Tango

Nueva Dirección

Libertad 353 — 8° Piso, Of. "H"
Tel.: 35-4424 — Capital Federal

DELIRIO EN "TU" MENOR

Enrique Espinosa

Jugar al destino es una buena apuesta de la suerte.

Jugar a ser feliz, a ser bello, a ser amado, a ser idolo, a ser rico, y famoso.

Jugar a jugar.

Jugar a convertir lo gris en celeste, la sal en miel, lo frío en caliente y ganarlo.

Todo con una varita mágica que no es varita,

pero produjo el efecto deseado. Deseado por Enrique Espinosa a lo largo de muchos años de Hermanos Abrodo, soledades, anonimatos, humildades, caminos.

Juguemos en el bosque porque el lobo no está. Lobo, ¿estás?

Si, el lobo estaba dentro de un tema que se llama "Tú". Pero distraído de cordero. Y el esbel-



to traovador se dejó vencer. Giró, giró, giró en una pastoril danza enloquecida desde un disco 33RPM simple hasta caer desvanecido sobre los tréboles de cuatro hojas que lo llevaron en vilo mientras le aplaudían frenéticamente.

Violines, arpas, melotrón y sintetizadores acompañaron al cortejo ritual, hasta que cayó el disfraz. El lobo de la fama se devoró al trovador.

Los violines siguieron tocando solos en el viento, hasta que acertó a pasar un hachero santiagueño acostumbrado a las chacareras. El santiagueño no conocía esa música sureña cautivante y pegadiza. Por desconocida, le pareció más bella aún. Por eso se pro-

puso rescatar al trovador y abrió al lobo de parte a parte, ofreciendo el sacrificio bestial a la Gloria que pasaba desdeñosa en su grifo desbocado, hasta que se encontró con la voz del hombre que la esperaba hama-cándose en un rizo del mar.

La voz se le metió en la piel, la engrilló, y los tréboles volvieron a aplaudir locamente hasta que el hombre y la Gloria, nuevamente, se pusieron a jugar.

Jugar a ser feliz, a ser bello, a ser amado, a ser idolo, a ser rico y famoso.

Esto no es un sueño. Es la realidad de Enrique Espinosa.

A.G.

SANTIAGO PRODUCCIONES

LOS CANTORES DEL ALBA



EDUARDO AVILA (EL SANTIAGUEÑO)



PRODUCTOR

HUGO AVILA

Y MUCHOS MAS

EXCLUSIVOS:

EN SU AGENCIA

Paraná 446 - 10° Piso - "E" - Teléfono 45-5232 - De 13 a 20



Daniel Pelizza:

“Yo canté desde siempre”

resistirse al canto y que desde hace mucho conoce el aplauso y el respeto del público.

Según sus propias palabras:

—Yo canté desde siempre.

El canto es la permanente comunicación entre mi sentir, mis cosas y mi gente. Este tiempo —hermoso— me lo regalaron los amigos que tuvieron fe en mí: hombres de radio y televisión, hermanos del camino; y los otros, aquellos que sienten —como propias— mis pequeñas canciones. Mi madre, Victoria, ha sido el apoyo más valioso: comprendió y respaldó como nadie mis inquietudes. Hoy, mi familia encuentra en Mirna, mi esposa y en la pequeña Yamila, nuestra hija, el basamento para mi obra. Grabé hace algún tiempo dos



temas que fueron bien recibidos.

Me presento en muchos festivales, clubes del interior, peñas en la costa e integro elenco del Lezama Ballet que con la dirección del maestro Ezequiel de Alcalá representó al país en el Mundial '78. Mi vida en el arte y el arte en mi vida. Eso es todo.

Y Daniel Pelizza transmite, mientras habla, lo que seguramente comunica al público cuando canta. Simplicidad, fundamento, sinceridad, ternura. Como si le conociéramos desde hace mucho, mucho tiempo.

Son muchos los intérpretes que recorren los caminos del país cantándole, como quien le dice endechas amorosas a la novia. ¿Habrá un país más cantado que éste y con más voces siempre renovadas que el nuestro? Tal vez la extensión atenta contra la difusión de los artistas y es por eso que muchas veces pasan sin pena ni gloria valores mercedores de un mejor destino. Daniel Pelizza, por ejemplo, nacido en Maipú, provincia de Buenos Aires, es alguien que no pudo

JORGE LUIS SAMPELLEGRINI

Producciones Artísticas



EL FIERO SALTEÑO

ELENCO ARTISTICO EXCLUSIVO



DUO ABRAMONTE

Embajada “CANTO CELESTE Y BLANCO” de Canal 2 de La Plata con la animación en vivo de QUIQUE DAPIAGGI.

Consúltenos

Aconcagua 2173 Tel. 665-3889 HURLINGHAM (Bs. As.) C.P. 1686.

NUEVAS FIGURAS

NUEVAS FIGURAS



LAS VOCES DEL SALITRAL

más Santiago en Buenos Aires.

Santiago del Estero es una de las tierras más prolíficas para nuestra música. Como si la fuerza del paisaje se transmitiera por vía savia natural a sus hombres, que enlazan sus guitarras y entregan sus chacareras con alegría y entusiasmo.

Tal Las Voces del Salitral, un conjunto integrado por Horacio Toulause un porteño que toca el bombo y hace primera voz, la primera guitarra de Omar Paz y la segunda voz de Hugo Acuña que tiene dos virtudes: ser santiagueño y ser arreglador.

Todas las peñas de la Provincia de Buenos Aires los tuvieron presentes, y las audiciones radiales de La Plata, además de haberse presentado en actuaciones en diversas entidades como la Sociedad de Fomento "13 de Julio" de San Francisco Solano, donde entonaron el himno de la Institución de la poeta Anelo Raquel Molina. Un comienzo auspicioso para los jóvenes de Las Voces del Salitral.



LUIS RODRIGUEZ ARAGON

"Intérprete Notable del Cancionero Argentino", en la nueva promoción tucumana.

El Folleto editado por la Comisión Organizadora del Festival del Limón en 1977 dice: "Luis Rodríguez Aragón, otro de los solistas elegidos para la grabación del disco promoción y uno de los más serios y disciplinados cantantes destinados, si él lo dispone, a ocupar un envidiable lugar entre los elegidos".

Elogiosos conceptos para quien ha hecho una rápida carrera en su provincia natal, San Miguel de Tucumán y que acaba de festejar — meses atrás — su 32º cumpleaños en una noche de cantos en la peña del Chango Paliza.

Las empanadas, los tamales y el vino cálido, endulzaron las gargantas y la de Rodríguez Aragón que se alzó en el recinto decorado al estilo campero, donde sus anfitriones reciben al turista con la misma afectividad con que a los amigos, convirtiendo el lugar en un refugio para la comunicación humana y el diálogo cordial. El cantante de la nueva promoción de valores en el género, comenzó a proyectar su trayectoria a partir del galardón obtenido en el Sexto Festival del Limón en Tañá Viejo.

Representó a su país en el Tarija Musical '77 de Bolivia y participó en los festivales de Lules, Festipeña, de la Soja, de la Zafra, de la Exposición Rural, Fiesta de los Pescadores en Mar del Plata, de la Exposición Rural de Jujuy, en el Encuentro Folklórico Popular de Tucumán, mereciendo también la distinción de "Intérprete Notable del Cancionero Folklórico Argentino", por parte de la Institución Tradicionalista de Mar del Plata.

Breve pero brillante desempeño que le ha traído hasta el presente, grandes satisfacciones.

PZA

PRODUCTORA LATINOAMERICANA

CUARTETO ZUPAY

PARA SU
CONTRATACION
Perú 375 - 2º piso -
(1067) Buenos Aires -
República Argentina —
34-4331/71-3815





JUSTICIA (del latín *iustitia*)

Virtud que inclina a dar a cada uno aquello que le pertenece

UN DILEMA QUE PLANTEAN LOS CERTAMENES DE LA CANCIÓN

LOS CONCEPTOS DE EDITADO Y PUBLICADO

Existe todavía una tradicional confusión terminológica por la cual se utilizan como sinónimos las palabras *publicar* y *editar*, así como sus derivados. La confusión tiene sus raíces en la historia y en la etimología.

En cuanto a lo primero, porque las manifestaciones iniciales del derecho de autor propiamente dichas estuvieron directamente vinculadas con el *ejemplar impreso* de las obras (principalmente literarias), más que con la obra en sí misma. La problemática primitiva de la materia se relacionaba con la legitimidad o ilegitimidad de una edición, antes que con las prerrogativas del autor sobre el fruto de su ingenio.

En cuanto a lo segundo, esto es, el aspecto *etimológico*, no debemos olvidar que *editar* deriva del latín “edere”, verbo compuesto del prefijo “e” o “ex” y “dare” por lo que “edere” equivale a “dar hacia afuera” o “dar a luz” con el mismo sentido eufemístico con que en castellano lo decimos para evitar la voz más directa “parir” (parire).

Pero en el estado actual del Derecho de Autor en que se reconocen muy diversos derechos al creador intelectual sobre las más variadas manifestaciones de la comunicación de su obra al público, que nada tienen que ver con el ejemplar gráfico o sonoro, ya no es posible, ni a título de “uso tradicional” mantener una impropia sinonimia entre *edición* y *publicación*.

¿Una obra editada está publicada?

La incógnita sin solución

LEY ARGENTINA

Nuestra misma ley de “Propiedad Intelectual” vigente N° 11.723, en su capítulo de la edición (Art. 37 al 44) regula el “contrato de edición” con una precisa referencia a la confección de ejemplares “cualquiera sea la forma de reproducción o publicación”. Como puede advertirse, aquí la palabra *publicación* se utiliza en un sentido genérico, del cual la difusión de dichos ejemplares sería una modalidad específica. Por su parte el artículo 40 y sus concordantes aluden al “número de ediciones y ejemplares”, como contenido del contrato. Separadamente la misma ley trata sobre la *representación*, la cual asimila la ejecución pública, la transmisión radiofónica, etc. No obstante lo dicho, el lenguaje de la ley (debe tenerse en cuenta el estado embrionario de las doctrinas al tiempo de su redacción). No guarda la coherencia debida en todo su texto. Este defecto de técnicas legislativas, al cual no escapan las leyes y códigos mejor elaborados, ni por cierto nuestro Código Civil, se manifiesta también en el uso equivoco de las palabras *editada* y *publicada*. Notablemente el capítulo del “registro de obras” (art. 57 al 68) constituye una expresión de esa inconsecuencia terminológica. No lo es tanto el Art. 57 cuando pone a cargo del editor el deber de depositar ejemplares de “toda obra publicada” pues en este caso se entiende que se habla de la obra publicada por el editor. Esto es, por medio de la edición misma y no de otro modo.

La palabra *publicación* mantiene así su contenido genérico, ya tratado a propósito del artículo 37.

Pero el artículo 62 da al autor, o a sus derechohabientes, la facultad de depositar en el Registro “una copia del manuscrito de la obra no publicada” y en este caso dentro del contexto, es forzoso identificar *no publicada* como *inedita*, pues de otro modo, la ley habría vedado al autor la protección de obras publicadas por medios distintos de la edi-



El DR. HECTOR DELLA COSTA, autor de esta nota, es miembro de la Comisión Jurídica del Consejo Panamericano de la C.I.S.A.C. y del Instituto Interamericano de Derecho de Autor y Director Titular del Instituto de Derecho de Autor de S.A.D.A.I.C. Además es catedrático de Derecho Romano en diversas Universidades y autor de libros y publicaciones sobre la materia.

Cabe destacar, para nuestros lectores, que es también compositor de música sinfónica y de cámara, habiéndose estrenado obras suyas en el Teatro Colón y otras importantes salas de Buenos Aires.

¿Una obra publicada está editada?

ción, principalmente cuando se trata de creaciones no susceptibles de ser editadas, al menos normalmente, como las estatuas, por ejemplo.

En esta confusión influye, por cierto, el uso periodístico de la palabra *publicación* como sinónimo de revista o diaria, típicos productos de la actividad editorial por entregas. Pero los usos vulgares o de jerga no deben guiar, salvo muy especiales casos, la interpretación de textos legales.

Por ejemplo, el hecho de que a los diarios se los llame comúnmente periódicos, no quita que las revistas y aún los anuarios estén comprendidos también entre los periódicos.

Los decretos reglamentarios de la ley no aclaran tampoco la cuestión. En efecto los artículos 5 y 14 del Decreto 41.233/34 emplea las palabras *inéditas* y *no impresa* pero el Art. 17 vuelve a traer confusión cuando exige para la solicitud de *obra publicada* presentar el número establecido "de ejemplares" como si *publicar* y *editar* fueran voces equivalentes.

En cambio el Decreto 31.964/39 fija las formalidades del depósito en custodia de la *obra inédita*, llamando así a lo que el Art. 62 de la Ley llama "obra no publicada".

¿...Y QUE DICE LA REAL ACADEMIA?

La voz *inédito* se define como "escrito no publicado", en tanto que *publicada* bajo el infinitivo *publicar* —además del sentido genérico de "hacer notorio algo" lleva como quinta y última acepción la de *difundir por medio de la imprenta o de otro procedimiento cualquiera*— un escrito, estampa, etc. A su vez el escrito que se difunde no es necesariamente el aspecto gráfico, el ejemplar, pues la palabra "escrito" en acepción séptima, se define como obra o composición científica o literaria, *sin incluir a la música dentro de ese concepto*.

Por su parte, la *única acepción de editar* consiste en *publicar* por medio de la prensa o por cualquier otro medio de *reproducción gráfica*, una obra, periódico, folleto, mapa, etc.

De todo lo cual resulta que para la Academia, "*inédito* viene a ser sinónimo de *obra escrita (literaria) no publicada por medio alguno*. Pero no antónimo estricto de *editado* ya que lo *editado* implica el arte gráfico. (El diccionario no registra el latinismo *édito* que suele usarse por oposición a *inédito*).

A su vez *publicado* vendría a ser lo que se ha exteriorizado de un modo cualquiera, aunque típicamente por *medio de la imprenta*. Sabido es que al menos en castellano, los redactores más prestigiosos de diccionarios parecen olvidar que la música es tan "escrita" como la literatura y por lo tanto no suelen incluir el arte de los sonidos entre los que se vinculan con la *edición*.

CONVENCIONES INTERNACIONALES

Pero además de nuestra ley básica de la materia y de las precisiones, no siempre actualizadas de la Real Academia, no podemos dejar de lado un cuerpo de doctrinas jurídicas de tal peso como lo son las principales Convenciones Internacionales tanto más aquéllas que han sido ratificadas legalmente por nuestro país.

Para la *Convención Universal de Ginebra, publicación* es sinónimo de *edición* ya que el artículo 3º define los requisitos gráficos necesarios para que los "ejemplares" traigan aparejadas la protección de la obra.

Por su parte la *Convención de Washington* comprende en el concepto de *publicación* tanto la *impresión* como *cualquier otra forma* (Art. 2º) pero también utiliza la palabra *publicación* en el sentido de *ejemplar* o conjunto de ejemplares en sus artículos XII y XIII.

Es la *Convención de Berna*, precisamente la de más cuidadoso contenido doctrinario, la que toma partido expreso en la cuestión y en su art. 4º, inciso 4) define como *obra publicada*, dentro del espíritu de sus artículos 4, 5 y 6, a "las obras editadas", cualquiera sea la forma en que se editen los ejemplares, los que deben ponerse a disposición del público "en cantidad suficiente" y para mayor claridad agrega que "no constituye una publicación la *representación dramática, la exhibición cinematográfica, la ejecución musical, la recitación, la radiofusión, la exposición ni la construcción de un edificio*". No obstante, las definiciones de una Convención Internacional, por prestigiosa que sea, no tienen valor de Ley sino para los casos en que ella se aplica con preferencia a la ley nacional, es decir, cuando se reclama en el país la protección de la obra extranjera. En lo demás no deja de ser un criterio más de interpretación, que a veces es el fruto de trabajos compromisos entre los diversos sistemas legales nacionales.

CONCLUSIONES

En síntesis, puede decirse, que los conceptos de *obra editada o inédita* y de *obra publicada o no publicada* no ofrecen un alcance claro ni en la ley nacional ni en la doctrina jurídica más difundida a través de los documentos internacionales. Toda definición al respecto, por prestigiosa que sea la fuente, resulta siempre opinable.

Pero es el caso de que el autor, en circunstancias concretas necesita guiarse frente a los problemas que esos conceptos plantean. Sobre este asunto, por lo tanto, las conclusiones que me animo a formular, han de tomarse con las debidas reservas y sin perder de vista que ellas no van más allá de expresar un parecer personal.

En tal sentido podemos decir:

1) Cuando los certámenes y selecciones de obras nuevas exigen en sus bases el requisito de *inédito*, éste debe considerarse referido estrictamente a que no existan ejemplares gráficos de la obra.

2) Cuando el requisito sea de *no publicado*, debe comprender también la grabación fonográfica en cualquiera de sus modalidades técnicas y las formas de difusión pública que quedan fehacientemente registradas en a) bandas sonoras de películas estrenadas, b) bandas de jingles comerciales estrenados, c) libros y planillas de transmisión por radio o T.V. d) planillas de ejecución de SADAIC debidamente presentadas a dicha entidad.

3) Toda otra exigencia sobre *no publicación* de la obra presentada a concurso, debe asegurar al autor la debida defensa de su derecho frente a cualquier denuncia que atribuya a esa composición una difusión anticipada.

4) Si el certamen es de *canCIÓN* y no se exige la originalidad de ambos elementos componentes (letra y música), el carácter de *publicado* o *editado* que haya tenido el texto literario utilizado para la musicalización, no debe influir en la calificación de la "canCIÓN" resultante.

Lo dicho no pretende, ciertamente, agotar el tema ni sentar principios indiscutibles, pero creo que puede contribuir a un esclarecimiento que los autores, deseosos de competir con sus nuevas creaciones, merecen cumplidamente.

Eduardo Firpo

Producciones

Montevideo 665 (8º Of. 801)
Teléfono: 49-0066
Particular: 624-0593
(C.P. 1019) Capital Federal

Elenco:

ARGENTINO LEDESMA



CLAUDIO LEDESMA



LOS DUENDES
DEL BOMBO



CUARTETO

ROBERTO FIRPO (h)



GRUPO TROPICAL
LOCURA DEL CARIBE

YABOR

*ritmos nuevos
suenan desde
la antigua
Montevideo*



—Me crié en Montevideo, en el barrio del Tambor, acunado por los ritmos negros que se vertieron en mi pecho para dar el toque de fuego a mi música.

La apertura de la importación provocó no pocas reacciones de público. A la invasión de ropa de la India siguieron los artículos electrónicos, los discos, los perfumes franceses, la loza inglesa y hasta los dulces brasileños. La gente disfruta con los precios accesibles y las novedades. Ahora Uruguay nos manda también un músico. Un músico al que el público argentino le encontró también el sabor de lo nuevo, lo accesible y la calidad musical. Importar músicos no es novedad en nuestro país, pero si es bueno, es bien recibido.

Radicado en la Argentina desde el

—Piano, acordeón y guitarra son mis instrumentos predilectos. Pero son sólo el medio para llegar al corazón de la humanidad.

'76, Yabor ascendió todos los escalones del mérito profesional en su país.

Cuando todavía se llamaba Gabriel Nemer y tenía seis años, ya estudiaba en el Conservatorio Shubert de Montevideo donde recibió su título a los 14 años.

Aunque estudiaba piano y tocaba acordeón a piano, no pudo resistirse a la atracción de las cuerdas y siguió la escuela guitarrística de Abel Carlevaro, de moda entre la juventud de ahora, que olvidó un poco las virtudes de un Martínez Oyangueren, que solía

deslumbrar a los públicos de dos décadas atrás en los salones del Sodre.

El dominio de los instrumentos le valió para que a los quince años tocara música tropical brasileña y después abaracara la mayoría de los ritmos latinoamericanos. Fue por entonces que uniéndose a Los Troperos del Alba, con quienes estuvo siete años, recorrió Latinoamérica y grabó algunos discos, hasta que en el '70 dio su grito de libertad artística.

LAS 3 LIBERTADES MUSICALES

Yabor nos explica su sensación de libertad de esta manera.

Libertad 1: "Comencé a cantar como solista mis primeros temas y también a componer, a hacer programas de televisión, de radios y espectáculos".

Libertad 2: "En el '71 empecé a integrarme a la nueva música con todas mis influencias de tango, folklore, clásico, más toda la música que escuché en mi vida. Así entré a la música de vanguardia en Montevideo".

Libertad 3: "Me vine a cantar a la Argentina y ahora sale mi disco argentino".

—Hablanos de tu concepto sobre la música de vanguardia aquí, o en cualquier parte.

—Música de vanguardia, aquí, en Uruguay o en Inglaterra, es un rótulo, lo mismo que lo de música progresiva. Progresivo es algo que progresa. Si la música nueva está constituida por elementos que aportan algo distinto y novedoso a la música popular se puede llamar progresiva.

En lo que a mí respecta, sobre las letras de mis canciones, por ejemplo, me podría sentir identificado con muchos poetas argentinos, no sólo con los de la música progresiva. Podría ser con Horacio Ferrer como con León Giecco. Mi temática poética le canta a todo lo que me rodea y conforma mi naturaleza. Tengo alguna preferencia por el paisaje y el ser humano. Ahora, musicalmente, no tengo nada que ver con nadie porque mi formación es totalmente distinta. Mis formas musicales son totalmente libres, sin prejuicios y se nutren de todo lo que pasa en el mundo y hunde sus raíces en Latinoamérica.

SECRETO DE CONFESION O DE COMPOSICION

—Yo me acompaño solo con mi

guitarra y en determinados momentos incluyo a otros músicos con violoncelo, flauta travesera, contrabajo y percusión, no batería sino tumbadora y otros elementos percutivos de bandas rítmicas.

La formación más adecuada para lo que yo hago es tratar de evitar los elementos electrónicos y en cambio colocar, por ejemplo, charangos. Justamente en mi disco me acompañan Giecco con charango y armónica y Dino Saluzzi con bandoneón.

—¿Cuál será para vos el camino que tomará la corriente musical americana?

—A mi entender, la música se va a fusionar de tal forma que Estados Unidos va a buscar nuestros ritmos para enriquecer la suya. Lo que pasa con la música negra en Latinoamérica, en el Río de la Plata con el canchero.

Yo me crié en el barrio del tambor. No por casualidad toda la música del mundo se va a encontrar de la misma manera que algún día se fusionarán todas las razas.

Ya se está dando eso en el Japón, por ejemplo. Yo pongo algunas secuencias de música oriental y tengo algunos fraseos de música árabe porque tengo mis ancestros allá.

La música es para todo el que la quiera escuchar. No me vuelco a un mercado especial, porque quiero que a mi música la escuchen las gentes de todas las edades. El medio dirá si hay un lugar para lo mío, o cómo me ubican comercialmente.

Todo esto lo explico siempre al público, para que tenga imágenes. En general no le hablo sobre mi estilo, sino que trato de resumir todo lo que aprendí en mi vida e intento explicar lo que hago. Cuando me siento a componer un tema no intelectualizado, ni siento que tiene que tener un determinado ritmo. No determino a qué público ni a qué mercado discográfico está dirigido. El tema debe brotar espontáneamente y eso es lo que al fin me da un resultado comercial.

Ya tengo un LP en Uruguay y ahora sale otro aquí en este país que es mi segunda patria.

Los argentinos me han tratado muy bien. Los músicos han entendido mi lenguaje lo mismo que el público, por eso me siento aquí como en mi casa. Y ahora con ese fruto argentino que es el disco que sale, puedo decir que en esta tierra encontré también mi tierra. Ahora espero la respuesta. El medio dirá si quieren que me quede.

UNA NUEVA TECNICA EN LA ENSEÑANZA DE LA DANZA NATIVA



UN NUEVO APORTE PARA LA DIFUSION DEL AUTENTICO FOLKLORE NACIONAL



CURSO INTEGRAL DE DANZAS FOLKLORICAS ARGENTINAS



Un método pensado seriamente para gente que quiere aprender en serio Historia - Atuendo Dispersión Geográfica - Coreografía - Elementos Expresión

INICIACION ABRIL 1980

DURACION 8 MESES
CIERRE DE
INSCRIPCION 31/3/80
ESPARZA 30 - 3° P. - D. 10
TEL.: 88-7834

Payada de contrapunto realizada el sábado 10 de febrero de 1979, en el salón de la Sociedad de Fomento de Rafael Castillo, entre Roberto Ayrala (argentino) y Carlos Molina (oriental).

TEMAS:

EL MAESTRO RURAL
Y LA MADRE UNIVERSAL

AYRALA

Mientras vibra el instrumento
es decir, mi gaucha lira,
y si la Virgen me inspira
porque es poco mi talento,
me toca con un portento
como es don Carlos Molina,
es de una estirpe genuina
es un hombre esclarecido,
¡a decimos bienvenido
a nuestra tierra Argentina.

MOLINA

¡Gracias!, pues la bienvenida
abre ese gran corazón,
y al mástil del diapasón
embanderando la vida;
en la guitarra aguerida
polvorienta de camino,
peleadora del destino
desde el hombre hasta el paisaje,
hoy les trae este homenaje
para el gran pueblo argentino.

AYRALA

Veo que no tiene problema
lo digo sinceramente,
y ya voy directamente
a enfocar el primer tema;
de la verdad hago emblema
con este hermano oriental,
por el maestro rural
mi canto estoy ofrendando,
porque siempre fue bregando
por el alma nacional.

MOLINA

Dos gurices enancados
y un petiso raniyudo,
van campeando en el escudo
de lo limpio y lo sagrado;
ese hermoso apostolado
esa esperanza augural,
ese diáfano ideal
que en realidad representa,
como gloriosa herramienta
en una escuela rural.

AYRALA

La verdad el alma advierte
y aunque yo no soy muy diestro,
el canto tuvo un maestro
que en lumbrera se convierte;

el que se llamó Almatuerte
el que derramó cultura,
con esa alma noble y pura
nunca hizo represalias,
pero les hacía sandalias
al niño de las llanuras.

MOLINA

En Trenque Lauquen, en la Plata,
su memoria se atestigua,
en epopeyas antiguas
que a su destino lo ata;
es torrencial catarata
en América Latina,
un cerebro que ilumina
de inmarcesible cariño,
y dormía con los niños
con la bandera Argentina.

AYRALA

Ya veo que dice bien
una cosa tan sensata,
verdad que anduvo en la Plata
también en Trenque Lauquen;
yo le deseo un edén
para que usted lo condense,
para que la gente piense
de aquel maestro tan augusto,
que había nacido en San Justo
de este pueblo bonaerense.

MOLINA

Pedro Palacios, Almatuerte,
esa figura aguerida,
edificando la vida
para derrotar la muerte;
y que cumplió de tal suerte
con proyecciones cabales,
con sus grandes ideales
a lo largo del trayecto,
que sembraba el alfabeto
donde se siembran triguales.

AYRALA

Es lo lindo que me arrima
este payador amigo,
porque yo pienso que el trigo
esa es la materia prima;
entonces aquí se estima
con el acento profundo,
y de placer hoy me inundo
con una fe tan genuina,
que vuelva a ser la Argentina
ese granero del mundo.

MOLINA

El fecundante granero
de esta América Latina,
que ha de emerger de la ruina
con su sudor jornalero;



Carlos Molina.

la Patria, el pueblo entero
en erupción de volcán,
el esperanzado afán
surco, rescoldo y abrigo,
para aquel que siembra el trigo
no se haga esclavo del pan.

AYRALA

Mi sentimiento nativo
aquí pues estoy dejando,
y también estoy pensando
que hay maestros intuitivos;
este verso que percibo
y en honor a mi bandera,
un maestro, esencia campera
que a punta de corazón,
también puede ser un peón
empuñando una manquera.

MOLINA

Mil veces le canté al peón
lo juzgo mi compañero,
a lo largo del sendero
corazón con corazón;
el vibrar del diapasón
elemental y profundo,
le canto a cada segundo
pues tengo el presentimiento
que es un millonario hambriento
que da de comer al mundo.

AYRALA

Bueno noble compañero,
con el corazón templado
creo que hemos explayado
de alma, el tema primero;
pero ahora pedirle quiero
mi buen hermano oriental,
con el afecto cordial
que ampara, eleva y redime,
ensaye un canto sublime
por la madre universal.

MOLINA

De cualquier parte que sea
la mujer; bendita, humana,
madre, compañera, hermana,
sol fecundante que crea;
iluminadora idea
lo más grande y más profundo,
guarda en su surco fecundo
pues la madre representa,
esa gloriosa herramienta
que va a redimir al mundo.



Roberto Ayrala.

AYRALA

Para la madre y la hermana
vibró su lira armoniosa,
yo habré de tejer mi glosa
por las Patricias Cuyanas;
las madres americanas
que en el lejano confín,
al alerta del clarín
y llegando a la frontera,
le bordaron la bandera
al general San Martín.

MOLINA

Hay una madre abnegada
que fue rodando en el barro,
pero su ademán bizarro
es vocación de alborada;
madre inmortal, siempre amada
pan del caliente amasijo,
santidad de crucifijo
la que no tiene temor,
la que por ley del amor
levanta en alto a su hijo.

AYRALA

Esa es la madre; y la idea
la verdad que me trasunta,
recordando a la difunta
gloriosa de la Correa;

y donde quiera que sea
besaré ese crucifijo,
y como usted me lo dijo
como una cosa tan cierta,
la madre que estaba muerta
y amamantaba a su hijo.

MOLINA

La madre siempre amamanta
con la leche de una estrella,
y clarifica una huella
y le da savia a la planta;
la madre que se agiganta
con sus dolores en guerra,
tanta ternura que encierra
pues representa ella misma,
esa fe que no se abisma
porque es símbolo en la tierra.

AYRALA

Esos son nuestros sentidos
que la madre lo concilia,
y es símbolo de familia,
de amor, sacrificio y nido;
y hay otra que nunca olvido
con mi guitarra y mi voz,
en este canto precoz
y con la guitarra mía,
y por la Virgen María
gloriosa madre de Dios.

MOLINA

¡Madre!, chispa redentora
de las edades futuras,
cuya presencia fulgura
desde el barro hasta la aurora;
mi palabra payadora
canta para esa mujer,
diáfana de amanecer
la que en un rancho cualquiera,
inventa la primavera
cuando a un niño le da el ser.

AYRALA

Yo creo que hemos cumplido
sin tropezar con problemas,

MOLINA

se sacudieron los temas
como la urdimbre de un nido;

AYRALA

poniendo nuestro sentido
en la forma de decir,

MOLINA

hurgando en nuestro sentir
y proyectando en el verso,

AYRALA

el payadoril esfuerzo
que nunca debe morir.

MOLINA

¡Gracias!, por vuestra atención
y el aplauso recibido,

AYRALA

retribuyo agradecido
con esta humilde canción;

MOLINA

levantando el diapasón
como la horqueta de un tala,

AYRALA

bajo el techo de esta sala
por Uruguay y Argentina

MOLINA

un abrazo de Molina
y otro de Roberto Ayrala.

**LOS
ALTAMIRANO**

PARA SU
CONTRATACION
Bartolomé Mitre 1773
3er. Cuerpo-2º piso - Of. 211
Bs.As. — TE.: 49-3853



GRUPO CORAL BUENOS AIRES



Un comienzo auspicioso

—Hace justamente un año comenzamos nuestras actuaciones en público, aduce el Grupo Coral Buenos Aires. Y de entrada tuvimos mucha aceptación. Desde entonces aún no tuvimos ningún golpe, felizmente.

Carlos Ricardo Bistolfi, un tenor que toca el bombo, Gerardo Gabriel Garramone, un barítono guitarrista, Jorge Alberto Radio, un tenor también guitarrista, Humberto Víctor Di Cicco, un bajo percusionista, Isabel Esther Mattio, una soprano guitarrista y Teresa Lilla Díaz, una contralto dedicada a los efectos sonoros, unieron sus voces en un intento de decir cosas que tienen mucho

que ver con el amor y la poesía, una forma de hablar del hombre.

—Interpretamos temas conocidos en un estilo fundamentalmente vocal. Las guitarras se utilizan únicamente como base y donde no hay voces líderes. Ese es nuestro modo.

Charlamos un poco con los jóvenes integrantes de este grupo y nos enteramos de sus actividades paralelas. Es bueno tener un panorama de esta juventud de hoy que sabe arremeter contra todos los horarios y ocupaciones para hacer un lugar a la recreación del espíritu.

Teresa es secretaria ejecutiva; Isa-

bel, empleada; Humberto, jefe de personal en un establecimiento metalúrgico; Carlos, técnico industrial; Gerardo, estudiante industrial y Jorge, tornero. Todos de esta capital, y enamorados del país.

Todo comenzó en la oficina donde Humberto, Carlos y Jorge eran compañeros. Teresa, que está casada con Jorge, era compañera de Isabel que cantaba en algunas reuniones. Charlando y charlando se animaron y después buscaron a Gabriel para el quinteto.

Por supuesto que no faltan los incipientes autores que ya tienen algunos temas propios, pero la modestia les hace considerar que aún están faltos de madurez para largarlos. Todo a su debido tiempo.

Por ahora el trabajo es el de ensamblar bien las voces con un repertorio popular, encontrar el punto medio en la calidad sin entrar a hacer una polifonía completa, ni un grupo instrumental. Después, veremos, explican antes de retirarse de la redacción.

Antes de seguir el camino que anduvieron tantos, con tantos sueños, al empezar. Sin embargo, el último y mayor éxito lo hicieron en el Pre-Cosquín '80, donde un tema que les pertenece "No importa el camino" resultó finalista.

Como declaman, un buen comienzo.



LAS VOCES DE GERARDO LOPEZ

*APODERADO:
ARMANDO LAREU*



LIMA 133 — Of. 5 — 38-7601 y 747-2250
BUENOS AIRES — REPUBLICA ARGENTINA

La Manca Fiesta

REGOCIJO EN LA PUNA

por Margarita Elichondo

El tercer domingo de octubre, año tras año, La Quiaca, manso poblado puneño, parece desentumecerse. Familias coyas y aymarás, argentinas y bolivianas acuden para la **Manca Fiesta** o **Feria de las ollas**, cargadas con sus mercancías y los precarios ajuares que utilizarán durante la travesía y la permanencia en la feria.

Para esa fecha, los senderos negrean de cabezas inquietas. Mujeres que cargan los hijitos sobre las espaldas y un cesto en cada brazo procuran mantener el equilibrio durante la larga marcha. Los hombres dirigen por los senderos el paso de burros, llamas y cabras, portadores de heterogénea alfarería, piezas de rústicos tejidos y frutos diversos.

Cuando la noche descuelga sus telones, los indios acampan. En cuanto claree la mañana proseguirán la marcha hacia la meta donde los aguardan días de algazara y la compensación a tanto trabajo y esfuerzos.

Pero harán otras pausas antes de entrar al pueblo. Unas para el bocado y la palabra, otra frente al pequeño cementerio insertado en la puna. Allí rogarán por los difuntos.

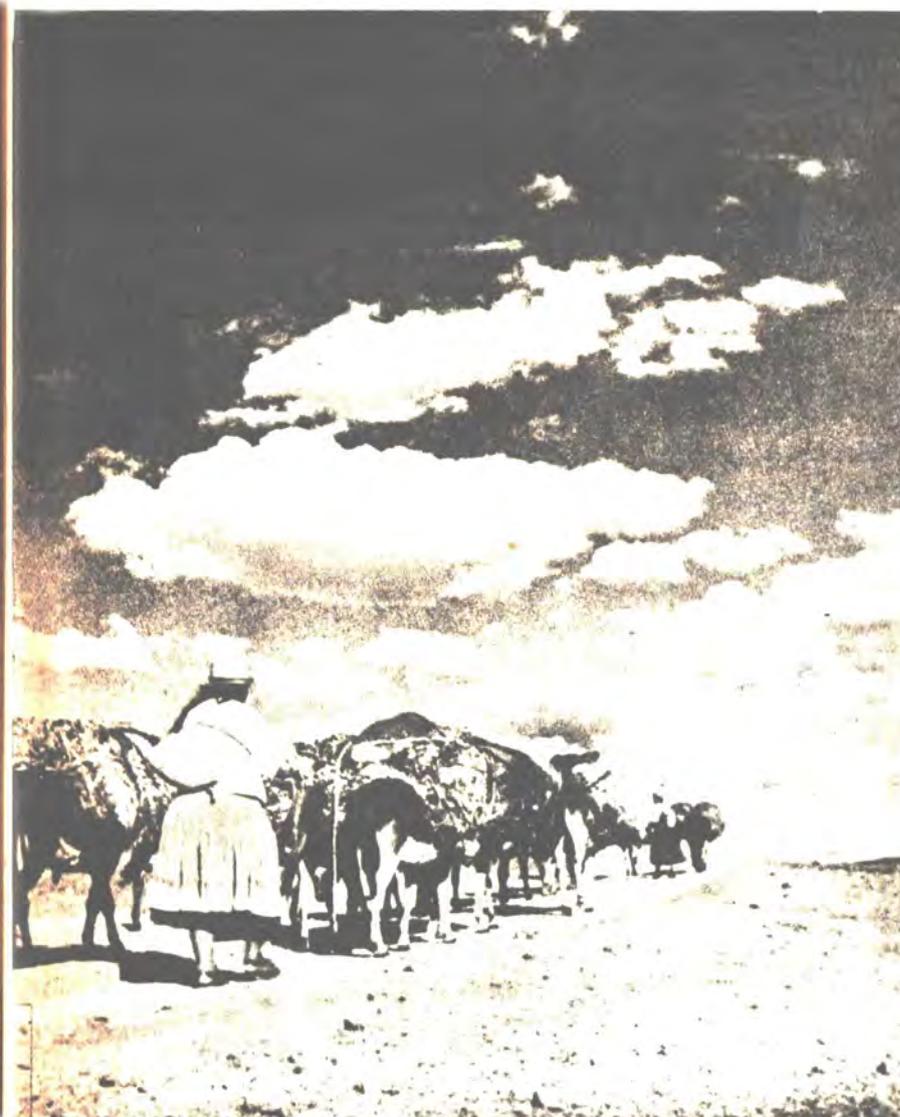
No muy lejos, en el centro de La Quiaca, levantarán sus modestos entarimados y carpas.

TABLERO DE MERCANCIAS

Pronto la plaza trocará su parda fi-

sonomía por el abigarrado colorido de un tablero de mercancías donde, cada año, los coyas y los aymarás se sustituyen unos a otros, reiterando la presencia de sus caras curtidas y de sus ojos chispeantes. A partir de ese tablero, a cielo abierto, la feria se dilata por las callejuelas pueblerinas.

Una masa bulliciosa ofrece y requiere sal y chalonga, frutos de Soconche, hierbas medicinales y piedrecitas mágicas, entreveradas con los colorantes. Pero, sobre todo, tejidos y cacharros. Picotes, barracanes, costales y ponchos, resumen de todos los hilos que, al girar en el tortero por caminos de pastores, parecieran lanzar el último balido. Ollas redondas, grandes ánforas, vasijas con gruesos bordes y asas verticales, garrafas de cuyo cuello asoma una cara impávida, urnas con tapaderas, vasos de panza semiesférica, graciosos jarritos. Piezas grandes, medianas y diminutas congregan las infinitas formas del barro. Porque el indígena de la puna, tan desprovisto de elementos, manifiesta una particular afición por esa materia inconsistente, hollada por todas las pisadas, cuyo manipuleo complació al sentido utilitario del pueblo desde épocas remotas. Difieren las formas y texturas. Varía el repertorio alfarero que alterna toscas superficies estampadas por la mancha negra del fuego oxidante con otras más pulidas, donde se afirman los barnices prestando irisado fulgor



Sin prisa, los coyas, sus animales y las mercancías acuden el tercer domingo de octubre a la Manca Fiesta, en La Quiaca.

ta es también fiesta de amor. Muchos encuentran, durante su transcurso, a su pareja. Y la copla —intencionada o sentenciosa, recatada siempre— brota de los labios resecos cuando el corazón derrama su ternura.

El golpeteo de la caja acompaña entonces la letra esperanzada. Si el parche prodiga sus sonos, el coplero sabe retribuirle con su canto, incorporándolo a su propio ser:

**Esta caja que toco
tiene boca y sabe hablar.
Sólo los ojos le faltan
pa que m'ayude a llorar.**

La Manca Fiesta se prolonga durante varios días. Cuando irremediablemente concluye, los coyas fatigados por las sucesivas vigiliadas, retornan a sus hogares, livianos de carga, atesorando los billetes logrados en la venta. Los hay de todas las edades: ancianos parsimoniosos, con la barbilla sumida; mujeres y hombres parcos, introvertidos; niños de ojos vivaces.

Algún coyita veinteañero se desgajará de la familia para formar la propia, estimulando por la voz de una muchacha querendona:

**Busque paja y haga nido
si quiere vivir conmigo.**

Para el año, la **Manca Fiesta** volverá a reunirlos. Canciones, amores, codicia convocarán a esos seres llegados a La Quiaca desde el fondo silencioso de sus penas cotidianas.



Sentadas en el suelo, las mujeres atienden a su negocio.

al humilde puchero. Siempre el barro, dotado de bílico prestigio, mantiene su vigencia.

Como si la perspectiva de una buena venta, o de una buena compra avivara el hambre y la sed, los coyas matizan el negocio con insistentes tragos de chicha y miradas ávidas a los puestos de comestibles. Crece el aceite en enormes sartenes donde se doran empanadas; los tamales abiertos muestran su origen vegetal; picantes de panza humean en las ollas; enormes bandejas de peras y membrillos, llevados de otras comarcas, prometen su dulzura a feriantes y público. Aludiendo a esos productos foráneos dice la copla:

**Yo no soy mozo de aquí,
yo soy mozo de Cometaquí.
Traigo membrillos hervidos
pa' las mocitas de aquí.**

Tan succulenta perspectiva suele fomentar las ventas de quienes ofrecen elementos añejos al arte culinario. Especies aliñadoras y sencillos admi-

nículos de cocina preséntanse en colorida mescolanza. Trébedes, asentadores, una variada gama de piezas de madera —desde la mínima cucharita hasta el cucharón y la batea— se alinean junto a simétricos montoncitos de condimentos.

PROTAGONISTAS DE LA FIESTA

Sentadas en el suelo las mujeres parecen sordas a todo cuanto no sea su propio comercio, nublada la vista por el polvo que levantan, ahí no más, en sus sigilosas idas y venidas, los animales que pastizan entre las plantas espinosas.

Los niños corretean recogiendo churque, la zarza de los espinillos que sirve de leña en aquellas alturas.

De pronto el rumor constante y amorfo de la "**Feria de las ollas**" se interrumpe. Las melodías provenientes de los instrumentos autóctonos sacuden a los jóvenes, los inducen a bailar y a coplear. Pero la Manca Fies-



Una pausa para el bocado y la palabra.

LA ALFARERIA DE ITATI

por Gaspar R. Bonastre

Una de las más primitivas artes que aparece en los albores de la humanidad es la alfarería. No es extraño si se tiene en cuenta que esta manifestación artística tuvo sin duda su origen en necesidades, y por ende, su aparición fue utilitaria. Entre los vestigios de las civilizaciones más remotas, lo primero que aparecen, inevitablemente, son cacharros destinados a los diversos y elementales menesteres de la incipiente cultura. Con el correr del tiempo, lo que fue meramente funcional por ese instinto artístico que subyace en todo hombre, por inculto que sea, evolucionó y adquirió categoría de arte.

Nuestros pueblos precolombianos no podían escapar a lo que es generalizada norma e Itatí bien pronto adquirió fama por su floreciente industria alfarera, fama que le venía desde muy lejos. La primera referencia que históricamente se tiene de Itatí es la contenida en la famosa Carta-Relación de Luis Ramírez, que acompañó en 1528 a Gaboto. Este llegó a un puerto que bautizó con el nombre de Santa Ana. Era un caserío indígena establecido en el lugar donde años después estaría el antiguo emplazamiento de Itatí, o sea, lo fundado por Luis de Bolaños en la región llamada Yaguari, anterior al traslado a su actual ubicación. Ramírez relata que los indios proveyeron de alimentos a los expedicionarios y pondera la bondad de ellos, y si bien dirige su atención a la probable existencia de oro y plata en las cercanías, por "orejeras y planchas, de muy bueno oro y plata", y no habla de los utensilios, es porque naturalmente la codicia (y acerca del disimulo de ella estampa un significativo párrafo),

era uno de los estímulos que movían la conquista. Por esta razón, probablemente, no describe los enseres de barro que tenían en uso.

Es posible que la bondad de los productos, así como el lejano abuelo que lucían, dieran a la zona de Itatí una dilatada fama, a tal

punto que en una vasta comarca sus productos eran los únicos que podían competir airesamente con los del Paraguay en tiempos de la Colonia. Sin duda, algo que habrá incidido en su prestigio debió ser también la calidad del barro utilizado en la construcción de las piezas. Hoy mismo, a lo largo de la orilla del río, en pleno pueblo, se encuentra una arcilla excelente que provoca la admiración de los entendidos, ya que despojada de algunas impurezas (pedritas, pequeñas raíces, etc.), puede usársela sin más preparación y sin agregados de ninguna clase.

Una arqueóloga, discípula de Imbelloni, la Dra. Ana Biró de Stern (anciana, según tengo entendido vive aún en Ituzaingó, Prov. de Buenos Aires), cuando era Jefe de la Sección Etnografía y Arqueología del Museo Colonial e Histórico de Corrientes, hacia 1941, hizo interesantes hallazgos de diversas piezas de alfarería, precisamente en Tabacué (lo que fue pueblo o ex pueblo, en guaraní), en las cercanías del actual Itatí, donde estaba la fundación de Bolaños, en el sitio a que se refirió Ramírez.

PROCESO DE FABRICACION

En la fabricación de platos, vasos, vasijas diversas, etc., se seguía siempre un procedimiento que por su sencillez estaba denunciando lo primitivo del sistema, y de paso verificaba que era esa y no otra, la técnica empleada desde tiempos precolombinos. Apartando las materias extrañas, se procedía a amasar enérgicamente el barro hasta darle una consistencia uniforme, y después se modelaba la pieza rociándola frecuentemente con agua a fin de lograr una superficie suave, carente de toda aspereza. De más está decir que toda la operación era manual, sin instrumento de ninguna clase. Después de crearla, se le pasaba la semilla de una enredadera llamada curuguay, lo cual le otorgaba brillo. A veces la mencionada semilla era reemplazada por una cuchara. La pieza estaba ya lista y sólo faltaba su completo secado que generalmente se hacía al sol y cuyo lapso variaba y era calculado de conformidad al espesor de las paredes de la pieza. Una vez secas, se introducían en el horno que era, por supuesto, alimentado a leña. Horno de forma cónica, tal cual los empleados para la fabricación del pan y cocción de alimentos en el campo, llamados **tatacuá**, que significa en guaraní, **agujero o cueva del fuego**. En otras oportunidades se agregaba polvo de ladrillo.

También a las piezas concluidas, con frecuencia las untaban con algo parecido a pintura que

extralán de las mismas piedras de la costa, no petrificadas del todo, las cuales, al ser partidas, derramaban un líquido ocre y espeso, arenoso, que servía, como dije, para decorar los cacharros.

Por último algunas agregaban, buscando algo artístico a criterio de la autora (y digo autora porque era oficio exclusivamente femenino), fragmentos de espejos, piedrecillas, espinas de pescados, dientes de pescado o perros, etc.

La diferencia en la composición química que se advierte en el barro que hay en Itatí, con notorias diferencias en breves distancias, daba como consecuencia que piezas de idénticas características, espesor, etc., cocidas simultáneamente lograban tonalidades muy diversas.

Algunas veces las alfareras tentaban formas más complejas, haciendo floreros donde imitaban ramas o formas de peces, pero lo vulgar eran los cántaros, casi infaltables en toda casa, por la frescura que otorgaban al agua.

El ilustre Alcides D'Orbigny en su celebrado libro **Viaje a la América Meridional**, describió un procedimiento en el que se añadía plomo al barniz. Por su parte, el gran naturalista llevó una colección de piezas de alfarería itateña al Museo de la Manufactura Real de Porcelana, de Sevres, en Francia.

Acerca de la alfarería itatiana existen algunos trabajos, como el de la citada Sra. Biró de Stern, que visitó la zona en diversas oportunidades e hizo, como dije, interesantes hallazgos. Hace poco, don Alberto A. Rivera, ex funcionario del Archivo de la Provincia de Corrientes, publicó un trabajo muy documentado titulado "La industria de la cerámica en Corrientes durante la dominación española", donde justamente la parte más extensa está dedicada a Itatí, aún cuando su interés lo centra en los datos históricos.

Cuando niño conocí a las dos más famosas alfareras itatianas, doña **Solana Cuyuhá**, descendiente de indígenas que murió a los 84 años de edad, y doña **Jazmina Cavia o Cavi**, que falleció ciega y centenaria. Por algún tiempo, la desaparición de ellas cortó la continuidad de esa tradición. Era tan notable, que en tiempos de la Colonia se exportaba a las comarcas vecinas, pero desde hace poco ha adquirido un sorprendente florecimiento. Después de muchísimos años de silencio, hizo su aparición en la Cuarta Feria Artesanal del Paraná, llevada a cabo en la ciudad de Santa Fe, en 1973, donde entre nueve provincias participantes obtuvo el Primer Premio.

Ojalá los itateños retomen con entusiasmo el hilo de esta tradición que dio tan lucentísima nombradía al artesanado y artistas de ese pueblo.



ZAPATA
EN PEÑAS Y DOMAS

ZAPATA
EN CLUBS Y CENA SHOW

ZAPATA
EN BOLICHES DE ONDA

SIN EXCLUSIVIDAD
854-0621
T.E. 666-2084

20 años de experiencia, en su nuevo local

DOCTA PRODUCCIONES

*INICIA SU TERCERA
DECADA, SIEMPRE CON LO
MEJOR EN FOLKLORE*

AHORA EN:

PARAGUAY 1307 — 5° — "43"

Teléfonos:

41-7404
41-7356
41-7247

(1057) CAPITAL FEDERAL

DIRECTORIO:

ALDO BARAVALLE y ENRIQUE RABOY

(Socios-Gerentes y
Fundadores de la Empresa)

**Jorge Marcó
Ernesto Raboy
Lito Fernández**

**ARTISTAS
ELENCO EXCLUSIVO**

- **Los Tucu Tucu**
- **Los Hermanos Cuestas**
- **Los Lalkas**
- **Raúl Escobar**
- **Los Carabajal**
- **Ramona Galarza**
- **Roberto Rimoldi Fraga**
- **María Ofella**
- **Anibal Peralta Luna**
- **Enrique Espinosa**
- **Ballet "Brandsen"**

DOCTA PRODUCCIONES

PARAGUAY 1307 — 5° — "43"
Teléfonos: 41-7404/41-7356/41-7247
(1057) Capital Federal

VICTOR DI SANTO

Un pedazo de payada, allá en Pompeya

Payador de Pompeya, en su adolescencia conoció al Negro García en una fiesta en El Rodeo de Palomar.

Aunque tenía prendido el abrojo del tradicionalismo e integraba conjuntos nativos y recitaba versos gauchescos, fue junto a Juan Quiroga, otro payador, cuyo rancho visitaba con frecuencia, que dejó crecer la inquietud de ser payador él también.

Ahora, con 39 años recorridos por la provincia de Buenos Aires y vividos gracias al arte payadoril, nos cuenta:

—La primera actuación profesional la hice en el '59 con Felipe Luján Arellano. Conoci en esos inicios a Martín Castro y José Antonio Matas, otro cantor de la guardia vieja.

Pienso que nunca como ahora los payadores han estado tan unidos. Será que los jóvenes que se han integrado a esta inquietud tienen mucho sentido de la amistad y no sienten egoísmos. Veo que el movimiento ha evolucionado y está siendo más visto por el público, aunque creo que en la propia Capital Federal no es aún muy conocido.

Actualmente estoy haciendo una investigación que llegará hasta 1925 —no entro en lo contemporáneo—, con miras a una antología desde 1880. Ya tengo cerca de 65 payadores. No hace mucho publiqué una pequeña obra con temática criolla, ya que sin desdeñar la actualidad sigo siendo tradicionalista.



Antes, el tema de la payada se encerraba en lo campero porque el payador es de extracción rural, pero hay que tener en cuenta que ahora vive en la ciudad y ésta tiene sus condiciones. Hoy los temas abarcan el trabajo, la cultura, el pan. Son amplísimos.

Algunas veces yo hago pareja en payada con Aldo Crubellier porque felizmente se abrieron muchas puertas en radio y televisión. Mucho de ello se los debemos a la audición Rincón de los Payadores de Radio Argentina. También fue auspicioso el inicio de los encuentros payadoriles en la Peña Nativista de Dorrego en 1978 cuya primera fecha se dedicó a la memoria de Luis Acosta García. Desde entonces los encuentros se dan en forma continua.

El arte payadoril vive en un espléndido renacimiento que va a mantenerse por varios años.

Y ya que estamos en el tema, dejo para los redactores y lectores de Folklore, una décima que resume mi concepto sobre el momento que vivimos.

*"En la décima espinela
hoy el payador se planta
y surge de su garganta
un murmullo de vigüelas;
las cadenciosas estelas*

*de un canto antiguo y gen
se hacen punzante buril
para tallar frente a frente
la vigencia permanente
del arte payadoril".*

QUE SE VENGAN LOS CHICOS

*Espectáculo folklórico
musical destinado a los
chicos, en el que los
espectadores se
transforman en
protagonistas cantando
las canciones de raíz
folklórica junto a*

LOS ARROYEÑOS

EUGENIO INCHAUSTI

LAVALLE 1569 Piso 11, Of. 1115 T.E.: 46-5426

BERNARDO CANAL FOLCLORE



o el porqué del folklore

(Ultima parte)



NOTA Y SELECCION DE TEXTOS POR ARIEL GRAVANO

EL TERRIBLE CICLON

“Juancito, por un camino. Va muy confiado en su soledad, resobando algunos tientos robados a troperos. De pronto, se da de manos a boca con el mismísimo Tigre, que sin demora le echa encima la zarpa”.

*“El Tigre. — ¡Te pillé, trompeta!
Juancito. — Deme la bendición, Tío...
El Tigre. — ¡Otra cosa te voy a dar ahora!”.*

JUANCITO. — Dése con el gusto en vida, Tío. Aquí me tiene.

EL TIGRE. — Aquí te tengo, ¡sí!, y mi mayor gusto será verte escapar otra vez, ¡pero no ha de ser sin que hayas dejado todo tu cuero entre mis garras!

JUANCITO. — Sólo para dejarle esa prenda sería capaz de escaparme ahora mismo. Pero no va a servirle de nada el testimonio. Si por lo menos supiera a qué manos irá a parar mañana...

EL TIGRE. — ¡Será mi máspreciado trofeo! Lo guardaré con celo de avaro, para renovar cada día, viéndolo, el placer del castigo que te voy a obsequiar ahora!...

JUANCITO. — ¿Castigo? Dios lo oiga. ¡Pero que sea el que merezco — que es muy grande — para purgar todas mis culpas, y poder así, purificado, esperar el juicio!...

EL TIGRE. — ¡Estate tranquilo, que esta vez vas a quedar más limpio que víbora de agua!

JUANCITO. — Feliz usted que no necesita que nada le sea perdonado, y puede mostrarse tranquilo ante las Puertas...

EL TIGRE. — ¿Ante las Puertas?...

JUANCITO. — ¡Ante las puertas de la eternidad, que ya están de par en par abiertas ante nosotros!

EL TIGRE. — Ante vos, ¡sí! que lo están!

JUANCITO. — ¿Y usted es Dios para librarse del destino?

EL TIGRE. — ¡Yo pienso todavía andar mucho por la tierra!

JUANCITO. — ¡Feliz ignorancia! Por lo menos usted se libra de las angustias de saber lo que ya se nos viene encima...

EL TIGRE. — Mi hora llegará cuando esté marcado. Entretanto todavía, tengo mucho que andar.

JUANCITO. — Ande entonces ligero, si quiere llegar a tiempo. Porque lo que usted ignora es que su hora es la hora de todos, ¡y ésa ya está llegando!

EL TIGRE. — ¡Ja, Ja, Ja!

JUANCITO. — Sólo un favor quisiera pedirle. Y no me lo ha de negar, porque encierra una última voluntad.

EL TIGRE. — No siendo tu cuero, pedí lo que quieras.

JUANCITO. — ¿Ve estos tientos? Una vez que se haya cobrado usted a gusto su castigo — ¡para mi salvación! —, sólo le pido, si algo sobra de mí, aun despojado de mi cuero, ¡me lo ate bien con estos tientos en ese tronco de quebracho!

EL TIGRE. — ¡Curioso antojo!

JUANCITO. — Bien, lo que se dice: ¡bien atado!

EL TIGRE. — Y ¿para qué, decime?

JUANCITO. — ¡Para que siquiera mis despojos no se vean arrastrados por el horrendo vendaval!

EL TIGRE. — Pero, ¿te has vuelto loco?

JUANCITO. — No le pido otra cosa, Tío; ¡y creo que bien merece tan poco un condenado a muerte! Pero no demore; no pierda tiempo, porque corremos peligro, minuto a minuto, usted de quedarse sin su castigo; yo de verme dispersado en los aires como afrecho en cernida. ¡Ya veo cerrando el horizonte la nube negra, negra!

EL TIGRE. — Y, a vos ¿quién te lo ha anunciado?...

JUANCITO. — ¡La selva está llena del fatal aviso! ¿No lo ve?

EL TIGRE. — No veo que se mueva una hoja...

JUANCITO. — Precisamente: ¡la calma que precede a las grandes catástrofes! Pe-

BERNARDO CANAL- FEIJOO

ro no es momento de perder el tiempo en razones. ¡Castígueme como guste, sáque-me el cuero; pero después áteme bien a ese tronco, a la raíz de ese tronco! No le pido otra cosa... ¡No demore! ¡La nube negra va subiendo... subiendo!

EL TIGRE. —¿Un vendaval, dijiste?...

JUANCITO. —¡Un ciclón espantoso!... Los árboles volarán por los aires como pájaros heridos. Los pájaros serán arrojados al espacio como piedras cerradas. Y los demás seres, sin raíces ni alas, ¡imagínese!... ¡Pronto, no pierda tiempo, Tío! Tome los tientos...

EL TIGRE. —Y... y... a mí, ¡quién me asegura!...

JUANCITO. —Usted no necesita. Usted es fuerte. Más fuerte que un árbol... ¡Pronto: la nube sube!

EL TIGRE. —¿Y si yo te perdonara a vos el cuero?

JUANCITO. —¿De qué me sirve ya?... ¡Áteme! No quiero otra cosa. ¡Le exijo que me ate!

EL TIGRE. —Y ¿quién sois vos para exigirme nada?

JUANCITO. —Le ruego, no haga cuestión de palabras a esta hora. No demore más. ¡Ya la nube negra estará corriendo su lona sobre nuestras cabezas!

EL TIGRE. —(Tartajeando de terror) ¿De modo que lo que vos pretendés es que no sólo no te castigue ahora, como me había propuesto, sino que encima te premie asegurándote la vida contra el destino?

JUANCITO. —¡Por Dios, por mi Tía, Tío! ¡No sea cruel ahora, en la hora de la muerte! ¡Amén!

EL TIGRE. —¡Nada detendrá mi castigo! ¡Pero mi castigo consistirá en que vos, con tus propios tientos, me asegures a mí a las raíces de este tronco! ¡Bmm!...

JUANCITO. —¿Y yo, Dios mío, y yo?...

EL TIGRE. —(Satánico.) ¡El ciclón lo dirá!

El Zorro llora desesperado.

Pronto, ¡o te borro de un zarpazo!...
Bajo el simulado terror de la amenaza, Juancito sollozante, ata fuertemente a su Tío al tronco. Cuando ha terminado, restregándose las manos:

JUANCITO. —Día lindo, ¿no?

*Se aleja gritando, burlón:
¡Cuá, Cuá, Cuá!...
El Tigre, al percatarse de la grosera trampa en que ha caído, abre grande la boca; ruge iracundo.*

(Sobre el relato de José Gómez Basualdo)
(1951, pp. 75-78)

EL ZORRO Y LA PICARDIA CRIOLLA

El estudio de Canal-Feijóo sobre los **Casos de Juan el Zorro** ya ha entrado en la categoría de **clásico**. Fue publicado como parte de la trilogía interpretativa **Burla, credo, culpa en la creación anónima** (1951). Difícil es resumirlo, mas si nuestra meta es provocar su lectura —o su reiteración— creemos que estas pocas líneas bastarán.

La conclusión final con respecto a los **Cuentos de Tío y Sobrino** es que representan la simbolización de un estado de la **conciencia crítica popular**, cuya expresión prototípica se reduce tanto a los carriles de la **burla picaresca** como a la crítica como manifestación de un **disconformismo social**: "Hay un área de la expresión colectiva en que el **aspecto sociológico** resalta sobre todos los demás, y otorga al fundamento psicológico esencial un tinte intencional, crítico o disconformista" (1951; p. 15). Este ámbito es el de la **fábula folklórica**, despojada de la voluntad eminentemente ejemplificadora y moralizante en que ha devenido su par culta o literaria. La narrativa tradicional, en efecto, no posee **moraleja**, al menos en su manifestación primigenia; es siempre **caso**, con un valor puramente empírico, no dogmático. El modo en que se expresa el aludido disconformismo está, además, mediatizado por un evidente propósito **humorístico**, en el que se evita la alusión directa: "**la crítica amarga, corrosiva, es desconocida en los campos de la expresión folklórica auténtica; acaso más que humorístico quepa llamar simplemente burlesco, a ese producto de**

la expresión colectiva en que visiblemente la condición sociológica puede sobre todas las demás que la integran" (id. p. 16). En este andarivel burlesco "**se trasunta la conciencia o preconciencia crítica de la dura realidad sociológica en que se descubre el alma**".

¿El alma de quién? ¿Cuál es esta "dura realidad sociológica"?

Canal-Feijóo establece que el protagonista de la fábula —el zorro— configura un **símbolo** del **pueblo** de la época inmediatamente anterior y posterior al proceso de nuestra **descolonización**. El zorro tiene, a su vez, una bipolaridad simbólica que va del **indio** al **criollo**, pasando por el **mestizo**. Estos elementos se evidencian en forma metafórica por el contenido dramático de los relatos en los que el tigre es la representación de la fuerza, de la coerción, de la imposición, de la brutalidad y, luego del trastrueque que el drama le depara al caer en las artimañas del zorro, varía de aspecto y cae en el ridículo, en la torpeza, en la irritación impotente, en la derrota.

Por supuesto que Canal-Feijóo parte de la base del origen **totémico** de la representación tanto del zorro como del tigre; esto es del estadio cultural en que el hombre vivía preponderantemente de la **caza** y a cu-

yo animal máspreciado atribuía nexos mítico-religiosos con su propia existencia humana y con los propios orígenes de su estirpe. Quizá los 'casos' del zorro fueron en un principio la **gesta del tótem zorro**. Al disolverse históricamente el totemismo zoomórfico y surgir las religiones astrológicas, celestes, lo que fue un sagrado corpus mítico-ritual torna a **profanizarse**, a perder su sentido inicial, y deviene así el relato **desacralizado**, que toma, a su vez, dos caminos: el de la **fábula popular** y el de la **fábula culta** o **esópica**. Pero, ¿por qué se mantiene el **zoomorfismo**, habiéndose transformado la **base económica** de la que provenía la ancestral representación y habiendo variado sustancialmente el propósito, la funcionalidad de tal manifestación, donde la conciencia pasó desde su primer sentido **religioso** al actual puramente **empírico-filosófico**? "El pueblo sigue sintiendo la necesidad de delegar a los animales la enunciación de sus esquemas mentales de juicio" (1951, p. 25) y así, el original relato totémico subsiste **vegetativamente**, o **subconscientemente**, en la memoria colectiva.

Este es el nacimiento de la fábula que, luego de la **conquista americana** adquiere una **nueva fuerza expresiva**: "tras la con-

LA "PACHORRA" SANTIAGUEÑA

Es imposible concebir la obra de Canal-Feijóo despojada del nudo espiritual que su provincia —Santiago del Estero— le ha ido hilvanando desde sus primeros ensayos, a pesar de su trascendencia nacional e internacional. Inquietud que abarcó desde los aspectos más nimios de la cultura folklórica hasta la macrovisión sociológica expuesta en su libro "De la estructura mediterránea Argentina". Por eso se nos impuso el interrogante sobre el tan mentado y tendencioso achaque de la "pachorra" de los santiagueños, expresada —el lector de Folklore lo sabe— en innumerables cuentos, dichos, y hasta en no pocas letras de canciones. Y la respuesta de nuestro inefable entrevistado vino rápida y sugerente: "Acabo de estar en La Rioja y recogí algunas coplas dichas por esos conjuntos que actúan disfrazados de gauchos; una decía: 'En la tumba de los santiagueños / no se pone descansa en paz / sino siga descansando...'. Esos son inventos de los graciosos profesionales, gente de muy buen humor, pero el fundamento viene de antes y es una expresión del coeficiente peyorativo con que se ha valorado al santiagueño desde la tipología porteña, o bonaerense. Por ejemplo, en el Martín Fierro no se hace nunca mención de los provincianos, salvo de uno, del santiagueño; cuando se describe el vandalaje de los indios: 'y después se juntan, para hacer la repartija, como dijo un santiagueño'. La repartija es una costumbre indígena; cuando los indios hacen los malones ninguno se apropia de nada, se hace la repartija. Se juntan bajo la autoridad suprema y hacen un reparto comunitario de las cosas. Ocurre que en aquel momento en que Hernández escribió su obra se debía decir esto. Es un sobreentendimiento

de lo indígena en el tipo santiagueño. Y para una anécdota histórica estupenda que está documentada en las Actas de los Congresos Constituyentes de Rivadavia. Es el informe del Dr. Tezanos Pinto, el más distinguido de los diputados unitarios en el Congreso de Rivadavia, allá por 1828. Fue designado este diputado para ir a convencer a Ibarra, el caudillo santiagueño, de las bondades de la Constitución unitaria. Y este finísimo caballero describe cómo fue recibido por Ibarra, luego de una irrespetuosa antecámara de veinticuatro horas. Se presenta este hombre a la entrevista e Ibarra lo espera vestido con un taparrabos y una corona de plumas en la cabeza... —Perdón, su Excelencia —dice el caudillo—, pero yo no quería defraudar la imagen que Ustedes allá en Buenos Aires tienen de nosotros, por eso quise presentarme tal cual somos los santiagueños...".



BERNARDO CANAL- FEIJOO

quista 'blanca' del continente, y luego la estratificación de la sociedad colonial, se abría otra fuente de incitación fabular para la imaginación popular. Y acaso la subconciencia indígena o mestiza hipostasie en la arcaica imagen totémica del tigre la del conquistador, o el del dominador, y reserve para sí la menos coercible del zorro..." (1951: p. 32). (Dicho sea de paso, en el refranero español el zorro es denigrado).

¿Qué es lo que muestra, entonces, este enfrentamiento zoológico? Mejor dicho, ¿qué nos evidencian las sucesivas victorias del zorro a expensas de su tío el tigre (C.F. también explica por qué son precisamente tío y sobrino, vrg. 1969, p. 146)? Pues no otra cosa que el triunfo o supremacía de la inteligencia por sobre la fuerza, de la razón sobre el instinto, del orden sobre el caos, de la naturaleza humana sobre la animal, de la libertad sobre la norma, de, en última instancia, la antinomia espíritu-materia, "pero que en primer término es la representación del disconformismo personal con el orden basado en la fuerza, es decir, del principio de libertad" (1951: p. 21).

Nos brinda, además C.F. —y con esto terminamos— una tipología del repertorio de Juancito; lo que él llama el 'orden cíclico' que es posible descubrir dentro de su "frondoso repertorio".

1) En primer lugar, no se advierte una aspiración trascendental de tipo religioso, moral o político superior, que denote la voluntad de reemplazo por la situación imperante.

2) Se propone sí una revisión del orden social, pero con el acento puesto en lo individual.

3) La burla contrapone valores a todo lo que figure disciplina o normatividad.

4) El héroe, por lo tanto, encarna la idea de un ser "desquiciado" dentro del orden de la comunidad; desamparado.

5) La salida de esta situación se viabiliza mediante la mera actitud disconforme, rebelde, sub-versiva y, por tanto, egoísta, personal y parcializada, cuya expresión sintomática es la burla. En efecto: "Le hubiese hecho falta una conciencia social más definida, un sentimiento de la solidaridad social más claro, un espíritu gregario

más dócil, para que se le revelase el decoro mayor del otro camino que propone el trance..." (1951: pp. 42-43).

6) El protagonista, en suma, no persigue un fin, una 'causa', trascendente, transformadora, revolucionaria, pues no alcanza a prefigurarse el proyecto de otro orden mejor.

7) ¿Cuál es el prototipo simbolizado, entonces, en Juancito? C.F. fija una correspondencia señalada en forma tangencial ya por Ricardo Rojas. Es el pícaro. "Se llega a la conclusión de que el zorro es el verdadero ciclo popular de la picardía criolla" (1951: p. 43).

Esto es: "una empresa vocacional que no reconoce principio ni fin normativo; una empresa de hombre que sale a encarar la vida sin arm y sin plan, sólo para vivirla en el juego de su permanente contingencia, hecha de bien y de mal, aceptando la guerrilla implacable, a las duras y a las maduras. Casi siempre se articula en algún arte como juglaresco. Y es por sí mismo un arte psicológico profano de la libertad individual en un mundo omnimodamente lleno de obstáculos. No deja de presuponer por ahí su pequeño grano de heroísmo. Va siempre más allá de la peyorada viveza criolla, que se queda en el engaño perverso, en la elusión taimada, y que por algo se la ejemplifica preferentemente en los casos de burla prevalida al extranjero o en la tradición política" (1951: p. 43).

Insospechado periplo interpretativo que deja, pensamos, no pocos elementos para la meditación cultural nacional. Precisamente lo buscado por Canal-Feijóo: "Es bajando al plano de la subespecie cultural ínfima de los relatos y fábulas, donde se siente que el estudio caracterológico de un pueblo toca fondo, da en tierra firme" (p. 39).

EL FONDO ETNICO

"No hay folklore sin raza" sintetizaba nuestro autor, acordando a este último término el valor de confluencia de un "fondo antropológico primario" con un "medio físico dado" y con una historia socio-espiritual homogénea. Así lo ampliaba: "el folklore comienza a ser posible cuando el fenómeno raza se ha traducido al fenómeno práctico de pueblo de patria —en sentido geográfico y de comunidad histórica— y corresponde a un punto de estabilidad y permanencia orgánica de la relación local del hombre con la tierra" (1937: p. 41).

EL DESTINO DE DON ANDRÓNICO

"Cada vez que yo iba a Santiago, muy espaciadamente, me ponía en contacto con él, con Don Andronico Gil Rojas. De sus relatos extraía yo el material de estudio. Pero en los últimos años yo me estaba interesando más en la manera en que él me contaba que en el contenido de lo que me relataba. Quería formar un concepto de lo que es el narrador popular y había ocasiones en que el viejito me "despertaba": —Y volviendo a mi cuento de fondo... —y me pescaba 'in fraganti' en mi intención. Con ese prejuicio que tengo yo de que la gente de pueblo dice algo importante, que cuando a uno le choca algo es porque es muy importante. Entonces un día le digo: —Don Andronico, un día nos vamos a juntar y con estas cosas tuyas que yo voy anotando vamos a hacer entre los dos una versión que sea auténtica y Usted va a aparecer como personaje—. Porque en realidad él se metía en todos sus relatos, con ese mecanismo del narrador popular

que cree, que tiene fe en lo que dice. Y la versión fidedigna de sus cuentos debía ser dramatizada, dialogada, tal cual él la narraba, sin florituras ni descripciones; siempre en diálogo, atribuyéndole siempre la palabra al personaje.

Tres o cuatro veces a lo largo de uno o dos años nos juntamos con el viejito. Y un día me dice: 'Pensar que me voy a morir sin que Usted haya cumplido su palabra...'. ¡La pucha! Me sentí en deuda con ese hombre. No había derecho a mentirle. Fue como un tiro al pecho. Entonces me resolví a terminar eso, que llevará como título quizá "Cuentos de don Andronico", porque todavía está inédito. Y voy y se lo llevo al viejito a su casa. —¿Ha visto don Andronico que he cumplido? No he visto ser más feliz que él en ese momento, que al día siguiente, viendo tal vez asegurada su supervivencia en ese testimonio, muere".

De esta "unidad típica esencial del pueblo", de esta hondura étnica concreta, particular y distintiva surge la comulgación, la consustancialización del pueblo con el patrimonio cultural propio, típico —ese que retiene para sí de la vastedad universal de la cultura—. Y esta comunión se presenta en principio de un modo vegetativo para toda la comunidad; de una forma justificada por sí y para sí sin vuelo especulativo que la fundamente, sin siquiera la necesidad de explicar su existencia.

Acordémonos de la caracterización del sujeto social folklórico: el pueblo: forma de existencia integral, unitaria y colectiva, estabilizada, histórica, social, espiritual y geográficamente. "Por debajo de la comunión en los dioses los pueblos han necesitado siempre... la comunión en la tierra para serlo; de ambas comuniones han brotado los idiomas fecundos, las costumbres creadoras, las coloridas tipicidades..." (1948: p. 81).

EL ESPIRITU DE TRADICION

Llegados a este punto, observadas en la nota anterior los principales caracteres del modo de ser del fenómeno folklórico, nos resta abrir el interrogante fundamental: por qué existe el folklore.

Dicho y entendido que es sólo una parte de la cultura, deberá poseer motivaciones especiales o, en cierto modo, distintivas con respecto a la totalidad de bienes producidos por el hombre. Debe haber algo que lo provoca, o que lo causa, una fuerza que lo impulse, algo que trascienda la mera y esencial potencialidad de producir cultura. Porque, por lo visto, el folklore es un modo muy particular de manifestación

cultural. ¿Qué nos dice nuestro autor al respecto? El folklore debe su existencia a lo que llama "espíritu de tradición", y lo define así: espíritu de tradición "es la postulación del principio de permanencia y continuidad del espíritu nacional a través de todas las vicisitudes históricas. La prueba de la auto-identidad" (1937: p. 24). Obsérvese que al emplear la palabra nacional ya está encuadrando, ubicando en tiempo y espacio su concepto. Y seguidamente se cura del riesgo de entender esta idea en forma falsa. No se debe confundir —previene— el espíritu de tradición "con cierto simple espíritu de conservación de lo existente, que muy a menudo encubre la impotencia de nuevas creaciones, o un incomprensible disgusto del presente inquieto y afanoso que a cada uno está asignado. El espíritu de tradición no puede existir sino una vez que el espíritu se ha probado en obra creadora, y puede contar con esa prueba para afirmar su permanente capacidad de creación" (id).

Vuelve Canal-Feijóo al punto de partida, a la "permanente capacidad de creación", base sustancial con la que el espíritu concreto se sobrepone, se eleva, se distingue de la mera naturaleza; cifra fundamental por la que se manifiesta la humanización de lo dado, la transformación que deviene lo material en producto, en cultura, dinámica y renovadamente reproducida a través de la Historia. (Llega a vincularlo con las estructuras más elementales, al afirmar que se asienta en condiciones infraespirituales que semejan las mínimas bases de la conducta animal, como por ejemplo el hacer el nido, p. 27).

Porque, para seguir previniendo, espeta nuestro autor: "el espíritu de tradición no

BERNARDO CANAL- FEIJOO

excluye la renovación y aún la innovación de las formas expresivas; corre aferrado a vetas medulares" (Id).

El espíritu de tradición, entonces, no es el espíritu conservador. Puede desarrollarse un gran 'espíritu de tradición' junto —o gracias inclusive— a una gran voluntad renovadora.

Antes de seguir, reproduzcamos —para mejor ilustración de los términos, y sobre todo de éste— la definición que Canal-Feijoo nos da del concepto de tradición. Dice: "haz de datos pretéritos y al par latentes, que obran por debajo de la conciencia individual como resortes condicionantes de la actividad re-creadora o re-elaborada del alma popular" (1969: p. 10). Y en otro lugar agrega: tradición "no es exhumación de trapos ya usados, es savia, es leche, es gajo verde del ser nacional (...) Pero, claro está, no hay tradición sino tradiciones; y las tradiciones se hacen y algún día fenecen, para dar paso a otras".

Los mecanismos que moldean el resultado de lo que el espíritu de tradición impulsa, son los que hemos detallado en la primera parte. Los modos en que se manifiesta esta permanente actitud de **continuación** espiritual del pueblo revisten entonces el carácter de **automatismos**, de una especie de **vegetatismo**, de conservación de ciertas formas o estructuras parciales vacías del contenido primigenio o con significados completamente transformados de ese contenido (vrg. el estudio sobre la fiesta sacramental, o sobre las leyendas), pero en las que puede rastrearse el decurso histórico, con sus etapas distintas y, sobre todo, con esa adherencia a la realidad práctica que le brinda el usufructo cultural despojado de abstracciones inesenciales, como velamos.

Decimos esto pues recién en los últimos tiempos se ha caído en la cuenta —desde distintas corrientes filosóficas— del **sentido histórico pleno de la manifestación folklórica**. Y es reiterado mérito de Canal-Feijoo al haberlo no sólo señalado sino llevado a cabo en el análisis interpretativo. Es que —volvemos a un punto también destacado por nuestro estudioso— el fenómeno folklórico como hecho inobjetablemente **social**, insertado porfiada y objetivamente

en la **Historia** ha sido manipulado, vapuleado y **valorado** al ritmo de los intereses, enfoques, esquemas y apetencias inevitablemente también inmersas en esa realidad social.

Ya vimos que C.F. señalaba las tres "posiciones" con respecto al folklore: el que lo **vive**, el que lo **estudia** y el que lo **ignora**. Ahora bien, ésta última variante —como las otras pero más sintomática— se encuentra también embretada en la segunda: muchos hay que creen estudiar el folklore **ignorándolo** en cierto modo, despojándolo de sus esencias reales, reduciéndolo al papel de mercadería a la que hay que colocar en una estantería construida de antemano. Todo lo contrario a esta actitud es lo que ha hecho Canal-Feijoo.

FOLKLORE Y SOCIEDAD

Y aunque éste sea un tema para tratar específicamente, pues es de singularísima importancia para la **Folklorología** —como llamaba ya en 1937 Canal-Feijoo a la **Ciencia del Folklore** (1937: p. 44)— hemos de rozarlo aquí. Es el referido a las relaciones entre el folklore y las **clases sociales**, asunto todavía no explícitamente discutido por la mayoría de los estudiosos en nuestro país, pero respecto del cual **todos** han tomado posición, abierta o implícitamente. Sin introducir opinión, mostraremos lo que nos dice nuestro autor:

"En el mundo moderno la carga del espíritu de tradición pesa exclusivamente sobre los sectores sociales populares" (1937: p. 24).

¿Por qué? Pues porque "las llamadas **clases superiores han granjeado a su vida un panorama que las distrae fácilmente de los dictados secretos de ese espíritu; se expresan desde lo alto del libre arbitrio de la posesión de todos los recursos materiales, y orientados por el gusto de la singularidad o de la ostentación. Nunca se han mostrado preocupadas por los problemas de una expresión auténtica. Tampoco las clases inferiores; pero éstas, arrinconadas en su medio, cercadas por la falta de recursos materiales, sin la excitación de un trabajo cultural suficiente, han encontrado en el espíritu de tradición la fuerza de afirmación moral más poderosa. Han hecho de él su reducto, y a veces su secreto grito de lucha**" (1937: p. 24).

Y ya advertía C.F. contra la confusión entre **tradición** y **conservación**. Claro que hay sectores de las clases pudientes que son conservadores —vaya con la novedad—... Y a esto también se refiere nues-

LA MUDEZ COLECTIVA DEL ARTE POPULAR

Pone énfasis Canal-Feijoo en la diferenciación del espíritu popular y el 'culto', con un abierto propósito de desentrañar características esenciales del primero. No es de extrañar, entonces, que muchas de estas cualidades nos las proporcione por oposición o por negación. Pero hay, sin embargo, dos notas fundamentales que sitúan ambos extremos en una comunidad de rasgos. Y esto lo podemos extraer de las siguientes citas: "El alma del pueblo, lo mismo que la del hombre de cultura diferenciada, siente la necesidad de comunicación creadora, de arte..." (1943: p. 64). Pero, ¿cuál es el quid, la esencia de esa necesidad puesta en acción de satisfacerse por medio del arte? Y aquí nos da la segunda clave: "La obra de arte la hace o la concibe el artista, y el verdadero milagro del arte consiste en que releva, por gracia individual, alguna irremisible mudéz colectiva" (1954: p. 57). Este último elemento de lo colectivo, de lo social, constituye la raíz de su concepto: la "gracia individual" puesta a concretarse en la tierra y en el hombre: "milagro" al fin, pero en función de una adecuación al medio, a la real existencia humana, en sociedad. Nótese que dice "releva" y no revela, obturando la posibilidad de un sentido sobrenatural o místico. Lo que no impide que en su objetivo dimensionamiento del fenómeno artístico nos advierta sobre el falso atributo que desde los cenáculos 'cultos' muchas veces se pretende 'exigir' al arte popular, desarrogándolo de sus cualidades más propias. Nos referimos al juicio exclusivamente estético con que el hombre de —como llama C.F.— "cultura diferenciada" asimila o cree asimilar la obra artística del pueblo, sin percatarse de otros sentidos profundos que son en primera y última instancia los que realmente sostienen su vigencia. Porque obsérvese que lo que llama la atención del hombre 'culto' no es tanto la manifestación popular en sí como la intensidad y extensión de su adherencia al horizonte mental del pueblo a través de las aparentemente infranqueables barreras del tiempo y el marco geográfico. Y esto se verifica desde el asombro y la repugnancia que puede producir el conocimiento del más sangriento y cruel rito de iniciación primitivo hasta el sarcasmo y el desprecio por la vulgar superstición urbana moderna. El alma popular, nos dice Canal-Feijoo, "en la esfera de su propia expresión literaria —oral o escrita— no reconoce otros temas que los del orden ético, es decir, útiles para la convivencia. Consciente o inconscientemente repetidos los relatos y las leyendas figuran los dogmas de su espíritu moral, y la eficacia estética que les paldea el hombre culto no siempre tiene mucho que ver con los sentimientos que el pueblo compromete con ellos" (1943: p. 64).



tro autor: "Pero, claro está, no hay tradición sino tradiciones; y las tradiciones se hacen y algún día fenecen, para dar paso a otras (...). Lo que importa en las tradiciones es lo vivo, lo vital y estimulante que contienen, es decir, lo que en ellas es pasado que continúa siendo presente y viable. No por fresca una tradición ha de tener menos derechos que cualquiera otra por añeja, si representa bien lo vivo, lo real, lo activo y valioso de la expresión del pueblo. **Cuando la tradición no se confunde con una fuerza creadora en vigencia del alma colectiva, el tradicionalismo es mera vocación pintoresca**" (1954: p. 112). Para meditarlo.

EL PROCESO HISTÓRICO DEL FOLKLORE ARGENTINO

Hemos dicho que en la ensayística de Canal-Feijoo difícilmente se podrán hallar generalizaciones desprovistas de un asidero histórico concreto. Por tal razón él ve al fenómeno folklórico en un **proceso**; no lo aísla. Y, como no podía ser de otra manera, al proceso lo ubica en tiempo y lugar; en la Historia Argentina (antes y después de la Independencia). Nosotros hemos de resumirlo aquí con la idea que el lector pueda acceder a un material desgraciadamente inédito para varias generaciones, ya que desde su aparición en 1937 **jamás se volvió a publicar**.

Habíamos visto que el 'principio' del folklore sólo era posible cuando se detectaba la presencia de ese **fondo étnico**, resultado de la 'ecuación' raza + patria (geografía + historia), y causante, a su vez, de la permanencia y estabilidad orgánicas necesarias para producir la exteriorización y cristalización de la expresión colectiva creadora. Este es el **primer** momento del proceso. Sobreviene luego un **segundo** momento constituido por las **interferencias externas**, dentro de las que se destacan las inmigraciones, invasiones y las revoluciones. Se gesta así una **crisis** durante la cual se produce lo que C.F. llama un "**silencio creacional creativo**". Este estado es transitorio, pues por la misma dinámica popular afloran las ulteriores **reservas étnicas**.

Para el caso argentino en particular se ubica al siglo XVIII en el primer momento y de la segunda mitad del siglo XIX en adelante adviene la crisis interferencial provocada por las inmigraciones, el surgimiento de un "nuevo orden económico", la educación sarmienteana y luego la masificación en las comunicaciones. Los **afloramientos** posteriores, finalmente, son los que pro-

BERNARDO CANAL- FEIJOO

porcionan el material de su propia investigación.

¿MUERTE DEL FOLKLORE?

No tarda nuestro autor en plasmar una toma de conciencia del fenómeno folklórico en términos evidentemente dialécticos, al colocar lo que podríamos denominar **negación de la negación de lo folklórico** como elemento triádicamente superador del nudo crítico ya descrito (interferencias, etc.). Es cuando nos habla de los revivientes "afloramientos". Así explica la totalidad del fenómeno:

"A cada uno de estos momentos máximos [existencia afirmativa del folklore] parece suceder un íntimo silencio creacional colectivo [negación]. Más adelante, tras un proceso en general largo, cuando se ha obrado una secreta sedimentación de las fuerzas en pugna y vuelve el dinamismo expresional del pueblo a tantear sus formas creativas, acontece el afloramiento de profundas reservas étnicas que laten en no sé qué vegetativo rescoldo de la sangre [negación de la negación] y esperan esa oportunidad de la expresión creadora, misteriosa y subconscientemente, para colarse en el mundo exterior" (1937: p. 42).

Lápida conceptual la que encierra este último párrafo para los que intentan concebir al folklore como hábito permanente en formas y en contenidos, invariable y perpetuo, geológicamente cristalizado por los tiempos de los tiempos. Concepciones que —esto tampoco se le escapa a C.F.— llevan directamente a decretar la **muerte del folklore** como fenómeno general de la cultura humana, al detectar la cierta desaparición de **ese** folklore, y al confundirla con la extinción de **el** folklore. Si bien C.F. parte de dar un cabal diagnóstico del momento crítico: empobrecimientos, hibridaciones, automatismos, etc., también se ubica con respecto a aquellas **partidas de defunción**: "sería pueril pedir para él [para el folklore] indemnidades que no asisten a ningún bien humano. No se concibe por qué habría de esperarse frutos a-históricos de un sujeto histórico" (1951: p. 12). Hay que, en última instancia, "conservar la calma" y "no temblar por la suerte última

del folklore, porque si toda forma es perecedera porque es histórica, hay una **sustancia permanente**" (1951: p. 13). "No puede dejar de haber folklore, es decir, expresión espiritual ingenua del pueblo, porque el pueblo no puede dejar de recoger a su modo las requisitorias tácitas del mundo a su alma. Pobre o rica, honda o trivial, su respuesta existe siempre" (1937: p. 89).

Pero por encima de este último asunto, el **enfoque dialéctico** de C.F. —que repite en su análisis de la **cultura americana** (vrg. "Confines de Occidente", 1954)—, no sólo por sus ideas del **proceso folklórico** sino por estudios sobre las leyendas y la fábula, nos permite hallar numerosas **coincidencias teóricas** con, entre otros, autores de esa orientación como el italiano **L. M. Lombardi Satriani** (Antropología Cultural: análisis de la cultura subalterna. Galerna, Bs. As. 1975) y el soviético **Vladimir Propp** (Las raíces históricas del cuento. Editorial Fundamentos, Madrid, 1974) que sería interesante que el lector verificara.

EL FOLKLORE VIVO

"En el folklore americano se abren interrogantes muy sugestivos, muy extraños, que me parece tienen que orientar la investigación, para ser llevada con esa sutileza de métodos y de sensibilidad intuitiva que las universidades argentinas no cultivan en los estudiantes".

"Y la manera, creo yo, de pulsar ese ingrediente de la personalidad es ponerlos en contacto con el hecho vivo, con el fenómeno vivo".

Así nos decía Canal-Feijóo. El hecho vivo; la manifestación vigente y en acto de la capacidad creadora del pueblo; pletórica, multifacética y ávida de ser colocada en los niveles más elevados de la conciencia nacional. No el estudio por el estudio mismo. No la desquisición por el mero afán erudito, sino en la mira de trascendencias mayores, en la búsqueda de una identidad que se desdibuja siempre que se pierde esa constatación de las raíces. No para remedar lo perimido sino para comprender la realidad tal cual es por lo que fue y será. Tal, en última instancia, creemos, la intencionalidad impresa en esa advertencia sobre la falta de contacto con el fenómeno vivo, dirigida al ámbito universitario. Y se nos ocurre extensible a otros niveles de nuestra conciencia cultural nacional. Se reitera aquí el toque de alarma por la disgregación a que puede conducir ese especial tipo de atomización de las expresiones

culturales de un país que de la parte debe estructurar un todo, no ya uniformante mas sí amparador de plenas posibilidades particulares.

En estos términos la obra de Canal-Feijóo apunta con inédito afán investigativo hacia la configuración de una **Caracterología del pueblo argentino**, desde sus matizadas variantes regionales hacia una auto-identidad global, partiendo de la objetiva inserción en el entorno **americano**, crisol aceptado de reverberancias advenidas desde todo el orbe antes y después de la Independencia, estratificadas en un sedimentado suelo patrimonial todavía por explorar y por cultivar.

histórica de la **cultura argentina**; sea en sus interrelaciones universales como en sus tipicidades más distintivas.

Como lo establecía ya por el año 1937: "Para el que quiera pretextos para un estudio científico del folklore, entiendo que el nuestro se los daría de sobra con los que van sugeridos y que podemos sintetizar así: formas folklóricas vigentes; elementos originales y elementos importados; tónica de la tipicidad folklórica de cada región; grado de vitalidad actual del folklore, especies florecientes, especies en decadencia, etc." (1937: p. 64).

Este valor de lo folklórico trasciende el nivel del aficionadismo romántico —fructificador sí en los orígenes de la ciencia— y

"¿LO DEJÓ COMO UN ENANO AL FILÓSOFO?"

"Recorriendo la campaña santiagueña por mi trabajo de abogado del Banco Hipotecario me topé con dos estupendos muchachos que hablaban el quichua con una gracia que me impresionó, con esa intencionalidad tan típica y fluida filtrada en el uso de los dos idiomas.

—¡Ah! —me dice uno de ellos— Pero si se ve que a Usted le gusta el quichua. Lo vamos a llevar para que conozca a un viejito, que ese sí sabe el quichua. Y me llevan un largo kilómetro, a un ranchito. Era primavera. Me encuentro con aquel viejito que debía ser fácilmente octogenario, con su chambergo y su chala de un lado al otro de la boca y acompañado de su "niña", como la llamaba a su mujer, una septuagenaria que iba y venía de la cocina llevando y trayendo el mate. E inevitablemente surgió en ese momento a mi memoria el recuerdo erudito —si para algo sirve la erudición— de una anécdota del filósofo cartesiano del siglo XVIII Bernard Le Bovier de Fontenelle. A los ochenta y tantos años, este personaje se había convertido en el centro de atracción de los salones reales, donde las exhuberantes damas de grandes escotes preferían hacerle círculo a él antes que a los petimetres y galanes. Y una de estas damas, radiante y ele-

gante le pregunta a Fontenelle: ¿Qué siente un hombre a su edad ante la exhuberancia de la vida, de la belleza? Y el filósofo, a sus ochenta, maliciosamente, contesta: Bien, bien, salvo cierta dificultad de ser, todo va bien...! Y estaba yo ante ese viejito, que hasta ese momento hablaba sólo español conmigo, inmóvil, casi un fósil, pero con una fulgurancia en los ojos un poquito diabólica. Y me contestaba al aire todas las preguntas... Ahi sentado, debajo de un arbolito florecido con los brotes primaverales, con los pajaritos haciendo coro... Era mediodía. Y de pronto me viene el recuerdo de Fontenelle y le digo: —¿Cómo se siente un hombre a su edad, en este momento tan lindo, con esta luz, este brotar de la primavera y las mujeres, que se ponen tan lindas en esta época? Y el viejito, dirigiendo una mirada de fulgor malicioso a su "niña", y ante esa pregunta malévola, maldita, mía, me contesta con cuatro palabras en quichua que quieren decir: SE HA IDO LA FLECHA, HA QUEDADO EL ARCO... ¡Lo dejó como un enano al filósofo! ¿Qué metáfora! ¿Qué proverbio! Y entonces me dije: ¿Qué estamos haciendo que no estudiamos esto? ¿De dónde saca esa metáfora el hombre del pueblo? Pues de su tuétano, de su experiencia; es una lección de los mecanismos de la verdadera creación poética".

Hacia estos desentrañamientos se han dirigido las inquietudes de nuestro autor, fuera por el andarivel del análisis y la planificación sociológica, por la profundización cultural y la proyección artística de las raíces americanas, como por el develamiento de los resortes esenciales de la mentalidad popular.

¿PARA QUE ESTUDIAR EL FOLKLORE?

No obstante su enfoque totalizador, es evidente en Canal-Feijóo una preocupación constante por los no siempre reconocidos perfiles de la expresión popular como aspecto fundamental de la progresión

adquiere una justificación histórica radical: "en el fondo, lo verdaderamente valioso [de la Historia Argentina] está menos en la obra principalmente retórica al fin de tal o cual figura solitaria de pensador o catedrático, que en cierto poderoso substracto cultural folklorizado, metido en las costumbres del pueblo, fiado simplemente a sus automatismos, y extraño a todo interés de las clases cultas" (1954: p. 52). Concepto que se concretiza, por ejemplo en la literatura, en el reciente ensayo "De las aguas profundas en el Martín Fierro" (1973), cuando intenta C.F. cifrar el exacto punto de "despegue" artístico del genio literario de Hernández con respecto al suelo

BERNARDO CANAL- FEIJOO

germinador de la realidad folklórica: "No han faltado quienes presumieran la folklorización de algunos elementos del Poema urdidos por la inspiración personal del autor; menos obvia ha sido siempre la idea de las raíces folklóricas de su inspiración".

¿COMO ESTUDIARLO?

La pregunta que queremos contestar, en realidad, —por medio de nuestro estudio— debería ser invertida en su sentido: ¿Cómo no estudiar el folklore? Pues, aunque sin ánimo de exposición doctrinaria, C.F. categoriza en forma crítica **cuatro fallencias metodológicas** de fondo de la Ciencia del Folklore, a saber:

1) El unilateralismo de concebir el folklore según los cánones mentales (morales, estéticos) 'cultos'; que conduce directamente a desdibujar la verdadera esencia y el auténtico **valor funcional** de existencia del folklore (ver recuadro sobre **arte popular**).

2) El (la palabrota es nuestra) **procedentismo**; manía especulativa que consiste en **reducir** la investigación al puro interés por el **origen**, por la **procedencia** de los fenómenos, desvalorizando el interés por la **vigencia** y por el **sujeto**, temas que nada casualmente Canal-Feijóo profundizó **aún partiendo** del estudio histórico-comparativo. Este fervor desmesurado, dice, conlleva un "**inconfesado propósito de desmerecimiento**" (1937: p. 87) para el caso concreto del folklore argentino, cuando se intenta atribuir todo o gran parte del mismo a **lo español**, o a **lo incaico**, etc.

3) El **jerarquismo**, o forma de clasificar de **hecho** jerárquicamente el material folklórico. Es cuando señala la preferencia de los estudiosos por aquellas especies en donde se reflejarían con claridad los elementos de cultura **dominante** o "**superior**" (europea) existentes en el folklore; caso de las manifestaciones **lírico-musicales**, en desmedro de las expresiones con formas y/o contenidos de origen **indígena**, autóctonas, de la cultura **dominada**, 'inferior', tal el caso de las **fiestas**, el **arte decorativo** o el **folklore narrativo**. "Consciente o

subconscientemente, el investigador o estudioso sabe que el fenómeno folklórico americano nace —y vive— de una relación de dos elementos fundamentales: uno que preexiste y otro que sobrevive; uno que domina y otro dominado; uno que oprime y otro oprimido; uno blanco y otro caoba; uno europeo y otro americano; uno civil y otro rural; uno cristiano y otro pagano..." (1951: pp. 7-8).

4) El "**gerontismo**" (sic), consistente en replegar exclusivamente el interés folklórico a lo que atesoran en sus memorias los **ancianos**. Siempre ha faltado la "**compulsa del testimonio de los jóvenes, el testimonio vivencial y activo; el testimonio de la 'generación', o mejor, de la re-generación. Es necesario comprender que si el folklore vive es porque vive el pueblo; pero, aún embutida en los moldes más cristalizados, la vida es... vida, ingencia incoercible, más fuerte al fin que cualquier molde**" (1951: p. 10). Por eso para sus estudios tomó las versiones de hombres y mujeres entre los **30 y 40 años**, en plenitud vital para la captación de moldes y recreaciones.

Apercibimientos metodológicos estos que precisan fundamentos profundos de objetivación de lo folklórico tal y como lo explicitábamos nosotros aquí; con sus bien alertas sentidos esenciales de **dinamismo** y **vitalidad**; con sus básicos **condicionamientos histórico-sociales**; con sus interconexiones radicales con **lo etnológico** y sus interioridades **psicológicas**; con el exacto dimensionamiento del **sujeto** hacedor y **apropiador** de la cultura y las razones de su **vigencia**, así como también el modo de **instrumentación** por parte de los sectores no populares.

No cayó Canal-Feijóo en ningún tipo de idealismo ni espiritualismo engañoso a los que tan acostumbrados nos tienen algunos folklorólogos. Ni tampoco incurrió en el reivindicadismo pintoresquista de una realidad que precisamente se encargó de demostrar como cambiante y dinámica. En ninguno de sus escritos encontraremos esa forma 'seria' y 'científica' del **deschave ideológico** al que también estamos pacientemente acostumbrados.

La utilización que tan lúcidamente ha desplegado del **método comparativo** (de la "**razón analógica**", según sus palabras) ha sido acompañada de un paralelo equilibrio de la **propuesta interpretativa**. Esa búsqueda permanente de "**lo infuso**"; ese hurgueo en el interior del fenómeno folklórico o literario, siempre ha sido instrumentado en función de un objetivo realmente clarifi-



cador, no enciclopedista ni simplemente erudito, con la rigidez de la descripción objetiva pero esencialmente con la consciencia meta de develar las **causas últimas** de existencia del fenómeno y del proceso cultural y folklórico.

Cabe un deseo sobre las posibilidades

ciertas de apertura de su hermenéutica hacia otros campos diversos de la realidad cultural nacional, lo que redundaría, sin duda, en benéfico aporte para la mejor comprensión de nuestra realidad histórica contemporánea, en sus raíces, en su actualidad y en su progresión.

BIBLIOGRAFIA FUNDAMENTAL DE CANAL-FEIJOO

1937: **Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago**. Buenos Aires.
1940: **Los Casos de Juan — El ciclo popular de la picardía criolla**.
1943: **La expresión popular dramática**. Univ. Nac. de Tucumán.
1943: **El reverso humorístico de la tristeza criolla**. Santa Fe.
1944: **Proposiciones en torno al problema de una cultura nacional argentina**. Amorrutu, Buenos Aires.
1945: **Los problemas del pueblo y de la estructura en el Norte Argentino**. Catamarca.
1948: **De la estructura mediterránea argentina**. Buenos Aires.

1951: **Teoría de la ciudad argentina**. Edit. Sudamericana, Bs. As.
1951: **Burla, credo, culpa en la creación anónima**. Nova, Bs. As.
1954: **Confines de Occidente**. Raigal, Bs. As.
1967: **Silverio Leguizamón. Los Casos de Juan**. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
1969: **La leyenda anónima argentina**. Paidós, Bs. As.
1973: **De las "aguas profundas" en el Martín Fierro**. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires.



No lo tiren al bombo a

JUAN CARLOS GRAMAJO



A la vera de los grandes siempre hay alguien que aporta su granito de arena o de roca para que el lucimiento adquiera más brillo.

En materia interpretativa, ese es el papel que representan los acompañantes, no siempre valorado realmente.

Uno de estos seres es santiagueño de La Banda y se llama **Juan Carlos Gramajo**.

Ariel Ramírez había escuchado las mentas sobre sus habilidades con el bombo y lo mandó llamar hace dos años. Desde entonces Gramajo usa smoking.

—¿Sofisticado? **No. Jerarquizado**, sostiene. Yo fui muy apegado a lo tradicional. Dentro de las creaciones musicales de Ramírez, me he salido un poco de eso. Por ejemplo, al interpretar "Cajita de Música" tuve que agregar una serie de chirimbolos por el motivo del tema: cajitas chinas, cocos, etc. En un caso así, por supuesto que uso otros recursos sonoros, pero cuando se trata de una chacarera ya es otro cantar. Los santiagueños la tocan de una sola manera. Los no santiagueños la tocan distinta. Es un ritmo difícil y hay que haberlo bebido en la fuente para hacerlo con el verdadero sabor, por más música que se sepa.

Yo fui bombisto de Bailon Peralta Luna y de Andrés Chazarreta; creo tener una formación seria. Don Andrés se preocupaba mucho porque las cosas se hicieran bien. Yo tuve el gusto de estar el día en que le entregó la batuta a su hijo Agustín.

Con Ariel Ramírez me entiendo muy bien. Me marca las cosas de acuerdo a lo que quiere, pero me deja total libertad para crear porque lo mío es intuitivo. Yo me sentía muy identificado con don Andrés Chazarreta. El en el escenario presentaba siempre escenificaciones de leyendas costumbres. Y yo me sentía cómodo con todo eso. Actualmente sigo acompañando sus obras, pero ya no lo hago de la misma manera que lo hacía antes. La diferencia es la manera de personalizar cada trabajo. Hay que vivir actualizado paralelamente al universo como yo hago con Ariel. Aunque sea folklore, evolucionamos.

Vengo de una familia de artesanos. Desde mis abuelos hacedores de bombos, como actualmente siguen haciéndolo mis hermanos Aurelio y Ricardo. Uno vive en Palermo y el otro en Santiago del Estero. Yo también sé bastante sobre el bombo, no solo tocarlo. Ya hace tiempo, realizando una gira con un grupo de danzas yo hacía charlas sobre el bombo en las universidades. Era por Centroamérica y a la vez aprendí los ritmos de allá, que ahora utilizó mezclándolos con los argentinos. Ese aprendizaje me enriqueció.

Tengo un estilo propio. Mi estilo, comparado con el de Domingo Cura es totalmente distinto. Lo mío, además de ser intuitivo es auténticamente folk y utilizo más el parche que los aros. Justamente en el malambo de Ariel, tengo una parte solo y pueden apreciarse todos mis recursos.

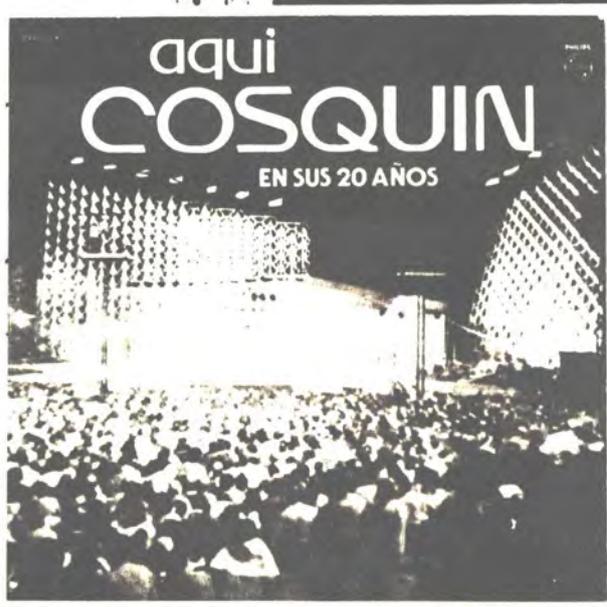
Las últimas actuaciones fueron en el Festival del Poncho, Córdoba, Chascomús y ahora regresamos a Brasil mientras nos preparamos para una gira por Europa. Mientras tanto, aquí, en la Capital, no estamos inactivos.

¿Un buen bombo legüero? Debe tener parche de oveja preñada cuereada por el lomo porque es más elástico y más resistente.

Sé bastante de bombos y voy ascendiendo en mi carrera. Del bombo de carnicero seguí al de tres lañas y ahora en el de concierto, ¿qué le parece?

aqui COSQUIN

EN SUS 20 AÑOS



AQUI COSQUIN EN SUS 20 AÑOS

PHILIPS 3017 / 18



DE ENTRECASA

Luis Landriscina - Los 4 de Córdoba

Philips 5267



CUARTETO ZUPAY

Philips 5266



YO HE CONOCIDO ESTA TIERRA

Ariel Ramírez

Philips 5271



María Rosa y Raúl

*En el
reverdecer
del
cancionero
cuyano*



EL

Nadie lo indujo. Lo llevaba en la sangre.

Nadie lo sostiene. Lo mantiene la inercia de un envión que lleva años de camino. Desde la infancia. Cuando le llamaban "El Boyerito" y bailaba en Los Trovadores de Cuyo, donde su propio padre Angel, cantaba. Además, no puede negar la herencia materna porque Josefina Pérez, su madre, conocida como "La

Puntanita", era la voz femenina en dúo con su progenitor.

Tan musical historia de **Raúl Lencioni**, nacido en Guaymallén, nos explica por qué, a pesar de haber estudiado danzas con Exequiel Ortiz se haya dedicado de lleno al canto y a la guitarra.

También la composición cuenta entre sus filas a este inquieto cultor del folklore cuyano, lo que no le inhibe para acompañar a todos los tangeros que caen por allá.

ELLA

El mismo pueblo: Guaymallén.

La misma influencia musical materna con una madre profesora de piano. También iniciada en el canto desde la infancia, gracias a la Peñita de Radio Nihuil de Mendoza.

María Rosa tiene registro de mezzo-soprano, toca charango, bombo, guitarra y hasta suele cantar tangos cuando se lo piden.

Se conocieron en una cena de folkloristas y desde entonces —hace un año y medio— se presentaron en todas las peñas de Buenos Aires y en las de San Juan (El Horcón, La Estancia) y en Mendoza (Bodega del 900 y el Casino).

Un repertorio de temas clásicos y nuevos, donde

los nombres de Montbrun Ocampo, Palorma y Pelaia, figuran al lado de los autores más nuevos, y donde se incluyen temas de los dos intérpretes, es la tarjeta de presentación del dúo en el recital que presentan a menudo con los auspicios de la Dirección de Cultura de Godoy Cruz y en los festivales zonales como el de la

Cerveza, o la Feria Internacional del Aconcagua. Entusiastamente recuerdan la labor por la difusión del folklore que realiza el Intendente de Godoy Cruz Capitán Galli.

Los tuvimos en Buenos Aires invitados para el programa de Analía Gadé y los esperamos de vuelta muy pronto.

ORQUESTA DEL TANGO DE BUENOS AIRES

PERMITIDO PASAR
EMPLEADOS
MUNICIPALES
HACIENDO

TANGO



PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

Estuvimos reiteradamente en los ensayos, sobre todo en los últimos, en la sala Casacuberta donde debutaron el 2 de febrero. Primero **Carlitos García**, luego **Raúl Garello** tomaban la batuta inexistente y disponían del atril mayor. De las nueve a las once; una pausa de media hora para despararramarse por los bares de Corrientes o Sarmiento, y de nuevo hasta la una. Así todos los días, como buenos empleados municipales...

—¿Son empleados, no?

—Así es: contratados por un año por la Municipalidad de Buenos Aires. Hay un contrato hasta el 31 de diciembre de 1980, prorrogable total o parcialmente. Eso vale para los músicos y para los directores.

—¿Y en tu caso, qué cargo tenés?

Oscar del Priore sonrío, hace un gesto vago.

—No sé bien cómo figuro, porque yo ya era y soy empleado municipal —trabajo en la radio—. Creo que estoy de presentador y redactor de los textos para la orquesta, pero eso es lo de menos. Mi trabajo habitual y más notorio va a ser la realización de las presentaciones de la Orquesta del Tango de Buenos Aires.

—Pero vos tenés que ver con el origen mismo de esto...

—Sí. No sé exactamente en qué nivel se habrá encendido la idea de la formación estable de tango, pero yo tomé contacto con el secretario de Cultura, Dr. Ricardo Fleixá, a mediados del año pasado. Me hablaron del proyecto y me consultaron sobre si era posible, y —si lo era— cómo había que hacer y quién me parecía que debía dirigirla.

—¿Qué sugeriste?

—Pensé en la experiencia de las orquestas de música clásica, como la Filarmónica y sugerí la estructura de un director estable y directores invitados. La orquesta debía ser una especie de entidad móvil que se presentase donde fuese requerida de acuerdo a un programa de actuaciones que llevasen la música que la gente quiere escuchar hacia la gente. Se redactó un reglamento según los antecedentes de las otras orquestas municipales y el nombre que me pareció más indicado para la dirección fue el de Carlos García. Por varias razones, como su idoneidad y trayectoria, sobre todo; pero además por ser particularmente dúctil, flexible y permeable, musicalmente hablando. Es el hombre ideal para desempeñar ese cargo; otros nombres de tanta valla como el suyo —un Salgán, un Piazzo



Néstor Marconi, solista.

Raúl Garello, director adjunto.



lla, por ejemplo— le hubieran dado a la orquesta una orientación muy marcada que le sería contraproducente. Esta orquesta debe ser de todos. Y a través de los directores invitados cada uno de los creadores de nuestra música ciudadana tendrá oportunidad de dar su toque, su manera, su estilo en cada ocasión. Pero para la función de director estable, Carlos García cumplía perfectamente con las condiciones.

Y ese hombre de manos largas y expresivas —“de pianista”, diría alguna tía soltera romántica y acertaría en este caso...— de melena blanca y gestos armoniosos que remedan la música que escribe, ese Carlitos García como todos le dicen, hasta los más jóvenes, está sencillamente emocionado:

—La designación fue un golpetazo en el corazón, porque es de las pocas veces que uno se encuentra con la posibilidad de hacer algo y tiene cómo defenderlo... Quiero decir que acaso para los muchachos más jóvenes esto no sea más que una afirmación de sus perspectivas o sus deseos, pero para alguien como yo, que llevo muchos años en esto, es una oportunidad casi única: asumo la res-

ponsabilidad de la dirección y arreglo de la orquesta pero tengo tiempo y músicos óptimos que me dan la chance de defender lo que hago. Muchas veces el músico debe especular con un arreglo fácil porque no hay tiempo de ensayar —a veces se toca a primera vista—; en cambio aquí estamos un mes sacando detalles —y los que sacaremos aún...—, adecuándonos unos a otros. Acaso ni nosotros mismos nos damos cuenta de la trascendencia y el valor que tiene esta orquesta como aporte a la música de Buenos Aires, a la que se le da un privilegio que otra música popular habitualmente tiene pero no el tango. Actúa Sandro, por ejemplo, y lo hace con una orquesta de 50 músicos, en cambio los tangueros...

—¿Hay antecedentes de una agrupación similar?

—Con los años que yo tengo en el tango, no recuerdo algo así. Ya se venía hablando desde hace diez años de la posibilidad, en la época del concurso de tangos que ganó “Hasta el

Segunda fila de violines:

Del Bagno, Hess,

Aguilar y García.



último tren” y salió segundo la “Balada para un loco”. También la visita de los directores norteamericanos en el '78 —Billy May, Don Costa, etc.— fue benéfica porque despertó el interés de los músicos por trabajar en este sentido.

—Claro que, en el orden oficial, ha sido probablemente la circunstancia del cuarto centenario de la ciudad lo que haya determinado este paso.

—Probablemente. Lo importante es que se convierta en algo perdurable, más allá de los nombres que la integren o dirijan.

Los nombres... Son veinticinco. Viéndolos desplegados en el semicírculo del escenario del Casacuberta cada uno en lo suyo y en lo de todos, unidos en esa hermosa ceremonia, no pueden evitarse los lugares comunes de las generaciones, de la tradición tanguera, esas cosas...

Uno mira los pies —por ejemplo— los de la fila de bandoneones: los formales zapatos de cordones de **Principe** en un extremo hacen pareja con los del Negro **Ahumada** más allá; en el medio, las rojas Topper son de **Dino Saluzzi**; las verdes zapatillas importadas que se asoman debajo del vaquero gastado, del solista **Néstor Marconi**. Uno levanta los ojos, para la oreja: el acorde suena pleno, un bloque...

Por el medio del semicírculo, frente al director, cierta juventud y algunas barbas y anteojos marcan a los responsables de las violas —**Pucci y Williman**— y los cellos —el otro **Pucci y Giovanazzi**—, gente que no responde a la clásica palidez tanguera de traspasado y sí tiene más pinta de Conser-

PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

vatorio. Uno para la oreja y escucha el solo del cello al comienzo del "Homenaje a Troilo" armado por Garelo con pedazos de "Garúa", "Pa' que bailen los muchachos", "Responso" y "Toda mi vida" y piensa: cello tanguero...

Por atrás de los fuelles, un pibe, el hijo de Marito **Cosentino**, toca la flauta traversera con la soltura que viene de otro lado además de los cortos veinte años que no representa; un paso más adelante, la guitarra de **Anibal Arias** representa todos los tiempos que transmiten los dedos que la pulsan. Uno escucha el contrapunto de flauta y guitarra en el cuarteto que remeda los conjuntos de la guardia vieja y el tiempo es mentira.

Los violines intercalan los nombres sabidos, casi recitados, de las formaciones tangueras: **Baralis, Aquiles Aguilar, Del Bagno, Simón Broitman**; con los nuevos instrumentistas intercalados con ellos, como buscando el equilibrio: **Hess, García, Arce, Alsina**.

Junto a la batería de **Pepe Correale** —entusiasmado como un chico con zapatos nuevos con el solo que escribió Garelo para su arreglo de "Canaro en París"—, todo veteranía, el bajo eléctrico del pibe **De Lio**, la aparición sorpresiva del órgano de **Jorge Kenny**, un arpa y una mujer —**Etelvina Chini**— y la percusión de **Alcalá**.

Exactamente en el centro, el corazón: **Héctor Cónsole** pulsa el contrabajo y late clásicamente, bombeando ritmo. "El ejemplo para una orquesta, en cuanto al sentido de la entrega personal y de la superación del lucimiento individual en beneficio del conjunto lo da el contrabajo, —dice Carlitos García—. Ese mismo sentimiento que debe guiar al contrabajista, que es el cimiento o la estructura sobre la que se sustenta la orquesta toda, debe hacerse carne en todos los instrumentistas".

Y en aquel rincón, con una larga campaña de triunfos... **Oswaldo Berlingieri** en el piano, poniendo lo suyo con sutileza. Un lujo más.

Como en el famoso soneto de Lope: "Contad si son veinticinco y está hecho". Sí, esos son los veinticinco músicos de la **Orquesta del Tango de Buenos Aires**. Pero, ¿por qué son esos?

—El criterio básico fue la ductilidad: en estos casos lo principal es que el músico esté absolutamente seguro con el instrumento, que pueda estar atento, entonces, a efectos y matices. Después, lo que son como personas; debe haber desinterés,



Los cuatro fuelles: Ahumada, Saluzzi, Marconi y Príncipe.

amor, un volcarse. —Carlos García busca la palabra y la encuentra—. Debe haber romance. Todas las virtudes de cada miembro de una pareja —trabajar, cocinar— son válidas y sirven mientras hay romance; cuando el romance se acabó, no sirven de nada. Buenos: acá hay romance.

—¿Quién los eligió?

—Los elegimos con Garelo pero además hubo consultas, escuchamos opiniones. A veces la palabra de un allegado nos salva de omisiones u olvidos involuntarios... Pero combinamos jóvenes y veteranos. En un plantel óptimo.

Precisamente porque Carlos García es un músico de tango pero por sobre todo, tal vez, un director de orquesta a secas, al ver el despliegue de timbres y posibilidades de las dos decenas y media de músicos, el tema de la formación orquestal le sube a las manos, habla de las habituales limitaciones impuestas a las formas populares argentinas que en cuanto a orquestación, se escapa hacia el reciente ejemplo del recital de Sinatra.

—Es un caso ejemplar para nosotros, en lo que se refiere a tratamiento, por supuesto; muestra la evolución tremenda que han logrado ellos, no brutal sino natural. Allí hay cornos, toda la familia de instrumentinos, etc. Y eso nadie se los regaló, lo hicieron contratando maestros de todas partes del mundo y ahora recogen los resultados. Nuestra situación es diferente y de ahí la importancia de esto.

—Hablemos del repertorio, Carlitos.

—Encaré los tangos que me gustan y de los que puedo sacar partido dentro de un criterio cronológico que sea un muestrario de cien años de tango. Y lo que quedó afuera...

—Hay un criterio reconstructivo en



Oswaldo Berlingieri, solista.

el tratamiento, se toca "a la manera de" en algunos casos...

—Si en esta oportunidad, en que queremos reflejar las modalidades de cada época. El primero es "Bartolo", un tema popular de Francisco Hargreaves, cuya parte para piano está maravillosamente bien escrita para su tiempo y es inclusive un modelo para hoy. Acá lo hacemos con mandolín, violín y guitarra con Anibal Arias como solista. A continuación hacemos "El entrerriano" con el mismo grupo más flauta y después "La morocha", cuando se incorpora la voz con **Nacha Roldán**.

—¿Cómo anda Nacha con el tango?



Francisco Llanos y Hernán Salinas, los cantores.



Hugo Baralis, solista.



Carlos García en el piano.

—Muy bien. No tiene acento tanguero pero es sumamente expresiva y eso es lo que vale. "Madreselva", por ejemplo, lo hace muy bien. Lo mismo Llanos, que canta "Mi noche triste", iniciando el ciclo del tango canción, ya con la incorporación del piano. Después pasamos al Sexteto de De Caro con la versión de "Mala junta", dos violines, Baralis y Arce; dos bandoneones, Marconi y Príncipe; Console en el bajo y yo en el piano. La versión de "Madreselvas" que sigue evoca un poco a Canaro por la formación y modalidad —cuatro violines y cuatro bandoneones— pero incluye un homenaje a Héctor Artola, el primero entre los arregladores de tango que

se destacó plenamente y se preocupó por los acompañamientos. Simbolizamos el primer acompañamiento con partitura.

—Y ya entramos en el cuarenta con la orquesta grande...

—Sí. Llanos canta "Uno"; luego "La Yumba" —con lo que rescatamos lo básico de Pugliese—; "La bordona", de Balcarce —uno de los temas más hermosos de los años que siguieron—; hacemos una versión instrumental de el último éxito popular del tango, "Que falta que me hacen", de Pontier, y no podíamos ni debíamos dejar a Piazzolla y a "Adiós Nonino": lo hacemos con un septimeto formado por Marconi, Cosentino

Baralis, Arias, Console, Correale y yo.
—¿Y el cierre?

—Lo hacemos en una versión prácticamente sin arreglo de "El irresistible", sólo colorida. Como una manera de envolver todo el desarrollo volviendo a recordar las esencias rítmicas, que es bueno no perder nunca...

Carlos García se va. Y, en serio, ya se fue: está en Japón, con una embajada que durante tres meses gastará las islas tangueras del Oriente. Sólo tres o cuatro conciertos incluyó esta primera experiencia al frente de la Orquesta del Tango de Buenos Aires, como él mismo lo había puntualizado a los organizadores de la orquesta antes de comenzar a trabajar. Y allí es donde la estructura adoptada cobra validez plena.

—La dirección estable da una mecánica de trabajo al grupo, lo disciplina. El director invitado encuentra al llegar ciertas formas logradas y entonces puede ir agregando las suyas, pero hay una base de trabajo continuado. Con Raúl Garelo, designado director adjunto —estable, también—, hemos trabajado en forma independiente. Si lo invité a acompañarme es porque lo conozco bien y sobre todo quiere, tiene ganas. La orquesta suena grande, es sutil... Lo importante es que todos sintamos que es algo de todos, que no tiene dueño. El público es el que va a indicar cuando el repertorio debe irse ampliando y la presencia de los directores invitados va a ser un aliciente para todos. Podrán traer sus obras y lo que hayan escrito —directores y arregladores— tendrán una semana para ensayar y así incorporarse dentro del programa, como parte de él. Igual los cantantes, que inclusive pueden traer sus orquestaciones, pero para 25 músicos, claro... Es una verdadera oportunidad, única, para todos los que estamos en el tango.

Una oportunidad que se hizo expresividad en la exclamación que, después de la descripción formal de sus sentimientos, se le escapó a Raúl Garelo:

—Parece mentira...

Y no porque parezca mentira "su" posibilidad personal de acceder al sitio de director adjunto —plenamente justificada— sino por la puerta abierta que significa para todos los creadores del tango que disponen, acaso por primera vez, de facilidades de trabajo, de ensayo, de tiempo, para hacer lo suyo con libertad.

—Muchas veces se habla de deseos de hacer, de proyectos... Pero es muy difícil concretarlos. Por eso la primera felicitación debe ser para los que han hecho posible que esto fuera. En lo personal, he tenido la suerte de que se me hiciera un sueño acariciado por todos los músicos de tango: disponer de un medio de esta categoría. Carlitos me invitó porque me conoce, sabe de mi experiencia de años como director y arreglador en la compañía en la que estamos.

—Para Garelo es un momento muy

PERMITIDO PASAR EMPLEADOS MUNICIPALES HACIENDO TANGO

importante: con menos horas de vuelo, digamos, que otros directores, y una trayectoria brillante en estos últimos años, esto es un reconocimiento.

—Es que tengo hecha una gran experiencia en la conducción de orquestas y grabación. Tengo 18 LP como acompañamiento de cantantes y estoy terminando el segundo disco instrumental. El primero fue con una orquesta de 28 músicos —más grande, inclusive, que ésta—, precisamente en un momento en que, desde hace cuatro o cinco años, los grupos se reducen a tríos o cuartetos. Fui y soy de los que hablan del peligro de la extinción de este ente expresivo que es la orquesta y por eso me dedico a ella. Creo que ese peligro no ha pasado pero que algo como La Orquesta del Tango de Buenos Aires contribuye a salvar ese riesgo.

Garello se detiene en un punto, no quiere dejar de señalar los bienes humanos y musicales excepcionales de que dispone:

—Porque fijese el plantel: con sólo nombrarlo aparece la importancia de cada uno. Sin embargo no puedo dejar de hacer algunos nombres, instrumentistas que son, ellos mismos, directores, compositores y arreglistas: Berlingieri, Néstor Marconi, Saluzzi... o la trayectoria de Hugo Baralls o Correale; la calidad instrumental de Héctor Cónsole... De ahí que cuando debo asumir mi parte, me ocupa la segunda sección del concierto, con trece temas —cuatro cantados por Hernán Salinas—, siento que mi trabajo cobra valor en la honestidad con que puedo mostrar lo mío, la modalidad en que estoy hecho.

—¿Y cuál es la peculiaridad de Garello como arreglador?

—Creo que pongo mucho énfasis en la parte expresiva. Trato de que el arreglo pase por un costado original, que cada frase o parte tenga el tratamiento más feliz, acentuado. No una cosa homogénea sino una suerte de línea expresiva con picos. Puedo y suelo saltar de una parte casi académica, camarística, a otra de una milonga rabiosa, caliente, llena de yeites y arrastres, lo que es muy importante para mí porque es algo que ciertos músicos olvidan —es muy difícil de hacer— y constituye la esencia de una manera interpretativa connatural al tango, hecha por las sucesivas generaciones de ejecutantes tangueros. Por eso me parece importante que en un arreglo eso esté aunque no en todo el tema.



Sobre originalidad, hacemos referencia al solo de Pepe Correale en "Canaro en París", donde la percusión sostiene el tema.

—Es probablemente la única variación que se pueda hacer con un instrumento sin tono. Es tan peculiar y reconocible por el público que yo juego con el hecho de que la gente pone lo que falta: Pepe hace la variación con la parte rítmica, sin tocar notas afinada y la memoria auditiva del oyente la completa...

—Hablemos del repertorio elegido entonces...

—Creo que la orquesta va a ir tomando el perfil del director y arreglador de turno. Es lo más lógico. Si vienen Stampone, Plaza, Federico, Saluzzi o Varela, la orquesta tendrá las características propias de ellos. Así, yo echo mano de mi repertorio, de lo que yo escribo y hago habitualmente. Es lo más honesto que puedo hacer. Como soy respetuoso de las grandes obras del tango pero pertenezco y me siento participe de esta generación, no he dejado de incluir temas nuevos. Junto a "Yira, yira", "Canaro en París", "Alma en pena", "Volver", "Negracha" y un "Homenaje a Pichuco" con sus obras del cuarenta, he incluido dos obras más —"Muñeca de

marzo" y "Ché Buenos Aires"— no porque las considere tan importantes sino por sinceridad, para mostrar lo mío, e "Invierno porteño", de Piazzolla. La parte cantada incluye "Malevaje", "Ché bandoneón", "Golondrinas" y "Buenos Aires conoce", mío y de mi hermano Raúl. Es decir que, sacando a mis obras del concepto, hago los tangos que me parecen importantes dentro de algunos períodos del tango.

Los empleados municipales trabajan diariamente, cumplen su horario. Paradójicamente, éstos no manipulan expedientes ni pianos de autopistas, no confeccionan boletas de infracciones de tránsito; leen partituras. Estos empleados municipales no piensan en la jubilación —al menos por ahora— y formulan un deseo que los trasciende, que va más allá de su nombre particular, de su manera de tratar las cuerdas, los parches, los acordes:

—Que sea para siempre... —dijo Garello.

—Que así sea —decimos nosotros y usted.

Juan Sasturain



Pedacito de TANGÓ



Guillermo Fernández, ya no más Guillermito, un muchacho de veintidós años, casado, próximo a ser papá, tiene todas las de ganar. Además de ser buen mozo y un cantor con potente voz, se perfila como un serio "seleccionador" de repertorio.

Muy preocupado por su destino de cantor, a pesar de su edad (Silvio Soldán acotaba en el día del cumpleaños de Guillermo que siempre "festejaba pocos", mientras que él ya ni quería acordarse de los que iba sumando), se asegura un porvenir al menos pensado en materia tanguera.

Pero el asunto que queríamos comentar era otro. Ya tendremos tiempo de conversar con el cantor largo y tendido.

Sucede que ahora, como ya el lector habrá leído o visto, el chico Fernández se ha incorporado a las huestes del cine nacional. Claro que no se aparta de su esencia canora.

La película en cuestión es "**La canción de Buenos Aires**", una historia de un tal Juan González que hereda cuantiosa fortuna. Pero hete aquí que aparecen tres Juanes con datos similares. Y bueno, allí comienza la trama. Un Juan es apodado Sinatra por sus aptitudes cantables; otro, Brócoli, dada su aficción por la mentada verdura, y Poeta el tercero por sus inclinaciones literarias. Entre enredo va y enredo viene. Guillermo desovilla canciones y varios tangos, por supuesto.

En estas primeras semanas de marzo, según se informa, comenzará a rodar otro filme: "Una piba como vos". Siempre con el tango y Buenos Aires como marco indisoluble.

Habría que desearle buena suerte al muchacho, ¿no le parece?



Don **Osvaldo Pugliese** sigue cosechando aplausos por donde va. La temporada veraniega, iniciada por el maestro en Mardel durante febrero lo enfrentó nuevamente ante un público más que fervoroso. Con Pugliese la palabra éxito cobra un sentido especial. Y resulta realmente muy gratificante para los escribas decir que la notoriedad y el aplauso adquirido por Pugliese a lo largo de tantos años, es la consecuencia de una conducta artística ejemplar.

¡A Japón! Deberían instalarse caravanas con bebidas y sandwiches al paso para mitigar las extensas colas de tangueros que viajan a Japón. Que no se entienda la broma solo como las ansias locas de los muchachos de pasar unos meses en el país oriental. Los japoneses siguen firmes en su fidelidad para nuestra música ciudadana y nuestros compatriotas responden ampliamente a ese amor. Quien va para aquellos lares es Carlos García con su orquesta

—en rigor de verdad ya está en Japón—, acompañado por el primer bandoneonista Dino Saluzzi, el salteño versátil. Junto a ellos marcharon dos cantantes, Francisco Llanos y Nacha Roldán, con tobés y chaqueña, respectivamente.

Nacha, que mucho anda en el rubro folklórico, incursiona ahora por la canción ciudadana, "Madreselva" incluida.

Estarán tres meses por Japón y cubrirán sesenta ciudades. ¡Qué manera de hacer tango!

Luis Filipelli cumple doble labor: mientras por la noche actúa en un conocido local de la calle Talcahuano, por la tarde prepara minuciosamente su próximo "redondo". Muy pero muy laborioso.

Rubén Juárez y el **Negro** Raúl Lavié continuarán con el espectáculo que prepararon para el verano. En efecto, proyectan llevarlo por todo el país durante el invierno. Ahora lo han puesto también en Necochea. ¡Qué manera de llevarse bien sin comefir! Verdaderos modelitos los dos canoros.

"Domingos para la Juventud", el programa semanal que conduce Silvio Soldán y Leonardo Simons ha incorporado con acierto algo así como un certamen de "sabiduría tanguera". En él participan jóvenes de ambos sexos que tienen oportunidad de lucir sus conocimientos respecto de letras y músicas que pertenecen al patrimonio argentino.

Raúl Garelo, el hombre de la nostalgia, prepara su próximo disco. Uno de los temas está dedicado a su hija Martina, admiradora férrea de su papá.

Se comenta en el ambiente que Juan Mazzadi, pianista del Sexteto Mayor se retiraría del conjunto. ¿Causas? Las ignoramos. Una pena, ¿no es así?



ULTIMO TANGO EN BUENOS AIRES

PALERMO EN OCTUBRE

Tango.

*Hay un sitio y un mes y una rosa
y un perfume especial y una pena:
es octubre igual que otros años
pero ahora es octubre y apenas
se descubre lo que es estar solo
y mirar el color primavera.*

*De plaza Italia al río,
Palermo se ha estrenado
su nuevo traje verde
para olvidar el frío.
Llegan al trotcito
los últimos mateos
al aire muerto a gritos
del codo de Dorrego.
Secreto de parejas...
camino del Rosedal...
y el lago que refleja
promesas al pasar:
domingo, primavera,
la mancha, el tobogán,
la tarde volandera
y nada, nada más...*

*Mi soledad de octubre
no importa a los demás:
¡Palermo en primavera
no es sitio de llorar!*

*Letra de Federico Silva
Música de Armando Pontier*

Copyright 1969 by Melograf S.R.L.

EL HOMBRE DEL FUEYE

*Está sentado con su honda jaula en las rodillas,
de pronto, un reflector se enciende y, de alguna manera,
lo deja como si fuera una mariposa pinchada en su círculo
de luz. Y entonces...*

*Como una dura luna
de fasos y ginebra,
el foco solitario
lo tiene aprisionado.
Sí, está sentado y solo
en medio de la gente,
con los ojos cerrados.
Y sueña, sueña...*

*Mirando para adentro
se inventa los paisajes:
las pibas veinteañeras
que adornan las esquinas,
el rostro de Griseta,
la barra de Barquina,
de Pepe, de Catunga,
los versos de Barbeta...
Y más atrás aún, desde la infancia
Soler y Gallo al sur, parece ayer,
regresa de su estrella
la voz que no ha olvidado.
La tierna voz aquella
que siempre lo llamaba:
"¡Pichuco, que ya es tarde!"
La voz que no se cansa de volver.*

*Ese hombre gordo y fueye
tiene la desventaja
de ser una leyenda
guardada en una caja
No, pero no importa nada:
en medio de la gente
frasea sus nostalgias.
Y sueña, sueña...*

Tango.

*Letra de Federico Silva
Música de Armando Pontier*

Copyright 1968 by Ediciones Musicales Relay.

APENAS MARIELENA

*Marieleña, qué pena,
ambicionaba tanto:
las alhajas, las lucas,
los trajes de color...
que —soñando, soñando—
fue tan alto y tan lejos, tan lejos,
tan rápido y tan lejos,
que el sueño no creció.*

*Quiso pescar su estrella,
la encontré en un charquito:
resbaló al agacharse...
¡y se ahogaron las dos!*

Tango

Letra de Federico Silva Música de Armando Pontier

Copyright 1968 by Ediciones Musicales Relay.

*En Pompeya,
hasta el aire
tiene un aire
de tango...
Y tuvo Marieleña
las cosas que buscó:
se compró un solapero,
un pisito, un afiche...
Y derramó el estío
y enronqueció la voz...*

*Marieleña, la triste,
la de la historia triste,
fue del barro a la gloria
y de la sombra al sol:
cada vez que un recuerdo
sea sólo un recuerdo
—de invierno—
¡las frases de su tango
serán como un adiós!*



El uruguayo Federico Silva (1921) tiene una larga trayectoria como letrista de tangos famosos. Con sólo nombrar "Hasta siempre, amor", que realizó con Donato Raciatti en la década del '50, y lleva más de quinientas versiones como tango o bolero, o el celebrado "Qué falta que me hacés", de 1964, con Pontier, bastaría para señalar esa condición de autor exitoso. Periodista, estudioso del tango, conductor de innumerables programas radiales y responsable de columnas tangueras en numerosas publicaciones, ha reunido sus investigaciones en libros como "Informe sobre Gardel" e "Informe sobre Troilo", en los que aún informa-ción de erudito y gusto tanguero.

En esta oportunidad hemos reunido tres tangos de Silva con Pontier —con quien a compuesto largamente—, no demasiado nuevos pero sí poco difundidos. Dos de ellos pertenecen a la obra "Nuestro Buenos Aí

En esta oportunidad hemos reunido tres tangos de Silva con Pontier —con quien ha compuesto largamente—, no demasiado nuevos pero sí poco difundidos. Dos de ellos pertenecen a la obra "Nuestro Buenos Aires" que grabaran integralmente Pichuco-Goyeneche hace algo más de diez años. Tienen vigencia.

Volver a vivir

VICTORIA DÍAZ



Victoria Díaz, antes y después de un marido talentoso como fue Hugo Díaz, supo ser ella misma.

—“Todo está volviendo a ser como en los primeros tiempos, cuando yo empezaba a cantar y actuaba en la radio”.

Nosotros también recordamos a la Victoria Díaz de entonces, y a esa voz llena de Santiago y de tradición que cantaba “¡Qué lindos e

que cantaba “¡Qué lindo se ha puesto el pago!”. Casi sentíamos la lluvia correr por las acequias cuando Victoria cantaba.

Ahora, que realmente el pago se ha puesto lindo desde que se han construido canales de riego, y la lluvia y el agua de los ríos corren por canales, la imagen del pago renace con fervor. Con el mismo fervor con que renace el canto de Victoria Díaz.

—Hace siete años que no canto en Santiago. En cambio, hice una temporada en “La esquina del 40” en Buenos Aires, junto a Ruth Durante, Goyeneche, Federico,

—Cuando yo empezaba a cantar, Santiago del Estero me escuchaba por la radio. Ahora quiero volver a reencontrarme con mi gente. Recuperar la “s” de Santiago, de suerte y de satisfacción.

Dany Martín y todos finalmente me bautizaron “la Goyeneche del folclore, nos comenta divertida.

Felizmente la gente recuerda a Victoria Díaz y no solamente a la mujer de Hugo Díaz. Es que se trasunta en lo que interpreto, la seguridad tremenda con que me presento y por eso los trabajos me salen solos, sin necesidad de representante. A veces temo que actuando al lado de grandes figuras el público vaya a enfriarse cuando yo entro. Nada de eso. La gente me pide los temas de antes y hasta la juventud hace palmas y disfruta y se entusiasma. En las últimas peñas la cosa fue apoteótica, increíble. Tal vez es que uno madura y a la larga recibe todo lo que se ha sembrado.

Hace tres meses que hago peñas en el Gran Buenos Aires y pude apreciar que el público no me olvidó y sigue interesado en mi estilo tradicional. Me acompaña el Chingolo, un changuito santiagueño que toca la guitarra. Hacemos chacareras, gatos, escondidos, triunfos, en fin, lo de mi región. También hice varios recitales con mi hermano Domingo Cura.

Me siento más animada después de este reconocimiento del público, ya que cantar me devuelve la esperanza. Ya ven que la vida vuelve a sonreír.

Ahora sólo me queda desear volver a cantar en Santiago y lo digo con una copla:

¡Dios querida cuando vuelva, / que un viejito violinero / me toque una chacarera / de mi pago santiagueño!



Inicio aquí el tratamiento pormenorizado de la **Tradición Cultural Criolla del Noroeste**, cuya consolidación discurrió casi contemporáneamente con la que he venido analizando en las últimas notas. El ámbito geográfico en el que se movieron hombres y culturas, portadores de la forma cultural que he mencionado, está claramente delimitado, en general y en particular, en el N° 290, ocasión en la cual presenté el escenario y los personajes a la llegada de los españoles. En el N° 292, a propósito de la situación de contacto entre europeos e indígenas, di a conocer mi encuadre teórico y metodológico, como así también la explicación concreta de una serie de conceptos básicos, a saber, cultura criolla, tradición cultural, criollismo, criollidad y criollicidad, que he usado al estudiar la Tradición Cultural Criolla del Nordeste y la Tradición Cultural Criolla de la Pampa.

De aquí en adelante trataré la **Tradición Cultural Criolla del Noroeste** que se gestó en Santiago del Estero, la Ciudad Madre, a partir de su fundación en 1553. En esta oportunidad explicaré con cierto detalle la fundamentación teórica y metodológica que he usado, porque fue estudiando el cambio cultural en esta región de nuestro país que tomó cuerpo la propuesta que dio lugar a esta serie de notas, que son un desprendimiento de mi obra de conjunto titulada **Antropología Argentina. Una propuesta para estudiar el origen y la integración de la nacionalidad**. Buenos Aires, 1977, Ed. Bonum. La meta que persigo con estas notas es hacer conocer a la mayor cantidad de personas posible, y con la mayor claridad, los temas que preocupan a los estudiosos de la cultura que, como el autor, miran para adentro y para atrás, única manera de enten-

CULTURAS REGIONALES ARGENTINAS

por CIRO RENE LAFON

LA TRADICION CULTURAL CRIOLLA DEL NOROESTE

(Nota primera)



Tipo humano del noroeste (Bermúdez).



Pobladores de Susques (Román).

irreversible) de dos componentes: el componente hispánico y el componente aborigen, resultado, como dije, de un proceso de aculturación bilateral. Es algo nuevo y distinto, con existencia real, que no es ni española ni indígena. Esta realidad apareció ante mis ojos luego de pasar revista minuciosa a la documentación histórica disponible referida al siglo XVI. Para fines de ese siglo la colonización española en plena acción había desatado un proceso de aculturación de características muy peculiares. El período de ajuste no fue igual en todas partes, pero para 1600, se delineaba una cultura mestiza. Los aborígenes adoptaron vestidos, costumbres, animales y especies vegetales europeas, manteniendo las suyas y sus propias artesanías. La evangelización penetró verticalmente el rico mundo espiritual autóctono pero sin aniquilarlo, puesto que sobrevivió, enmascarado a veces, y a expensas de la tolerancia de los religiosos primero, y después, por una cierta disminución del celo evangélico en el siglo siguiente. El europeo, a su vez, sufrió grandes transformaciones, en contacto con hombres que le eran hostiles y con un medio al que tenía que adaptarse, con recursos naturales que todavía no sabía aprovechar.

La evolución de esta cultura mestiza —cultura criolla, como la bauticé— constituía un problema muy complejo: me enfrenté con el análisis de un intrincado proceso nada fácil de desentrañar, complicado por la falta de sistematización en los datos disponibles y la carencia de estudios al respecto. Esta cultura criolla aparecía como algo muy homogéneo, pero al mismo tiempo, pude comprobar que rápidamente adquiría peculiaridades regionales. La razón de esta rápida diferenciación



descansa tanto en las particularidades culturales preexistentes como en ciertas particularidades propias de los europeos. También comprobé que la hispanización del Noroeste no se expandió uniformemente como una mancha de aceite ni su intensidad fue constante en los siglos XVII y XVIII. Concretamente me vi frente a la necesidad de solucionar dos problemas concretos: cómo medir el grado de hispanización y cómo periodizar los acontecimientos ocurridos en los siglos mencionados.

3 METODO UTILIZADO

Enfrentado con la primera dificultad recordé que un antropólogo norteamericano, George Foster, había acuñado el concepto de "**cultura de conquista**" (prefero traducir así el original inglés **conquest culture** y no cultura conquis-

der el presente y de lanzarse hacia el futuro. Las soluciones no vendrán de afuera ni podrán ser encaradas ignorando el proceso que ha venido desarrollándose sin solución de continuidad desde el siglo XVI, según se ha visto en las notas precedentes. Por eso entiendo que mi tarea responde a un viejo precepto filosófico siempre vigente: *Nosce te ipsum* (conócete a ti mismo). Cuando esto se logre y nos conozamos a nosotros mismos, dejaremos de tenernos lástima y abandonaremos viejos estereotipos que nos traban la marcha, o que nos hacen creer que solamente un milagro o algún iluminado nos salvará del desastre.

2 LA CULTURA CRIOLLA DEL NOROESTE ARGENTINO

Ya he definido a la cultura criolla como una unidad cultural nueva que resulta de la suma algebraica (y como tal,

tadora, como se hace siguiendo la traducción mejicana) en su primer enfoque antropológico de la Conquista de América, allá por finales de la década de los años cincuenta. Esta unidad cultural de carácter integrativo, comprendía una serie de rasgos específicos de la Cultura española del siglo XVI que se impuso sobre las culturas aborígenes y se difundió rápidamente por el continente, tan rápidamente que para el último tercio de ese siglo había cubierto con un enduido uniforme desde Méjico hasta el Río de la Plata.

En ese momento comprendí que podía utilizar de esta unidad para solucionar mi problema. Me valí de ella de manera totalmente distinta a la concebida por Foster. La cultura de conquista estaba integrada por los rasgos específicos de una cultura (la cultura española del siglo XVI) que se difundieron muy rápidamente, en menos de cincuenta años, por todo el continente. Coincidió su definición con la definición de la unidad integrativa **horizonte cultural** que usamos los arqueólogos en la elaboración de los datos, que nos permite enfatizar la difusión horizontal de las culturas para utilizarlas como marco de referencia. Así se habla del **Horizonte Incaico** por la rápida expansión de la Cultura de los Incas y decimos "culturas preincaicas" y "post-incaicas". O del **Horizonte de Tiahuanaco** y hablamos de culturas pretiahuanaco o postiahuanaco. Del mismo modo podemos medir la intensidad de la aculturación según la mayor o menor cantidad de rasgos incaicos o tiahuanacotas que haya en cada caso. Por analogía, cuanto mayor fuera la cantidad de rasgos hispánicos, mayor sería el grado de hispanización.

La hipótesis de trabajo pareció perfecta pero su puesta en práctica me obligó a vencer otras dificultades derivadas de la nueva dimensión adjudicada a la cultura de conquista, no

CULTURAS REGIONALES ARGENTINAS

contemplada por su creador. Debí integrar una nómina de rasgos materiales, políticos, económicos y del ciclo vital que caracterizaron a la cultura que pasó a Indias, que se convirtió luego en el componente hispánico de la que llamé cultura criolla párrafos atrás, que completaron la escueta enumeración de Foster. La forma cultural implantada en el nuevo continente parece haber sido una selección determinada de rasgos que constituyeron, en un primer momento, un sistema homogéneo, como es fácil comprobar revisando su contenido, que a continuación consigno.

En el ámbito de la religión se trasplantaron las fiestas rigurosamente ortodoxas, a saber, Navidad, Epifanía, Reyes, Candelaria, Cuaresma, Semana Santa, Corpus, Asunción. Todos los Santos, Difuntos, lo que equivale a decir que pasó un Calendario religioso químicamente puro, sin concesiones a forma alguna de catolicismo popular, que arribaron más tardíamente, avanzado el proceso de colonización. Pasaron las festividades clásicas españolas y los autos sacramentales. Además cada ciudad grande o pequeña, como así también los pueblos de indios, tuvieron su Santo Patrono cuya fiesta se celebraba con toda pompa como se hacía en la península. Se introdujeron también las hermandades y cofradías, que sirvieron, poco tiempo después de integradas, para establecer cierto equilibrio social para indios y mestizos.

En lo político y económico se creó una burocracia organizada especialmente con organismos y funcionarios especiales. La acción colonizadora descansó en las encomiendas y repartimientos, que en cier-

tos lugares fue reemplazada en el siglo XVII por alcaldes y corregidores. En América no existieron los privilegios que había en España (fuero) y que se concedían a personas, a grupos o a ciudades. Se creó también una legislación **ad-hoc** que fueron las Leyes de Indias, aunque en la práctica nunca fueron aplicadas. Lógico complemento de estas medidas, la instalación del Monopolio como sistema de Comercio fue una consecuencia lógica. La misma uniformidad, dispuesta en las Leyes de Indias fue puesta en práctica para la fundación de ciudades y su trazado. Las calles tiradas a cordel, con la plaza central rodeada por la Iglesia, el Ayuntamiento, y el cuartel o el fuerte, se repitieron de un extremo al otro de la América Hispana.

En la agricultura se impusieron desde el comienzo las especies europeas como trigo, cebada, ajo, cebolla, pimientos, habas, frutales varios, que no excluyeron el cultivo de especies autóctonas, pero fueron dominantes. Entre los útiles de labranza, introdujeron el arado andaluz con sus aparejos, la azada enmangada, la hoz semicircular, el carro simple, la trilla en eras con yeguas o burros, el almacenamiento en sacos, la elaboración de parvas. Se introdujeron también técnicas específicas como la de arar en cruz, o denominaciones como "tierra de pan llevar", o sistemas de explotación como el de "medieros" y medidas como almud y fanega. En la ganadería fueron introducidas al comienzo ovejas, cabras, no mucho vacuno. Bueyes para arar. Burros y mulas para transporte y carga. Caballo para andar, de uso prohibido a los naturales, porque tenía el significado de un símbolo de prestigio. Aves y cerdos para comer. Abejas para aprovechamiento de miel y de cera para uso litúrgico, que aprovechó también de las distintas variedades de abejas silvestres autóctonas. Quizá pueda agregarse la trashumancia como una técnica de explotación ganadera de origen hispá-



Balsero de Guanacacne (Ibarra Grasso).

nico. Paralelamente se introdujeron ciertas formas especiales como jícaras y jarras con vertedera en los utensilios domésticos fabricados en cerámica importada, entre los cuales la más notable fue la de Talavera. Del mismo modo, la construcción de viviendas "a la española" se convirtió en práctica corriente condicionada en principio por la materia prima disponible, por la falta de artesanos especializados y de arquitectos. Las primeras manifestaciones concretas que aparecieron fueron las fábricas de ladrillos y tejas.

La vestimenta española tuvo rápida difusión como consecuencia del aprovechamiento de la artesanía textil aborígen mediante la introducción del telar español y de la rueca, que aumentó en rapidez de las tareas del hilado de los vellones. El rebozo y las faldas españolas reemplazaron la vestimenta indígena femenina y el vestido

sastreado se impuso en el sexo masculino. Perduraron hasta nuestros días algunas prendas como ojotas, poncho, **chullus**, fajas y chuspas.

Desde el principio se expandieron rápidamente buen número de creencias y costumbres españolas vinculadas con el ciclo vital, como "antojos" de las embarazadas, prácticas relacionadas con el tratamiento de la placenta, abstención sexual de la parturienta durante cuarenta días y otras del mismo tipo. Se impusieron totalmente el bautismo y el compadrazgo. Se implantó la separación sexual de niños y jóvenes, el noviazgo formal y el matrimonio religioso. Respecto de la muerte adquirió vigencia plena el ritual católico, desde la extremaunción hasta el velatorio, el entierro en féretro, la celebración del cabo de año, las novenas y funerales.

Se entiende que este siste-

4

RESULTADOS DEL PROCESO

ma cultural se implantó en bloque no bien los españoles se afincaron a lo largo de las distintas subregiones que integran el noroeste, intentando conservar intacta su unidad. Pero esto fue en vano, porque el contacto amistoso u hostil alteró su fisonomía inicial cuando se inició la aculturación con los grupos indígenas, a la que se sumó el mestizaje físico, imposible de evitar pese a prohibiciones y castigos. Así surgió la cultura criolla del Noroeste. El sistema cultural aborígen fue alterado profundamente por la acción de la cultura de conquista que actuó como cultura dominante, pero no fue anulado. Sobrepasado el primer momento de estupor frente a esa fuerza casi avasalladora, las culturas aborígenes absorbieron el golpe,

CULTURAS REGIONALES ARGENTINAS

El Curaca (Loqueyozie).



reacomodaron sus estructuras, adaptaron sus componentes a la nueva situación y se mezclaron indisolublemente con los invasores, dando cuerpo a la nueva entidad cultural, enmascarada en un fenotipo hispanizante, que en algún caso, no fue más que un enduido superficial.

En los primeros años pareció que la cultura criolla era homogénea, como ya dije al comienzo de esta nota, pero usando de cultura de

conquista a manera de paradigma, se puede reconocer claramente la aparición de configuraciones regionales que van individualizándose cada vez con mayor precisión. Así quedó resuelta la primera dificultad que me había planteado: poder medir el grado de hispanización. La segunda dificultad, la periodización del proceso, una vez delimitado el escenario donde se desarrollaba (ver N° 290, pág. 81, mapa de unidades espaciales del

Noroeste) la resolví en principio planteando los siguientes períodos: segunda mitad del siglo XVI, el siglo XVII, el siglo XVIII, el siglo XIX, el siglo XX hasta 1950, para estudiar los cambios producidos. Durante el transcurso de esos siglos asistirán al nacimiento, consolidación y deterioro de la Tradición Cultural Criolla del Noroeste, desperdigada hoy en una serie de áreas residuales discontinuas en las que todavía pueden reconocerse número variable de rasgos, instituciones y/o complejos culturales, restos de un gran naufragio cultural, que hacen las delicias de folkloristas *sui generis* que recogen y documentan sus hallazgos como quien junta mariposas de distintos colores, para exhibir luego, a la clientela cultural ávida de novedades, con total prescindencia de su real significación.

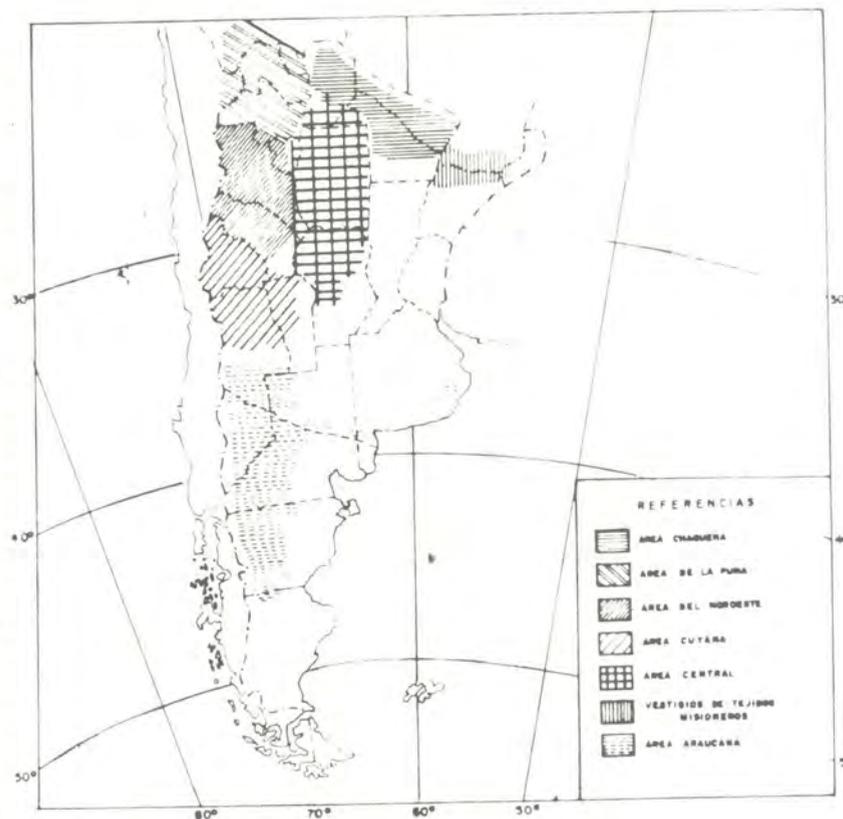
4.1. ANALISIS DIACRONICO DEL CAMBIO EL SIGLO XVI

Según expuse en el N° 290, para fines del siglo XVI ya siete ciudades, consecuencia del Proceso Fundacional, aseguraban la estabilidad de la ocupación española, que fue complementada por la acción evangelizadora, que adoctrinó y encomendó a gran número de indígenas. La vida en esos primeros años no fue fácil. Las ciudades, que no eran sino pobres caseríos, empezaban a crecer con ritmo dispar. Algunas se enriquecieron, con abundante ganado y muchas estancias, pero a costa de penurias y padecimientos, a las que había que agregar las dificultades naturales del medio y la carga de los impuestos.

El ganado caballar que trajeron los españoles de los primeros tiempos proliferó de ahí en adelante. Cabras y cerdos entraron con Núñez del Prado. En menor escala entró también el ganado vacuno procedente del Alto Perú. El trigo y la cebada se expandieron ha-

cia el norte a partir de Santiago del Estero y llegaron a Salta entre 1560 y 1570. Lo mismo ocurrió con otras semillas, como la avena y otros vegetales como algodón y ajos. La alfalfa estaba destinada a ocupar un lugar de privilegio entre los demás cultivos. Según las posibilidades se sembraban los productos locales como maíz, papa y quínoa, o los europeos, como trigo, cebada o alfalfa. El algodón cobró importancia desde el comienzo, enseñando al indígena a cultivarlo y a utilizarlo. Se favoreció notoriamente la industria textil que andando el tiempo surtiría al Alto Perú y llegaría a servir de moneda. El comercio no era demasiado intenso en tanto que la economía fue de autoabastecimiento, hasta tanto empezó el Noroeste a servir a la zona de influencia de Potosí. Prevalció el trueque como sistema de intercambio y empezaron a explotarse algunas minas en la Puna. Había pocos molinos de granos y el pan era malo y escaso.

La encomienda obligaba a reducir a los indios, a formar pueblos de indios con iglesia, cementerio, cárcel y aposento para los funcionarios encargados de dar sello europeo a los indios, que debían cumplir con el servicio de la mita, que fue exagerado y convertido casi en una esclavitud. Estos pueblos tenían sus caciques, adoctrinados y obedientes. En algunos lugares, como en Humahuaca, se dieron tierras para cultivos y se formaron verdaderos pueblos. Estas comunidades perduraron en ciertos lugares como Aimogasta hasta hace pocos años y también en ciertos lugares de Tucumán, como Amaicha. Relictos de estas viejas comunidades pueden reconocerse en varias zonas del gran noroeste. Los funcionarios españoles y los Cabildos dominaban la situación. Los religiosos aceleraban el cambio enseñando la nueva religión, que predicaba obediencia y mansedumbre. La importancia de la religión se comprueba con el fun-



Áreas de tejido aborigen (Millan).

cionamiento de un sínodo en Santiago del Estero, ya en 1597, que fija "normas para construir familias indias" y para "que se propague la raza".

La hispanización estaba en marcha ayudada por los caciques sometidos, que sirven a los funcionarios españoles, a los que se sumaron muchos indios yanacona que fueron a servir a los centros poblados y luego volvieron a su tierra totalmente aculturados. Está claro que la hispanización fue mayor en los centros poblados y en su área de influencia, en los cuales funcionaban a pleno los tres instrumentos del cambio cultural: encomienda, tributo y evangelización, mientras que en los lugares alejados de las vías de circulación cultural, bien pronto se logró un cierto equilibrio que perduró largo tiempo.

La acción de los españoles a través de la encomienda afectó la estructura vital de la sociedad indígena al perder el

indio el control de la tierra y a veces, la propia tierra por no poder pagar el tributo. Esta situación se agravó con la introducción de productos agropecuarios extraños y los instrumentos y herramientas nuevos que se impusieron al indio. El tributo contribuyó a dar mayor fuerza al proceso, porque los europeos exigían lo que ellos deseaban y lo cobraban en especies, de tal modo que los indios cultivaban según los viejos usos para ellos y según los nuevos usos para sus acreedores. La evangelización contribuía notoriamente a la aceleración del cambio, enseñando su misión y regulando casi a toque de campana, la vida diaria en los pueblos de indios. La presión social también hizo lo suyo: el indio no podía aspirar a nada en esta sociedad colonial que está empezando a consolidarse, aunque las leyes escritas no se cumplen. La presión religiosa persigue a la religión indígena, que se replie-

ga sobre sí misma, tanto que las divinidades indígenas parecen derrotadas en los primeros tiempos.

La gravitación de la cultura indígena en la de sus vencedores parece irrelevante en esta época inicial, si bien los españoles aprenden a cultivar y consumir el maíz, el ají, la quinua y otros frutos, aprendiendo a la vez ciertas técnicas de cultivo y de riego. También hicieron uso de yerbas medicinales, usaron morteros indígenas para moler y construyeron silos y graneros al uso local. La acción social de la cultura indígena empezará a tomar cuerpo rápidamente a través del mestizaje y de algunos blancos que adoptaron el estilo de vida de los pueblos de indios que concretará la cultura mestiza.

En los primeros cincuenta años de aculturación parece a primera vista que el triunfo de la cultura dominante es total y avasallador, pero la cuestión no es tan simple. Hubo enconada resistencia que fue más guerrera que cultural en cier-

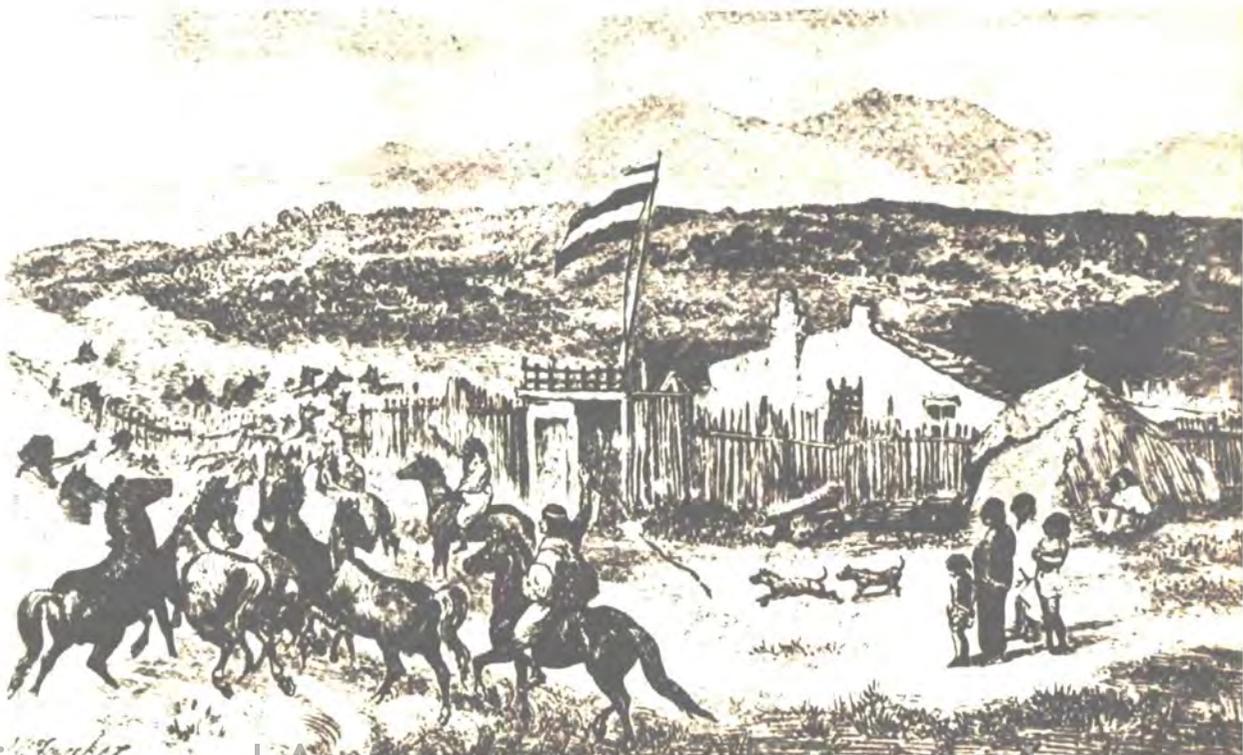
CULTURAS REGIONALES ARGENTINAS

tos lugares, como en la Quebrada de Humahuaca o en Calchaquí, que paradójicamente, contribuyó a la españolización de algunos grupos. Ocurre que la que he llamado **situación de contacto** no ha sido analizada en profundidad por falta de especialistas en el estudio y aprovechamiento a fondo de la documentación histórica, única fuente que arrojará luz sobre el fenómeno de choque entre ambas culturas. Ahora que contamos con un paradigma de la cultura española que pasó a América como el que he presentado, se facilitará notoriamente el diagnóstico antropológico cultural de la

vida colonial de los siglos XVI, XVII y XVIII.

Las causas de la poca resistencia cultural en los primeros tiempos proceden seguramente de aculturación anterior, en las regiones de influencia incaica o atacameña, a la falta de coherencia política y social de ciertos grupos, a la predominancia de población rural dispersa y, al poco tiempo de iniciada la ocupación, a la disminución del número de individuos.

Resulta evidente que para comienzos del siglo XVII la hispanización avanza lenta pero segura, pero no de manera uniforme ni regular. Existen ciertos grupos y regiones que son totalmente hostiles y oponen resistencia, algunos de los cuales demoraron más de un siglo en ser sometidos. Pero ya para fines del siglo XVI la mestización, imposible de ser impedida, introducirá un nuevo factor en el proceso que adquirirá características nuevas a partir del siglo siguiente, de las que me ocuparé en la próxima nota.



DON RAFAEL ROSSI

**A LOS 83 AÑOS
TRABAJA
COMO CUANDO
CONOCIO
A GARDEL**



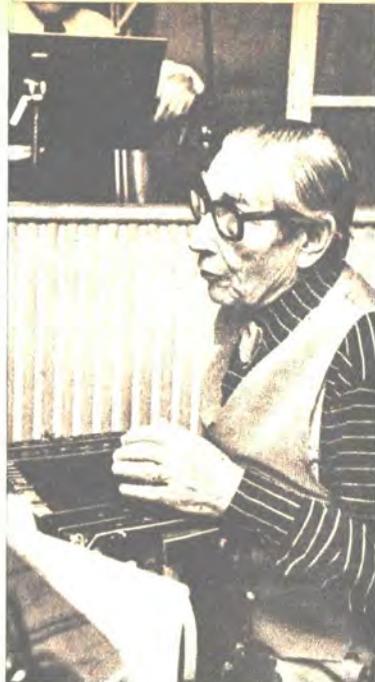
Que don **Rafael Rossi** es uno de los músicos populares de mayor trayectoria en el rubro típico, es cosa que pocos conocen.

Claro, si sabemos que este intérprete tradicional nació en Mercedes un 28 de diciembre de 1896, y que en este momento se apresta a grabar un nuevo larga duración, es evidente que estamos en presencia de un caso inusual. Y no es todo. Don Rafael, a los 83 años, es quien dirige su propio conjunto, hace los arreglos y toca el bandoneón como un exímico exponente del instrumento.

—Conoció a Gardel, alternó con los grandes del tango, grabó más de mil temas, ¿cómo se llega a hacer todo eso don Rafael?

GARDEL LE GRABO 16 TEMAS DE LOS 1.600 QUE REALIZO

—Uno no se da cuenta. Con el tiempo recién tal vez logra reparar en todo lo hecho. Son muchos años, muchas emociones que uno va juntando para fundar los recuerdos.



—¿Cuántos temas suyos grabó Gardel?

—Exactamente 16. "Senda Florida", "Corazoncito", "Como abraza a un rencor" y otros. También "Sos de Chiclana". Fue y es un orgullo permanente para mí haber sido elegido por don Carlos Gardel para cantar mis canciones. No es cosa que a uno le ocurra todos los días. En aquel tiempo había cientos de temas para elegir. Mucha gente escribía tangos y muchos también eran los músicos. Fue una época realmente inolvidable.

—¿A qué edad debutó profesionalmente?

—Le voy a decir bien cuando fue. Fue en 1912 cuando tenía 15 años, el tango todavía era un género de las márgenes, se interpretaba en los prostíbulos. No era aceptado aún socialmente. Yo andaba por entonces con mi bandoneón tocando en esos lugares.

—¿Qué músicos recuerda con mayor cariño?

—Fijese qué pregunta que viene perfecta. Yo estoy preparando un larga duración con temas de uno de los grandes de la música ciudadana, uno de los precursores: Juan Maglio "Pacho". Todos los temas son de él en este trabajo. Creo que "Pacho" fue una de las personalidades que mejor recuerdo de ahí que este trabajo sea de algún modo un homenaje.

—¿Alguna vez interrumpió su actividad durante su carrera?

—Nunca m'hijo. Son 68 años sin interrupciones. Fijese además que yo mismo hago los arreglos, dirijo el conjunto, estudio los temas y busco el repertorio.

Sin dudas, don Rafael es el artista de mayor trayectoria entre los que se hallan en actividad en la Argentina. Además, ¿quién no ha bailado al ritmo de don Rafael Rossi?

ORLANDO GEREZ

Con el pago en el alma

Quien desde niño lleva prendida la estrella de la sensibilidad musical se vale de todos los medios para alcanzar su mira.

Lo único que necesita el artista es el empuje. El de su propio espíritu o el que le den los demás.

Orlande Gerez tenía el de su tierra. Con eso le bastó para sacarle por sus propios medios todos los secretos que tiene el bandoneón.

Pampa Muyoj le sugería el ritmo de la chacarera en los cascos de los caballos. El viento cargado de arena le arrancaba la queja de las vidalas. Y apenas tuvo 17 años decidió que debía sumergirse en la teoría, el solfeo y la armonía para que todo eso que sentía tuviera un cauce lógico. Viajó a la capital santiagueña para estudiar en la academia de Gabriel Esper.

Orlando Gerez hecha una mirada retrospectiva a su labor y sin duda se siente satisfecho. El mismo hace la evocación.

—Organicé mi primer conjunto en la vieja LV11 Radio del Norte con el que comencé a hacer giras por el interior de la provincia. También ese año '58 le dediqué mi tema "Chacarera de Pampa



Más de cien composiciones y una veintena de éxitos jalonan el itinerario autoral e interpretativo de Orlando Gerez, santiagueño de Pampa Muyoj.

Muyoj" a mi pueblo natal, a la que le siguen otras composiciones como "A mi paisanita". Después de diez años de intensa actividad actuando por el interior grabé mi primer doble en 1968. Ese fue el comienzo de todo lo que significa mi carrera, y se sucedieron los discos y las actuaciones sin cesar hasta ganar un nombre que es mi propio respaldo y estímulo. A lo largo de tanto quehacer integré las orquestas típicas "Refa-si" y Los Ases del Tango porque mi bandoneón tenía acogida para todos los ritmos. Actualmente mi conjunto cuenta con Carlos Ponce en bandoneón y Ramón Artaza y Ramón Chaves en canto y guitarra.

Esta es la historia, a grandes rasgos, de un santiagueño que quiere a su tierra y a su música y que, por suerte, encontró un público que lo quiere y que gusta y baila su música. "Esto es todo lo que me interesó siempre y todo lo que me dio Santiago. Esto me hace feliz, porque me hace ver que no ha sido vana la decisión que tomé a los 17 años. Y todo el dolor que me costó dejar mi suelo ha sido justificado"

Galardón importante para La Plata



El conjunto La Enramada, integrado con egresados y alumnos de la Escuela de Danzas Tradicionales Argentinas "José Hernández", de La Plata, ha sido galardonado con el primer premio en el certamen organizado por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Educación de la Provincia de Buenos Aires con la participación de las Direcciones de Cultura Municipales La Enramada, con un vestuario tradicional de la época de 1840 a 1850 aproximadamente, en el que se vela al gaucho de chiripá y botas de potro, al militar fortinero, y por supuesto, a

la paisana de alpargatas y de pata al suelo, también logró el máximo lauro en los rubros de danzas de conjunto, pareja solista y malameador.

Las interpretaciones de La Enramada, con ajustado criterio y respeto por las formas coreográficas tradicionales, como así también el acompañamiento musical, realizado por Jorge Suárez y Tata Echagüe, fueron recibidas con muestras de entusiasmo por parte del público asistente a la reu-

nión final, realizada en la localidad de Mar del Plata, y con aprobación unánime del jurado convocado por la Subsecretaría de Cultura.

Delia Ausili, Beatriz Martínez, Teresita Pereira, Liliana Pérez, Marta Saavedra, Hugo Frezzini, Roberto González, Horacio Groba, Juan Carlos Luna, Felipe Pérez y Jorge Suárez fueron los encargados, entonces, de lograr para La Plata una nueva distinción tradicionalista.

LAS VOCES BLANCAS

J. O. PRODUCCIONES

Ayacucho 1204 - 1º A (1111)

Tel. 797-3161 - 84-3993

CAPITAL FEDERAL

Tel. 42-2423

Jorgelina Orona

Representante exclusivo



JOSE PRIMO VECCHI

*Una vida de
hierro o el hierro
con vida*

*Aires de zamba,
un hierro creado
y realizado por
José Primo Vecchi.*



Audaz concepción escultórica de Gaimari llevada al hierro por Primo Vecchi.

—No estoy atado a ninguna escuela, dice José Primo Vecchi, escultor mendocino autodidacta. Trabajo cuando estoy predispuesto o motivado por alguna situación particular.

—¿Calificaría como arte ingenuo lo que usted hace?

—Yo defino como arte ingenuo la obra que nace de sentimientos de la vida cotidiana.

—¿Puede vivir de esto?

—Para mi supervivencia hago artesanías de hierro forjado, trabajado a fragua. Vivo tranquilamente con todas las comodidades de la clase media aunque no tengo casa propia, por lo que alquilo donde estoy viviendo.

Y hace siete años que trabajo con las puertas del taller cerradas porque no doy abasto y recibo encargos por relación, pero el volumen de trabajo me supera en cinco veces las posibilidades de realización.

—¿Y en qué momento puede dedicarse a lo suyo si está siempre haciendo cosas para los demás?

—Mi obra plástica está hecha en mis horas de descanso, fuera de las ocho horas normales de trabajo en la herrería. Los sábados y domingos trabajo a veces hasta las cuatro de la mañana.

—¿Y los motivos de inspiración?

—No repito jamás el motivo de una obra. Todas son de soldadura eléctrica directa que es un sistema mío, único en el mundo. Voy modelando con la soldadura y el trabajo queda tal cual sale de la máquina. Hay complementación, por la parte de la tropa la

hago con soldadura autógena para calentar algunas partes donde se necesita modelar. Mi preocupación es el hombre, el ser humano en la parte material y espiritual. Toda la angustia del hombre.

He dado forma a una creación del escultor Gaimari, que es la cúpula de la Asociación Bancaria de Sarmiento 337 de Capital Federal. También colaboré en la realización del monumento abstracto de la escultora Lidia Juárez, que ganó el Primer Premio Nacional de este año.

—¿Y actualmente, prepara alguna muestra?

—Trabajo permanentemente. Tengo en madera, "Gestación" y "Cuando los sueños tienen luz". Entre los mármoles y alabastros está "Confesión". Hice cuarenta exposiciones colectivas y dieciocho individuales, obteniendo dos primeros premios. El de la Municipalidad de Moreno con "Amor, paz y trabajo" y el de Municipalidad de San Justo con "Tango porteño".

Actualmente estoy preparando madera para presentar una muestra individual en Rubinstein, de Mar del Plata, entre el 11 de febrero y el 21 de marzo. Una de las obras se llamará "Alfonsina y el mar". Y cuando quiero variar un poco, también pinto. Ya ve entonces, que he dedicado mi vida a esto que es lo único que me motiva plenamente. Toda mi vida está puesta allí, en esos mármoles, en esos hierros. Y yo les doy vida. ¿Para qué más?



ASOCIACION

"EL FOGON DE LOS GAUCHOS"

DE CORONEL PRINGLES

(por Adolfo R. Gorosito, corresponsal de Folklore en el Sudeste.

Una entidad criolla desde su nombre. Porque resulta obvio destacar en esta nota la idea de "fogón criollo" con la intimidad tempranera del hombre de campo, que en la caricia natural del ambiente al reavivar las llamas encuentra la invitación a la conversación sin urgencias, al relato oportuno, a las reflexiones o a la confianza.

En junio próximo cumplirá 32 años de actividad. Comenzó con jineteadas, almuerzos populares y destiles. Un grupo de amigos, identificados con el amor al acervo nativo, concretó la idea y la institución que está cumpliendo una trayectoria ejemplar, afianzándose en el cariño y respeto de su pueblo y su zona, está en la mayoría de edad.

Así es la Asociación "El Fogón de los Gauchos", de la ciudad de Coronel Pringles, ubicada a 90 kilómetros de Tres Arroyos, partiendo desde ruta nacional N° 3 hacia el noroeste por ruta provincial 85.

Contenidos en una manzana bastante céntrica del ejido urbano pringlense un salón para espectáculos, un museo histórico regional (que por sí mismo reclama una nota aparte), un hermoso parque circundante, escenario al aire libre y varios quinchos completando el conjunto, constituyen la sede social de la institución. También posee una chacra de 50 hectáreas, en la que están delineados los pormenores de un "campo deportivo", escenario de domas, reuniones hípicas y (concesión al "ruido" de nuestro tiempo) competencias automovilísticas. Otra chacra más, en lugar aparte, donde está instalado el



El "semillero" que asegura la continuidad de homenaje a la tradición desde ya y para siempre: la Escuela de Danzas.

Polígono "Fuerte Belgrano", forma parte del consolidado patrimonio de la Asociación nativista.

¿Cuánto nos quedará excluido de esta síntesis? Diremos como corolario que la continuidad de esta tarea formativa y de homenaje permanente a las expresiones más puras del pasado regional, está asegurada por su Agrupación Folklórica (ballet, conjuntos, solistas, cantores, recitadores, y

todo cuanto compete a la recreación estética) y la Escuela de Danzas, con la dirección de profesores de jerarquía, en la que practican la amplia gama de bailes nativos desde niños de cinco años de edad hasta adultos sin otras limitaciones.

Gente cordialísima la de "El Fogón de los Gauchos". Forman parte de un movimiento regional con afinidades en inquietudes para realizaciones trascendentes. Así lo expresaron a Revista Folklore, que desde ya puso un mojón afectivo en "la Capital de los lanares", como se denomina en la ruralia bonaerense a Coronel Pringles.

Los integrantes de la Agrupación Folklórica de "El Rincón de los Gauchos", en plena actuación ante su público.



Subvencionado por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano, realizó un trabajo de investigación folklórica en varios departamentos de San Juan: Calingasta, Jáchal, Valle Fértil y Caucete.

Una comisión integrada por Alberto Rodríguez, presidente de la entidad citada, Elena Moreno de Macía, secretaria general y Carmen Nelly Rodríguez, vocal, realizó la gira que empezó en Calingasta.

CALINGASTA: Pueblo de los Colorados o de Calín, es un valle de extraordinaria belleza regado por el río de los Patos.

La primera visita fue para el Intendente, señor Claudio Tinto. Por hallarse ausente, la delegación fue recibida por su señora esposa, Doña Adela López Montilla de Tinto; es maestra y hace treinta y cuatro años que vive en Calingasta. Ascendientes de su esposo figuran entre los fundadores de Calingasta. Ella está enamorada de las bellezas del lugar, que conoce y ha recorrido palmo a palmo. Habló con vehemencia del Alcázar, de los ríos, de los picos que se miran desafiantes: el Aconagua y el Mercedario, de la amplitud del valle claro y acogedor.

La señora de Tinto se apasiona cuando habla de las bellezas naturales de Calingasta. Describe el Alcázar: "un castillo hecho en el aire, dice, lleno de leyendas". Nos invitó a visitar estos lugares y se ofreció de guía; pero tuvimos que privarnos de este placer por ser la finalidad de nuestro trabajo detectar fenómenos folklóricos, y no tener tiempo

Ceremonias Religiosas Populares Aceptadas por la Iglesia Católica



Década del '30. El pastor baja al valle con su majada para cumplir con la Virgen.

para proporcionarnos tal deleite, lo dejamos para otra oportunidad. La informante habla con pena de la pobreza folklórica de Calingasta, si se compara con Jáchal o Valle Fértil. Atribuye este fenómeno a la influencia chilena. La población obrera es en su mayoría de esta nacionalidad, y muchos industriales y terratenientes también lo son.

Muchos chilenos residentes creen que Barreal, perteneciente al distrito de Calingasta, es parte de Chile. Tienen de patrona a la Virgen de Andacollo, a la que veneran y rinden culto de la misma manera que lo hacen en el país trasandino.

"Tengo la seguridad, nos dijo, que el ochenta por ciento de los obreros mineros son

chilenos; y hay una razón: el chileno conoce la montaña, la domina y sabe extraer el mineral que guarda en sus entrañas.

Nuestro hombre, en cambio, es agricultor; sabe labrar la tierra y esperar la cosecha".

Nos narró leyendas en las que se aprecia la influencia indígena, cosa que también se advierte en las festividades religiosas.

FESTIVIDADES EN UNO DE LA VIRGEN DEL CARMEN

Pese a lo heterogéneo de la población, alrededor de siete mil habitantes, la fe en su patrona, la Virgen del Carmen, la hermana y la iguala.

Las fiestas se inician con la

novena en honor de nuestra Señora, y culminan el 16 de julio con la procesión que saca del templo la imagen y la pasea por la calle principal.

La capilla data del año 1686. Es histórica y en ella hay recuerdos del paso de Sarmiento que pernoctó allí.

La imagen de la Virgen traida de Chile, procedente de España, ocupó el altar mayor al erigir la capilla. Esa imagen duró hasta principios de este siglo, pero fue robada y suplantada por otra, que pronto se hizo acreedora, como la anterior, del amor del pueblo.

COLABORACIÓN DE
ACTORES
HONORABLES

La preparación a todo lo atinente a los actos religiosos está en manos de comisiones de hombres y mujeres que vienen realizando esas funciones desde sus ascendientes más lejanos, y que reciben por herencia la comisión de continuar la obra de sus antepasados. Una comisión de señoras que honrosamente se llaman **"cuidadoras de la Virgen"**, tienen a su cargo el cuidado de todo lo que se guarda en la capilla: los manteles y demás objetos con que se adornan altares, andas y la imagen misma, limpieza del templo, iluminación, preparación de quioscos en el exterior, etc.

Por otra parte existen los **"Chinos de la Virgen"**, que son los **"bailadores"** en su honor.

No se le da sentido despectivo a la palabra chino. Por el contrario, es un timbre de honor ostentar tal nombre.

Está tan acendrada la idea de que ser bailador de la Virgen es misión honrosa, que la señora de Tinto nos contó la siguiente anécdota:

En la escuela que dirige, los niños, hijos de padres pudientes del lugar, hablaban sobre las últimas adquisiciones logradas por sus progenitores:

—Mi papá ha comprado otra sidrera.

—El mío, un auto nuevo. Un Torino cero kilómetro.

—Nosotros tenemos las manzanas más ricas del valle.

Y así seguía cada uno tratando de aventajar a los demás en riqueza material.

Un negrito, de cabellera irsuta y ojos muy negros, observaba y escuchaba absorto. De pronto, a su mente acudió una idea: el rostro antes asombrado se iluminó y con arrogancia se mezcló al grupo de los poderosos, y dijo con suficiencia: "Mi papá es bailador de la Virgen".

Los demás lo miraron, y desde ese momento fue admiración y respeto.

Esta foto fue tomada en 1932, en Calingasta, en ocasión de las fiestas en honor a la Virgen. Son indios que llegan desde Chile para la celebración.



ETIMOLOGÍA DE LA
PALABRA CHINA

Desde hace mucho tiempo se usa la palabra **"china"** con sentido despectivo que no tiene nada que ver con su origen incásico.

En quichua, los animales, sean machos o hembras, se designan con un nombre, a diferencia del español que tiene nombre distinto para cada sexo: caballo, yegua; vaca, toro; carnero, oveja, etc.

En quichua para hacer comprender que se refiere al macho o a la hembra de una especie, se le antepone las palabras **orkho** y **china**. Ejemplo: **orkho** guanaco, **china** guana-

Ceremonias Religiosas Populares

Aceptadas por la Iglesia Católica

co; orkho vicuña, china vicuña, etc.

La palabra **china** indica el sexo del animal y nada más.

La costumbre entre las familias pudientes de la Argentina y de otros países americanos, las hijas tuvieran su chinita, viene de un hábito de la religión incásica: en los templos del Sol tenían dos grupos de guardianes: uno formado por hombres de noble ascendencia, y el segundo por vírgenes escogidas entre las jóvenes más hermosas, de noble estirpe a las que se llamaba "sellas", muy parecidas a las vestales de la Roma antigua; se las denominaba Intipchinan, esclavas o siervas del Sol. Pero jamás intiphuarman (mujeres o esposas del Sol).

Intipchina, significa sierva

o criada, jamás esposa o mujer del Sol.

A la "sella", una vez terminada su función, el Inca le daba rentas y una joven para que la sirviera que llamaban **china** o "aella china", pero nunca china "aella".

Por lo expuesto se comprende que la costumbre incásica seguida en los templos con las "aellas", es igual a la que han seguido las familias pudientes con sus hijas: cada una tenía una china para su servicio. Esta costumbre fue desapareciendo al igual que el significado genuino de la palabra.

Hoy sólo se usa la palabra china, en forma despectiva, aunque excepcionalmente hay quien la emplea cariñosamente.

El poder de las costumbres

hace grandes transformaciones.

Reminiscencias o falsas afirmaciones, sin duda, hicieron que estos hombres que consagran sus danzas a la Virgen, quisieran ser algo así como las antiguas "aellas", y para llevar su nombre quichua, nada mejor que masculinizarlo y se llamaron chinos de la Virgen.

Desempeñan esta función mientras pueden bailar y cuando dejan de hacerlo conservan el nombre hasta la muerte: **fui chino de la Virgen**, honor que legan a sus descendientes.

Es digno de apreciar el respeto con que los chinos de la Virgen manejan, cuidan y mejoran cada día el traje que visten en ocasión de bailarle a la Virgen. Este es de telas claras: blancas, rosadas, celestes, satinadas casi siempre con adornos de lentejuelas y espejitos. El pantalón es largo y la chaqueta corta; en la cabeza llevan una especie de vincha adornada también con los mismos elementos y con cintas colgando sobre la espalda.

El origen de esta vestimenta es chileno, pues en Andalucía, Chile, se visten de la misma manera. Remontándonos en el pasado, podemos decir que es hispánico con mezcla indígena. Estuvimos para carnaval en España, en un pueblito de Andalucía y tuvimos la oportunidad de ver una comparsa vestida en forma semejante a la de los chinos de la Virgen. Unos usaban pantalones iguales a los de estos; otros, faldas cortas con los mismos colores. En la cabeza, en lugar de vincha, un sombrero plano forrado con la misma tela y con cintas colgando en la espalda. Los adornos eran los mismos, muchos espejitos y lentejuelas. Los llaman comparsas de tonelete.



Imágenes que presidieron antiguas ceremonias religiosas sanjuaninas.

La vincha infiere al traje características indígenas que se mezclan con la herencia española. El origen es, pues, hispano-indígena.

Se acompañan en las danzas con flautas de caña y quena, también indígenas. En España lo hacen con guitarras, zambombas y matracas.

El paso de la danza es característico: pasito corto, saltadito (punto atrás). **Los bailarines de la Virgen no dejan de bailar durante toda la noche.** Cuando termina la procesión y la imagen vuelve al templo, los chinos quedan en el atrio mientras los demás se reúnen a cantar tónadas y bailar cuecas y gatos en las enramadas preparadas en la ocasión, en las que se venden platos típicos: empanadas, locro, sopapillas, pasteles, torta de trilla; se ceba mate y se bebe vino en abundancia; antes se tomaba ginebra, aguardiente y aloja, bebida esta última que ya no se prepara.

Una nota moderna introducida es la realización de quermeses de beneficencia, en quioscos levantados en los alrededores de la iglesia.

Los cerros se ven iluminados con luces de antorchas que bajan y suben de los que vienen y van, ya que al valle llegan infinidad de promesantes de toda la provincia y de Chile.

Los instrumentos que sin ser folklóricos de la región, se ejecutan en oportunidad de estas fiestas, son: **el bombo, la caja, la flauta y la quena.**

Además de asistir a la procesión, muchísima gente viene al valle para realizar el matrimonio religioso y bautizar los hijos, ya que esto se hace una sola vez al año por la gente del estrato folk que vive alejada de la iglesia.

RECOBRARON ESPLENDOR

Nos dijo la señora de Tinto que hace unos años un cura muy celoso en lo referido a la conservación de la liturgia pura, quiso reducir a lo estricta-



Listos para la inminente procesión en Calingasta, San Juan, años '30.

mente ortodoxo los actos en honor de la Virgen: prohibió las danzas de los chinos de la Virgen, las veladas en los ranchos donde se realizaban bailes y fiestas que terminaban en borrachera. Esta actitud del sacerdote produjo en el pueblo una verdadera crisis de fe. Dejaron de venir de todos los pueblos los promesantes con sus ofrendas; se arrinconaron los bailarines y sus familias que no concebían las fiestas de la Virgen sin esos aditamentos folklóricos. En una pa-

labra: se enfrió la fe.

Un nuevo párroco, conocedor de la proyección social del folklore, volvió a permitir las antiguas prácticas y desde hace dos años las fiestas en honor de la Virgen del Carmen, han recobrado en Calingasta su antiguo esplendor.

N. de la R. Este trabajo fue presentado por el Instituto de Investigación y Divulgación del Folklore Cuyano en el IV Congreso Nacional de Folklore de Jesús María, Córdoba



UNA HERENCIA INESPERADA

Se acabaron las "vacas flacas" para el Dúo Herencia.

Melania Pérez y su marido Hicho Vaca —re-
puesto del accidente sufrido junto a Los Can-
tores del Alba— iniciaron el año con un casi
"prode" de la buena suerte. Ganaron el juicio
que sostenían con un tercero en discordia, pre-
paran un LP a "todo trapo" donde les acompa-
ñan Kelo Palacios, Domingo Cura y Domínguez
entre otros importantes músicos del medio, y
fueron contratados por varios lugares noctur-
nos en Buenos Aires. ¿Se le puede pedir más?



VUELVE POR SUS FUEROS

Nada menos que el romántico Leo, que ha-
bía compartido su fama de baladista con la de
"manosanta", ha sido recuperado para la músi-
ca folklórica en nuestro país.

Para ello ha llegado especialmente desde
México, capital donde reside, integrándose al
conjunto Los Manseros Santiagueños con
quienes tras arduos ensayos van a hacer arder
el sol de su provincia con las chispas que les
sacarán a las chacareras que han preparado.

Leo "Mishki" Dan no quiere incorporar cha-
rros en el grupo.

SENTIDA DESAPARICION

Alberto Martínez, representante de SADAIC
ante la Sociedad General de Autores de Espa-
ña y autor de celebradas obras como "Andra-
jo" con Discépolo o "Yo tengo un pecado nue-
vo" con Mariano Mores, ha fallecido en Madrid
donde residía.



LUNA, CRITICON

No sabemos en qué canción, Argentino Luna
va a protestar por la ausencia de la música su-
reña en el Festival de Cosquín '80.

Como se siente también personalmente
afectado, va a retar a duelo criollo al cacique
Cosquín y a don Camín.

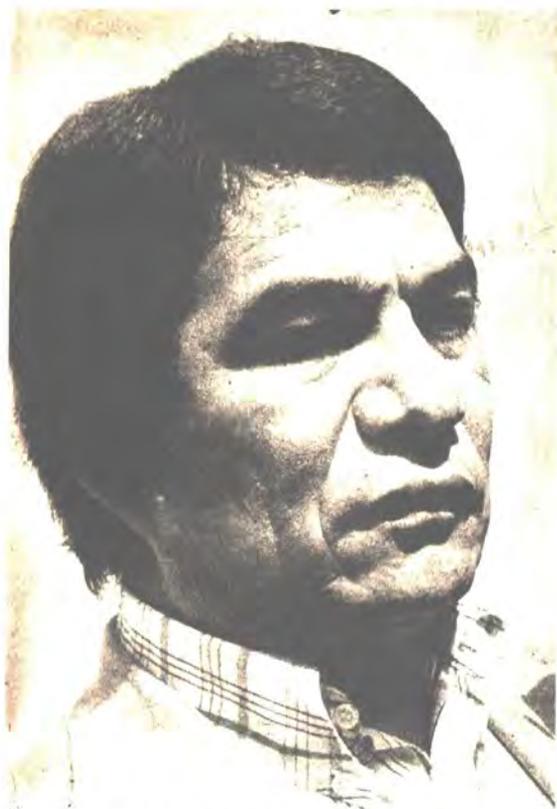
ESPERADO RETORNO

Se concreta la noticia largamente esperada
por los amigos y admiradores de la Peña de
Fanny que luego de una larga temporada de
descanso por razones de salud ha regresado
dispuesta a reiniciar las animadas tertulias en
su vieja y conocida peña.

Veinte años de ininterrumpida labor cose-
chando amigos de los cuatro puntos cardinales
del país, el '80 marca un nuevo lapso tan cálido
y auspicioso como es el clima a que siempre
Fanny nos tuvo acostumbrados.

La sonrisa de Fanny, pues, alumbrará la no-
che de Buenos Aires, por otros alegres veinte
años más.





DOCTORCITO INDIO

El catamarqueño abogado y compositor e intérprete Raúl "Indio" Uribio sigue a la cabeza de las grabaciones en su zona de acción. Diversos conjuntos y solistas ya le han grabado veintiún temas que le pertenecen y como eso no le conforma, ahora va a grabar otro LP con sus propias interpretaciones.

Lo hace como para "despuntar el gusto" entre juicio y juicio, en su original estudio, rodeado de ponchos, tapices, tallas de madera y puntas de flechas de sus antepasados.

Su voz grave es una invocación a la Pachamama.

LEY DE PROTECCION AL MUSICO

Los músicos brasileños, con motivo de la llegada a su país de la orquesta que acompañaba a Frank Sinatra, presentaron un memorial haciendo hincapié en la Ley que protege la fuente de trabajo para los músicos locales.

El artículo 49 de dicha ley, que por otra parte es semejante a la que tienen países como Paraguay, Ecuador, etc., dice:

"Orquestas y conjuntos musicales, cantores y concertistas extranjeros, sólo podrán exhibirse en el territorio nacional en teatros, empresas de radiofusión y de televisión, casinos, boites y demás establecimientos de diversiones desde que tales empresas contraen igual número de profesionales brasileños pagándoles remuneraciones de igual valor".

La caridad empieza por casa. Podríamos aprenderlo los argentinos.



AMANECER EN COSQUIN

Rodolfo "Colorao" Herrera batió este año todos los récords de permanencia al cantar en el escenario de Cosquín a las diez de la mañana.

Su voz brillante no habla decaído a pesar de la traspachada y tocó la médula del público que aún a esa hora, colmaba el lugar, batía palmas y se movía al compás de los ritmos.

EL JOSE DEL CANDOMBE

Roberto Ternán autor del celebrado "Candombe para José", quiere insistir en los éxitos.

A su regreso de los festivales grabará una nueva línea cancionera cuyo origen no se rastreó en el merequetengue.

Quiere ver las notas transformarse en yens, francos y libras, porque está en camino un hermanito para Pablo Maximiliano, su primogénito.

LOS ACAPARADORES DE LA "TELE"

Los Cantores de Salavina fueron acusados de acaparadores y monopolistas. En una semana grabaron catorce programas de televisión en los distintos canales capitalinos y ahora emprendieron una gira por provincias vecinas.

Eso es lo malo de ir a Europa, y acostumbrarse a actuar todos los días.

Cuando el gallo canta en las carpas carnavaleras

HISTORIA DE LAS CARPAS EN UN RELATO DE CARLOS ABAN

Carlos Abán es un salteño fuertemente apegado a su tierra y a sus tradiciones, que se empeñó en rescatar y mantener el carnaval en sus formas más primitivas. El mismo forma parte de todo ese ritual, con su carpa, su conjunto instrumental y las piezas musicales que compone. Por eso le pedimos que nos contara el carnaval de la carpa.

“Al son de sus instrumentos bailan hasta caer rendidos cientos de campesinos llegados de las zonas aledañas, que se envuelven en la alegría carnavalesca dando rienda suelta a toda la ansiedad guardada a lo largo del año, cuando hay que trabajar sin mengua.

El carnaval es el símbolo de la alegría del nuevo año, y se refugia en las carpas. Y las nuevas carpas reviven lo que fueron décadas atrás.

Las “carpas” o locales de baile, donde se reunía la concurrencia eran de carácter precario, es decir, construidas especialmente para los días de carnaval, por lo tanto el techo era de lona, de la que se usaba en la labranza para resguardar la producción de la cosecha.

Se colocaban palos de diferentes alturas donde se extendían las carpas que medían entre 44 metros y 12 X 15, para que sirvieran de resguardo del sol o la lluvia. Hoy algunos locales colocan chapas de zinc. Las paredes eran quinchados de palos comunes o de tabaco, chapas o simplemente alambre tejido”.

EL JUEGO

“En los pueblos se instalaban varias carpas contiguas, por lo que la concurrencia, que no pagaba entrada, entraba y salía según su gusto. Se jugaba con papel picado, serpentina, flores, en tal cantidad, que el propietario del local tenía que mandar a barrer de tanto en tanto, para que se pudiera seguir bailando en la pista cubierta por un colchón de esos elementos.

También se acostumbraba rociar con agua perfumada, que venía en un pomo de plomo y con talco, harina o almidón. Los más exaltados usaban pinturas de labios, o de puertas y paredes.

Lo común es el juego con agua que comienza antes del mediodía y se prolonga hasta las 18 horas por lo menos, en las casas. En cambio en los bailes, que comienzan a las 14, se prolonga el juego hasta las 4 de la madrugada.

Es tradicional el uso de la albahaca. De allí su incorporación a las letras de temas musicales. El uso de las flores en cambio, se reserva para las personas a quien se le brinda un afecto especial”.

LAS FONDAS

“Anexas a las carpas se levantan negocios de comida construidos con la misma estructura que aquellas. Allí se expenden comidas durante todo el día y la noche.

Se sirven empanadas, locro, humitas, tamales, sopa de gallina, choclos hervidos con queso de cabra o vaca, asado, picantes de mondongo con tomate, y además de las bebidas comunes, se ofrecen chicha de maíz y aloja de algarroba o de maíz.

Hombres y mujeres se cantan coplas continuamente acompañados por sus cajas, en términos jocosos o amorosos”.

LA VESTIMENTA

“Las mujeres lucían todos los días vestidos hechos especialmente para el carnaval, con sedas de vistosos colores; y los hombres, trajes de gaucho con sombrero alón, espuelas de plata, pañuelo blanco de seda atado al cuello, y rastra de plata.

Actualmente, se visten con ropa ordinaria, para poder jugar más libremente con harina, pinturas y agua”.

EL CABALLO

“La costumbre exigía la concurrencia a caballo, lo que daba lugar a largas hileras de cabalgaduras atadas en el alambrado o en los árboles. Algunos grupos hacían concursos de “pechadas” que consistía en azuzar al animal para que empujara a la hilera hacia el alambrado haciendo correrse a los que estaban atados. El que llegaba primero cerca del



alambrado tenía un premio, que por lo general era un cajón de cerveza, el que a veces era ganado por mujeres que participaban en la competencia.

Las pechadas se practican también en las celebraciones de los “jueves de compadre o de comadre” que se realizan dos semanas antes de carnaval”.

EL CANTO DE LA BAGUALA

“Aunque yo resido actualmente en Buenos Aires, apenas llega diciembre viajo a Salta

“El alma de las fiestas solía ser el bandoneón, que cuando se acompañaba de un bombo o de una guitarra o de ambos a la vez, resultaba ya un gran conjunto”, recuerda Abán.

para pasar las fiestas con mis amigos y familiares, y a comenzar a preparar mi carpa. Actualmente en las carpas se ejecuta un 70 por ciento de tango y folklore y un 30 por ciento de música tropical, léase cumbia. Pero la baguala sigue siendo lo más representativo del carnaval, pues en sus coplas el lugareño expresa todo lo que siente y lo vuelca en esos días.

Los participantes vienen de lugares tan distantes que hacen uno o dos días a caballo y se quedan en los pueblos donde se realizan los bailes, hasta que pasa el carnaval, durmiendo en sus cabalgaduras cuando los vence el cansancio del baile o el canto, para después levantarse y seguir.

Gente del lugar se encarga de fabricar las cajas, con las que concurrirán a cantar y a veces llevan dos para reponer el instrumento, en caso de que se rompa el cuero.

Generalmente, fuera de las carpas había siempre gente bagualeando hasta el amanecer, a quienes no se dejaba participar del baile porque había el convencimiento que esto traía aparejada la consumición excesiva de bebidas alcohólicas. Hace un año yo quise incorporar esa manifestación a la programación musical de la carpa y decidí hacer el concurso de bagualeras. El tipo de coplas, el tono de las bagualas y el compás de la caja con que se acompañan es distinto en cada pueblo. Se puede reconocer a un bagualero de Anta, Cachi, Guahcipas, Galpón, Rosario de Lerma, Rosario de la Frontera, etc.

Es increíble el éxito que tuvo el llamado a concurso; se presentaron muchos aspirantes y todo el comercio colaboró en la adjudicación de los premios.

CARLOS ABAN

“Cuando el gallo canta” se titula el último disco de Carlos Abán, donde refleja a través de su bandoneón, todo el espíritu de la carpa que construye y revive en cada carnaval.

Abán sigue la tradición abierta en el panorama salteño por Zenón Cardozo, Payo Solá, Pedro Rioja, Domingo Spezzi, Luis Varas, Perico Rioja, Felipe Contreras, Marcos Thames, Celso Saluzzi, Dino Saluzzi y los Hermanos Vallejos.

Bandoneón, guitarra y bombo, es lo que la tradición exige para los bailes de carnaval.

Carlos Abán parece el espíritu mismo del carnaval, con su bandoneón carpero y su concurso de bagualeras.



Alberto Rodríguez, el músico que nos ocupa, en una de sus más recientes fotografías.

Siempre vi a **Alberto Rodríguez** urgar papeles amarillentos en procura de alguna versión musical o literaria de canciones del folklore cuyano que él exhumara; o escribiendo en el pentagrama obras de su creación; o digitando en el teclado melodías y ritmos que bullen en su cabeza y en su corazón. Pero lo he visto también abstraído en su mundo, en el afán didáctico de enseñar a los intérpretes para evitar adulteraciones del folklore auténtico, del folklore que él recogiera antes de que hubiera sufrido la influencia del disco, la radio y la televisión. Alberto Rodríguez considera indispensable conservar la ortodoxia más estricta para que haya siempre fuentes puras donde puedan abreviar los que se inclinan por la creación folklórica. Y lo he visto también, con alegría, invadir mi mundo con la habilidad de un maestro consumado, rodeado de adolescentes y jóvenes que se acercan a él para indagar, para sufragar preguntas formuladas por sus profesores de música y de antropología. En uno de esos encuentros generacionales, al preguntarle desde cuándo sintió su amor por la música folklórica, lo vi entornar los ojos, y como en éxtasis evocativo decir muy quedamente muchas cosas que yo he logrado torpemente sintetizar: **Si tuviera que precisar la fecha en que sentí el tintineo de la música autóctona sonar en mi corazón, me vería en gran aprieto. Me parece que esto no tiene principio ni fin; que nació conmigo, o quizá precedió a mi nacimiento. Tal vez me venga por herencia. No sé en verdad cuándo afloró esta cualidad para trocar en notas de sabor folklórico todo lo que agita mi alma y ya caldeaba mi espíritu. No sé desde cuándo empecé a interpretar el canto de las acequias y percibir sus sonos distintos. No sé desde cuándo empecé a mirar nuestros pájaros, y a darme cuenta de que su canto, su plumaje y sus nidos, eran distintos a los de otros lugares. No sé desde cuándo empecé a dormirme de cara a las estrellas, y a soñar que eran notas en clave de luna dispersas en el pentagrama de la noche.**

La Historia del Folklore Cuyano en la Vida de Alberto Rodríguez

por Elena M. de Macia

No sé desde cuándo empecé a aspirar con fruición el perfume de las flores y el de las yerbas serranas. No tengo la menor idea de cuándo se produjo mi despertar al arte. Pero sí sé que todo hacía vibrar mi alma como si estuviera prisionera en un laberinto de cuerdas tensas, grávidas de tonalidades con melodías ancestrales. No sé cuándo tuve, por primera vez, capacidad de expresión para abrir las puertas a mis sentimientos...

Primero ensayé con silbidos ingenuos, después con la armónica, llamada en Cuyo quena. En su lenguaje, hablé mi alma de niño. Guardo un grato recuerdo de mi monólogo en su idioma. No puedo verla sin asociar a ella mis primeros años escolares, y tributar en mi recuerdo con el silencio de la comprensión tardía, un homenaje a mi primera maestra. Después de muchos años pude evaluar con justeza sus dotes didácticas, y su equilibrado discernimiento en la selección de castigos ajustados a la psicología de quien había de recibirlos. A esa capacidad docente, a ese tino, debí la oportunidad de mis primeros conciertos, que tuvieron por auditorio a una mujer madura con ceño adusto y corazón de miel, y treinta o cuarenta chiquillos de mi edad que sólo guardaban silencio y compostura cuando sonaba mi armónica en el aula. Para este público guardo el mejor de mis recuerdos. Fue el menos exigente y el que con más devoción escuchó mis ejecuciones.

¡Maestra buena, que me castigabas con el mayor de mis gozos, Bendita seas!

También corrí detrás de los organillos de antaño, por las calles polvorientas de mi Guaymallén, y me dormí más de una vez a la sombra de los perales queridos, ebrio de notas.

Un día advertí la necesidad de expresarme en otros instrumentos; la necesidad de cantar, llorar y amar de manera diferente, como sólo lo logran algunos, y busqué otro auxilio: la guitarra y el mandolín.

A los dieciséis años encontré en el estudio del solfeo y la teoría musical, ocupación que en algo satisfizo mis ansias; pese a los años transcurridos siguen aún insatisfechas.

Pronto pude incorporar a los instrumentos de mi hora inicial, el piano.

JOVEN ENAMORADO DE LO VIEJO

A los veinte años escasos ya era prisionero de un mundo del que nunca intentó huir; si lo hubiera intentado no lo habría logrado jamás, ya que éste era su mundo, su verdadero mundo.

Con el fuego de la vocación quemándole el alma, con la intranquilidad de un espíritu insatisfecho y con el empuje generoso de la juventud esperanzada, se hizo cruz-



Alberto Rodríguez y sus Andinos en 1937, cuando actuaba en las radios de Buenos Aires.

do de una causa, la del pueblo cuyano y su patrimonio musical folklórico. Ya no se conformó con el fruto próximo conseguido por obra de terceros; salió a buscarlo, fue al árbol mismo. Esta fruición para embriagarse de notas con resonancias de pueblo tuvo necesidad de desbordarse, salir de sí.

He dicho antes que inició una cruzada, y así fue en verdad. Visitó, llevando por todo bagaje un lápiz y papel pentagramado (una guitarra no faltaba en ningún rancho criollo), todos los departamentos de Mendoza y casi todos los de San Juan y San Luis.

Se hermanó con un pueblo de auténtica raigambre criolla y gozó, como dice en su "Cancionero Cuyano", del democrático jaleo de las típicas farras, chinganas y festejos populares cuyanos. Templó los ánimos de los paisanos con el mismo cariño con que templaba su guitarra, para lograr en toda su autenticidad la melodía o el ritmo que buscaba. Y con una guitarra en la mano y tonadas en los labios, se cumplía el dicho: "Amor con amor se paga, y Tonada con Tonada".

Ante el hallazgo de la melodía buscada se despierta el ansia de conocer orígenes, historia... Conquistó amistad en su pueblo. Pueblo que lo informó sin mezquindad sobre quién cantó antes esto o aquello. A veces era el abuelo que vivía en otro rancho, en otro pueblo; o el compadre de Chilicito o de Jáchal... Y ese era el acicate que lo instaba a proseguir sus correrías. De un lugar a otro, siempre con el empeño de remontarse a lo más lejano en el tiempo, visitó todos los rincones de Cuyo. Y así fue también como logró temas hasta con doce versiones distintas.

El contacto permanente con viejos criollos que jamás habían oído discos ni radio, y por lo tanto ninguna influencia foránea, le permitió formar conciencia fiel de la ritmología de las canciones y danzas autóctonas que a través de la guitarra, llevó al piano, y que por medio de anotaciones musicales pudo difundir. Ha logrado dejar bien determinadas las diferencias rítmicas entre zamba,

cueca y tonada, y es para él honda satisfacción haber descubierto en sus largas andanzas que Cuyo no vive de prestado en materia de folklore. Que tiene su música propia.

RESURGIMIENTO DEL FOLKLORE CUYANO EN LA DECADA DEL '30

La prensa mendocina, prestó calor e hizo ambiente a la presentación en el escenario de nuestro viejo Coliseo (Teatro Municipal) de una revista folklórica de autores locales: Alberto Rodríguez, compositor musical y libretista Juan Draghi Lucero.

Al día siguiente del estreno, "Los Andes" comentó: "Debutó anoche la Compañía de Arte Nativo. Obtuvo éxito".

Antes de la puesta en escena, el mismo diario, en Notas de Arte, refiriéndose a la presentación en privado de una revista folklórica mendocina, decía: "Elementos allegados a los círculos artísticos y periodísticos fueron invitados ayer para asistir a una audición privada que ofreció el conjunto orquestal que dirige el compositor y maestro Alberto Rodríguez. La reunión tuvo como finalidad hacer conocer las partes sustanciales de una revista musicada de ambiente regionalista mendocino, titulada "MENDOCINA", con libreto del Sr. Juan Draghi y música del citado maestro Rodríguez.

La impresión dejada entre los concurrentes fue muy auspiciosa. Se trata de un conjunto homogéneo y disciplinado.

En otro aspecto de la audición pudo apreciarse en su verdadero mérito la labor de Alberto Rodríguez, que ha evidenciado destacables condiciones de compositor inspirado, sobrio y de penetración emotiva.

La pieza citada, que se compone de seis cuadros, contiene numerosos bailables y tonadas, desarrollándose



Carlos Vega, perito del demandado en el juicio por plagio, con Isabel Aretz en el Teatro Monumental de Buenos Aires en 1939.

su argumento en un ambiente nativista del siglo pasado, antes de la llegada del ferrocarril que transformara tan profundamente la modalidad criolla.

Se destacan por su notable colorido y vigor pasional, el triste, "Río Tunuyán"; el cuadro del mismo nombre; la cueca "Mendocina" y el "Gato Zonda", del cuadro "La Vendimia"; el tango "Cristo Redentor" del cuadro de ese nombre; la "Canción del Tonelero", del cuadro "La Bodega"; y los tristes, "Desesperanza" y "Despedida", del cuadro "La Comisión".

La obra que nos ocupa tiene también composiciones de nuestro acervo folklórico: polca, milonga, refalosa, gauchito, sereno, etc., que concurren eficazmente con su fuerte sabor nativista a darle vigor regional".

TRAS EL EXITO TOTAL

El éxito alcanzado en Mendoza por Alberto Rodríguez, y su deseo de que el folklore cuyano se conociera en todo el país, fueron móviles que lo impulsaron a llevar a Buenos Aires su conjunto "Los Andinos", preparado por él.

Necesitaba para asegurar su éxito, el espaldarazo que la erudita y exigente Capital da a los buenos. Se fue con una idea fija: si como artista no triunfaba, volvería a su terruño para seguir la labor de investigación y compilación de temas folklóricos, que ya por esa época empezaban a despertar la codicia de pseudos poetas y compositores, "aprovechadores egoístas", según el decir de Alejandro Guichot y Sierra.

Pero Alberto Rodríguez triunfó en el arte, en su arte único e inconfundible. En Buenos Aires interesó su música, solamente su música, por lo que se alejó de las escenificaciones costumbristas con libretos preparados por Juan Draghi, para dedicarse exclusivamente a la música, al canto y la danza cuyanos.

Esta actividad no le impidió seguir la otra labor, en la que estaba muy empeñado: recoger para salvar de la pira, para conservar para el pueblo, legítimo dueño, todo lo que amenazaba desaparecer con sus viejos poseedores: el folklore musical, coreográfico y literario de Cuyo.

En el mismo año, 1933, en el mes de mayo, en un programa del Teatro San Martín que tengo a la vista, se lee: "Grandioso acontecimiento artístico. "Los Andinos". Una verdadera novedad para Buenos Aires. Colorido. Conjunto típico de las regiones cuyanas. Cantos y bailes. Sentimentales tonadas. Cuecas, refalosas, etc."

La gran Capital sintió la voz de Cuyo en teatros y por ondas radiales debido a las muy felices interpretaciones de Alberto Rodríguez y sus Andinos.

El rumor cobró sonos que repercutieron en el ámbito universitario. El eminente folklorólogo, Carlos Vega, Secretario del Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en carta fechada el 10 de octubre de 1933, se dirige a Alberto Rodríguez en estos términos: "Tengo el agrado de dirigirme a Ud. expresándole, que el señor Director de este Instituto, Dr. Ricardo Rojas, informado por el suscrito acerca de la colección de melodías cuyanas que ha recopilado Ud., estima particularmente meritoria su labor y manifiesta interés en publicar su cancionero por cuenta del Instituto.

Esperamos que Ud., asu regreso a Mendoza, complete la colección como lo desea, y envíe los originales para proceder a su estudio e impresión tan pronto como lo permitan las circunstancias.

En nombre del Director Rojas y en el mío propio, me complace en saludar a Ud., con la mayor atención". Carlos Vega.

Anteriormente, con fecha 17 de junio del mismo año, Carlos Vega, interesado en el folklore musical de las provincias, envió a "Los Andes" una nota especial para su publicación. Esta apareció el 16 de julio de 1933. De ella he extraído lo siguiente: "Los actos y disertaciones sobre música criolla que a partir de 1920 ofrecieron en Buenos Aires Manuel Gómez Carrillo, Andrés Chazarreta, Ana S. de Cabrera y otros, provocaron en esta Capital un fervoroso interés por la añeja música popular de las provincias argentinas. El aprovechamiento de la favorable disposición de nuestro público, indujo a difundir ampliamente el arte nativo, y se acudió a los resortes más eficaces: las conferencias ilustradas, el espectáculo teatral, la publicación de colecciones de música, la grabación de discos, la formación de orquestas criollas, etc. Una verdadera invasión provinciana se lanzó a la conquista de Buenos Aires y aquí sobró para todos aplausos, estímulo y hasta satisfacción material. El interés y la expectativa en la Capital Argentina, tuvo consecuencias continentales. Los países limítrofes tardaron poco en presentarse, y así recibimos misiones artísticas del Perú, conferencistas de Brasil y Chile, alternando con ellas el norte argentino, se destacó en diversas oportunidades mediante varias formas de presentación, y es importante notar que en tal ocasión la Zona del Oeste, la región cuyana, y en particular, la rica provincia de Mendoza, no concurrió al concierto nacional sino con algunos meritorios cantores aislados.

Fue preciso que pasarn diez años para que Cuyo se presentara con el gran conjunto de Ismael Moreno, y más tarde, este año, con un nativo de Guaymallén, Alberto Rodríguez, al frente de una nueva orquesta típica cuyana.

Hay un aspecto, quizá el más importante, agrega Carlos Vega, en que la región de Cuyo no se ha manifestado hasta hoy: mientras en casi todas las regiones del país han coleccionado, mal o bien, sus canciones y publicado sus álbumes, Mendoza, la poderosa y admirable Mendoza, ha quedado inexplicablemente rezagada.

Esta ausencia del bellísimo material mendocino no podía prolongarse; y así me cabe la satisfacción de ofrecer a los lectores de "Los Andes" y al pueblo cuyano la primera noticia sobre una gran colección de motivos comarcanos en trámite de publicación.

El señor Alberto Rodríguez, folklorista mendocino que nos ha visitado recientemente al frente de una orquesta



Después de su debut en el Teatro Municipal de Mendoza, Alberto Rodríguez se presenta con su conjunto en el Teatro San Martín de Buenos Aires donde se obtuvo esta fotografía en 1933.

típica que ha actuado con éxito en las salas porteñas, ha logrado seleccionar al cabo de paciente y entusiasta labor de varios años, dos o tres centenares de melodías cuyanas; y habiendo llegado el hecho, por mi intermedio, a conocimiento del eminente publicista argentino Dr. Ricardo Rojas, el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras que dirige, ha manifestado al Sr. Alberto Rodríguez su interés en publicar esa colección.

Vuelve pues, el Sr. Rodríguez a Mendoza, con el objeto de trabajar algunos meses para completar con nuevas adquisiciones la compilación de cantares que ha formado.

Las autoridades de la Provincia apoyarán seguramente el empeño de este joven músico cuyano; y al pueblo mendochino cumple acompañarlo en su esfuerzo por lograr la dignísima representación que corresponde a la alta jerarquía de Mendoza en el movimiento general de la música popular argentina.

SED DE ESPIGADOR E INVESTIGADOR DE MELODÍAS FOLKLÓRICAS

Alberto Rodríguez, que ya había recogido centenares de melodías, vuelve a Mendoza e inicia una verdadera cruzada a lo largo y lo ancho de Cuyo para rescatar un patrimonio que habría desaparecido de no mediar su celo patriótico regionalista.

Después de varios meses de fatigosa labor, como lo había prometido, entregó al Director del Instituto de Literatura Argentina, Dr. Ricardo Rojas, el tesoro recogido del pueblo, en toda su pureza primordial. Y aquí cabe destacar el desinterés de nuestro folklorista, que jamás aceptó un centavo a cambio del tesoro que entregaba.

MUSICO Y QUIJOTE

Cuando creyó que no le quedaba nada por detectar, se abocó a la tarea de preparar su primera publicación de envergadura, ya que hojas sueltas había publicado muchas, "Cancionero Cuyano", que le prologó Carlos Vega.

En Buenos Aires pudo comprobar que algunos comprovincianos se florecaban firmando como propias obras

folklóricas del acervo tradicional cuyano, y movido por su apasionante amor a la tierra inicia la obra que ningún cuyano y nadie en América, al decir de la prensa de la época, había realizado. A esta obra me referiré más adelante.



Actualmente don Alberto Rodríguez sigue empeñado en su obra de rescate del cancionero cuyano. Es su legado para las generaciones posteriores.



Alberto Rodríguez al término de un agasajo ofrecido por sus amigos: Marta de los Ríos, Andrés Chazarreta, Germán Moreno, Godofredo Catino, Carlos Marín, Alberto Linaris, G. Barreiro, Rodolfo Alvarez, Manuel Acosta Villafañe, Nicolás Ferraro (padre de Wal' o de los Ríos), Manuel Gómez Carrillo, César Jaimes, J. García, Cisnero Terán, Eusebio Zárate.

"DOS EMBAJADORES DEL FOLKLORE CUYANO LLEGARON PARA DECIR LA VERDAD"

Así decía un titular de "Sintonía" del 6 de febrero de 1937.

Julio Quintanilla, moderno caballero andante, periodista y visionario, también ha desenfundado su espada. El maestro Alberto Rodríguez, que ha dedicado todas sus actividades a defender, interpretar y popularizar el folklore cuyano: ambos quijotes se han propuesto decir la verdad.

Venimos en misión. Automisión. Nadie nos la ha impuesto. Solo el cariño y amor a nuestra tierra, a nuestra provincia, Mendoza.

Mendoza es un pedazo de nuestra historia y un legado también de espiritualidad: su música y sus canciones.

Así se presentaron los dos valientes que pronto se grangearon enemistades y conquistaron enemigos por cantar la verdad.

Alberto Rodríguez sigue ante los periodistas que lo escuchan atentamente: "Todo cuanto se ha dicho del folklore de Cuyo ha sido inconcreto, vago, nebuloso; ha carecido de antecedentes, y esto es lo grave de verdad. Hasta se ha afirmado que Mendoza no tiene folklore. Esto es para nosotros un sacrilegio. Nuestros antepasados cantaron inspirados en la visión bendita de la tierra cuyana".

Mendoza, la insula cuyana encerrada en sus límites, omitió los embajadores de su música y la oportunidad hace al entuerto. "Esa herencia que es pública, que es patrimonio del pueblo, fue recogida mal, expropiada y

apropiada, se la desvirtuó, se dilapidó, se adulteró: cambiaron su métrica y su ritmo, y hasta se han permitido cambiar su estructura. Ese sin duda era el disfraz del plagio. Esta es la verdad que traemos muy bien documentada y que queremos decir".

Con valentía, los dos cuyanos no cesaron en su intento de desenmascarar a quienes se apropiaban de muchos bienes folklóricos, sin que nadie osara decir ¡basta!

El Diario "Crítica" del 3 de abril de 1937, con grandes titulares, destacaba: "Se documentarán numerosos plagios de música cuyana, que perjudican al folklore". Y agrega: "El maestro de música Alberto Rodríguez y el Sr. Julio Quintanilla, han llegado a Buenos Aires, procedentes de Mendoza, en una misión simpática, que tiene por fin restaurar, según propias palabras de los dos embajadores, la tradición lírica musical de la región de Cuyo.

Alberto Rodríguez es un hombre bien conocido en la región de Cuyo, y sobre todo en Mendoza, por sus estudios musicales sobre temas autóctonos, que reflejan una seria y constante preocupación en expresar las verdaderas fuentes de la música folklórica regional".

— Traemos la representación, nos informan, de la Sociedad Nativista de Cuyo, entidad que se ha esforzado en nuestro medio para investigar y hacer respetar los verdaderos orígenes de nuestra tradición regional, tan rica en sugerencias artísticas. Ultimamente, prosiguen, todo el mundo parece dedicarse a publicar letras y músicas, que en su inmensa mayoría son plagias del folklore cuyano, cuando no, lamentablemente deformadas.

La línea melódica, la métrica, el ritmo salen perjudicados en sumo grado.

Continuará



LOS INDIOS TACUNAU

DANIEL ALTAMIRANO

COMUNICA SU NUEVA DIRECCION

**Representante Exclusivo:
NESTOR DANIEL NOBLE**

Para su contratación:

**Bartolomé Mitre 1773 — 3er. Cuerpo — 2° piso — Of. 211
Bs. As. — TE.: 49-3853 —**

Los siguientes temas pertenecen a **DANIEL TORO** que en estos casos ha firmado con el seudónimo de **CASIMIRO COBOS**



NOVIA, AMANTE Y ESPOSA

(Canción)

Letra y música: Claudio Fabre.

*Hoy canto para ti muchacha que me amaste bajo el sol
bañándote de luz tus ojos vi llorando lágrimas de amor
hoy canto para ti esta canción y quiero ser un trovador
y al son de mi guitarra decirte en este día
como te quiero yo.*

BIS

*Te quiero novia, amante y esposa
y como amiga te quiero también
te quiero dulce y fiel compañera
más que a mi vida te quiero, te quiero, mujer.*

*Hoy canto para ti después de tanto tiempo que te amé
no sé porque razón no comprendí las cosas que dabas con tu amor
Hoy canto para ti y está aquí, te quiero más que nunca porque vi
que sin tu amor no hay vida por eres la esperanza,
la luz de mi alegría.*

*Te quiero novia, amante y esposa
y como amiga te quiero también
te quiero dulce y fiel compañera
más que a mi vida te quiero, te quiero, mujer.*

BIS

Editorial Melograf.

QUE DULCE HUBIERA SIDO

(Canción)

*Si me hubieras amado como yo te amaba,
la palabra amor...
que dulce hubiera sido.
Viviríamos amando tiernamente
como se aman las aves en su nido.*

*Cuánto te amé...
y cuánto te amaría.
Porque es sublime amar sin ser amado
más no podría amar toda la vida
esperando que me amaras algún día.*

*Hoy tienes un amor y eres feliz
amándolo y creyendo que te ama.
Yo también fui feliz amándote,
aunque tu beso siempre me faltaba.*

*Y pensar que ha de pasarte exactamente
lo que me pasa por amar sin condiciones:
tú amarás más allá de las fronteras,
a ti no te amarán, por más que quieras,
y yo nunca amaré como te amaba.*

*Que me perdone DIOS...
y te perdone.*

Letra: Julio Fontana. Música: Casimiro Cobos-Oscar Cardozo

POR SI ALGUNA VEZ ME VOY

(Canción)

*Lo que quisiera dejarte si me voy sin dar razón
es ese rastro que queda sin dueño en el corazón
lo que no es tuyo ni mío de ninguno y de los dos
el amor que vos me diste y el amor que te di yo,
el amor que vos me diste y el amor que te di yo.*

BIS

*Cuando por fin me haya ido
se habrá jugado mi suerte
por la rosa del olvido
fue tulipán de la muerte.*

Música: Casimiro Cobos.
Letra: Hugo Videla.

BIS

*Lo que quisiera dejarte por si alguna vez me voy
es todo aquello que canta después que muere el cantor
la ternura y el poema buscando alguna canción
la guitarra por si acaso la he templado en re menor,
la guitarra por si acaso la he templado en re menor.*

BIS

*Lo que quisiera dejarte por si alguna vez me voy
es todo un largo secreto entre nosotros y DIOS
la canción que no te dije y el adiós que no te doy
y esa guitarra templada por si acaso en re menor,
y esa guitarra templada por si acaso en re menor.*

BIS

CIELO DE LA BAGUALA

(Zamba)

*La Joaquín V. González la llaman los changos de anta
revoleando los ponchos todos la bailan y cantan
revoleando los ponchos todos la bailan y cantan.*

*Un paisano lloraba mientras silbaba esta zamba
será que la tonada se le prendió dentro del alma
será que la tonada se le prendió dentro del alma.*

BIS

*Vibran ya los cielos de las bagualas
desde el sol de mi pueblo arderá mi sed de guitarra
revoleando los ponchos todos la bailan y cantan.*

*Los senderos de agosto me entregan laguna blanca
si en González me duermo despierto en la Salamanca
si en González me duermo despierto en la Salamanca.*

*Voy detrás de unos ojos sin sospechar hasta cuando
ellos han doblegado mi corazón de quebracho
ellos han doblegado mi corazón de quebracho.*

BIS

Música: Casimiro Cobos.
Letra: Rubén Pérez.

Editorial Melograf.

COMPOSICIONES DE ALMA GARCÍA

Alma García es poeta, compositora e intérprete de la canción argentina. Llegó a Buenos Aires con una Beca del Fondo Nacional de las Artes para especializarse en Expresiones Folklóricas junto al Prof. Carlos Vega en el Instituto de Musicología, con el Dr. Augusto Raúl Cortázar y con el Prof. Félix Coluccio. Además estudió canto con una Beca de la Dirección Nacional de Cultura, y fue seleccionada para el Curso de Educación Rural en Venezuela por Unesco y para la Beca del Ins-

tituto de Musicología de Isabel Aretz por la OEA, en Venezuela. Actualmente es Miembro de la Comisión Examinadora de Letristas en SADAIC, y miembro del Jurado que atiende el Certamen Nacional de Libretos de Televisión Culturales e Infantiles.

Obtuvo el Premio Nacional Iniciación 1977 por el ensayo "El Folklore en el Curriculum Escolar" y realizó recitales en teatros de América, África y Europa.

CAMINO AL UCLAR*

(Chacarera)

*Lejos de Santiago un día
solo regresar quería.
Con ese cantar me puse
camino al Uclar.*

*Me salieron al encuentro
sol, jarillas, quebrachales.
Qué lindo volver cantando
camino al Uclar.*

*Como añoro los tuncales
bajo el sol feliz de enero.
Ahorita los voy buscando
camino al Uclar.*

Estríbillo

*Gris azul los quishcaloros,
roja la piel de la iguana
chañares en amarillo
y verde el polear...*

II°

*Zorros veo en el camino,
cabras junto al sachapo,
dejando voy Pozo Hondo
camino al Uclar.*

*Quiero brindar con aloja
y tocar en la guitarra
de una rama de algarrobo
camino al Uclar.*

*Soy el corazón del bombo
que regresa con el viento
alegre vuelvo a Santiago
camino al Uclar!*

Letra: Alma García.
Música: Carlos Ratti

* Uclar: lugar donde crece el ucle
en Santiago del Estero

MITAICITO* JOSE

(Canción de cuna para
José de San Martín)

*Mitaicito
cuna de bronce
sueño de cobre
risa torcaz.
Mitaicito
hay en el monte
miel de lapacho
para tomar,
y la Rosa
Guarú tu sueño
guarda con celo,
con dulce afán.*

*Ahora, que aún es temprano
para la Patria, vas a jugar.
Mañana será tu risa
la voz que anime la Libertad.*

*Mitaicito,
predestinado,
por ti la Patria
libre será.
Josecito
tu tierna historia
hoy es la gloria
de Yapeyú.
Arrullado
por selva y río
vas a un destino
de fuego y luz...*

Letra y música: Alma García
Editorial Melograf

* Mitaicito: niño, en lengua guaraní

DESNUDA, LA CIUDAD

(Tango)

*Te pienso, mi ciudad
de mufa y mocasin.
Prohibido estacionar
sin sonrisa ni hollín.
Semáforo y guardián
para contravenir.
Teléfono de bar
para amar y mentir.
Abriendo tu perfil
la piqueta feroz
va jugando al "bowling"
con tu vestido pop.
Minifalda de pan
el sandwich que comés
y ese afán de soñar
en la cola del tren...*

Refrán

*Desnuda la ciudad de los sin nombre,
rumiando soledad Discepolín.
No hay drama ni despojo que te asombre
diariero millonario de aserrín,
emborrachás de costanera y fútbol
el trauma que hamacás en tu trajín.
Enfebrecido nexo, el nudo de tu sexo,
tu delantal de niño sin jardín.*

*Te pienso mi ciudad
de mufa y mocasin
prohibido estacionar
sin sonrisas ni hollín.
Desnudan tu verdad
poetas de pared,
pero mi soledad
te espera en el andén.*

Letra: Alma García.
Música: Eladía Blázquez

Editorial Melograf

CANCION PARA EL NIÑO VERDE

(Canción en tiempo de vidala)

*Para tu sueño, niño
busco una zafra,
zafra de vientos verdes,
verdes pestañas.*

*Un regazo de malhoja
pido para tu espalda.
Para tus ojos pido
sueño de escarcha.*

*Para que juegues mi niño,
soldados de verdes lanzas,
arroyos de miel morena
doce pulgadas.*

*Para tu lento paisaje
para tu quieta mirada,
mi canto te da su estrella
niño verde de la zafra.*

*Para tu sueño, niño,
para tu sueño,
traigo la voz de la caña.*

Letra: Alma García.
Música: Iván Cosentino.

ALFARERO TOBA

(Canción toba)

*Quién sabe que abuelo blanco
viene en el barro de tu silencio.
Quién sabe que abuelo indio
puso en tu mano ceniza y miel.
Para la muerte. Para la vida.
El alfarero mata en la llama
la antigua historia que se estremece
bajo su pie.*

Aiem sobataiké. Aiem sobataiké.

*Quién sabe que ángel oculto
viene en el barro de tu sonrisa.
Tu mano brota en mi mano
y porque aiem sobataiké,
para la muerte, para la vida,
el hombre blanco paga con oro
la misma tierra que se estremece
bajo su pie.*

Aiem sobataiké...

Letra: Alma García.
Música: Hilda Herrera
Editorial Lagos

ELEGIA PARA UN GORRION

(Aire de milonga)

*Llora en el tarco su cielo
de sudario azul celeste.
Llora en mi voz el silencio
y es un silencio de muerte.*

*Gotea lágrimas grises
la niebla de madrugada:
sólo un plumón, sólo un nido
y una congoja sin alas.*

*Nadie empuja el horizonte
sobre el hada de tus trinos.
Ya nunca tendrás el día
en la punta de tu pico.*

*En los plateados terrones
ovillo gris ha caído:
el aire, pierde su rastro
y el árbol su preferido.*

Letra: Alma García.
Música: Carlos Guastavino.
Editorial Lagos

MI ORGULLO ES SER TUCUMANO

(Zamba)

*Quiero volver a mi tierra
para estrecharme en sus brazos.
Para decirle a la luna:
—Mi orgullo es ser tucumano.*

*Tierra del viejo algarrobo
que a San Martín dio descanso
de las fatigas y luchas
en La Ramada de Abajo.*

*¡Por Tucumán la alegría
de volver a mis paisanos!
¡Quiero volver a la tierra
de mi pasión y mi canto
y por el sol y la caña
decirles: —¡Soy tucumano!*

*Quiero morir en mi tierra
con los zorzales cantando.
Que me siembren en Amaicha
para volver vidaleando.*

*Tarcos, jazmines, azahares,
perfumarán mi recuerdo,
cuando lo cuente el Cochuna
y en Siambon me lo hagan canto.*

Letra y música:
Alma García (Inédita).

MILONGA DE OLVIDO

(Milonga)

*Mi canto creció en la tarde
junto a la cruz del camino,
quién sabe de qué distancia
viene buscando tu olvido.*

*Deja que se moje el sauce
en la mirada del río,
el agua roba la imagen
del sueño que se ha perdido.*

*Porque no tengo tu rostro,
tu voz, tu fe, tu cariño,
¡que me traiga tu silencio
la mano gris del olvido!*

*La noche perdió tu sombra
crucificada de estrellas.
Mi muerte va abriendo tajos
en el perfil de la niebla.*

*Mi guitarra entristecida
y la luna vidalera,
van forjándome un destino
en la noche azul de ojeras.*

Porque no tengo tu rostro...

Letra y música: Alma García
Editorial Lagos.

ZAMBA PARA DESPUES

(Zamba)

*Déjate estar en mi pecho
paloma de soledad.
Mudo guijarro de sueño:
mi noche te guardará.*

*Ya no importa que el silencio
me robe tu claridad.
Junto a la copa vacía
mi vino te esperará.*

*Lluvia en las manos,
si has de volver.
Árbol nuevo, cielo abierto,
el alba vendrá después.
Tras la sombra de tu sombra
el alba vendrá después.*

*Cómo me habla tu guitarra,
cómo acaricia tu voz...
Quiero arrancarme esa estrella
que tu boca maduró.*

*Cuando la noche me lleve
perseguida de dolor,
viento sembrado en mi sangre:
te abrigará mi pasión.*

Letra y música: Alma García
Editorial Lagos.

JORGE RIVAS



TONADA PARA LOS AMIGOS (Tonada)

Tenerte presente, Mendoza
es labrar amigos tonaderos de alma
que riegan las noches cuyanas en calma
pueblo de elegidos sin tiempo y distancias.

ESTRIBILLO

Aquí estoy amigos de siempre
tonadas cantando corazón andando.

BIS

Y cuando me llora la copla
esa que la vida muchas veces duele
los recuerdos a ustedes la risa distante
me borro la lágrima y sigo adelante.

ESTRIBILLO

Aquí estoy amigos de siempre
tonadas cantando corazón andando.

BIS

Les quiero dejar un cogollo
es mi corazón el que les habla ahora
siento que cantándoles un poco a mi modo
les dejo en tonada mi nada y mi todo.

ESTRIBILLO

Aquí estoy amigos de siempre
tonadas cantando corazón andando.

BIS

Letra y Música: Jorge A. Berghessi

(Jorge Viñas Voz)

PIANO

VOZ

Copyright MCMLXXIV by EDITORIAL MUSICAL KORN S.A. I.C.



MENDOZA... ¿COMO ANDAS?...

*Me llegaba tu tarde Mendoza,
me llegaba de nieve mi madre.
Y aquí en la ciudad yo lloraba
una tonada que gustó a mi padre.*

ESTRIBILLO

*Mendoza cómo andás,
qué dicen tus calles.
Aromas y acequias,
me hablan de tus valles.*

*Cuánto tiempo bebí yo tus uvas,
cuánto tiempo de llegada al alba.
Ya de niño robaba tu canto,
y feliz poblaba la noche en guitarras.*

ESTRIBILLO

Musical score for the song "Mendoza... ¿COMO ANDAS?...". The score is written in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It includes guitar chords and vocal lines.

Chords: Fa#m, B7/6, G#m, C#7, F#m7, B7, Mi, Si b, dism, Fa#m7, Fa#7, Si7, Sol#m, Do#7, La, La#m, Fa#m7, Si7, Mi, Fa#7, Si7, Sol#m, Do#7, La, La#m, Fa#m, Si7, Mi, Fin, D.C.

Vocal Lines: (Voz) Mi, Mi, Si b, dism, Fa#m7, (Voz) D, Em7, D, D7, G, Gm, F, A7, D, C7, F, A7, D, Em7, A7, D, G#o, C#7, F#m, F#o7, B7, Em, Gm, A7, D, B7, Em, Eo, C#m, B7, Em7, Eb7/9, D7+, FIN, D.C. 2 Veces y Fin

LEOCADIO TORRES

CUANDO ME DA POR NOMBRARTE

(Chacarera)

*Más allá de los inviernos
con las guitarras de Yanda
y los coyuyos del canto
iré a buscarte, mi amada.*

*Cuando se oigan las campanas
sobre tu pueblo de siglos,
por esas calles de tierra,
donde paseabas conmigo.*

*Preguntaré a los caminos,
al sauce que siempre llora,
al molino de aspas ebrias,
con los besos de la aurora.*

*Más allá de los inviernos
a buscarte iré mi sangre
porque te lloran mis ojos
cuando me da por nombrarte.*

II

*Muchacha que alegras mi alma,
boca de azúcar quemada,
trenzas negras, piel canela,
junco que mecen las aguas.*

*Retoño de naranjo,
caricias de colibri,
jazminero de la tarde
florcita de piquillín.*

*Arrebol de mariposas
en siestas de resolana,
grillo de octubre que ensaya
cuando la noche está en calma.*

Letra de Marcelo Ferreyra.
Música de Leocadio Torres.

Editorial Argentina de Música Internacional S.R.L.
(E.D.A.M.I.)

ALEGRES ENRAMADAS

(Zamba)

*Ya anuncian la fiesta golpeando sus cajas
viejos vidaleros en el llanural,
una coplería le nace a los montes,
para el santiagueño llega el Carnaval.*

*Regresan los rudos braceros de lejos,
una honda nostalgia los trae al hogar,
la tierra los llama, Santiago se alegra,
si la ausencia es llanto, el regreso es cantar.*

*Alegres enramadas
y allá en las trincheras el polvadero,
en la danza crece un destino fiestero
y los musiqueros dele guitarrear.
A las enramadas santiagueñas vamos,
nos llaman las cajas, llegó el carnaval.*

*Una chacarera en el silbo del viento,
aloja de zamba endulzando la sal,
cuando el alba llegue, trayendo torcazas,
ballando y cantando nos encontrará.*

*Esteros que andan vagando en las coplas,
retumbo de parches en el desvelar,
en las salamanca de las noches largas
un carnavalero verano, un soñar.*

Música de Leocadio Torres y Carlos Carabajal
Letra de Dalmiro Coronel Lugones.

Editorial Sinfonía. Distribuida por Editorial Lagos

PATRIA MI ZAMBA TE LLAMA

(Zamba)

*Aquí en este noroeste tránsito
con una vidala por el saltral
senda arriba y abajo la sombra
de la Telesita me lleva a bailar...*

*Me voy yendo con una baguala,
me esperan las carpas para el carnaval,
los malambos del tiempo me llevan,
me endulzan las zafras del cañaverel.*

Estríbillo:

*Aquí me nace esta zamba
junto a la flor del cardón,
la guitarra, rama enamorada,
me crece en la sangre un destino de amor,
en mis coplas me grita la Patria,
por eso la llamo con toda mi voz...!*

II

*Aquí en este noroeste la historia
me habla de la gesta de la libertad,
las tacuaras, los ponchos al viento
en la guerra gaucha trazando un ideal...*

*Una albahaca de chaya en los llanos
y allá en las quebradas la raza ancestral,
en los huaynos llorando las queñas
y en los misachicos rezando el breñal...*

Estríbillo

Letra de: Dalmiro Coronel Lugones.
Música de: Leocadio Torres.

Editorial Musical Korn S.A.I.C.

EL CANTO EN LA PLATA

CARLOS SOLARI

*y su
búsqueda de
la canción-diálogo*

En la ciudad de La Plata han surgido últimamente varios jóvenes cultores del canto nativo que han logrado el saludable efecto de renovar las expectativas del público, bastante alicaidas por cierto, y establecer una continuidad de espectáculos y recitales que, poco a poco, van gestando una corriente de adhesión en base a un trabajo sobrio y responsable.

De este grupo de gente de canto se destaca Carlos Solari, un platense de 26 años que ha logrado una rápida repercusión entre el público a través de una serie de recitales y de un espectáculo audiovisual titulado "Todo el Amor".

Dotado de un buen timbre de voz transita por temas de

Barocella, Toro, Petroccelli, Heredia y algunos propios tratando de establecer a través de la canción un diálogo íntimo. El público participa en él a través de su identificación con las cosas que el cantor va contando, las pequeñas cosas de todos los días o los pequeños días de la enorme vida, tratando de cumplir con aquello de Enrique Santos Discépolo de que la canción no podía ser una canción que pinte paisajes, sino el pan, el prosaico y asombroso "cacho" de pan que el hombre mastica diariamente.

Hacia eso tiende este platense de hoy que es Carlos Solari, una voz, una guitarra y el tiempo. Mucho tiempo para concretar sus ganas.



LOS DEL FONDO DE LA LEGUA

PARA SU CONTRATACION

BULNES 1316 P.B.
OF. "2" CAPITAL FEDERAL
TE. 89—3655 — (C.P. 1176)
CESPEDES 1864
VILLA ADELINA
PROV. DE BS. AS.
TE. 766—8062 (C.P. 1607)



ESCRITO
SOBRE
LA
GENTE

Se llamaba Roberto Godofredo Christophersen Arlt, tan desmesuradamente como después escribiría. Pero fue sólo y nada menos que Roberto Arlt, el hijo de inmigrantes —él alemán, ella tirolesa de lengua italiana— que nació con el siglo en el barrio de Flores y deambuló con la pobreza de inquilinato en inquilinato, rebotó en las escuelas y en todo estudio sistemático, se estumó de su casa a la salida de la adolescencia. Una pasión aventurera y febril, una visión anárquica y crítica de la vida y la sociedad lo acompañaron en esos diez años en que inventó su vida, se fue a Córdoba, se casó, tuvo su hija, se embarcó en quimeras comerciales, plasmó sus primeras inquietudes literarias —hay un viejo folleto con su nombre: "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires"— hasta afincarse definitivamente en Buenos Aires a mediados de la década del veinte. Y ahí comienza la existencia legendaria de ese hombre que llegó a convertirse en su mejor personaje.

ARLT y todos los locos de la ciudad

El lector desordenado de Dostoievki y Ponson du Terrail, trashumante del submundo, "amigo de ladrones y prostitutas", ya ha escrito por entonces su primera novela. El Silvio Astier de La vida puerca —que Ricardo Güiraldes, de quien era secretario, aconsejó titular definitivamente **El juguete rabioso**— es un Arlt autobiográfico, no literal pero sí traspuesto en experiencias y obsesiones. En ese 1926, de Don Segundo Sombra, el joven Arlt publica su excepcional novela —la mejor, sin duda— inaugura su obra y rompe con todo lo conocido. Simultáneamente se incorpora al periodismo; primero en "Don Goyo", luego como cronista policial en "Crítica" y, finalmente, en "El Mundo", donde haría una larga campaña. Allí comenzaron a aparecer sus famosas **Agua-fuertes porteñas**, hechas de observaciones agudas y pocas veces complacientes —véanse los ejemplos sino—



sobre personajes y aspectos de la vida de la ciudad. Como en un torrente, publica sucesivamente **Los siete locos** en 1929 y su continuación, **Los lanzallamas**, dos años después y **El amor brujo** en 1933. Sin embargo, el reconocimiento literario que alcanzó en ciertos círculos —mientras

los académicos lo ignoraban— no fue suficiente para que plasmase una vida sin apremios. Vivió duramente del periodismo, fue enviado especial a España, a Marruecos, escribió con entusiasmo para el teatro —**Trescientos millones, La isla desierta, Saverio el cruel** y otras— y sólo volvió a la narrativa con los cuentos de **El jorobadito, 1933** y **El criador de gorilas, 1941**.

Cuando murió, de un ataque cardíaco en 1942, estaba volcado al teatro y a su obsesión de inventor, que en su fantasía lo llevaría a la riqueza. Hacía diez años que había publicado su última novela pero su obra, caliente como una plancha de hierro al rojo, provocadora y llena de aristas, vivía y lo sobrevivía como hoy, en la tensión de sus situaciones delirantes, en su galería de locos tan reales o más que los mediocres hombrucitos que despreció y lo negaron como al espejo o los sueños reveladores.

LA INUTILIDAD DE LOS LIBROS

Me escribe un lector:

"Me interesaría muchísimo que Ud. escribiera algunas notas sobre los libros que deberían leer los jóvenes, para que aprendan y se formen un concepto claro, amplio, de la existencia (no exceptuando, claro está, la experiencia propia de la vida)".

NO LE PIDE NADA EL CUERPO...

No le pide nada a usted el cuerpo, querido lector. Pero, ¿en dónde vive? ¿Cree usted acaso, por un minuto, que los libros le enseñarán a formarse "un concepto claro y amplio de la existencia"? Está equivocado, amigo; equivocado hasta de-

cir basta. Lo que hacen los libros es desgraciarlo al hombre, créalo. No conozco un solo hombre feliz que lea. Y tengo amigos de todas las edades. Todos los individuos de existencia más o menos complicada que he conocido hablan leído. Leído, desgraciadamente, mucho.

EL BIZCO ENAMORADO

Hay personas que tienen cierta prevención contra los cojos. Los creen malos, incapaces de una buena acción. Sin embargo, hoy he descubierto que un cojo es torta y pan pintado junto a un bizco, sobre todo si se trata de un bizco que está enamorado.

Iba sentado hoy en el tranvía cuando al volver la vista tropecé con una pareja constituida por un robusto bizco, con lentes de armadura de Carey y una moza rubiona, cara de pseudo estrella cinematográfica (hay que ver la de pseudo estrellas que han salido en estos tiempos de perdición). La moza tenía uno de esos ojazos que dicen "me gustan todos, todos, menos el que llevo al lado". El bizco dale que dale. Yo pensaba de paso: "Te adornará la frente, querido bizco" y no podía menos de acusarme de mal pensado, porque... aunque díganme ustedes... debe haber millares de cristianos con los dos ojos derechos para ir a elegir uno cuyo ojo está como clavado en un vértice de la órbita.

El bizco hacía su trabajo amoroso con el ojo estropeado. Con el otro vigilaba a los pasajeros que se mordían para no sonreír y nadie podía sustraerse a la emoción curiosa que le producía ese fulano, bien peinado, bien bañado y que esgrimía su "bizquera" como una tremenda arma de combate destinada a enternecer el corazón de la rubiona.

Porque no hay vuelta. El bizco la trabajaba con su ojo tuerto. Yo no sé de qué músculos o nervios se valía para mover el mentado ojo, pero por momentos se tenía la

sensación de que el bizco le metía el ojo en la nariz a la moza, luego paseaba su mirada sobre la concurrencia masculina, aspiraba profundamente el viento, e infatigablemente, sorbido que había el aire, volvía a la carga con tal denuevo, que la moza, clavando impaciente sus pupilas en el ojo tuerto, permanecía como hipnotizada durante un minuto, luego paseaba su mirada sobre la concurrencia masculina, con más delicia de la que debe permitirse una doncella que va a maridar.

El bizco no por eso se daba por vencido, sino que al contrario, en los desaires de la rubiona encontraba aliciente para hacer girar la ortofónica de su chamuyo (me ha salido una frase tipo nueva sensibilidad) y esa lata eterna, con el sujeto que a momentos parecía embestir con la nariz y rasgarle la cara a la muchacha con el ojo tuerto, no podía ser más grotesca y patética. Y no había un solo pasajero en el tranvía que no pensara:

"Te adornará la frente, querido bizco".

El amor no es compatible con la bizquera. No puede serlo. No lo será jamás. Un bizco comienza por ver torcidas todas las cosas, menos las que efectivamente lo están. Un bizco no puede hablar de la luna, de las estrellas y de las flores, porque su tendencia al hablar de estas bellezas es poner los ojos en blanco, y cuando un bizco pone los ojos en blanco los revuelve furiosamente, como un toro que lo llevan al matadero, convirtiendo lo

romántico de la situación en algo así como un melodrama por secuencias.

Un tuerto puede ser alegre o no, un bizco no. Un bizco es siempre suspicaz. Un bizco no puede ser amado, porque por insensible que una mujer sea, se resiste ante ese espectáculo de un ojo atravesado que la espía como un foco infernal.

Un bizco tiene tendencia al drama, a la tragedia en cuatro columnas, a la matanza pública o en privado con ametralladora, sable y cuchillo. Un bizco es más celoso que un turco y si no es celoso no es bizco, es entonces un bizco apócrifo, un bizco imposible, un bizco absurdo.

De vez en cuando, el bizco ponía cara amenazadora, examinaba a los buenos mozos del tranvía y parecía querer decirles con los ojos:

"Cuando me case con esta moza, la pondré bajo llave". Luego levantaba la nariz, aspiraba aire como un elefante y volvía a la carga, y dale que dale, como si se encontrara frente al Verdún del feminismo, al que había que demoler con cañonazos de lata.

Indudablemente, un bizco enamorado es un espectáculo melodramático y tragicómico, sobre todo si se las tira de sentimental y gasta gafas y se peina con gomina. Por eso todos los tripulantes de ese tranvía eterno nos mirábamos como si de pronto nos hubieran trasladado a un centro recreativo, mientras la moza rubiona miraba en rededor como diciendo:

"Dejen que vayamos al Civil y verán luego cómo lo meto en vereda".

Si hubiera un libro que enseñara, fíjese bien, si hubiera un libro que enseñara a formarse un concepto claro y amplio de la existencia, ese libro estaría en todas las manos, en todas las escuelas, en todas las universidades; no habría hogar que, en estante de honor, no tuviera ese libro que usted pide. ¿Se da cuenta?

No se ha dado usted cuenta todavía de que si la gente lee, es porque espera encontrar la verdad en los libros. Y lo más que puede encontrarse en un libro es la verdad del autor, no la verdad de todos los hombres. Y esa verdad es relativa... esa verdad es tan chiquita... que es necesario leer muchos libros para aprender a despreciarlos.

LOS LIBROS Y LA VERDAD

Calcule usted que en Alemania se publican anualmente más o menos 10.000 libros, que abarcan todos los géneros de la especulación literaria; en París ocurre lo mismo; en Londres, Idem; en Nueva York, igual.

Piense esto:

Si cada libro contuviera una verdad, una sola verdad nueva en la superficie de la tierra, el grado de civilización moral que

habrían alcanzado los hombres sería incalculable. ¿No es así? Ahora bien, piense usted que los hombres de esas naciones cultas, Alemania, Inglaterra, Francia, están actualmente discutiendo la reducción de armamentos (no confundir con supresión). Ahora bien, sea un momento sensato usted. ¿Para qué sirve esa cultura de diez mil libros por nación, volcada anualmente sobre la cabeza de los habitantes de esas tierras? ¿Para qué sirve esa cultura, si en el año 1930, después de una guerra catastrófica como la de 1914, se discute un problema que debía causar espanto?

¿Para qué han servido los libros, puede decirme usted? Yo, con toda sinceridad, le declaro que ignoro para qué sirven los libros. Que ignoro para qué sirve la obra de un señor Ricardo Rojas, de un señor Leopoldo Lugones, de un señor Capdevila, para circunscribirme a este país.

DESORIENTADORES

La mayoría de los que escribimos, lo que hacemos es desorientar a la opinión pública. La gente busca la verdad y nosotros les damos verdades equivocadas. Lo blanco por lo negro. Es doloroso confesarlo, pero es así. Hay que escribir. En Eu-

ropa los autores tienen su público; a ese público le dan un libro por un año. ¿Usted puede creer, de buena fe, que en un año se escribe un libro que contenga verdades? No, señor. No es posible. Para escribir un libro por año hay que macanear Dorar la píldora. Llenar páginas de frases.

Es el oficio, "el métier". La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima. cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones.

CONCEPTO CLARO

Si usted quiere formarse "un concepto claro" de la existencia, viva. Piense. Obre. Sea sincero. No se engañe a sí mismo. Analice. Estúdiese. El día que se conozca a usted mismo perfectamente, acuérdesese de lo que le digo: en ningún libro va a encontrar nada que lo sorprenda. Todo será viejo para usted. Usted leerá por curiosidad libros y libros y siempre llegará a esta fatal palabra terminal: "Pero si esto lo había pensado yo, ya". Y ningún libro podrá enseñarle nada.

Salvo los que se han escrito sobre esta última guerra. Esos documentos históricos vale la pena conocerlos. El resto es papel...



Hace aproximadamente siete años cuatro jóvenes platenses con una tormenta de inquietudes y un chaparrón de sueños, comenzó a transitar esa huella larga y dificultosa que lleva hacia la consagración, al logro de sus objetivos; hacia la meta fijada, poder difundir la música nacional a lo largo y a lo ancho del país, con un sonido distinto, con el debido respeto por lo que nuestros ancestros nos legaron, pero tratando, por sobre todas las cosas, de imprimir un sello particular y personal a sus interpretaciones. Tras mucho trajinar, incluso después de haber superado los inconvenientes de un prolongado receso de actividades, debido a estudios, salud, y otros pormenores que no vienen al caso, en 1979, allá por el mes de julio, deciden reagruparse y comenzar a preparar un nuevo repertorio para recomenzar la tarea iniciada y a la vez trunca.

GRUPO VOCAL TUPAC

*Un sonido nuevo
para la música
tradicional*

Carlos Eduardo Ramirez, José Horacio Olivera, José Alberto Gramajo y Héctor Antonio Baronio, cuatro nombres que usted no debe olvidar, integran el Grupo Vocal Tupac. Con un sonido nuevo para la música nativa, mantienen vivo el sentir nacional y la esencia tradicional en su repertorio, en el que alternan canciones de los cuatro rumbos de la patria, sin distinción de zonas ni regiones. Para ellos la Argentina es una sola, sin divisiones políticas, ni religiosas ni musicales. Así es que alternan un bailecito con un triunfo, una cueca con un rasguido doble, o una chacarera con una milonga. Cuatro voces, una guitarra y un bombo, para la recreación de aires criollos de esencia tradicional, con una concepción actual. Al decir de uno de ellos, "nosotros no podríamos nunca interpretar la música argentina como lo pueden hacer los cantores

del momento, los auténticos dueños del paisaje; lo hacemos de acuerdo a como lo recibimos y adaptamos a nuestra modalidad ciudadana. Realizamos arreglos acordes con nuestro sentir".

Tupac no tiene director. Cuando se reúnen para sus ensayos, todo es intercambio de opiniones para lograr el mejor sonido, para encontrarse con las canciones que más se adapten a su modo. Y las encuentran. En esa permanente búsqueda entran todos los ritmos, todas las regiones, todos los conocimientos que los cuatro poseen, de música, de folklore, de cultura popular, además de estar presente, permanentemente, el buen gusto y el acendrado sentimiento argentino que los posee.

El reencuentro de Tupac con el público, después de una interrupción de casi tres años se produjo el 1° de setiembre pasado, al iniciarse los festejos del Mes del Folklore, en la Peña El Estribo de Villa Elisa. Allí lograron consagrarse "Revelación del mes del folklore 1979", y luego, en el mes de noviembre, en Quilmes, consiguieron clasificarse finalistas para el Pre-Cosquín 1980. Llegaron a la ciudad cordobesa y allí se les dio la consagración definitiva el 27 de enero pasado, consagración que les abrió las puertas a un montón de cosas, pero, por sobre todo, los comprometió a exigirse más y más en procura de superarse.

"Es hora de devolver a quienes creyeron en nosotros, algo de lo que nos



dieron brindándonos su apoyo, moral, material y espiritual", dicen. "La Voz del Interior" de Córdoba, dice Tupac: "Es apasionante la búsqueda de lo anterior, de la verdadera herencia folklórica, sin caer en aquella proyección que se malinterpretó tantas veces".

No nos desdecimos en cuanto a repertorio y forma interpretativa de Tupac, pero debemos aclarar que su música de "proyección folklórica" — término tan vapuleado— llega con la fuerza y la solvencia de quien está seguro del suelo que pisa, de quien sabe cual es su meta, de quienes nada deben ocultar, porque todo está realizado con honestidad, con amor y con responsabilidad.

El Comando del Tercer Cuerpo de Ejército, con asiento en Córdoba, los distinguió con un Diploma de Honor, en premio a la seriedad y solvencia demostrada.

Fue cálido el recibimiento de la prensa de todo el país. A todos impactó la calidad interpretativa de Tupac.

Y así es el grupo. Cuatro muchachos argentinos residentes en La Plata, que le cantan al país, con toda la voz que tienen.

Hugo Rubén Guerrero

LOS PUCAREÑOS

creadores del Evangelio Criollo

A su regreso triunfal de Europa



GANADORES DEL SAGITARIO DE ORO

Para su contratación: Manager, **Alberto del Rosal**
Secretaria Ejecutiva: **Cristina Arrocha**
San Martín 551, Cpo. "C", 5° Piso, Of. 49
Capital Federal - Tel. 32-1492 y 50-8756

PEÑAS

VIERNES 7 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "EL PIAL" Ramón L. Falcón 2750, Cap., con conjunto.

SABADO 8 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "FOGON ROJO" Club Independiente, Av. Mitre 470, Avellaneda, con ALBERTO OCAMPO.

PEÑA "LA MAÑANITA" Club S. y Fom. Victoria, Ing. White 1149, Victoria, con LOS DEL QUEBRACHAL.

PEÑA "ALDO SARAVIA" Club Social, Santa Fé, con ACHALAY 4.

DOMINGO 9 DE MARZO 19 HORAS

PEÑA "DON ARGENTINO FRONTERA" Círculo de Suboficiales de Gendarmería Nacional, Tacuarí 566, Cap., con ALBERTO CASTELLAR.

PEÑA "LA QUERENDONA" Club del Plata, Carabelas 267, Cap.

VIERNES 14 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "EL PIAL" Ramón L. Falcón 2750, Cap., con ALBERTO OCAMPO.

SABADO 15 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "LA HUELLERA" Club La Perla, Indalecio Gómez 441, Temperley, con ALBERTO OCAMPO, 22 Aniversario.

PEÑA "LA FLOR DEL CARDON" Club José Mármol, Donado 1355, Cap., con INCA HUASI.

PEÑA "ARTESANOS NORTEÑOS" Soc. Artesanos del Dique, 11 de Setiembre 178, San Fernando, con LOS INCAS.

PEÑA "EL LUCERITO" Instituto Nueva Enseñanza, Azcuénaga 226, Villa Lynch, con MARTA VIERA, iniciando el Ciclo 1980.

DOMINGO 16 DE MARZO 19 HORAS

PEÑA "LA QUERENDONA" Club del Plata, Carabelas 267, Cap., con LOS INCAS.

VIERNES 21 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "EL PIAL" Ramón L. Falcón 2750, Cap., con conjunto.

SABADO 22 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "FRONTERA NORTE" Club Social Lynch, Victorino de la Plaza 123, Villa Lynch, con PEDRO DELGADO.

PEÑA "LA CRIOLLITA" Club Sporting, Rosario, con ACHALAY 4.

DOMINGO 23 DE MARZO 19 HORAS

PEÑA "LA QUERENDONA" Club del Plata, Carabelas 267, Cap.

VIERNES 28 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "EL PIAL" Ramón L. Falcón 2750, Cap., con conjunto.

SABADO 29 DE MARZO 22 HORAS

PEÑA "NORTE Y SUR" Club Almagro, Medrano 522, Cap., con ACHALAY 4.

PEÑA "HUAYRA MUJOY" Club 12 de Octubre, Colombes 1172, Lomas de Zamora, con ALBERTO OCAMPO.

DOMINGO 30 DE MARZO 19 HORAS

PEÑA "LA QUERENDONA" Club

del Plata, Carabelas 267, Cap., con CHASQUI HUAYRA.

SABADO 5 DE ABRIL 22 HORAS

PEÑA "AGITANDO PAÑUELOS" en Ramón L. Falcón 2750, Cap., con KARU MANTA, 4º Aniversario. PEÑA "LA RIBEREÑA" Club River Plate, Av. Pte. Figueroa Alcorta 7597, Cap., con LOS INCAS.

PEÑA "LA CHALITA" Club Gimnasia y Esgrima de Vélez Sársfield, Joaquín V. González 1511, Cap., con MARTA VIERA.

PEÑA "CLARINES Y FOGONES" Círculo de Suboficiales del Ejército, Gral. Savio 101, Villa Maipú, San Martín, con ALBERTO OCAMPO.

PEÑA "HACIENDO PATRIA" Asoc. de Fom Liniers Sud, Pasaje Tte. Manuel F. Origone 946, Cap., con CHASQUI HUAYRA.

DOMINGO 6 DE ABRIL 19 HORAS

PEÑA "EL LUCERITO" Instituto Nueva Enseñanza, Azcuénaga 226, Villa Lynch, Peña del paquete, con NORMA BALLESTEROS y su piano.

PEÑA "LA QUERENDONA" Club del Plata, Carabelas 267, Cap.

LA NUEVA SEDE DEL CIRCULO CRIOLLO DE EL RODEO EN PUENTE MARQUEZ

Cuando una puerta se cierra, se abren cien para el Círculo Criollo El Rodeo.

No hace mucho fue noticia el gran-

Entrada de la imagen de la Virgen de Luján el Campo de Puente Márquez. Al lado, la comitiva portando las reliquias de la institución a cuyo frente marcha el Secretario General D. Orlando Binaghi.

dioso remate de las obras de arte y artesanía que atesoraba El Rodeo a través de tantos años de elocuente labor. Cuarenta años que animaron a los espíritus gauchos en el único esfuerzo de alentar la tradición y mantener vivo el fuego de la nacionalidad.

Cuarenta años que parecieron frustrarse el día del remate donde faroles, platería, carrozas y obras plásticas cambiaron su destino con la esperanza de respaldar nuevamente el techo para El Rodeo. El sueño, tras el esfuerzo y el empuje, se concretó final-



mente con la adquisición de siete hectáreas de campo en el Puente Márquez acto que fue celebrado con una emotiva ceremonia.

La llegada de la imagen de la Virgen de Luján al nuevo solar, marcó la iniciación de la celebración, siendo portadora de la preciada carga, la carreta la Calandria con sus picadores Joaquín Parodi y Lázaro Ortega con Juan Quintieri.

La segúan un Landó, gran número de paisanos y paisanas a caballo y gente a pie, todos los que hicieron un alto en la antigua parada de las Peregrinaciones a Luján sobre Gaona.

El Puente Márquez sobre el río Reconquista, que divide Morón y Moreno, fue testigo de la bienvenida que les dio el Intendente de Moreno Dr. Julio Assef, con el cura párroco r.P. Juan Rossi, el Presidente del Rodeo Daniel Manuel Melo y Andrés Ramil los que se trasladaron al campo conducidos por Pedro Canelo.

Encabezaba la columna total, Alberto Colquhon como abanderado y Oscar Guarnieri como portabanderín.

Alrededor del mástil llegaron paisanos, paisanas y vecinos, izándose la bandera por el Intendente Municipal y

el Presidente del Círculo El Rodeo, entonándose los tradicionales floreo al Pabellón, por los payadores Brindo Llanos, Vicente Alberto Velaz, Andrés Ramil y Joaquín Parodi.

Luego se entonó el Himno Nacio-

nal Argentino y el Padre Rossi rezó una oración de bienvenida.

Siguieron los oradores cuyas palabras cerró el Secretario General de El Rodeo Sr. Orlando Binaghi.

No podía faltar el asado criollo.



Iza el Pabellón Nacional el Intendente de Morón Dr. Julio Assef, el Cura Párroco de Moreno RP. Juan Rossi, el Presidente de El Rodeo Daniel Melo y don Andrés Ramil.

NO EXCLUSIVO
**CHANGO
ACOSTA
VILLAFañE**

*El humor sutil
de la
república de
Santiago del Estero*

Productor: RAMON ANELLO

Promotor: JUAN CARLOS ANELLO

Lavalle 1569. Piso 1º Ofic. 107 y 108 - Tel. 40-5853, 46-1676 y 32-0658
- Buenos Aires - Republica Argentina



EL QUE RIE ULTIMO



TU CUNA FUE UN CONVENTILLO

CUADRO PRIMERO

Patio de un conventillo de Villa Crespo. Son las cinco de la tarde. (Al levantarse el telón, el chino Rancagua canta al son de la guitarra. Don Antonio, El Palomo, don Julián y Samuel le escuchan. Rosita le ceba mate a don Julián. Las Percantas 1ª y 2ª están en la puerta de calle, de pico con el Festejante.)

RANCAGUA —

*"Amigazo pa sufrir
Han nacido los varones...
Y estas son las ocasiones
De mostrarse el hombre fuerte...
Hasta que venga la muerte
Y lo lleve a coscorrónes..."*

D. JULIAN — (Entusiasmado.) ¡Muy bien, amigo! Eso es cantar. Y digan después estos importaos que no tenemos aquí más que cereales y toros de invernada.

EL PALOMO — ¿Y qué uzté compara estos bernios con un cantar de mi tierra?

D. ANTONIO — ¿E osté me quiere parangonare a mí la sua gallegata co lo canto italiano?

EL PALOMO — ¿Y desde cuando se creera uzté que es superior? ¿Tíe uzté referencia de lo que es el cante jondo? ¿Ha oído uzté por ventura en una noche estrellá er quejío de una malagueña de esas que aprietan a uno er corazón hasta dejárselo der tamaño de una avellana?

D. ANTONIO — ¡Má, non me diga esto macanazo, gallego maximalista de la madona! ¿Osté sabe lo que tiene adentro la tarantela?

EL PALOMO — ¿Y ha oído uzté alguna vez una sevillana?

D. ANTONIO — ¿Osté canozque la romanza de Luchía de la Marmota?

EL PALOMO — ¿Y sabe uzté lo qu'es una granaina?

D. ANTONIO — Si señore. A mí la granadina me gusta mucho, pero co soda.

SAMUEL — ¡Pero qui jablan, nombre! Si ostedes conocían canto israelita no está qui hablan así!

D. JULIAN — ¡Otro que se peina solo! ¿Y qué quiere decir todo eso al lao de un estilo nuestro, una vidalita, una cueca, un malambo, una firmeza?

RANCAGUA — ¿Y el gotán, dónde lo dejan? ¿Donde lo dejan al gotán, el de las dulces notas rezongonas y armoniosas?

D. ANTONIO — ¡No me hable de lo gotane, pe la mado na!... ¿Qué é esto de lo gotane? ¡Puro caran can can que!

"Tírame co lo baulo". "Seguime se te parece". "Spiandá que te pisa l'auto". "é nunca salime d'allí". Mé, ¿qué me quiere enterpretare osté co lo gotane? ¿Me lo quiere analesare?

RANCAGUA — (Se enoja de golpe, tira el sombrero y se acomoda.)

*Vea compadre: El tango,
y hablando en la dulce lengua
de Bettinoti y Gabino,
es alegría y tristeza,
es amor, odio traición,
es debilidad y es fuerza!...
Los chivatuzos del reo
que jura venganza eterna
cuando la paica "topian";
y son los quejidos de ella
cuando pianye en el cotorro
las nostalgias de la ausencia.
Es el reir de las pibas
y el estrilar de las viejas.
Es la ronda batidora,
que allá, en la noche siniestra
da el botón medio dormido
sobre el umbral de una puerta...
¿Clarinada del rebombo?
¿Campanazo é la asistencia!...
Y por fin, caro goruta,
pa que mejor me comprenda:
Son las quejas del hacán
que llega herido a la puerta
del bulín, porque hace rato
se la han dao de contundencia.
Son los besos de la madre
cuando al hijo se lo llevan
encanao, y la alegría
de aquel que pega la vuelta
después de una cana lunga,
y en el cotorro se encuentra
que, con los brazos abiertos,
la dulce mina le espera...*

(Las Percantas se vuelven de la puerta de calle y hacen mutis por los pasillos, derecha e izquierda.)

D. ANTONIO — ¡Come parla cuesto asasino! Parece que le han dado cuerda...

RANCAGUA — ¿Y qué más quiere pedirle al gotán, vamos a ver?...

D. JULIAN — ¡Pero qué quiere que sepan de estas cosas, estos pobres, si han desembarcado el otro día!

D. ANTONIO — ¡Vea che, grapino de la madona! Yo tengo treinta años de América y a esta tierra tengo tanto derecho como osté.

SAMUEL — ¡Y yo también, que ti piensas!

D. JULIAN — ¡Y más que yo, yo lo creo!... desde que la aprovechan mejor. Pero, no importa, ¡sotretas!... ¡Ahí la tienen si es de ustedes!... Agarrenlá y hagan de ella lo

que quieran. Yo soy un criollo y me voy... ¡Pero, no te hace!

¡Cuando haya que morir para defenderla no serán ustedes, los importados, sino criollos los que mueran! Pero, ahí la tienen a la tierra. Agarrenlá pa ustedes. Yo me voy... ¡Yo soy un criollo! (Mutis derecha.)

D. ANTONIO — ¡Regala tierra e me debe cinco mese de arquilere!... ¡Má que tranca patriotera se ha piyado esto grapino!

SAMUEL — No hagas caso. Todo efecto del ginebro.

EL PALOMO — ¡Defiende a su tierra y hace mu bien! que er corazón de cá uno tíe er coló de su bandera.

SAMUEL — ¿Tu también estás patriota?...

EL PALOMO — ¡Y tanto, mardita sea que cuando pienso que soy español me tengo miedo!

D. ANTONIO — E cuando yo pienso que songo italiano le comería la oreja a cuanto ruso e gallego hay al mundo.

EL PALOMO — ¿Uzté a mí? ¡Hacer la prueba!

D. ANTONIO — ¡Venga adentro! (Mutis foro derecha.)

EL PALOMO — ¡Saiga uzté afuera!

ENCARNACION — (Por la segunda izquierda.) Pero, ¿qué es esto, Palomo? ¿Están ustedes otra vez de gresca?

EL PALOMO — Si mujé, pero bien me sé yo a que vienen esas puyas.

ENCARNACION — ¿Te ha dicho argo que me ofenda?

EL PALOMO — ¡Na, mujé ná!

ENCARNACION — ¡Entonces, anda, que ya esta lista la cena y dejarse de pamplinas! (Mutis segunda izquierda.)

SAMUEL — ¡Qui cosa barbara! ¡A mí me hagan reir! (Mutis, foro izquierda.)

RANCAGUA — Ah, patria de Monteagudo y Cagliano!

Como te están profanando los adyectos!

—Venga otra vez a mis manos.

Dulce y sentida vigüela! ¡Pulsa nuevamente la guitarra y comienza a preluar!

FILOMENA — (1ª izquierda, con una plancha en la mano.) ¡Muy bien! ¡Muy bien! ¿Se ve que te hace muy poca mella la situación, a vos?

RANCAGUA — ¿Qué decis?

FILOMENA — ¡Que debía darte vergüenza pasártele de noche y día milongueando!

RANCAGUA — ¡Mirá Filomena, que no admito interrupciones!...

FILOMENA — ¡Claro! ¡Porque vos tenés quien te mantenga!...

RANCAGUA — ¡Qué pesimista, san dié, qué pesimista! ¿Pero a qué vienen tus quejas, podés decirme? ¿No contás con mi cariño, que es como si fueras dueña de la Caja de Conversión?...

¿No alivio yo tus fatigas, entonándote mis curtas al compás de la vigüela? ¿Y en mis improvisaciones, no te evoco vuelta a vuelta llamándote la emperatriz, la sultana, y hasta la reina del bulín de mis ensueños?...

FILOMENA — ¡Andá a trabajar, andá!... ¡que ya me tenés esgunfia con tanto grupo en almibar!...

RANCAGUA — ¡Miren que delicadeza de expresión y qué modales aristocráticos!

FILOMENA — ¿Qué hacés, Nazar Anchorena, que no te comprás un Pakar?...

RANCAGUA — ¿Pakar? ¡Pa-car-garte el carro é leña, eso es lo que debiera hacer!...

FILOMENA — ¿A ver? ¡Animate! ¡Hacé la prueba!...

RANCAGUA — (Conteniéndose.) ¡Mirá Filomena!...

FILOMENA — ¿Y que hacés que no atrópelas?... ¡Arri-mate!... (Lo amenaza con la plancha.)

VACAREZZA

Alberto Vacarezza es un caso especial en la literatura dramática nacional. Gozó de una popularidad excepcional durante largas décadas en las que cada estreno de uno de sus sainetes —y fueron infinidad— constituía un éxito inmediato de público, por lo que era buscado incesantemente por actores y compañías. Esa fecundidad y el éxito amigo fueron acompañados de las previsible caldas en la reiteración, la facilidad en la búsqueda de repercusión, el efectismo. La consecuencia más ostensible es que la crítica lo ha marginado con la misma rotundidad con que fue endiosado: no está su nombre en un conocido diccionario de la literatura argentina de diez años atrás, lo que es un despropósito imperdonable.

Nacido en 1886, produce incesantemente desde su juventud —la pri-

mera obra es de 1904— pero llegó al éxito con *Los escrushantes*, de 1911, escrito en la jerga del arrabal. "El uso del lunfardo y de las formas viciosas del lenguaje es, en Vacarezza, —dice Tulio Carella— consciente creación, fantasía verbal, exuberancia imaginativa". Llegó a desarrollar un verdadero esquema de la "fabricación de sainetes" que pone en boca de Serpentina, en *La comparsa se despide*: "Un patio, un conventillo, un italiano encargado, un yoyega retobao, una percanta, un vivillo, un chamuyo, una pasión, choque, celos, discusión, desafío, puñalada, espamento, disparada, auxilio, cana... telón". Siempre y cuando se cumplan los requisitos básicos: "Debe el sainete tener: rellenando el armazón, la humanidad, la emoción, la alegría, los donaires, y el color de Buenos Aires/ metido en el corazón". Una síntesis.

Lejos de la problemática que anuncia el grotesco en Carlos Mauricio Pacheco o Defilippis Novoa, el juego verbal, el dinamismo, los estereotipos arbitrarios del guapo a los inmigrantes esquemáticos, el lunfardo abierto y creador, el "vesre", el hablar con apellidos, los dichos, todo eso es el patrimonio innovador de Vacarezza, que lo maneja con una soltura admirable.

Así, más allá de su falta de profundidad y de sus trazos gruesos, fue un humorista nato que halló en esa forma nacional del teatro aparentemente menor —el sainete— un vehículo óptimo para su expresividad.

Los nombres de *Tu cuna fue un conventillo*, 1920, —del que están extraídas las primeras escenas, *Juanito de la rivera* y *El conventillo de la paloma* ejemplifican sus mayores logros. A. Vacarezza murió en 1959.

FOLKLORE

UNICA EN SU GENERO
EN EL MUNDO

MARZO 1980

- EDITORES
ALBERTO y RICARDO
HONEGGER
- DIRECTORA
BLANCA REBORI
- REDACCION
ALMA GARCIA
JUAN SASTURAIN
- COORDINADOR DE PENAS
LEONARDO LOPEZ
- PUBLICIDAD
OSCAR PEDERNERA
- FOTOGRAFIA
MARCELO NIETO
- DIAGRAMACION
ERNESTO PRAT
OMAR BALLADARES

Editorial TOR'S S.C.A. Oficinas de redacción y administración: México 4256/60, Buenos Aires, Tel. 99-2323 y 90-5653. Registro de la Propiedad Intelectual N° 945.844. Autorización de SADAIC N° 5, año 1967. Miembro de la Asociación Argentina de Editores de Revistas. Distribuidor interior y exterior: Dist. Gral. de Publicaciones Hipólito Irigoyen 1468, Buenos Aires. Distribuidor en Capital Federal: Distribuidora RUBBO, Garay 4226, Buenos Aires. Preparación: GRAFICA OTAMENDI, México 4260, Buenos Aires. Fotocomposición e Impresión: Talleres Gráficos HONEGGER S.A.I.C., México 4250, Buenos Aires.

CORREO
ARGENTINO

TARIFA REDUCIDA

Concesión 6722

LA RADIO Y LA DIVULGACION DEL FOLKLORE

LR11 Radio Universidad Nacional de La Plata tiene en **Hugo Rubén Guerrero** un conductor y productor eficaz que brinda continuamente novedades dentro de su tónica de entretenimiento y cultura que mantiene en su audición "Del saber popular".

De lunes a viernes de 15 a 16 Guerrero hace conocer aspectos de la literatura argentina, con descripción de paisajes, y costumbres de todo el país.

Para ello, toma preferentemente libros de autores poco conocidos que hablan de su zona, de sus vivencias personales y que por ser autores locales generalmente no tienen la difusión que merecen.

"Leo trozos de libros. He llegado a leer volúmenes enteros, como **Martín Fierro** y **Don Segundo Sombra**, comenta Guerrero. Los viernes leo poesía. También los artículos de fondo de la Revista Folklore.

Para dialogar en vivo llevo a artesanos que hablan de su tarea y explican sus formas de trabajar. A través de la correspondencia y del teléfono tengo contacto permanente con el público y así tengo oyentes a trescientos kilómetros a la redonda desde hace cinco años. A pedido de la escritora bonaerense **Nusta del Piombo**, mandé un programa explicando las danzas tradicionales argentinas a Radio Popular de Valladolid, para el espacio que conduce la folklorista española **Marisa Manzano**. Mantengo un diálogo permanente con **Juan Carlos López** de la Radio Rural de Montevideo, con intercambio de material musical y folklórico.

Generalmente recibo consultas sobre lo que leo. Los oyentes quieren saber dónde conseguir las obras. Un

caso interesante ocurrió con la lectura del **Martín Fierro**, ya que desde la primera a la última sextina, tuvo una gran repercusión, a tal punto que aún sigo recibiendo comentarios sobre el mismo. No es mucha la gente que ha leído el **Martín Fierro** completo; la mayoría sólo conoce los dichos sueltos.

En general, este programa me ha dado ya muchas satisfacciones. Por ejemplo, recuerdo alguna vez que hice un viaje con un señor desconocido y cuando entramos a conversar de nuestras actividades y se enteró de que yo era el que hacía "Del saber popular", me confesó que yo le había hecho leer varios libros, porque mientras viajaba, escuchaba algunos capítulos de "Viaje al país de los matreiros", **Cuentos Correntinos** de Ayala Gauna, y otros. Y al llegar a destino se quedaba con la espina de saber cómo continuaba y eso le hacía salir a comprar el libro para conocer el final.

Esta inquietud me la legó mi padre, quien me enseñó a leer los autores argentinos que estuvieron a su alcance.

Más tarde recibí el apoyo de don **Gustavo García Saravi**, el poeta de La Plata, quien fue mi profesor en la Escuela Provincial de Danzas.

Hoy me doy el lujo de recibir en mi audición a gente como don **Sixto Palavecino** y a don **Miguel Simón**, de Santiago del Estero.

Además, paso siempre discos de don **Alejandro Carrizo** o de **Fernando Bustamante**, porque prefiero los de valor folklórico y tradicional.

Es una tarea sencilla y silenciosa, pero que no se detiene y sé que esa dedicación mía, a la larga, deja su sedimento en la cultura del pueblo. Con eso me basta. Esa es mi mejor recompensa".

FE DE ERRATA:

Por un error en la diagramación final de la nota sobre **Bernardo Canal-Feijóo** del número anterior debemos aclarar que la lectura tendría que estar ordenada de la siguiente manera: desde la página 44 sigue inmediatamente el párrafo con el subtítulo "Los mecanismos mentales", siendo éste el final de dicha nota. El resto de los párrafos de las páginas 45 y 46 son partes de un recuadro titulado "El sentido profundo del quichua" que debe ser ordenado así: Párrafo 1°: "Como no podía ser de otra manera..." (p. 45) hasta "Un humor despampanante el que se expresa con el uso del quichua..." (p. 46). Párrafo 2°: "De lo que se ha encargado..." hasta "Por ejemplo..." (p. 45). Párrafo 3°: "Cómo no sé castellano..." hasta "Indio desterrado políticamente..." (p. 46).

**EN SU
NUEVA ETAPA**



Mario Pierantoni · Roberto Nazer · Juan Cruz Guillén

presentan a



con nuestros artistas exclusivos

· Rubén Juárez

· El Chango Nieto

· Daniel Toro

· Los 4 de Córdoba

· Las Voces de Orán

· Los de Salta

Antonio Carrizo

...y como siempre seguimos en

Bartolomé Mitre 1221 - 89 "F" Buenos Aires

T. E. 35-8101, 35-1144 y 35-6411

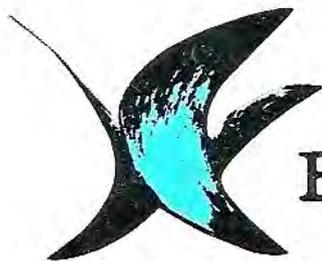


TODOS LOS SERVICIOS... Y ALGO MAS!

Esta nueva y progresista institución bancaria, le ofrece todos los servicios que Ud. necesita, con su ya tradicional y exclusiva "atención personal".

Agregando a esto, su "clearing acelerado" sin cargo alguno, con las localidades más lejanas del país. Acérquese a Banco Almafuerite y asesórese de sus "servicios exclusivos".

MATEU PUBLICIDAD



BANCO ALMAFUERTE

Cooperativo Limitado

Casa Matriz:
MONTEAGUDO 64
CAPITAL

Tel. 91-1385/0426/6159/4980

Suc. N° 1:
Av. Velez Sarsfield 63
CAPITAL

Tel. 26-7690/7674/7660