

LA SELVA, LA PAMPA, EL ANDE

Vías interiores en la cultura argentina II



IRENE LÓPEZ
ALEJANDRA MAILHE
SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI
(EDITORAS)

TESEOPRESS

LA SELVA, LA PAMPA, EL ANDE

LA SELVA, LA PAMPA, EL ANDE

Vías interiores en la cultura
argentina II

Irene López
Alejandra Mailhe
Soledad Martínez Zuccardi
(editoras)



Martínez Zuccardi, Soledad

La selva, la pampa, el ande: vías interiores en la cultura argentina II / Soledad Martínez Zuccardi; Alejandra Mailhe; Irene López; Compilación de Irene López; Alejandra Mailhe; Soledad Martínez Zuccardi; Prólogo de Irene López; Alejandra Mailhe; Soledad Martínez Zuccardi. – 1a ed – San Miguel de Tucumán: Soledad Martínez Zuccardi, 2024.

Libro digital

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-00-3825-4

1. Estudios Culturales. 2. Crítica Cultural. I. Mailhe, Alejandra. II. López, Irene. III. Título.

CDD 306.0982

DOI: 10.55778/ts310038254

Imagen de tapa: Steve Johnson en Pexels

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.



EBOOK

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

ExLibrisTeseoPress 169065. Sólo para uso personal

teseopress.com

Índice

Introducción	9
<i>Irene López, Alejandra Mailhe y Soledad Martínez Zuccardi</i>	
I. Tutelaje y vigilancia. La propuesta para la asimilación de la alteridad indígena chaqueña por parte de Enrique Lynch Arribálzaga	19
<i>Ernesto Dimas García</i>	
II. Transitar los caminos, configurar los espacios. Palabras, sonidos y lugares en la escritura de Manuel J. Castilla	43
<i>Irene López</i>	
III. La disciplina filosófica en la revista <i>Norte</i> durante el primer peronismo en Tucumán	65
<i>Paula Jimena Sosa</i>	
IV. Los discursos sobre lo indígena en el folklorismo argentino a mediados del siglo XX	89
<i>Alejandra Mailhe</i>	
V. Fiesta y mestizaje en el análisis de la Fiesta de San Esteban de Bernardo Canal Feijóo y Gaspar Risco Fernández	115
<i>Susana Inés Herrero Jaime</i>	
VI. Entre la popularización y la festivalización de las conmemoraciones de la Batalla de Salta en el primer peronismo. Cultura tradicional y folklore en Salta	139
<i>Luciana Sofía Dimarco</i>	
VII. Escritores y lugar de origen. Figuraciones autorales de Tucumán (y del noroeste argentino)	165
<i>Soledad Martínez Zuccardi</i>	

VIII. El LP <i>La piel del pueblo</i> de “Pepe” Núñez, la escena del folklore social de los años sesenta en Tucumán y la destrucción operada en la última dictadura	195
Fabiola Orquera	
IX. Folklore, rock y “nueva ola”. Entre el rechazo y la atracción.....	225
Claudio F. Díaz	
X. Integración regional y política cultural. La organización del Encuentro “Patagonia 94” en La Pampa	255
Paula Inés Laguarda	
Nota sobre les autores.....	285

Introducción

IRENE LÓPEZ, ALEJANDRA MAILHE Y SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI

Como muchos libros que son fruto de un trabajo colectivo, el que aquí presentamos tiene una historia larga, estrechamente ligada a la conformación de un grupo de investigadores e investigadoras, de distintas procedencias disciplinarias (historia, letras, antropología, comunicación y musicología, entre otras), reunido en torno al afán de elaborar mapas más equilibrados de la historia cultural argentina y latinoamericana. Dicho grupo comenzó a formarse en un coloquio realizado en Tucumán en 2014, que dio lugar a otros encuentros en Tilcara (2015), Santiago del Estero (2017), Salta (2019), La Pampa (2021, con modalidad virtual) y La Plata (2023).

A partir del coloquio de 2019 en Salta, el grupo se formalizó como red, bajo el nombre de “Red de estudios interdisciplinarios en culturas y regiones” (REICRE). El objetivo de esta red académica es problematizar las producciones y expresiones culturales de las provincias y regiones argentinas, poniendo en cuestión la jerarquía entre “capital” e “interior”, y la definición simplista de “centros” y “periferias”, para restituir a estos fenómenos su carácter complejo y heterogéneo, e inscribirlos en la configuración histórica de las desigualdades del país.

La selva, la pampa, el ande: vías interiores en la cultura argentina fue el nombre adoptado para cada uno de los coloquios mencionados. Esa denominación dio título también a un primer libro, compilado por Fabiola Orquera y Radek Sánchez Patzy, y publicado por EDUNSE en 2019, que reúne trabajos de muchos de los integrantes de la REICRE.

Articulada por Ricardo Rojas y continuada por Atahualpa Yupanqui, la distinción entre la selva, la pampa y el ande

–a la que alude el título tanto de los encuentros como del libro– fue propuesta como punto de partida para pensar las “regiones culturales” en tanto espacios construidos histórica y socialmente, atendiendo a sus relaciones, contrastes y tensiones.

El presente volumen (que reúne trabajos evaluados previamente por especialistas, en forma anónima) lleva el mismo título porque fue concebido como profundización de las reflexiones articuladas colectivamente en estas instancias previas. Además, los trabajos aquí compilados dialogan con otros textos también editados por integrantes de la REICRE (en algunos casos, antes incluso de la formalización del grupo), consolidando así lo que creemos es un campo de estudios fértil y comprometido, como *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de la Argentina (siglo XX)*, editado por Paula Laguarda y Flavia Fiorucci (2012), *Redes intelectuales, itinerarios e identidades regionales en Argentina (siglo XX)*, editado por Claudia Salomón Tarquini y María Lanzillotta (2016), y *Diálogos sobre cultura y región: políticas, identidades y mediación cultural en La Pampa y Patagonia Central (siglos XX y XXI)*, editado por Paula Laguarda y Anabela Abbona (2023). Cabe mencionar aquí también el dossier “Políticas, cultura y localidad: procesos, tramas y dinámicas de construcción de las regiones y las provincias de Argentina”, coordinado por dos integrantes de la REICRE (Claudia Salomón Tarquini y Andrea Villagrán), y publicado en 2021 en la revista *Estudios del ISHIR* (Universidad Nacional de Rosario).

En el primer capítulo de este volumen, Ernesto Dimas García analiza las representaciones de la alteridad indígena chaqueña, en la obra de Enrique Lynch Arribálzaga, a inicios del siglo XX. Su lectura permite vislumbrar diversas posiciones en el debate sobre la “cuestión indígena”, atendiendo sobre todo a las políticas a implementar respecto de los pueblos indígenas en esa área, en la etapa inmediatamente posterior a la conquista militar de sus territorios. El autor

muestra cómo, en ese debate, Lynch Arribálzaga asume una posición particular, al proponer implementar reducciones civiles, apoyándose en argumentos paternalistas que expresan los intereses tanto de algunos intelectuales y científicos, como de la oligarquía regional (ligada a la explotación de la madera y el algodón, e interesada en que las reducciones garanticen la disponibilidad de mano de obra barata). La lectura de García devela las tensiones que anidan en ese paternalismo que “infantiliza” a las poblaciones indígenas, al concebir a la alteridad como incapaz de valerse autónomamente.

En el siguiente capítulo, Irene López aborda la escritura del poeta salteño Manuel J. Castilla, indagando en torno a la configuración de espacios y territorialidades, y destacando en especial dos modalidades contrastantes, a las que la autora denomina “territorios de la alteridad” y “territorios del paisaje”. La primera da cuenta del mundo del trabajo y la explotación, en los poemarios *Luna muerta* (1943) y *Copajira* (1949), mientras que la otra da forma a la exaltación de la naturaleza como paisaje, desde una contemplación estética que cobra particular significación en la configuración del espacio calchaquí. Este trabajo también atiende a los modos de representar al “otro” indígena ya que, en la escritura de Castilla, los sentidos adquieren diversos matices y modalidades, gracias al contraste entre sonidos y silencio, permitiendo aludir tanto a la imposibilidad –por parte de los sujetos representados– de modular una voz, como a la representación de la pasividad, según la caracterización dominante en la literatura y el pensamiento hegemónicos.

Por su parte, Jimena Sosa aborda la revista *Norte*, editada en Tucumán entre 1951 y 1955, por intelectuales universitarios vinculados al catolicismo, atendiendo a los condicionamientos materiales y sociales que posibilitan su emergencia, y focalizando especialmente la recepción de ideas que la revista despliega, en particular en el campo filosófico. Sosa demuestra que los autores nucleados en esta publicación periódica se presentan como peronistas,

y que las actividades que desarrollan se contraponen a (o al menos, permiten matizar) la idea –muy difundida en la bibliografía crítica– de que el campo académico se encuentra en decadencia, arrasado por agentes cuyos principios se oponen al reformismo universitario. El trabajo deja entrever que, entre las publicaciones oficiales, conviven voces en pugna que intentan, por diferentes vías, consolidar un campo intelectual con debates propios (incluyendo una activa recepción crítica de la obra de Martin Heidegger, desde cierto existencialismo católico compartido).

Prolongando esta indagación en torno a los debates ideológicos durante el primer peronismo, Mailhe se centra en explorar tensiones y puntos de convergencia entre las concepciones de lo indígena, contenidas en la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* por un lado, y en el *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina* y en los *Anales* de la misma institución por otro, atendiendo además a algunos ensayos de Juan Alfonso Carrizo y de Bruno Jacovella –ligados a la primera publicación–, y de Augusto Raúl Cortazar, vinculado a la *Asociación Folklórica Argentina*. Mailhe demuestra que estos autores (y las formaciones intelectuales con las que dialogan) presentan diferencias significativas en sus definiciones del folklore, en las pertenencias institucionales e incluso en las orientaciones políticas (dado que Carrizo y Jacovella actúan como intelectuales “orgánicos” del primer peronismo, en contraste con el antiperonismo dominante en el grupo con el que se identifica Cortazar). A pesar de ello, los ensayos sobre folklore de Cortazar convergen con los de Carrizo en términos generales, por el énfasis que ambos le otorgan a la base occidental y mediterránea –aunque no necesariamente a lo hispánico– en la definición del folklore del noroeste argentino (NOA). En este sentido, ambos grupos comparten una concepción eurocéntrica del folklore, hegemónica en los discursos institucionales del país, y en sintonía con el eurocentrismo dominante en la historia del folklore como disciplina “científica”.

En el capítulo siguiente, Susana Herrero Jaime compara minuciosamente dos interpretaciones de la Fiesta de San Esteban (un auto sacramental mestizo, tradicional en Santiago del Estero): la formulada por el intelectual santiagueño Bernardo Canal Feijóo (en *Ensayo sobre la expresión popular dramática* de 1943, y luego reproducida en *Burla, credo y culpa en la creación anónima* de 1951), y la reelaborada por el filósofo tucumano Gaspar Risco Fernández (en *Fiesta, mestizaje y superposición cultural en el noroeste argentino* de 1995), a partir del texto previo de Canal Feijóo. La autora demuestra en qué medida Risco Fernández recupera las tesis del santiagueño, pero además avanza en su problematización del mestizaje y de las consecuencias del mismo en la configuración del sujeto popular, colaborando en la construcción de un linaje de discursos para pensar la identidad cultural del NOA. En este sentido, para Risco Fernández, las mediaciones ejercidas por Canal Feijóo –entre lo culto y lo popular, lo universal y lo local, y lo nacional y lo regional– resultan claves para interpretar la región en su historicidad, incluyendo la recuperación del sustrato cultural indígena, generalmente invisibilizado.

Buscando revisitar el primer peronismo en Salta, Luciana Dimarco focaliza el proceso de expropiación del “Club 20 de Febrero”, clave en la vida urbana de la élite provincial, y simbólicamente asociado a la “Batalla de Salta” (un acontecimiento convertido en “fundacional” en la historia de la provincia). La autora interpreta la expropiación de ese club, y la refuncionalización de las celebraciones de dicha batalla, como prácticas simbólicas que le permiten, al gobierno provincial peronista, legitimarse en el “centro” del “centro”, y celebrarse a sí mismo promoviendo fiestas y actos artísticos populares. Así, para Dimarco, la disputa desatada por la expropiación implica también una disputa por la interpretación del pasado provincial, y en especial por el papel que juegan la élite y el pueblo en el proceso de emancipación.

A partir de la pregunta por cómo se forja la figura de escritor en espacios provinciales y regionales, y qué

significado adquiere el lugar de origen en la obra y en las “imágenes de autor”, Soledad Martínez Zuccardi examina los casos de algunos poetas y narradores nacidos en el NOA en las primeras décadas del siglo XX, como los integrantes del grupo “La Carpa”, Elvira Orphée y Hugo Foguet. La autora muestra cómo estas figuras forjan tres modos muy diversos de ser escritor y de escribir sobre Tucumán y sobre la región, aunque convergen al darle un papel central al lugar de origen en sus construcciones autorales. El capítulo llama la atención sobre esta diversidad, y especula sobre las posibles razones de la misma, en relación con una literatura de Tucumán y del NOA que, ya desde su incipiente “profesionalización” y configuración como un ámbito específico, parece mostrar signos de una complejidad y una diversidad notables para un campo en emergencia.

Por su parte, Fabiola Orquera realiza un pormenorizado estudio sobre una obra que, a pesar de su relevancia y significación como exponente del folklore social argentino y latinoamericano, permanece olvidada, a raíz de la censura practicada por la dictadura militar, contra el arte social en Tucumán. Atendiendo en particular a la historia del disco *La piel del pueblo* de José Antonio “Pepe” Núñez, la autora reconstruye la escena musical del folklore de los años sesenta en esa provincia, subrayando el crecimiento y la efervescencia logradas por este género, en obras cargadas de sensibilidad social, que apelan a un discurso estéticamente elaborado y comprometido desde el punto de vista ideológico.

En el siguiente capítulo, en fuerte diálogo con el anterior, Claudio Díaz aborda la relación entre rock y folklore, comprendiendo los cruces y acercamientos entre ambos géneros desde los años sesenta. Además, el autor reflexiona sobre el modo en que, en esa relación de conflicto y de intercambio, se despliega una lucha por la apropiación simbólica de los sentidos vinculados al imaginario de la nación. Díaz se detiene especialmente en la llegada del rock a la Argentina, y en la emergencia del movimiento de la “nueva

ola”, para analizar una serie de tensiones –manifiestas en las obras y en los espacios de encuentro y difusión– entre una música de y para los y las jóvenes, y las músicas populares más tradicionales.

Por último, Paula Laguarda estudia la participación de La Pampa como co-organizadora de un encuentro regional realizado en 1994, en seis provincias de la Patagonia y en doce partidos del sur de la provincia de Buenos Aires, destinado a legitimar la integración pampeano-patagónica. Correlacionando distintas escalas de análisis (nacional, regional, provincial y municipal), la autora pone de manifiesto que esa política nacional de federalización implica, en realidad, el retiro del Estado de áreas clave en la vida social y cultural, trasladando responsabilidades a las provincias, sin acompañar el proceso con un financiamiento acorde.

Creemos que esta compilación de trabajos guarda una sólida unidad en base a varios ejes temáticos, claves en las discusiones de esta red de investigación (amén de que, además, varios capítulos trazan vasos comunicantes entre sí, al abordar figuras intelectuales próximas, tradiciones representacionales complementarias, y hasta prácticas culturales de características semejantes, para asediar, desde allí, “las vías interiores de la cultura argentina”).

Un eje vertebrador de los trabajos remite a las políticas culturales implementadas por los Estados provinciales y nacionales, así como también por las oligarquías regionales, e incluso por los propios intelectuales, quienes asumen posiciones divergentes (desde el acompañamiento de los intereses dominantes, hasta la confrontación contrahegemónica). Por ejemplo, el trabajo de García (centrado en la imaginación de un modelo ideal de reducción indígena, por parte de Lynch Arribálzaga a inicios del siglo XX) pone en evidencia las polémicas acerca de qué política seguir con los pueblos indígenas, en la etapa posterior a la conquista militar de sus territorios, demostrando que las reducciones

operan por entonces como tecnologías de disciplinamiento por parte del Estado y de las oligarquías regionales, más allá de los matices en cuanto al grado de tutelaje y de aculturación implementados. Proyectando el debate sobre qué hacer con los indios, en el campo intelectual y en el plano de las representaciones imaginarias, Mailhe se centra en las políticas culturales oficialistas, llevadas a cabo durante el primer peronismo por el Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección de Carrizo (quien le imprime al folklore un sello claramente hispanista, que apunta a invisibilizar la gravedad de lo indígena en la configuración de la identidad regional y nacional). Esa negación simbólica de lo indígena es un trazo compartido –en parte al menos– por otros grupos intelectuales del período, incluso desde posiciones políticas antiperonistas, poniendo en evidencia en qué medida las políticas culturales estudiadas por García (para el Estado y las oligarquías de inicios del siglo XX) siguen impactando fuertemente en el campo cultural del siglo XX.

Desplazándose hacia fines del siglo XX, el texto de Orquera explora el quiebre de ese tipo de discursividades miserabilistas –que devalúan a las alteridades sociales–, al centrarse en la obra del músico José Antonio “Pepe” Núñez, atendiendo a su heroización de los trabajadores y su implementación de diversas estrategias para suscitar la solidaridad de los oyentes con respecto a los sujetos populares. En este libro, ese tipo de expresiones estéticas pueden ser pensadas como un punto de llegada, superador del legado deslegitimador previo, pero emerge precisamente cuando se prepara el brutal arrasamiento cultural implementado por la última dictadura cívico-militar, cuyo efecto desintegrador forma parte de las políticas culturales implementadas por el terrorismo de Estado, en el NOA.

Las políticas culturales de las últimas décadas resultan centrales en los trabajos de Díaz y de Laguarda que cierran el presente volumen. Considerando el rock y el folklore como campos específicos de producción discursiva, Díaz analiza las tensiones y los puntos de encuentro que se establecen,

desde los años sesenta, entre el rock y las músicas populares más tradicionales, atendiendo necesariamente además a las políticas culturales implícitas en diversos festivales, implementados por varios agentes –privados y estatales–. Por su parte, Laguarda se centra en la gestación y realización del encuentro regional “Patagonia 94”, impulsado en los años noventa por la Secretaría de Cultura de la Nación, para fomentar la integración pampeano-patagónica (aunque, en la práctica, no implica una efectiva federalización de los recursos, sino más bien, por el contrario, el retiro del Estado de áreas claves en la vida social y cultural).

La representación de alteridades es otro eje presente en este libro, y constituye además una de las líneas de investigación privilegiadas en la red. En efecto, la indagación en torno a la configuración del “otro” social, en una diversidad de prácticas y discursos, articula varios de los capítulos aquí reunidos: un grupo de trabajos se centra en especial en la forma de concebir y representar a los pueblos indígenas (tal como ocurre en los capítulos de García, López, Mailhe y Herrero Jaime), al tiempo que Orquera y Díaz abordan diferentes modos de definir lo popular y lo nacional en el campo del folklore musical y/o de la cultura de masas en general.

Otro eje privilegiado en este libro es el de la espacialidad. De hecho, varios capítulos dan cuenta de la complejidad de las construcciones espaciales, en el marco de procesos signados por relaciones de poder, tensiones y disputas. Se trata de espacios que se configuran, en los discursos, como lugares, territorios, provincias, regiones y ciudades. Desde esa perspectiva, gravita un mapa simbólico siempre en movimiento, para pensar el Chaco, el noroeste argentino, la Patagonia, Tucumán, Salta, la provincia de La Pampa o ciertas capitales de provincia, así como también regiones de límites variables –y de fuerte carga simbólica– como la pampa, los valles, la puna, los cerros altos o la selva. También emergen, en los textos, los espacios de trabajo y los espacios de la vida artística e intelectual (las reducciones

indígenas, los ingenios azucareros, las minas, los encuentros culturales, las fiestas tradicionales, los festivales insertos en la cultura de masas, las conmemoraciones cívicas en disputa, las redacciones de revistas o los ámbitos universitarios). Los análisis y enfoques desplegados revelan también la complejidad de las configuraciones identitarias asociadas a esas construcciones espaciales, como identidades forjadas históricamente –y por ende cambiantes–, atravesadas por diversas contradicciones y matices, y de valor estratégico en relación a determinados proyectos económicos, sociales, políticos y culturales más amplios.

En última instancia, esperamos que este libro deje entrever la vitalidad de las líneas de investigación interdisciplinaria que, en el presente, asedian el estudio de “las vías interiores de la cultura argentina”, relevando una densa trama de autores, grupos intelectuales y redes poco transitados por la investigación científica del “centro”, inspirando así una agenda federal que compense las asimetrías históricas, y suscite una mejor comprensión de problemas teóricos claves para la sociología de los intelectuales de Argentina y América Latina.

I. Tutelaje y vigilancia

*La propuesta para la asimilación
de la alteridad indígena chaqueña
por parte de Enrique Lynch Arribálzaga*

ERNESTO DIMAS GARCÍA

Este capítulo se centra en las representaciones de la alteridad indígena chaqueña que pueden encontrarse en el *Informe sobre la Reducción de Indios de Napalpí elevado a la Dirección General* (1914) de Enrique Lynch Arribálzaga. Especialmente el trabajo observa la manera en que Lynch Arribálzaga, primer director de la Reducción de Indios de Napalpí, defiende una política que busca la integración de los indígenas chaqueños, en un “proyecto civilizatorio”, por medio del trabajo y de la educación, desde una mirada paternalista que se constituye en torno a las prácticas de tutelaje y vigilancia, como contrapuestas al exterminio. En esta dirección, este texto se pregunta qué particularidades tiene la intervención del autor en el conjunto de los discursos integracionistas de la época, y en qué sentido puede relacionarse con otras concepciones que intervienen en la discusión sobre el lugar de los pueblos indígenas en América.

Introducción

Luego de la autodenominada “Conquista del Desierto”, comandada por Julio A. Roca en la Pampa y la Patagonia en 1879, desde 1884 los esfuerzos militares del Estado argentino se dirigen a la planificación y ejecución de campañas

militares en el Chaco Austral y Central. Entre 1884 y 1917, se mantiene en esta región la presencia de fuerzas militares regulares, desplegando campañas que expulsan a los pueblos indígenas de sus territorios. La política que se sigue con los indígenas chaqueños se diferencia respecto de la que se lleva a cabo en otras zonas del país como el NOA o la Patagonia. En el NOA, tanto el prestigio simbólico que se les atribuye a los pueblos indígenas de la región¹ (por considerarlos descendientes de los tiahuanacotas y/o de los incas), como la experiencia colonial de convivialidad con la sociedad hispano-europea, determinaron que el Estado argentino llevara a cabo una política represiva ante los conflictos, pero sin recurrir a campañas de exterminio ni a la reclusión forzosa de esas poblaciones. En la Patagonia, como muestra Mases (2002), la estrategia posterior a las campañas militares consistió en separar a las familias y trasladar a los indígenas a otras zonas del país, para utilizarlos como mano de obra, asesinando o encarcelando a sus jefes.

En el caso del Chaco, parte de la clase dominante regional advierte tempranamente la importancia “económica” del indígena en tanto mano de obra barata, lo cual redefine el “problema indígena” como la dificultad para “civilizar” a estas poblaciones, eufemismo que expresa la voluntad de disciplinarlas e integrarlas en los emprendimientos productivos, en condiciones de explotación.² En este contexto,

¹ El prestigio simbólico atribuido a los pueblos indígenas del NOA está presente en intervenciones intelectuales como las de Joaquín V. González, Ricardo Rojas y Ernesto Quesada, que entre fines del siglo XIX y la primera mitad del siglo XX intentan recuperar este sustrato cultural para pensar la identidad argentina. Para un análisis detallado de este tema, ver Mailhe (2020).

² El inspector de colonias Alejo Peyret afirma que “dueños de ingenios, en Formosa y Resistencia [...] dicen que sin ellos [en referencia a los indios] no podrían explotar sus cañaverales y tendrían que abandonar sus ingenios por falta de peones” (Peyret, 1889a: 330). En el mismo sentido se expresa el funcionario del Departamento Nacional del Trabajo, Juan Bialet Massé: “Me fijo en primer término en el indio porque es el elemento más eficiente del progreso e importante en el Chaco: sin él no hay ingenio azucarero, ni algodonal, ni maní, ni nada importante” (Bialet Massé, 1904: 31).

reaparece la disputa por el tipo de estrategia más conveniente para lograr ese fin, emergiendo nuevamente las misiones religiosas como propuesta, las cuales compiten con las colonias militares y con la alternativa que postula Enrique Lynch Arribálzaga,³ de reducciones civiles.

Las reducciones son espacios de concentración de indígenas, en donde éstos deben trabajar de acuerdo a lo establecido por la administración, la cual les emite un crédito para la compra de víveres, útiles o ropa en sus almacenes, y al final de la cosecha, les descuenta de su salario lo adeudado. Los indígenas deben vivir dentro de la reducción, requiriendo de un salvoconducto para poder circular fuera de ella, y sus deberes se encuentran detalladamente fijados. La administración de las reducciones determina el tipo de trabajo que realizan los indígenas, así como su pago y la venta de la producción.

Algunos autores y autoras (como Musante, Papazian y Pérez, 2014) consideran las reducciones como tecnologías de disciplinamiento que se inscriben dentro de un arco más amplio de prácticas sociales genocidas, aplicadas contra los pueblos indígenas por parte del Estado argentino, las cuales comienzan con las campañas de exterminio y continúan con la reclusión y explotación de los indígenas.

³ Enrique Lynch Arribálzaga (1865-1935) es un ornitólogo y entomólogo. Junto a Eduardo L. Holmberg funda la revista *El naturalista argentino*, en donde publica sus primeros trabajos en 1878. En 1881 participa de la expedición al Chaco comandada por Luis Jorge Fontana. Entre 1897 y 1898 es secretario de Francisco P. Moreno cuando éste realiza la demarcación de los límites argentino-chilenos. Lynch Arribálzaga se preocupa por fortalecer la producción algodonera del Chaco, actividad económica a la cual se dedica a tiempo parcial. Con este fin estudia las langostas y la forma de combatir las plagas en las plantaciones, tema que profundiza en 1911, cuando realiza un viaje a Brasil como delegado del Ministerio de Agricultura de la Nación. Al mismo tiempo, desarrolla una labor de estudio y vinculación con los indígenas, algunos de los cuales trabajan en sus propias plantaciones. En 1907 funda la Sociedad Protectora de Indios de Resistencia, y en 1911 se le encierra organizar la Reducción de Indios de Napalpí. En 1931 es designado presidente del Concejo Municipal en calidad de interventor. Para mayores detalles, consultar López Piacentini (1956) y Viyero (1999).

En este sentido, en 2022 el Poder Judicial de la Nación reconoce que el Estado argentino es culpable del delito de “genocidio” por los acontecimientos producidos en la Masacre de Napalpí, ocurrida en la reducción homónima en julio de 1924, cuando la policía del Chaco, la Gendarmería Nacional y civiles armados asesinan a más de 500 indígenas Qom y Moqoit, entre ellos niñas y niños, mujeres embarazadas, varones, ancianos y ancianas.⁴⁵

En este contexto, nos parece importante examinar la figura de Lynch Arribálzaga, fundador de la Reducción de Napalpí en 1911,⁶ y delegado del Ministerio del Interior para las reducciones laicas del Chaco y Formosa desde 1911 hasta su renuncia, en 1917.⁷ Nos interesa preguntarnos cuál es la particularidad que aporta la mirada de este autor en el debate acerca de la “cuestión indígena”. ¿Cómo puede entenderse que una institución, creada a partir de una propuesta paternalista como la de Lynch Arribálzaga, sea la misma que da lugar a la sangrienta masacre de 1924? ¿Con qué otras experiencias de concentración indígena

⁴ Es posible acceder a la sentencia del Juicio por la Verdad/Masacre de Napalpí en bit.ly/3Yd5iun.

⁵ En 1924, Lynch Arribálzaga le comenta a Robert Lehmann-Nitsche, por carta, que está al corriente de la masacre indígena perpetrada en Napalpí, pero que no hace declaraciones públicas por el temor que le genera la persecución de la policía chaqueña. Para una reconstrucción detallada de este intercambio epistolar entre ambos autores en ocasión de la masacre, ver Dávila da Rosa (2016).

⁶ La Reducción de Napalpí, primera reducción civil, se crea por un decreto del 27/10/1911, emitido por el Ministerio de Agricultura, en el que a la vez se designa a Enrique Lynch Arribálzaga como Delegado de este mismo Ministerio. Ubicada en el entonces Territorio Nacional del Chaco, la reducción de Napalpí es organizada bajo el esquema de explotación forestal-agrícola, y depende en sus inicios del Ministerio de Agricultura (1911-1912), y posteriormente del Ministerio del Interior, en donde queda a cargo de la Comisión Financiera Honoraria de Reducciones Indígenas (CFHRI).

⁷ Posteriormente, por decreto del 21/09/1916 se suprime la CFHRI y la Delegación del Ministerio del Interior, cuyas atribuciones y deberes pasan a la –renombrada– Comisión Honoraria de Reducciones de Indios (CHRI), la cual queda encargada de supervisar el trato con los indígenas y el funcionamiento de misiones y reducciones (Beck, 2022: 68). Al año siguiente Lynch Arribálzaga presenta su renuncia al puesto de Delegado, entendiendo que, con el nuevo esquema organizativo, no se garantizan las condiciones para ejercicio de su tarea (López Piacentini, 1956: 17).

se referencia el autor, y de qué manera las pone a jugar en función de su propia propuesta? ¿Qué tensiones o ambigüedades encierra ese modelo, y sobre qué concepción de pueblos indígenas descansa?

Napalpí, primera reducción civil de indígenas

En 1914 Lynch Arribálzaga envía al Ministerio del Interior su primer *Informe sobre la Reducción de Indios de Napalpí*, objeto principal de nuestro trabajo,⁸ en donde, además de detallar la situación presente en la reducción, realiza observaciones y comentarios sobre las características de los pueblos indígenas, y compara los planes aplicados para “resolver” el “problema indígena” en Argentina con los utilizados en Estados Unidos, Brasil y Canadá.⁹ El autor expresa que, entre su iniciativa de fundar la Sociedad Protectora de Indios (SPI) en 1907, y su nombramiento como delegado de las reducciones civiles en 1911, existe una mancomunidad de fines, ya que la SPI, en sus estatutos, se había propuesto

... atraer, amparar y civilizar a los indígenas de la República Argentina que se hallen aún en estado salvaje o de tribu'. Es decir, que no se refería precisamente a la raza, sino a su estado social [...] el problema no consiste en formar una clase separada de los aborígenes, con prescindencia de su organización y su género de vida, sino *de incorporar a la masa civilizada del país* [...] los indios que aún existen agrupados en distintos clanes, con su idioma, sus costumbres e instituciones propias (Lynch Arribálzaga, 1914: 39; bastardilla en el original).

⁸ Consideramos el segundo *Informe...* (1915) como una bibliografía complementaria porque reviste características predominantemente administrativas, y es de una extensión mucho menor que el primero.

⁹ La experiencia de los británicos en Canadá es mencionada por el autor, pero no es analizada en profundidad, por lo que no nos extenderemos sobre este aspecto.

Esta incorporación de los indígenas, al conjunto que Lynch Arribálzaga representa como “la masa civilizada del país”, solo es posible “por medio de la educación y el trabajo”, ya que hacerlo por la fuerza “no sólo es inhumano, sino impracticable” (39). En este sentido, el programa que Lynch Arribálzaga elabora para la reducción de Napalpí reviste características claramente paternalistas, ubicando al autor como un mediador privilegiado entre la cultura civilizada, urbana y científica, y la otredad indígena “salvaje”, a la vez que se presenta como un discurso que busca conferir legitimidad para dirigir un proceso gradual de “civilización” de estos pueblos, entendido fundamentalmente como el cambio de sus costumbres, aunque en los estatutos de la “Sociedad Protectora de Indios” se hable de incorporarlos a la masa civilizada “con su idioma, sus costumbres e instituciones propias”.

La alternativa defendida por el autor interviene en un debate de larga data sobre las posibles “soluciones” al “problema indígena”, que a finales del siglo XIX y comienzos del XX se reelabora como la pregunta acerca de qué hacer con los indios “mansos”.¹⁰ El reconocimiento de la importancia económica de la mano de obra indígena para el desarrollo del Chaco hace cada vez más atractiva la alternativa “pacífica” frente a la del “exterminio”, sin que esta última posición desaparezca completamente, dado que es reactivada cada vez que ocurre algún tipo de reclamo indígena. Asimismo, como afirma Giordano (2003), desde 1911, con la

¹⁰ Como resultado de las campañas de exterminio y expansión territorial desplegadas en el Chaco, principalmente la que llevó adelante en 1884 Benjamín Victorica, se consolida una forma de clasificación de los indígenas entre “mansos” y “salvajes”. Si bien esta división puede rastrearse desde los primeros tiempos de la administración colonial (Gerbi, 1978), su consolidación como representativa de los indios chaqueños varía notablemente luego de esta campaña, que supone eliminados a los indios “salvajes”, quedando pendiente de resolución el problema de cómo tratar con aquellos que se acercan a las ciudades con fines laborales o comerciales, es decir, con los indios “mansos”. Para ver algunas características de esta polémica en la etapa previa a la campaña de Victorica, consultar García (2022).

finalización de la campaña militar comandada por Enrique Rostagno, se produce la desaparición paulatina del “discurso de la guerra”, y su reemplazo por el “discurso de la integración” (Giordano, 2003: 4).

Lynch Arribálzaga polemiza con quienes sostienen que la única solución para el problema indígena es la aniquilación. Estos sectores, “para apoyar sus criminales consejos invocan a menudo el ejemplo que nos han dado los Estados Unidos, según ellos, al exterminar a todos los naturales de su territorio” (1914: 28). Sin embargo, el autor busca invertir el sentido que se le atribuye a la experiencia de Estados Unidos, para convertirla en un apoyo a su propuesta de reducción pacífica,¹¹ afirmando que quienes relacionan este país con el exterminio de los indígenas cometan un grave error, ya que “el gobierno americano se preocupa seriamente de mejorar su condición económica, educarlos y civilizarlos, no de sacrificarlos” (1914: 29-30). El caso estadounidense es motivo de estudio, tanto por sus “buenas intenciones” como por los errores que derivan de ellas, pero fundamentalmente, porque tal y como lo representa Lynch Arribálzaga, el tratamiento del problema indígena en este país no involucra la violencia por parte del Estado.

La fundamentación que ofrece Lynch Arribálzaga, para el proyecto de reducciones indígenas, se constituye a partir de una valoración predominantemente positiva de la obra de los jesuitas (1914: 16, 22 y 27). En el *Informe...* se reiteran numerosos tópicos clásicos de escritores coloniales (Gerbi,

¹¹ En ese mismo sentido se expresa el antropólogo Robert Lehmann-Nitsche, en el Congreso Científico Internacional Americano de 1910, al sostener que “la República Argentina debe seguir el ejemplo dado por los Estados Unidos de Norte América, reservando grandes territorios para la población autóctona donde puedan vivir según sus costumbres, sin ser sometida a la llamada civilización de una raza distinta que para ella es algo incomprendible” (Lehmann-Nitsche, 1915). Al igual que Lynch Arribálzaga, Lehmann-Nitsche afirma que una de las razones de mayor peso para tomar medidas proteccionistas con los indígenas es su importancia económica. Para un análisis más profundo de este aspecto de Lehmann-Nitsche, ver Dávila da Rosa (2011 y 2016).

1978: 73), como la identificación de los indígenas del Gran Chaco con la vagancia, el alcoholismo y su estado de vida en una clase de “comunismo primitivo”, por carecer de la noción de propiedad individual,¹² junto con la imagen de bondad natural e inocencia, propios del estereotipo del “buen salvaje” (1914: 10-11 y 14). Estos tópicos son presentados por Lynch Arribálzaga como una condición agravada por la malicia y el aprovechamiento que los blancos han hecho de la ingenuidad indígena, incitándolos al consumo de alcohol, y estafándolos en la compra-venta de productos y en el pago por su trabajo. En ese sentido, advierte que los problemas de los indios no dependen de una base biológica sino que derivan de su situación social. Para el autor, la corrección del salvajismo en que se encuentran requiere tanto de acciones que los protejan de la malicia de los blancos, como de otras que, por medio del tutelaje, los conduzcan a modificar sus costumbres. En ambos casos, en la base de esta propuesta se encuentra una representación de la otredad indígena como incapaz de valerse autónomamente.

El autor fundamenta sus afirmaciones en “el largo tiempo que he pasado con los indios” y en la “observación directa” de sus costumbres y modos de vida (1914: 38). Además de la función civilizatoria que adjudica a las reducciones, Lynch Arribálzaga reafirma la importancia económica del trabajo de los indígenas del Chaco, y agrega que “nada prueba que no sea posible incorporar a los indígenas a la civilización, por medios puramente pacíficos, como ya lo han sido los de otras regiones del país” (1914: 42).

La diferencia fundamental que permite trazar la frontera entre la civilización y el salvajismo de los indígenas, según

¹² En este aspecto, el autor reproduce ideas vigentes en la antropología de la época, que considera los estadios de salvajismo, barbarie y civilización como etapas que debían cumplirse, necesariamente en ese orden, en todos los pueblos (ya que, como afirma Morgan, “la historia de la raza humana es una en su origen, una en su experiencia, una en su progreso”; Morgan 1987 [1877]: 90).

el autor, no radica en una tendencia irracional a la violencia por parte de estos últimos, ni tampoco en una condición de inferioridad intelectual (1914: 11): el principal escollo es su visión del mundo, que incluye elementos incompatibles con un Estado-nación moderno que busca potenciar el desarrollo capitalista. Específicamente, Lynch Arribálzaga se refiere a la ausencia de la noción de propiedad individual, y a la concepción divergente del tiempo que tienen estos pueblos, lo cual los vuelve improductivos (1914: 11-12).

El autor postula la necesidad de conocer las características específicas de cada pueblo indígena, para asentar en ellas un “plan de atracción y domesticación del salvaje” que sea “realmente eficaz” (1914: 15). Propone entonces “estudiar sin preconceptos sus costumbres, instituciones sociales y de gobierno, sus supersticiones, su constitución física y el ambiente económico que lo rodea [...], observando y experimentando como ante una cuestión histórico-natural”, para amoldar los procedimientos a las circunstancias y no ir abierta e imprudentemente contra sus costumbres, las cuales deben respetarse “para modificarlas luego por grados, valiéndose de los medios *indirectos con preferencia*” (1914: 16-17, bastardilla en el original). Este enfoque pretendidamente científico es una de las principales diferencias de la alternativa civil que sostiene el autor con respecto a las misiones religiosas y a las colonias militares, con las que polemiza.

La reducción como dispositivo pedagógico: en busca de indios ciudadanos y propietarios

El *Informe...* comienza con una caracterización de la situación indígena en Argentina, para luego enmarcar en ella las particularidades de los indígenas chaqueños. En este aspecto, como mencionamos, Lynch Arribálzaga reproduce la jerarquización que posiciona a los indios del Chaco como

inferiores respecto de los del norte argentino o a los de la Patagonia,¹³ debido a que se mantienen aún “en el período de la caza y la pesca”, aunque posteriormente matiza esta posición, afirmando que la incorporación de los indígenas a las principales industrias de la zona, en calidad de mano de obra, permite constatar un acercamiento de estos grupos hacia la civilización (1914: 10).

Aunque Lynch Arribálzaga lo presenta como un proceso natural, casi exento de violencia o confrontación, lo que relata son las estrategias de los indígenas para transformar sus modos de vida como respuesta al ecocidio (Rosenzvaig, 2011) practicado por los cristianos que, al expulsar a los nativos de las mejores regiones en las que practican la caza y la pesca, los fuerzan a la muerte por hambre, a la rendición o a la lucha en condiciones desiguales. El autor supone entonces que “el indio del Chaco es fuerte, sufrido, honrado y dispuesto a trabajar, [...] es habitualmente pacífico¹⁴ y de carácter humilde [...], inclinado a la embriaguez, pero puede abstenerse cuando no se pone a su alcance la tentación de las bebidas alcohólicas”, mientras que las mujeres “son bastante laboriosas y aptas para todas las faenas domésticas” (1914: 13).

¹³ En este aspecto se aleja de la clasificación de Fontana, para quien “los indios del Chaco son más inteligentes, más dispuestos y, sobre todo, mucho más observadores que los indios de la Pampa y la Patagonia” (Fontana [1884] 2009: 120). Para un estudio más detallado de la perspectiva de Fontana, ver García (2020).

¹⁴ Los episodios de rebelión o violencia indígena ocupan un lugar marginal en el *Informe...*; se ubican siempre en el pasado lejano, y cuando son recientes están justificados o matizados al contrastarlos con episodios de subordinación pacífica y eficaz disciplina para el trabajo. Por ejemplo, al tratar de la rebelión indígena de 1887, en la Colonia San Antonio de Obligado, Lynch Arribálzaga sostiene que “los tobas no hicieron más, en esa ocasión, y tal vez menos, que cualquier otro grupo de hombres arbitrariamente arrancados de su terreno y sus hogares, para destinarlos al servicio militar o cualquier otro género de servidumbre forzosa; deseaban vehementemente reconquistar su libertad, como era natural, y no encontraron otro camino que el de la violencia” (1914: 62).

El modelo propuesto por Lynch Arribálzaga se reconoce heredero, fundamentalmente, de las experiencias de Estados Unidos y de Brasil. Con respecto a Estados Unidos, la fuente más citada en todo el *Informe...* (y siempre empleada como respaldo del propio punto de vista) es la del comisionado de la Oficina de Asuntos Indígenas de Estados Unidos, Francis E. Leupp.¹⁵ A partir de las críticas que el autor estadounidense realiza a los anteriores modelos de concentración indígena en su país, Lynch Arribálzaga formula las bases de su propuesta de reducción. Por ejemplo, sostiene que el problema indígena no puede resolverse con una entrega rápida de la propiedad de la tierra, ya que los indígenas no están preparados para disponer de parcelas de manera eficiente en su propio beneficio; por ende, “entregar al indio un lote de terreno [...] equivaldrá, como gráficamente dice Mr. Leupp, a atarle una piedra al cuello y arrojarle al mar” (1914: 48). De esta manera, al considerar que el indígena chaqueño se encuentra en una situación de “incapacidad relativa, semejante, pero no igual, a la del niño” –por lo que aún no puede convertirse en propietario–, afirma también que “es necesario determinar las reglas según las cuales se emancipe y adquiera la ciudadanía, relevarlo del servicio militar y de otras obligaciones”, a la vez que también se necesita crear un Patronato de Indios¹⁶ que se encargue de su protección y representación legal. Con respecto a la propiedad de la tierra, Lynch Arribálzaga manifiesta que, en el caso argentino, debe obrarse de forma diferente al de Estados Unidos, otorgando pequeñas parcelas a los indígenas bajo “condiciones que estimulen su individualismo”; por ejemplo,

¹⁵ Francis Ellington Leupp (Nueva York, 1849-Washington, 1918) integra la Junta de Comisionados Indios de los Estados Unidos desde 1862 hasta 1895. Entre 1905 y 1909 se desempeña como Comisionado de Asuntos Indígenas. Fuente t.ly/nd4q.

¹⁶ La propuesta de creación de un Patronato Nacional de Indios, como parte de una política paternalista, ya es adelantada por Bialet Massé (1904: 93).

... que la cerquen, levanten en ella un rancho, según el modelo económico e higiénico que se les debe señalar, planten y cuiden los árboles que se les entregue y, *sobre todo, que envíen a sus hijos a la escuela*, gozando en cambio de la ventaja de recibir sin cargo los frutos que cosechen [...]. Así, se disgregaría desde luego la toldería, falansterio siempre insalubre, y se fecundaría el germen del hogar familiar [...] y, más tarde, cuando la escuela haya modelado una generación, será posible y justo distribuir definitivamente la tierra entre sus miembros (1914: 48; bastardilla en el original).

En el discurso de Lynch Arribálzaga, las reducciones son presentadas como instituciones o dispositivos de transición temporales, que deben llevar a la formación de pueblos y colonias mestizos, “donde se confundan las razas”. En este aspecto, la propuesta del autor retoma algunos puntos del modelo brasileño sostenido por el coronel Cándido M. da Silva Rondón, promotor del *Servicio de Protección a los Indios y Localización de Trabajadores Nacionales*, a quien presuntamente Lynch Arribálzaga conoce en un viaje de trabajo que realiza a Brasil en 1911.¹⁷ Un aspecto muy relevante, para comparar la experiencia brasileña y la propuesta del autor argentino, es que luego de los primeros seis meses en los que las aldeas indígenas recibirían alimentos, atención médica y recursos, la condición de éstas cambiaría para pasar a ser consideradas “centros agrícolas para trabajadores nacionales”, con los indígenas incorporados al conjunto de la mano de obra campesina de Brasil. En ambos planes, la concentración de los indígenas, por separado respecto del resto de la población, es presentada como una etapa necesaria, que culmina con su “integración” a la comunidad nacional.

En el caso argentino, Lynch Arribálzaga considera que la falta de individualismo de los indígenas hace imposible comenzar directamente con la formación de pueblos, ya que primeramente los nativos deben aprender a desear el

¹⁷ Para un análisis detallado de las posiciones del indigenismo estatal brasileño, a comienzos del siglo XX, ver Pacheco de Oliveira (2019).

progreso y a trabajar para conseguirlo. La transformación definitiva de los “salvajes” depende de la educación laica en la infancia. La reducción es presentada como una suerte de dispositivo que conduce de una imagen del indígena como un “otro” radical e incapaz, a un nuevo tipo que ha sido incorporado a una comunidad nacional en pie de igualdad, con conciencia de sus derechos y obligaciones, y que ya no requiere de la tutela del Estado.

Para Lynch Arribálzaga, la educación de los niños indígenas debe revestir un carácter esencialmente práctico, buscando que apliquen sus conocimientos a la compra-venta, la cuenta de ganado y otros asuntos que serán claves en su vida adulta.¹⁸ El autor afirma: “buenos obreros o cortesanos, no bachilleres, es lo que yo deseo, sin perjuicio de que todo joven indígena que revele vocación por estudios más altos sea protegido por el Estado, becándolo, para que continúe su instrucción elemental e ingrese después en instituciones especiales” (1914:49).¹⁹ También es necesario que los indígenas aprendan “una somera idea del universo y del planeta que habitamos”, e inculcarle a cada uno “el amor a la patria y los derechos y deberes que le corresponderán, como miembro de la nacionalidad civilizada en la que va a ingresar” (1914: 49-50).

El autor sostiene que el tipo ideal de escuela para los indios es el conocido como *Diurnal School* en los Estados Unidos, que funciona en la misma reducción, con asistencia de externos,²⁰ “de manera que los alumnos no pierden el vínculo que los liga a la familia, en cuyo seno están

¹⁸ Incluso la enseñanza del idioma nacional o del cristianismo son postuladas por el autor como necesarias, debido a su capacidad para garantizar la homogeneidad de la sociedad, no como intrínsecamente superiores a la lengua o religión indígena (1914: 48 y 53).

¹⁹ Esta postura expresa la mirada progresista de Lynch Arribálzaga, al no condenar a los indígenas por su origen social, a una enseñanza exclusivamente práctica, y reconocer la necesidad de que un sistema de becas apoye a aquellos que tengan vocación para realizar estudios más elevados.

²⁰ Lynch Arribálzaga considera que el contacto entre niños indígenas y blancos es beneficioso, al contrario del de los adultos.

destinados a influir, con su acentuado espíritu de imitación”²¹ (1914: 50). Así, como podemos observar, el niño indígena no solo es un eslabón clave para romper con la reproducción del “salvajismo” en las futuras generaciones, sino que también ejerce una influencia positiva que puede llegar a “suavizar” las conductas de las generaciones previas en el presente.

En este contexto, la figura clave en la reducción –entendida como dispositivo pedagógico– es el maestro:

El maestro para las reducciones debe llenar condiciones singulares, es necesario que sea no sólo competente, sino también serio, ecuánime, sobrio, abnegado y sin miedo [...]. El aislamiento social en que tendrá que vivir al principio [...] requiere a mi juicio, que ese maestro haya alcanzado ya el apaciguamiento de las pasiones que trae consigo la madurez y aconseja que sea casado, tanto más cuanto que la esposa podrá ayudarlo con sus tareas pedagógicas (1914: 52).

La intervención de Lynch Arribálzaga en la disputa por la política indígena

La propuesta de Lynch Arribálzaga se consolida como la más sólida entre las que defienden un modelo de “integración pacífica” de los indígenas por medio de la educación. Entre otros antecedentes de esta propuesta, es importante mencionar la del explorador y funcionario del Territorio Nacional del Chaco Juan Mac Lean,²² quien comparte el

²¹ El plan de enseñanza de los niños indígenas no cumple con el mínimo de instrucción obligatoria fijado por la Ley n° 1420 (Artieda, 2015), aunque la formación en oficios y en actividades rurales, por medio de la escuela pública, les corresponde a los inspectores escolares en los territorios nacionales, y no es un tema reservado a la infancia indígena (Rosso, 2007).

²² Juan Samuel Mac Lean (1852-1950) es un explorador, funcionario y Jefe de la Comisión Exploradora que en 1907 se encarga de estudiar el camino entre Barranqueras y Santa Cruz de la Sierra (Bolivia), con fines comerciales. En 1918 funda y es el primer presidente de la “Asociación de fomento

deseo de lograr “el sometimiento completo del indígena y su incorporación a la vida de trabajo” (Mac Lean, 1908: 245). Para alcanzar este objetivo, Mac Lean propone la formación de colonias ganaderas y de colonias agrícolas, en las cuales se adjudiquen parcelas a los indígenas, con la precaución de que

... en ningún caso deben estar esos lotes linderos los unos con los otros pues soy contrario a una población completamente indígena. Entre esos lotes deben mediar varios otros [...], por el aislamiento más fácilmente perderían esas costumbres, y sus chicos concurriendo a las escuelas, en contacto diario con los niños del colono, las perderían casi por completo (Mac Lean, 1908: 258).

El objetivo de Mac Lean es transformar al indio en colono, idea que este autor presenta de manera original, al reclamar que se siga con los nativos la misma política que se implementó previamente con los inmigrantes, de ofrecer condiciones ventajosas para su radicación, ya que “son los nativos, expertos en las idiosincrasias de la vida argentina, los que deben conquistar el Desierto”.²³ Para Mac Lean, la educación es un factor secundario, ya que el principal elemento civilizador es la correcta distribución espacial de la población como forma de determinar las relaciones sociales posibles de adoptar, favoreciendo la separación de los indígenas entre sí y su mezcla forzosa con los inmigrantes.

de los Territorios de Chaco y Formosa” (Miranda, 1955). Entre 1931 y 1932 es Gobernador del Chaco.

²³ Es muy interesante la manera en que se utiliza el término “desierto” en esta propuesta de Mac Lean. Mientras que previamente el ideologema “desierto” estaba asociado a la idea de “salvajismo indígena”, opuesto a la idea de “civilización” o progreso (Wright, 1998, y Rodríguez, 2010), Mac Lean confronta ambos términos, reubicando a los indígenas en un lugar de privilegio, para ser los “conquistadores” de este desierto, en una situación incluso más ventajosa que la de criollos e inmigrantes. Al menos momentáneamente, este autor establece una disonancia en un relato dualista que contrapone “desierto” a “progreso”, e “indígenas” a “inmigrantes”, “criollos” y “población nacional”.

Tanto Mac Lean como Lynch Arribálzaga reproducen dos tópicos comunes de los discursos integracionistas en la época: la centralidad de la incorporación del indígena al trabajo en condiciones de igualdad con el resto de los obreros chaqueños, y la condena del nomadismo y de la vida comunitaria indígena (definida como “tribu” o “toldería”) como elementos que deben ser eliminados.²⁴

Por otro lado, la intervención de Lynch Arribálzaga se diferencia de las opciones integracionistas autoritarias, como la que a fines del siglo XIX propone Amadeo Baldrich,²⁵ un ingeniero y coronel del Ejército que considera el sometimiento final de los indígenas como algo que “vendrá solamente impuesto por la ocupación total del territorio, que haga imposible la vida nómada”, y que “la desaparición de la raza indígena chaqueña” debe producirse solo por la asimilación con los criollos e inmigrantes, mestizaje que “dará lugar a un tipo especial semejante al *gaucho*” (Baldrich, 1890: 211-212, *bastardilla* en el original).

En estos fragmentos, encontramos los mismos elementos que se presentan en la propuesta de Lynch Arribálzaga, con la diferencia de que Baldrich los ordena desde una mirada que se afirma como si no hubiera alternativas, donde la “transformación del indígena” depende del contacto con criollos o inmigrantes, y de la compulsión forzada para que se sometan al trabajo. El proyecto de Baldrich implica la formación de centros mixtos, en donde los indígenas convivan con pobladores nacionales o extranjeros; esos centros deben tener “un carácter semi-militar, vale decir que estarían guarneidos por tropas del

²⁴ La organización “tribal”, como obstáculo para la civilización del indígena, está presente en numerosos decretos y proyectos de ley, al menos desde las últimas décadas del siglo XIX. Por ejemplo, un proyecto de colonias indígenas, enviado por Poder Ejecutivo al Congreso en 1885, considera central “suprimir la tribu, y para ello debe dársele al individuo educación, tratando que al mismo tiempo labore su independencia económica” (Secretaría de Trabajo y Previsión, 1945: 224).

²⁵ Amadeo Baldrich (1865-1917) es un ingeniero, militar y escritor argentino que participa de la autodenominada “Conquista del Desierto”, y de al menos tres campañas al Gran Chaco, en 1881, 1883 y 1884.

ejército" (Baldrich, 1890: 212-213). A diferencia de la propuesta de Lynch Arribálzaga, en la formulación de Baldrich, la condición de ciudadanos (futuros) de los indígenas no contempla el elemento educativo ni la propiedad de la tierra, sino que se articula únicamente en base a un contacto "beneficioso" con las costumbres de la población, que ya se asume como "civilizada" y exponente del "progreso", y con la presencia adyacente del poder militar, aspecto del que explícitamente toma distancia Lynch Arribálzaga.

El modelo de reducciones civiles sostenido en el *Informe...* tiene fundamentalmente dos contrincantes: por un lado, las colonias militarizadas, defendidas por Baldrich entre otros autores, y por otro las misiones religiosas, que cuentan para el momento con una larga trayectoria en América. El discurso misional, en términos generales, está marcado por una autopercepción de la labor como desinteresada y abnegada, en función de los propios indígenas, que debe confrontar con los intereses mezquinos de los criollos y con las limitaciones que le impone el Estado. El fraile franciscano Joaquín Remedi, Prefecto de misiones antes de las campañas militares de la década de 1880, proyecta una mirada de la actividad misional, poniendo el foco en estos elementos (Remedi, 1870). El fraile Pedro Iturrealde, primer Prefecto de misiones del siglo XX,²⁶ defiende la tutela de modo semejante a Lynch Arribálzaga, al considerar que

... el indio, en sus actuales condiciones, [...] necesita que se le proteja y se le defienda [...] Defenderlo y tutelarlo, primero; instruirlo y favorecerlo y, finalmente, radicarlo facilitándole medios de trabajo, y la adquisición de terrenos en propiedad, para que, de este modo, entre a formar parte de la familia argentina (Iturrealde, 1911: 25).

²⁶ Luego de que en el siglo XIX no prosperaran los intentos de fundar misiones religiosas en el Chaco, en 1900 se fundan tres nuevas misiones: en el Territorio Nacional del Chaco, Nuestra Señora de Nueva Pompeya, y en el Territorio Nacional de Misiones, San Francisco de Laishí y San Francisco Solano de Tacaaglé.

Entre las reducciones civiles al estilo del *Informe...*, y una propuesta como la de Iturrealde, solo encontramos una diferencia de matiz con respecto al tipo de educación que debe darse a los indígenas (laica o religiosa), con respecto a quién está a cargo de los establecimientos (funcionarios del Estado o misioneros), y con respecto al peso asignado a la religión cristiana (como un elemento instrumental en el caso de Lynch Arribálzaga, y como algo fundamental en el caso de Iturrealde). Por fuera de estas diferencias, ambas miradas se distancian respecto del poder militar desde una óptica paternalista, infantilizando a los indígenas, y considerando su trabajo como un momento necesario en el pasaje del indígena salvaje al civilizado, tránsito que solo puede darse con la mediación de la población blanca.

Consideraciones finales

El *Informe...* se enmarca en una polémica acerca de qué política seguir con los pueblos indígenas chaqueños en la etapa posterior a la conquista militar de sus territorios. En el debate argentino de la época, Lynch Arribálzaga realiza una intervención con características paternalistas que expresa los intereses de algunos intelectuales y científicos, como también los de la oligarquía regional ligada a la explotación de la madera y el algodón, para las cuales las reservas garantizan la disponibilidad de mano de obra barata.

Más allá de (o junto con) las intenciones tutelares de Lynch Arribálzaga, las reducciones de indígenas funcionan como tecnologías de disciplinamiento que dan cuenta de la política seguida con los indígenas en la región chaqueña, la cual coloca a estos pueblos en situaciones de profunda vulnerabilidad. En este sentido, y sin que podamos extendernos aquí acerca de las contradicciones con las que se topa la política de Lynch Arribálzaga cuando es llevada a la práctica, los elementos paternalistas de su propuesta

configuran un tipo de indígena completamente desvalido, necesitado de la protección estatal para poder convertirse en ciudadano. Algunos mecanismos de control que Lynch Arribálzaga considera necesarios para la “civilización” de los indígenas (como por ejemplo la prohibición de que los indígenas se muevan libremente por el territorio) reaparecerán acentuados en 1924, y ayudan a agravar el conflicto que desemboca en el reclamo indígena y en la masacre perpetrada por el Estado.²⁷

Lynch Arribálzaga interviene en las disputas que se dan en torno a la representación y definición de las reducciones de indios y de la política indígena, fundamentalmente en el marco de los discursos “integracionistas”. En contraste con otras figuras de la época, la obra de este autor pone en evidencia las torsiones de sentido a las que está sometida la noción de “salvajismo”, aproximándose respecto de la de “barbarie”, al contrario de lo que acontece a mediados del siglo XIX en propuestas como la de Domingo F. Sarmiento en *Facundo*, en donde implícitamente ambas categorías se diferencian. Si bien, como ha sostenido Foucault (1998: 160), la barbarie no se proyecta sobre un fondo de naturaleza del cual forma parte, sino que se recorta sobre un fondo de civilización contra el que choca, la voluntad de

²⁷ Desde la década de 1920, se acentúa la competencia por la mano de obra indígena entre los algodonales chaqueños y los ingenios azucareros de Salta y Jujuy, que ofrecen mejor paga. Esta situación genera la migración de los indígenas, frente a lo cual en 1924 el Estado nacional, respondiendo a la solicitud de los propietarios de algodonales, prohíbe contratar indígenas fuera del lugar de residencia. Esta medida perjudica directamente a los pobladores de Napalpí, quienes quedan limitados a trabajar en los algodonales y en la propia reducción, la cual paga por la producción un valor menor al del mercado, y en ese mismo año, agrega un nuevo impuesto del 15%. Las nuevas obligaciones provocan un profundo malestar entre los indígenas, quienes se congregan en las afueras de Napalpí, estableciendo un campamento, en un movimiento que reviste tanto características religiosas como de reivindicación económica. Luego de varios meses de actividades interrumpidas y promesas incumplidas por el gobernador Centeno, el 19 de julio de 1924 se lleva a cabo la represión estatal con la que comienza la masacre (Dávila da Rosa, 2016: 219-220).

que una construcción como “el salvajismo indígena” pueda llegar a ser “civilizada” somete el concepto de “salvaje” a una adaptación forzada que intenta alejarlo de una determinación natural, llevándolo más cerca de una perspectiva que lo define exclusivamente en base a los rasgos culturales. Parte de estos esfuerzos pueden observarse en la propuesta de Lynch Arribálzaga.

Asimismo, en la inflexión particular que el autor da a las ideas tomadas de Estados Unidos y de Brasil, pueden entreverse las dificultades que provoca, en este discurso, la tensión “protección” / “aculturación”. Lynch Arribálzaga propone un tipo de institución que cumpla ambas funciones de manera integrada, a tal punto que el objetivo de su modelo de reducciones puede resumirse en la idea de proteger para integrar (entendiendo “integrar” como “aculturar”). En este sentido, nos preguntamos qué tipo de apoyos locales puede disparar una propuesta como la del autor, que entre sus objetivos incluye –en un segundo momento– la entrega de la tierra en propiedad definitiva a los indígenas. En términos concretos, si bien la aplicación del proyecto de Lynch Arribálzaga favorece parcialmente a la oligarquía regional (al “ordenar” la mano de obra y mantenerla disponible para su demanda), también la perjudica, porque la reducción compite directamente con los productores locales (por ejemplo, en la industria de la madera), con condiciones ventajosas. De la misma manera, de haberse aplicado, la idea de garantizar condiciones dignas de trabajo y de salario para los indígenas encarecería notoriamente, para la oligarquía chaqueña, los costos de mano de obra. Por último, la mediación del Estado, en la firma de contratos en representación de los indígenas, significa también una política de dos caras, favoreciendo o perjudicando a las oligarquías según qué funcionario se encargue de esta tarea. Sin embargo, estos elementos tienen en común que suponen la completa subordinación de los indígenas, privados de voz propia, como meros objetos de las disputas que se producen entre sectores económicos, científicos e intelectuales que se

arrojan la potestad de definir el presente y el futuro de estas comunidades.

Si bien los acontecimientos que llevan del proyecto de Napalpí en 1911, a la masacre de 1924, deben ser analizados en profundidad, atendiendo a las disputas concretas que se dieron en la reducción –y en las cuales Lynch Arribálzaga interviene hasta 1917–, este análisis del *Informe...* permite definir las tensiones que anidan en ese paternalismo. La intervención de Lynch Arribálzaga es un caso particular, contrapuesto las visiones religiosas y militares, en el conjunto de los discursos integracionistas, todos ellos de un limitado alcance en el campo intelectual argentino de la época. Profundizar en el análisis del fracaso de las reducciones civiles desarrolladas en Chaco y en Formosa –que continúan hasta principios de la década del cuarenta– permite complejizar tanto la política seguida por el Estado con respecto a los pueblos indígenas de otras regiones del país, como así también las disputas en torno al lugar que “lo indígena” ocupa en la definición de la argentinidad y de las identidades regionales.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Baldrich, A. (1890). *Las comarcas vírgenes. El Chaco Central norte*, Buenos Aires: Imprenta, litografía y encuadernación de Jacobo Peuser.
- Bialet Massé, J. (1904). *Informe sobre el estado de las clases obreras en el interior de la República*, tomo I. Buenos Aires: Imprenta y Casa Editora de Adolfo Grau.
- Iturrealde, P. (1911). *Comisaría General de Misiones Franciscanas. Informe sobre la Inspección de las misiones de San Francisco de Laishí y Nueva Pompeya*, Archivo General de la Nación, mimeo.

- Lehmann-Nitsche, R. (1915). *El problema indígena. Necesidad de destinar territorios reservados a los indígenas de Patagonia, Tierra del Fuego y Chaco según el proceder de los Estados Unidos de Norteamérica*, Buenos Aires: Coni hermanos.
- Lynch Arribálzaga, E. (1914). *Informe sobre la Reducción de Indios de Napalpí*, Buenos Aires: Imprenta y encuadernación de la Policía.
- (1915a). *Segundo Informe Anual sobre la Reducción de los indios del Chaco y Formosa elevado a la Dirección General del Ministerio del Interior*, Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Policía.
- Mac Lean, J. (1909). "Informe sobre exploración al Chaco" en *Boletín del Ministerio de Agricultura*, tomo IX, Buenos Aires: Talleres de publicaciones de la Oficina Meteorológica Argentina.
- Peyret, A. (1889). *Una visita a las colonias de la República Argentina*, tomo I. Buenos Aires: Imprenta Tribuna Nacional.
- Secretaría de Trabajo y Previsión, Consejo Agrario Nacional (1945). *El problema indígena*. Buenos Aires: Guillermo Kraft.

Fuentes secundarias

- Artieda, T.; Liva, Y.; Almirón, V. y Nazar, A. (2015). "Educación para la infancia indígena en la reducción Napalpí (Chaco, Argentina. 1911- 1936)", *Anthropologica*, vol. XXXIII, n° 35.
- Beck, H. (2022). *Relaciones entre blancos e indios en los territorios nacionales del Chaco y Formosa (1885-1950)*, Resistencia: Instituto de Investigaciones Geohistóricas.
- Dávila da Rosa, L. (2011). *Reservas, asimilación, aniquilamiento. Los dilemas del progreso en la polémica R. Lehmann-Nitsche/J. B. Ambrosetti*, Buenos Aires: Kula.
- (2016). *Robert Lehmann-Nitsche: su controversial producción científica e imagen pública. Una revisión integral* [Tesis doctoral], UBA, t.ly/Ff83.

- Foucault, M. (1998). *Genealogía del racismo*, La Plata: Alta-mira.
- García, E. D. (2020). “La representación de la alteridad en *El gran Chaco* (1881) de Luis Jorge Fontana, *Cuadernos del CEL*, UNSAM.
- (2022). “Representaciones del Gran Chaco en viajeros de la década de 1870: las navegaciones de Emilio Castro Boedo y Arturo Seelstrang”, *Nuevo Itinerario*, vol. 18, Resistencia: UNNE.
- Gerbi, A. (1978). *La naturaleza de las Indias nuevas: de Cristóbal Colón a Gonzalo Fernández de Oviedo*, México: FCE.
- Giordano, M. (2003). “Intrusos o propietarios. Argumentos y percepciones sobre el derecho a la propiedad de la tierra del indígena chaqueño”, *Gaceta de Antropología*, nº 19, Granada: Universidad de Granada.
- Lagos, M. (2000). *La cuestión indígena en el Estado y la sociedad nacional. Gran Chaco 1870-1920*, Jujuy: UNJu.
- López Piacentini, C. (1956). *Síntesis biográfica de Don Enrique Lynch Arribálzaga*, Resistencia: Ministerio de Justicia e Instrucción Pública de la Provincia del Chaco.
- Mailhe, A. (2020). “¿Legados prestigiosos? La revalorización del sustrato cultural indígena en la construcción identitaria argentina, entre fines del siglo XIX y los años treinta”, *Mecila Working Paper Series*, nº 23, San Pablo: Mecila, bit.ly/3hCw0MI.
- Mases, E. (2002). *Estado y cuestión indígena*, Buenos Aires: Prometeo / Entrepasados.
- Morgan, L. (1987 [1877]). *La sociedad primitiva*, Madrid: Endymión.
- Miranda, G. (1955). *Tres ciclos chaqueños*, Resistencia: Norte Argentino.
- Musante, M.; Papazian, A. y Pérez, P. (2014). “Campos de concentración indígena y espacios de excepcionalidad en la matriz estado-nación-territorio argentino” en Lanata, J. L. *Prácticas genocidas y violencia estatal en perspectiva transdisciplinar*, San Carlos de Bariloche: IIDyPCa-UNRN-CONICET.

- Pacheco de Oliveira, J. (2019). *Exterminio y tutela. Procesos de formación de alteridades en el Brasil*, San Martín: UNSAM.
- Polich de Calvo, L. (1996). *Hombres y mujeres que hicieron Chaco*, edición del autor.
- Rodríguez, F. (2010). *Un desierto para la nación: la escritura del vacío*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Rosso, L. (2007). *Escuela e indigenas en las fronteras de la Nación. Análisis de los informes de inspectores escolares del Territorio Nacional del Chaco (1891-1930)* [Tesis de Maestría en Antropología Social], Posadas: UNaM, mimeo.
- Viyerio, J. C. (1999). “Vida, pensamiento y obra de Enrique Lynch Arribálzaga”, *Nordeste*, 2a época. Serie Tesis Historia, n° 1, Resistencia: UNNE-Facultad de Humanidades.
- Wright, P. (1998). “El desierto del Chaco. Geografías de la alteridad y el Estado” en Teruel, A. y Jerez, O. (comps.). *Pasado y presente de un mundo postergado*, Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.

II. Transitar los caminos, configurar los espacios

*Palabras, sonidos y lugares en la escritura
de Manuel J. Castilla*

IRENE LÓPEZ

Las líneas de lectura que aquí proponemos forman parte de un conjunto de problemas y preguntas en torno a las construcciones identitarias en el campo del folklore argentino y, especialmente, en la canción popular, cuyo esbozo se fue concretando a lo largo de diversos trabajos, recorridos y corpus.¹ Dicho trayecto, en el que se fueron abordando distintos aspectos y dimensiones, fue posibilitando converger en una serie de cuestiones que se enmarcan en la problemática de la construcción de identidades y las formas de articulación entre producción simbólica, procesos sociales

¹ Este trabajo forma parte de investigaciones más amplias desarrolladas como investigadora de Conicet y en el marco de los proyectos PEI “Territorialidad y Poder. Conflictos, exclusión y resistencias a la construcción de la sociedad en Salta” y CIUNSA N° 2732 “Territorios e identidades en producciones estéticas de fronteras”, ambos radicados en el ICSOH (Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades) de la Universidad Nacional de Salta. En esta línea, en trabajos previos abordamos las producciones de los compositores salteños Gustavo Cuchi Leguizamón y José Juan Botelli (López, 2018), la relevancia de un festival folklórico como la Serenata a Cafayate en el proceso de configuración del espacio calchaquí (2017 y 2019), las relaciones entre la producción poética de Manuel J. Castilla y sus canciones (López, 2020), entre otros donde desarrollamos el rol de la canción popular en las construcciones identitarias, la configuración de imaginarios en torno a sujetos y espacios, las jerarquías y distinciones entre las producciones culturales tal como se da entre poemas y letras de canción, como así también los diálogos y articulaciones entre los discursos identitarios del folklore nacional y local.

y relaciones de poder. En el contexto de esta problemática general, aquí nos interesa dar continuidad a la consideración acerca del rol que artistas e intelectuales cumplen, a través de sus producciones, en el desarrollo y emergencia de configuraciones identitarias que ponen en juego representaciones territoriales y construcciones espaciales.

La producción del poeta salteño Manuel J. Castilla² comprende un vasto legado que incluye sus poemarios editados, las canciones que compuso junto a diversos músicos de folklore, en especial junto a Gustavo “Cuchi” Leguizamón y Rolando “Chivo” Valladares, y las crónicas que formaron parte de su trabajo en el diario *El intransigente* de Salta. Ese corpus, en su conjunto y diversidad, constituye un terreno propicio para indagar los modos de configuración de espacios y territorialidades a la vez que su incidencia en la formación de imaginarios y representaciones sobre los mismos.

A través del recorrido propuesto en este trabajo proponemos dar cuenta de las formas de configurar los espacios en dicha producción y cómo esto contribuye, mediante su inscripción estética a través de la escritura y del canto, en la institución de representaciones e imaginarios cuya potencialidad se advierte en su continuidad y vigencia actual.

Dicha exploración podría, asimismo, aportar elementos significativos para realizar reflexiones en torno a los modos

² Manuel José Castilla nació en la localidad de Cerrillos, Salta, el 14 de agosto de 1918 y murió en Salta el 19 de julio de 1980. Su obra se despliega en una vasta producción que incluye numerosos poemarios y un nutrido cancionero en colaboración con destacados músicos como Gustavo Cuchi Leguizamón, Eduardo Falú y Rolando Chivo Valladares. Se destacó asimismo como cronista, a través de su trabajo en el Diario *El Intransigente* de Salta. Además fue Asesor Cultural de la Provincia (1972-1974) y Director de la Biblioteca provincial Victorino de la Plaza (1976). Recibió diversas distinciones, entre ellas el Primer Premio de Poesía del Fondo Nacional de las Artes, el Primer Premio Nacional de Poesía (1970-1972), el Gran Premio de Honor de la Sociedad Argentina de Escritores (1973), entre otros reconocimientos. Ver entre otros Kaliman (2007), Carante (2007), Martínez Zuccardi (2012), y Castilla y Castilla (2018), para una más completa comprensión de su trayectoria.

en que se imbrican experiencia vital y palabra poética, en virtud de los tránsitos, movilidades y desplazamientos por distintos escenarios y geografías del noroeste que Manuel Castilla emprendió en numerosas ocasiones, y de los cuales da cuenta su escritura, tanto en la poesía como en la crónica y en la canción. Dada la trayectoria y el tipo de producciones realizadas por Manuel Castilla en su vinculación con destacados músicos, intentaremos además comenzar a indagar en una línea de lectura que considere el rol que adquieren el sentido de la audición y la percepción de lo sonoro en la configuración de espacios y territorios.

El tipo de estudio propuesto implica una serie de estrategias de lectura interrelacionadas, que van desde un tipo de análisis micro discursivo a partir de un corpus recortado de la obra de Manuel J. Castilla, hacia reflexiones de tipo general en las cuales resulta necesario considerar dicho corpus y las configuraciones allí construidas en relación con sus contextos enunciativos y las posiciones estéticas vigentes en la escena cultural e intelectual. El análisis discursivo a escala micro atiende a las textualizaciones, los modos de configurar, demarcar, representar los lugares, los espacios y construir simbólicamente territorialidades y subjetividades. Esto implica necesariamente considerar las posiciones enunciativas, qué figuras de enunciador se construyen en la escritura y los efectos que produce. En un nivel de reflexiones generales, se trata de integrar dichas construcciones en problematizaciones que permitan comprender la incidencia de tales representaciones en los imaginarios colectivos y en la configuración de espacios simbólicos, considerando qué tensiones a nivel ideológico, político y cultural es posible reconstruir a partir de estas producciones estéticas.

Transitar, escuchar, enunciar

En un texto publicado en los años noventa, Kaliman (1994) destacó un elemento que resulta crucial en las indagaciones que aquí nos interesan: la potencialidad de la palabra –es decir, de la dimensión discursiva en general, pero específicamente la modulación de la palabra poética y literaria– en la producción de espacios y regiones.³ El acto mismo de enunciar implica una toma de posición, delimitación y construcción que parte de la experiencia, vivencia en la cual no se escinde lo material de lo simbólico, la palabra de la acción ni la voz de la mirada: experiencia entramada en desplazamientos, percepciones visuales, experiencias sonoras, que dan cuerpo y carnadura a esa palabra que configura espacios y lugares posibles.

Ricardo Kaliman también habla de “la región castellana” para referir a esos espacios que, más allá de las demarcaciones políticas provinciales y nacionales, va delineando su escritura poética a partir del contacto y experiencia por distintos ecosistemas naturales y culturales: el Chaco, la Puna, los Valles (2007: 20). Tales configuraciones discursivas resultan de una constelación dada por la mirada, la escucha, los desplazamientos y movilidades que se presentan como espacios transitados, vividos, percibidos a través de los sentidos, y configurados desde la palabra poética. Se encuentran imbricados, por lo tanto, con una configuración específica de subjetividad que parte de experiencias y percepciones que se inscriben en la escritura. Esto implica lo visual y la construcción de la mirada, como también la percepción sonora, la capacidad de escucha y la modulación de una voz, ya que los espacios se viven también desde las sonoridades y se distinguen a partir de ellas. En la escritura de Castilla se despliega una puesta en valor de lo sonoro, ya sea modulado como canto, ya sea en tanto registro

³ “La palabra que produce regiones: Castilla, Aparicio, Pereira”, 1994.

perceptivo y sensorial de las sonoridades producidas como parte de cada entorno geocultural; de allí nuestro interés en indagar acerca del alcance de esa dimensión sonora en la construcción de zonas de experiencias y de creación de espacios, lugares, territorios.

Es preciso destacar que estas configuraciones y representaciones se entienden como recortes y encuadres posibles. La textualización implica construcción y no mera reproducción, ya que involucra una posición de la mirada, un lugar desde el cual se enuncia. La palabra escrita, la letra, es de por sí un lugar de poder desde la cual se enuncia, si la consideramos en relación con la palabra oral. De modo tal que no hay neutralidad: lo que se focaliza, lo “representable”, lo enunciable, lo que se incluye o se excluye dentro del espectro de la mirada implica orientaciones ideológicas, está permeado por posiciones dentro del campo y sus debates. Lo mismo puede decirse en cuanto a la escucha y la percepción de lo sonoro.

La configuración del yo que enuncia resulta por ello crucial, dado que no solo da cuenta del lugar desde el cual se efectúan los posibles encuadres, sino que también permite comprender algunas modalidades de interacción entre sujeto y espacio. En ese sentido, interesa identificar algunas de las diferentes posiciones de enunciador, entre las cuales destacamos una serie de construcciones, como la configuración del yo como *andariego*, como *testigo* y como *silbador*. La figura del *andariego* da cuenta de desplazamientos, movimientos, viajes y tránsitos por distintos escenarios. La figura del *testigo observador*, por su parte, pone de manifiesto una actitud testimonial, construida como experiencia directa en el enunciado “yo he visto”. Esta posición entraña una tensión entre la distancia y la fusión, entre la admiración y el extrañamiento, entre la cercanía y la extranjería. Se construye también al modo de la mirada y comportamiento del *etnógrafo*, que se implica en los mundos descriptos desde una conciencia de la distancia, de la incommensurabilidad

entre culturas. La figura del *silbador*, finalmente, apela al sonido, a la capacidad auditiva y de entonación sonora.

Partiendo de esta idea de la potencialidad de la palabra, pensamos en forma complementaria y simultánea las dimensiones de la escucha y de lo sonoro en amplio sentido, y del desplazamiento, como experiencia del movimiento, en tanto un modo complejo de configuración ideológica que relaciona espacios, sonidos/silencios, temporalidades –pasado/presente– y subjetividades –construcciones del yo y alteridades.

Territorios de la alteridad, ese “canto calcinado”

Durante los años cuarenta, Castilla emprende diversos proyectos que lo llevan a viajar y a conocer distintos espacios del norte argentino, del interior de la provincia, del Gran Chaco, y hasta del territorio andino, Bolivia y Perú, como titiritero y como conferencista, vinculándose con distintos escritores, poetas e intelectuales.⁴ Esos desplazamientos le ofrecen el conocimiento de realidades, problemáticas y escenarios diversos, a la vez que el contacto con otras geografías, culturas y dinámicas.

En esa década, además de su importante participación en el grupo La Carpa (1943-1944), se vincula con Raúl Brié, Luis Preti, Carybé, Gertrudis Chale, Carlos Luis “Pajita” García Bes, artistas plásticos con quienes viaja, establece relaciones de amistad y de búsqueda estética que se concreta en diversos proyectos. Forman el grupo “Chicoana”, y luego el grupo “Tartagal”. Junto a García Bes funda el teatro de títeres *El coyuyo*, con el que viajan por el Gran Chaco y Bolivia, dando funciones. Con Brié y García Bes fundan la revista *Ángulo*, que se edita entre 1945 y 1947, llegando a

⁴ Para profundizar en este punto, ver los estudios de Carante (2007), Fleming (2021), López y Fleming (2020), Lisé (2018) y Castilla y Castilla (2018).

publicar 18 números. Su amistad con Gustavo Cuchi Leguizamón data igualmente de esas fechas. También por esos años, Castilla inicia su oficio como cronista para el diario *El Intransigente* (aproximadamente desde 1940), por lo cual muchos de estos viajes y desplazamientos quedan registrados en la escritura de crónicas.

Los poemarios *Luna muerta* (1943)⁵ y *Copajira* (1949) son producto de esos desplazamientos que propician el conocimiento de culturas, realidades y espacios diversos.⁶ El primero de ellos gira en torno a la dura situación de explotación a la que se encuentra sometida la población indígena en los ingenios azucareros, realidad que conoce gracias a un viaje al chaco salteño, emprendido junto a Luis Preti, Raúl Brié y Carlos García Bes. Este poemario da cuenta de las transformaciones de un espacio natural, de la destrucción de un entorno y de sus modos de vida, y de la ruptura de los lazos sociales comunales, incluidas –consecuentemente– las subjetividades.

El poema que abre el libro, de igual título, nos sitúa ante los dilemas de la representación, las tensiones acarreadas en la voluntad y necesidad de nombrar, de mostrar, y simultáneamente su casi imposibilidad, la incommensurabilidad de dicha empresa. Dirigida a un tú que se configura como ese otro a quien se habla, se nombra y se evoca, sin embargo se mantiene distante e inaccesible, configurando esa alteridad incommensurable. Surge así un imperativo: cómo dar nombre y entidad a esa alteridad, vislumbrada desde el dolor, la dureza y el silencio:

Vaya hasta ti mi voz endurecida,
Llegue hasta ti mi canto,

⁵ La primera edición tiene ilustraciones de Carybé, y la tercera (1974) de Gertrudis Chale.

⁶ Si bien el análisis se detiene en estos poemarios, es preciso señalar que la obra de Castilla contiene numerosos poemas dedicados a la configuración de espacios, también como producto de sus distintos desplazamientos y recorridos por la provincia de Salta, el norte argentino y el espacio andino.

Que quiero que se amase con tu tierra
aunque después sea canto calcinado.

(¡Llama mi voz ante tu voz callada!)

El que quiera nombrarte
No buscará palabras perfumadas
Sino palabras duras
Que digan de tu sol que suelta brasas,
De tu quebracheral,
Y tu silencio que no acaba nunca.

¡Tu nombre es una espina
que se nos clava en medio de la lengua!

Interesa detenernos aquí en la cuestión de la voz y la palabra. Esa voz, esa palabra, ese nombrar y cantar que pretende oficiar de puente, punto de unión entre un mundo y otro, es un intento arduo, doloroso, un canto calcinado, de palabras duras, una espina clavada. En “Luna para tu frente”, esa voluntad de nombrar se conjuga con una petición que se torna imperativa: “Enséñame, chaguancó, / tu lengua para verte!”; “Enséñame tu lengua/ como un idioma breve/para saber qué buscas, / para saber qué quieras.” La percepción y la configuración de la otredad parten de esa imposibilidad, de la incomodidad y el dolor que convierte a toda esta voluntad de nombrar en un “canto calcinado”.

Se destaca igualmente la contraposición entre voz/ silencio: la voz es la del poeta, concretada en la escritura, mientras del otro lado hay un “silencio que no acaba nunca”. La caracterización del otro indígena, sin voz y desde el silencio, es una constante, como se puede apreciar en los versos pertenecientes a diferentes poemas: “Cayeron como troncos en la playa/ sin un solo gemido” (“Cuatreros”); “Inocencio, mataco, / tiene seca la lengua / porque nunca habla nada, / ni cuando le golpean.” (“Balada del mataco Inocencio”); “El agudo silencio de los indios/ se nos viene de punta como flechas.” (“Milagro de la luna”); “Indio sufrido

y mudo del Ingenio" ("Luna santa"). En ellos, la frustración por la trunca posibilidad de enunciabilidad de ese otro, su imposibilidad de emitir palabra, ese *no poder decir* –"seca la lengua"– emerge como la marca más deshumanizante que da cuenta de su condición de sumisión y colonización. Es ese "agudo silencio de los indios" que duele, silencio cargado de significación, que en su imposibilidad impacta más que un sordo y ahogado grito.

De este modo, se superponen –aunque alternados y diferenciados– matices diferenciales del silencio. El silencio del otro, construido como enunciación trunca y el silencio del yo poético, como producto de una unión/fusión imposible, de la distancia y de la incommensurabilidad entre ambos mundos.

Otra oposición semántica relevante en la configuración de los espacios se produce entre frío/calor, que da cuenta de un presente/pasado contrastante en la cotidaneidad de quienes se ven obligados al trabajo en condiciones de explotación inhumanas en los ingenios, dejando sus lugares de pertenencia. Esto marca un contrapunto también doloroso:

Qué caliente tu tierra
 Qué salvaje tu río
 Qué dormida tu flecha
 Y qué frío,
 Qué frío más terrible tiene tu luna muerta.

Ese contraste forma parte también de una transformación de los espacios y de los sujetos. En ese presente de la escritura, estos últimos han perdido un poder, un modo de vida, y esto se traduce en frío y muerte, de la mano de la explotación capitalista:

Tus flechas solo sirven para ensartar la luna
 que se ha muerto en el río.
 ¡Y tu luna!, tu luna muerta, indio,
 se ha vuelto una moneda
 y tiene mucho frío.

Esa trasformación es la contraposición entre el ingenio y el espacio de la vida, que ha sido desmembrada. En “Balada del mataco Inocencio” leemos: “Inocencio, mataco, /ya no caza ni pesca./ Si el río no trae agua,/ en cambio trae arena.” En “Luna santa”, poema que cierra *Luna muerta*, esa subjetividad trozada se enuncia de este modo:

Se te duerme la raza en el Ingenio
porque allí no eres indio sino peón.
Si tu silencio se tornara llanto
Qué mojado estaría tu corazón.

La visibilización de la dureza del trabajo en los ingenios es explícita en “Motivos del ingenio”, en donde el enunciador se construye desde el lugar de la advertencia:

Si no tuvieras hambre, te diría:
no vayas al Ingenio.
Pero el conchabador
te arranca de la tierra
dándote de regalo
unos kilos de yerba
y unos litros de alcohol,
aunque después ingreses
al ingenio endeudado
y al regalo lo tengas
que saldar con trabajo.

En ese poema, como también en “Juan del aserradero”, aparece el alcohol y el vino como antídotos y vías –momentáneas– de escape: “Juan del Aserradero se ha embriagado/ y hace como dos horas que duerme en la vereda./ Ayer, Juan ha cobrado/y en el bolsillo apenas si tiene una moneda”. En ese mismo poema es interesante cómo juegan los elementos del entorno natural, estableciendo un contrapunto entre la ambición y el negocio capitalistas, por un lado, y otro modo de ser y estar en/con la naturaleza, en protección, cuidado y complicidad, por otro: “Y para que el solazo no le queme la cara/ y se despierte luego/ el yuchán de la calle/ tira sobre

sus ojos sombra como un pañuelo." En los siguientes versos, en cambio, aparece el elemento inquietante, perturbador: Juan quiere olvidar la sierra, "pero la sierra vuela por encima del pueblo, se torna una cigarra, y le asierra el sueño".

El espacio del ingenio se construye así, por un lado, desde el contraste con la intensidad del espacio abandonado, caracterizado con la intensidad del sol, lo salvaje del río, la ardiente selva, las sonoridades de festejos, mientras que en éste prima la opresión, el silencio, el frío, la muerte. El silencio, la quietud y la inacción son estados latentes; desde la percepción del enunciador, ese mundo se presenta doliente y desmembrado, despojados los sujetos de su humanidad: "Si no fuera que a ratos se paran o se sientan /se los confundiría con pedazos de leña" ("Matacos").

Copajira (1949) está dedicado a los mineros de Oruro y Potosí. Surge, también, como resultado de viajes que Castilla realiza en esos años por Bolivia y Perú. En este poemario se configura igualmente un entorno de desequilibrio entre los sujetos y la naturaleza:

La montaña levanta su corazón de herrumbre
 Cuando el desmonte llora cataratas de plomo,
 Andariveles bajan y andariveles suben
 Como insectos sonámbulos un silencio rocoso.
 ("Tarde")

Ese desequilibrio del entorno es también el síntoma de la desarmonía que proviene de la actividad minera, agresiva y destructiva con la naturaleza, como en estos versos de "Lavadero", que dan cuenta de la crudeza de ese trabajo y su grado de autodestrucción, tanto en el ambiente natural como en las personas que lo realizan:

Candelaria Mamaní
 silenciosa como era
 se quedó una mañana dura sobre la tierra.
 Como una flor quebrada
 la flor de su pollera.

Eleuterio Colquiri
minero, no coquea.
Le fue robando el rostro
El agua amarillenta.
La mina lo miraba
por sus bocas abiertas.

Toda la indolencia ante la muerte de quien ocupa un lugar marginal queda concentrada en ese verso: “Silenciosa como era”. De allí que su identificación con nombre y apellido –recurso igualmente predominante en las letras de canción de Castilla– otorga dignidad, al individualizar y reconocer su condición de persona única frente a la ausencia, que en este caso, representa el silencio y la muerte.

En esa misma línea, en el modo de representación de ese mundo, el silencio opera en resonancia con la mutilación de la naturaleza y de los cuerpos:

Pedro tiene un silencio
cristalino, de lágrima,
[...]
Y mientras piensa, Pedro
se traga las palabras
cuando le está doliendo
el brazo que le falta.
[...]
Pedro tiene un silencio
salado, como lágrima.

El silencio se configura, de tal modo, como ausencia de comunicación verbal –“se traga las palabras”–, en analogía con la mutilación física –“el brazo que le falta”. La relevancia que cobra el silencio, en una amplia gama de matices, puede leerse en otros poemas. En “La palliri”, por ejemplo: “Un silencio nocturno le trepa por las trenzas” y “La palliri no canta/ ni tampoco hila sueños” “busca solo el silencio,/ y cuando está a su lado/ lo quiebra contra el suelo”. Destaca en estos versos la condición de acecho y peligro en ese silencio nocturno, por un lado, y la ausencia de canto, por

otro. Ese no cantar no implica solo ausencia de voz, sino sobre todo imposibilidad de proyección de futuro, y falta de expectativas.

Así como en *Luna muerta*, también en este poemario algunos de los poemas se dirigen a un tú, a una madre, a quien le dan consejos para proteger a sus hijos: “Cuéntale al niño la leyenda, madre,/ porque no sea minero” (“Noche”); “Madre: tu niño no sueña/ porque ya es niño minero” (“Sueño”). En este caso, contrario al silencio –ausencia de voz ya sea por miedo, situación de sumisión, o mutilación violenta de la posibilidad de enunciar–, emerge la enorme importancia del contar y memorar, es decir, de la palabra y de la voz para la construcción de memoria. Sin embargo, la advertencia queda bajo la responsabilidad de enunciación del yo poético que, en tono imperativo, clama porque se alce la voz del otro, para que hable, cuente, cante.

A partir del recorrido por este corpus, emerge la relevancia que cobra el silencio en la configuración de estos espacios de trabajo, ya sea en los ingenios o ya sea en las minas. Esto podría interpretarse como una metaforización del vacío, la muerte, la ausencia de posibilidad de enunciar ya no solo una voz sino sonido alguno. Podría, también, interpretarse en la clave de la representación de las culturas otras desde la quietud y la pasividad, caracterización que ha circulado como construcción de otredad en diversos registros y discursos poéticos, literarios, filosóficos, intelectuales en general, logrando amplio consenso hegemónico. Más allá de esa representación, naturalizada en torno al silencio como pasividad y sumisión, el corpus aquí analizado permite considerar, sin embargo, que en ambos poemarios se construye otro sentido, que se pone en juego y tensión: el de un silencio latente y sordo, potente en su insistente y persistente presencia.⁷

⁷ Sin dudas, se trata de una línea a profundizar mediante un análisis de la obra completa de Manuel J. Castilla.

Territorios del paisaje. La estetización de la mirada y de las prácticas

La construcción del espacio y de la naturaleza como paisaje es una línea significativa por sus implicancias ideológicas, dada la relevancia que ha tenido y aún tiene en las representaciones de Salta, vía los discursos del turismo y las políticas de promoción de este espacio en términos económicos. Asimismo, constituye uno de los tópicos fundamentales en la canción de folklore, producción que ocupa un lugar privilegiado en el discurso identitario de la salteñidad. Junto a esta configuración del paisaje, se debe considerar la constitución de espacios festivos, en tanto en ellos se hace posible la construcción de sentidos de comunidad y pertenencia, y la circulación de saberes.⁸

A diferencia del espacio de los ingenios y de las minas, el espacio calchaquí está cifrado en clave de paisaje, con escasa o nula mención del trabajo en la vid. Los elementos naturales que conforman ese paisaje, como la luna, la arena y los viñedos, se complementan y fusionan con el canto y el vino para configurar un espacio armonioso, un *locus amoenus* en el que actúan elementos de lo mágico y lo sobrenatural que operan sobre lo real, e invisibilizan las labores humanas, especialmente las tareas propias del trabajo en la vid y la elaboración del vino. Por ello, los poemas y canciones, en esta línea de representación, muestran una mayor estetización de prácticas culturales tales como el canto, el carnaval y el baile. Asimismo, el trabajo en los viñedos se encuentra desproblematizado, a diferencia de la visibilización explícita de las formas de explotación del trabajo en ingenios y minas.

La construcción del espacio como paisaje implica, además, un recorte de la naturaleza y la geografía desde la

⁸ El lugar de la Serenata a Cafayate en esa configuración del espacio calchaquí resulta muy relevante, tal como desarrollamos en López y Villagrán (2019) y Villagrán y López (2017).

percepción estética, que es asimismo la mirada de quien no habita ni trabaja la tierra, desde la perspectiva de un observador externo y distante. En esa apreciación, opera la experiencia del viaje con un efecto de extrañamiento, asombro y distancia, y una actitud contemplativa y estética que se detiene en formas, colores, luces y sombras, habilitando un goce de la mirada. Ese espacio, además, aparece comprendido en una temporalidad “suspendida”, detenida y eterna, sin mutaciones. Se ponen así en juego, superpuestas, perspectivas que tienen que ver con la experiencia estética, la experiencia del viaje y la mirada de quien no sufre la adversidad de la naturaleza: el esteta, el turista y el amo. El viajero, el turista, es aquel cuya experiencia y delimitación del espacio es la de quien recorre, pasa, degusta, pero cuya perspectiva está cifrada en el goce, la distancia y el ocio. La ausencia de seres humanos en dicha configuración espacial es, por ello, un modo de experimentar ese espacio, distinto al de la laboriosidad y la experiencia del trabajo.

En “Las viñas”, poema que integra *La tierra de uno* (1951), el enunciador se posiciona en una actitud contemplativa y deslumbrada; desde allí nombra elogiosamente el entorno que contempla embelesado:

Bajo estos días altos y majestuosos
 En serena soledad nombro las viñas atormentadas y dulces
 De las que bebe el hombre, largamente,
 Como si fueran los senos de la vida.
 [...]
 Nombro también a los vendimiadores
 Porque de ellos viene el gozo más profundo
 [...]
 Cuando sus pies, pisando los racimos,
 Molían la infinita alegría.
 [...]
 Hermano vino:
 Suave hermano del roble,
 Digo tu nombre y pienso en las canciones
 Con que el hombre enamora desde siempre su añosa soledad.

Es preciso destacar que la mirada y la voz emergen en ese estado de “serena soledad”, una mirada contemplativa y deslumbrada, en donde la ausencia humana se transforma en un silencio “estético”, creativo y creador, engendrador. Debe destacarse, también, la serie de imágenes construidas sobre las viñas, los vendimiadores y el vino, todas ellas asociadas a la alegría, el gozo y el canto. Así, en estos versos, nombrar a los vendimiadores constituye una evocación celebratoria, gozosa, muy diferente respecto de la imposibilidad del nombrar señalado con relación a los poemarios dedicados al ingenio y a las minas, en donde esa voz trunca se configura como un “canto calcinado”. Asimismo, la mención de las labores en la vid se asocia al gozo y la alegría: el vino es producto de esa gozosa alegría en la que los vendimiadores “pisando los racimos, molían la infinita alegría”. La mención del vino, por su parte, remite a canciones y, de esta forma, encuentra a través del canto un modo más de manifestación.

“Valles calchaquíes”, en *Norte adentro* (1954), configura también este espacio desde la magia, el hechizo, el encanto, la alegría y la dulzura. El silencio, en este caso, forma parte de una condición necesaria para la actitud contemplativa y elogiosa desde la cual se enuncia:

De su silencio,
por su silencio crecen en dulzura sus viñas
y el júbilo remoto de sus vinos hechizos
afirma su exaltada canción y memorable
como si entre los ojos de los hombres
molieran los racimos.
[...]

Todo eso he visto en esas tierras del calchaquí,
y cuando en las canciones se hizo dulce mi lengua
suepe que por las puras tonadas de los valles
venían creciendo todas las uvas de la tierra.

Este tipo de silencio creativo y gestativo propicia la emergencia de la palabra poética y el canto, es decir que lo

inspira y hace posible. El enunciador también se configura como el testigo observador que ha ido hasta ese lugar; ha visto, y ahora vuelve para contar/cantar su experiencia. La mención de la “tierra del calchaquí” no implica descripción, caracterización o retrato alguno de los habitantes de ese espacio, sino que éstos aparecen solo mencionados. En contraste, los versos condensan la admiración de las viñas, el vino y su asociación con tonadas y canciones.

Otros modos de configuración del espacio se nuclean en torno a determinados elementos naturales, como la arena, el sol, el cielo azul y límpido, la luna (Kaliman, 2003). Los versos iniciales de una conocida composición escrita por Manuel Castilla y Gustavo Leguizamón en 1963 dicen así: *“Arenosa, arenosita,/ mi tierra cafayateña”*. En “La arenosa” se inscriben nuevamente esta serie de elementos, tópicos y sentidos que configuran el espacio calchaquí de un modo peculiar, luego reproducido en otras canciones y poemas, e incluso en otros registros. Por ello, condensa un imaginario de los valles, en particular de Cafayate, como centro en esta configuración del espacio calchaquí. Su eficacia performativa reside además en el alcance dado por el modo de circulación propio de la canción popular de difusión masiva, y la amplia difusión que alcanza esta composición.

La letra también instaura, desde esos versos iniciales, la interacción entre sujeto y espacio: “Arena guarda mi huella” y su apropiación: “mi tierra”. La canción menciona asimismo el producto agrícola del lugar –el vino– como componente central de ese espacio. Allí se inscriben los motivos principales de los efectos catárticos de la bebida (pues quien bebe de los vinos cafayateños “gana sueño y pierde pena”): la alegría, el goce, la fiesta. Pero también se construye un efecto místico: junto con el vino se bebe la savia de la tierra (Deja que beba en tu vino/ la savia cafayateña”), produciendo una consustanciación ritual, en el acto de beber, del sujeto con la tierra. La bebida ha transmutado, y ha guardado como marca genética la tierra, el sol, la luz, la arena.

“Amores de la vendimia”, zamba de Leguizamón y Castilla (que obtuvo el 1º premio en la convocatoria por invitación de la *Cantata Cafayateña*), es la única que remite al trabajo de la vendimia a través de la referencia a una pareja de vendimiadores, aunque en un contexto festivo y propicio para una relación amorosa. La referencia al trabajo en las viñas es sutil en versos como “tus manos que vendimiaban” o explícitos en “seremos cosechadores amor”. No obstante, estas construcciones se enuncian desde una mirada que idealiza, situando a los sujetos en un entorno idílico y armónico, similar a la idealización y supuesta felicidad de los cañeros zafberos al realizar su trabajo, tal como también se presenta en una emblemática zamba de Jaime Dávalos y Eduardo Falú, “Vamos a la zafra”.

Como señalamos más arriba, toda representación supone una selección, un recorte de lo posible, una mirada que implica posiciones de enunciación, en este caso desde la práctica letrada. Consecuentemente, en esa operación de delimitación siempre hay algo que queda al margen de lo visible, lo enunciable o lo legible. En la configuración del espacio calchaquí, se despliegan diversas estrategias y modos de construcción simbólica de este espacio, desde operaciones de paisajización, folklorización, idealización y estetización, como también de exotización de lo otro, e incluso de negación e invisibilización.

Sonidos/silencios que producen lugares y subjetividades

Este recorrido por la obra de Manuel J. Castilla ha permitido relevar configuraciones territoriales significativas, y visualizar la complejidad de las construcciones espaciales e identitarias, que involucran dimensiones y experiencias diversas entramadas en el discurso poético. Interesó destacar, en esas configuraciones, la imbricación entre el

transitar –los desplazamientos por diversas geografías–, el escuchar –percepción y aprehensión sonora de los espacios– y el enunciar. En esta sintonía, el registro poético delinea distintos tipos de enunciador, posiciones desde las cuales toman forma, y se entraman y configuran espacios, sonidos/silencios, temporalidades y subjetividades.

Tal como señalamos a través de este trabajo, toda representación constituye una construcción y un recorte de la mirada, la voz y la palabra que implica posicionamientos ideológicos. En virtud de ello, nuestra lectura apuntó a mostrar dos modos de configuración territorial significativas en este corpus, a los que denominamos “territorios de la alteridad” y “territorios del paisaje”. Entre otras configuraciones posibles, estas dos modalidades contrastantes apuntan, por un lado, a la alteridad indígena, el trabajo y la explotación, y por otro a la exaltación de naturaleza, la contemplación estética y la configuración del espacio calchaquí en clave de *locus amoenus* y en términos de paisaje. En ambas configuraciones, la percepción sonora resulta crucial, pero sobre todo la percepción del silencio que emerge como elemento clave, aunque construye sentidos diferentes –y hasta opuestos– en cada una de ellas, yendo desde el “canto calcinado” del nombrar al otro indígena, hasta la gozosa contemplación hecha vino y canto en los territorios del paisaje.

Así, en la configuración de los espacios de trabajo, se construyen sentidos que van desde una metaforización del vacío y de la muerte, hasta la ausencia de posibilidad de enunciar, o incluso de producir sonido alguno. La caracterización de la otredad indígena asociada al silencio constituye una constante en diversos discursos –desde el antropológico hasta el poético–, delineando una configuración ideológica del “otro” como marcado por los rasgos de pasividad, sumisión y mansedumbre, afines al espacio desierto. En tal sentido, resulta importante señalar que, en ambos poemarios, emergen otros modos de percibir y configurar el silencio que confrontan con aquellas caracterizaciones hegemónicas. El enunciador que se erige en testigo observa,

vislumbra, escucha pero encuentra imposibilidad y dolor al momento de poner en palabras aquello que experimenta. Se entrecruzan dos modalidades de silencio: el que se percibe en los otros a los cuales se intenta nombrar, y el silencio que resulta de la impotencia y la incommensurabilidad entre ambos mundos. Se trata de tensiones acarreadas en la voluntad y necesidad de nombrar, de mostrar y, simultáneamente, la casi imposibilidad de dicha empresa que implica cómo dar nombre y entidad a esa alteridad.

Se trata de un matiz diferencial de suma importancia. En efecto, debemos distinguir estas dos modalidades: por un lado, el silencio como atributo asignado a la alteridad, y por otro, el silencio que se impone al enunciador como producto de una imposibilidad, de la distancia y de una unión imposible, es decir de lo incommensurable. El silencio del mundo indígena no se interpreta en estos poemas como una característica pasiva e indolente atribuida al “otro”, sino que es vivenciada por el enunciador con dolor, con sufrimiento, como una herida abierta y sin sutura. Este silencio es producto de la situación de explotación que, si bien para otros discursos y desde otras percepciones puede pasar inadvertido e inaudible, en estos poemas se vuelve visible, palpable, audible para el yo poético que lo enuncia como un canto calcinado, doloroso y sufriente.

Resulta relevante marcar la tensión, en estos textos, entre las configuraciones de los territorios de la alteridad en los espacios del trabajo, y la configuración del territorio como paisaje. También aquí cobra relevancia el silencio, aunque en este caso como condición necesaria para la actitud contemplativa y para la creación que, en ese mismo gesto estetizante, deja fuera y silente la labor humana, sus problemas y vicisitudes, las formas de explotación y los modos de colonialidad. El enunciador aquí, desde la esa exaltación propiciada por la contemplación serena, configura representaciones que asocian el paisaje con la vid, la celebración

y el canto, y se construye a sí mismo como quien canta, quien da nombre y enuncia cantando.

Estas aproximaciones, que intentan brindar un panorama general a través de esas dos configuraciones (que denominamos “territorios de la alteridad” y “territorios del paisaje”) señalan un trayecto en el cual, sin dudas, queda mucho por indagar y profundizar, incluyendo poemas, crónicas y canciones de la extensa producción de Manuel Castilla. Consideramos que reflexionar sobre la incidencia de tales representaciones, en los imaginarios colectivos y en la configuración de espacios simbólicos, resulta imprescindible para comprender diversas tensiones a nivel ideológico y político, en tanto dimensión que atraviesa y constituye toda producción estética, y que da cuenta, a la vez, de su poder constituyente y performativo en la conformación social y cultural.

Bibliografía

- Carante, M. E. (2007). “Vanguardismo y América en Manuel J. Castilla” en Royo, A. y Armata, O. (comp.). *Por la huella de Manuel J. Castilla*, Salta: Ediciones del Robledal.
- Castilla, M. J. (2015). *Obras completas*, Salta/CABA: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta/Eudeba.
- Castilla, L. y Castilla, G. (2018). *Manuel J. Castilla. Crónica bibliográfica*. Salta/CABA: Fondo Editorial Secretaría de Cultura de la Provincia de Salta/Eudeba.
- Kaliman, R. (1993). “La palabra que produce regiones”, *Cuaderno de cultura*. Salta, Departamento de Cultura: Banco Credicoop.
- (2003). “Viña y cielo, luna y arena. El espacio calchaquí en el folclore argentino moderno” en Cornell, Per y Stenborg, Per (ed.). *Analés. Nueva Época*, nº 6. Local,

- Regional, Global: prehistoria, protohistoria e historia en los Valles Calchaquíes*, Göteborg: Instituto Iberoamericano.
- (2007). “Prólogo. Sobre el proyecto creador de Manuel J. Castilla” en Royo, A. y Armata, O. (comp.). *Por la huella de Manuel J. Castilla*, Salta: Ediciones del Robledal.
- Lisé, G. (2018). *Gertrudis Chale. Pintora de los suburbios y de las montañas*. CABA: Leviatán.
- López, I. (2018). *Discursos identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli*, Salta: Editorial de la Universidad Nacional de Salta.
- (2020). “Poemas y canciones. Circulaciones, fronteras y tensiones de lo letrado y lo popular en la producción de Manuel J. Castilla”, *Revista Estudios de Teoría Literaria*, Facultad de Humanidades Universidad Nacional de Mar del Plata, vol. 9, n° 18.
- López, I. y Fleming (2020). “Vanguardismo andino más allá de Perú” en *Calígrafo: Revista de Estudios Románicos*, vol. 25, n° 1.
- López, I. y Villagrán, A. (2019). “Cantar a Cafayate. Lo calchaquí, paisaje y región en los 70” en Orquera, F. y Sánchez Patzy, R. (eds.). *La selva, la pampa, el ande. Estudios culturales de provincias argentinas*, Santiago del Estero, EDUNSE.
- (2017). “La serenata a Cafayate. ‘Un regalo para el pueblo’ en el proceso de transformación de la fisonomía tradicional”, *Trabajo y sociedad*, n° 29.

III. La disciplina filosófica en la revista Norte durante el primer peronismo en Tucumán

PAULA JIMENA SOSA

El escenario intelectual argentino, durante el primer peronismo, ha sido abordado por varios autores y desde diferentes perspectivas (Neiburg, 2002; Terán, 2008; Fiorucci, 2011, y Altamirano, 2001). En general, los estudios coinciden en mostrar un campo fuertemente polarizado entre intelectuales peronistas (laicos y católicos) y antiperonistas, basándose en la organización de los espacios de socialización intelectual, las redes editoriales, la construcción del pasado nacional y las inclinaciones en torno a la política internacional, entre otros elementos.

Con el propósito de complejizar el estudio de dicho campo, el presente trabajo se centra en la revista *Norte*,¹ editada en Tucumán entre 1951 y 1955 por profesores, artistas y figuras del espectro católico que se desempeñan en universidades nacionales en esta etapa.² En esta dirección, nos proponemos considerar *Norte* desde una doble perspectiva: por un lado, atendiendo a los condicionamientos materiales y sociales que posibilitan su emergencia; por otro, indagando en torno a la recepción de ideas que la revista despliega. En este último sentido, nos detendremos en la gravitación de las filosofías de la existencia que domina el debate de este período.

¹ En adelante nos referiremos a *Notas y estudios de filosofía* con la sigla NEF.

² En sintonía con las contribuciones de Buchbinder (2005), Ruvituso (2015), Martínez Zuccardi (2017), Belloro (2021) y otros.

La revista *Norte* en Tucumán

Durante el primer peronismo, el lugar de las revistas editadas es comprendido, en general, como un espacio polarizado entre intelectuales nacionalistas, predominantemente provenientes del espectro católico, que apoyan al gobierno –y cuyas instancias de edición corresponden a las revistas *Hechos e ideas*, *Sexto continente* o *Mundo peronista*–, e intelectuales liberales y cosmopolitas, cuyos órganos de expresión son publicaciones periódicas tales como *Sur*, *Ver y estimar* y *Liberalis*, entre otras.³

En torno a la disciplina filosófica, los proyectos editoriales pueden dividirse en revistas académicas laicas⁴ (como *Cuadernos de Filosofía* –primera época, entre 1948 y 1955–, editada en la UBA bajo la dirección de Carlos Astrada), y otras en donde conviven intelectuales laicos y católicos (como *Philosophia*, publicada entre 1944 y 1955, en la UNCuyo, a cargo de Juan Ramón Sepich; *Arqué. Revista de metafísica*, editada entre 1952 y 1956, y *Diálogo*, que sale entre 1954 y 1955, ambas de la UNC, y dirigidas por Nimio de Anquín y Julio Meinville respectivamente). A su vez, entre las publicaciones periódicas católicas se encuentran aquellas impulsadas por instituciones privadas como *Sapiencia*, impresa desde 1946 por la Sociedad Tomista Argentina, bajo la dirección de Nicolás Octavio Derisi. Paralelamente, se encuentran las revistas culturales publicadas por fuera de las universidades (como *Realidad*, editada entre 1947 y 1949, dirigida por Francisco Romero, e *Imago Mundi*, publicada entre 1953 y 1956, a cargo de José Luis Romero).

En Tucumán, antes de la aparición de *Norte*, se fundan *Sustancia* (impresa entre 1939 y 1943), cuyo director es

³ Ver Fiorucci (2011).

⁴ En adelante, la Universidad de Buenos Aires será referenciada con la sigla UBA, la Universidad Nacional de La Plata con la sigla UNLP, la de Tucumán con la sigla UNT, la de Córdoba con la sigla UNC, y la de Cuyo con la sigla UNCuyo.

Alfredo Coviello, y *Notas y estudios de filosofía* (que sale entre 1949 y 1954), bajo la dirección de Juan Adolfo Vázquez. En esta última participa un destacado grupo de profesores provenientes de las universidades rioplatenses (como Jorge Hernán Zucchi, Emilio Estiú y Luis María Ravagnan) y de exiliados europeos (como Rodolfo Mondolfo, Roger Labrousse, Werner Goldschmidt y Elisabeth Goguel), además de una enorme cantidad de intervenciones producidas por profesores pertenecientes a universidades de centros culturales, comprometidos probablemente por los exiliados residentes en Tucumán. Más allá de no registrar formalmente un apoyo institucional –en parte, debido a la voluntad de sus hacedores, que mantienen una relación compleja con el gobierno–, esta publicación se nutre del plantel docente universitario, con el propósito de profesionalizar la filosofía en la provincia, y para materializar su empresa, aprovecha los recursos que el gobierno destina a la casa de altos estudios (para el mejoramiento de las bibliotecas, el perfeccionamiento del plan de estudios, la participación en encuentros científicos prestigiosos, y el otorgamiento de becas, entre otros elementos)⁵ (Sosa, 2022).

La primera época de la revista *Norte* –editada entre 1951 y 1955– cuenta con un total de ocho números y con el apoyo del gobierno de Tucumán a través de la Comisión Provincial de las Bellas Artes. Esta institución –creada en 1935– recibe un nuevo impulso en 1948, cuando se reactivan las exposiciones artísticas,⁶ y funciona con ese nombre hasta 1952, año en que cambia de denominación a “Comisión Provincial de Cultura”⁷ Más tarde, *Norte* reaparece abriendo su segunda época –entre 1967 y 1970–, y por fin

⁵ Para profundizar, ver Bravo y Hillen (2011).

⁶ Fasce (2019) destaca, en esta etapa, la creación del Instituto de Superior de Artes, llevada a cabo al interior de la Universidad.

⁷ Por vía de la Ley 2520, el 13-11-1952 se promulga el cambio de denominación de la “Comisión provincial de Bellas Artes” a “Comisión Provincial de Cultura” –dependiente del Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública–.

se publican dos números independientes en 1971 y 1975 (Martínez Zuccardi, 2017).

Durante la primera etapa de aparición, la calidad de la edición de *Norte* (visible en el tipo de papel de gran espesor y satinado, y en el volumen de páginas,⁸ además de la calidad de las ilustraciones) revela el apoyo exclusivo del gobierno, sobre todo si se considera que esta publicación no cuenta con un espacio significativo para publicidad, que permita entrever los lazos de esta revista con otras instituciones, con otras revistas o con la propia élite socioeconómica de Tucumán.⁹

Entre sus objetivos explícitos, la revista apunta en una doble dirección: por un lado, promueve una alta “cultura” capaz de tender vínculos con la élite letrada tradicional, aunque a lo largo del editorial que abre la revista, como programa, se percibe un matiz en las valoraciones, intentando recuperar las bases de una cultura popular y democrática, y explicitando el vínculo con el gobierno de Perón.¹⁰

En este sentido, los usos del propio título remiten a las obsesiones geográficas que los letrados despliegan en esta etapa (si se piensan los nombres de revistas tales como *Sur*, *Contorno* o, en la propia provincia, *Norte argentino*, una revista previa impulsada por el integrismo católico), aludiendo a un doble sentido: la espacialidad en el propio país y en términos simbólicos, y la de “norte” como “rumbo”, destinado a conducir a la juventud argentina. En este sentido, las primeras páginas declaran que

⁸ Solo el primer número cuenta con 190 páginas. La cifra varía a lo largo de los años, pero conservando siempre un rango de alrededor de 160 páginas, a excepción del último número que solo cuenta con 96 páginas.

⁹ La única publicidad encontrada es en el n° 6, donde se promociona de forma aislada la editorial Richardet de Tucumán.

¹⁰ Las primeras palabras, escritas probablemente por Manuel Gonzalo Casas, presentan los objetivos de la revista. Entre ellos expresa: “Servir al alto nivel que una cultura superior exige, la causa del pueblo profundo, del pueblo histórico, consubstancial a la revolución de la Argentina presente; la Argentina de Perón” (*Norte*, 1951: 7).

Por eso esperamos, fundamentalmente, a los jóvenes. A los que tienen limpios los ojos y puro el corazón, aunque, a veces, su juventud no sea la de los años, sino la de la Sabiduría –que se refresca creciendo en el tiempo. Para todos ellos NORTE quiere ser lo que su nombre significa: un camino (*Norte*, 1951: 9).

A diferencia de las revistas académicas de esta etapa, esta publicación se destaca por interpelar a un lectorado amplio. Esto se evidencia en la diversidad de géneros que concentra la publicación periódica. Mientras revistas como *Cuadernos de filosofía* y *NEF* adquieren relevancia por darle exclusividad a la disciplina filosófica, *Norte* cuenta con trabajos en torno a los estudios literarios, el mundo artístico, la poesía y el folklore local. Estos aspectos –pluralidad disciplinaria y búsqueda de un lectorado amplio– diferencian a la revista tucumana respecto de los espacios de edición antes mencionados, y la acercan a otras publicaciones culturales del período, como *Sexto Continente*, *Hechos e ideas* y *Cultura*, cuyo propósito –entre otros– es fortalecer la dimensión cultural para las capas medias, y proyectar visiones favorables en torno al gobierno de Perón.

Norte comienza a editarse en octubre de 1951 y continúa hasta junio de 1955, publicándose dos veces al año y contando con un total de 8 números.¹¹ Si bien esta publicación comparte objetivos con revistas culturales de esta etapa,¹² se diferencia de otras revistas afines al gobierno (como *Sexto continente*, *Hechos e ideas* o *Capricornio*) en la medida en que no cuenta, en su tapa, con un sumario que invite a los lectores capaces de reconocer el valor de sus contenidos, y tampoco ofrece elementos visuales atractivos (como las ilustraciones presentes en revistas como *Cultura*, editada entre

¹¹ Los meses en los que sale impresa la revista son variables. No obstante, en general se edita entre octubre-noviembre y entre abril y junio.

¹² En la tapa, el título se encuentra impreso en negro, con letras grandes en el margen superior, y los subtítulos se anuncian con letra más pequeña, en blanco con fondo de color, en el margen inferior.

1949 y 1951 por la Oficina de Publicaciones del Ministerio de Educación de la provincia de Buenos Aires).

Para diagramar la estética de *Norte*, la agrupación parece tomar como referente las revistas académicas y especializadas del período (como *Cuadernos de filosofía*, *Philosophia* y la *Revista de Filosofía*), dejando entrever el aspecto institucional de la publicación más allá de la búsqueda de un lectorado amplio. Además, aunque la revista se presenta de forma independiente con respecto a la UNT, el proyecto de crear esta publicación cultural tiene como hacedores a importantes figuras que toman significativos cargos en la Universidad en esta etapa. Durante el primer gobierno de Perón, bajo el rectorado de Horacio Descole, entre 1946 y 1951, esa casa de altos estudios se encuentra en un proceso de expansión extraordinario, ya que alcanza un aumento descomunal de inscriptos, y diversifica su oferta educativa, abriendo nuevas facultades, institutos y escuelas, y creando la ciudad universitaria. Este modelo genera el ambiente propicio para la educación personalizada y para la investigación, pensadas ambas como paradigma de la excelencia académica.¹³ Sin embargo, se diferencia de estas publicaciones académicas en la calidad del papel, la cantidad de páginas, la homogeneidad en el diseño de las tapas y del formato (de 22 x 15 cm) que se mantiene a lo largo de toda la edición.

Los intelectuales intervenientes en *Norte*

Si bien en la revista tucumana participa un heterogéneo grupo disciplinario –perteneciente a la Comisión provincial de Bellas Artes de Tucumán–, es notable el lugar destacado que le da a la filosofía, sobre todo si se consideran el espacio prioritario en sus índices y el elenco numeroso de profesores

¹³ Ver Bravo (2012).

de filosofía que intervienen en la publicación. En efecto, entre los provenientes de esta disciplina se encuentran profesores de la Universidad de Tucumán –como Manuel Gonzalo Casas, Diego Pró, María Eugenia Valentié y Benjamín Aybar–, y un significativo número de intelectuales católicos invitados de otras universidades, como Nimio de Anquín, Manuel Juan Fossa, Ismael Quiles, Belisario D. Tello, Walter Brunning, Michelle Federico Sciacca y Alberto Caturelli. El grupo de intelectuales asociados a la filosofía revela la significativa presencia de lazos entre los profesores residentes en Tucumán y las figuras vinculadas al espectro católico en distintas provincias.¹⁴

Además, participa un importante grupo proveniente de los estudios literarios, como Jorge Washinton Ábalos, Marcelo Amsler, Emilio Carilla y Octavio Corvalán (profesor de letras con recorrido internacionalista), y jóvenes poetas y escritores tales como Emilio Rubio, Luis Cano, Rogelio Arana, Tomás Eloy Martínez Castro, Alicia Antonietta, Arturo Álvarez Sosa, Carola Briones, Raúl Galan, Alfredo A. Roggiano y Horacio Jorge Becco. A su vez, desde el campo artístico, participan los pintores Lino Eneas Spilimbergo, Oscar E. Sarrulle y el escultor Ángel Dato.

Solo en el último número, *Norte* explicita una jerarquía entre sus integrantes, destacando en la solapa una comisión directiva compuesta por el filósofo Manuel Gonzalo Casas, el historiador Manuel García Soriano¹⁵ y el abogado Miguel

¹⁴ La presencia del sector católico se refuerza si se tiene en cuenta la participación de figuras relacionadas de forma directa con la Iglesia católica, como Fray Mario José Petit de Murat y Alberto García Vieyra.

¹⁵ García Soriano proviene de una familia de inmigrantes españoles que se traslada a la Argentina en 1910, instalándose en Tucumán. Durante su formación, asiste a la Escuela de Comercio N° 1 General Belgrano, y más tarde obtiene el título de Profesor en Historia y Geografía en la Facultad de Filosofía y Letras (UNT). En dicha institución, da clases en las cátedras de “Introducción a la Historia” e “Historia de América”, además de asumir cargos administrativos como Vicedecano de la Facultad (entre 1952 y 1955), y como vocal de la Comisión Provincial de Turismo y de la Comisión Provincial de Bellas Artes.

Herrera Figueroa¹⁶ (todos ellos, miembros de la Comisión Provincial de Cultura), y como secretario David Lagmanovich.¹⁷ Asimismo, es posible pensar (debido a la cantidad de colaboraciones y a su permanencia) que la revista tiene como agentes más significativos –del área de filosofía– a Diego Pró,¹⁸ Luis Farré¹⁹ y Benjamín Aybar.²⁰

¹⁶ Miguel Herrera Figueroa, de origen salteño, obtiene el título de Abogado en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales (UBA). Durante el primer peronismo, se desempeña como profesor de “Derecho penal” y “Filosofía del Derecho” en la UNT, y como vocal de la Comisión Provincial de Bellas Artes. Más tarde asume funciones como Juez federal en Tucumán, y luego como Juez de la Cámara de Apelaciones de la Capital Federal, y se dedica a la investigación, publicando trabajos sobre temas relacionados con la sociología, la filosofía, la psicología y la criminología.

¹⁷ David Lagmanovich proviene de una familia de inmigrantes rusos exiliados a causa de la Revolución Bolchevique, y asentados primero en Córdoba y luego en Tucumán en 1936. Lagmanovich realiza sus estudios superiores en la UNT y se desempeña como crítico literario en periódicos como *La Gaceta*; más tarde inicia un itinerario por EE.UU., asistiendo a la Universidad de Columbia y a la Universidad de Georgetown. A su regreso al país, da clases en la UBA, en la UNT y en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino.

¹⁸ Diego Pró proviene de una familia de ascendencia española. Durante su formación, asiste a la Escuela de Varones nº 1 “Benjamín Zorrilla”, y a la Escuela Normal de Resistencia, y luego se inscribe en el profesorado en Filosofía y Pedagogía del Instituto Nacional de Profesorado en Paraná, vinculándose positivamente con profesores tales como Carlos María Onetti, César B. Pérez Colman y Jordán B. Genta (Jalif de Bertranou, 2000). En un recorrido por universidades nacionales, Pró asume en 1944 la dirección del Instituto de Filosofía de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNCuyo y participa de la revista *Philosophia*, trasladándose luego a Tucumán. Allí funda la revista universitaria *Humanitas* –con la cooperación de Casas– en 1952, y se desempeña como Decano de la Facultad de Filosofía y Letras, al tiempo que colabora activamente en el proyecto de *Norte*.

¹⁹ De origen español, Luis Farré se forma en instituciones primarias y medias franciscanas. Durante sus estudios superiores, asiste a las Universidades de Barcelona y de Madrid. Al arribar a la Argentina, se instala primeramente en Córdoba, entrando en contacto con Rodolfo Mondolfo, con quien construye lazos que le permiten obtener su título de Doctor en filosofía. Más tarde se traslada a Tucumán, en donde dicta clases de “Filosofía Antigua” y “Medieval”, durante el primer peronismo (Gabrielides de Luna, 1980).

²⁰ Benjamín Aybar nace en Tucumán, en el seno de una familia de la oligarquía local (Rego, 1983). Durante su formación realiza sus estudios en la Pontificia Universidad Gregoriana de Roma, obteniendo el título de Doctor en Filosofía. Luego de su regreso a Tucumán, se desempeña como profesor del

Sin duda, la figura más significativa de la disciplina filosófica es Manuel Gonzalo Casas, quien proviene de una familia cordobesa. Aunque pasa buena parte de su formación primaria y secundaria en San Francisco, Casas lleva a cabo sus estudios superiores en Santa Fe, y obtiene el título de Licenciado en filosofía en el Instituto de Humanidades de los Padres Jesuitas. En este período, se vincula positivamente con Saúl Taborda y con Angel Vasallo, y publica notas periodísticas en diarios y revistas tucumanas, estableciendo una relación con Alfredo Coviello, quien se desempeña como director de la revista *Sustancia* y de la página literaria del diario *La Gaceta*. Asimismo, participa en revistas rioplatenses en donde tiende lazos con intelectuales relacionados con *Nosotros* y *Cursos y conferencias*, y con figuras del espectro católico, como los hacedores de *Sapientia*, a cargo de Octavio Nicolás Derisi.

En su juventud, Casas se desempeña como docente en distintas instituciones. Se asienta luego en Tucumán, en donde comienza a construir un espacio de sociabilidad nuevo, favorecido por un campo intelectual emergente que por entonces cuenta con figuras provenientes de universidades rioplatenses e intelectuales europeos exiliados. Ya instalado en la provincia, da clases en el Colegio Universitario Gymnasium, y en la Escuela y Liceo Vocacional Sarmiento. Durante el primer peronismo, el profesor cordobés construye una sólida red de sociabilidad con figuras ligadas al catolicismo, y con juristas locales, todos congregados por sensibilidades e intereses filosóficos comunes ya desde el Primer Congreso Nacional de Filosofía, promovido por Perón en 1949 (Ruvituso, 2015, y Yoshida, 1963). Esta sensibilidad tiende a cristalizarse en los cursos dictados en el

Colegio Nacional y da clases como profesor de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la UNT, en asignaturas tales como "Introducción a la Filosofía" y "Filosofía del Derecho", y en la Facultad de Filosofía y Letras. Asimismo, realiza tareas de gestión institucional, desempeñándose como miembro del Consejo Directivo, como Director del Instituto de Filosofía, y como fundador del Instituto de Psicotecnia.

Convento Santo Domingo de Tucumán, donde se abordan temas de filosofía tomista. Estos encuentros adquieren sistematicidad, y se institucionalizan bajo el título “Cursos de Filosofía Tomista”, generando las condiciones para que, en 1957, se produzca la creación del Instituto Universitario Santo Tomás (IUSTA).²¹

Poco tiempo después, el profesor cordobés se ve beneficiado por las transformaciones que experimenta el plantel docente de filosofía en la UNT. Durante el segundo gobierno de Perón, se producen modificaciones en el Departamento de Filosofía, generándose algunas vacantes. Estos episodios facilitan el ingreso de Casas como profesor universitario –en la asignatura “Introducción a la Filosofía”, de la Licenciatura y el Profesorado en filosofía–, y luego como Director del Instituto de Filosofía, al tiempo que se incorpora a la Comisión Provincial de Bellas Artes desde donde impulsa la creación de *Norte*, posicionándose explícitamente en favor del peronismo.

La correspondencia indica que los hacedores de *NEF* y de *Norte* son adversarios entre sí. Los antagonismos entre ambos grupos se observan en los juicios con respecto al gobierno peronista, en el tipo de instituciones en donde socializan, en la relación con intelectuales católicos de otros puntos del país (y con las instituciones religiosas locales), e incluso en el canon filosófico que forja cada revista.

Un punto central en la oposición de estas agrupaciones es la concepción del fenómeno religioso: mientras en *NEF* este aspecto es estudiado desde una perspectiva filosófica, histórica y social, los miembros de *Norte* comprenden la religión desde la perspectiva del creyente que –alejado de una comprensión filosófica o racional del fenómeno religioso–

²¹ El Instituto se crea en 1957, y funciona como institución satélite de la Universidad Católica de Córdoba hasta 1965, año en que se aprueba la creación de la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino (Yoshida, 1963).

se enfoca en el acrecentamiento de la cultura católica en la provincia.²²

Sin embargo, durante la edición de ambas publicaciones, la tensión no es total, quizá como estrategia de supervivencia en un medio cultural todavía reducido, que puja en conjunto por la profesionalización filosófica. De hecho, existe un número limitado de contribuciones de Valentié en *Norte*, y de Pró, Casas y García Estrada en *NEF*, probablemente como prueba de la cooperación entre ambas revistas, en favor de la consolidación disciplinar, junto con –y más allá de– la confrontación política.

Las revistas culturales suelen buscar un reconocimiento que no se mide por su éxito comercial; sin embargo, para sostenerse, necesitan recursos económicos. Detengámonos en indagar entonces en torno a los vínculos con el gobierno, para descifrar las estrategias de supervivencia de *Norte*, y consideremos el intercambio con revistas de otros países, para definir el alcance de su circulación.

Desde su primer número, la revista se posiciona con un claro perfil peronista. Así, sus hacedores intentan reforzar este carácter de profesional comprometido con la política, haciendo alusión a sus modos de comprender la actividad intelectual y su relación con la “realidad”, al subrayar que

No quisiéramos ser calificados de intelectuales, en el sentido que se da a esta palabra desde cierta actitud ilustrada. El intelectual que ha cerrado sus poros al mensaje tenso y sugestivo que la realidad pone en sus ojos cada mañana, para refugiarse

²² Desde Córdoba, Vázquez expresa a Valentié la posición del grupo frente a este tema, partiendo de un artículo de esta última, para *La Gaceta*, que aborda los estudios sobre demonología: “Pero vuelvo sobre ‘El principio de este mundo’ et ses retentissements sociologiques [y sus repercusiones sociológicas]. Si Tucumán no es enteramente paquidérmica, ese estímulo es suficiente y sobra para que te anatematicen definitivamente. ¿Qué dijo la gente del Instituto Santo Tomás de Aquino? Y habrá que seguir, porque eso no puede quedar solo. Cuenta conmigo. Seremos francotiradores. No podemos ser otra cosa. No debemos ser otra cosa” (Vázquez a Valentié, 1 de octubre de 1957, Santa Catalina, Córdoba; Archivo Valentié).

en un mundo de abstracciones no reales, sino lógicas, nada tiene que ver con este intento –con esta empresa que queremos llevar adelante– (*Norte*, 1951: 8).

Es claro que los miembros de esta publicación pretenden distanciarse de la imagen de intelectual apolítico que se encuentra circulando en revistas como *NEF*. A diferencia de esta publicación, cuyo objetivo es profesionalizar la disciplina filosófica –remitiendo a un lectorado académico o a la oligarquía local–, los propósitos de *Norte* son más modestos, en sintonía con el capital simbólico de sus hacedores. En este sentido, la revista se propone –de cara a los posibles lectores locales– exaltar el valor de la funcionalidad social de la publicación, como así también apelar a la idea de “autenticidad” y de “lealtad”.

De allí que no haya un interés por la especialización disciplinaria, visible en contactos con el mundo editorial. La carencia de anuncios deja entrever que *Norte* conserva el vínculo exclusivo con el gobierno, y con instituciones gubernamentales como la Comisión Provincial de Bellas Artes, funcionando como vitrina cultural del gobierno en espacios bien definidos (como la sección “Síntesis de su actuación”).²³

Estableciendo claras alianzas con el gobierno, *Norte* cuenta con anuncios que legitiman las medidas del oficialismo en artículos sociohistóricos,²⁴ así como también celebra las transformaciones impulsadas por el gobierno.²⁵

²³ Entre sus actividades se destacan, por ejemplo, el “Primer congreso de historia de los pueblos”, el “Primer certamen de teatro vocacional”, el “XII Salón de artes plásticas de Tucumán”, la Escuela Infantil de Artes plásticas, el “Primer certamen de cuentos y narraciones de Tucumán”, la primera antología poética de Tucumán, la habilitación del Museo Provincial de Bellas Artes, el “Concurso de teatros no profesionales”, el “Concurso coral y de bandas rítmicas” y el “Primer certamen de lectura teatral de Tucumán”.

²⁴ Por ejemplo, los trabajos “Contenido sociológico de la tercera posición” (1951) de Francisco J. Andrés Muley y “Los fundamentos jurídicos del justicialismo” de Norberto Antoni (1951); los comentarios favorables de Adolfo Luis Valle a los libros *La razón de mi vida* (1951) de Eva Perón, y el de Adolfo Luis Valle sobre *Labor parlamentaria* (1951) de Luis Cruz (Gobernador de Tucumán).

²⁵ Por ejemplo, la ciudad universitaria “Eva Perón”, emplazada en el cerro San Javier (Fasce, 2019).

Desde el punto de vista económico, solo contamos con la información publicada en el n° 6, de abril de 1954, en donde se indica que la revista cuesta 8 \$ argentinos. El hecho de que el valor de esta publicación se encuentre en moneda local, a diferencia de *NEF* (que lo presenta también en moneda extranjera), permite inferir que *Norte* no cuenta con un lectorado fuera del país. Además, en relación a las revistas de la época, tiene un costo superior al de algunos espacios vinculados a la izquierda, como las revistas *Centro* y *Contorno*,²⁶ pero significativamente inferior al de las revistas liberales²⁷ y académicas²⁸ de esta etapa. Esta comparación, sumada a las consideraciones previas, refuerza la idea de que *Norte* apunta a un lectorado de masas y no a las élites letradas.

Desde el n° 4, *Norte* cuenta con la sección “Revista de revistas”, central para ahondar en la trama de vínculos que traza la publicación. Aunque no hemos encontrado fuentes que permitan determinar si las publicaciones reseñadas provienen de instancias de donación, de canje o eventualmente de compra, esta sección puede dividirse tres tipos de revistas que –ordenadas por jerarquía y cantidad– se agrupan en revistas de centros culturales (especialmente de España, y en menor medida de Francia, Italia y EE.UU.), de países latinoamericanos, y publicaciones argentinas laicas y católicas. Asimismo, crece la sección de “Noticias” que da cuenta de recepciones especiales de libros y revistas, como también de noticias de jornadas, aniversarios de bibliotecas, celebración de colecciones editoriales, muestras de arte, conciertos, conferencias y congresos.

²⁶ *Contorno* tiene inicialmente un valor de 2 \$ por ejemplar, y crece paulatinamente hasta el n° 5/6, cuando la revista comienza a publicar números dobles.

²⁷ Por entonces *NEF* tiene un valor de 15 \$ el ejemplar, es decir, prácticamente el doble del valor de *Norte*.

²⁸ Mientras *Humanitas* tiene un valor de 25 \$ por número, la *Revista de la Facultad de Derecho* vale 20 \$ cada una.

Los posicionamientos filosóficos en *Norte*

A diferencia de *NEF*, los editores de *Norte* parecen estar más interesados en captar un lectorado amplio que excede el estrechamente académico. No obstante, más allá de no buscar una especificidad, no pierden de vista la posibilidad de traccionar, en sus páginas, hacia las investigaciones filosóficas centrales para el grupo, orientando el análisis filosófico hacia áreas específicas tales como la estética, la metafísica y la axiología, al mismo tiempo que se producen espacios para intervenir en el debate filosófico que domina esta etapa en torno a los existencialismos.

En este sentido, Ruvituso (2015) señala la importancia de Martin Heidegger entre la intelectualidad argentina de esta etapa, y su gravitación especialmente en el “Primer Congreso Nacional de Filosofía”, en donde el pensamiento heideggeriano se convierte en hegemónico, dividiendo el campo de recepciones en dos claves, laicas (liberales e izquierdistas) y católicas. Estas lecturas también gravitan en revistas académicas como *Cuadernos de filosofía* y *Revista de filosofía*, en donde se renueva el esfuerzo por introducir, en la agenda filosófica, a figuras consagradas del pensamiento filosófico europeo. Además, en este congreso –aunque en menor medida–, se presenta una línea de lectores de Jean-Paul Sartre,²⁹ así como también se encuentran referencias a la filosofía sartreana en revistas como *Realidad*, publicada en general por intelectuales liberales y extranjeros exiliados, y en *Centro* y en *Contorno*, editadas por la juventud de izquierda asociada a la UBA.³⁰

²⁹ Por ejemplo, la contribución de Marie-Madeleine Davy titulada “La notion de curiosité du point de vue de l'existentialisme (Heidegger-Sartre)” y la de Ludwig Landgrebe titulada “Sartre's Existenzialismus und seine geschichtliche Herkunft”, presentadas en el “Primer congreso nacional de filosofía” de 1949.

³⁰ Por ejemplo, en *Realidad*, Miguel Ángel Virasoro escribe “La filosofía de Jean-Paul Sartre”, y allí se publica “¿Qué es la literatura? Entre burguesía y

Entre los trabajos sobre filosofías de la existencia editados en *Norte*, pueden mencionarse tres posiciones diferentes: la de Manuel Gonzalo Casas –un agente clave en la revista– y las de dos profesores que no forman parte de su *staff*: María Eugenia Valentié y Ángel Jorge Casares. En sus contribuciones para *Norte*, Casas interviene en la discusión entre tomistas y existencialistas con tres trabajos.³¹ El autor cordobés conoce la polémica iniciada por sus colegas en torno a Heidegger, ya que asiste al congreso de 1949 junto a un grupo de intelectuales residentes en Tucumán. Allí se despliegan diferentes lecturas de la obra heideggeriana, amén de difundirse la reciente traducción al español de su obra *Sein und Zeit*. En su texto “Un problema metafísico en Martin Heidegger” (1951), el profesor cordobés reabre la discusión con la filosofía heideggeriana, participando así del debate que se despliega por entonces en varias publicaciones periódicas que prolongan los temas discutidos en el congreso de 1949 (como *Cuadernos de filosofía* –dirigida por Carlos Astrada–, en donde se concentran las perspectivas de un existencialismo ateo, *NEF* –dirigida por Vázquez–, que prolonga el existencialismo cristiano, y *Sapientia* –bajo la conducción de Nicolás Derisi–, en donde participan intelectuales católicos).³²

En línea con algunas figuras de la vertiente católica, Casas describe los argumentos de la filosofía heideggeriana –atendiendo especialmente a su forma de comprender el conocimiento, la “existencia”, el “ser” y la “nada”–, y al mismo tiempo despliega una crítica a dicha filosofía. Desde su perspectiva, la concepción del *Dasein* de Heidegger exalta la

proletariado” del propio Sartre, además del artículo titulado “El caso Sartre en Italia” escrito por Renato Treves. Para profundizar, ver Terán (2004).

³¹ Los tres trabajos más importantes producidos por Casas, para *Norte*, son “Un problema metafísico en Martin Heidegger” (1951), “Apuntes sobre el fundamento de la sociedad” (1953) y “Rosmini y la filosofía existencial” (1955).

³² Para profundizar, ver Ruvituso (2015).

condición de “hombre” como “creatura”, como ser contingente, incapaz de existir por sí mismo, al manifestar que

Nosotros decimos que los entes extentivos, existentes, son dependientes porque carecen de una razón suficiente de existencia en sí mismos. No son seres *a se*, sino *ab alio*. Si fueran necesarios tendrían su razón de existir en sí mismos y no en otro, (se entiende, su razón extrínseca), pero si tal cosa ocurriera; es decir, si tuvieran su razón de ser desde sí mismos resultaría imposible toda conclusión y todo advenimiento. De hecho, todo ser que tuviera, ya, ahora su razón de ser desde sí mismo, resultaría infinito (1951: 25-26).

Ya en sus Tesis de licenciatura –publicada en 1948 con el título “Santo Tomás y la filosofía existencial”–, Casas construye una perspectiva sobre la causalidad del “existir”, partiendo de una matriz aristotélico-tomista.³³ Allí prolonga las posiciones de los intelectuales católicos franceses –como Étienne Gilson y Jacques Maritain– quienes defienden que el tomismo es la única filosofía de la existencia, en la medida en que se pregunta por las causas de la substancia, a saber, el qué y el por qué. Esta búsqueda le permite a los intelectuales católicos fundamentar una jerarquía metafísica que justifica la existencia de Dios como causa de un ser “dependiente”.

En sintonía con el filósofo católico Juan Ramón Sepich, Casas vuelve sobre la necesidad de pensar a Dios, al señalar que toda existencia tiene una dimensión inteligible, y por lo tanto en su origen, se encuentra una “intencionalidad creadora del existir” (1948: 38). Frente a la filosofía de Heidegger –conceptualizada como filosofía “irracional”, anclada en la preocupación por la “nada”–, Casas se posiciona en favor del “ser”, en donde la “inteligencia” avanza hacia el “ser absoluto” (1948: 42).

³³ En torno a la noción de “existencia”, Casas sostiene una indagación aristotélica relacionada con la causa eficiente y la causa final, e interpretada a través de la lente de una metafísica cristiana (Casas, 1948: 23).

Así, para algunos tomistas, el pensamiento de Heidegger no sería una auténtica filosofía de la existencia, sino por el contrario, un filosofar que se detiene en la trascendencia como “mundo”, mientras que Santo Tomás busca una trascendencia “más allá” del mundo. De allí que, coincidiendo con los católicos franceses, Casas exprese que

... en el sentido dado por Gilson y Maritain a la filosofía tomista, su sentido fuerte y sabroso porque en última instancia –y esto vaya de paso como último acendramiento de la cuestión– ella pone su propio fundamento y el fundamento del mundo no en un qué, sino en un quién, el pensamiento de Heidegger sería más bien la negación de un auténtico pensamiento existencial (1948: 42).

Además, la revista incluye un texto de María Eugenia Valentié –una figura vinculada al proyecto de *NEF*–, desde donde se promueve el existencialismo cristiano que funciona como una tercera vía en la polémica entre heideggerianos y sartreanos, sin confrontar de forma directa con el pensamiento de Heidegger. De hecho, el artículo enviado a *Norte* –titulado “Ser y misterio en el pensamiento de Marcel”– se encuentra en línea con esta perspectiva del existencialismo.

En su contribución, Valentié³⁴ reivindica elementos tanto gnoseológicos como éticos en la respuesta de Gabriel Marcel a la crisis occidental de la posguerra, al manifestar que

Un mundo *cassé* es la sociedad en que vivimos, en guerra consigo misma y con la nueva posibilidad de destruirse a sí misma, puesto que la técnica unida a los poderes de estatificación

³⁴ María Eugenia Valentié es una de las primeras egresadas de la carrera de Filosofía de la UNT. Nacida en esta provincia, la joven profesora pertenece a una familia burguesa descendiente de franceses, de modo que, al finalizar la carrera de Filosofía y Pedagogía en 1942, ya conoce la lengua francesa, hecho que le permite efectuar traducciones para *NEF*. Como docente se incorpora a la cátedra de “Metafísica y Gnoseología”, cuyo titular es Juan Adolfo Vázquez.

ha logrado que el suicidio rebase sus límites de tentación individual. Un mundo dominado por la voluntad de poder, por el temor, por la burocratización creciente y una pérdida cada vez más acentuada de la vida interior no es sin duda el más apto para desarrollar el espíritu crítico (1952: 51).

Frente a este diagnóstico, la autora retoma la definición de la filosofía propuesta por Marcel, como “recherche”, es decir, como “tarea”, “búsqueda” o “investigación”. Por oposición a los grandes sistemas, según Valentié, el filósofo francés formula una propuesta filosófica en una clave no sistemática, ni abstracta, que se orienta hacia las situaciones vividas, o hacia las experiencias concretas, más que a una dialéctica de juicios universales.

Asimismo, Marcel repiensa temas propicios para afrontar la coyuntura de la posguerra, atendiendo a una resignificación positiva del cuerpo, a la apertura del sujeto a la intersubjetividad, y a una búsqueda de trascendencia o una “exigencia de Dios”. Sin embargo, esta última no se centra en el Dios del cristianismo, como lo hacen algunos representantes del tomismo, porque aquí la trascendencia funciona como orientación de valores que el autor francés cree ver compartidos en todas las religiones, a saber, la búsqueda de comunidad a partir la caridad y la esperanza.³⁵ Sobre la amplitud con respecto a la cuestión religiosa, Valentié celebra la apertura de este pensador, expresando que “su catolicismo, por otra parte, afirma la coincidencia profunda de todas las grandes religiones, y condena el anatema como la tentación más peligrosa de los teólogos” (1952: 54).

Según Valentié, *Le mystère de l'être* (1951) condensa positivamente ideas presentes en trabajos previos de Macel, posicionándolo como uno de los pensadores más significativos de su tiempo, al manifestar que “las referencias a sus

³⁵ En este sentido, Valentié relaciona la esperanza con la fe, al expresar que esta última “supone siempre –aunque no de forma explícita– la esperanza, que no es esperar en un futuro bienestar individual sino confianza en la salvación de todos” (1952: 53).

libros anteriores o a su producción dramática son numerosas, y el lector se siente en presencia de uno de los pensadores más profundos y originales de nuestra época" (1952: 54). De esta forma, frente a la crisis de la época, la autora tucumana reafirma la búsqueda de una resignificación religiosa, sin caer en dogmatismos católicos, pero tampoco subsumiéndose al binarismo ateo en el que se debaten por entonces sartreanos y heideggerianos.

Por último, *Norte* cuenta un trabajo de Ángel Jorge Casares, profesor de filosofía de la UBA, quien publica allí el artículo "El problema gnoseológico en una filosofía existencial", en 1952. Prolongando la posición de algunos intelectuales laicos de esta etapa –como la de Carlos Astrada–, Casares cuestiona el tomismo,³⁶ al tiempo que despliega una defensa de los posicionamientos filosóficos de Heidegger en torno al problema del conocimiento.³⁷

En un extenso trabajo, Casares analiza la historia de la filosofía, atendiendo al debate gnoseológico en torno a la "verdad", desde la Grecia Antigua hasta el mundo moderno, y en un segundo momento se detiene en los planteos del existencialismo. Contra el supuesto de que las filosofías de la existencia no se ocupan del problema de la verdad –implícito en algunos colegas tomistas–, Casares argumenta, siguiendo las contribuciones de Heidegger, que dicho descuido no es tal.³⁸ Para justificar sus argumentos, analiza

³⁶ Por ejemplo, en la primera parte del artículo en donde reconstruye la historia de la filosofía, enfatizando el tratamiento del conocimiento, reconoce que en la escolástica "poco es lo que de nuevo aparece, por cuanto el tomismo –el racionalista– y hasta el misticismo agustiniano se mueven con un ritmo aristotélico, que fue lo mayor y casi lo único resucitado por Ibn Roch, Ibn Sina y la filosofía –tal vez mal llamada así– árabe, pasaremos sobre ella para detenernos en los albores del Renacimiento" (1952: 15).

³⁷ Casares coincide en su texto con interpretaciones astradianas de la filosofía de Heidegger, al manifestar que "se ha ganado ya desde el principio, por así decir, en un doble sentido: en la distinción –de necesidad radical, como acertadamente sugiere Astrada– entre ente y ser, y en el acceso seguro al ser, que se hallará solo en las cosas que son, es decir en los entes" (1952: 30).

³⁸ Es posible pensar que este trabajo funciona, de algún modo, como respuesta a algunas ideas trazadas por Casas, quien deslegitima el modo en que Hei-

las nociones de “tiempo”, “nada”, “patencia del ente” y “angustia”, presentando un modelo gnoseológico en donde la “verdad” es comprendida como “desocultamiento”.

A diferencia de los enfoques de Astrada, quien reelabora la temporalidad heideggeriana como estrategia para poner en diálogo la filosofía con el contexto histórico, y exaltar así la historicidad del “hombre”, Casares parece ser más respetuoso de los pactos de lectura internalista propuestos por el pensador de Friburgo (Bourdieu, 1991, y Ruvituso, 2015). En este sentido, Casares despliega todo un entramado de estados por los cuales debe pasar el sujeto para conocer. Entre dichos estados –que garantizan la verdad como “desocultamiento”–, el profesor menciona el “estar atento”, la “no indiferencia” o la vigilia; la comprensión como “apuntar hacia” aquello que se quiere conocer;³⁹ la preocupación⁴⁰ y finalmente la articulación discursiva. De esta forma, defiende los estados anímicos y las disposiciones cognitivas que, ante la coyuntura y la consecuente crítica a la cultura occidental, resultan objeto de ataque tanto de los tomistas como de los existencialistas cristianos.

Consideraciones finales

A lo largo de este trabajo consideramos cómo los hacedores de *Norte* se presentan como peronistas, y desarrollan una serie de actividades que contradicen la idea de que el campo

degger construye su aproximación a la metafísica, reivindicando la matriz aristotélico-tomista basada en el principio de causalidad, que da como resultado la idea de Dios como justificación de la existencia del “hombre”.

³⁹ De acuerdo con Casares, “Lo encubierto fuera por siempre encubierto y jamás des-cubrible si lo descubridor no apuntara hacia ello para develarlo, exponerlo y sacarlo a la luz” (Casares, 1952: 42).

⁴⁰ Otra forma de expresar la idea de “preocupación” es la “decadencia”. Según el autor, la intencionalidad –que supone todo acto de conocer– implica que quien conoce se transforma a sí mismo, a través de ese acto. A esta transformación la denomina “decadencia” (Casares, 1952: 43).

académico se encuentra en decadencia, arrasado por agentes cuyos principios se oponen al reformismo universitario. Por el contrario, la revista deja entrever que, entre de las publicaciones oficiales, conviven voces en pugna que intentan, por diferentes vías, consolidar un campo intelectual con debates propios, más allá de las oposiciones políticas, filosóficas y religiosas.

Desde la sociología de los intelectuales, analizamos algunos rasgos de los integrantes de este grupo, teniendo en cuenta sus condicionamientos sociales y materiales, en el marco de un proceso de circulación intelectual complejo a nivel nacional; además, mostramos que esta revista cuenta con un escenario favorable, gracias a los recursos destinados al área educativa, para mejorar tanto la docencia como la investigación.

Con respecto al contenido filosófico difundido por *Norte*, abordamos la recepción de algunos modelos centrales, en el marco del debate entre tomistas y existencialistas (católicos y laicos). Como vimos, esta publicación periódica recupera la polémica –ya presente en el “Primer congreso nacional de filosofía”– en torno a la filosofía contemporánea, al igual que *Cuadernos de filosofía y NEF*.

Teniendo en cuenta estas contribuciones, cabe pensar que en *Norte* conviven diferentes recepciones filosófico-políticas y religiosas del existencialismo. Entre ellas, una de las dominantes implica un rechazo de la figura de Heidegger, en sintonía con algunas interpretaciones de intelectuales católicos de esta etapa, que perciben la filosofía heideggeriana como una propuesta anclada en una metafísica cuyo eje vertebrador es la pregunta por la “nada”, y por el estado anímico de la “angustia”. Frente a esta filosofía, reivindican la metafísica de Santo Tomás, apelando a la presencia allí de un “ser absoluto” o Dios, como radicalmente distinto respecto del ser “contingente”.

Un segundo caso, en una posición más matizada que no confronta de forma directa con Heidegger, es el de Valentí, quien –al igual que los miembros de *NEF*– opta por el

existencialismo cristiano, en la medida en que supone que se trata de una vía superadora de las limitaciones presentes en el binomio hegemónico (entre heideggerianos y sartreanos) que por entonces divide el campo intelectual argentino. Este enfoque intenta imaginar la reunión del “hombre” con un principio trascendente que –a diferencia del tomismo– excede la religión católica, al mismo tiempo que reivindique las relaciones intersubjetivas y el vínculo con el propio cuerpo.

Por último, la propuesta de Casares retoma el posicionamiento más radical de los intelectuales laicos, cercanos al núcleo de Astrada, apuntando a la resignificación de Heidegger –no en clave histórica, sino gnoseológica– y a los reclamos que –desde diferentes perspectivas de la escolástica– le hacen a su filosofía.

Más allá de la coincidencia en la búsqueda de un “ser trascendente” frente a la conciencia de la muerte –que motiva las filosofías de la posguerra–, las soluciones tomadas por los tres enfoques pueden ser pensadas en relación a los diferentes modos de vinculación con el gobierno, al modo de organización de la praxis intelectual y de gestión de las sensibilidades religiosas, disputando así diferentes estrategias frente a los binomios filosóficos, políticos y religiosos que atraviesan esta etapa.

Bibliografía

Fuentes primarias

Fuentes inéditas

Archivo privado de María Eugenia Valentié, San Miguel de Tucumán.

Revistas

- Centro* (UBA, 1951–1959).
Contorno (Buenos Aires, 1953–1959).
Cuadernos de filosofía (UBA, 1948–1955).
Norte (San Miguel de Tucumán, 1951–1955).
Notas y estudios de filosofía (San Miguel de Tucumán, 1948–1954).
Philosophia (Mendoza, 1944–1955).
Realidad (Buenos Aires, 1947–1949).
Revista de filosofía (UNLP, 1950–1954).
Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades (Universidad Nacional de Córdoba, 1949–1954).

Fuentes secundarias

- Altamirano, C. (2001). *Bajo el signo de las masas, 1943–1973*, Buenos Aires: Ariel.
- Belloro, L. (2021). *Intellectuels et philosophes dans l'Argentine péroniste*, París: Chrysalides.
- Bourdieu, P. (1991). *La ontología política de Martin Heidegger*, Barcelona: Paidós.
- Bravo, M. C. (2012). “El proyecto universitario de Descole y el desarrollo regional, 1946–1951” en Gutiérrez, F. y Rubinstein, G. (comps.). *El primer peronismo en Tucumán. Avances y nuevas perspectivas*, Tucumán: Edunt.
- Casas, M. G. (1948). *Santo Tomás y la filosofía existencial con otros ensayos*, Santa Fe: Meteoro.
- Fasce, P. (2019). “El Instituto Superior de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán: diálogos entre provincia y nación en el proyecto de modernización cultural del primer peronismo (1946–1952)”, *Aura*, nº 10.
- Fiorucci, F. (2011). *Intelectuales y peronismo, 1945–1955*, Buenos Aires: Biblos.
- Gabrielides de Luna, A. (1980). “El pensamiento del Dr. Luis Farré”, *Cuyo*, Universidad Nacional de Cuyo: Facultad de Filosofía y Letras, <http://bdigital.uncu.edu.ar/4416>.

- Jalif de Bertranou, C. (2000). "En memoria de nuestro fundador: Diego F. Pró. Una entrevista inédita", *Cuyo*, nº 17.
- Lagmanovich, D. (2004). "Perfil de algunas revistas tucumanas de cultura" en *La generación del Centenario y su proyección en el noroeste argentino (1900-1950). Actas de las V Jornadas*, Tucumán: Centro cultural Alberto Rougés / Fundación Miguel Lillo.
- Martínez Zuccardi, S. (2012). *En busca de un campo cultural propio: literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2017). "El campo de la literatura entre los proyectos oficiales y los independientes: órganos de difusión, un certamen poético y una antología, la emergente crítica literaria local" en Vignoli, M. (coord.). *La cultura en Tucumán. Artistas, instituciones, prácticas*, Buenos Aires: Imago Mundi.
- Neiburg, F. (1998). *Los intelectuales y la invención del peronismo*, Buenos Aires: Alianza.
- Rego, F. (1983). "La filosofía de Benjamín Aybar", *Cuyo*, vol. 16 (primera época).
- Ruvituso, C. (2015). *Diálogos existenciales. La filosofía alemana en la Argentina peronista (1946-1955)*, Madrid: Iberoamericana.
- Sigal, S. y Verón, E. (1986). *Perón o muerte. Los fundamentos discursivos del fenómeno peronista*, Buenos Aires: Legasa.
- Sosa, P.J. (2022). "La profesionalización de los estudios filosóficos en Tucumán durante el primer peronismo: un análisis de la revista *Notas y estudios de filosofía*", *Prismas*, nº 26.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina: diez lecciones iniciales, 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- (2004, 19 de septiembre). "La cultura en el primer peronismo", *La Nación*.
- Yoshida, M. (1963). "La obra de Manuel Gonzalo Casas" en Caturelli, A. y Pró, D. (comps.). *Ensayos filosóficos. Homenaje al profesor Manuel Gonzalo Casas (1910-1961)*, Buenos Aires: Troquel.

IV. Los discursos sobre lo indígena en el folklorismo argentino a mediados del siglo XX

ALEJANDRA MAILHE

Este trabajo forma parte de un proyecto de investigación más amplio, que se propone comparar los puntos de convergencia y las diferencias en las concepciones del legado indígena y del mestizaje racial y cultural, en las obras de figuras diversas (provenientes de la antropología, del ensayo de interpretación nacional y de la literatura, del circuito culto tanto como del popular, y desde perspectivas políticas disidentes), en el período comprendido en torno al primer peronismo y la llamada “Revolución Libertadora”. En especial, busca atender a las tensiones entre los discursos académicos con pretensión de científicidad, los discursos hermenéuticos ligados al ensayismo, la ficción y las primeras enunciaciones emergentes del propio mundo popular, considerando además el modo en que varios de estos autores dialogan y/o polemizan –explícita o implícitamente– con las tradiciones de pensamiento previas, heredadas de entre-siglos y de las primeras décadas del siglo XX, para definir lo indígena y/o el mestizaje nacional. En particular, este trabajo se centra en explorar tensiones y puntos de convergencia entre las concepciones delo indígena contenidas en la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* por un lado, y en el *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina* y en los *Anales* de la misma institución por otro, atendiendo además a algunos ensayos de Juan Alfonso Carrizo y de Bruno Jacovella –ligados a la primera publicación–, y de Augusto Raúl Cortazar, ligado a la segunda.

Las bases hispánicas de la identidad

A partir de los años treinta, diversas intervenciones estatales fomentan el folklore como una parte fundamental del nacionalismo. Esa tendencia crece entre las décadas del cuarenta y del cincuenta, cuando la promoción del folklore deviene más fuertemente una política de Estado, en contra de lo que por entonces se define como “penetración cultural extranjera” (Blache, 1992 y Casas, 2019). En este contexto, a fines de 1943 –durante la presidencia de Ramón Castillo– se funda el Instituto Nacional de la Tradición, bajo la dirección de Juan Alfonso Carrizo, quien le imprime al folklore un sello claramente hispanista.

Tal como han demostrado Cheín (2011) y Chamosa (2012) entre otros autores, este maestro primario nacido en Catamarca se convierte en un estudioso del acervo folklórico del noroeste argentino, plasmando en enormes volúmenes su compilación de cancioneros populares, con el apoyo financiero y simbólico de figuras prominentes de la oligarquía azucarera de Tucumán, y del Estado (gracias al Consejo Nacional de Educación, que desde la década del veinte le otorga dos cargos de maestro, eximiéndolo de dedicarse a la docencia, para realizar su trabajo de campo). La centralidad de Carrizo en el folklorismo oficial perdura hasta 1954, cuando se agrava el conflicto entre la Iglesia católica y el gobierno, distanciándose este último respecto de los folklorólogos hispanistas. En este contexto Carrizo se retira para dedicarse a la investigación privada. Poco después, con el golpe de 1955 el Instituto Nacional de la Tradición se disuelve, y se crea entonces el Instituto Nacional de Filología y Folklore (el cual, contradiciendo el enfoque hispanista del organismo anterior –y en el marco de una amplia desperonización de la sociedad–, pone el acento en la inmigración europea, y en menor medida en el sustrato cultural indígena, como sinónimos del liberalismo en el que abreva).¹

¹ Lazzari (2002) realiza un trabajo crítico próximo al que aquí se propone, indagando en torno a la figura del “indio argentino” en algunas publicaciones vinculadas al

Carrizo difunde sus hipótesis sobre el folklore en varios medios nacionalistas ligados al fascismo como el diario *Cabildo*, en donde edita notas entre 1944 y 1946 junto a otros nacionalistas como Nimio de Anquín y Ernesto Palacio. Repitiendo las ideas desplegadas en los estudios preliminares a sus cancioneros –aunque con un tono más didáctico, afín al público masivo–, allí Carrizo insiste en señalar la importancia de la poesía tradicional de base hispánica para configurar el folklore argentino, y en subestimar el legado cultural indígena como parasitario, llegando a sugerir incluso que numerosos cantos en quichua son en verdad traducciones a la lengua indígena de textos hispánicos previos.

Con tono académico y extensas notas eruditas, la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* (que inicialmente se propone editar dos números por año, aunque finalmente solo realiza dos entregas, entre 1948 y 1949, sumando un total de casi 350 páginas) consolida el tradicionalismo católico e hispanizante presente en la obra previa de Carrizo, apuntando a legitimar la folklorología como disciplina científica,² y a salvar el “folklore espiritual”, concebido como el más importante y el más vulnerable, en proceso de extinción. Así, por ejemplo, el editorial del primer número advierte que “cada viejo que muere es una página desprendida del libro de nuestras tradiciones, y cada generación se lleva a la tumba un poco del alma nacional” (*Revista*, 1948: 6).

Instituto Nacional de la Tradición, al Instituto Nacional de Filología y Folklore, y al de Investigaciones Folklóricas y de Antropología, entre 1943 y 1976. Este autor advierte que, a pesar de las variaciones determinadas por los cambios de gobierno, estos organismos tienen como meta intervenir en la argentinitud cultural desde diversos nacionalismos criollos, y que cuando apelan a la noción de “indio argentino”, lo hacen para proyectar en ella cierta espiritualidad funcional con respecto al modelo nacionalista en juego.

2 Para Bentivegna (2016), esta publicación periódica consolida la tarea desplegada desde 1940 por la revista *Folklore*, dirigida por el folklorista tucumano Rafael Jijena Sánchez –discípulo de Carrizo–, y promovida por los *Cursos de cultura católica*, al insistir en defender el papel fundador de la folklorología desde una perspectiva tradicionalista.

La cerrazón ideológica del Instituto puede palparse desde el primer número de esta revista, en donde –por ejemplo– si bien se edita un artículo del folklorólogo norteamericano Ralph Steele Boggs (quien defiende una concepción amplia del folklore, incluyendo las manifestaciones de la cultura popular tanto de los grupos “civilizados” como de los “no civilizados”),³ ese texto es acompañado por una larguísima “Nota de la redacción” firmada por Bruno Jacovella –discípulo de Carrizo–, que neutraliza esa apertura, al sostener que las culturas indígenas solo pueden formar parte del estudio del folklore –y no de la etnografía– si y solo si se integran al modelo “civilizatorio”, hablando la lengua general y respetando la religión católica (es decir, “viviendo como un *substrato* de la sociedad, junto al *folk* criollo, según ocurre con los restos humanos del Incanato”; *Revista*, 1949: 37; *bastardilla* en el original).⁴ Jacovella pone el foco en el deslinde epistemológico entre folklore y etnología (cuyos objetos de estudio se acercan, y en algunas concepciones amplias del folklore se superponen), disimulando las motivaciones ideológicas implícitas en su argumentación, dada la reactividad con que diversos discursos del Instituto rechazan la inclusión de lo indígena en la configuración de la identidad nacional.

Bajo la dirección de Carrizo, desde su primer editorial esta revista pone en evidencia el esfuerzo por valorar el trabajo de campo por encima de la teorización de gabinete, por

³ Boggs, “Lo ‘primitivo’ y lo material en el folklore” (*Revista*, 1948).

⁴ Bruno C. Jacovella nace en Tucumán en 1910. Habiendo ingresado en la Universidad Nacional, realiza traducciones de estudios antropológicos, y se vincula con Alberto Rougés y con Carrizo. En 1934 se traslada a Buenos Aires, para completar sus estudios en la UBA, y trabaja registrando folklore, al servicio de Carrizo. Interviene en espacios de la Iglesia Católica como los *Cursos de cultura católica*, y participa de la prensa nacionalista (*Crisol*, *Nuevo Orden* y *Nueva Política*) entre 1936 y 1941. Al crearse el Instituto Nacional de la Tradición en diciembre de 1943, se integra como secretario técnico del organismo, bajo la dirección de Carrizo. En 1953 inicia, junto a su hermano Tulio, la publicación periódica *Esto es*, que apoya al peronismo hasta fines de 1954, cuando se distancia por el conflicto con la Iglesia. Ver Pulfer (2016).

ampliar el estudio hacia áreas menos consideradas (como la poesía tradicional en el litoral o en la pampa), y por confirmar la tesis de su director sobre la importancia de la matriz hispano-católica. Además, varias notas se basan exclusivamente en los trabajos de propio núcleo tucumano, insistiendo en una legitimación endogámica del mismo.⁵

Cabe recordar que, para Chamosa (2012), desde fines de la década del veinte Ernesto Padilla lidera a un grupo de industriales azucareros de la oligarquía tucumana que buscan promover la investigación folklórica del NOA como forma indirecta de autolegitimación simbólica, apuntando a demostrar que esta región no es menor en el mapa geopolítico, sino el corazón de la “verdadera argentinidad”.⁶ La cruzada en favor de un folklore de base hispano-católica hace sistema con la defensa –por parte de esa oligarquía azucarera– de la condición supuestamente “blanca” de los trabajadores argentinos, en contraste con respecto a los de Brasil y del Caribe. En este contexto, las notas aparecidas en la *Revista...* dirigida por Carrizo, al postular una concepción eurocéntrica del folklore, demuestran la convergencia profunda de estas propuestas letradas con respecto a los intereses de la oligarquía.

En los dos enormes volúmenes que componen *El cancionero popular de Tucumán* (1939), Carrizo responde a las presiones de sus mecenas Ernesto Padilla y Alberto Rougés,

⁵ Tal como ocurre con “Creencias y supersticiones recogidas en la provincia de Corrientes” (*Revista*, 1949: 39-54), en donde el poeta y folklorista correntino Guillermo Perkins Hidalgo asume un papel menor, como compilador de materiales folklóricos, ordenados gracias a la clasificación de las supersticiones acuñada por Rafael Jijena Sánchez y por Jacovella en su libro *Las supersticiones* (1939). Incluso, el artículo de Perkins Hidalgo se edita con una nota introductoria en donde Jacovella enfatiza la importancia de la clasificación propuesta en su propio libro.

⁶ Al considerar el mecenazgo de la élite azucarera, vale la pena señalar que el enfoque de Chamosa arriba citado resulta útil, aunque merece ser revisado teniendo en cuenta algunos matices históricos que su tesis por momentos pierde de vista. Así, por ejemplo, es necesario subrayar que Padilla es una figura ligada al conservadurismo, distante respecto del peronismo y del radicalismo, y que se encuentra ya en retirada en los años treinta.

al afirmar que la población de Tucumán está espiritualmente unida al mundo hispano-católico. Para ello, entre otras operaciones ideológicas, subraya la importancia de informantes ancianos –como el payador Apolinario Barber, contemporáneo de Carrizo–, sin advertir el carácter residual de esos registros; destaca la importancia del sur de Tucumán –un área económica clave para estos mecenas–, y al pasar por los valles calchaquíes desestima la vitalidad de las culturas indígenas, anteponiendo sistemáticamente la matriz mediterránea (en uno de los pasajes más flagrantes en este sentido, frente a las apachetas –ofrendas de piedra y coca en honor a la Pachamama–, Carrizo reconoce la similitud innegable con los cultos prehispánicos, pero identifica este rito más bien con el culto a Hermes en la Antigüedad griega, proponiendo una hipótesis difusionista sobre el contacto sincretizador entre ambos sustratos, a partir de la Conquista).⁷

La *Historia del folklore argentino* (1953) resulta un texto paradigmático para aprehender el programa ideológico de Carrizo. Por un lado, este ensayo celebra la importancia dada al folklore por parte del gobierno de Juan D. Perón; prolongando políticas pedagógicas implementadas desde inicios de los años cuarenta, el autor insta a que la escuela sea la institución que cree las bases del retorno a la tradición; además, repite un tópico dominante en otros discursos sociales previos, al legitimar el folklore como vía de confraternización ante la experiencia de la guerra, aunque en su versión se enfatizan los valores católicos ligados a la cohesión familiar y social, en contraste –como veremos–

⁷ Sus hipótesis sobre la unidad espiritual de la América hispana, y sobre el lugar marginal de lo indígena, reaparecen sistematizadas en otras publicaciones, como el enorme volumen titulado *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (1945), con introducción de José María Pemán (un intelectual español comprometido con el franquismo, y vinculado al Instituto de Cultura Hispánica, dedicado a desplegar la influencia cultural de España en América Latina).

con la unidad espiritual más amplia que fomenta la *Asociación Folklórica Argentina*.

Además, Carrizo apela reiteradamente al anti-intelectualismo dominante entre los letrados oficialistas de esta etapa, ya que –en sintonía con el revisionismo histórico– advierte que la educación europeizante, impartida desde la caída de Rosas y agravada luego por la inmigración, malogró el lazo previo con la tradición nacional (Carrizo, 1953: 8). Además de oponerse al ideario liberal, cuestiona el elitismo de quienes no tienen un contacto directo con el sustrato popular. Así, deja entrever su propia autolegitimación, por pertenecer al NOA y por haber llevado a cabo un arduo trabajo de campo en esa área, frente a los folklorólogos “de gabinete” de las grandes ciudades, lejos de la realidad empírica de sus objetos de estudio.

Concibiendo este ensayo como un manual de historia para la consolidación del folklore como “ciencia”, Carrizo confía en la posibilidad de mensurar cuánto hay de cultura grecolatina e hispánica –y cuánto de precolombina o de indígena colonial– en sus objetos de estudio (Carrizo, 1953: 7). A pesar de esa declaración de principios aparentemente neutral, desde su perspectiva el folklore argentino es “todo un mundo espiritual que viene del clasicismo hispano como flores del árbol secular, grecolatinas, fragantes y lozanas” (Carrizo, 1953: 9), en desmedro de la gravitación del legado indígena (que si bien es reconocido, guarda claramente una posición jerárquica inferior). Y cuando historiza los documentos del folklore colonial, advierte tranquilizadoramente que “la Conquista se consolidó y trajo el sociego [sic], clima ideal para el asiento de las tradiciones populares y familiares” (Carrizo, 1953: 49); además, advierte que junto con –y gracias a– la implantación de la cultura europea, se fue logrando “la desaparición de las incipientes culturas aborígenes” (Carrizo, 1953: 108). A este borramiento de la conflictividad colonial se suman juicios descalificadores de la alteridad indígena (como cuando recuerda un viaje colonial realizado siglos atrás, “a través de campos *infestados*

de indios salteadores y bravíos"; Carrizo, 1953: 54; bastardilla nuestra).

Esa matriz indo-hispánica –con su rígida jerarquía interna– se recorta por contraste con respecto a la inmigración, ausente en el canon folklorista fijado por el ensayo. En este sentido, lo indígena –aunque se mantenga en una posición claramente subordinada frente a lo hispánico, de base cristiana, greco-latina, y en definitiva occidental– tracciona en favor de lo criollo, cobrando sentido ante la inmigración europea (asociada al liberalismo y vivenciada como una amenaza a la identidad).

En su ensayo, Carrizo recuerda constantemente su deuda con diversas figuras de la oligarquía del NOA (especialmente con Rougés y con Padilla, por el apoyo económico y “espiritual” dado a sus investigaciones),⁸ al tiempo que reordena la historia del folklore como disciplina a nivel nacional, colocándose a sí mismo como el iniciador de la investigación directa, y convirtiendo su obra en un verdadero punto de llegada, gracias a su gestión en el Instituto Nacional de la Tradición. Así, exalta su propia obra como la instancia clave para la profesionalización del folklore como ciencia; defiende fuertemente el trabajo de campo por encima de las teorizaciones de los folkloristas “de gabinete”; valora el lazo afectivo (“espiritual”) con la región como la única forma “auténtica” de compenetración con el folklore local, y consagra el NOA en su conjunto (y sobre todo, la región del antiguo Tucumán colonial) como un reservorio de la espiritualidad, y en especial del espíritu hispánico, convertido en el núcleo más importante para definir la identidad nacional.

La legitimación de Carrizo es reforzada más tarde por Jacovella en su ensayo biográfico *Juan Alfonso Carrizo* (1963),

⁸ Sobre el apoyo económico y el control de las investigaciones de Carrizo, por parte de estos “mecenas”, ver Cheín (2011) y Chamosa (2012). La trama de influencias y censuras ejercidas por Padilla y Rougés (para que la investigación de Carrizo gane subsidios, cargos y prestigio académico) puede reconstruirse analizando la correspondencia de Rougés (1999).

al consagrar a su “Maestro” como “padre simbólico”, en tensión con respecto a otras figuras y grupos, percibidos como abiertamente antagónicos. En efecto, cerrando filas en favor del núcleo tucumano, Jacovella le dedica su texto a Padilla, a Rougés y a Carrizo, definiendo a estas figuras como modelos ejemplares del catolicismo nacionalista.⁹ Además, antepone a la narración biográfica un ensayo interpretativo (saturado de lugares comunes del revisionismo histórico) sobre “El ser nacional frente a la Tradición y la Ilustración”, repitiendo así un esquema propio del siglo XIX (visible tanto en *Recuerdos de provincia* de Domingo F. Sarmiento, como en *Mis montañas* de Joaquín V. González), para pensar la trayectoria individual como coronación de una lucha dialéctica entre binarismos en conflicto en la historia nacional.¹⁰ De hecho, recreando varios lugares comunes del revisionismo histórico, Jacovella piensa toda la historia nacional como resultado de una lucha entre dos elementos antagónicos –la “Ilustración” y la “Tradición”–, y advierte tres momentos claves de restauración de esta última, en los gobiernos de Rosas, Yrigoyen y Perón.¹¹

El anti-intelectualismo –otro rasgo común del revisionismo histórico– lo lleva a juzgar a cada autor del siglo XIX según su grado de compromiso con la Tradición. Así, por ejemplo, Domingo F. Sarmiento es condenado por su proyecto de educación europeizante e irreligiosa, en flagrante oposición con respecto a la Tradición, al tiempo que el indigenismo de Joaquín V. González “no ha servido más que para adulterar la Tradición o actuar derechamente contra ella, sea en las filas de la Ilustración, del nihilismo, que es el ala izquierda extrema de la ideología liberal, sea más

⁹ Este dispositivo reza “... tres hombres del norte que vivieron el sueño y la decepción de un catolicismo inteligente y argentino, una inteligencia argentina y católica, una argentinitud católica e inteligente” (Jacovella, 1963: 5).

¹⁰ En ese ensayo, Jacovella reúne materiales publicados previamente en la prensa periódica nacionalista en la que interviene.

¹¹ Sobre la argumentación general del revisionismo histórico, ver Quatrocchi Woisson (1995).

recientemente en las filas del marxismo" (Jacovella, 1963: 39). Junto con la condena de todos los indigenismos, Jacovella insiste en cuestionar la legitimidad del *Martín Fierro* y de la literatura gauchesca en general, concebidos como remedios del folklore sin una genuina base popular, resultado de la hostilidad letrada contra la Tradición.

En la reconstrucción de este linaje de intelectuales que se debaten en una dicotomía sin síntesis, Ricardo Rojas se vuelve un centro particularmente problemático pues, para Jacovella, "siente poderosamente [...] el federalismo, pero su inteligencia no puede soltarse de la pauta ilustrada" (Jacovella, 1963: 39). Para Jacovella, la *Historia de la literatura argentina* de Rojas encarna la consagración de la literatura gauchesca como sustituto espurio de la Tradición, al tiempo que el indigenismo del autor de *Euríndia* constituye un delirio arqueologizante y extranjero, ajeno a la historia de la formación de la identidad nacional. Así, Rojas es presentado como un autor enceguecido "por el espejismo indigenista y la seductora presencia del poema de Hernández" (Jacovella, 1963: 52). Y aunque Rojas adhiere al yrigoyenismo, la "Tercera Restauración" que se inaugura en 1943 "lo encuentra ya con la Ilustración y su hijo loco, el marxismo, en el campo opuesto" (Jacovella, 1963: 46). Además, sentencia en forma lapidaria que ya nadie en el país sigue el enfoque de Rojas sobre la teleología euríndica, ni defiende su misticismo crítico de la Iglesia.

Para Jacovella, quien corona la "Tercera Restauración" es precisamente Carrizo, al calor de otros hitos de la Tradición en los que también interviene el propio biógrafo, como la fundación de las primeras cátedras oficiales de folklore y de danzas nativas, el impulso dado a los *Cursos de cultura católica* y la creación del Instituto Nacional de la Tradición.

En una suerte de reescritura de *Recuerdos de provincia* –un rasgo clave teniendo en cuenta el antagonismo sostenido por Jacovella contra Sarmiento–, la carrera de Carrizo es presentada como la gesta épica de un intelectual humilde, austero, religioso y disciplinado, que se templó en una lucha

constante contra las adversidades económicas y las hostilidades intelectuales, concibiendo su esfuerzo por profesionalizar el folklore como una suerte de cruzada espiritual.¹²

Para Jacovella, Carrizo ocupa un lugar menor en la historia intelectual argentina, a pesar de la importancia de su obra, por resistir férreamente la tendencia ilustrada, dominante en el pensamiento nacional desde el siglo XIX. De hecho, Jacovella ordena los discursos antagonistas con los que Carrizo disputa la definición del folklore y de la identidad nacional, concibiendo el campo intelectual como un verdadero campo de batalla. Entre otras tendencias discursivas liberales, señala lo que él define como el “sarmientismo”, el “mayismo”, el “hispanismo”, el “gauchismo”, el “dilettantismo folklórico” y el “indigenismo”. En particular este último es definido por Jacovella como una distorsión engañosa de la identidad nacional: desde el proyecto de Belgrano de nombrar a un Inca como Rey, o la reivindicación del indígena contenida en *La tradición nacional* de Joaquín V. González –para Jacovella, frenada lúcidamente por Mitre–, hasta la obra de Rojas, el indigenismo “merodea constantemente en los ambientes relacionados con el ‘arte folklórico’”, y esto es especialmente grave cuando crece el peligro de que “la política internacional del socialismo revolucionario constituya, como rebelión de los ‘pueblos de color’ contra el ‘imperialismo o feudalismo blanco’, un factor de imprevisible magnitud” (Jacovella, 1963: 88-89). Ese punto de vista reaccionario resulta afín –incluso en el vocabulario– al empleado por intelectuales de ultraderecha como

¹² Jacovella no se explaya en este sentido, como si quisiera mantener al Maestro en las sombras de la “incomprensión”. Como ejemplo de este tratamiento esquivo de las disputas que acorralan a Carrizo, más allá del desencuentro inaugural con Ricardo Rojas (recreado en el ensayo y en el apéndice documental que cierra el libro), cabe mencionar la hostilidad de José Imbelloni (quien en *Concepto y praxis del folklore como ciencia* –1943– demuestra su voluntad de hegemónizar la definición del folklore a nivel nacional): de este vínculo apenas se menciona un concurso ocurrido en 1941, en el que Imbelloni es convocado como jurado, manifestando su desacuerdo en otorgarle el premio a Carrizo (Jacovella, 1963: 69).

Oswald Spengler en *Años decisivos* (1933), cuando –en pleno ascenso del Nazismo– el filósofo alemán ataca las reivindicaciones de los “pueblos de color”, supuestamente alineados con el marxismo soviético para asaltar el orden de Occidente.¹³ Tranquilizador, Jacovella subraya que, en contraste con Rojas, Carrizo “era demasiado criollo para embobarse con los desvaríos indigenistas, que consideraba preocupación de intelectuales ignorantes de la realidad del país, o manifestación oblicua de la mentalidad ilustrada para abrir un nuevo frente de lucha contra la Tradición” (Jacovella, 1963: 89; bastardilla nuestra).

Fragmentos prehispánicos perdidos

Cuando se configuran los estudios folklóricos a nivel nacional, además del núcleo anclado en la Universidad Nacional de Tucumán, se destaca un segundo grupo organizado en torno a la figura de Rojas y el Instituto de Literatura Argentina en la Universidad de Buenos Aires, al que se encuentra vinculado Augusto Raúl Cortazar, además de Bernardo Canal Feijoo, Carlos Vega e Ismael Moya, entre otras figuras.

Si bien los integrantes de ambos grupos comparten algunos espacios,¹⁴ al considerar las publicaciones se hace evidente que, mientras el núcleo de Tucumán pugna por

¹³ Hemos abordado este tema en Mailhe (2020).

¹⁴ Entre los que se destaca la intervención de Jacovella y de Cortazar en el mismo volumen de *Folklore argentino*, editado en 1959 como parte de la colección *Humanior del americanista moderno*, bajo la dirección de Imbelloni. Cabe recordar además que la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* celebra en sus páginas la creación de los *Anales de la Asociación Folklórica Argentina*, evidenciando cierta cordialidad entre esos grupos rivales. Además, entre los socios fundadores de la Asociación Folklórica Argentina (*Anales*, 1946: 127), se encuentran no solo Santo Faré, Rojas o Carlos Vega, sino también Ernesto Padilla, lo que deja entrever la existencia de estrategias de apoyo recíproco, que acompañan las tensiones por la definición del folklore y por ocupar posiciones centrales en el campo intelectual.

la consagración de un modelo hispánico de folklore, el de la UBA mantiene una posición más abierta al americanismo (aunque desde una perspectiva liberal no exenta de componentes católicos), valorando la importancia tanto del aporte inmigratorio como del sustrato indígena, al tiempo que mientras el grupo de Tucumán defiende la legitimidad emanada de la condición de “provincianos” de sus miembros y de la labor de campo en el NOA,¹⁵ el de Buenos Aires reivindica especialmente el trabajo de gabinete, y el diálogo con bibliografía internacional capaz de renovar el folklore en términos teóricos.

Con apoyo municipal y nacional, la *Asociación Folklórica Argentina* se funda en Buenos Aires 1937, bajo la dirección de Santo Faré, en el marco del crecimiento de los estudios académicos sobre folklore. La mayor apertura ideológica de este núcleo intelectual puede palparse al considerar el *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina*, editado entre 1938 y 1942. Esa publicación fomenta, a través del estudio del folklore, “la estrecha unión con los hermanos indolatinos del continente” (*Boletín*, 1942: 15), al tiempo que también teje lazos con numerosos folkloristas de Argentina y del exterior, buscando forjar un americanismo pacifista que, en el contexto de la Segunda Guerra Mundial, apuesta por la unidad americana como ejemplo modélico de fraternidad universal.

Un eje presente en esta publicación se refiere a la dinámica cultural implícita en algunos artículos que asumen una perspectiva moderna, atenta no solo a la dominación cultural sino también a los mecanismos de resistencia popular. Tal es el caso de “El folklore español en el Nuevo Mundo”, trabajo publicado por Boggs en 1940. En un gesto radicalmente opuesto al eurocentrismo de Carrizo (y a la

¹⁵ En carta de Padilla a Rougés en 1942 (Rougés, 1999: 539), se dice que Carrizo tiene un importante prestigio nacional, pero que debe enfrentar la centralidad local del grupo de Rojas en la UBA (y añade un juicio crítico de desvalorización de este núcleo, por su escaso trabajo de campo, a pesar de contar con los materiales de la “Encuesta nacional de folklore” de 1921).

censura de Boggs que practicará Jacovella en 1948), allí el antropólogo norteamericano plantea un juego complejo de influencias recíprocas en la formación del folklore en América Latina, entre elementos indígenas, españoles y negros, llegando incluso a considerar la bidireccionalidad de tales influencias, al atender al modo en que España se convierte en “medio de transmisión para las culturas de Oriente y del indio americano en Europa” (*Boletín*, 1940: 9).

El reconocimiento de lo indígena se percibe en diversos artículos del *Boletín*... Así, por ejemplo, en 1941 Augusto Escalada Ezcurra representa a la *Asociación Folklórica Argentina* en un acto por el “Día del indio” celebrado en Buenos Aires (en el “Parque los Andes”, junto al flamante “Monumento a los Andes” de Luis Perlotti –un escultor indigenista vinculado al núcleo de Rojas–). En su discurso, reproducido en el *Boletín* (1941: 33-34), Escala Ezcurra aboga por la incorporación de los indios a la modernidad desde una perspectiva afín al indigenismo del antropólogo mexicano Manuel Gamio.¹⁶ Al mismo tiempo, el abogado Carlos B. de Quirós, en “Hacia una solución del problema del indio”,¹⁷ pugna por el reconocimiento de los derechos indígenas, y por el cuidado estatal de la fuerza productiva que representan los indios en el país (contraponiéndose a los diagnósticos que proclaman la inminente extinción de estos grupos); subraya la argentinitud de los pueblos originarios, y la extrema marginación a la que han sido históricamente sometidos por “el imperialismo” y por “la explotación capitalista”. Y en “Conviene reforzar la vida indígena” (*Boletín*, 1942: 25-27), Quirós recuerda la institución del “Día del Indio” el 19 de abril (por parte del “Primer congreso indigenista interamericano”, celebrado en Pázcuar en 1940), junto con la sanción de votos en favor de la incorporación

¹⁶ Sobre el indigenismo de Gamio y su alcance continental ver Fábregas Puig (2021).

¹⁷ Discurso dado en el “Primer congreso de la población”, celebrado en Buenos Aires en 1940, en donde interviene Quirós como representante de la *Asociación Folklórica Argentina* (*Boletín*, 1940, n° 9-12).

del indio a la vida social, económica y política del país, en el marco del “Primer congreso de la población”. En ese artículo Quirós apela a argumentos decimonónicos para defender la importancia del legado indígena a nivel nacional,¹⁸ para luego analizar la situación del indio en el presente (y si bien desde una posición evolucionista celebra que “los grupos más adentrados en la civilización” se encuentren incorporados como mano de obra en las reducciones de indios de Chaco, Formosa, Salta y Jujuy, también denuncia el hecho de que continúen siendo explotados bajo condiciones próximas a la esclavitud, para concluir exigiendo la urgente inclusión material de estos sectores, que representan una importante fuerza de trabajo).

Nuevamente bajo la dirección de Santo Faré, los *Anales de la Asociación Folklórica Argentina* –editados entre 1945 y 1948– reúnen a figuras vinculadas a la Asociación Folklórica Argentina y/o al Instituto de la UBA, con correspondientes a nivel nacional e internacional que delinean una red más amplia de colaboración, apuntando a promover –como el *Boletín...* previo– un nacionalismo americanista capaz de incluir el sustrato indígena en la definición de la identidad nacional. Esa mayor apertura se percibe en el primer editorial de los *Anales...*, en donde Santo Faré proclama el estudio del “espíritu nacional” “sin prejuicios ni dogmatismos”, evitando limitar la tarea a la mera compilación del folklore en extinción.

Además, numerosas colaboraciones prolongan el tono del *Boletín...*, resignificando esta disciplina desde una

¹⁸ Por ejemplo, apela a las tesis de Florentino Ameghino sobre el origen americano de los indios, y a las elucubraciones de la arqueología “pre-científica” de autores como los hermanos franceses Duncan y Émile Wagner (ya muy desprestigiados en los años cuarenta) sobre grandes civilizaciones antiquísimas en áreas como Santiago del Estero. Vale la pena señalar la complejidad de Quirós como figura intelectual, no solo por su indigenismo, sino también por su condición de católico y de defensor de la eugenésica (al punto de crear, en 1942, una cátedra libre de “Derecho eugenésico” en la UNLP, durante el rectorado del socialista Alfredo Palacios). Sobre Quirós y su convergencia –acaso circunstancial– con el socialismo, ver Miranda (2013).

perspectiva humanista más amplia que el nacionalismo conservador, sobre todo como contrapeso ante la experiencia devastadora de la Segunda Guerra Mundial, y por ende como garantía “de una decantada civilización humanista [...] en momentos cruciales del mundo” (*Anales*, 1945: 6). Esa idea se reitera en varias intervenciones de Santo Faré, como la conferencia reproducida en *Anales...* (1946: 12-13), en donde se define el folklore como la vía privilegiada para fomentar un “indiscutible lazo de fraternidad americana” (*Anales*, 1946: 4), insistiendo en el papel central de esta disciplina “en la catástrofe actual [...], para colaborar en estrecha unión con los hermanos de América”, ya que “el amor al folklore está contribuyendo a un renacimiento americanista, debido al cual los pueblos del continente vuelven a sí mismos” (*Anales*, 1946: 13).

Las diferencias con respecto al núcleo tucumano arriba delineado también son perceptibles en diversos artículos de *Anales...* que reelaboran las principales tesis de Rojas en *Eurindia* (1922) con respecto al mestizaje, incluyendo el reconocimiento de la gravitación viva del componente indígena.¹⁹ *Anales...* prolonga la ideología del mestizaje “eurín-dico” al interpretar la insignia de la Asociación Folklórica Argentina, que implícitamente reelabora el símbolo telúrico del árbol en *Eurindia*: con tono didáctico, el editorial del segundo volumen advierte que el ombú es erigido en emblema de la pampa –y con ella, de toda la nación–, y que la “orla” de “semicírculos salientes y yuxtapuestos” que lo corona alude al sol como divinidad entre los diaguitas, para evocar así “las nobles razas aborígenes de América” (*Anales*, 1945: 2) que deben ser incorporadas en la definición del folklore nacional.²⁰

Además, los *Anales...* nuclean a diversas figuras vinculadas directamente al grupo “neocolonial” de Rojas, como el

¹⁹ Hemos considerado en detalle el programa de Rojas en Mailhe (2023).

²⁰ Cabe aclarar que esta insignia ya corona la portada del *Boletín...* previo de la misma asociación.

arquitecto Martín Noel y el artista plástico Alfredo Guido, quienes en sus intervenciones en esta publicación confirman la vigencia del ideario “euríndico” en plena década del cuarenta, y lo resignifican implícitamente por la confrontación de sus ideas con respecto al nacionalismo católico promovido por el Instituto Nacional de la Tradición. Así, por ejemplo, Martín Noel publica “Pedro Fígari”, valorando a este pintor uruguayo como un simbolista nativista “que supo fecundar el vergel nutriente y el genio de su pueblo con savia de autoctonía” (*Anales*, 1945: 22), y “en cuyos trazos de americanidad [yo] escudriñaba en aquellos tiempos [como Presidente de la Comisión Nacional de Bellas Artes, en 1920] los rumbos de una arquitectura de fisonomía continental” (*Anales*, 1945: 21). La intervención de Alfredo Guido en el primer volumen de *Anales...* (con su nota “Proyecto de Escuela de Bellas Artes para la Universidad de Tucumán”; *Anales*, 1945: 75-79), implica una franca proyección del *Silabario de la decoración americana* (1930) de Rojas, al proponer la formación de especialistas en decoración y arte industrial, en una Escuela de Bellas Artes abocada a educar a los obreros tucumanos como artesanos, fuera de los períodos de zafra.

Otra reelaboración del programa de Rojas se observa en “Folklore”, en donde el artista plástico Ernesto Soto Avendaño articula la figura de Gea en la teogonía griega, con la Pachamama de la mitología indígena, sellando así una equivalencia conceptual entre ambos universos culturales, para insistir en definitiva en la vitalidad actual del antiguo telurismo mítico, desde una perspectiva espiritualista, orientalizadora e incluso esotérica (dada la mención del concepto hinduista de “Maya” como “ilusión”). Al concebir el arte como una vía privilegiada para la resacralización del mundo, su perspectiva se encuentra en clara sintonía con el *Silabario...* de Rojas.

La atención a la dinámica entre culturas populares y arte culto, también central en *Eurindia*, se vuelve evidente en la conferencia de Santo Faré de 1946 arriba mencionada,

incluso con una cita explícita “de las magistrales palabras de Rojas” sobre la comunión entre ambos planos (*Anales*, 1946: 12). Y los principios de *Eurindia* en este punto son implícitamente recreados por el compositor argentino Athos Palma²¹ cuando, en “Utilización del folklore musical en la alta composición”, subraya la importancia del folklore como base para las creaciones de música culta, atendiendo al mestizaje entre Occidente, Oriente y África desde la Antigüedad griega. Partiendo de ese sincretismo, Palma sugiere que la fusión hispano-indígena en el folklore nacional debe erigirse en fuente de inspiración privilegiada para “un creador auténtico del arte argentino” (*Anales*, 1946: 60).

Con respecto a la gravitación de lo indígena en la formación de la identidad nacional, desde el editorial del primer número –firmado por Santo Faré–, la revista se plantea difundir el conocimiento del “espíritu argentino” incluyendo “tradiciones populares” y “antigüedades indígenas” (*Anales*, 1945: 6), aunque el director de *Anales...* se frena ante alguna posible objeción conservadora –por parte de grupos como el de Carrizo–, ya que (repitiendo textualmente una declaración previa del *Boletín...* de 1940)²² advierte que “no queremos presentar un excluyente sentir indígena, ni extasiarnos en fulguraciones de soles extintos, sino fomentar lo argentino” (*Anales*, 1945: 6).

Bajo la misma sintonía “euríndica”, en la nota arriba citada, Soto Avendaño combate el clisé de que los argentinos carecen de identidad, articulando la tradición cultural milenaria traída por los inmigrantes, con la del “viejo tronco familiar indígena que aquí permanece como una fuerte y poderosa raigambre”, incluyendo “leyendas, costumbres [y] hábitos adquiridos y firmemente arraigados”, para advertir que “de esta substancia preciosa se nutre el verdadero arte”

²¹ Palma es autor de piezas orquestales fuertemente inspiradas en el modelo euríndico, como la ópera *Nazdah* (estrenada en el Teatro Colón de Buenos Aires en 1924) y el poema sinfónico *Los hijos del sol* (1929).

²² Ver *Boletín* (noviembre/diciembre 1940: 4).

(*Anales*, 1945: 25). Apuntando a demostrar la potencia estética del telurismo, narra su experiencia en los valles calchaquíes, cuando se aboca a estudiar la fuerza escultórica de los rostros mestizos del área, en los que percibe “la pujanza y la fiereza” “del viejo tronco familiar indígena” (*Anales*, 1945: 26).²³

La vitalidad de las culturas indígenas se exalta también en la colaboración del folklorista norteamericano Boggs (cuestionado por Jacovella –tal como vimos– por su “riesgosa” apertura ideológica): en “El folklore mejicano”, además de celebrar el hecho de que “los pueblos de diversas culturas viven juntos en mayor armonía” (*Anales*, 1945: 109), Boggs advierte que, al menos en el caso de México, a pesar de la implantación colonial española, las culturas indígenas se encuentran vivas en el presente, interviniendo activamente en la dinámica de la cultura nacional.²⁴

Una de las intervenciones más divergentes respecto del Instituto Nacional de la Tradición se encuentra en el artículo publicado por Ismael Moya –discípulo de Rojas–, titulado “El folklore en la enseñanza de la historia”:²⁵ en franca oposición con respecto al hispanismo de Carrizo –y prolongando la perspectiva de Rojas–, Moya insiste que los elementos indígenas deben formar parte del acervo folklórico,²⁶ e incluso en que la tarea del folklorista debe incorporar

²³ Con la reproducción fotográfica de dos bustos de su autoría (de Pantaleón Cazón y de Gregorio Espinosa), Soto Avendaño subraya la reciedumbre de la tierra, legible en los rostros y plasmable en las obras.

²⁴ Casas (2019) subraya además el vínculo intelectual estrecho de Boggs con la Asociación Folklórica Argentina y con su director –Santo Faré–, palpable en una visita del norteamericano al país y en este tipo de colaboraciones.

²⁵ Ismael Moya es docente del Instituto de Literatura Argentina de la UBA, especialista en folklore, fundador de la Casa-Museo de Rojas, y autor de una biografía sobre Rojas (*Ricardo Rojas*, 1961), la cual puede confrontarse con la de Jacovella sobre Carrizo, para percibir la tensión ideológica entre ambos grupos, aunque esto excede los objetivos más modestos de este trabajo.

²⁶ Enfatizando la importancia de la escuela en la compilación (y en la difusión del folklore para la enseñanza de la historia), señala que “no debe el maestro desechar los bienes propios de la vida indígena aduciendo que ello invade las lindes de la etnografía. El indio y el criollo [...] interpretaron mucho de

el estudio del pensamiento prehispánico, pues “los mitos de la América precolombina [...] dan caminos seguros para que el estudiioso establezca los alcances del culto [...] cuyo dominio todavía se perpetúa” (*Anales*, 1946: 76).

Una perspectiva semejante despliega el etnólogo francés –radicado en Argentina– Jean Albert Vellard, en una conferencia dada en Colombia en 1946, como enviado especial desde Argentina.²⁷ Además de subrayar –en sintonía con Rojas y con Moya– la importancia del folklore para interpretar el pasado arqueológico, sostiene que

... en ningún país [sic] como Sudamérica son tan marcadas las relaciones del hombre actual con sus más remotos antepasados indígenas. En las regiones en las cuales parece haberse borrado toda manifestación del pasado indígena, la influencia del nativo se conserva todavía profunda: en la alimentación [...], en el sistema de construcción de las casas, en el vestido, en los instrumentos de trabajo, en las fiestas populares y familiares (*Anales*, 1946: 99).²⁸

Además, a través de algunas intervenciones como el artículo “Significado y valor práctico del folklore” –del folklorista uruguayo Idelfonso Pereda Valdés–, la revista deja entrever su proximidad con respecto al indigenismo

sus creencias, usos, costumbres [...]. El folklorista debe considerarlos suyos en cuanto son supervivencias que subyacen en el medio popular” (*Anales* 1946: 78).

²⁷ Este médico y etnólogo francés es enviado en 1946 a Colombia como representante de la Argentina, por parte de la Asociación Folklórica Argentina, la UNT y el Instituto Miguel Lillo. Vale la pena señalar algunos rasgos inquietantes de la trayectoria de Vellard, poco estudiados hasta el presente (desde la adopción de una india guayaki, convertida por Vellard en una señorita francesa –entre otras cosas, para demostrar la reversibilidad del “salvajismo”–, hasta su involucramiento con la última dictadura cívico-militar, al desempeñarse como director del Museo Etnográfico de Buenos Aires entre 1975 y 1984).

²⁸ En este sentido, parece anticipar una hipótesis semejante a la que poco después formula Rodolfo Kusch en varios ensayos, a partir de *América profunda* (1962), al insistir en la gravitación del componente indígena como elemento reprimido en el inconsciente americano.

hegemónico en los años cuarenta a nivel continental (bajo el modelo que se consolida en el *Primer congreso indigenista interamericano*, celebrado en Pázcuar en 1940), pero también genera las condiciones para su cuestionamiento desde un relativismo cultural sutilmente contra-hegemónico, pues Pereda Valdés –como corresponsal extranjero de la Asociación Folklórica Argentina– subraya la importancia del folklore, a partir de las conclusiones que extrae de una encuesta realizada por Manuel Gamio a diversos estudiosos, y publicada en 1945 en la revista mexicana *América indígena*. Pereda Valdés menciona el evolucionismo implícito en la encuesta (que conduce a evaluar las prácticas indígenas de nutrición, higiene, medicina y/o superstición, en función de si impiden o no “el progreso social”; *Anales*, 1946: 101), y finalmente se inclina en favor de una perspectiva relativista y superadora, al proponer el registro respetuoso de las diferencias culturales, incluso cuando las prácticas registradas contradigan los supuestos avances civilizatorios.²⁹

Frente a este tipo de textos, que dejan entrever una apertura ideológica y epistemológica significativa (tensando los límites de lo pensable en el seno de una institución nacionalista, *a priori* hostil al relativismo cultural), otras intervenciones se aproximan de forma inquietante al eurocentrismo de Carrizo, obligándonos a matizar el contraste entre ambos grupos. Así, por ejemplo, Augusto Raúl Cortázar (doctor en letras, abogado, bibliotecario y folklorólogo salteño, docente en la UBA y en la Universidad Católica, y vinculado al Instituto de Literatura Argentina bajo la dirección de Rojas) publica un único artículo en el último volumen de *Anales...*, titulado “Las fiestas en el folklore calchaquí”, como anticipo del largo ensayo *El carnaval en el folklore calchaquí*, editado como libro un año después. En ese artículo de 1948, Cortázar destaca las instancias que refuerzan la

²⁹ Para ello, Pereda Valdés se basa en su propia experiencia como folklorólogo en la escritura de textos tales como *Medicina popular y folklore mágico del Uruguay* (Montevideo, Galien, 1943).

sociabilidad comunitaria tanto del trabajo colectivo (de la siembra, la cosecha y la trilla, entre otras tareas) como de las celebraciones que compensan “la dura faena” del trabajo (*Anales*, 1947/1948: 39), sin destacar la matriz prehispánica de esa sociabilidad. Para Cortázar, por encima de esa *communitas* más terrenal se erige la fuerza arrasadora de la religiosidad popular, pues en los valles calchaquíes ni el trabajo –que suele estar “minado por perezosa pachorra”–, ni el arte ni el amor “logran la permanencia, arraigo y universalidad del sentimiento religioso” (*Anales*, 1947/1948: 40).

Cortázar reconoce que el misticismo popular no responde plenamente a la ortodoxia católica, dado que en general “el culto a los Santos y a la Virgen degenera en adoración idolátrica de la imagen correspondiente” (*Anales*, 1947/1948: 40). En este sentido, resulta evidente que Cortázar reconoce algunos restos prehispánicos vivos en la cultura del área, especialmente en el plano del sincrétismo religioso. Por eso se pregunta “¿qué sacra entidad católica logró nunca desalojar a la Pachamama o a Coquena de las invocaciones y ofrendas de esta gente, cuando se trata de implorar el éxito de una cacería de vicuñas, asegurar una pingüe cosecha [o] procurar prosperidad para la casa nueva?” (*Anales*, 1947/1948: 41). Cortázar reconoce que las culturas dominadas pueden imponer una torsión sincrética sobre el catolicismo, pues “a veces las viejas divinidades prehispánicas intercambian con los santos católicos sus poderes” (*Anales*, 1947/1948: 41). Sin embargo, cree que en general es el sustrato precolombino el que se modifica por la presión del catolicismo, de modo tal que “las celebraciones católicas predominan, como es explicable, de manera absoluta” (*Anales*, 1947/1948: 41), del mismo modo que la fiesta del carnaval ya no guarda lazos con el pasado indígena, porque se manifiesta como “un retoño transplantado de Europa [...], con reminiscencias paganas de la antigüedad grecolatina” (*Anales*, 1947/1948: 44), integrando “báquica algazara y prácticas de aquelarre medieval” (*Anales*, 1947/1948: 46).

Si bien Cortázar cuestiona el peso del componente prehispánico, sí llega a reconocer el papel saludable de la fiesta colectiva como compensación psíquica de pulsiones reprimidas, en una despatologización que rompe con las representaciones previas de la fiesta, herederas de la psicología de las multitudes bajo el modelo de Gustave Le Bon (tal como ocurre por ejemplo en *Mis montañas* de Joaquín V. González).³⁰ Es evidente entonces que Cortázar dialoga con nuevos paradigmas epistemológicos (como el que despliega por entonces Roger Bastide en Brasil para pensar el misticismo popular),³¹ pero esa despatologización de la fiesta colectiva se opera junto con –y acaso también gracias a– apagar la vitalidad del legado prehispánico.

Algunas consideraciones finales

Tal como vimos, las formaciones intelectuales nucleadas en torno a la *Revista del Instituto Nacional de la Tradición* por un lado, y al *Boletín* y los *Anales de la Asociación Folklórica Argentina* por otro, presentan diferencias significativas en sus definiciones del folklore, en las trayectorias de algunas

³⁰ En *Mis montañas* Joaquín V. González aborda reiteradamente las fiestas populares del NOA, desplegando una mirada estrábica que oscila muy explicitamente entre la curiosidad, la admiración y la condena de la irracionalidad “salvaje” que reaparece bajo el descontrol colectivo, a pesar de la –superficial– represión civilizatoria. Al respecto ver Mailhe (2023).

³¹ En efecto, ese quiebre se encuentra en sintonía con perspectivas modernas que cruzan antropología y psicoanálisis para pensar la fiesta religiosa, como la de Bastide en *Imagens do nordeste místico em branco e preto* (1945), una obra sugestivamente difundida por *Anales...* en Argentina. Cabe aclarar que Bastide interviene como “correspondiente” de *Anales...* desde Brasil, y este medio explica la recepción de su ensayo *Imagens...* recientemente editado (*Anales*, 1947/1948: 128). La aproximación a trabajos como el de Bastide, por parte de Cortázar, se acompaña de otros gestos modernizadores del folklorismo, como la influencia teórica de Bronislaw Malinowsky y de Mijail Bajtín para pensar la dinámica cultural del folklore, tal como ocurre en otros ensayos de este autor.

de sus figuras, en las pertenencias institucionales e incluso en las orientaciones políticas (dado que Carrizo y Jacovella actúan como intelectuales “orgánicos” del primer peronismo, en contraste con el antiperonismo dominante en el grupo vinculado a Rojas). A pesar de ello, los ensayos sobre folklore de Cortazar convergen con los de Carrizo en términos generales, por el énfasis que le otorgan a la base occidental y mediterránea –aunque no necesariamente a lo hispánico– en la definición del folklore del NOA. En este sentido, ambos grupos comparten una concepción eurocéntrica del folklore, hegemónica en los discursos institucionales del país, y en sintonía con el eurocentrismo dominante en la historia del folklore como disciplina “científica” en general. En efecto, a pesar de la mayor apertura ideológica y epistemológica que expresan los *Anales...* en comparación con la revista dirigida por Carrizo, es evidente que las concepciones del folklore de ambas formaciones intelectuales descansan sobre una base nacionalista y predominantemente eurocéntrica común, afín a los discursos institucionales hegemónicos. Esa base compartida se vuelve evidente observando, por ejemplo, algunos puntos de contacto entre la colaboración de Cortazar y los textos editados en la *Revista...* dirigida por Carrizo.

Tal como advierte Jacovella en 1949 –al cuestionar el texto de Boggs–, un punto sensible en la disputa interdiscursiva aquí considerada se refiere al trazado de límites entre el folklore y la etnología, cuyos objetos de estudio se acercan –y en algunas concepciones amplias del folklore se superponen–, aunque bajo ese deslinde disciplinar también aniden tensiones ideológicas con respecto al grado de reconocimiento de lo indígena.

Tanto los ensayos de Carrizo como los de Cortazar, a pesar de ser enunciados desde posiciones diversas en el campo intelectual y político, son implícitamente funcionales a los intereses de las clases dirigentes, incluyendo un blanqueamiento simbólico del folklore –y de los trabajadores locales en el presente– desde una matriz o bien abiertamente anti-indigenista (tal

como lo explicita Jacovella al recrear la trayectoria de su Maestro), o bien capaz de ejercer un reconocimiento controlado de lo indígena, convertido en un elemento meramente residual.

En definitiva, esta exploración de discursos que, en la Argentina de mediados del siglo XX, luchan por imponer una definición hegemónica del folklore como disciplina “científica” (y con él, una definición hegemónica de la identidad nacional), permite reconocer en qué medida –como un calidoscopio en movimiento– los textos tejen complejas líneas de fuerza que todavía esperan ser mejor iluminadas.

Bibliografía

- AA.VV. (1938-1942). *Boletín de la Asociación Folklórica Argentina*, Buenos Aires.
- AA.VV. (1945-1948). *Anales de la Asociación Folklórica Argentina*, Buenos Aires: UBA.
- AA.VV. (1948-1949). *Revista del Instituto Nacional de la Tradición*, Buenos Aires, n° 1-2.
- AA.VV. (1959). *Folklore argentino. Colección Humanior del Americanista Moderno*, Buenos Aires: Nova.
- Bentivegna, D. (2016). “La Revista del Instituto Nacional de la Tradición” en Korn, G. y Panella, C. (comps.). *Ideas y debates para la nueva Argentina*, La Plata: UNLP.
- Blache, M. (1992). “Folklore y nacionalismo en Argentina”, *Runa*, vol. 20, n° 1.
- Carrizo, J. A. (1939). *Cancionero popular de Tucumán*, Tucumán: UNT.
- (1953). *Historia del folklore argentino*, Buenos Aires: Ministerio de Educación/Instituto Nacional de la Tradición.
- Casas, M. (2019). “La Asociación Folklórica Argentina: un ‘antídoto’ para la cultura de masas a escala regional (1938-1942)”, *Sociohistórica*, n° 43.
- Chamosa, O. (2012). *Breve historia del folclorargentino*, Buenos Aires: Edhasa.

- Cheín, D. (2011). "Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología" en Orqueira, F. (ed.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba: Alción.
- Cortazar, A. R. (1949). *El carnaval en el folklore calchaquí*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Fábregas Puig, A. (2021). *El indigenismo en América Latina*, México: El Colegio de México.
- Jacovella, B. (1963). *Juan Alfonso Carrizo*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- González, J. V. (1980 [1893]). *Mis montañas*, La Plata: UNLP.
- Lazzari, A. (2002). "Indio argentino, cultura (nacional). Del Instituto Nacional de la Tradición al Instituto Nacional de Antropología" en Guber, R. y Visacovsky, S. (comps.). *Historia y estilos de trabajo de campo en Argentina*, Buenos Aires: Antropofagia.
- Mailhe, A. (2020). "El impacto de *La decadencia de Occidente* de Oswald Spengler en los indigenismos latinoamericanos: el caso de Ernesto Quesada" en Arenas, P. y Dávila, L. (comps.). *El americanismo germano en la antropología argentina de fines del siglo XIX al XX*, Buenos Aires: CICCUS/ CLACSO.
- (2024). *En busca de la alteridad perdida*, Bernal: UNQ.
- Miranda, M. (2013). "La eugenésia en la Universidad: Carlos Bernaldo de Quirós y su Cátedra Libre de Derecho Eugenésico Argentino", *Jornadas Universidad, Intelectuales y Vanguardias en la Argentina*, mimeo.
- Pulfer, D. (2016). "Aproximación bio-bibliográfica a Bruno Cayetano Jacovella" en http://cedinpe.unsam.edu.ar/sites/default/files/pdfs/aprox_a_bruno_jacovella.pdf.
- Quatrocchi Woisson, D. (1995). *Los males de la memoria*, Buenos Aires: Emecé.
- Rougés, A. (1999). *Alberto Rougés. Correspondencia (1905-1945)*, Tucumán: Centro cultural Alberto Rougés.

V. Fiesta y mestizaje en el análisis de la Fiesta de San Esteban de Bernardo Canal Feijóo y Gaspar Risco Fernández

SUSANA INÉS HERRERO JAIME

Según el estudioso de las letras santiagueñas José Andrés Rivas, cuando en 1943 Bernardo Canal Feijóo comparte en la Universidad Nacional de Tucumán un análisis de la Fiesta de San Esteban, el auditorio no puede ocultar su asombro ante la confesión del intelectual de haber participado al menos cuatro veces de una celebración que reunía la veneración a un santo, la práctica de la sajada e indígenas vestidos con camisetas de fútbol¹ (Rivas, 2012). En ella podía advertirse la tensión entre lo indígena y lo español, y la preformación del teatro americano (Canal Feijóo, 1943). La interpretación desarrollada en *Ensayo sobre la expresión popular dramática* (1943) es luego reproducida en *Burla, credo y culpa en la creación anónima* (1951), junto a otras

¹ El intelectual santiagueño Bernardo Canal Feijóo (1898-1982) desarrolla una importante obra que incluye géneros como el ensayo, la dramaturgia y la poesía. Funda en 1924 el grupo cultural "La Brasa", junto a intelectuales y artistas de su generación, como Emilio Christensen, Duncan Wagner, Manuel Gómez Carrillo y Orestes Di Lullo, entre otros. Durante más de veinte años, el grupo edita varios números de sus dos revistas, y activa la circulación de ideas y producciones literarias con otros grupos del NOA y Buenos Aires. La notable influencia del grupo se ve facilitada por los contactos que Canal Feijóo establece con los intelectuales porteños vinculados con las revistas *Martín Fierro* y *Sur* (Ocampo, 2007) y con el grupo de intelectuales de la Universidad Nacional de Tucumán (Tasso, 1995). Obtiene puestos de mucho prestigio y, como señala Ocampo, "difíciles de alcanzar para un provincial" (2007:127). Es Decano de la Facultad de Humanidades de La Plata, y Secretario de Cultura de la Universidad de Buenos Aires. Se incorpora en 1975 a la Academia de Letras, y luego pasa a ser su presidente, cargo que mantiene hasta su fallecimiento en 1982.

investigaciones, y se integra a un corpus de trabajos que, influenciados por la perspectiva de Ricardo Rojas, buscan en la expresión folklórica las pistas que iluminen el problema de la comprensión del sujeto nacional.² Uno de sus centros de gravedad gira en torno al mestizaje, al que Canal Feijóo considera, a diferencia de la tesis euríndica, como un conflicto irresoluto. Cuando en 1995 Gaspar Risco Fernández se apropiá del análisis de la Fiesta y lo publica en una revista santiagueña, introduce una serie de hipótesis que cambian su sentido.³ Sin eliminar la dimensión conflictiva que advierte Canal Feijóo al interior del sujeto mestizo, el teólogo identifica una vertiente evangelizadora, en el NOA colonial, que habría operado una dinámica de encuentro de culturas. Aunque el filósofo se mueve con cierta ambigüedad respecto de su condición sintética, identifica su huella en el *ethos* cultural de los sectores populares, dimensión denostada e invisibilizada para las clases ilustradas. Su pervivencia

² Nos referimos a los estudios que van de *Ensayo sobre la expresión artística en Santiago* (1937) hasta *Confines de Occidente* (1954).

³ Gaspar Risco Fernández (1933-2021) transita toda su formación en los seminarios de Tucumán y Catamarca, y en la Universidad de Salamanca (España) obtiene los títulos de Licenciado en teología y en filosofía (Bordón y García, 2006: 391). Enseña en la Universidad del Norte Santo Tomás de Aquino, y posteriormente en la Facultad de Filosofía de la Universidad Nacional de Tucumán. En 1966 asume la presidencia del Consejo Provincial de Difusión Cultural (CPDC), hasta que es cesanteado por el poder militar, a raíz del progresismo de sus políticas culturales (Azcoaga, 2012). La propuesta teórica de Risco Fernández se estructura a partir de una base categorial tomista; se inserta críticamente en la constelación de ideas trazadas por la Generación del Centenario, y guarda lazos de cercanía y distancia con los ensayistas santiagueños Canal Feijóo y Orestes Di Lullo, entre otros intelectuales del NOA. Esta mirada está atravesada por la impronta del humanismo cristiano que, de la mano de Jacques Maritain y Emmanuel Mounier, marca el perfil de algunos intelectuales cristianos en los años sesenta, en especial de quienes se adscriben a la Democracia cristiana. Desde su vocación sacerdotal no consumada, Risco Fernández adhiere a las propuestas del Concilio Vaticano II, que conduce a la Iglesia católica a asumir un compromiso histórico con los pobres y marginados del continente. Estas influencias maduran en una propuesta singular, en la que el diálogo de culturas enfrenta el problema de la penetración cultural, ejercida con mayor virulencia y sofisticación en Latinoamérica.

en las expresiones del pueblo guardaría la clave sapiencial para afrontar nuevos contactos, pero sin fusión de las partes. El estudio de la Fiesta de San Esteban nos servirá para pasar de un autor a otro, y comparar sus análisis, prestando especial atención a sus diferencias. Cada interpretación se compromete con visiones singulares sobre el mestizaje hispano-indiano, diferencias que se inscriben en un contexto que en cada caso señalaremos. Proponemos que la operación realizada por Risco Fernández tiene por fin acercar la propuesta de Canal Feijóo a su propia perspectiva, en el marco de un esfuerzo intelectual más amplio que busca, a través de una tradición de pensamiento del NOA, resignificar su lugar en el plano nacional. Este trabajo se enmarca en una investigación más amplia que se pregunta por las relaciones biográficas y conceptuales entre los santiagueños Canal Feijóo y Orestes Di Lullo, y el tucumano Gaspar Risco Fernández. Tomamos, como hilo conductor de esta indagación, sus ideas en torno al sujeto popular, y las pensamos en el marco más amplio de colaboraciones con los intelectuales del Centenario. Su proyecto de articulación de la región, como estrategia intelectual y política que disputa su poder al centralismo porteño, atraviesa, como un bajo constante, sus formulaciones y la línea general de este capítulo.

El análisis de la Fiesta de San Esteban en el marco de la emergencia del folklore en la Argentina

El estudio de la Fiesta de San Esteban, de Canal Feijóo, es publicado en 1943 por la Universidad Nacional de Tucumán, y forma parte de un corpus de trabajos sobre folklore.⁴ Siguiendo la huella de *El país de la selva* (1907) de Ricardo

⁴ Entre ellos podemos mencionar *Los casos de Juan. El ciclo popular de la picardía criolla* (1940), *Ensayo sobre la expresión artística de Santiago* (1937) y *Mitos perdidos* (1938). Estos tres estudios son luego reeditados en *Burla, credo y culpa en la creación anónima* (1951).

Rojas, el santiagueño considera que su indagación puede iluminar la pregunta por la identidad de un pueblo que parece amenazado por el avance modernizador operado por el Estado⁵ (Canal Feijóo, 1937). Simbolizado en el ferrocarril y en la organización de los obrajes, su aplicación había desarticulado la organización vegetativa de la comunidad, atentando contra su tradicional vínculo con la tierra, origen del folklore y de todo su acervo de mitología nativa.

Los intereses del intelectual se enmarcan en un contexto en el que una serie de procesos políticos, económicos y culturales favorecen el desarrollo del campo de la folklorología como disciplina autónoma (Cheín, 2010). El proceso de modernización y el cosmopolitismo que afecta de manera singular a Buenos Aires movilizan posiciones que, en el campo de la cultura, se vuelcan hacia un nacionalismo crítico de la herencia positivista, del centralismo porteño y de ciertas versiones del liberalismo. Algunos representantes de la Generación del Centenario ocupan un lugar de relevancia en este proceso, al proponer una serie de discursos nacionalistas que, a principios del siglo XX, traccionan el lugar del *folk*, desde el criollismo pampeano hacia el noroeste (Mailhe, 2017). Con ese desplazamiento, la región del NOA termina por consagrarse como el reservorio de las tradiciones y de la “verdadera Argentina”, frente a la desarticulación que sufre Buenos Aires, como consecuencia del cosmopolitismo, el laicismo y tendencias políticas como el socialismo o el anarquismo (Chamosa, 2012: 12). La reivindicación del noroeste se asienta en su antigüedad, en el peso de su legado arqueológico y en el prestigio de su pasado colonial. Esta narrativa es utilizada por los industriales azucareros de Tucumán que, nucleados en torno a Ernesto

⁵ También en 1937 Orestes Di Lullo realiza un estudio en el que identifica las consecuencias de la inserción del mundo rural en la modernidad capitalista: *El bosque sin leyenda* (1937). Sobre el trabajo de cronistas y ensayistas que coinciden sobre esta problemática, se recomienda Andermann (2012).

Padilla y Alberto Rougés,⁶ impulsan una serie de investigaciones, buscando contrarrestar los cambios económicos que amenazan su posición.⁷ Estas investigaciones ponen en evidencia la unión de los pueblos del NOA con la España de los Habsburgos, e identifican en el sujeto popular una profunda sensibilidad católica. La extensa compilación de cantares tradicionales, recuperados por Juan Alfonso Carrizo, Isabel Aretz y Orestes Di Lullo, consolida esa perspectiva.⁸ La Universidad Nacional de Tucumán, fundada por

⁶ Ernesto Eudoro de Jesús Padilla (1873-1951) y Alberto Rougés (1880-1945) pertenecen a la oligarquía industrial de Tucumán. El primero participa activamente de la política como Legislador y como Diputado provincial (en 1897, y cuatro veces más entre 1902 y 1928). Preside el Centro Azucarero Argentino en 1905 y en 1906, y gobierna la provincia entre 1913 y 1917. La Universidad Nacional de Tucumán es fundada durante su gestión. Miembros de su familia son propietarios de los ingenios Mercedes y San Pablo, las empresas azucareras más importantes de Tucumán. Al casarse con Elvira Salvatierra, adquiere además el ingenio Trinidad. Alberto Rougés gestiona el ingenio Santa Rosa, que pertenece a su familia. Estudia Abogacía en Buenos Aires, al igual que Padilla, pero se dedica a la Filosofía, disciplina que enseña en la universidad tucumana. Fue elegido Rector de la misma, cargo desempeñado durante su último año de vida. Integra el Consejo Provincial de Educación, y es representante en la Asamblea constituyente de la provincia en 1907 (Chein, 2010: 162-163).

⁷ Oscar Chamosa (2012:14) señala que la aplicación de la Ley Sáenz Peña, combinada con la recesión provocada durante la Primera Guerra Mundial, significa una pérdida de poder real para las élites provinciales, y sigue afectando las economías regionales a lo largo de las décadas siguientes. En ese periodo, los industriales azucareros son desplazados por los radicales en el gobierno provincial; en lo económico, pierden competitividad frente a los ingenios de Salta y Jujuy, y tienen que enfrentar la organización gremial de los pequeños cañeros. El autor explica, además, que el liberalismo defendido por las élites es muy particular, porque abre la importación, y al mismo tiempo genera políticas proteccionistas para las industrias regionales, que satisfacen el mercado interno. Esta protección se compensa con el apoyo político de parte de los grupos vinculados con el sector industrial, y aunque perjudica a los consumidores del litoral, garantiza la estabilidad de la alianza oligárquica interprovincial.

⁸ Según la tesis de Carrizo, el corpus de rimas, coplas y poesía popular recuperados en la campaña tienen su raíz en el Siglo de Oro español. Chamosa señala que antes de llegar a Ernesto Padilla, Carrizo se acerca al Instituto de Literatura Argentina, buscando atraer a Rojas. Sin embargo, el santiagueño no muestra interés en colaborar con sus estudios (Chamosa, 2012: 80). La tesis de Carrizo no sólo se aplica al origen étnico de los trabajadores de

Ernesto Padilla, Juan B. Terán y Alberto Rougés (con el acompañamiento de Ricardo Rojas y de Joaquín V. González), favorece el desarrollo de la nueva disciplina con diferentes actividades (Chamosa, 2012). La organización del “Primer Congreso Nacional de Folklore”, el financiamiento de investigaciones en el campo del folklore y la publicación de trabajos de diferentes autores de la región, son las medidas que instrumentan ese objetivo.⁹ *Ensayo sobre la expresión popular dramática* (1943), que aquí consideramos, forma parte de este impulso, a pesar de que su perspectiva sobre el mestizaje y sobre el sujeto popular dista mucho de la que el grupo de Padilla quiere instalar. Los estudios de Cheín (2011; 2010) ubican a nuestro ensayista en la constelación de intelectuales influenciados por Ricardo Rojas y con sede en Buenos Aires, el segundo núcleo más importante del país en la promoción de estos estudios. Tal como demuestra Mailhe en este libro, el americanismo de Rojas se distancia respecto de la perspectiva hispanista y cristiana sostenida por los tucumanos. Su posición es más liberal y tolerante con el aporte inmigratorio, y más favorable a reivindicar el aporte indígena en la cultura nacional. Se nutre además de nuevas tendencias teóricas, como el pensamiento de Carl Jung o el psicoanálisis freudiano.

Este es el marco conceptual que guía la interpretación del *Ensayo sobre la expresión dramática* (1943), y que tempranamente se advierte en los trabajos de Canal Feijóo. En *Ensayo sobre la expresión artística popular en Santiago del Estero* (1937), Canal Feijóo señala que el estudio del folklore

la industria del azúcar, sino también a su cultura, que finalmente remite a un pasado colonial del NOA, hispánico y católico (Chamosa, 2012: 75-77). Sobre este tema ver el capítulo de Mailhe en el presente libro.

⁹ Algunas de esas publicaciones son, además de los cancioneros de Carrizo, *Música tradicional argentina* (1946) de Isabel Aretz, y *Folklore del carnaval calchaquí* (1949) de Raúl Cortázar. En este período, y bajo la guía de Ernesto Padilla, Orestes Di Lullo accede a una beca de la Comisión Nacional de Cultura que le permite investigar el folklore de su provincia. Ese es el origen de *Cancionero Popular de Santiago del Estero* (1940) y de *El folklore en Santiago del Estero* (1943), ambos publicados por la misma institución tucumana.

implica el descenso hacia los “fondos de unidad elemental” (Canal Feijóo 2000 [1937]: 91), entre cuyos niveles psicológicos se advierten ecos de raíz indígena. Relegadas a un plano inconsciente, reprimidas o forcluidas¹⁰ como consecuencia del contacto traumático entre indígenas y españoles, emergen en las prácticas y los valores del presente, en los atavismos populares y en las formas folklóricas estéticas, idiomáticas y religiosas (Mailhe, 2013). En *Confines de Occidente* (1954), a partir del concepto de “superposiciones culturales”, advierte la dinámica de los contactos culturales que constituyen la cultura nacional. Distanciándose de la tesis de la amalgama cultural de Rojas, el santiagueño considera que la mestización entre el componente indígena y el español no ha sido realizada y no es realizable, pues el contacto de América con el Viejo continente implica el choque entre dos concepciones existenciales diferentes, e incluso antitéticas, motivo por el cual no ha producido fructificaciones homogéneas. En su obra de 1954, el santiagueño expresa que sus fuerzas de afinidad son igualmente potentes a sus fuerzas de repulsión, de modo que su conjugación termina siendo recíprocamente entorpecedora. Si bien en zonas mediterráneas la Iglesia colonial, especialmente en su línea jesuítica, habría favorecido el desarrollo del espíritu de comunidad, tampoco llegó a concretar formas culturales acabadas, al ser interrumpida hacia mediados del siglo XIX. Aquello sucedió cuando las direcciones de la metrópolis europea y las de la élite nacional cambiaron de rumbo y alentaron un nuevo contacto cultural. La inmigración supuso una segunda conquista, más corrosiva aún que la primera, pues su impulso meramente industrial, su actitud de subestimación de las formas existentes, y su incapacidad de sentir lo vernáculo condujeron a un nuevo e irrevocable desarraigo de la tierra (Canal Feijóo, 1954). El resultado de

¹⁰ Mailhe explica que este término, de filiación lacaniana, supone un efecto más radical que la represión, pues “implica la expulsión de un significante del universo simbólico del sujeto” (Mailhe, 2013: 170).

este proceso es un sujeto “desgarrado”, como consecuencia de su “fisonomía bifásica” (Canal Feijóo, 1937: 147). Cada rostro mira hacia una raza diferente, y configura aquella dualidad visible en las expresiones populares, estando entre ellas el folklore religioso. Esta perspectiva guía el análisis del santiagueño sobre la Fiesta de San Esteban.¹¹

La Fiesta de San Esteban según la interpretación de Canal Feijóo

Canal Feijóo define la Fiesta de San Esteban como un caso probablemente único en el país y en América. Esta

¹¹ Fiesta popular, que se realiza en la localidad santiagueña de Sumamao, todos los 26 de diciembre. Unos días antes de la celebración, la imagen es retirada de Maco, y trasladada en procesión hasta Sumamao. La celebración no se realiza en la capilla del pueblo sino al aire libre, en un rancho que tiene un altar, en donde se deposita la imagen. Frente a ella, hay un conjunto de árboles ubicados en dos hileras paralelas, que forman la “galería de los arcos”. De sus ramas cuelgan *ichas* (pequeñas roscas de pan). Por esta avenida se acercan al altar alfereces, promesantes y celebrantes, acompañados por música de bombos, herques, trompetas, violín y acordeón. Este momento es el primer acto de esta celebración, que Canal Feijóo describe siguiendo una estructura dramática. Una vez que los diferentes grupos llegan al rancho, se inicia el segundo acto. El sínodico tira al público algunas *ichas*, volviendo luego todos al punto de inicio. Esta escena se repite varias veces. El tercer acto comienza cuando el grupo da la última vuelta, y el público se abalanza sobre la avenida de los arcos para tomar nuevas *ichas*. Al terminar de descolgarlas o arrancarlas de los árboles, todos se dispersan y van hacia los puestos para beber y comer. Con el sonido del herque se abre el cuarto acto. Los indios son llevados a caballo hasta el bosque. Desde allí salen los corredores en dirección al santo, que es sacado del rancho y llevado por un grupo de mujeres al exterior. La “carrera del indio” se realiza llevando ramas frescas hasta el altar, al que los corredores llegan de rodillas. Las mujeres que trasladan al santo son las que calman la sed de los corredores, mientras otros participantes les hacen pequeños cortes en las pantorrillas. Detrás de ello están los jinetes, que también vuelven al rancho ruidosamente y haciendo sonar nuevamente los herques. El acto final consiste en una fiesta con baile y orquesta, que tiene lugar una vez que el santo es devuelto al interior del rancho. En el estudio de Canal Feijóo, esta descripción es acompañada por una serie de esquemas gráficos, para facilitar la comprensión de los diferentes momentos de la fiesta.

singularidad deviene de su estructura, similar al espectáculo dramático, por sus solapados sentidos originales, y por el “misterio psicológico” que sostiene su pervivencia hasta el presente (Canal Feijóo, 1943). Luego de identificar a los personajes, su filiación hispana o indígenas, el escenario y los diferentes actos del drama, el santiagueño se pregunta, en *Ensayo sobre la expresión popular dramática* (1943), por el sentido original de la ceremonia y sobre sus cambios en la colonia. A partir de los estudios de Frazer, Mannhardt y Lévy-Bruhl, Canal Feijóo advierte, en la celebración de Sumamao, todos los elementos de la fiesta agrícola universal. Por ese motivo, postula que su sentido original se vincula con cultos agrarios o del solsticio de verano. Tomando a escritores y cronistas del siglo XVI –como José de Acosta, Bernardino de Sahagún o Cristóbal Molina–, advierte que los primeros cristianos que la observaron identificaron en el rito una noción ingenua de “transustanciación”, asimilable al misterio eucarístico de su propia religión. Por ese motivo, la modificaron con fines evangelizadores, dando lugar a “una especie de auto sacramental americano, mímico y plástico” (Canal Feijóo 2012 [1943]: 71). El santiagueño señala cómo los elementos cristianos operaron por encima de los paganos, con una intención disciplinante. Además, el ensayista advierte que los elementos originales fueron manipulados para ocultar su sentido original, orientados ahora hacia la nueva fe, a la vez que se introdujeron jerarquías sociales a costa del indio. Dicha manipulación se percibe por ejemplo en la imagen del “árbol sagrado”, símbolo que queda invisibilizado bajo la escenografía de “los arcos” o en la llamada “carrera del indio” (esta última originalmente se realizaba desde el bosque hacia los ranchos, llevando los corredores gajos verdes, que representaban la llegada del verano); poniendo la figura del santo en el final de la galería de los arcos, y debiendo llegar los indios de rodillas, su sentido se trastoca, pasando a representar el paso de la idolatría indígena hacia la “verdadera fe”. De esta manera,

El esquema de la gozosa fiesta pagana sufre el más riguroso condicionamiento servil. La fiesta elemental del triunfo del espíritu de la naturaleza se transmuta en gran medida en la fiesta dolorosa de la purgación catequística y de la comunión abstracta en la idea divina. El indio, dueño de la fiesta inicial, entra a la servidumbre rigurosa del señor de la fiesta condicionada (Canal Feijóo [1943] 2012: 77).

La celebración es calificada por Canal Feijóo como una “fiesta mestiza” (Canal Feijóo, 2012 [1943]: 75), y su análisis devela la misma dualidad que opera en la psiquis popular, pues es su producto. Los aspectos indígenas y los advenedizos no actúan en ella de manera integrada, sino adoptando la forma de una superposición. Se trata por ello de una celebración de planos simultáneos, que originalmente fue una fiesta de la vegetación, pero que en la actualidad se desconoce a sí misma. En razón de este olvido, la celebración queda reducida a un ritual que el pueblo repite automáticamente, “como en un sueño en el que se recordara tan sólo el aparato exterior de algo que la razón [...] ordenara una vez y olvidó luego” (Canal Feijóo [1943] 2012: 75-76). Gravitando entre lo consciente y lo inconsciente, del viejo culto solo perdura el rito, la maniobra mecánica y muda que el pueblo repite sin noción alguna de su antiguo sentido naturalista. El misterio psicológico de su pervivencia radica en el carácter traumático que tuvo el sometimiento del indígena en la historia, y su reiteración ritual actualiza las relaciones de dominación. La Fiesta de San Esteban es, por ello, “una página animada, un ejemplo plástico que muestra la historia de la conquista cultural o espiritual de América, en su etapa más profunda y grave [...]; una ventana abierta sobre un patio reservado de nuestra historia esencial y a algunos secretos del alma de nuestro pueblo” (Canal Feijóo 2012 [1943]: 81).

La Fiesta de San Esteban en la mirada de Risco Fernández

El artículo en el que Risco Fernández reproduce partes del *Ensayo sobre la expresión popular dramática*, de Canal Feijóo, se divide en tres secciones. En las dos primeras, el teólogo desarrolla los marcos teológico-filosóficos que sostienen su análisis, mientras que en la tercera introduce una serie de hipótesis que modifican la interpretación original. La reconstrucción de la Fiesta de San Esteban, bajo la mirada jesuita, le permite al filósofo resignificar el sentido de la celebración, e introducir una nueva interpretación a las que desarrolla el santiagueño. Con esta operación, Risco Fernández acerca el estudio de Canal Feijóo a su propia perspectiva, y retoma la huella hispanista y católica del polo tucumano, pero bajo una versión singular de España y del cristianismo. A tono con las filosofías cristianas de la existencia, el pensador tucumano define al ser humano (y a las comunidades) por su existencial condición de apertura e incompletitud. A ella corresponde, como contrapartida, una íntima vocación de realización, que opera a través de la transformación del mundo, en el marco de la dialéctica entre persona y sociedad: “El hombre es ser-para-sí, pero mediatisado por un nosotros en cuyo seno está llamado a configurarse como pueblo [...]; no tenemos otro suelo semántico como no sea este mismo entrecruzamiento dialéctico de seres-para-sí-en-el-mundo modelándolo y modelándose” (Risco Fernández, 1995a: 65). Esta constitución ontológicamente menesterosa es la que impulsa a cada pueblo a establecer negociaciones con tres esferas de la realidad: con la trascendencia, con los otros en el espacio intersubjetivo de la sociedad, y con la materia en el espacio-tiempo cósmico (Risco Fernández, 1992: 26). Estas articulaciones devienen en una determinada figura de sentido o, como señala el filósofo, configuran un cierto *ethos* cultural. Estas resoluciones acontecen en un determinado marco espacial y temporal que el autor indica con el término “anclaje”, y

que hacen que cada configuración cultural o cada *ethos* sea único e irrepetible. Risco Fernández afirma, además, que la ecuación que resulta de este proceso opera en los pliegues más recónditos del inconsciente colectivo, e irradia en las expresiones objetivadas material o simbólicamente, constituyendo la cultura (Risco Fernández, 1995). Para él, los diferentes *ethos* culturales se inscriben en un proceso abierto y en constante mutación, pues el contacto entre culturas forma parte de una necesidad ontológicamente condicionada. Ahora bien, estos encuentros pueden adoptar diferentes dinámicas: la del amigo-amigo o la del amigo-enemigo. Las condiciones de esos encuentros son los que constituyen un desafío para la humanidad en su conjunto, en especial en un contexto de globalización, horizonte desde el cual Risco Fernández formula su argumentación:

Hoy nada acontece sino en el interior de este gigantesco proceso de socialización que pone a unas culturas frente a otras, ante la ineludible alternativa de desarrollarse según la dialéctica del amigo-amigo a través de la resolución del conflicto, o del opresor-oprimido a través de la lucha irreconciliable. Si el hombre se autorrealiza al dar sentido al mundo bajo la imprenta de su propia cultura ¿cómo podrá lograrlo dentro de un juego tan desigual en el que unos *ethos* se hallan gravemente expuestos al peligro de convertirse en objetos o receptores pasivos de la donación de sentido administrada por otros según la ley del más fuerte? (Risco Fernández, 1995a: 69).

La confianza en las posibilidades de comunicación entre culturas se ampara en la existencia de ciertas regularidades de la condición humana. Risco Fernández las define como “arquetipos” o “existenciarios”, que adquieren, en su sistema, los nombres de mito, logos y misterio (Risco Fernández, 1995). Los dos primeros atraviesan de manera alternativa todos los *ethos* culturales, aunque se desarrollan de modos diferentes en cada caso. El tercero es de orden teológico, y expresa la dimensión de lo sagrado, adquiriendo por ello

un orden ontológico superior. Siguiendo las propuestas de Georges Gusdorf y Joseph Pieper, Risco Fernández propone que la experiencia festiva les permite, tanto a la estructura mítica como al anclaje del logos, superar sus propios límites, al participar de lo sagrado. La experiencia sacra, que abre la fiesta religiosa, no actúa como una revelación reservada a unos pocos sino que, por el contrario, se trata de “una ontología puesta en acción espontáneamente por la totalidad de los individuos” (Risco Fernández, 1995a: 70). La fiesta opera como un elemento integrador, en el que la comunidad es afirmada como un todo sin fisuras, y el misterio psicológico, que envuelve su repetición, radica en la reactualización del *ethos* que la configura: “la experiencia mítica de la repetición funda la comunidad unánime. La vida de la comunidad participativa viene a ser la *mise en scène* del núcleo ético-mítico originario, que ha fijado de una vez por todas el camino y los medios de su dinámica social” (Risco Fernández, 1995a: 70). Bajo estos presupuestos, para el filósofo tucumano, la Fiesta de San Esteban pone en evidencia la existencia de antiguas reservas de sentido, configuradas en un momento específico del encuentro hispano-indiano en el NOA, susceptibles de futuras activaciones. Aunque en diversos artículos Risco Fernández se mueve con cierta ambigüedad, al evaluar el grado de homogeneidad alcanzado por este proceso, en este trabajo lo define como el lugar desde el cual es posible hacer pie y reformular un proyecto para la región que habría quedado diferido:

Ponchos de diferentes signos, entre esas superposiciones culturales hay una que nos constituye de modo irreversible y que las posteriores no han conseguido modificar sustancialmente: la piel mestiza del NOA. A ella tendremos que remontarnos, en consecuencia, si queremos hacer pie en tierra firme para asumirnos desde lo nuestro irrepetible (Risco Fernández, 1995: 76).

Fiesta, mestizaje y superposición cultural en el noroeste argentino (1995) mantiene los esquemas gráficos que Canal

Feijóo incorpora en su *Ensayo*, y la hipótesis sobre el sentido vegetativo que originalmente tuvo la Fiesta. Siguiendo el texto del santiagueño, el teólogo repara en su estructura dramática y en la identificación y descripción de sus diferentes actos. Si bien el tucumano no desconoce la intención de dominación que persiguieron algunas de las intervenciones foráneas, éste no habría sido el caso de las operadas por los jesuitas. La hipótesis del sentido de la Fiesta, bajo la reasunción de la Compañía de Jesús y los cambios introducidos luego de su expulsión, son las dos inflexiones que le permiten al teólogo acercar el análisis de Canal Feijóo a su propia perspectiva. Según explica Risco Fernández, al llegar a América esa orden contaba con una rica experiencia pastoral que había desarrollado en diferentes contextos culturales. Esto le había permitido llevar adelante un proceso de evangelización distinto de los demás realizados en el continente, apostando por la construcción de una *ecumene* capaz de albergar las diferencias. Fueron los jesuitas quienes supieron captar los “puentes de empalme” entre la cultura amerindia y la oferta evangelizadora de la cristianidad hispánica (Risco Fernández, 1995: 89), en un vínculo operado por las vías de la estética y de la religión.¹² Bajo esta perspectiva, Risco Fernández reconsidera los cambios señalados por Canal Feijóo, concibiéndolos ahora como amparados en el convencimiento, de parte de los jesuitas, de que el indígena tenía un lugar en la historia de la salvación.¹³ Risco Fernández ya no habla de “manipulación”,

¹² Nuestro autor apoya esta posición en algunos testimonios tales como el del jesuita José de Anchieta en *Auto de San Lorenzo*, drama misional trilingüe; el del P. Alonso de Barzana (citado por Juan Alfonzo Carrizo) en torno a la sensibilidad artístico-musical de los pueblos y la estrategia de la Compañía, de catequizarlos de ese modo, y el de Guillermo Furlong (quien extrae de las *Cartas Annuas* varios datos sobre este aspecto en los pueblos originarios del NOA y del NEA, en *Músicos argentinos durante la dominación hispánica*, de 1945). Ver Risco Fernández (1995b: 162-163).

¹³ Risco Fernández afirma, en otro artículo, que es posible que Canal Feijóo no haya conocido en profundidad la concepción que tuvieron algunas de las

sino de “reordenamiento” hacia un nuevo centro de gravidad, ya que los cambios habrían apuntado a la integración de todos en la fiesta religiosa, sin distinción de clases. En la presencia conjunta de los alfereces con sus estandartes, de los promesantes con sus ahijados a cuestas, y de los vendedores, Risco observa la presencia de las distintas jerarquías que constituyeron una “*ekklesia triunfante y militante*” (Risco Fernández, 1995a: 89). La “carrera del indio”, que en el análisis del santiagueño supone la transición de su idolatría hacia la “verdadera” fe, es comprendido aquí como la asignación de un lugar de relevancia para el indígena. La experiencia cíclica de la vegetación, en la lectura de Canal Feijóo, se convierte aquí en una experiencia transicional, que le abre al indígena las puertas de la fe (Risco Fernández, 1995a). Con la reorientación de la Fiesta hacia el misterio eucarístico, ya no se trata de un acto participativo-celebrativo, sino que en ella opera un fenómeno de orden superior: la transubstanciación (Risco Fernández, 1995: 89). Según señala Risco Fernández, estas operaciones no persiguieron “ocultar” sus sentidos originarios sino “potenciarlos” hacia un acontecimiento sagrado, de orden “superior” (Risco Fernández, 1995: 89). Sin embargo este proceso retrocede hacia un núcleo eclesiástico luego de la expulsión de La Compañía de Jesús en 1767, suspendiendo una línea de mestización pacífica, y un proyecto de modernidad de raíz de ibérica que consideraba no solo el derecho de los individuos sino también el de los pueblos. Las autoridades temporales sustituyeron la antigua coreografía por los protocolos imperiales del poder colonial, e incorporaron los elementos de jerarquización que observa el santiagueño. En síntesis, en lugar de responder a la coerción, la disciplina y la jerarquización social, Risco Fernández habla de un proceso de “reordenamiento” y de “resignificación” de pautas culturales, que da como resultado una “inédita liturgia

líneas evangelizadoras más progresistas del NOA, pues no fueron tan referenciadas como las misiones guaraníticas (Risco Fernández, 1988: 7).

catequístico-sacramento", y un ejemplo de "mestizaje cultural" (Risco Fernández: 1995a: 89-91).

Una superposición de interpretaciones

Luego de este recorrido, podemos preguntarnos qué razones conducen, a Risco Fernández, a realizar esta operación; con qué finalidad introduce los cambios señalados, y qué intención persigue al modificar algunos de los sentidos del trabajo original. Para intentar responder estas cuestiones, debemos precisar algunas singularidades del texto y de su contexto de publicación. Es necesario referirnos también a algunos episodios que muestran cómo la operación de Risco Fernández se enmarca en una apropiación particular del pensamiento de Canal Feijóo, estimulada por un proyecto intelectual más amplio que busca volver a destacar el lugar del NOA en el plano nacional. Respecto de lo primero, es preciso señalar que *Fiesta, mestizaje y superposición cultural en el noroeste argentino* es un texto que corresponde a la madurez del filósofo, integrándose en un corpus de textos dedicados a reformular nociones largamente trabajadas décadas atrás. Es además un texto singular por su temática, pues el análisis de un caso y de una fiesta popular no es habitual en la producción intelectual del teólogo sobre el NOA. Sin embargo, los folkloristas que se abocan a ellas sí forman parte de sus fuentes para pensar al sujeto popular y su cultura. Por ese motivo, encontramos en las referencias, en la bibliografía y en señas solapadas de su escritura, la presencia de fuentes de Canal Feijóo, Carrizo, Di Lullo o Rojas, no solo en este artículo sino también en los que componen *Cultura y región* (1991), *Antropología cultural del azúcar* (1994), y *Tucumán: mito, aventura y misterio. Los otros testigos* (1995).

Por otra parte, la década del noventa constituye un momento singular para pensar el problema de los contactos culturales bajo nuevas luces, reformulado en el marco

de la problemática sobre la hegemonía cultural. En 1992 se cumple el quinto centenario de la colonización española, hito histórico que, en el ámbito académico, conduce a la revisión y a la reformulación de numerosas categorías hermenéuticas y taxonómicas (Arias Saravia, 2007). Según señala Auat (2005:142), en varias conferencias de esos años, Risco Fernández se refiere a algunas experiencias del contacto hispano-indiano como “encuentros”, en relación a la evangelización con una dinámica dialógica, y a la raíz ibérica que había permitido una reflexión crítica en el seno de la empresa colonizadora. Estas líneas habrían puesto en cuestión la legitimidad del dominio español y la avaricia que acompañó este proyecto, y el uso de la fuerza como un medio de conquista y de evangelización. El pensamiento de Francisco de Vitoria y Francisco Suárez, en torno al derecho de los pueblos, se presenta en este contexto como una vía heurísticamente fértil para pensar el problema de la hegemonía cultural, de cara al fenómeno de la globalización y al avance del neoliberalismo en el país y en el continente. Risco Fernández apela de manera constante a la reivindicación de la experiencia jesuítica, convertida en un modelo idealizado, desde cierta nostalgia por su unicidad o sentido orgánico, lo cual nos permite preguntarnos si no constituye una versión *sui generis* de los “populismos jesuitas” que Zanatta (2021) identifica en América Latina.

Insistiendo en que no se trata de una lectura aislada, por parte de Risco Fernández, sino de una operación enmarcada en una apropiación singular del pensamiento de Canal Feijóo, cabe aclarar que, un año antes de la publicación del artículo que abordamos, este filósofo participa, como conferencista, en unas jornadas académicas dedicadas al pensamiento de Canal Feijóo, organizadas por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Santiago del Estero. Según relata la crónica del evento, recuperada por Ocampo (2007: 17-23), la exposición del teólogo, titulada “Crítica a la antropología de Bernardo Canal Feijóo”, genera interesantes discusiones, al separarse de la interpretación

del mestizaje formulada por los intelectuales santiagueños. Según Ocampo, la perspectiva de Risco Fernández es compartida por otro intelectual, Ramón Leoni Pinto, que integra –junto a Risco Fernández– el “Centro de estudios regionales” (1972), y aborda –en ese marco institucional– las obras de Canal Feijóo.¹⁴

Por último, con respecto a la integración de Canal Feijóo en una tradición que permita pensar un NOA plural, desde una pluralidad de voces intelectuales, quisiéramos hacer referencia a una conferencia en donde Risco Fernández señala el valor de la empresa de Canal Feijóo como intelectual que, adoptando la figura nietzscheana del filósofo “topo”, cava en el suelo provinciano, para advertir los rastros de la huella indígena en la cultura, convirtiéndose en un autor “fundacional” para la región (Risco Fernández: 1988). Su posición mediadora entre lo culto y lo popular, lo universal y lo local, y lo nacional y lo regional, resulta clave –según Risco Fernández– para interpretar la región, aunque el fenómeno del NOA no pueda ser comprendido solo desde Santiago del Estero: Tucumán, emplazado entre la urbanidad y los cerros altos, compartiendo el espacio calchaquí con otras provincias, y habiendo sido transitado un violento proceso de modernización, también se configura como un frente posible para continuar el relato del santiagueño. Reformulando la representación de los intelectuales del Centenario, Risco Fernández señala que el NOA es “el reservorio de toda la memoria del país” (Risco Fernández, 1994: 12-13). Es preciso entonces aunar tanto los esfuerzos de Canal Feijóo como los de Carrizo, Juan B. Terán y Adán

¹⁴ El estudio de la obra de Canal Feijóo es la primera tarea que emprende el grupo. A estos estudios siguen los cancioneros populares de Carrizo, que constituyen el “eje de convergencia” de las investigaciones interdisciplinarias de ese año (Risco Fernández: 1974: 65-67). En torno a este tema gira la reedición del primer número de la revista *Cuadrante Noa* (de 1985), en cuyo editorial Luis María García afirma que “desde lo autóctono y desde lo hispánico”, estos estudios pueden remontarnos hacia “una comprensión de lo nuestro” (García: 1985: 3-6).

Quiroga, y realizar la *anamnesis* nacional que Canal Feijóo reclama, en varios de sus escritos.

Reflexiones finales

A lo largo de este capítulo, recuperamos dos interpretaciones sobre la Fiesta de San Esteban, una de ellas formulada por Canal Feijóo, y otra por Risco Fernández. La distancia entre ambas es de más de cincuenta años, circunstancia que nos obligó a revisar el contexto en el que cada una es formulada, inscribiendo el estudio de Canal Feijóo en el marco de la emergencia del folklore como disciplina autónoma, junto a una constelación de autores del NOA que, desde posiciones diferentes, buscan en esa región las fuentes de la identidad nacional. En el caso de Risco Fernández, advertimos que su interpretación de la Fiesta se ampara en una posición que recupera, de manera original, las tesis del santiagueño, en un proyecto más amplio para pensar la región desde la pluralidad de sus intelectuales. Pudimos señalar además la posición de cada autor sobre el mestizaje y sus consecuencias en la configuración del sujeto popular. Las referencias a Di Lullo, Carrizo y los representantes de la Generación del Centenario (como Padilla, Rougés y Rojas), fueron parte de nuestro relato. Esperamos con ello avanzar en la visibilización de una tradición de pensamiento del NOA que, sintetizada en la vertiente culturalista del pensamiento de Risco Fernández, intenta resignificar el lugar del NOA, en una trama que vincula a las vecinas provincias de Santiago del Estero y Tucumán.

Bibliografía

Fuentes primarias

- Canal Feijóo, B. (2012 [1937]). *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Buenos Aires: Compañía Impresora Argentina.
- (2012 [1938]). *Mitos perdidos*, Buenos Aires: Jorge Rossi.
- (2010 [1951]). *Burla, credo, culpa en la creación anónima*, Buenos Aires: Biblioteca Nacional.
- (2007 [1954]). *Confines de Occidente. Notas para una sociología de la cultura americana*, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- (1976). “Las dos polaridades de la pasión creadora”, *Cuadrante Noa*, n° 2.
- (1958). “Sobre el americanismo de Ricardo Rojas”, *Revista Iberoamericana*, vol. XXIII, n° 46.
- Di Lullo, O. (1960). *Templos y fiestas religioso-populares en Santiago del Estero*, Santiago del Estero: Amoroso.
- (1983 [1947]). *La razón del folklore*, Santiago del Estero: Gobierno de la prov. de Santiago del Estero.
- Risco Fernández, G. (1995a). “Fiesta, mestizaje y superposición cultural en el Noroeste Argentino”, *Nuevas propuestas*, n° 8.
- (1995b). *Antropología cultural del azúcar*, Tucumán: Centro de Documentación e Información Educativa.
- (1994). *Tucumán: mito, aventura y misterio II. Los otros testigos*, Tucumán: Dirección General de Cultura de Tucumán.
- (1991). *Cultura y región*, Tucumán: Centro de Estudios Regionales.
- (1988). “Canal Feijóo: perspectiva filosófico cultural”, *I Jornadas de reflexión sobre Bernardo Canal Feijóo*, Facultad de Humanidades, Ciencias Sociales y de la Salud. Universidad Nacional de Santiago del Estero, mimeo.
- (1974). “Las responsabilidades y los días”, *Cuadrante Noa*, n° 1.

- (1966). *Tucumán: Mito, aventura y misterio I*, Tucumán: Violetto.

Fuentes secundarias

- Andermann, J. (2012). “El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino”, *Iberoamericana. América Latina, España, Portugal*, n° 45, vol. 12.
- Auat, A. (2005). *Soberanía y comunicación. El poder en el pensamiento de Francisco de Vitoria*, Santa Fe: Universidad Católica de Santa Fe.
- Azcoaga, L. (2012). “La Democracia Cristiana frente al régimen de Onganía. Un abordaje desde el caso Tucumano”, *Estudios Sociales*, n° 42.
- (2010). *El mundo intelectual tucumano frente a la dictadura de Onganía (1966-1970). Un estudio de caso* [Tesis de licenciatura], Universidad Nacional de Tucumán, mimeo.
- Barale, G. (2012). “Prólogo” en Canal Feijóo, B. (2012 [1937]). *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, op. cit.
- Bordón, N. y García, L. (2006). “Curriculum Vitae”, *Teoría. Revista del Departamento de Filosofía*, Homenaje a Gaspar Risco Fernández.
- Carreras, G. (2007). *Autoafirmación y autocomprensión del sujeto argentino en la obra de Bernardo Canal Feijóo*, Río Cuarto: Icalá.
- Chamosa O. (2012). *Breve historia del Folclore Argentino (1920-1970)*, Córdoba: Edhasa.
- Cheín, D. (2011). “Los que van y los que se quedan. El capital simbólico de Orestes Di Lullo en el campo de la folklorología” en Carreras, G. (ed.). *Orestes Di Lullo, el pensamiento y la obra*, Santiago del Estero: Viamonte.
- (2010). “Provincianos y porteños. La trayectoria de Juan Alfonso Carrizo en el período de emergencia y consolidación del campo nacional de la folklorología” en Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un “campo” cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba: Alción.

- Corvalán, O. (1997). "El Planificador. PINOA de la palabra a la acción" en Tasso, A. (ed.). *Quién fue Bernardo Canal Feijóo*, Santiago del Estero: Barco edita.
- (1974). "La obra poética de Bernardo Canal Feijóo", *Quadrante Noa*, n°1.
- Gabarró, F. (2014). "Totemización y Misterio en Iruya. El doble sonoro y el doble visible en la ceremonia de los Cachi" en Nader, R. (ed.). *Iruya. Un viaje por el tiempo y el misterio*, Tucumán: Universidad Nacional de Tucumán.
- Herrero Jaime, S. (2020). "Jornadas del Valle Calchaquí: Reconstrucción de una experiencia en el Valle de Tafí", *Andes*, vol. 2.
- (2019). "Una apropiación del pensamiento de Paulo Freire en el Noroeste Argentino: pensamiento y experiencia colectiva en Gaspar Risco Fernández", *Pensares y Quehaceres*, n° 8, en prensa.
- Juliá, F. (1999). "El Centro de Estudios Regionales en sus Bodas de Plata", *Cuadrante Noa*, n° 9.
- Mailhe, A. (2019). "El mestizaje en América Latina durante la primera mitad del siglo XX", *Antíteses*, vol. 13.
- (2017). "Ricardo Rojas: viaje al interior, la cultura popular y el inconsciente", *Anclajes*, vol. 21.
- (2016). "Linajes problemáticos del mestizaje indohispánico argentino: Rojas, Canal Feijóo y Kusch", *II Jornadas nacionales de Filosofía*, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- (2013). "Inconsciente y folklore en el ensayismo de Bernardo Canal Feijóo", *Latinoamérica*, n° 53.
- Martínez, A. (2013a). *Cultura, sociedad y poder en la Argentina. La modernización periférica en Santiago del Estero*, Santiago del Estero: EDUNSE.
- (2013b). "Leer, escribir, publicar, entre la provincia y el pago. La brasa, un precipitado del ambiente", *Políticas de la Memoria*, n° 14.
- Ocampo, B. (2007). *La nación interior. Canal Feijóo, Di Lullo y los hermanos Wagner*, Buenos Aires: Antropofagia.

- Orquera, F. (2010). "Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la 'tucumanidad' en un contexto de crisis (1966-1973)" en Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente Jardín de la República*, op. cit.
- Piossek, Prebisch, L. (1998). *Argentina: identidad y utopía*, Tucumán: EDUNT.
- Rivas, A. (2012). "Prólogo" en Canal Feijóo, B. (1932). *Ñan. Nivel de historia y otras proposiciones*, Buenos Aires: Jorge Rossi.
- Rovetta, F. (2019a). "Doctorado *Honoris Causae* del Profesor Gaspar Risco Fernández por la Universidad Nacional de Santiago del Estero", *Pensares y Quehaceres*, n° 8, en prensa.
- (2019b). "Elementos para una crítica de la razón colonizadora. A propósito de un curso de Gaspar Risco", *Pensares y Quehaceres*, n° 8, en prensa.
- Tasso, A. (1995). "La Brasa santiagueña y la Universidad Tucumana: dos experiencias de acción cultural a comienzos del siglo XX", en *Cuadernos de Cultura de Santiago del Estero. Antología 1970-1995*, Santiago del Estero: Barco edita.
- Vallejo, P. (2010). *Bernardo Canal Feijóo en la historia del psicoanálisis de la Argentina*, Tucumán: EDUNT.
- Zanatta, L. (2020). *El populismo jesuita. Perón, Fidel, Chávez, Bergoglio*, Buenos Aires: Edhasa.

VI. Entre la popularización y la festivalización de las conmemoraciones de la Batalla de Salta en el primer peronismo

Cultura tradicional y folklore en Salta

LUCIANA SOFÍA DIMARCO

Entre 1946 y 1955, durante el primer peronismo en Salta, se vieron cuestionados algunos elementos en los que la élite salteña fundaba sus privilegios y su prestigio, el acceso a espacios de poder, y sus formas tradicionales de hacer política, y se implementaron medidas que amenazaron los intereses de parte de este grupo. En ese marco, el gobierno peronista local expropió el *Club 20 de Febrero* (en adelante, C20F), asociado por excelencia a la élite salteña, y vinculado especialmente a la conmemoración de la Batalla de Salta (en adelante, BS).

Este evento histórico (ocurrido el 20 de febrero de 1813, en la ciudad de Salta) fue un enfrentamiento bélico, en el marco de la guerra independentista, entre las tropas españolas y el Ejército del Norte (liderado por Manuel Belgrano), en el que vencieron los segundos. Desde la historiografía, se considera que esta victoria patria habría frenado el avance de los realistas, contribuyendo a fortalecer el gobierno criollo años antes de que se declarara la independencia de España.

La élite nucleada en el C20F tuvo un rol central en la conmemoración de la BS: el club no solo fue inaugurado en el marco del homenaje a esta fecha, sino que además tomó

esta última como nombre, coincidiendo su fundación –el 20 de febrero de 1858– con el aniversario de dicha batalla.

Este grupo se apropió de un pasado reciente, fundamental para situar la provincia en la construcción de una tradición nacional, porque la BS era considerada la primera gloria que Salta le ofreció a la patria –lo cual entrañaba un gran reconocimiento–, y un hecho fundante de la historia y de la sociedad salteñas. Así, este grupo se autoproclamó como heredero legítimo de las glorias y del heroísmo de quienes pelearon en la guerra independentista,¹ y con el derecho y el deber de honrar esta batalla (Dimarco, 2017a, 20017b y 2018).

Por ello, todos los 20 de febrero, en los salones del club se hacia el Baile de gala, que celebraba un nuevo aniversario de la BS y de la propia institución, evocando el baile que, luego de la contienda, habrían brindado algunas familias salteñas a los jefes de ambos ejércitos, que habían depuesto su mutua enemistad. Este baile se volvió una práctica ritual sustantiva en la producción y en la reproducción del grupo nucleado en el club, y fue uno de los números centrales del programa oficial festivo hasta la primera mitad del siglo XX.

Por su parte, la conmemoración oficial de la BS, en manos del gobierno provincial, se convirtió, desde la primera década del siglo XX, en un ritual estatal por excelencia, para la celebración de la obra pública recientemente inaugurada. Además, esta ceremonia, fundamental en el proceso formativo del Estado, consolidaba la comunidad salteña: al actualizar y evocar ese evento histórico fundante, congregaban a los distintos grupos e individuos como parte de un colectivo mayor.

Ahora bien; la expropiación del C20F por parte del gobierno peronista provincial,² actuó como una medida de

¹ Varios socios fundadores pertenecían a familias que se vanagloriaban por su participación en las luchas independentistas (y en especial, en la BS).

² En 1950 se expropió la sede del C20F, ubicada frente de la plaza fundacional y central de la ciudad (9 de Julio), para convertirla en casa de gobierno. En

disciplinamiento social para con la élite, de reasignación de jerarquías sociales, y como una demostración de fuerzas por parte del oficialismo, ya que este espacio era asociado a la oposición y la oligarquía. Por ende, se trata de un momento clave para analizar la pervivencia y las transformaciones en las formas de celebrar tal acontecimiento, y desde allí evaluar las reconfiguraciones en los modos de hacer política, y de construir legitimidad en Salta, a mediados del siglo XX.

Este capítulo aborda estas conmemoraciones de la BS, en el marco de los primeros gobiernos peronistas. Atendiendo al modo en que se actualizaban los sentidos de esta instancia conmemorativa, en tanto ritual de Estado, y a los efectos que tuvieron las medidas del gobierno provincial contra el C20F, en el programa festivo oficial, nos preguntamos por los procesos de popularización y de festivalización de las celebraciones.

Para aproximarnos a estas celebraciones (a las prácticas conmemorativas, a los sentidos que circulaban, a los actores involucrados), revisamos las notas y las crónicas sobre la conmemoración de la BS en la prensa local (entre 1946 y 1954), y consultamos documentos gubernamentales. En definitiva, buscamos reconsiderar el primer peronismo en Salta, atendiendo a una dimensión local hasta ahora no abordada, ya que los trabajos historiográficos existentes (Michel 2004a, 2004b y 2008; Michel, Torino y Correa, 2003, y Correa y Quintana, 2005 y 2013) se centraron principalmente en la dimensión institucional partidaria y en el análisis de los conflictos electorales, dejando de lado una diversidad de aspectos, relaciones y espacios de la vida social implicados, que forman parte de las tramas políticas y de poder. Este trabajo busca entonces complementar esa bibliografía previa, y darle mayor complejidad al tratamiento de esos procesos, atendiendo al modo en que el peronismo salteño se configura también desde la densidad de

1952 se canceló su personería jurídica, y se confiscó el inmueble adquirido por el club, frente a la misma plaza.

ciertos entramados socio-culturales, en procesos que exceden la dimensión político-partidaria.

Memoria patria y tradición salteña

A partir de 1946, nuevos actores comenzaron a participar en los actos oficiales por la BS, organizados por la 5^a División del Ejército Argentino y el gobierno provincial³ (entre ellos, algunos representantes gremiales, que se sumaron a la comitiva oficial). También empezó a intervenir el Instituto Belgraniano de Salta,⁴ que hizo su presentación el 20 de febrero de 1951, año a partir del cual acudió al acto conmemorativo en la plaza Belgrano, con un representante encargado de pronunciar un discurso alusivo y de entregar una ofrenda floral a la estatua de Belgrano. El Instituto Sanmartiniano de Salta se unió a esos actos desde 1951, y en los años siguientes participó con un delegado que también colocaba flores en el monumento a Belgrano. Ambos tuvieron una fuerte vinculación con la 5^a División del Ejército en Salta, ya que varios militares formaron parte de esos espacios.⁵

³ Además de aquellos que lo hacían desde mediados del siglo XIX: Ejército, Gobierno local, Magistratura salteña, escuelas, y pueblo en general.

⁴ En esos años estuvo conformado por profesionales e intelectuales salteños, de reconocida trayectoria en la política, en el ámbito intelectual, en la educación, la cultura, las artes y la historia, desempeñándose por entonces algunos de ellos en reparticiones educativas y culturales, como miembros de las Comisiones Honorarias de Cultura y de Folklore de Salta, y miembros del Instituto San Felipe y Santiago de Estudios Históricos de Salta (el cual, creado en 1937, fomentaba investigaciones históricas sobre el proceso independentista y sobre personajes locales valorados como “centrales” para la historia y la sociedad salteñas).

⁵ Esto tiene sentido en tanto la BS fue construida, desde el ámbito militar, como un evento fundante de las fuerzas armadas locales. A partir de la década de 1930, su conmemoración se tornó ocasión para que éstas reclamaran honores para los héroes que derramaron su sangre en esa contienda bélica, valorada como hazaña militar del Ejército del Norte, en tanto primer ejército patrio.

La participación novedosa de estas instituciones, dedicadas al estudio histórico y la exaltación de la vida y la obra de Belgrano y San Martín (actuando además, probablemente, como filiales de los institutos homónimos a nivel nacional),⁶ permite repensar su lugar en la construcción de ciertos hechos y personajes del pasado nacional que merecían ser celebrados como parte de la memoria nacional, ya que se erigían allí como voces autorizadas al respecto, como legítimas perpetuadoras de esa memoria, enalteciendo a Belgrano como el héroe que consagró el suelo y el pueblo salteños en aquella gloria.

Gauchos patriotas de Salta

Otra institución que se incorporó a los actos oficiales fue la “Agrupación tradicionalista de Salta Gauchos de Güemes” (en adelante, ATSGG), fundada el 23 de septiembre de 1946 en la ciudad de Salta, teniendo como propósito “fomentar el culto a nuestra tradición [...], con la más absoluta prescindencia de afinidades políticas ni la implantación de teorías exóticas [...], teniendo como símbolo [...] los colores de nuestro Pabellón Nacional”, y apelando a la necesidad de “cultivar nuestras costumbres nativas” ya que el gaucho salteño era “el más auténtico”.⁷ Según Villagrán (2012), esta agrupación se constituía en la pata “güemesiana” de la élite salteña,⁸ porque a partir de su creación comenzó a organizar los actos conmemorativos del fallecimiento de Martín

⁶ El Instituto Sanmartiniano (1933) había sido nacionalizado por el peronismo unos años antes. El Instituto Belgraniano nacional fue fundado en 1944.

⁷ Acta fundacional de la ATSGG, 23 de septiembre de 1946.

⁸ Por mucho tiempo, esta había mantenido una posición conflictiva en torno al reconocimiento del héroe gaucho.

Miguel de Güemes,⁹ y a monopolizar su culto y la honra a su memoria y su gesta.¹⁰

La ATSGG no solo comenzó a participar, desde 1947, de los festejos oficiales cada 20 de febrero, con sus gauchos montados desfilando en los actos, sino que además organizó sus propios festejos,¹¹ consistentes en “fiestas gauchas-criollas” y “festivales hípicos” que se hacían en el predio de la Sociedad Rural Salteña. Contaban con la presentación de artistas reconocidos en la escena nacional y regional de música “norteña”, “indio-americana” y “criolla”, e incluían concursos de bagualas, de “bailes tradicionales”¹² –zamba, gato, chacarera– y de doma de potros.

La creación de esta institución, y las actividades que desarrollaba, se inscribieron en un momento clave del período peronista, en el que se multiplicaron las asociaciones de este tipo –junto a peñas y academias que abogaban por la defensa de la cultura “tradicional” argentina–, posibilitando la incorporación de diversos sectores de la sociedad civil al movimiento folklórico promocionado oficialmente por el gobierno peronista (Chamosa, 2012). Los centros criollos y tradicionalistas empezaron a vincularse más fluidamente con el Estado y con sus funcionarios, ya que, en las fechas patrias, desfilaban con sus escuadrones gauchos; auspiciaban números folklóricos, y ofrecían reuniones celebratorias en las que participaban los gobernantes.

Aunque se sugirió que la creación de la ATSGG habría tenido que ver con el ascenso del peronismo y el peligro que éste representaba para la élite salteña (Villagrán, 2012), y aunque el 43% de sus socios fundadores (38 de

⁹ Gobernador y militar salteño, dirigió la guerra gaucha, de defensa de la frontera norte de la actual Argentina contra los realistas, reconocida como epopeya clave para el proyecto de emancipación latinoamericana de San Martín y de Bolívar (Villagrán, 2012).

¹⁰ Entre los fundadores de la ATSGG, había dos descendientes de Güemes.

¹¹ Tenemos conocimiento de festejos realizados en 1947, en 1949 y en 1952.

¹² Términos utilizados en las notas y avisos de los diarios: *Norte* 13, 17 y 22 de febrero de 1947; 19 y 21 de febrero de 1949; *El intransigente*, 19 de febrero de 1949, y *El Tribuno*, 19 de febrero de 1952.

88) estuvieran vinculados al C20F, algunos elementos permiten pensar que no había una relación conflictiva entre la ATSGG y el gobierno peronista salteño.

Si analizamos a los integrantes de la agrupación en sus orígenes, encontramos que, entre quienes estaban vinculados al C20F, varios eran importantes propietarios de fincas y productores agrícolas-ganaderos que pertenecían a o estaban relacionados con la Sociedad Rural Salteña,¹³ la cual defendía los intereses de los grandes terratenientes y empresarios agropecuarios. Esta parte de los miembros fundadores de la ATSGG encarnaba el “perfil de un patrón como gaucho de campo y empresario agrícola” (Agüero, 2014: 96).

También identificamos, de entre los fundadores, a un grupo vinculado a la literatura y el periodismo salteños. Algunos eran figuras muy reconocidas, grandes escritores y poetas nacionalistas conservadores e hispanistas, como Juan Carlos Dávalos y Ernesto Aráoz; otros estaban asociados a la bohemia y a las producciones folklóricas de corte más popular, como Guillermo “Pajarito” Velarde Mors, José Solís Pizarro y César Perdiguero¹⁴ (De la Cruz, 2011). Especialmente los dos primeros propiciaron espacios cerrados como las veladas que organizaban en sus casas, en donde se hacían guitarreadas e intercambios con artistas distinguidos del ambiente local y regional (Villagrán y López, 2017). Por último, advertimos que algunos miembros fundadores estaban vinculados con el peronismo local: Perdiguero, Julio Argentino San Millán, y posiblemente Solís Pizarro.¹⁵

El análisis realizado sugiere que no se trató de una institución opositora al peronismo, en tanto algunos de sus integrantes eran peronistas, y en su conformación

¹³ <https://bit.ly/3FzRseg>.

¹⁴ Escritor, periodista y músico folklórico, fue animador y organizador de numerosos eventos artísticos y culturales, además de desempeñarse como director de Turismo y Cultura de Salta entre 1954 y 1955 (Cavalletti, 2021; <https://bit.ly/3HiDJK5>).

¹⁵ Andolfi (s/r).

probablemente convergieron distintos sectores y grupos de la sociedad salteña. Si bien un poco menos de la mitad pertenecía a la élite salteña y sus círculos, incluyendo algunos miembros de los sectores propietarios y empresarios agro-ganaderos, creemos que también se incorporaron sectores medios de la sociedad, posiblemente profesionales y comerciantes, aunque no disponemos de datos para 43 de los socios fundadores. En ese sentido, pensamos que el surgimiento de la ATSGG coincidió con los casos de otras instituciones tradicionalistas similares, de tipo paternalista, en las que, desde la meta común de preservar las tradiciones gauchas y el culto a la patria, los terratenientes y los notables locales organizaban a su peonada en un ámbito común, para demostrar destrezas ecuestres y otras habilidades campestres, compartiendo actividades que acortaban las distancias sociales (Chamosa, 2012). Esto les permitía, a los gauchos decentes y a los señores del campo, junto a los hombres de letras (que construían representaciones acerca de la autenticidad de los espacios rurales, y del gaucho como arquetipo de la nacionalidad y de la salteñidad), reforzar de maneras más discretas el control sobre sus peones y sus dominios. De esta manera, podía formar parte de este espacio todo aquel que compartiera la inquietud por preservar y fomentar las tradiciones y costumbres representativas de los gauchos salteños, que estuviera asociado a (o conociera) la actividad rural y el mundo del gauchaje, y demostrarla destrezas.

Creemos que, si bien existía cierta heterogeneidad respecto de los fundadores de la ATSGG (desde el punto de vista de su origen social, sus vínculos familiares y sociales en general, su fortuna y su desempeño laboral), el fomento de la cultura tradicional salteña (en base a la figura de Güemes como héroe gaucho) se constituyó en un espacio capaz de conciliar diferencias, a partir de principios y de valores comunes unificadores. A la vez, instalar esta asociación entre lo gaucho y lo folklórico supuso remover nuevamente la figura del gaucho salteño como héroe (ya tamizado por

anteriores reinterpretaciones), desplazándolo de las disputas entre grupos sociales y político-partidarios (en las que se inserta la expropiación del C20F), para inscribirlo en el terreno cultural (Villagrán, 2012). Desde ese corrimiento, distintos grupos y sectores socio-económicos y políticos podían integrar el mismo espacio, haciendo confluir valores y prácticas celebratorias de la tradición y la cultura salteñas diferentes (y a veces contradictorias entre sí).¹⁶

Respecto de los vínculos de la ATSGG con el gobierno peronista salteño, varios elementos sugieren no solo el apoyo oficial hacia ésta, sino también una mutua colaboración, que puede verse en la organización y participación de la primera en fiestas patrias y en eventos culturales y artísticos organizados por el segundo. Según testimonios, el Gobernador peronista Lucio Cornejo Linares patrocinó a un grupo de socios fundadores para que desfilaran en Buenos Aires, en la conmemoración por la muerte de San Martín.¹⁷ En 1948, la Dirección de Asuntos Culturales (en adelante, DAC),¹⁸ y las Comisiones Honoraria de Cultura¹⁹ y de Folklore de Salta²⁰ que dependían de la primera, convocaron al presidente de la agrupación (Ricardo Day), a integrar la segunda comisión junto a otros dos miembros fundadores (Perdiguero y Solís Pizarro). Esta comisión

¹⁶ Villagrán (2012: 162) sostiene que las imágenes de Güemes reúnen sentidos diversos que alojan interpretaciones diferentes y contradictorias “que oscilan entre el ‘joven aristócrata’ y ‘el padre de los pobres’, y en términos raciales, desde hijo de pura raza española hasta exponente [...] local de mestizaje”, y que éstos se subsumen, a partir de la estetización literaria de Juan Carlos Dávalos, en la representación mitológica de Güemes como tipo ideal salteño.

¹⁷ Revista *El Guardamonte*, ATSGG, nº 4, año 2008.

¹⁸ Dependía del Ministerio de Gobierno, a cargo del abogado y poeta Julio Díaz Villalba.

¹⁹ La integraron actores de la intelectualidad y las artes en Salta, algunos ya consagrados –en la figura del notable y del aficionado–, y otros más nuevos, algunos profesionales (De la Cruz, 2011).

²⁰ Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública de Salta. 1948. *Organización del trabajo cultural. Creación de la Comisión Honoraria de Cultura de la Subcomisión Provincial Honoraria del Folklore y de la Dirección de Asuntos Culturales*. En adelante: Ministerio de Gobierno de Salta (1948).

congregó a actores de ámbitos tales como la educación, los estudios históricos en Salta y la construcción de una salteñidad más conservadora, y a figuras del mundo de las letras, de la bohemia, del folklore salteño y de la tradición gaucha, algunos más reconocidos y otros más nuevos.²¹

La creación tanto de esta repartición estatal dedicada a la cultura, como de las comisiones mencionadas, respondía a una política cultural tendiente a “propiciar la extensión popular de la cultura en sus diversas manifestaciones [...], poner al alcance popular [...]” el arte como alta cultura, y acercar particularmente las “formas de expresión [...] de nuestro terruño” como “arte autóctono y colonial”,²² gracias a la enseñanza artística y la participación del pueblo en eventos artísticos. Cada comisión se encargaba de un área del arte y de la cultura respectivamente. En ese esquema, la de folklore debía difundir y fomentar “las manifestaciones tradicionales regionales y folklóricas”²³ en la provincia, consideradas “raíz espiritual de la patria”,²⁴ en colaboración con la comisión nacional.

Resulta particularmente significativo que Ricardo Day fuera convocado en representación de la ATSGG. Esto sugiere que, aunque fuera reciente su formación, esta institución era reconocida como portadora de ciertos conocimientos, experiencia y afinidades, y que como tal, junto a los demás actores designados como conocedores de las tradiciones lugareñas, se convertía en una voz autorizada en materia folklórica, para proponer actividades de conservación y fomento del arte folklórico regional y local, y para decidir qué expresiones artísticas y tradiciones merecen el apoyo oficial.

En el marco de las labores de la DAC de Salta, la Comisión Nacional Honoraria de Folklore le había encomendado

²¹ Como Perdiguero (López, 2016).

²² Cornejo Linares (1948: 83).

²³ Cornejo Linares (1948: 83).

²⁴ Ministerio de Gobierno de Salta (1948: 12).

a ésta la organización de actos y conciertos artísticos, como parte de una gira oficial por el país,²⁵ y le había encargado a la Comisión Provincial de Folklore, la selección de un grupo de músicos y de bailarines para representar “las genuinas tradiciones tenidas por más típicas y antiguas de la provincia”, en un certamen nacional “de cantos y bailes folklóricos”,²⁶ celebrado en Buenos Aires a mediados de 1948. Esa embajada artística de Salta –acompañada por Perdigüero– habría estado integrada por un grupo de “gauchos” de la ATSGG, y habría participado de este acto y de otros en el marco de esa gira.²⁷ Así, la ATSGG no solo participó en definir las políticas folklóricas del gobierno provincial peronista, incluidos los eventos promovidos en ese marco, sino que además fue elegida como exponente de la tradición salteña para representar a Salta en eventos y certámenes organizados oficialmente.

Otra cuestión sobresaliente, que muestra la relación de colaboración y de cercanía entre el gobierno peronista salteño y la agrupación güemesiana, es el hecho de que, en el mandato de Ricardo J. Durand (entre 1952 y 1955), el Poder Ejecutivo donó el terreno y el edificio en donde la institución instaló su sede (en 1954). Esto fue posible tras la gestión de los directivos de la ATSGG, y de algunos jefes del Ejército Argentino en Salta vinculados a ella, ante el entonces Gobernador, apelando a la necesidad de contar con un lugar propio en el cual los gauchos que desfilaban pudieran reunirse y brindar almuerzos celebratorios,²⁸ costumbre que se realizaba después de los desfiles patrios. Durand declaró que la construcción, por parte del gobierno provincial, de la sede social de la “querida institución salteña que afina su quehacer en la viva ejemplaridad del General

²⁵ Cornejo Linares (1949).

²⁶ Ministerio de Gobierno de Salta (1948: 32).

²⁷ Relato de Jorge Virgilio Núñez, socio de la ATSGG, cuyos familiares participaron de esta embajada (<https://bit.ly/3VGXbED>).

²⁸ García Bes, Tomás. “Origen de la sede social”. Escrito facilitado por la ATSGG.

Gaucho”, respondía al propósito de fomentar y custodiar la “cultura tradicional”, contribuyendo a “robustecer la acción de las instituciones tradicionalistas”.²⁹ Así, una vez más y de manera especial, se consagraba oficialmente esta asociación como representativa por antonomasia de los valores y las tradiciones salteñas.

La ATSGG habría inaugurado su sede el 19 de febrero de 1955, la noche previa a un nuevo aniversario de la BS. A la fiesta de apertura habrían asistido sus miembros y sus familias, el Gobernador Durand y sus ministros con sus esposas, las autoridades y oficiales del Ejército en Salta, y de la Iglesia. Resulta interesante el hecho de que esta fiesta coincidiera con la celebración de la victoria de 1813, cuando entonces ya no existía más el baile de gala del C20F, y se celebraban otras fiestas populares, lo que nos lleva a pensar si, de alguna manera, el acercamiento de Durand, y el apoyo brindado a la ATSGG –de la que varios integrantes del C20F formaban parte– no podría leerse como una forma de enfriar el asunto de la expropiación, fomentando un tipo de sociabilidad que se suponía estaba fuera de toda cuestión política, y que más bien operaba allí como una apuesta por la exaltación y la conservación de la nacionalidad y de la salteñidad, que unía a distintos grupos sociales y políticos bajo una misma bandera.

Así, las vinculaciones que trazamos, entre el gobierno peronista salteño y la ATSGG, muestran cómo –para los funcionarios peronistas– el apoyo estatal al movimiento folklórico en sus diversas expresiones –y a esta agrupación como centro tradicionalista– se había arraigado significativamente (Chamosa, 2012), poniendo en evidencia las superposiciones y coincidencias de intereses: ambos colocaban al gaucho –y en particular, al gaucho salteño– como arquetipo de la nacionalidad y de la salteñidad, y ambos buscaban conservar y transmitir la cultura criolla y nacional a través de ciertas prácticas que homenajeaban las fechas patrias y

²⁹ Durand (1955: s/p).

propiciaban la inclusión del pueblo. En ese sentido, el criollismo y el regionalismo forjaban un discurso que le permitía, al peronismo, vincular el campo de las luchas políticas con las luchas por la definición de un *ethos* nacional (Adamovsky, 2015); este discurso seguía funcionando, en esa inflexión, como un mito unificador, legitimando las instituciones estatales y los gobernantes. Esta suerte de peronización de lo gaucho, en clave de cultura nacional, se asentaba en la apuesta del peronismo por aferrar su proyecto político en ciertos símbolos culturales; de allí esta apropiación particular, que permitía incorporar la figura del gaucho –ya consagrada– en una nueva retórica sobre el ser nacional, en donde éste era colocado del lado del pueblo trabajador.

Todo el pueblo celebra

Durante esos años, el gobierno provincial promovió, como parte del programa oficial conmemorativo de la BS, algunos actos artísticos y festejos de carácter popular. Por ejemplo, en 1949 la Subcomisión de Folklore y la DAC le ofrecieron al “pueblo de Salta” un “acto folklórico” y “artístico”³⁰ con entrada libre y gran presencia de público, en la Unión Sirio-Libanesa, con la conducción de Perdiguero y la presentación de artistas reconocidos en la escena regional y nacional, y un repertorio musical “indioamericano”, “de auténtico sabor norteño” y “popular”.³¹ Dos años más tarde, para conmemorar la fecha patria, el gobierno provincial (con el auspicio de la DAC, de la Dirección de Turismo y de la emisora oficial “Radio Salta”), organizó un concierto de piano en el

³⁰ Diario *Norte*, 20 de febrero de 1949. Diario *El Intransigente*, 21 de febrero de 1949.

³¹ Diario *Norte*, 20 de febrero de 1949. Diario *El Intransigente*, 21 de febrero de 1949.

salón de fiestas del lujoso Hotel Salta,³² que también habría contado con numeroso público.

En estos dos actos vemos representada la política cultural, pensada y promocionada desde estas reparticiones estatales, incluyendo el acercamiento de la alta cultura europea al pueblo, y la preservación de la cultura popular y folklórica (De la Cruz, 2011). La realización de estos dos actos artísticos –uno culto y otro popular– permite ver cómo se conjugan diferentes elementos en la popularización de la celebración, en los años peronistas.

A partir de 1953, comenzaron a realizarse los llamados “Bailes de la Victoria”, los 20 de febrero, con música y bailes folklóricos y populares, evidenciando cómo se fue desplazando esta celebración hacia el folklore, que pasó a jugar un papel central en estos festejos masivos.

El primer y gran “Baile de la Victoria” fue organizado por el gobierno provincial, como el número central del programa de festejos por el 140 aniversario de la BS. Tuvo lugar la noche del 20 de febrero de 1953 en la plaza 9 de Julio, en la que antes solían reunirse los curiosos a observar la llegada de los invitados al baile del C20F. Contó con la asistencia de las autoridades civiles, militares y eclesiásticas, de dirigentes gremiales, y con gran concurrencia del pueblo salteño. Incluyó la presentación de conjuntos y artistas locales del folklore, y bailes folklóricos y populares. La prensa lo caracterizó como una “extraordinaria fiesta popular”³³ que reunió a “millares de hombres y mujeres del pueblo que sumaron así su emocionada recordación al héroe del 20 de Febrero y sus aguerridos gauchos salteños”³⁴

Este baile resultó sumamente significativo por su inflexión folklórica, ya que además volvió a celebrarse al año siguiente de cancelada la personería jurídica del C20F, cuando éste había dejado de existir (por lo que ya no podía

³² Era propiedad del Gobierno de Salta.

³³ Diario *Norte*, 20 de febrero de 1953.

³⁴ Diario *Norte*, 22 de febrero de 1953.

celebrar el baile de gala que, durante tantos años, había sido el evento de la élite nucleada para festejar la BS y el aniversario del club). Así, esta fiesta popular, abierta a todo el pueblo y de concurrencia masiva, se erigía en clara contraposición con respecto al tradicional baile del club, que se había caracterizado por ser exclusivo y excluyente. La BS ya no era festejada de forma exclusiva por la élite, que se referenciaba en la evocación del baile ocurrido luego de la batalla, sino que ahora era todo el pueblo salteño reunido el que evocaba ese suceso, y era partícipe y protagonista del baile del que por tanto tiempo había sido marginado, y lo celebraba ocupando la plaza principal de la ciudad, que remitía al centro del centro de la ciudad y de la sociedad salteña. Así, el gobierno peronista salteño se reappropriaba del sentido de esta festividad, impariéndole una impronta más inclusiva e integradora.

Además, este nuevo “baile de la victoria” era celebrado en la plaza principal, frente al edificio expropiado del C20F, que ahora era la “casa para todo el pueblo”³⁵ desde donde se abría y extendía esta fiesta a todos los salteños, desplazando el baile tradicional de la élite, y ocupando el centro de la ciudad. La élite quedaba así desplazada física y simbólicamente, y relegada a celebrar esta fecha en la “clandestinidad”³⁶.

Sostenemos que este nuevo baile se constituía como una instancia clave de legitimación del peronismo salteño, pues a la vez que éste se apropiaba de hecho del centro y del corazón de las cosas (Geertz, 2000), con la incautación de las dos casas del C20F y la expulsión de esta institución del centro de la ciudad, también efectuaba una expropiación simbólica. Bailar y celebrar en la plaza este evento fundante de la historia salteña, como una victoria para todos, afirmaba la nueva soberanía del gobierno peronista y del pueblo sobre

³⁵ Gobernador Oscar Costas en diario *El Tribuno*, 6 de agosto de 1950.

³⁶ Término sugerido por algunos socios del club (Luisa, Sergio, Joaquín) entrevistados por la autora. Se utilizan nombres ficticios para preservar sus identidades.

la plaza misma y sobre el centro de la ciudad, imponiendo nuevos sentidos simbólicos a este evento, pues a la vez que se desplazaba el club de ese espacio, se instauraban nuevos valores respecto del centro, en tanto este ya no era más de unos pocos, sino que era resignificado como un espacio libre de restricciones físicas y de privilegios sociales.

Al año siguiente, en 1954, se organizaron cuatro “Bailes de la Victoria”,³⁷ como parte del programa oficial conmemorativo, propiciados por el Concejo Vecinal de Salta (órgano de gobierno municipal, integrado por representantes de las villas vecinales de la ciudad, y presidido por el Gobernador Durand, en su carácter de intendente). Esos bailes populares se realizaron en cuatro clubes barriales y deportivos de la ciudad: Rivadavia, Central Norte, 17 de Octubre y Salta Club. El diario *Norte* declaraba: “Sin duda que todo el pueblo de Salta expresará en esta emergencia recordativa los lazos de solidaridad que nos unen con los antepasados que dieron su existencia por derribar la cadena de la opresión hispánica en tierra criolla”³⁸ Esta experiencia resultaba novedosa porque, por primera vez, el pueblo mismo, por medio de sus delegados barriales, participaba en la organización del festejo para honrar a la BS. Y también por primera vez esta fiesta se expandía y llegaba a los barrios obreros, que representaban la materialización del programa de políticas peronistas y de los principios de justicia social, democratización y bienestar social, como espacios claves para la inserción del peronismo en la sociedad civil (Acha, 2004). Las villas vecinales construidas por el gobierno peronista no solo daban cuenta de la capacidad de acción de éste (pues el derecho a la vivienda, a la educación, a la salud, a la recreación, al deporte y a la participación política y ciudadana estaban prácticamente cubiertos en el mismo

³⁷ Posiblemente se hayan repetido en 1955. No tuvimos acceso a ediciones de febrero de 1955 de ningún diario local, por lo que no pudimos confirmar esto.

³⁸ Diario *Norte*, 19 de febrero de 1954.

radio vecinal), sino que también marcaban la ciudad en su crecimiento, configurando nuevas formas de habitar y de crear comunidad, pertenencias sociales y lealtades políticas compartidas (Aboy, 2005). Estos espacios eran claves porque allí se entramaban alianzas entre distintas instituciones y organizaciones civiles como clubes deportivos, bibliotecas populares, sociedades de fomento, con las unidades básicas partidarias, en un complejo que le permitía al partido y al gobierno peronista tener una presencia situada, que redundaba en la capacidad de movilización, y en la generación de vías de intermediación entre la sociedad política y la civil (Acha, 2004).

Por ello, la expansión del “Baile de la Victoria” a estos clubes deportivos y barriales, propiciada por la expropiación, operaba especialmente como una forma de descentrar y de repositionar el centro, de territorializarlo en los márgenes de la ciudad, de redistribuir la victoria, y de producir otros –y nuevos– vínculos entre gobierno y sectores populares, inscribiéndose en la construcción de un repertorio novedoso de prácticas políticas (en donde los actos públicos –y especialmente la celebración– se constituían como instancias claves para hacer política y producir Estado). Esto se veía reforzado por el hecho de que, en las ritualidades festivas, se ponía en juego estratégicamente una retórica peronista, a tono con la sensibilidad de la cultura popular del momento, clave para generar cercanía entre los gobernantes y el pueblo trabajador (Neiburg, 2003a; Plotkin, 2007; James, 2010).

Los “Bailes de la Victoria” no pueden pensarse fuera del clima de época del primer peronismo, de festivalización de la vida pública y de peronización de los festivales y conmemoraciones oficiales (Chamosa, 2012), proceso que instaló y modeló una forma de celebración asociada a una liturgia propia del peronismo, conjugando actos políticos, conmemoraciones, espectáculos artísticos, esparcimiento popular y uso estratégico del espacio público (Plotkin, 1993; Neiburg, 2003; Gené, 1997; Leonardi, 2018, y Lobato, Damilakou y

Tornay, 2004). Este formato de celebración y el repertorio de prácticas que incluía fue inaugurado y habilitado con la conmemoración del “Día de la lealtad” (el 17 de octubre) y del “Día del Trabajador” (el 1ero. de mayo), extendiéndose luego hacia todos los festejos promovidos por el gobierno peronista (Chamosa, 2012; Leonardi, 2018, y Lobato, 2005).

En este contexto, el peronismo promovió y organizó festivales vinculados con las economías regionales, en donde la fiesta incluía la promoción de productos agrícolas, y se proclamaban “reinas” (que luego participaban en la elección de las reinas regionales o provinciales del trabajo, que competían en la “Fiesta Nacional del Trabajo”). Muchas de estas festividades, que ya existían con anterioridad, fueron peronizadas, pues a la celebración de las actividades económicas regionales vinculadas con el trabajo rural, se agregó la celebración tanto de los trabajadores –bajo la figura del “descamisado”– como de Perón como su “liberador”. En esas fiestas se establecían vínculos con los gobernantes peronistas; se mostraban las realizaciones del peronismo, y se prometían nuevas obras públicas (Chamosa, 2012). Estas fiestas se volvieron representativas de una “forma de intervención cultural que subordinó las manifestaciones locales a las políticas diseñadas desde el gobierno nacional, que financió y fagocitó estos sucesos, revistiéndolos de un carácter singular” (Villagrán y López, 2017: 230).

Salta no fue ajena a ello, y como parte de esta peronización de las celebraciones locales –en la que se inscriben los festejos populares de la BS–, el gobierno provincial promovió algunas otras instancias festivas, como la “Fiesta del Tabaco” desde 1947³⁹ (con la elección de una reina, acompañada de un congreso y exposición de producción e industria tabacalera). Celebrada en Rosario de Lerma (una localidad particularmente vinculada a esta actividad), implicó la resignificación y la apropiación estratégica de la “Fiesta del agricultor” en honor a San Isidro Labrador, superponiéndose a

³⁹ Cornejo Linares (1948).

su vez con la celebración local de la Pachamama (Rodríguez Falardo y Zilocchi, 2012).

El gobierno peronista salteño también organizó la “Fiesta de la Vendimia” en la localidad de Cafayate, realizada por primera vez 1941 y continuada hasta 1955. Esta celebración no solo se volvió ocasión para promover la vid y el vino cafayateños, sino también el turismo que comenzaba a fomentarse en la zona. Por ello, para la vendimia de 1955 la Dirección de Turismo y Cultura auspició la realización de “festejos típicos” en Cafayate, que habrían contado con gran participación popular y afluencia de turistas.⁴⁰

La victoria redistribuida

El recorrido que hicimos por las conmemoraciones de la BS, durante el primer peronismo, permitió advertir de qué manera esta fiesta siguió siendo una ocasión propicia para la formación de estatalidad en distintos niveles, en tanto ritual de Estado que le permitía, al gobierno provincial peronista, legitimarse en el centro del centro, apropiándose de este lugar simbólico, y celebrarse a sí mismo promoviendo fiestas y actos artísticos populares, y apelando a un pasado colectivo actualizado en el presente (Balandier, 1994, y Geertz, 2000).

En el caso de la conmemoración de la BS, la fiesta popular erigía el nuevo centro del centro porque la élite salteña del C20F era desplazada y, al mismo tiempo, se desplazaban con ella las prácticas y los sentidos en torno a este suceso patrio, que antes remitían de forma exclusiva a la élite. Sostenemos que estos rituales celebratorios, que convocaban a las multitudes apelando a la sensibilidad popular, eran claves en la construcción de cierta estatalidad que ponía en el centro la idea de lo público y del bienestar colectivo. Allí se

⁴⁰ Durand (1955).

articulaban recursos asociados a la fiesta, a la movilización de símbolos de pertenencia locales, y la apropiación de los sentidos proyectados sobre la BS.

Durante esos años hubo una resignificación en clave peronista de este suceso y de sus rituales, buscando refundar el orden político gracias al carácter conciliatorio y emancipador de la BS, pero revistiéndolo además de otros sentidos como la democratización, la justicia y el bienestar social, que se materializaban en el espacio mismo de la ciudad, a través de la apertura y expansión de esta fiesta.

En especial, los “Bailes de la Victoria” se volvieron centrales en la reapropiación que realizó el peronismo de la conmemoración de la BS, y en la apropiación del centro/corazón de las cosas, dado que los bailes populares se convirtieron en una forma de abrir el centro al pueblo salteño, y de llevarlo hacia los espacios más periféricos de la ciudad. Y constituían así, un modo de extender y redistribuir la doble victoria: la patria independentista de 1813, y la peronista, también emancipatoria (incluyendo el triunfo de la justicia, la equidad, la inclusión, sobre la injusticia, la desigualdad, los privilegios y la exclusión).

El C20F fue expulsado del centro de la ciudad –y del lugar protagónico en la celebración de esta fecha histórica–, evidenciando que la disputa desatada por la expropiación incluía otra disputa, simbólica, sobre la legitimidad de la élite para definir las tradiciones salteñas y los relatos sobre el pasado provincial y su inserción en la historia nacional. Los nuevos “Bailes de la Victoria” imprimían un carácter victorioso a un sujeto antes opacado en el relato de la élite, que se proclamaba como única heredera de las glorias de la BS. Ahora todo el pueblo salteño era digno de celebrar este hecho patrio con un baile, apropiándose del mismo y multiplicándolo en las villas vecinales, espacios fundamentales para consolidar la vecindad y los vínculos peronistas.

En esta inflexión, en la que se peronizaron varias conmemoraciones patrias y de otro tipo, articulándose prácticas

y sentidos previos y nuevos (que generaron un repertorio político propio), se habitó la fiesta como un espacio privilegiado desde el cual construir estatalidad, hacer política, y producir cercanía entre gobernantes y pueblo. La celebración emergió entonces como un lugar clave de formación y de sostenimiento de lealtades políticas, de nuevos modos de comunicación e intermediación política, y de lazos que igualaban e integraban a todo el pueblo, dejando atrás las diferencias y los privilegios sociales dominantes en el pasado.

Bibliografía

Fuentes primarias

Actas y discursos

- Acta fundacional de la Agrupación Tradicionalista de Salta Gauchos de Güemes, 23 de septiembre de 1946, Agrupación Tradicionalista de Salta Gauchos de Güemes.
- Cornejo Linares, L. A. (1948). *Mensaje del Gobernador de Salta al inaugurar el tercer período ordinario de sesiones de las HH. CC. Legislativas*, Biblioteca Provincial Victorino de la Plaza (BPVP).
- (1949). *Mensaje del Gobernador de Salta al inaugurar el cuarto período ordinario de sesiones de la HH. CC. Legislativas*, BPVP.
- Durand, R. (1955). *Mensaje de S.E. Gobernador de Salta a la Asamblea Legislativa. 1º de Mayo 1955*, BPVP.
- Ministerio de Gobierno, Justicia e Instrucción Pública de Salta (1948). *Organización del trabajo cultural. Creación de la Comisión Honoraria de Cultura de la Subcomisión Provincial Honoraria del Folklore y de la Dirección de Asuntos Culturales*, BPVP.

Publicaciones periódicas

El Intransigente, 21 de febrero de 1951, Biblioteca de la Universidad Católica de Salta.

El Intransigente, 17, 20 y 21 de febrero de 1946; 17, 18, 20 y 21 de febrero de 1947, y 16, 17, 18, 19, 20, 21 de febrero de 1949, Hemeroteca del Archivo y Biblioteca Históricos de Salta (HABHS).

El Tribuno, 15, 17, 18, 19, 21, 23 de febrero; 6 de agosto de 1950; 16, 19, 20, 21 de febrero de 1951, y 15, 16, 17, 19, 20 de febrero de 1952, HABHS.

La Nación de Santiago de Chile, 20 de febrero de 1948. <https://bit.ly/3BikPPK>

Norte, 9, 13, 16, 17, 18, 20, 21, 22 y 26 de febrero de 1947; 17, 19, 20, 21 de febrero de 1949; 16, 18 y 19 de febrero de 1952; 19, 20, 21 y 22 de febrero de 1953, y 16, 17, 18, 19, 22 de febrero de 1954, HABHS.

Fuentes secundarias

AA.VV. (2008). *El Guardamonte, Revista de la Agrupación Tradicionalista de Salta Gauchos de Güemes*, nº 4.

Acha, O. (2004). “Sociedad civil y sociedad política durante el primer peronismo”, *Desarrollo Económico*, vol. 44, nº 174.

Adamovsky, E. (2015). “El criollismo en las luchas por la definición del origen y del color del *ethos* argentino 1945-1955”, *E.I.A.L.*, vol. 26, nº 1.

Agüero, G. (2014a), *De la Finca al Country. Un acercamiento a los recientes procesos de reconfiguración socio-espacial en Salta a través de los casos de La Merced Chica y El Encón Chico (1990-2014)*. [Tesis de licenciatura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, mimeo].

Andolfi (s/r). “El gaucho poeta” en *Enciclopedia Digital de la Provincia de Salta*. <https://bit.ly/3iywKST>.

Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación*, Buenos Aires: Paidós.

- Cavalletti, M. (2021). "A 100 años del nacimiento de César Perdiguero", *Página 12*, 7 de mayo. <https://bit.ly/3FBGg0R>.
- Chamosa, O. (2012). "El folklore criollo en la escena nacional" en *Breve historia del folclor argento, 1920-1970*, Buenos Aires: Edhasa.
- Correa, E. y Quintana, S. (2005). "Crisis y transición en la organización del Partido Peronista salteño: del comité a las unidades básicas (1949-1952)", *Revista Escuela de Historia*, vol.1, nº 4.
- (2013). "Las agencias de poder: intervenciones partidarias y formación del partido peronistas en Salta (1949-1952)" en Macor, D. y Tcach, C. (eds.). *La invención del peronismo en el interior del país II*, Santa Fe: UNL.
- De la Cruz, L. (2011). *Salta 1930-1960. Un relato de pintores, rupturas e identidades*, Salta: Galería Fedro.
- Dimarco, L. S. (2017a). *Las conmemoraciones de la "Batalla de Salta": el Club 20 de Febrero y su baile. Una reconstrucción antropológica de las tramas de poder en Salta entre mediados del siglo XIX y mediados del XX*. [Tesis de Licenciatura, Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta, mimeo].
- (2017b). "Formando estatalidad, construyendo salteñidad, haciendo la ciudad. La conmemoración de la 'Batalla de Salta' a través de los festejos 'oficiales'. Salta, Argentina (Fines del siglo XIX-mediados del siglo XX)", *Ponta de Lança*, nº 11.
- (2018). "Conmemoraciones y apropiaciones sociales conciliadoras: el caso de la 'Batalla de Salta'", *Tramas/Maepova*, vol. 1, nº 6.
- Geertz, C. (2000). *Negara, El Estado-teatro en el Bali del siglo XIX*, Barcelona: Paidós.
- Gené, M. (1997). "Política y espectáculo. Los festivales del primer peronismo: el 17 de Octubre de 1950" en AA.VV. *Arte y Recepción, 7º Jornadas de Teoría e Historia de las Artes*, Buenos Aires.

- James, D. (2010). "El peronismo y la clase trabajadora, 1943-1955" en *Resistencia e integración. El peronismo y la clase trabajadora argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Leonardi, Y. (2018). "Espacio público y cultura popular durante el primer peronismo: La "Fiesta del trabajo""", *Sudamérica*, nº 8.
- Lobato, M., Damilakou, M. y Tornay, L. (2004). "Belleza femenina, estética e ideología. Las reinas del trabajo durante el peronismo", *Anuario de Estudios Americanos*, t. 61.
- López, I. (2016). "Gauchos guerreros y poetas cantores. Representaciones identitarias en las letras del folklore en Salta", *Estudios sociales del NOA*, nº 16.
- Michel, A. del V. (2004a). "Conflictos políticos y sindical en Salta (1947-1949)", *Cuadernos de Humanidades*, nº 15.
- (2004b). "Conflictos políticos en la Provincia de Salta después del triunfo electoral de Perón en 1946", *Revista Escuela de Historia*, vol. 1, nº 3.
- (2008). "Elecciones legislativas en la provincia de Salta durante las presidencias peronistas (1946-1951)", *Revista Escuela de Historia*, vol. 1, nº 7.
- Michel, A. del V., Torino, M. E. y Correa, E. (2003). "Crisis conservadora, fractura radical y surgimiento del peronismo en Salta (1943-1946)" en Macor, D. y Tcach, C. (eds.). *La invención del peronismo en el interior del país*, Santa Fe: Editorial UNL.
- Neiburg, F. (2003). "El 17 de Octubre en la Argentina. Espacio y producción social del carisma" en Balbi, F. y Rosato, A. (comps.). *Representaciones sociales y procesos políticos: estudios desde la Antropología social*, Buenos Aires: Antropofagia.
- Plotkin, M. (1993). "Rituales políticos, imágenes y carisma: la celebración del 17 de octubre y el imaginario peronista, 1945-1950", *Anuario del IEHS*, nº 8.
- Rodríguez Faraldo, M. y Zilocchi, H. (2012). *Historia del cultivo del tabaco en Salta*, Buenos Aires: Ministerio de Agricultura, Ganadería y Pesca de la Nación.

- Villagrán, A. (2012). *Un héroe múltiple. Güemes y la apropiación social del pasado en Salta*, Salta: UNSa.
- Villagrán, A. y López, I. (2017). “La serenata a Cafayate. “Un regalo para el pueblo’ en el proceso de transformación de la fisionomía tradicional, *Trabajo y Sociedad*, n° 29.

VII. Escritores y lugar de origen

Figuraciones autorales de Tucumán (y del noroeste argentino)

SOLEDAD MARTÍNEZ ZUCCARDI

... el escritor escribe siempre desde un lugar, y al escribir, escribe al mismo tiempo ese lugar, porque no se trata de un simple lugar que el escritor ocupa con su cuerpo, un fragmento del espacio exterior desde cuyo centro el escritor está contemplándolo, sino de un lugar que está más bien dentro del sujeto, que se ha vuelto paradigma del mundo y que impregna, voluntaria o involuntariamente, con su sabor peculiar, lo escrito.

Juan José Saer, *El concepto de ficción*

¿Cómo se forja la figura de escritor en provincias y regiones? ¿En qué campos literarios actúan y en qué términos conciben su propio rol? ¿Qué otros roles asumen? Y sobre todo, ¿cómo construyen el lugar de origen en su obra y en sus imágenes de autor? Lejos de pretender dar una respuesta a tales preguntas, aspiro a articular una reflexión en torno a ellas, haciendo foco en el ámbito de la literatura de Tucumán (y en cierto punto, también del noroeste argentino) durante parte del siglo XX. El planteo surge del afán de confrontar los casos de determinados autores nacidos en la región en las décadas de 1910 y comienzos de la de 1920: Elvira Orphée (1922-2018), Hugo Foguet (1923-1985) y los integrantes del grupo La Carpa (Raúl Galán, uno de los mayores, nace en 1913, y Raúl Aráoz Anzoátegui, de los más jóvenes, en 1923). Con anterioridad me he ocupado

de algunas de estas figuras, que propongo pensar ahora de modo conjunto.¹

Se trata de casos en verdad muy diversos. Y lo que revisite interés es precisamente esa diversidad de las trayectorias y los perfiles diseñados, así como las dispares representaciones del lugar de origen trazadas. Pese a tal diversidad, los autores nombrados coinciden, no obstante, en conceder un papel fundamental a ese lugar en sus construcciones autorales: un lugar que en ocasiones se articula como la provincia, en otras se especifica en la ciudad de Tucumán, o bien se amplía –como en el caso del grupo La Carpa– para abarcar el noroeste argentino, una región que se piensa americana.

La cuestión de la figura del escritor remite al terreno de la autoría y de la figuración autoral, una problemática que desde las últimas décadas del siglo XX es objeto de una renovada atención para la crítica literaria (Scarano, 2014: 12). Julio Premat afirma, a propósito de la literatura argentina moderna, que los escritores diseñan una “figura de autor” en simultáneo con la producción de una obra. Una imagen de sí ambivalente y condicionada desde fuera por el campo literario y desde dentro por las resonancias con el yo ideal y con las ficciones de las escrituras. Habría así, para Premat, una ficción de autor, una autofiguración, una imagen que se construye casi como la de un personaje, y se forja y proyecta tanto en el plano de los medios culturales, académicos y editoriales, como en el plano de la propia obra (2007: 12-27). Cobran especial relevancia en este punto las entrevistas, conversaciones y otras declaraciones en las que los autores hablan de sí y de sus textos. Reformulando la idea de Philippe Lejeune acerca de la entrevista a un escritor como un modo del pacto autobiográfico, Leonor Arfuch entiende que la entrevista refuerza la autoría y es un modo

¹ He dedicado trabajos anteriores a La Carpa, a *Orphée y, en menor medida, a Foguet* (Martínez Zuccardi, 2012, 2018, 2019, 2020a, 2020b, 2021, 2022), algunos de cuyos resultados reviso, sintetizo y pongo en diálogo aquí.

de manifestación de la figura del autor (2007: 157 y ss.). Por su parte, María Teresa Gramuglio habla de “figuras de escritor” construidas por los autores en sus textos y que suelen condensar imágenes: proyecciones, autoimágenes y también anti-imágenes o contrafiguras de sí mismos. Tales imágenes permiten leer, entre otros aspectos, la manera en que un autor piensa su lugar en la literatura, su relación con otros escritores y con la tradición literaria en que se inscribe o que pretende modificar, su relación de amor y de odio con sus modelos y precursores. Se trata de imágenes que proyectan tanto una idea de sí mismo en cuanto escritor como una idea acerca de lo que la literatura es (1992: 37-39).

Tomando en cuenta, entonces, las nociones de “figura de autor” e “imagen de escritor”, propongo estudiar las figuraciones autorales de los integrantes de La Carpa, de Orphée y Foguet, prestando especial atención a la significación que conceden al lugar de origen en esas construcciones. Según lo anticipado al comienzo, interesa el hecho de que, si bien estos autores nacen en un mismo ámbito y en años muy próximos –y coinciden además en escribir sobre Tucumán y la región–, existe una distancia notable en cuanto a sus autofiguraciones, a las trayectorias literarias forjadas, a los modos de inserción en distintos “campos literarios”, y en especial, en cuanto a la representación que hacen del lugar de origen. Porque cabe adelantar aquí que el vínculo de los autores con ese lugar presenta aristas muy contrastantes: desde el amor por la tierra y la región, manifestado con orgullo por los integrantes de La Carpa, al despectivo rechazo por la provincia –cruzado no obstante con la fascinación– en que se debate una buena parte de la obra y de la figuración autoral de una escritora “tucumana pero repugnada” como Orphée, o a la nostalgia por la provincia que manifiesta Foguet en sus navegaciones por mares lejanos y su afán de fundar la novela de Tucumán impugnando la tradición literaria local (impugnación que incluye a La Carpa y a Orphée).

La figura del escritor en Tucumán: algunas notas

Antes de analizar las figuraciones de los autores nombados, resulta necesaria una breve contextualización histórica de la figura del escritor en Tucumán, una cuestión que remite al proceso de especialización y profesionalización de esta figura. Una investigación en tal sentido es todavía una tarea pendiente, si bien existen trabajos pioneros que aportan elementos relevantes para investigar el tema.² Lejos de intentar llenar aquí tal vacío, aspiro a ofrecer en este apartado algunas breves anotaciones para un recorrido histórico acerca de la presencia de la moderna figura del escritor en Tucumán, o del escritor profesional (no en un sentido ligado al sustento económico sino a la consagración específica al oficio, alrededor del cual se cimenta una identidad de escritor). En otras palabras, la figura de quien encuentra en la escritura literaria una actividad no accesoria sino principal, a partir de la cual es reconocido. Según la clásica descripción de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, el escritor profesional sería aquel que adquiere su “identidad social” a partir de la actividad literaria, concebida como una ocupación central, pese a que ella no necesariamente le proporcione sus medios de vida (1997 [1983]: 161-170).

En Tucumán, tal figura parece emerger con mayor fuerza y nitidez en el siglo XX. Más allá del breve aunque significativo paso por la provincia de Paul Groussac, y si bien en las últimas décadas del siglo XIX había comenzado a organizarse la actividad literaria local, sobre todo la poética (Billone, 1985), no hay acaso una figura “fuerte” de escritor hasta el arribo de Ricardo Jaimes Freyre en 1901, quien se

² Me refiero en especial, y más allá de trabajos dedicados específicamente al examen de la obra de ciertos autores tucumanos de modo individual, a estudios ya clásicos como los de David Lagmanovich (1974), Vicente Billone (1985) y Octavio Corvalán (publicado en 2008 aunque escrito en la década de 1980) que, si bien no están enfocados en la cuestión del escritor, aportan elementos valiosos para pensar el proceso que experimenta esa figura en el desenvolvimiento literario local.

quedaría en la provincia por 20 años. El poeta de origen boliviano llega, ya consagrado, desde Buenos Aires, capital del modernismo literario hispanoamericano a fines del siglo XIX. Había fundado allí con Rubén Darío la *Revista de América* (1894), y había publicado su primer libro de poemas, *Castalia bárbara* (1899), con prólogo de Leopoldo Lugones. El impacto causado por su presencia en Tucumán es enorme. Jaimes Freyre ejerce un papel axial en el impulso de la incipiente vida literaria, y se convierte en un modelo para los jóvenes: en un “extraordinario inductor de entusiasmos literarios”, según los términos de Vicente Billone (1995: 18). Él encarna la figura del escritor dedicado en forma “profesional” a su tarea, pese a que encuentra su sustento en otras funciones: la docencia, el periodismo, y eventualmente los cargos públicos. Su “identidad social” y su “sentido público” –empleando la conocida noción de Bourdieu (2003 [1967]: 28 y ss.)– para designar el juicio instituido de una obra o de un autor, se configuran en torno a su condición de escritor, en particular de poeta modernista. Jaimes Freyre introduce así, en el ámbito de la provincia, una moderna figura de escritor especializado.

Haciendo un salto un tanto extenso, otra inflexión significativa en la especialización del escritor y de la práctica literaria está dada, en décadas posteriores, por las exigencias que introduce en el medio la revista *Cántico*. Aunque da a conocer solo tres números entre agosto y diciembre de 1940, esta publicación es destacada, en estudios sobre revistas argentinas y tucumanas (Martínez Zuccardi, 2012: 239-240) como singularmente valiosa. El proyecto surge en el marco del clima de efervescencia cultural propiciado por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán, creada en 1939. Sus primeros profesores renuevan el ambiente intelectual local y sus clases atraen a jóvenes escritores e intelectuales de distintas provincias. La capital tucumana se convierte en un centro activo y dinámico que ejerce un poder convocante sobre toda la región del noroeste argentino.

Cántico es fundada y dirigida por uno de esos profesores llegados a Tucumán, Marcos A. Morínigo. Nacido en Paraguay, Morínigo se había formado bajo la dirección de Amado Alonso en el Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, por entonces “el centro de estudios filológicos de mayor importancia en el mundo de habla hispana” (Myers, 2004: 91). A poco de su llegada a la provincia funda la revista, que venía a ocuparse de un espacio no cubierto de modo específico por otras publicaciones tucumanas: el de la poesía joven del interior del país.

Un objetivo central de *Cántico* parece haber sido el de fomentar el desarrollo, en Tucumán y en las provincias en general, de una literatura y una crítica literaria practicadas “en serio”, esto es, con el rigor y la dedicación que exigen ambas dimensiones de una actividad específica y diferenciada respecto de otros ámbitos de la producción cultural. La revista critica mordazmente el desenvolvimiento exhibido hasta entonces por la vida literaria provinciana; insiste en la necesidad de mayores exigencias literarias en el interior del país, dada la “perceptible elevación del nivel cultural de las provincias”, y rechaza la figura del poeta aficionado, al que denomina “Poetastro Cursilón”, consagrado como poeta oficial local por órganos oficiales no especializados. Reclama, en cambio, una crítica literaria seria y fundada en bases rigurosas. Invalida, así, la simple “cortesía”, cuyos límites respecto de la “verdadera” crítica *Cántico* intenta deslindar con nitidez. Invalida también los juicios literarios provenientes de agentes ajenos a la literatura, como un médico o un músico. Al exigir especialización en la crítica literaria, la revista parece reclamar lo que Bourdieu denomina “instancias específicas de selección y de consagración”, promoviendo un modo de consagración específicamente literaria, que no responde a otro interés que el de la literatura. Esto es, que funcione de acuerdo con la lógica de un campo literario (Martínez Zuccardi, 2012: 293). Pocos años después de la experiencia de *Cántico*, irrumpen en la escena local el

grupo La Carpa, que hace de la profesionalización –aunque sin apelar a ese término– uno de sus estandartes.

Conciencia poética y conciencia regional: La Carpa

La Carpa irrumpió de modo firme y ruidoso en la escena literaria local de comienzos de los cuarenta. Conformado por jóvenes escritores provenientes de sectores medios de distintas provincias del noroeste argentino, el grupo se define por la pertenencia a la región y por el amor a la tierra y a la poesía. Asume desde un comienzo una clara posición regional y colectiva, y proclama una completa consagración al oficio. Vistas retrospectivamente, sus declaraciones sorprenden por la temprana certeza con que son proferidas, en especial si se tiene en cuenta que los miembros del grupo recién estaban iniciando sus trayectorias. Parecían intuir, casi adivinar, que con el tiempo La Carpa se convertiría, en efecto, en el principal punto de referencia de la literatura del noroeste argentino, y marcaría una inflexión fundamental en ese ámbito, un “antes” y un “después”.³

En noviembre de 1944 aparece la *Muestra colectiva de poemas*, tercera publicación del grupo, que incluye textos de los que pueden ser considerados sus poetas más representativos: Raúl Galán (1913-1963), Julio Ardiles Gray (1922-2009), Manuel J. Castilla (1918-1980), Raúl Aráoz Anzoátegui (1923-2011), Nicandro Pereyra (1914-2001), María Adela Agudo (1912-1952), Sara San Martín (1921-2001), María Elvira Juárez (1917-2009) y José Fernández Molina (1921-2004). “Tenemos conciencia de que

³ Una edición facsimilar de las publicaciones del grupo puede leerse en *La Carpa, Cuadernos y boletines de 1944* (Martínez Zuccardi ed., 2019). Por otra parte, en un trabajo anterior (Martínez Zuccardi, 2012: 295-437), he dedicado un capítulo extenso a la historia de La Carpa, sus rasgos como “formación cultural”, las trayectorias de cada integrante y las “relaciones externas” del grupo, entre otros aspectos.

en esta parte del país la Poesía comienza con nosotros”, afirma una polémica frase del prólogo a esta muestra. Años después Galán, encargado de la redacción del texto, se preguntaría, un poco arrepentido: “¿de dónde habré sacado fuerzas para lanzar este heroico disparate?” (en Martínez Zuccardi ed., 2019: 364). Desde luego que con *La Carpa* no empieza la poesía en el noroeste. Pero lo que están afirmando, con el tono desafiante y seguro propio de la juventud, era una identidad de escritores, de poetas “auténticos” y entregados por completo al oficio.

Y también una identidad de escritores norteños, pero muy distintos del tipo de escritores que a sus ojos ha prevalecido hasta entonces en la región. Porque la pertenencia y el amor por la región afirmados por *La Carpa* busca distinguirse con nitidez respecto del regionalismo:

Los autores de estos poemas hemos nacido y residimos en el Norte de la República Argentina pero no tenemos ningún mensaje regionalista que transmitir, como no sea nuestro amor por este retazo del país donde el paisaje alcanza sus más altas galas y en el cual el hombre identifica su sed de libertad con la razón misma de vivir (Agudo *et al.*, 1944: 9).

La pertenencia a la región es concebida como un valor para la práctica poética, en la medida en que se diferencia con respecto al “mensaje regionalista”, entendido como mero pintoresquismo, superficial y anecdotico, practicado por “falsos folkloristas” o “nativistas mezquinos”, que usan palabras aborígenes y giros regionales con fines meramente decorativos. *La Carpa* busca también diferenciarse de los modernistas, ya que todavía en los cuarenta se sienten los resabios del impacto de Jaimes Freyre décadas antes. Pero volviendo al divorcio respecto del llamado “falso folklorismo”, *La Carpa* declara distanciarse de ellos en razón del amor genuino que une al grupo con la tierra y con el hombre de la tierra, el indio al que sus integrantes buscan hermanarse. “Nosotros” –se dice en el prólogo– “preferimos el

galardón de la Poesía buscando las esencias más íntimas del paisaje e interesándonos de verdad en la tragedia del indio, al que amamos y contemplamos como a un prójimo, no como a un elemento decorativo" (10). Al juzgar en términos de "falsedad" aquella poesía de la que buscan diferenciarse, La Carpa se arroga para sí la autenticidad. Los miembros del grupo serían entonces, y siguiendo su razonamiento, los primeros poetas auténticos del noroeste argentino.

Ciertos poemas de la *Muestra* tematizan la tierra y sus habitantes, una tierra "bendecida de preñeces y presagios" en "Discurso" de Galán, texto que reitera el lazo indisoluble entre tierra y poesía, afirmado en el prólogo: "La poesía está allí. Está en la tierra/ que se abre generosa a las raíces/ para nutrir la flor, que es su poema// La poesía está allí. Está en la tierra, en los álamos cantores/ y en el viento que mueve la voz de los poetas" (66-67). Esa tierra es la tierra del indio, al que la voz poética busca abrazar en los poemas de Manuel J. Castilla, como Pedro, que "regresó a la luna/ por un camino de tambores" en "Cacique muerto" (53), o el chaguancó de "Juan del aserradero", que "quiere olvidar la sierra/ y se duerme en el suelo,/ pero la sierra vuela/ por encima del pueblo,/ se torna una cigarra/ y le asierra su sueño" (54). Una tierra que se piensa una región americana, como en "Hablemos capitán" de Sara San Martín (91-93).

Además de la *Muestra colectiva de poemas*, diversas declaraciones de los autores del grupo revelan el anhelo de encarnar un nuevo perfil de escritor en la región: aquel que lee mucho y de modo sistemático; reflexiona sobre su rol, sobre la poesía y la creación literaria, asume con seriedad su tarea –con la aspiración de consagrarse a la poesía–, y piensa su producción en relación con la tradición literaria latinoamericana y europea, aunque con los pies asentados con firmeza en la tierra de la región. Tal anhelo supone el rechazo de lo que puede describirse como la figura del escritor aficionado, encarnada, según las propias manifestaciones de los poetas del grupo, en los autores "de versos de caramelos", en los "malos literatos", meros traductores del

paisaje que conciben la poesía como un “hobby” o una tarjeta postal.

Muy tempranamente, en una nota publicada en marzo de 1943 en el diario tucumano *La Unión*, Aráoz Anzoátegui afirma: “Ya estamos cansados de los traductores más o menos acertados del paisaje en general”, de los “malos literatos” limitados a “modismos ingenuos” (Martínez Zuccardi, 2012: 391). En 1956, Galán juzga retrospectivamente la significación de La Carpa como una “necesaria” toma de conciencia, que “[a] nosotros nos fue muy útil, pues nos remachó el convencimiento de que la Poesía no es un juego ni un mero desahogo de ‘inquietudes espirituales’, ni una actividad marginal” (Martínez Zuccardi ed., 2019: 366). Y afirma que, en ese marco, “Aprendimos y enseñamos que la Poesía no es un ‘hobby’; que hay que arder en ella como un leño”. Con un espíritu similar, Ardiles Gray considera que la seriedad con que asumen la tarea fue aquello que confirió al grupo su rasgo distintivo:

Y yo creo que esa fue la característica nuestra, que ya no tomábamos ni como una tarjeta postal, folklórica, la literatura, sino como una cosa muy profunda y muy seria. Creíamos en la seriedad de nuestro trabajo literario [...]. Entonces nos dimos cuenta de que para escribir había que leer mucho, había que ser grandes lectores. Y eso fue lo que nos convirtió en otro tipo de escritores que los escritores que hasta ese momento en Tucumán existían, sobre todo los poetas. Porque en Tucumán escribir poesía era muy fácil. Entonces agarraba uno un día de primavera y hablaba sobre el tarco. Otro día sobre el pastor de la montaña. Nosotros empezamos a hacer una reflexión más profunda, la literatura tuvo un rasgo filosófico [...]. Y empezamos a hacer otra cosa. Y en prosa pasó lo mismo. Empezamos a descubrir estructuras mucho más complejas que el versito de caramelito (Martínez Zuccardi, 2018: 198).

La índole de tales reflexiones sobre la propia práctica –en las que se vislumbra la idea de seriedad, consagración, conciencia, autenticidad– sugiere la presencia de una

ideología profesionalista. En su mayoría, los autores de La Carpa pueden ser descriptos –aunque con matices– como escritores “profesionales”, categoría que no se traduce necesariamente –según lo indicado– en términos de trabajo remunerado. Para los miembros de La Carpa, escribir es una actividad principal, si bien la mayoría vive del periodismo, la docencia y otros trabajos. Ellos constituyen su “identidad social” a partir del papel de escritores, en especial de poetas. Para decirlo en términos de Bourdieu, en la práctica literaria reside el “capital simbólico” de sus figuras, en su mayoría desprovistas, por otra parte, de capital social y económico. Este modo de pensarse y de pensar la propia labor es acaso uno de los factores que otorga mayor cohesión al grupo: todos coinciden en el anhelo de convertirse en “auténticos” escritores.

Con esa misma seriedad, rigor y amoroso entusiasmo con que asumen el oficio de escribir, ellos asumen también la función de editar, en un ambiente donde las editoriales literarias prácticamente no existen.⁴ Hasta la década de 1940, editar literatura parece una práctica más bien aislada y escasa, asumida por los mismos autores. En tal sentido La Carpa puede pensarse como una editorial pionera en la provincia. Desde marzo hasta diciembre de 1944, la asociación publica en Tucumán, con el sello editorial “La Carpa”, cuatro cuadernos y boletines, numerados consecutivamente. Cada cuaderno consiste en realidad en un libro completo: el poemario *Tiempo deseado* de Julio Ardiles Gray; *Horacio Ponce*, relatos de Juan H. Figueroa; la ya mencionada *Muestra colectiva de poemas*, y el ensayo *La reforma religiosa y la formación de la conciencia moderna*, de Lázaro Barbieri. Al final de cada cuaderno-libro, se adosan boletines con

⁴ En los primeros años del siglo XX aparecen los que se consideran los primeros libros de literatura publicados en Tucumán: los poemarios *Las edades* de Víctor Toledo Pimentel (1908) y *El poema del agua* de Manuel Lizondo Borda (1909). Interesa mencionar que en años cercanos a los de La Carpa, la revista *Cántico* parece haber intentado un plan editorial, pero llega a publicar un único libro: *La casa muerta* de Alfonso Sola González, en 1940.

noticias de las actividades del grupo, comentarios de libros, breves ensayos, poemas, dibujos, reproducciones de pinturas. Entre 1945 y 1952 aparecen en Tucumán, Buenos Aires y Córdoba diez libros más con el sello de La Carpa (ya no incluyen los boletines, y están realizados de forma individual por sus autores).⁵ La publicación del último de ellos, *Coplas del cañaveral* de Nicandro Pereyra, desencadena una polémica entre su autor y Galán. Desde entonces deja de utilizarse el sello (Martínez Zuccardi, 2012: 318-322).

Con sus libros, en especial con los cuadernos y boletines de 1944, La Carpa inaugura una práctica editorial novedosa. La fuerte impronta colectiva, la independencia respecto de plataformas institucionales y oficiales, la escasez de recursos de financiamiento, el trabajo artesanal conjunto y la notable preocupación por el aspecto gráfico del libro, son algunos de los rasgos que definen esa práctica. En uno de los boletines se describe con estas palabras el propio trabajo editorial: “En La Carpa cosemos nuestros libros que más tarde saldrán a la circulación y a la benevolencia del público. Así entregamos además de la labor personal de cada uno de nosotros, el cariño de todos expresado en el trabajo manual” (Martínez Zuccardi ed., 2019: 81). La preocupación gráfica se manifiesta en el afán de conseguir tipografías especiales (Ardiles Gray recuerda que ellos “hicieron traer” lotes de Garamond para “hacer un trabajo fino de imprenta”), y en la inclusión de dibujos o grabados de artistas como Lajos Szalay, Antonio Berni, Juan Carlos Castagnino, Lino Enea Spilimbergo, Orlando Pierri, José Nieto Palacios, Edmundo González del Real y Juanita Briones, entre otros.

⁵ *Tierras altas de Aráoz Anzoátegui* (Buenos Aires, 1945), *La niebla y el árbol de Castilla* (Salta, 1946), *Esther judía y Canciones a Taluí* (Buenos Aires, 1948), *Primera zafra* (Buenos Aires, 1949) y *Coplas del cañaveral* (Buenos Aires, 1952) de Pereyra, *Se me ha perdido una niña* (Tucumán, 1951) y *Carne de tierra* (Tucumán, 1952) de Galán, *Cánticos terrenales* (Tucumán, 1951) y *La grieta* (Tucumán, 1952) de Ardiles Gray y *Habitante de mí mismo* (Córdoba, 1952) de Julio Ovejero Paz.

Si bien no puede hablarse aún de la emergencia de un mercado editorial local, el proyecto editorial de La Carpa parece dar cuerpo al deseo de un grupo de escritores, quienes, precisamente desde ese lugar de escritores, asumen también el rol de editores, apostando por publicar en la propia región y promoviendo una vida literaria activa en el campo literario propio que por entonces está emergiendo.

Las ediciones de La Carpa contribuyen además a la afirmación de sus integrantes como escritores, por cuanto plasman la voluntad de mostrar y hacer pública una identidad de poetas. La iniciativa misma de formar el grupo y realizar los cuadernos y boletines surge precisamente del afán de mostrar la existencia de un grupo de poetas: “[...] estábamos desesperados porque conocieran [que éramos poetas], [cómo eso iba a quedar solamente entre la intimidad!”, dice Ardiles Gray, al evocar los orígenes de la asociación (Martínez Zuccardi, 2012: 312). La asunción de esa identidad se ve favorecida por el contexto grupal; es una identidad asumida colectivamente. En las publicaciones de 1944 se delinea con nitidez un colectivo, marcado por la primera persona del plural y por expresiones tales como “la comunión que favorece este cobijo” o “esta marcha en común”, indicadoras del modo en que el grupo se concibe a sí mismo, a partir de las nociones de encuentro y coincidencia, de refugio, de proyecto compartido.

En suma, la potente autofiguración colectiva construida por La Carpa se vincula con el rechazo de imágenes de escritor ligadas, por un lado, al amor superficial por la tierra y la región, y por otro, al aficionado que asume la poesía como un *hobby*. A diferencia de ellos, los miembros del grupo se construyen como los primeros poetas auténticos del noroeste argentino, consagrados por completo al oficio, y unidos a la tierra y sus habitantes por un vínculo genuinamente amoroso. La labor editorial es la principal acción que llevan adelante para proyectar esa imagen por la que anhelan –y con el tiempo logran– ser reconocidos.

Novelar Tucumán desde el rechazo y la fascinación: Elvira Orphée

Coetánea de los integrantes más jóvenes de La Carpa (nace en 1922, al igual que Ardiles Gray, y un año antes que Aráoz Anzoátegui), Orphée está muy lejos de la apuesta de La Carpa por escribir y editar en la región. De hecho, ningún libro suyo se publicaría en Tucumán. En una decisión sin duda infrecuente entre las jóvenes de familias relativamente acomodadas del Tucumán de fines de la década de 1930, ella se aleja de la provincia poco después de completar los estudios secundarios, esto es, antes de la creación de la Facultad de Filosofía y Letras, de la publicación de la revista *Cántico* (que incluye en cambio los primeros escritos de su amiga y compañera de colegio Leda Valladares) y de la conformación misma de La Carpa. Es decir, Orphée se va antes de la incipiente agitación literaria de los años cuarenta. Sin embargo, y pese a ese temprano alejamiento, parece no poder dejar de escribir sobre Tucumán, ámbito representado –aunque sin ser nombrado– en su primera novela, *Dos veranos* (1956), en varios cuentos y en su novela más celebrada, *Aire tan dulce* (1966).⁶

⁶ Según las declaraciones de la propia Orphée en diversas entrevistas, ante la muerte de la madre y la perspectiva de un nuevo matrimonio de su padre, ella decide trasladarse a Buenos Aires. Allí cursa la carrera de Letras. A fines de la década de 1940 obtiene una beca para continuar estudios en Madrid. De Madrid se va a París. De regreso en Buenos Aires, da a conocer su primer texto en *Sur* en 1951 (el relato “Las dos casas”, incluido en el n° 198) y publica su primer libro, la novela *Dos veranos*, en 1956 por el sello Sudamericana. A fines de los cincuenta y comienzos de los sesenta, ya casada con el pintor Miguel Ocampo, volvería a vivir unos años en París y también en Roma, donde Ocampo ejerce funciones diplomáticas. En Europa escribe su segunda y su tercera novela: *Uno* (Compañía General Fabril Editora, 1961) y *Aire tan dulce* (Sudamericana, 1966), publicadas en Buenos Aires, donde se radica luego. Sus siguientes libros son: *En el fondo* (Galerna, 1969), *La última conquista de El Ángel* (Monte Ávila, 1977), *La muerte y los desencuentros* (Fraterna, 1989) y los volúmenes de relatos *Su demonio preferido* (Emecé, 1973), *Las viejas fantasiosas* (Emecé, 1981) y *Ciego del cielo* (Emecé, 1991). Por *Aire tan dulce* obtiene el Segundo Premio Municipal de novela y por *En el fondo*, el Primer Premio Municipal de novela. En los últimos lustros, parte de su

Su carrera literaria se inicia y desarrolla en el campo literario porteño. Y también a diferencia de los autores de La Carpa, su entrada en escritura no es colectiva sino individual y más bien solitaria. *Orphée* publica su primer texto en la revista *Sur*, por iniciativa de José Bianco. Luego su participación en la revista sería más bien esporádica. No forma parte de grupos literarios ni de instituciones; sí cultiva vínculos individuales con figuras como Alejandra Pizarnik, Octavio Paz, Elsa Morante, Alberto Moravia, Italo Calvino, Juan Liscano, Juan José Hernández o la mencionada Leda Valladares.

El lazo que une a *Orphée* con su lugar de origen es complejo y ambiguo. Está atravesado por tensiones y contradicciones nunca resueltas, que se manifiestan en distintos planos: el de la recepción crítica de su obra, el de la construcción de su figura de autora, y sobre todo en el de su escritura. En el plano de la recepción, resulta curioso que, siendo una autora tucumana que además escribe sobre la provincia, haya sido excluida, durante el siglo XX, de los estudios sobre la literatura de Tucumán y del noroeste argentino, como he explicado antes (Martínez Zuccardi, 2020a). Solo de modo reciente pueden encontrarse estudios dedicados a *Orphée* en relación con la literatura de la provincia, como –más allá de breves menciones en los trabajos de Poderti (2000), Corvalán (2008) y Lagmanovich (2010)–, los de Mena (2013, 2020), Valdez Fenik (2022) y los propios (Martínez Zuccardi 2020a, 2020b, 2021, 2022). Entiendo que esa histórica exclusión puede estar relacionada, por un lado, con el despectivo rechazo de Tucumán que manifiesta *Orphée* en declaraciones y entrevistas, y también con

obra ha sido recuperada desde el campo editorial, a partir de la reedición de *La muerte y los desencuentros* por la Fundación Victoria Ocampo en 2008, de *Aire tan dulce* por Bajo la luna en 2009 y de *Dos veranos* por Eduvím en 2012. Cabe destacar la reciente publicación, a comienzos de 2024, del volumen *Dos novelas* por Fondo de Cultura Económica, que reúne *Aire tan dulce* y *La última conquista de El Ángel*.

la representación negativa de la provincia que dibuja su narrativa.

Ese rechazo por el lugar de origen es en realidad más matizado de lo que en principio parece. Tucumán y la infancia en la provincia constituyen un núcleo fundamental al que *Orphée* apela a la hora de construir una imagen de sí. Y aunque ese núcleo es en principio denostado y rechazado, al mismo tiempo se reconoce en él un costado fascinante capaz de proyectar una importante cuota de atractivo sobre la propia figura, como la de una autora que pudo dar el salto “al mundo” desde el “obstáculo” de la provincia. La revisión de algunas entrevistas, publicadas entre la década de 1960 y los años próximos a su muerte, permite advertir que *Orphée* insiste en traer a colación su nacimiento en Tucumán, y la infancia transcurrida en la provincia, como –si bien no lo dice en esos términos– una suerte de destino geobiográfico que la define y que signa su obra. En un extenso reportaje audiovisual de 2005, se presenta a sí misma a partir del nombre y el lugar de procedencia: “Soy Elvira *Orphée* [...]. Vengo de Tucumán, que no es el paraíso terrenal” (Audiovideoteca 2005: 0: 26). Tucumán es desmitificado apenas nombrado: se cuestiona la extendida visión idílica de la provincia como un espacio geográficamente privilegiado, de naturaleza exuberante y prodigiosa, que desde comienzos del siglo XIX le valió a Tucumán motes tales como “edén de América” o “jardín de la república”.

Las entrevistas muestran que el vínculo entre *Orphée* y Tucumán es visceral, y está hecho de odios y rencores, de olores que persisten y también de cierta fascinación. Declaraciones lapidarias como “El día que me fui de Tucumán fue el más feliz de mi vida” (Brizuela, 2009), “Sabía que me había ido de Tucumán para siempre” (“Admiro todo”, 2011), y “En Tucumán no hubiera escrito ni mi nombre” (Audiovideoteca 10:07), conviven con otras en las que se reconoce la persistencia de un fuerte e inevitable lazo con el lugar de origen: “El mundo provinciano siempre me está embebiendo, traspasando” (“Todo escritor”, 1985). Y al evocar

la partida de Tucumán reconoce que “yo a Tucumán creía habérmelo sacado de encima salvo por dos cosas: los odios y los olores. No el olor de las rosas, no, que siempre me parecieron tontas, sino el de las flores de los naranjos de las calles, que era impresionante. Todavía lo tengo en mí” (“Admiro todo”, 2011). El costado atractivo de Tucumán estaría dado por lo que Orphée describe como un misterio, una nota de demencia y locura, y en especial, una poesía que define a la provincia: “La vida en la provincia es inmensamente fascinante. Crecer en Tucumán me parecía mágico de niña. La provincia y sus supersticiones me dieron un sentido de misterio, una experiencia poética (Díaz, 2007: 25, traducción mía).

Hay una conciencia reflexiva sobre el origen provincial y una suerte de uso estético y estratégico de ese origen, que es de algún modo capitalizado como un valor en la construcción de una figura de autora que desde Tucumán pudo llegar al mundo: “La provincia, por un lado es un obstáculo, pero sin este punto de partida, no hubiera podido crecer para saltarlo”, afirma (“Todo escritor”, 1985). Y ante la pregunta acerca de si le gusta la vida que ha vivido, responde: “Me gusta, tal vez por el hecho de haber nacido en Tucumán y haber llegado al mundo. Si hubiera nacido en el sitio más lindo, en el más excitante, hubiera tenido todo dado sin haber podido conocer los matices” (Zaragoza, 1974). Orphée asume la opción por la provincia como una elección casi consciente: “Supongo que podría decirse que elegí utilizar la provincia en lugar de sufrirla” (Díaz, 2007: 26, traducción mía).

Ahora bien, ¿cómo es representada la provincia en su obra? La mencionada opción por la provincia ya está en su primer libro, *Dos veranos* (1956), en donde elige explorar un universo de provincia desde el punto de vista de Sixto Riera, un mestizo pobre y huérfano que trabaja como sirviente. La novela despliega una visión conflictiva de la provincia, construida –lejos de una mirada idílica regionalista–, como un precario mundo de carencias, incomodidades, rabias y

humillaciones. En un elogioso comentario de *Dos veranos* publicado en *Sur*, Rosa Chacel define a Orphée como “un novelista feroz”, haciendo hincapié en el uso del masculino. Una definición que probablemente se relaciona, según he analizado antes (Martínez Zuccardi, 2022: 295-297), con las audaces elecciones para su debut literario, muy distintas de las tomadas por otras escritoras en el momento.

Su tercera novela, *Aire tan dulce* (1966), construye también un universo provinciano que evoca el Tucumán natal, sin jamás nombrarlo. De una prosa que alcanza una intensidad poética notable, la cuidada complejidad narrativa del texto remite a Juan Rulfo, muy admirado por Orphée en la época, y también a William Faulkner. La novela está contada directamente desde las conciencias de tres personajes, sin mediación de figura de narrador alguna: la adolescente Atalita Pons, su abuela Mimaya, y el joven Félix Gauna, unido a la primera por una visceral relación de amor-odio. Se trata de personajes –sobre todo Atalita y Félix– imposibilitados para decir el amor, y transidos por un afán de absoluto, por una aspiración de grandeza que los lleva a encontrar en el mal la salida creadora ante una plana vida provinciana.

Si bien Tucumán nunca aparece nombrado, hay referencias concretas a la ciudad y su entorno: se mencionan las cuatro avenidas que delimitan el centro de San Miguel de Tucumán, así como la calle Muñecas, la avenida Alem, la plaza Independencia, Yerba Buena, el Aconquija, los ingenios azucareros; hasta se alude a la imagen de “jardín de la república”, para refutarla y convertirla en objeto de burla. La ciudad está, desde un comienzo, ligada a la mentira, en el discurso de Félix:

... la ciudad del nombre embustero. Promesa mentirosa de noches transitadas por luciérnagas que alumbran correrías de aventureros y de santos. Si viviera en otro sitio, lejano, la imaginaría llena de naranjos que perfuman todo el año, de mujeres maravillosas, de plazas encantadas. Pero vivo en ella y no consigo imaginármela (Orphée, 2009 [1966]: 9).

El nombre de la ciudad es pensado como una mentirosa promesa “de noches transitadas por luciérnagas”, que recoge uno de los diversos orígenes que se han señalado para la palabra Tucumán como tierra de los tucu tucu, especie de luciérnagas conocidos como tuquitos, que abundan en la provincia (Páez de la Torre, 1987: 15).

La relación de la ciudad con la mentira es reiterada con insistencia: “Cuatro avenidas marcan el final del asfalto en la ciudad de belleza mentida, después vienen las calles por donde no se puede andar en día de lluvia” (Orphée, 2009 [1966]: 15); “La ciudad que sus habitantes sin imaginación, y prácticamente sin habla, se ingenian para presentar a los extraños como un idílico decorado de jazmines. Pero ese decorado, si en algún lado existe, es sólo el telón para ocultar lo terrible. Esta torpe vida” (66). Se trata de una parodia de ciudad, de una ciudad pueblerina que en realidad no es ciudad; de una réplica falsa, carente de belleza, de imaginación, de habla, de luz:

Los macilentos letreros luminosos solo sirven para acentuar la falta de luz, las conversaciones de la gente para acentuar su soledad, su parodia de lujo para acentuar su chafalonía. Parodia. Esta parodia de ciudad. Si hubiera leído su nombre sin conocerla, lo habría repetido en voz baja imaginándole rincones bautizados por leyendas. ... Y eso es lo que pretende, que la confundan con la belleza. Pero viviendo en ella no es posible olvidar su cara polvorienta y tediosa, sus mosquitos, su olor a melaza y barro podrido de sus ingenios suburbanos. No es posible olvidar su desdén por la aventura y el destino (20).

Además de la mentira, la ciudad está directamente ligada con el mal, “el inmenso y esplendido mal”, “el mal luminoso y máximo” (168). Los personajes parecen recurrir al mal como un modo de combatir la insignificancia de la ciudad. Félix confiesa:

Sin embargo, yo quise ser un santo. Alguna vez lo quise. Me lo habrá impedido la ciudad. Porque la ciudad, que con ese nombre de azahar y de luciérnaga exige santos, se encarga de triturarlos en embrión. A decir verdad, yo quería ser santo solo los días de procesión. Que eran lindos no lo puede negar nadie. En la plaza se hinchaban los azahares. Uno comía a Dios en un azahar. Daba ganas de llorar la tibieza del aire, y parecía verdaderamente inmortal el alma. ... Si siempre Dios hubiera tenido olor a azahar, yo no estaría obligado a ser el peor de los hombres. Pero tiene también olor a cura (88-89).

El fragmento traza una suerte de oposición. Por un lado, el aire tibio de la ciudad –cifrado en el perfume y la belleza de los azahares– que impulsa, en un arrebato de éxtasis casi místico, a la divinidad y al sentimiento de inmortalidad (“uno comía a Dios en un azahar”; “parecía verdaderamente inmortal el alma”). Y en el polo opuesto al olor a azahar, el “olor a cura”, que sugiere el peso de la institucionalidad de una sociedad opresiva. Félix la maldice como una “ciudad mezquina, ordinaria, ruin”, una “polvorienta ciudad geométrica, de una tonta y tranquila geometría”, una ciudad que vuelve insignificantes a sus habitantes: “La insignificancia se nos instala en la fachada y nadie sabe lo que hay dentro” (164).

Los ejemplos citados muestran que la representación de la provincia en la novela más conocida de Orphée adquiere signos en verdad terribles, que conducen a la destrucción. Al mismo tiempo, *Aire tan dulce* es un exponente cabal de la decisión de Orphée de hacer un uso estético de la provincia, tomando el costado fascinante, ligado a la locura, el misterio, la poesía. Así, la provincia, con todo su peso destructor, se torna, en la imaginación de la autora, una potencia creadora.

“Fundar” la novela de Tucumán: Hugo Foguet

Nacido en 1923, un año después que Orphée, la trayectoria de Hugo Foguet también se ve alejada de la labor colectiva de revistas y grupos. Pero a diferencia de Orphée, Foguet despliega su carrera en Tucumán, en donde se publican varios de sus libros, a excepción de sus dos novelas: *Frente al mar de Timor* (1976) y *Pretérito perfecto* (1983), editadas por los sellos porteños Granica y Legasa respectivamente.⁷ Y también a diferencia de Orphée, Foguet es un autor ampliamente atendido por los estudios sobre la literatura de Tucumán y del noroeste argentino, tanto en trabajos clásicos al respecto –Lagmanovich (1974), Corvalán (2008),

⁷ Para referir la trayectoria del autor, sigo los datos aportados por Aráoz (2008, 2014). Foguet desarrolla la mayor parte de su carrera literaria en Tucumán. En 1956 aparece publicado su primer cuento, “Fantasmas”, en el diario tucumano *La Gaceta*. Desde entonces, continuaría colaborando con cierta asiduidad en ese diario. Sus dos primeros libros (ambos de cuentos: *Hay una isla para usted* de 1962, y *Advenimiento de la bomba* de 1965), publicados en ediciones muy limitadas, son retirados de circulación por el propio autor debido a sus innumerables erratas. Su tercer libro, la novela *Frente al mar de Timor* (1976), es editado en Buenos Aires por Granica. Publicaría luego dos volúmenes de poemas en Tucumán (*Lecturas* en 1973, y *Los límites de la tierra: en el Canal* en 1980), antes de la aparición de *Pretérito perfecto* (1983), su libro fundamental, editado en Buenos Aires por Legasa, gracias a la intervención de Jorge Lafforgue. Desde un comienzo, su obra es premiada en el campo literario local: *Hay una isla...* es distinguido en un certamen de obras inéditas organizado por el Consejo Provincial de Difusión Cultural; *Advenimiento...* recibe el Premio Bienal “Pablo Rojas Paz” en 1968; *Lecturas*, el Premio Bienal “Ricardo Jaimés Freyre” en 1973; *Los límites...*, el segundo galardón en la Bienal de Poesía de 1981; *Pretérito perfecto*, el premio bienal “Pablo Rojas Paz” en 1982. Ese mismo año, obtiene una distinción fuera del ámbito de su provincia, en el Primer Concurso Internacional de cuentos, con un jurado integrado por Jorge Luis Borges, Enrique Pezzoni y José Donoso. Póstumamente aparecen los libros *Naufragios* (1985, que recoge sus volúmenes de poesía anteriores) y el libro de cuentos *Convergencias* (1986). La obra de Foguet también ha sido reeditada en los últimos lustros, con la publicación de su *Obra poética* en 2010 (coeditada por del Dock y la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán), del volumen *Playas*, que reúne su narrativa breve (publicado también en 2010 por la Facultad citada), de *Pretérito perfecto* (por Eduvim en 2015) y de *Frente al mar de Timor* (una coedición de Edunt y Eduvim, publicada en 2023).

Flawiá de Fernández y Steinberg de Kaplan (1985)–, como en investigaciones más recientes –Mena (2015), Gutiérrez (2015), Geirola (2018), y sobre todo Aráoz (2008, 2014)–. Precisamente las dos novelas mencionadas giran casi obsesivamente alrededor de Tucumán, en el marco de un mar de referencias culturales de la vasta biblioteca internacionalista del autor. Su condición de marino (como jefe de máquinas de los barcos, Foguet viajó por el mundo) singulariza la imagen de autor de este escritor tucumano. Me concentraré aquí en el modo en que, en su último libro, se construye una imagen de “fundador” de la novela en Tucumán. Para ello, Foguet hace *tabula rasa* con la tradición, y en esa operación impugna, por medio de la ficción, otras figuras autorales, entre ellas la de *Orphée*.

Veamos entonces. *Pretérito perfecto* ha sido descrip- ta como una novela “laberíntica”, “sorprendente, moderna, universal, humorística, filosófica” (Corvalán, 2008: 172-82), una “novela biblioteca” y “un gran artefacto literario y un archivo de la cultura” (Aráoz, 2014: 206), una “novela ecléctica y desbordante”, signada por la irreverencia y por un “realismo desatinado”, dado por la acumulación de componentes diversos y heterogéneos que quiebran el efecto de realismo (clásico) (Gutiérrez, 2015: 311-14). El propio Foguet la describe como una “novela puchero a la que le echamos de todo” (“La fundación”, 1983: s/p). Se trata, según otra acertada definición de Octavio Corvalán (2008), de una novela “conversada”. En el marco de los días agitados de revueltas estudiantiles y represión policial, conocidos como el “Tucumanazo” (que se extienden aproximadamente entre 1969 y 1972), alternan dos conversaciones. Por un lado, las del escritor Ramón Furcade con Clara Matilde de la Concepción Navarro Páez de Sorensen, anciana centenaria, representante de una nobleza del azúcar decrepita y casi extinguida. Por el otro, las apasionadas discusiones de un grupo de intelectuales que hablan interminablemente de literatura, filosofía, psicoanálisis, teorías antropológicas; discurren sobre el lenguaje y las religiones, y analizan el

pasado y el presente de su ciudad. Ellos son Maximiliano –uno de los narradores del texto–, el poeta Arturito, el especialista en literatura francesa Patricio Santillán, Solanita Jimeno –una suerte de oveja descarrizada de la noble familia de Clara Matilde–, el crítico de Buenos Aires que llega a Tucumán como jurado de un concurso literario, y –entre otros– la Negra Fortabat, una ficcionalización de Elvira Orphée.

Hay varios personajes de escritores en la novela. Interesan aquí sobre todo dos: Furcade, casi una máscara de Foguet, autor de una novela que se está escribiendo en *Pretérito perfecto* y que no es otra que la que leemos, y la Negra Fortabat, la escritora “tucumana pero repugnada”, llegada desde Buenos Aires luego del “circuito París Roma” (Martínez Zuccardi, 2020b). Si Furcade es una suerte de proyección autoral, una imagen de escritor deseada, la Negra Fortabat es por el contrario, una contrafigura, una anti-imagen de autor. Furcade (Foguet) sería quien viene a fundar la nueva novela de Tucumán, mientras que Fortabat (Orphée) sería rechazada en el contexto de la más amplia impugnación a la tradición literaria local. Tal rechazo está probablemente ligado a esa imagen de escritor marino mencionada antes, que pertenece y no a Tucumán, que se aleja de la provincia durante largos períodos, como si la perspectiva dada por la distancia habilitara de algún modo a Foguet a desplegar su visión crítica.

Otros escritores de Tucumán aparecen nombrados en el marco de una crítica devastadora de la literatura de la provincia, que va desde el Modernismo y el influjo de James Freyre en poetas de la década de 1920 (en especial Luis Eulogio Castro, que se suicida muy joven), alguna alusión velada al grupo La Carpa, y a autores más cercanos a Orphée como Juan José Hernández. La poesía de Arturo Álvarez Sosa (el personaje del poeta Arturito) no entraría en esta crítica, por cuanto él encarnaría una poesía nueva, del presente –como la novela de Furcade que se está escribiendo en *Pretérito perfecto* encarnaría, según indico más adelante,

la novela del presente–. El personaje de la Negra Fortabat, en cambio, es denostado y hasta burlado. Se la postula como epítome de todo aquello de lo que se abomina y debe ser superado, en particular la supuesta apelación a estereotipos propios de una provincia representada como chata, mezquina, beata, apartada de los grandes centros urbanos, quieta, asfixiante:

Para la Negra siempre seremos suburbanos y así aparecemos en sus novelas: curcunchos de puro mezquinos, chismosos, envidiosos, ahogados por una ciudad chata, oscura y pegajosa. Es tan provinciana esa literatura que me río y la Solanita ríe y le dice a la Negra que no hay como las puteadas autóctonas (Foguet, 2015 [1983]: 29).

“Me cago en el color local, mi querida, [...] en tu aire tan dulce”, dice otro personaje de la novela, en una expresa alusión al título del tercer libro de *Orphée* (45). Hay que aclarar que, en *Pretérito perfecto*, no se habla de la prosa de la Negra Fortabat ni se discute su obra en el plano estético (ella es presentada como autora de “tres novelas admirables” que “se defienden a puñaladas”, y su talento es reconocido: “lástima que a la Negra no la tengamos de este lado con lo inteligente que es y el olfato que tiene” –31–); lo que se discute es la representación que hace de la provincia. Y en ese punto se extrema, hasta la hipérbole, la crítica a Fortabat/*Orphée*, para marcar, por contraste, el grado de ruptura que, respecto de esa forma de representar Tucumán, supone la novela de Furcade/Foguet. Esta última es la novela que se está pensando en *Pretérito perfecto*, y que prefiere acaso un Tucumán más intelectual, dinámico, moderno y abierto al mundo que el Tucumán que se le adjudica a la Negra. Porque un elemento que distingue la novela de Foguet, de novelas anteriores sobre la provincia, es su mirada sobre el Tucumán del presente. Por citar algunos ejemplos, la historia narrada en *El inocente* (1964), de Julio Ardiles Gray, transcurre en el Tucumán de la gran huelga cañera de 1927; la de *Aire tan dulce* (1966) –aunque sin referencias temporales

explícitas- nos remonta al Tucumán de la infancia y adolescencia de Orphée, esto es, a las décadas de 1920 y 1930; la de *La ciudad de los sueños* de Hernández (1971), a los años de migraciones masivas de las provincias a la capital del país, con fechas muy concretas que van de 1944 a 1947. En *Pretérito Perfecto*, en cambio, está el Tucumán de años muy próximos al momento de escritura misma de la novela: la época del “Tucumanazo”, de las revueltas estudiantiles, de la vida bohemio-intelectual de los diarios y de bares como la Cosechera. Este Tucumán no está exento de violencia y contradicciones, y se mezcla con aquel de la tradición conservadora de las oligarquías azucareras del que habla Clara Matilde con Furcade. Convergen así “lo rural y lo urbano, lo tradicional y lo moderno, lo mítico y lo secular” (Aráoz, 2008: 66), lo autóctono y lo afrancesado, en una novela en la que todo parece caber.

Si se consideran sus propias declaraciones, es posible advertir que Foguet y Orphée escriben desde un vínculo muy disímil con el lugar de origen. Mientras Orphée sugiere que escribe desde el desgarramiento, casi como para “sacarse a Tucumán de encima” (“elegí utilizar la provincia en lugar de sufrirla”), Foguet piensa su escritura como una expresión de amor por ese lugar. Confiesa que pese al ruido de las salas de máquinas de los buques donde escribía, “lograba aislarme y recrear mi provincia y las cosas que más quiero. El libro es en cierta forma la expresión del amor que siento por el lugar en que naci” (“El oficio”, 1982: s/p).

Recapitulando: Foguet exacerba el rechazo de la figura y la obra de Fortabat/Orphée para mostrar, con la fuerza del contraste, cuán disruptivo y “fundante” es el modo de novelar Tucumán que *Pretérito perfecto* está proponiendo. Al construir a la Negra/Orphée como una contrafigura de escritor, Furcade/Foguet emerge como precursor de un nuevo modo de novelar Tucumán. Descartado todo antecedente, *Pretérito perfecto* se abre camino como una novela liminar que vendría, según la aspiración del propio Foguet, a fundar literariamente Tucumán. En definitiva, la figuración

de *Orphée* permite a Foguet figurarse a sí mismo a partir de esa imagen fundacional.

Consideraciones finales

Los autores de *La Carpa*, *Orphée* y *Foguet* configuran tres modos muy diversos de ser escritor y de escribir sobre Tucumán y la región. Quienes integran *La Carpa* elaboran una autorrepresentación colectiva como los primeros poetas auténticos del noroeste argentino, unidos a la región por un vínculo afectivo genuino. Aspiran además a renovar la vida literaria local con la impronta profesional con que asumen la tarea de escribir y de editar. *Orphée* emerge, en cambio, como una tucumana que en principio rechaza su provincia a la vez que se ve atraída por ese lugar de origen para convertirlo, a la distancia, en objeto de escritura. También por momentos a la distancia, en su recorrer el mundo como marino, *Foguet* añora la provincia, que aspira a fundar literariamente a partir del enfático rechazo de la tradición local anterior y la consecuente construcción de una imagen de fundador de la novela de Tucumán.

Los lugares son también representados de modos muy diversos. Son, en verdad, distintos lugares. Retomando las palabras de Juan José Saer utilizadas como epígrafe de este trabajo, el lugar no es tanto un espacio exterior como un lugar “que está más bien dentro del sujeto” y que impregna “con su sabor peculiar, lo escrito”. Mientras *La Carpa* poeteiza una región que es la tierra y la poesía, una tierra americana e indígena, hermanada con el habitante de la región, *Orphée* y *Foguet* se concentran en la ciudad de Tucumán. Para *Orphée* es una ciudad sin nombre que parece evocar la que ella conoció en su temprana juventud: una ciudad agobiante, ligada a la mentira y al mal, a la vez que fascinante y llena de misterio y de poesía. La de *Foguet* es otra ciudad, la moderna y convulsionada del presente del autor, signada

por los sucesos del Tucumanazo, y pensada y resignificada en las incansables conversaciones del grupo de intelectuales que protagoniza *Pretérito perfecto*.

En este trabajo he querido llamar la atención sobre esta diversidad, acerca de la que no tengo aún explicaciones ni respuestas, sino más interrogantes que los del comienzo. ¿Estas distintas trayectorias, estas distintas construcciones del propio rol de escritor, estas representaciones tan diferentes del espacio de la provincia y la región, hablan acaso de una literatura de Tucumán y del noroeste que, ya desde el momento mismo de su incipiente “profesionalización” y configuración como un ámbito específico, muestra signos de complejidad y diversidad? ¿Cuáles son las implicancias de estos signos? ¿Se trata de una singularidad del caso tucumano y norteño? ¿Qué ocurre en otros espacios locales? ¿Cómo ingresa la dimensión de lo político? ¿Esas distintas trayectorias, individuales y colectivas, o la elección de la ciudad o la región como lugar, pueden pensarse en relación con determinadas opciones políticas? Son preguntas que dejo inscriptas aquí para abrir posibles reflexiones futuras.

Bibliografía

- Agudo, M. A. et al. (1944). *Muestra colectiva de poemas*, Tucumán: La Carpa.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (1997 [1983]). “La Argentina del Centenario: campo intelectual, vida literaria y temas ideológicos” en *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos Aires: Ariel.
- Aráoz, I. (2008). *Naufragios de mar y tarco en flor. La escritura de Hugo Foguet (1923-1985): Su obra literaria entre las décadas del sesenta y del ochenta*, Tucumán: IIELA, UNT.
- (2014). *Pequeño fuego: La escritura de Hugo Foguet*, Tucumán: IIELA, UNT.

- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: FCE.
- Billone, V. (1972). “Revistas literarias tucumanas. De *El Porvenir* (1882-1883) a la *Revista de Letras y Ciencias Sociales* (1904-1907)”, *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, vol. XVII, n° 23.
- (1985). “Primera parte” en Billone, V. A. y Marrochi, H. (comps.). *La actividad poética en Tucumán (1880-1970). Esquema y muestrario*, Tucumán: Voces.
- Bourdieu, P. (2003 [1967]). “Campo intelectual y proyecto creador” en *Campo de poder, campo intelectual*, Buenos Aires: Quadrata.
- Brizuela, L. (2011). “Retrato de una rebeldía”, *ADN cultura, La Nación*, 28 noviembre.
- Cántico. *Poesía y poética* (1940), n° 1-3, agosto-diciembre.
- Corvalán, O. (2008). *Contrapunto y fuga: (Poesía y ficción del NOA)*, Tucumán: Humanitas.
- Díaz, G. (2007). *Women and Power in Argentine Literature: Stories, Interviews and Critical Essays*, Texas: University of Texas Press.
- Flawiá de Fernández, N. y Steimberg de Kaplan, O. (1985). *Tucumán siglo XX: perfiles estéticos y narrativos*, Tucumán: El Graduado.
- Foguet, H. (2015 [1983]). *Pretérito perfecto*, Villa María: Eduvim.
- Geirola, G. (2018). *El espacio regional del mundo de Hugo Foguet*, Buenos Aires/Los Angeles: Argus-a.
- Gramuglio, M. T. (1992). “La construcción de la imagen” en Tizón, H. et al. *La escritura argentina*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral/ La Cortada.
- Gutiérrez, V. (2015). “Irreverencia, desatino y heterogeneidad en *Pretérito perfecto* (1983) de Hugo Foguet”, *Revista de crítica literaria latinoamericana*, año LXI, n° 81.
- Lagmanovich, D. (1974). *La literatura del noroeste argentino*, Rosario: Biblioteca.
- (2010). *Ensayos sobre la cultura de Tucumán*, Tucumán: Centro Cultural Alberto Rougés.

- Martínez Zuccardi, S. (2012). *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)*, Buenos Aires: Corregidor.
- (2018). “Testimonios de Julio Ardiles Gray, un ‘merodeador’ de la Facultad de Filosofía y Letras a comienzos de los ‘40”, *Humanitas. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, año XXIX, n° 37.
- (2020a). “Provincia y figura de autora en Elvira Orphée”, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, vol. 74, n° 2.
- (2020b). “Novelar Tucumán (Elvira Orphée, Hugo Foguet)”, *Anclajes*, vol. XXIV, n° 3.
- (2021). “Rebeldía, provincia, enfermedad. Autofiguración en *Aire tan dulce* de Elvira Orphée”, *CELEHIS. Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, año 30, n° 41.
- (2022). “Provincia y novela en los inicios literarios de Elvira Orphée: *Dos veranos* (1956)”, *Recial*, vol. XIII, n° 22.
- , ed. (2019). *La Carpa. Cuadernos y boletines de 1944*, Tucumán: Humanitas.
- Mena, M. (2013). “Sentir los ojos en un *Aire tan dulce*” en Massara, L. et al. (eds.). *Literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones*, vol. 3, San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy.
- (2015). “Tucumán: lugar de la ausencia imperfecta. Acerca de la novela *Pretérito perfecto* (1983) de Hugo Foguet”, *Convivencia*, año 1, n° 2.
- Myers, J. (2004). “Pasados en pugna: la difícil renovación del campo histórico argentino entre 1930 y 1955” en Neiburg, F. y Plotkin, M. (comps.). *Intelectuales y expertos. La constitución del conocimiento social en la Argentina*, Buenos Aires: Paidós.
- Orphée, E. (2009[1966]). *Aire tan dulce*, Buenos Aires: Bajo la luna.
- Páez de la Torre, C. (h) (1987). *Historia de Tucumán*, Buenos Aires: Plus Ultra.

- Poderti, A. (2000). *La narrativa del noroeste argentino*, Salta: Milor.
- Premat, J. (2009). *Héroes sin atributos: Figuras de autor en la literatura argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- S/A (1982). “El oficio de escribir”, *La Tarde*, 4 julio.
- S/A (1985). “Todo escritor escribe lo que le gustaría leer”, *La Prensa*, 1 diciembre.
- S/A (2005). “Audiovideoteca de escritores: Elvira Orphée”, Audiovideoteca de Buenos Aires, sept. www.audiovideotecaba.com/elvira-orpheee.
- S/A (2011). “Admiro todo aquello que yo soy incapaz de hacer”, *Página 12*, 25 julio. www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espactaculos/4-22392-2011-07-25.html.
- Scarano, L. (2014). *Vidas en verso: autoficciones poéticas (estudio y antología)*, Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral.
- Valdez Fenik, G. (2022). “Marcas de lo territorial en la escritura de Elvira Orphée. Pautas para una relectura en clave feminista”, *Telar*, n° 29.
- Zaragoza, C. (1974). “Con Elvira Orphée”, *La Nación*, 1 julio.

VIII. El LP *La piel del pueblo* de “Pepe” Núñez, la escena del folklore social de los años sesenta en Tucumán y la destrucción operada en la última dictadura

FABIOLA ORQUERA

A pesar de ser epítome de la poética de Tucumán en los años sesenta, cuando esta provincia era un polo del arte social, *La piel del pueblo*, de José Antonio “Pepe” Núñez, es una obra solo conocida por sobrevivientes de la dictadura, y carece de estudios que contribuyan a darle un lugar en la historia del folklore y de la literatura en Argentina. En este sentido, está ausente en notables libros que contemplan la producción de esa década, como *Variaciones del ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al “folklore” argentino* (2009), y en *Cien años de música argentina* (2013) de Pujol, e incluso en los que se centran en el aspecto político, como *El silencio y la porfía* (1985) de Gravano –quien nombra “Tristeza” entre los temas populares de los años sesenta, sin mencionar a su autor–, *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad / utopía, persecución y listas negras en Argentina, 1960-1983* (2008) de Marchini, *Militancia de la canción* (2011) de Molinero, y “A Brief History of the Militant Folk Song Movement in Latin America” (2015) de Molinero y Vila. Solo Portorrico (2004) da una entrada para “Los hermanos Núñez” (Portorrico, 2004: 279), mientras que un artículo de Guerrero (2016: 5), ubica a estos hermanos como adherentes al “Movimiento Nuevo Cancionero”, dentro de un espectro ampliado espacial y temporalmente, que incluye a Cuchi Leguizamón, Horacio Guarany y a León Gieco.

En cambio, José Antonio “Pepe” Núñez (Salta, 1938-Tucumán, 1999)¹ gozó de un importante reconocimiento a nivel provincial y regional. Por ejemplo, cinco canciones suyas –“Chacarera del 55” y “Agüita demorada”, compuestas con su hermano Gerardo; “Gato panza arriba” y “Letanía por Juana”, con Juan Falú, y “La media pena”, en la que es autor de letra y música– integran el libro *Tucumán canta. Cancionero popular tucumano para el aula*, compilado por Violeta Hemsy de Gainza, y publicado por el gobierno de la provincia en 2010. En el prólogo la compiladora señala que realizó una elección acotada, priorizando a músicos y poetas pioneros en la segunda mitad del siglo XX.²

Pepe y su hermano Gerardo saltaron a la fama en 1958, al componer “Chacarera del 55”, y en 1964 se presentaron de forma improvisada en el Festival de Cosquín. En una visita a Salta el 5 de enero de 1967, salieron dos notas en *El intranigente* y en *El tribuno*, en las que se subrayaba el carácter exploratorio y de resistencia al mercado que caracterizaba su música. El retorno democrático los encontró convertidos en figuras del nuevo folklore argentino. En 1984, *La Gaceta* le dedicó una nota al recital “Reencuentro”, presentado en el Teatro San Martín de Tucumán, junto a Juan Falú, que por entonces volvía del exilio. En una nota escrita por Sibila Camps en 1988, en la revista *Alternativa musical argentina*, esta autora advierte que eran considerados, por los músicos del movimiento que llevaba ese nombre, como “referentes históricos”, al mantener vivo “el patrimonio cultural de su comunidad”, y cuestionar la mercantilización de la música.³

1 En adelante, nos referiremos a este músico por su nombre artístico, para diferenciarlo de su hermano.

2 Las otras obras pertenecen a Atahualpa Yupanqui, Rolando “Chivo” Valladares, Osvaldo “Chichi” Costello, Luis “Pato” Gentilini, Néstor “Poli” Soria, y a recopilaciones de Leda Valladares e Isabel Aretz.

3 Entre los músicos predilectos de AMA se encontraban Cuchi Leguizamón, Remo Pignone, Ramón Ayala, Aníbal Sampayo, Chacho Muller, Carlos Di Fulvio, Miguel Simón, Osvaldo Pugliese y Astor Piazzolla. Este grupo surgió en 1984, inspirado en Músicos Independientes Asociados, formado en la década del setenta (López, 2011).

Por ende, ya eran reconocidos más allá del noroeste, a pesar de la dificultad que enfrentaban para difundir sus propias interpretaciones, tal como se advierte en una entrevista en el diario *Sur* de Buenos Aires (Romero Escalada, 1990). En dicha nota, se señala que el disco *A cantar corazón*, grabado junto al guitarrista Miguelito Ruiz, con participación de Falú y de Rodolfo Mederos, a pesar de haber sido lanzado en 1986 por el sello “El Arca de Noé” en el Teatro Nacional Cervantes, no había sido distribuido.

En 1994 se produce un reconocimiento nacional, en el ciclo “Maestros del alma” organizado por Hilda Herrera y Falú, en el Teatro San Martín de Buenos Aires (s/a, *La gaceta*, 1994a), al que antes habían sido invitados Cuchi Leguizamón, Suma Paz, María Elena Walsh y Rolando “Chivo” Valladares, entre otros. La idea era reivindicar a los creadores que modelaron, “desde las raíces, la identidad musical argentina” (s/a, *La Gaceta*, 1994b). En 1998, Pepe volvió a Buenos Aires con el recital “Tucumanos”, en el Foro Gandhi, junto a Falú y a los guitarristas Lucho Hoyos, Omar Flores y Ariel Alberto (Amuchástegui, 1998).

La muerte de Pepe Núñez, ocurrida el 30 de mayo de 1999, generó nuevos homenajes. Ese año fue declarado “Ciudadano destacado con mérito artístico” por el Concejo Deliberante de la ciudad de Salta (Nofal, 1999). En el 2000, se hicieron dos recitales en su memoria, en el Teatro Alberdi de la UNT: en el primero participaron Ariel Petrocelli y Alfredo Ábalos (s/a, *La gaceta*, 2000a), mientras que el segundo correspondió a la presentación de su *Cancionero*, editado por dicha universidad (s/a, *La gaceta*, 2000b). En el 2004, se le rindió homenaje en el marco de la “Fiesta nacional de la música”; en el Centro Cultural Virlay, se estrenó el documental *Hermano Núñez*, que dirigió Fernando Kortanje (s/a, *La gaceta*, 2004). En el 2007 se bautizó con su nombre el teatro del pub cultural Casa Managua, ya que se valoraba “el hecho de que hubiera vivido y compuesto en la provincia, fuera del circuito comercial, lo que era percibido como un acto de resistencia en sí mismo” (Orquera, 2019), y

al cumplirse los diez años de su muerte, en el 2009, se organizó un ciclo de tres días de charlas y recitales en el Museo de la Universidad Nacional de Tucumán.⁴

Ahora bien; este trabajo se enmarca en una investigación mayor sobre el folklore tucumano, en cuanto forma de representación de los trabajadores y del pueblo marginado, a menudo invisibilizado, así como en el deseo de recuperar obras que fueron censuradas por la última dictadura cívico-militar. En ese sentido, prolonga artículos sobre la obra *Zafra. Poema musical y anunciaciόn*, de los hermanos Núñez y de Petrocelli, compuesta en 1966 y estrenada en 1972 (Orquera, 2009b, 2010b y 2017b), y sobre la recuperación documental de la misma (Orquera y Korstanje, 2009).

En especial, el presente trabajo se centra en el contexto social, político y cultural en el que surge *La piel del pueblo*, atendiendo a los rasgos particulares de su poética, tales como la heroización de los trabajadores, el uso de la metonimia para expresar la consustanciación con el pobre, y las estrategias para suscitar solidaridad de los oyentes (provenientes de la burguesía progresista) con los sujetos representados. Para ello, se introducen testimonios de conocidos del artista, sobrevivientes de la última dictadura, que vivieron el efecto desintegrador que la misma tuvo sobre el arte social en Tucumán: Gerardo Núñez, Alba López (viuda del artista), Lalo Aibar –guitarrista del álbum considerado– y Juan Falú, también guitarrista y muy amigo del autor. Asimismo, se hace referencia a entrevistas que Korstanje efectuó para su documental, incluyendo recuerdos de Miguelito Ruiz –guitarrista que tocaba con los hermanos Núñez–, de Ariel Petrocelli –fallecido al momento de emprender esta investigación–, y de Ezequiel Paz, quien facilitara los fondos para la grabación del LP.

⁴ El ciclo musical de Casa Managua fue importante para la transmisión del legado musical de los artistas del noroeste. Allí se presentaron varias veces Juan Falú y Gerardo Núñez, además de artistas jóvenes, conocedores del cancionero de Pepe. Un estudio detallado de esta experiencia se ofrece en Orquera (2019).

Una estética poético-musical imbuida de conciencia social

Según el recuerdo de su esposa, el artista provenía de una familia católica, compuesta por diez hermanos. Cuando él y su hermano Gerardo ingresaron en la Escuela Normal de Salta, se hicieron amigos de “el italiano” Petrocelli, con quien formaron el trío “Los Guajiros”, consagrado a la música caribeña, popularizada a través de la radio. Además, escuchaban tango, son cubano –como “Bola de nieve”–, boleos –de Agustín Lara y de tríos mexicanos como “Los tres ases”–, folklore peruano –de Chabuca Granda–, la nueva canción chilena y folklore cuyano. Más tarde comenzaron a escuchar a los salteños de la generación del cuarenta, como César Perdiguero, Eduardo Falú y Gustavo “Cuchi” Leguizamón (a quien tuvieron como profesor en el colegio), y a leer a los escritores a Manuel J. Castilla y Juan Carlos Dávalos, a quienes admiraban (porque hablaban de lo social “sin dejar de lado el hecho poético”, y en algunas ocasiones adoptaban “un cariz latinoamericano”, incluyendo a José Martí y a Nicolás Guillén).⁵ Además, en Tucumán Pepe conoció a los escritores Dardo Nofal, Eduardo Ramos, Miguel Ángel Pérez, Walter Adet y Jacobo Regen, porque eran sus compañeros en el diario *Noticias*.⁶ Estas vertientes le otorgaron un perfil propio a sus creaciones. Así, sus chacareras eran distintas a las de Santiago del Estero, tema sobre el que discurrió el propio Pepe, con sentido lúdico y humorístico, en “La cruzadita”. En una entrevista con un diario de Santiago del Estero, Pepe afirma que absorbió el paisaje rural de los hermanos Ábalos, aunque cambió el pintoresquismo por el contenido social (Camuñas, 1999: 17).

Por otro lado, como parte de su formación cristiana, el músico estuvo imbuido por las enseñanzas del Concilio Vaticano II, celebrado en 1963. Como advierte Beverley (1999),

⁵ Ver Romero Escalada (1990), y entrevista de la autora a Gerardo Núñez.

⁶ Ramos fue después desaparecido, víctima de la represión de la dictadura.

algunas escrituras sobre sujetos subalternos surgen como “una versión secular de la opción preferencial por los pobres de la Teología de la Liberación”, e implican una forma de “construir relaciones de solidaridad” entre el que produce el discurso, aquellos a quienes está dirigido, y quienes son representados. En efecto, poco después Pepe y su hermano se acercaron al pensamiento de izquierda, sin afiliarse a ningún partido, impulsados por las ideas de Petrocelli y de Alba López (quien vivía en Salta con unos tíos que seguían de cerca los cambios generados por la Revolución Cubana).⁷

En una nota publicada en 1967 en *El tribuno*, los Núñez afirmaban su convicción renovadora, desde el punto de vista tanto estético como ideológico. Rechazaban el folklore “fácil, entrador, efectista y sensiblero”, defendiendo una autenticidad equiparada a “todo aquello que demuestre o reivindique la lucha del hombre por liberarse de las fuerzas que lo oprimen”. Asimismo, se distanciaban de las canciones de protesta y del panfleto, por considerarlas parte del “aparato publicitario empeñado en deformar y distorsionar el gusto popular”.⁸

Formaban parte de la corriente que, en los años sesenta, buscaba diferenciarse respecto del paradigma clásico del folklore (Díaz, 2009). Esos cambios se manifestaron de varias maneras. Guerrero (2016) distingue el “folklore de proyección” (caracterizado por nuevos sonidos y mixturas provenientes del jazz, que se daba sobre todo en Buenos Aires), del “Movimiento Nuevo Cancionero” surgido en Mendoza (que buscaba integrar un cancionero para todo el país, signado por la apertura y el compromiso, tanto en lo concerniente al plano musical como al plano poético), y del “folklore vocal” nacido con Los Huanca Hua (que exploraba polifonías, contrapuntos y contracantos).⁹

Por su parte, el carácter utópico de la obra de Pepe seguía la huella de Atahualpa Yupanqui y la de Ramón

⁷ Entrevista con la autora.

⁸ Entrevista de Gerardo Núñez con la autora.

⁹ Esta última corriente tuvo su expresión, en Tucumán, a través del grupo Huayna Sumaj, dirigido por Pato Gentilini.

Ayala, figura central del folklore social de los años sesenta (Orquera, 2016), así como la línea de algunas composiciones de Leguizamón y de Castilla, como las que integraban el repertorio el Dúo salteño.¹⁰ Además, en ciertas composiciones como “Letanía por Juana” o “Viento de julio”, se percibía la huella de la música litúrgica, propia de los rituales del noroeste argentino, desde el canto de las lloronas hasta los cantos de los misachicos y los que acompañaban las celebraciones de Semana Santa y otras festividades religiosas. Se trataba de una música profundamente emotiva, que buscaba una conexión con lo sagrado, y en caso de que no hubiera una creencia religiosa, expresaba un sentimiento de vulnerabilidad y de sufrimiento existencial. Cabe recordar aquí la formación cristiana de los Núñez, que subyacía en su preocupación por la desprotección del pobre ante las inclemencias de la naturaleza y la opresión del sistema, traducidas en una amenaza de muerte constante ante las carencias cotidianas. El discurso de *La piel del pueblo* resultaba así socialmente crítico y poéticamente poderoso, al interpelar al oyente hasta perforar la ideología burguesa, suscitando la empatía con los que sufren.

La escena musical tucumana en los años sesenta

A diferencia de Buenos Aires, en donde los años sesenta son sinónimo de modernización (Guerrero, 2016: 11), en Tucumán se seguían transitando los circuitos ya establecidos para la noche y la bohemia: el '55 (lugar al que los músicos le dedicaron la famosa chacarera), Mairata (un boliche bailable), las peñas El Alto de la Lechuza y El Cardón (ubicada entonces abajo del Jockey Club), el bar ABC, Nuestro Teatro y dos cafés frecuentados por escritores, artistas plásticos y

¹⁰ Para un estudio de la obra de Leguizamón, en el contexto ideológico salteño, ver López (2018).

gente de teatro. Había además coros, grupos como Nuestro teatro y Teatro universitario, y gran avidez por los libros que llegaban de fuera, debido al intenso movimiento intelectual y estudiantil.

Ahora bien; si “Buenos Aires era el lugar de lanzamiento y consagración” de las nuevas manifestaciones (Guerrero, 2016: 11), esto se debía a la estructura centralista argentina, que llevaba a naturalizar el desequilibrio tecnológico y simbólico del mapa cultural. En este sentido, la permanencia de los Núñez en Tucumán, y su contacto constante con Salta y Santiago del Estero, constituyó otra forma de resistencia, en sintonía con una conformación identitaria profundamente reflexiva, crítica de las condiciones de desigualdad sobre las que se asentaba la nación.

Además, en los años sesenta Tucumán estuvo sumida en su propia crisis, generada por el cierre de once ingenios azucareros, decretado por el dictador Juan Carlos Onganía (Pucci, 2007), lo que produjo revueltas sociales conocidas como los dos “Tucumanazos”, e incluso habilitó la formación de guerrillas (Crenzel, 1991). En ese escenario, la música popular salió de los teatros para presentarse en locales como la Caja Popular y la FOTIA (Federación de obreros y trabajadores de la industria azucarera), en espacios universitarios y en casas particulares, como la de Pepe y Alba, la del riojano Orestes Santochi, y la de los estudiantes santiagueños que vivían en la casa de “la San Luis”. Esta última quedó en la memoria de sobrevivientes como Falú, quien la recuerda así:

Antuco [Antonio Elías] estudiaba abogacía, Chamut, Ramón y Machete agronomía, Corcho y el Osho Lizzi medicina.¹¹
[...]

¹¹ El grupo estaba integrado, además, por Chala Brito (quien, como Juan, había ingresado en la guerrilla), mientras que Lucho estaba en el Frente estudiantil del Peronismo de base, llamado Integralismo. Comunicación personal con Juan Falú.

Con Pepe teníamos asumido que ese era nuestro segundo hogar.

Se fueron arrimando Chacho, la Graciela y la Moria, Alicia, el Diablero y hasta Lucho, mi hermano menor [...].

Después que se lo llevaron, maldije las identificaciones. Ya estaba yo lejos de mi tierra y de las garras del represor Bussi y él escondiéndose en el calor de la San Luis, siguiendo todos mis pasos menos el de la fuga, como quedándose a esperar un destino inexorable, trágico y final.

Antes del luto por Lucho, por el Chala, por el Juanca Chaparro, por Corcho y tantos más, habíamos creado el templo del canto, la guitarra, la poesía (Falú, 2003: 46).

En efecto, ese templo daba lugar a “reuniones rituales”, en las que los que no eran músicos se asumían como “fervorosos escuchas” (Korstanje, 2004). A veces el grupo se transportaba a otros lugares, por ejemplo a Santiago del Estero, para participar de algún evento.

Por su parte, Clotilde Yapur, habitué de las reuniones de Santochi, cuenta que ella y sus amigos tenían conciencia de que los Núñez eran “renovadores muy importantes del folklore”, a diferencia de grupos tradicionalistas como Los chalchaleros. En su relato se advierte el espíritu gregoriano y el dinamismo que animaba a los jóvenes tucumanos en ese momento: “Nosotros, como jóvenes, cantábamos en los asados, en las reuniones, en las excursiones y en los pícnic, o sea que era una música muy instalada; entonces estos ritmos, esta poesía, fue muy importante”. Pepe tenía sus seguidores, como ella misma, quien apreciaba su ritmo “raro, como cruzado”; como sabía que él no contaba con formación académica, sospecha que tenía “como una especie de secretas influencias de música muy elaborada”. En efecto, tales secretos se cocinaban en las noches que pasaba en “El 55”.¹²

¹² Los testimonios de este apartado, excepto que se indique algo diferente, están tomados de *Hermano Núñez*.

En cuanto a Santochi, Falú sostiene que “representaba lo más talentoso, lo más desarrollado intelectualmente, artísticamente e ideológicamente de La Rioja” (Korstanje, 2004), provincia cuya corriente progresista contaba con figuras como el escritor Daniel Moyano, el pintor Pedro Molina, el cantor Chito Zeballos, el compositor Pancho Cabral y el periodista (Alipio) “Tito” Paoletti, “que en plena dictadura de Videla estaba al frente del entonces corajudo diario *El Independiente* (Falú, 2003: 111). En casa de Santochi, Juan conoció a Pepe, en esas noches en las que “no volaba una mosca cuando aparecía la guitarra”, en jornadas que podían terminar en la zona bohemia de la Plaza Alberdi, o con una sopa de arroz que preparaba el mismo Pepe en “la San Luis”. Dadas las escasas posibilidades para grabar música, esos encuentros constituían el punto de transmisión oral, de aprendizaje de repertorio y de difusión de nuevos temas, que a menudo se estrenaban ahí mismo, entre amigos. Así, Juan cuenta que “La cruzadita” era cantada por esos músicos “mucho antes de que la grabe nadie”, incluso era ya conocida en otras provincias, lo que “habla de la envergadura de la obra de Pepe” (Korstanje, 2004).

Clotilde Yapur observa que personas notables, como Zelarayán o Ezequiel Paz, “tenían interés por la cultura tucumana y sus cultores”, lo que marca la intensidad y la amplitud del campo cultural tucumano de ese momento, cuando profesionales, estudiantes e incluso obreros intervenían activamente en la construcción de la identidad provincial.¹³ Del mismo modo, esa sociabilidad se vivía muy intensamente:

Era un momento de una gran euforia en general [...]. Si no me acuerdo mal, yo lo llevo al Chonga a su casa, a quien conozco en una mesa de café de La cosechera, habrá sido el '64 [...]. A mí me da la impresión que Santochi entra vía Chonga, como era físico, entonces hay esa relación. [Éste] tenía su idea de la

¹³ Sobre este aspecto ver Orquera (2007 y 2013).

cultura nacional y le gustaba este tipo de autores y de ritmos [...]. El Chonga era un tipo que iba por la calle recogiendo gente... Uno podía derivar en cualquier lugar. Y bueno, la casa de Pepe, la casa de Santochi...eran casas a donde uno iba, o algún espectáculo, alguna actuación de alguien, algún disco [...], y esos asados interminables en donde se cantaba, se escuchaba música, se comentaba, y llegaba gente. Esos eran unos encuentros muy ricos, después no volvimos a tener ese tipo de cosas, en realidad el golpe del 76 termina con todo eso [...]. Vivimos con mucho miedo eso, no nos juntábamos mucho (en Korstanje, 2005).

En efecto, el llamado “Operativo Independencia”, en 1975, y el golpe de estado de 1976, vinieron a truncar toda esa dinámica, ya que en su fundamento ideológico se atizaba la idea de que la cultura en sí misma era “subversiva”, y que había que imponer la censura y la persecución a artistas e intelectuales (Crenzel, 2010, y Orquera 2010a, 2010b y 2015). Todos los miembros de este grupo sufrieron los efectos de ese programa de aniquilación de la cultura social: Guillermo “Chonga” Vargas Aignasse –entonces Senador provincial por el peronismo–, Dardo Zelarayán, Lucho Falú, Maurice Jeger y Eduardo Ramos fueron desaparecidos; Mercedes Sosa, Ariel Petrocelli, Juan Falú, el pintor Ezequiel Linares, Clotilde y su esposo, Lalo Cáceres, tuvieron que partir al exilio; Pepe, Gerardo y Albita López se vieron compelidos al exilio interior, mientras que Santochi fue dejado cesante en 1976.¹⁴ Pepe sufrió profundamente la desaparición de Chonga el mismo 24 de marzo –fecha del golpe–, e inmediatamente después padeció la imposición de nuevas normativas en su trabajo, que no pudo soportar, por lo que renunció y se enfermó de diabetes. Incluso en una

¹⁴ Testimonio de Eleonora Santochi, hija del físico, en la entrevista realizada para *Hermano Núñez*. De los desaparecidos, los restos de Lucho Falú y de Chonga Vargas Aignasse fueron identificados en el Pozo de Vargas, en Tucumán.

ocasión Alba recibió la “visita” intimidante de unos hombres que le pidieron que les mostrara el LP *La piel del pueblo*.¹⁵

Al regresar del exilio, en el aeropuerto, Falú no reconoció a su amigo debido a su delgadez, y después comprobó que quienes se quedaron en Tucumán recién volvieron a verse en el recital que él ofreció en el Teatro Orestes Caviglia; él define el período de la dictadura como “un gran silencio” (Orquera, 2010a), mientras que Gerardo Núñez lo caracteriza como “un hachazo en el cuerpo social” (Orquera, 2017). Al respecto, Trufó señala que el dispositivo que se había montado “definió blancos de acción y técnicas de intervención diferenciadas: algunos cuerpos fueron objeto de secuestro y desaparición; sobre otros se aplicó una pauperización y precarización; otros vieron afectadas o prohibidas sus producciones simbólicas” (Trufó, 2010: 106).

Clotilde también se acuerda de un viaje a España, en el que ella y su esposo se encontraron con Pepe, con Albita, con el artista plástico Carlos Navarro, con la historiadora Boñi Ortiz, con Ezequiel Linares y su familia, y con Paoletti. Como en la película “El exilio de Gardel”, de Pino Solanas, sintió que se mezclaban la alegría y la constatación del cambio que el tiempo había operado en ellos: “este mundo de afectos, de amistad, de asado, de cultura, de cultura popular, de pronto se rompió. Creo que el sufrimiento de los que se fueron no fue ni más ni menos grande para los que quedaron” (Yapur en Korstanje, 2005).

Este dolor deriva no sólo del quiebre afectivo entre los amigos, sino también de la ruptura de la dinámica cultural en la que se había formado su identidad social y musical (Orquera, 2010b). Por otro lado, el testimonio de la historiadora Martha Amelia Ortiz Malmierca, “Boñi”, muestra que el LP de Pepe había estado en la librería “Bestseller”, del periodista Maurice Jeger, quien fue desaparecido durante el llamado “Operativo Independencia”. Sus palabras dan cuenta de una recepción “de culto”, e ilustra el tipo de sociabilidad

¹⁵ Según testimonio de Albita López, en Orquera (2009).

de los estudiantes universitarios, atentos a las novedades que provenían de fuera tanto como a las locales:

Maurice Jeger era un hombre bueno, dulce y fantasioso. Transformaba la realidad, a veces dura, en alegría con solo imaginarla. El amor a la literatura lo llevó a poner con dos amigos, Sarita Radusky y Carlos Navarro, una librería que se llamó Bestseller. Allí no solo vendía libros, a lo mejor era lo que menos hacía, sino que guiaba a sus clientes sobre lecturas y autores. Su negocio era un cenáculo donde nos reuníamos los amigos para tomar un café o una copa de vino y charlar sobre literatura, con el gran mural de Ernesto Dumit como escenario.

Tema recurrente eran la lengua y la literatura francesa. Muchas veces nos acompañaban profesores de la Facultad de Filosofía y Letras, como Edmundo Concha, que hacían deliciosos a los encuentros. Así nuestras mentes paseaban por París, ciudad a la que todavía no conocíamos pero que ya nos era cotidiana por el arte de las conversaciones. Maurice nos iniciaba en la música popular francesa de posguerra como la de George Brassens, de la que era un erudito. Eran años de despertares y no solo hablaba de la cultura europea, sino que estaba atento a los acontecimientos a los que acompañaban los artistas. El disco *La piel del pueblo* de Pepe Núñez apareció para saciar nuestra sed y Maurice estaba presente. Difundir esta obra desde su librería fue casi una obsesión. Aquel verano vendió cientos de discos.

Como aquel Camilo de Pepe, mi amigo anda diciendo “no he muerto, nunca quise que me conviertan en nada, cuando me recuerden, quedará mi sombra como una bandera” (Ortiz Malmierca, 2016).

Este testimonio ilustra el proceso de internalización de la canción, al anudarse con la propia experiencia. En este caso, el amigo, librero y poeta que promocionaba el LP, al desaparecer, fue construido en paralelo a Camilo, el zafrero cuya muerte dio lugar a la zamba-homenaje que resguarda su memoria y su deseo de utopía social.

La escena de la música social tucumana de los años sesenta se diversificaba en varios lugares que iban más allá

de la capital de la provincia, e incluso se expandía y conectaba con Salta y con Santiago del Estero. Los asados, la librería “Bestseller” y los lugares en los que tenían lugar los recitales, funcionaban como lo que Laclau y Mouffe (1985) definen como “puntos nodales” en los que los discursos, en constante formación y rearticulación, se fijan parcialmente y se articulan.¹⁶ Las letras de Pepe eran un polo de construcción identitaria para personas que se reconocían como sensibles al sufrimiento ajeno. En este sentido, adherimos a la definición de Vila (1996) sobre la construcción de la identidad, en este caso, en base a la idea de que la utopía social podía llegar a realizarse en Tucumán:

Por lo tanto, nosotros creemos que la identidad social [...]es el producto de la compleja interacción de narrativas acerca de nosotros mismos y los “otros”, desarrolladas en relación a las múltiples interrelaciones que establecemos a través del tiempo. Al momento de dar cuenta de este sistema de interrelaciones la música ocuparía un lugar privilegiado, al ser un tipo de artefacto cultural que provee a la gente de diferentes elementos que ellos utilizarían, al interior de tramas argumentales, en la construcción de sus identidades sociales” (Vila 1996, s/p).

En las citas de Clotilde y de “Boñi”, se puede advertir que, en efecto, la poética de Pepe funcionaba como un factor de articulación discursiva, y que la narrativa implícita en canciones suyas como “Tristeza”, “Camilo” y “Arana”, o en la obra integral *Zafra*, entre otras fuentes, habilitaba ese proceso de construcción de una identidad basada en la solidaridad y en la comunión con el otro.

¹⁶ “Todo discurso se constituye como un intento de dominar el campo de la discursividad para detener el curso de las diferencias, para construir un centro. Llamaremos a los puntos discursivos privilegiados de esta fijación parcial, puntos nodales...” (Laclau y Mouffe, 1985: 111-113; traducción propia).

La lírica social de *La piel del pueblo*

La obra que nos ocupa pertenece al mismo universo discursivo que *Zafra*. Ambas siguen los mismos lineamientos: articulan el discurso artístico con el ideal utópico de solidaridad para con el sujeto del discurso; se ubican en la senda de una cultura argentina heterodoxa, alejada de la línea europeísta, y construida –en cambio– sobre las huellas de la poética criollista y social, inaugurada por Atahualpa Yupanqui, en el campo del folklore (Orquera, 2010c), y ambas son el resultado de una conjunción en el interés por el propio contexto social, incluido el impacto producido por la Revolución Cubana y el impulso vanguardista.

Ahora bien; la grabación de *La piel del pueblo* se concreta gracias al apoyo de Ezequiel Paz Zavalía, por entonces jefe de Pepe en una oficina del Ministerio de Salud, ya que una vez que lo escuchó cantar quedó impresionado y decidió financiar la grabación. En realidad, este benefactor ya conocía “Tristeza”, por haberla escuchado en la voz de Mercedes Sosa, y a pesar de que no formaba parte del mismo círculo de amigos de Pepe, también tocaba la guitarra y compartía ese gusto musical (Paz Zavalía en Korstanje, 2004). Su generosidad puede leerse no solo como un rasgo distintivo de su personalidad, sino también como efecto de una estructura de sentimiento de buena parte de la sociedad tucumana de entonces, caracterizada por la capacidad de hacer algo por el otro.

El LP llevaba una ilustración de portada de Jorge Mattalía, palabras introductorias del poeta mendocino Hugo Acevedo, y diagramación de Lilia Rojas, mientras que los arreglos e interpretaciones en guitarra eran del salteño Lalo Aibar, cuyo hermano había sido compañero de Pepe en el Colegio Nacional. A comienzos de los años sesenta éste integraba el grupo Los sin nombre, que interpretaba obras de Ariel Petrocelli, con quien entabló amistad. Hacían presentaciones en Tucumán, en donde se contactaban con los Núñez, quienes le dieron una grabación de *Zafra*. Después Pepe lo invitó a acompañarlo en su LP, para

lo cual le enviaba material a través de cartas y cassettes, hasta que se concretó la grabación en el estudio 2M, de los hermanos Martínez, en Tucumán.¹⁷

De los 12 temas que integran la obra, “La piel del pueblo” y “El viento de julio” provienen de la serie *Cuatro canciones para no sentir frío*, mientras que “Luna de mayo” fue compuesta originalmente para *Zafra*.



Tapa del LP de Pepe Núñez con ilustración de Jorge Mattalía.

En *La piel del pueblo* se percibe la gravitación de Violeta Parra y de Víctor Jara; de hecho, Falú subraya que la primera vez que escuchó “Te recuerdo Amanda” fue en casa de Pepe (2010: 437-438), en una escena que muestra la intimidad de la transferencia musical entre la nueva canción chilena y el nuevo cancionero argentino, así como también evidencia el pasaje de la internalización individual a la escucha

¹⁷ Información proporcionada por Aibar en entrevista con la autora (2009).

compartida. En efecto, en las composiciones de Núñez se puede percibir la escucha atenta de los dos primeros álbumes solistas del artista chileno titulados *Victor Jara* (el del sello Demon, de 1966, y el del sello Odeon, de 1967), articulados en torno a la conexión entre tradición y vanguardia.¹⁸ Como el chileno, el músico argentino imbrica ritmos folklóricos y una interpretación por momentos cercana al recitado; hay composiciones abiertamente militantes, otras de tono festivo o amoroso, y otras reflexivas, de alabanza o rogativas, que se cantan a modo de rezo. Pepe se inspira a menudo en la última de estas opciones, que le da la posibilidad de desplegar su pensamiento, enfatizando el sentido de cada palabra, a fin de suscitar una reflexión ética a partir de seres u objetos cotidianos. Su idea de “compromiso” no implica denuncia o protesta directa, sino una metáfora, en donde un elemento ligado a la materialidad del mundo desemboca en un gesto de solidaridad. Nunca dice lo que hay que hacer, ni emite aseveraciones tajantes, sino que crea un ambiente propicio para la reflexión, incluso en un género festivo como la chacarera, y deja flotando un cuestionamiento al orden social capitalista porque genera sufrimiento. En ese sentido, es posible considerarlo como un intelectual comprometido en el sentido sartreano, es decir desde la comunicabilidad de la obra, pero no desde una afiliación partidaria, como ocurre en el modelo de “intelectual orgánico” de Gramsci.¹⁹

Falú señala que, en esta obra, Pepe deja trasuntar su pensamiento social a través de “la mención de un personaje, de un oficio” (Orquera, 2010a: 437-438). Justamente, “el canto de los oficios” constituye una especie de subgénero dentro del folklore caro al “Movimiento Nuevo Cancionero” (Díaz, 2009: 199-200), presente en composiciones de

¹⁸ Sobre Jara, ver González (2013: 156-160).

¹⁹ La cita corresponde al artículo de García, Greco y Bravo (2014), quienes se basan en una distinción de Tufró (2010: 104). Este autor distingue, además, entre artistas que forman parte de un dispositivo estatal o partidario, y los que están fuera, que pueden estar bajo la égida de un dispositivo comercial.

otros autores de la región, como “Minero soy”, “El vendedor de yuyos”, “Plegaria del peón envejecido” o “El arriero” de Yupanqui, “Zamba del Carrero” y “Lavandera chaguanca” de Carrizo, Soria y Hoyos, o “La telera” y “Pelador de Concepción” de Luis Víctor “Pato” Gentilini, e incluso se expande hacia autores latinoamericanos, como el brasileño Chico Buarque, quien dio vida a la subjetividad de un albañil en “Construcción”. Sobre el LP que incluye esta última composición, Galarce y Di Salvo señalan que “los protagonistas de los poemas son, justamente, personajes de la denominada clase popular brasileña cuyo discurso cantado es tomado como una lucha emergente por parte de los sujetos de la clase trabajadora silenciada” (Galarce y Di Salvo, 2016: 5-6). Tal aseveración puede aplicarse a las letras de Pepe dedicadas a personajes a los que él conocía, que en algunos casos eran luchadores sociales, de tal modo que esas composiciones pueden adquirir carácter testimonial. En ese sentido, García, Greco y Bravo (2014) afirman que los integrantes del “Movimiento Nuevo Cancionero” asumen el legado del folklore precedente, pero “con las vivencias del hombre que trabaja, que piensa ‘aquí y ahora’, por lo que es una tradición alejada del mundo bucólico del nacionalismo esencialista” (García, Greco y Bravo, 2014: 107).

Como veremos, Pepe jugaba con familias de palabras, con el doble sentido y con la metáfora, generando campos semánticos en los que la realidad daba paso a lo deseable. El testimonio de Clotilde Yapur contribuye a comprender ese procedimiento creativo; como ella señala, Pepe se consideraba a sí mismo como letrista y no como poeta, porque escribía en función de los requerimientos de la música. El resultado era “un largo proceso de sustituciones. Él podía tener la melodía; entonces le iba poniendo palabras”; hasta que encontraba el sentido, podía pasar un tiempo considerable, “entonces iba acomodando” (Yapur en Korstanje, 2005). Recuerda que el título original de su LP era distinto, pero aparecieron otras sugerencias, y aunque “él peleaba mucho por su palabra”, finalmente aceptó poner “pueblo”,

como finalmente quedó. Albita López rememora que, en las reuniones musicales, el humor se mezclaba con debates y polémicas. En efecto, la música y la letra estaban cargadas de fundamento y Pepe se involucraba de lleno en esas pujas discursivas en favor de un pensamiento de izquierda y en contra de la dictadura.

Otra anécdota de ese tipo es la que sucedió con Mercedes Sosa, quien una vez le pidió un cambio en una palabra; lejos de aceptar, Pepe se enojó, y estuvieron alejados hasta que ella fue a verlo en el homenaje del ciclo “Maestros del alma”. Quizás la diferencia entre este caso y el del título del LP fuera que en este último se trataba de una sugerencia entre amigos, mientras que el otro derivaba de un requerimiento vinculado a lo que Trufó llama “incitación” (un mecanismo por el cual un dispositivo, que puede provenir de las exigencias del mercado o de la censura existente, incide en la toma de posición de un artista; Trufó, 2010: 105). En ese sentido, al estar en un nivel de exposición masiva, Mercedes Sosa tenía más exigencias que Pepe, que se mantenía en un espacio alternativo y no partidario (de hecho, a menudo Mercedes necesitaba realizar adaptaciones para difundir una obra, tratando de modificar lo menos posible su sentido, y cuando el nivel de represión le impidió cualquier negociación, y amenazó su vida y la de su hijo, tuvo que partir al exilio; Marchini, 2008 y Carrillo-Rodríguez, 2010).

Un recorrido por las canciones

“La piel del pueblo”, el tema que da título al LP y que anticipa la temática de toda la obra, se inicia deshaciendo un lugar común: “Total es curtido’/ es la sentencia/ que siempre se escucha,/ pero eso es mentir / y salta la duda/ que enciende la lucha”. La potencia de la estrofa anuncia la contundencia poética de todo el disco. Se trata de canciones

“con fundamento”, cuyo mensaje busca quebrar la ideología inscripta en frases hechas, como la que afirma que el pobre (sujeto tácito reconocible por el oyente), debido a su exposición habitual al hambre, al frío y al trabajo de sol a sol, ha curtido su piel y no sufre. La siguiente estrofa denuncia esa moral burguesa que ignora el sufrimiento ajeno: “La pena del otro es una pena/ que no golpea tanto/ porque es pena ajena/ pero cuando toca, se viste de espanto”. A partir de ahí el cantor enuncia su propio pensamiento: Al distanciamiento, la objetivación y la deshumanización del otro –el pobre–, el autor le opone el afecto y la humanidad: “La piel que les nombro/ es piel de mi pueblo/ que el amor commueve// Por eso es mentira/ que el hombre es curtido/ son solo palabras/ que van al olvido”. Por último, se define él mismo bajo esa piel, que ya no es “de mi pueblo”, sino la propia, y desde su subjetividad reemplaza la estigmatización por la capacidad de recibir afecto: “La piel que me cubre/ está rotulada/ tan solo por besos”, y termina definiendo su propia práctica: “un canto moreno/ que guarda el aliento” para la lucha que surge, a partir de la des-ideologización de los sentidos comunes sobre los que se asienta la explotación del trabajador.

A continuación, “El hombre memoria” une al sujeto poético con el trabajador. Le pide al obrero que reflexione sobre su vida y su lugar en la estructura social: “Mira en tus manos tu propio calendario/cuenta en tus dedos cuánto te robaron”. El autor define su propio oficio como cronista del trabajador: “Mi lápiz de pueblo/ recuenta las cosas que a ti te robaron: la copla, los sueños/ el niño sonriente/ que el hombre llevaba.” El volumen de su voz se amplifica para ir marcando la intensidad en la enumeración de esas pérdidas, para desembocar en la renuncia a la duda y a la resignación: “El asombro, el paisaje/ y hasta la respuesta/ que tanto buscabas”. Después aparece la insistente indagación sobre un tiempo anterior en el que había esperanza: “Mi lápiz de pueblo/ que nunca se acaba/ pregunta dolido/ por tu ayer que hoy es nada.” Reaparece la reflexión sobre “la piel de tus

manos" que "olían a canciones, a mujer, a cantera" y se definen como "manos llenas de amor y de espera". La voz tenue canta lenta sobre una guitarra, cuya constante cadencia acompaña la reflexión. El lápiz de pueblo se vuelve cuchillo "que corta esta pena que duele". La canción concluye con una interpelación a los oyentes, y vuelve a referirse al "lápiz de pueblo": "Si a él no le creen,/ no escuchan ni miran."

El tercer tema es "Arana", chacarera que se hizo famosa al ser grabada por Mercedes Sosa en *Traigo un pueblo en mi voz* (1973), siendo interpretada habitualmente en sus recitales, incluso en el que ofreció en Casa de las Américas en 1974. La misma está inspirada en un habitante de Río Colorado, en el sur tucumano, al que Pepe solía frecuentar (Camuñas, 1999). Se trataba de un peón golondrina que iba a la cosecha de algodón, papa o caña: "Cuando un vino lo volteá/ me lo imagino soñando/ que de pronto por las cañas/ su brazo se alza pelando". Como canto de "los oficios", la chacarera recurre al procedimiento de heroizar al hombre común, haciendo de Arana un epítome del trabajador rural del noroeste argentino: refiriéndose al brazo, dice "lo perdió en alguna zafra, en una mina o pialando// con el hambre en los talones/ no lo perdió saludando". Aun así, Arana cultiva el amor, la música y los sueños, dimensión siempre presente en estos personajes, que otorga el poder de imaginar la concreción del deseo: "Cuando un vino lo volteá/ me lo imagino soñando/ que de pronto por las cañas/ su brazo se alza pelando". La solidaridad del compositor con sus criaturas se inscribe en los versos finales: el poeta "le yapa un rato" su brazo con su copla, honrando a los seres anónimos que no dejan de tener una dimensión humildemente heroica.

"Luna de mayo" contrapone el sueño del zafraero a su vida en el surco: "La zafra ya es madre y dio luz en el surco/ y tuvo unos hombres y unos niños muertos...". La tonada "Tristeza", en donde la voz poética se pone en el lugar de la madre que debe dejar a su hijo para trabajar, ya había sido grabada por Mercedes Sosa en el LP *Hermano*, de 1966, en donde también registró la "Chacarera del 55". "Tristeza"

también fue grabada por Amparo Ochoa, referente de la nueva canción mexicana, entre otros muchos artistas. La ternura, como en “Tonada de los compañeros”, es el sentimiento a través del cual se canaliza la crítica social.

Por su parte, “Chacarera del 55” recrea el clima que se vivía en un boliche tucumano ubicado en la calle Santiago, frente a la Plaza Alberdi, en donde se reunían los músicos a tocar durante la noche. Entre los amigos de Pepe estaban los hijos de Virgilio Carmona –un varón y dos mujeres, cantoras– y Alfredo Grillo, concertino en la orquesta de la Universidad, que a la vez llevaba una vida bohemia. “El 55” funcionaba como lugar de producción de identidad, una suerte de vientre nutriente de intercambios en el seno de las nuevas tramas musicales. En cierta forma, resumía lo que era Tucumán hasta la interrupción dictatorial del 76: un lugar en el que la cultura se diversificaba y reproducía, debido a la constante afluencia de viajeros e inmigrantes de otras provincias, que interactuaban en un ambiente artístico caracterizado por amplios márgenes de libertad.

Este lugar inspiró además la chacarera “El cumpita”, compuesta a raíz de un desencuentro de los Núñez con sus amigos de la noche. Está ambientada en el ir y venir de los músicos en la calle, atravesados por el estado onírico que les produce el vino: “Qué lindo es verlo puntiao bien alto/ y haciendo amagues para cantar”. Estas dos composiciones, junto a “Arana”, vienen a relajar el tono ensimismado de las otras, como sucedía con los LP de Víctor Jara, que incluían temas festivos y esperanzados, para relajar el pesar producido por las canciones de crítica social. Sin embargo, como subrayan tanto Pepe como Gerardo (Korstanje, 2004), para ellos la chacarera no tenía porqué hablar de asuntos triviales, ya que este género podía ser transmisor de reflexiones y de conocimientos sobre distintos aspectos de la vida.²⁰

Por su parte, “Viento de julio” es un retumbo melancólico que recrea el clima del invierno, cuando sopla el zonda,

²⁰ Las letras de las dos primeras chacareras darán lugar a otro artículo.

considerado como portador de enfermedades: “Cierren las puertas/ se escucha en el pueblo/ el viento de julio/ y ahora trae duelo// [...] soy viento de muerte/ y violo rendijas”. El canto parece balancearse al ritmo de la guitarra, en un ritmo constante, menor, misterioso, que genera una atmósfera lúgubre y de suspenso. Esta pieza construye un paisaje musical en el que las imágenes remiten a un pueblo en una tarde de invierno, cuando los habitantes se encierran en sus casas para intentar protegerse de las inclemencias del tiempo. “En julio bailo mi danza/ en los cables/ y vuelo sin calma”, dice el viento. La conclusión está en esa voz por la que éste habla: “La pena, lo pienso/ no viene conmigo/ está aquí en el pueblo que no tiene abrigo.”

El procedimiento de heroización del hombre común vuelve en “Camilo”, zamba-homenaje dedicada al sindicalista Dardo Zelarayán, que busca fijar, en la memoria popular, la figura de luchadores sociales del mundo azucarero. Centrándose en la muerte de Camilo González, esta zamba construye al personaje como un zafbrero con una dimensión trascendental, cuyos sueños van más allá de la vida, llevándolo a “buscar en la zafra del cielo/ la luz de una estrella que no podrá ver”. Camilo aparece como pelador (“Cuando regrese/ no olvidará su machete”), y sobre todo, se distingue por reclamar su memoria: “Qué Camilo este/ que por las cañas/ anda diciendo no he muerto,/ qué Camilo este que nunca quiso/ que lo conviertan en nada.” Cuando salió el disco, quienes escuchaban esta zamba podían reconocer allí al referente del ingenio Bella Vista, muerto en una revuelta, y cuyo funeral fue un evento cargado de dramatismo, que se intentó borrar con el dispositivo implementado por la última dictadura cívico-militar.²¹

“Mañana del seis” toma la voz de un niño que, para el día de Reyes, recibe de regalo una alcancía. De esa circunstancia paradójica, en la que el regalo viene a remarcar

²¹ Para mayor información sobre los personajes recreados en Arana y Camilo, ver Orquera (2020).

la carencia de dinero, surge la canción: “Los Reyes vinieron en broma/ con esta alcancía [...] / Chanchito con hambre/ te pido perdón/ teneme paciencia/ qué pobres los dos [...] / Chanchito con hambre, / ¿por qué te dejaron?”. La originalidad de este motivo muestra el carácter singular de esta poética, en la que la crítica social puede dar lugar a la ternura, haciéndose más sutil y a la vez más punzante.²² El tema siguiente, “Tonada de los compañeros”, es una canción en la que aparece el sentido redentor del amor, no solo de pareja, sino también de todos los que comparten el mundo de los campesinos.

Finalmente, la tonada “El alcohol de Baldovino” parece mostrar el otro lado de “El 55”, en cuanto el vino no lleva a la comunión ni a la fiesta compartida, sino a la condena social por la adicción. Tomado en soledad, genera alienación (“anda tan solo y sin destino/ y qué negro es su camino”). Aun así, la voz poética es siempre amorosa con los sujetos marginados, insistiendo en rescatarlos: “Pobre niño/ Baldovino/ con su apellido porcino/ y sus ojos tan de olvido.”

Conclusiones

Como hemos visto, el álbum *La piel del pueblo* tiene un carácter integral, definido por el tema que abre el LP. Se propone desarticular la ideología encriptada en la expresión que asegura que el pobre “es curtido” y que, por eso, puede soportar cualquier sufrimiento u opresión. El autor defiende sus ideas a través de la poesía y de la música; cada canción presenta a trabajadores y a luchadores sociales mediante un recurso de heroización, a la vez que da lugar

²² La apelación al absurdo se asemeja al recurso que usa María Elena Walsh en “Canción de tomar el té” o “El mundo del revés”, que buscan poner en cuestión las certezas.

al lado vital y gozoso de la vida.²³ En otras ocasiones, le da voz a objetos del mundo cotidiano, para instalar, desde esa perspectiva impensada, su mirada crítica.

La poética de Pepe se destaca por su sensibilidad ante el dolor social, al punto de otorgar a su escritura la función de paliar el sufrimiento ajeno y procurar una sutura, un puente de solidaridad entre la clase media y los trabajadores, desplazados hacia los márgenes del sistema social. Por último, señalamos que, excepto "Arana" (que se convirtió en un clásico cuando la grabó Mercedes Sosa), "El cumpita" (rescatado por Gerardo Núñez en *Del mismo vientre*, e interpretado por artistas de nuevas generaciones), y "Camilo" (recreada a menudo por Lucho Hoyos), el repertorio de este LP deja entrever un campo cultural en plena ebullición, cuyo desarrollo fue violentamente coartado por la represión desatada por la última dictadura, y quedó oculto precisamente tras la cortina de humo y fuego del golpe militar. Por eso, este trabajo buscó reponer el lugar central que merece *La piel del pueblo* en el corpus del folklore social argentino y latinoamericano, no solo por su carácter innovador, sino también por su voluntad de forjar un discurso estéticamente elaborado, y comprometido desde el punto de vista ideológico, a pesar del riesgo que implicaba por entonces ese compromiso.

Bibliografía

- Amuchástegui, I. (1998, 5 de octubre). "Con riqueza y sencillez. En Tucumanos, el compositor y cantante Pepe Núñez entregó altura poética con bajo perfil", *Clarín*, "Espectáculos".
- Beverley, J. (1999). "Writing in Reverse: The Subaltern and the Limits of Academic Knowledge" en *Subalternity and*

²³ Ese procedimiento reaparece en el poema-homenaje a Hilda Guerrero de Molina, reproducido en su *Cancionero*.

- Representation. Arguments in Cultural Theory*, Durham: Duke University Press.
- Camps, S. (1988). "Porqué esta música", *En torno de la alternativa*, n° 3.
- Camuñas, R. (1999). "Pepe Núñez: 'Voy a seguir machacando con lo mismo, no sé hacer otra cosa'", *Santiago, guitarra y copla*, n° 42.
- Crenzel, E. (1991). *El tucumanazo*, Buenos Aires: CEAL.
- (2010). "El Operativo Independencia en Tucumán" en Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente jardín de la República. Formación y desarticulación de un "campo" cultural: Tucumán, 1880-1975*, Córdoba: Alción.
- Díaz, C. (2009). *Variaciones del ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al "folklore" argentino*, Córdoba: Recovecos.
- Falú, J. (2003). *Ridiculum vitae: historias guitarreras*, Tucumán: UNT.
- Galarce, C. y Di Salvo, L. (2018). "La construcción poética del trabajador en el disco *Construção*, de Chico Buarque de Hollanda", *Panambí*, n° 2.
- García, M. I. (2009). *Tito Francia y la música en Mendoza, de la radio al Nuevo Cancionero*, Buenos Aires: Gourmet.
- García, M. I., Greco, M. E. y Bravo, N. (2014). "Testimonial del Nuevo Cancionero: las prácticas musicales como discurso social y el rol del intelectual comprometido en la década del sesenta", *Resonancias*, n° 34.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Gravano, A. (1985). *El silencio y la porfía*, Buenos Aires: Corregidor.
- Guerrero, J. (2016). "La música de 'proyección folklórica' en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical", *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 11, n° 2.
- Hemsy de Gainza, V. (2010). *Tucumán canta. Cancionero popular tucumano para el aula*, Gobierno de la provincia de Tucumán.

- Korstanje, F. (2005). *Hermano Núñez*, Tucumán: CDESCO.
- (2005). Entrevistas a Clotilde Yapur, Gerardo Núñez, Miguelito Ruiz, Alba Núñez, Ezequiel Paz, Zavalía y Juan Falú, mimeo.
- Laclau, E. y Mouffe, C. (1985). *Hegeomony and Socialist Strategy: Towards a Radical Democratic Politics*, London: Verso.
- López, I. (2018). *Discursos identitarios en el folklore de Salta. Las producciones de Gustavo "Cuchi" Leguizamón y José Juan Botelli*, Salta: Universidad Nacional de Salta.
- López, M. I. (2011). "Palabras de los protagonistas: grupos de la ciudad de Santa Fe integrantes de la Alternativa Musical Argentina", *Actas del I Congreso chileno de estudiantes en música popular*.
- Marchini, D. (2008). *No toquen. Músicos populares, gobierno y sociedad. Utopía, persecución y listas negras en la Argentina 1960-1983*, Buenos Aires: Catálogos.
- Molinero, C. (2011). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944/1975)*, Buenos Aires: Aquí a la vuelta/Ross.
- Nassif, S. (2015). *Las luchas obreras tucumanas durante la auto-denominada "Revolución Argentina" (1966-1976)* [Tesis de doctorado], Buenos Aires: UBA, mimeo.
- Nofal, D. (1999, 24 de octubre). "La comunidad y el artista. Salta dio ejemplo honrando a sus creadores", *La Gaceta*.
- Núñez, J. A. ("Pepe") (1968). *La Piel del pueblo* (LP), Tucumán: 2M. También en https://www.youtube.com/watch?v=Kp_bcXJxtCk.
- (2000). *Cancionero*, San Miguel de Tucumán: UNT, Facultad de Filosofía y Letras.
- Orquera, F. (2009a). Entrevistas a Alba López, Gerardo Núñez, Juan Falú y Eduardo "Lalo" Aibar, mimeo.
- (2010a). "Ese remanso de la noche..." [Entrevista a Juan Falú] en Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente jardín de la República*, op. cit.
- (2010b). "Crisis social y reconfiguración simbólica del lugar de pertenencia: sentidos de la 'tucumanidad' en

- un contexto de crisis (1966-1973)" en Orquera, F. (ed.). *Ese ardiente jardín de la República*, op. cit.
- (2010c). "En la senda de una cultura argentina heterodoxa: Zafra (1966), de los hermanos Núñez y Ariel Petroccelli", *Nostromo*, n° 3.
 - (2015). "Los sonidos y el silencio. Folklore en Tucumán y última dictadura", *Telar*, n° 13-14.
 - (2016). "Paisaje social, trayectoria artística e identidad política: el caso de Ramón Ayala" en Ribke, N. (ed.). Dossier "La música popular durante la guerra fría", *Estudios interdisciplinarios de América Latina y el Caribe*, Tel Aviv University.
 - (2017). "Art, the Vanguard, and Politics in Northern Argentina in the 1960s: Zafra, by Ariel Petrocelli and Pepe and Gerardo Núñez", *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, n° 42.
 - (2019). "'Un cobijo para el arte'. Lo local como resistencia en Casa Managua, Tucumán (2007-2017)" en Díaz, C. (coord.). Dossier "Nuevas articulaciones entre Folclore, Política y Nación en América Latina", *Recial*, n° 16.
 - (2020). "Folklore azucarero tucumano: crítica social y épica popular" en Alvira, P. (coord.). Dossier "Arte y política en el siglo XX latinoamericano. Prácticas, representaciones, contextos", *Estudios del ISHIR*, vol. 10, n° 28-29.
- Orquera, F. y Korstanje, F. (2009b). *Zafra. Reconstrucción documental*, Tucumán: CeDesCo.
- Portorrico, E. (2004). *Diccionario biográfico de la música argentina de raíz folklórica*, Buenos Aires: El autor.
- Pucci, R. (2007). *Historia de la destrucción de una provincia*, Buenos Aires: Pago chico.
- Romero Escalada, R. (1990, 23 de agosto). "Pepe y Gerardo Núñez. Reyes de chacarera", *Sur*.
- S/a (1965). "2 caras tiene el folklore", *Noticias*.
- (1967a, 5 de enero). "Los Hermanos Núñez' de regreso en Salta", *El Tribuno*.

- (1967b, 5 de enero). “El afán renovador inspira la creación poético-musical de los hnos. Núñez”, *El Intransigente*.
 - (1984, 26 de septiembre). “Actúan hoy en el San Martín Juan Falú y los hermanos Núñez”, *La gaceta*.
 - (1994a). “En contra del folklore como una concepción ‘acrítica’” (Archivo Alba López).
 - (1994b). “Homenaje a Pepe Núñez. En el ciclo porteño ‘Maestros del alma’”, *La gaceta* (Archivo Alba López).
 - (2000a, 25 de junio). “Folkloristas rinden homenaje al músico Pepe Núñez”, *La gaceta*.
 - (2000b, 8 de diciembre). “Presentan un cancionero de ‘Pepe’ Núñez”, *La gaceta*.
 - (2004, 21 de marzo). “Folkloristas de todo el país traerán a Tucumán sus canciones y poesías”, *La Gaceta*.
- Tufró, M. (2010). “Incitar, capturar, censurar, gestionar. Cien años de politización de la música argentina” en Ugarte, M. (coord.). *Sonidos, tensiones y genealogía de la música argentina: 1910-2010*, Buenos Aires: CCC- FNA.
- Vila, P. (1996). “Identidades narrativas y música. Una propuesta para entender sus relaciones”, *Trans*, n° 2.
- Vila, P. y Molinero, C. (2014). “A Brief History of the Militant Song Movement in Argentina” en *The Militant Song Movement in Latin America: Chile, Uruguay and Argentina*, Maryland: Lexington Books.

IX. Folklore, rock y “nueva ola”

Entre el rechazo y la atracción

CLAUDIO F. DÍAZ

En 2011, Lito Vitale y Juan Carlos Baglietto editaron un DVD grabado en vivo, titulado *Más de lo mismo*.¹ En la presentación del tema “Mienten”, de Roque Narvaja, Baglietto hace una interesante reflexión. Dice “nosotros no venimos del tango”. En su juventud, cuenta, eligieron otras músicas. Rechazaban todo lo que venía “de los viejos”. Pero con el tiempo descubrieron que sus viejos habían “ganado la batalla”: se habían reconciliado con los afectos y con aquella maravillosa música, y estaban cantando tangos. Y no solo eso: estaban componiendo canciones, que eran tangos, como el caso de “Mienten”. Me parece que esa reflexión podría trasladarse también a la relación de muchos rockeros y rockerás argentinas con el folklore. Rechazaban esa música de los viejos, porque era de los viejos, pero a la vez había algo en ella que atraía, incluso más allá de las decisiones conscientes.

Un año después, en 2012, la cantante coscoína Paola Bernal editó su tercer disco como solista, titulado *Pájaro Rojo*. Ese mismo año, el disco fue nominado para los Premios Gardel en el rubro mejor artista femenina de folklore. La mayoría de las canciones del álbum se encuadran en los géneros folklóricos tradicionales (y así se señala en cada caso en el librito interno), aunque no así su sonoridad, fuertemente marcada por el productor artístico, Titi Rivarola,

¹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=DqkeuJ2SOm0>.

conocido guitarrista de rock.² Aun así, llama la atención una canción con aire de chacarera titulada “María Sabina”. En el librito interno, en lugar de la indicación de género, esta canción lleva entre paréntesis otro enunciado que completa el título: “María Sabina (Mujer Luz)”. Al final de la transcripción de la letra se puede leer: “Dedicado a la magia ancestral de la mujer latinoamericana”. En un video perteneciente al ciclo *Lo que se nos canta*, conducido por la cantante Silvia Lallana,³ Paola Bernal cuenta que la letra fue armada a partir de afirmaciones de la propia María Sabina, tomadas de un libro que recoge sus palabras, con el que tomaron contacto en 2010 en una visita a México.⁴ La letra de la canción, entonces, es algo así como un collage de palabras de María Sabina, articuladas –según dice Bernal– a partir de su propia musicalidad, como una especie de oración o de “ofrenda” (de ahí ese tono como de salmodia que tiene por momentos). María Sabina fue lo que en otros tiempos se hubiera llamado –simple y despectivamente– una “curandera”. Pero con el tiempo, adquirió el reconocimiento de una mujer sabia, chamana, sacerdotisa, sanadora. Pertencía a la etnia mazateca, en Oaxaca, México. Hacia mediados del siglo XX, alcanzó notoriedad porque un estadounidense estudiioso de los hongos, llamado Robert Gordon Wasson, publicó una serie de artículos en donde narraba los rituales en los que María Sabina le había permitido participar. Allí se utilizaban hongos alucinógenos para acceder a un saber que permitía realizar prácticas curativas. Esas experiencias fueron recogidas y publicadas en 1968 en el libro *El hongo maravilloso: Teonanácatl. Micolatría en Mesoamérica*. Con el auge de la cultura hippie en Estados Unidos, María Sabina llegó a ser una celebridad en el mundo del rock.

² Titi Rivarola fue un conocido guitarrista de rock y productor musical de Córdoba. Lideró durante años la banda de rock *Tórax*, pero también tuvo una participación importante en proyectos de fusión, como la *Eléctrica folklórica*, liderada por el Bicho Díaz en los años noventa. Falleció en 2013.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=Xc5RtbATx9Y>.

⁴ Sabina (2008).

Lo que intento señalar, con estos dos ejemplos, es que a principios del siglo XXI es común encontrar gente del rock que interpreta y compone tangos y canciones folklóricas, y también fokloristas que incorporan no solo sonidos rockeros a sus propuestas artísticas, sino también zonas importantes de ese universo discursivo.

En este trabajo propongo una aproximación a esa relación, que es por un lado una tensión y un rechazo, y por otro una profunda atracción, y que ha dado lugar a una amplia zona de producción de la música popular argentina. Forma parte de una investigación más amplia, cuyo propósito es explorar los cruces y acercamientos entre los campos del folklore y del rock, tal como se han desarrollado en la Argentina a partir de la década del sesenta. Justamente porque en ambos campos –aunque de manera diversa– la lucha por la apropiación simbólica de los sentidos vinculados al imaginario de la nación, ha tenido un carácter constitutivo. Esos cruces, que estuvieron presentes desde los comienzos del rock en la Argentina, se hicieron muy significativos en tiempos de la recuperación de la democracia, y no han hecho más que profundizarse desde los noventa hasta la actualidad, dando lugar a una compleja transformación de sonoridades y repertorios, e interpelando a nuevos públicos. De hecho, el análisis de estas relaciones es imprescindible para comprender buena parte de la música popular hecha hoy en la Argentina, que desborda ampliamente las fronteras de los géneros. Sin embargo, en este capítulo me detendré especialmente en el momento de la llegada del rock a la Argentina, y la emergencia del movimiento de la “nueva ola”, anterior al del rock nacional propiamente dicho. En ese momento, se hicieron evidentes las tensiones entre una música de y para los y las jóvenes, y las músicas populares más tradicionales. La constitución del campo del rock nacional exigió un esfuerzo de diferenciación tanto respecto de las músicas tradicionales, como respecto de esa música para jóvenes que se consideraba banal y pasatista. Por eso es tan importante pensar qué tipo de relación se dio

entre la juventud “nuevaolera” y esas músicas tradicionales, porque esas tensiones marcaron las opciones de los rockeros y las rockeras en los años siguientes.

En el abordaje que propongo, consideraré el rock y el folklore como campos específicos de producción discursiva.⁵ Si bien el concepto no resulta necesariamente aplicable a todas las formas de la música popular, es muy operativo para pensar estos campos. Por una parte, a lo largo del tiempo el folklore se fue afianzando como espacio de relaciones sociales, y fue gestando un conjunto de reglas de producción, en cuyo marco diversos agentes disputan por la legitimidad (Díaz, 2022). Por otra parte, el rock argentino también ha llegado a constituir un campo de producción discursiva relativamente autónomo (Alabarces, 1994; Díaz, 2005; Pujol, 2007), con una particularidad sumamente interesante: muy resistido en los sesenta por los cultores del tango y el folklore (que lo acusaban de “extranjerizante”), en su proceso de legitimación terminó por adquirir el calificativo de “nacional”, y se convirtió en un movimiento a través del cual buena parte de la juventud entró en las disputas alrededor del imaginario de la nación.

En cada uno de estos dos campos, se desarrollaron universos de sentido de gran riqueza y profundidad, con sus tópicos, su retórica, sus estilos musicales y sus juegos metafóricos. Lo que me interesa observar es esa zona en la que estos universos de sentido se encuentran, se desafían, se rechazan y, de alguna manera, se modifican.

Tensiones alrededor de la llegada del rock

El rock llegó a la Argentina entre mediados y fines de los años cincuenta, cuando se expandía por todo el mundo

⁵ El concepto de “campo” proviene de la sociología de Bourdieu (2003), y me ha resultado operativo para abordar sistemas específicos de producción artística como el rock (Díaz, 2005) y el folklore (Díaz, 2022).

como una música y una cultura que interpelaba fundamentalmente a la juventud (Frith, 1999: 11-31). A partir de allí, el fenómeno de una música y una cultura dirigida a los y las jóvenes no hizo más que crecer en masividad. La historia es conocida: Eddie Pequenino, Billy Caffaro, después el *Club del Clan*, Sandro y *Los de Fuego*, y ya estaba en marcha la movida de la música “moderna”, la “nueva ola”.⁶ Todavía no existía lo que después se llamó “rock nacional”, pero el conflicto generacional ya estaba instalado alrededor de una serie de tensiones.

1. Jóvenes vs. viejos

La llegada del rock hizo muy notable un fenómeno que ya se venía desarrollando desde antes. Había música para jóvenes, ropa para jóvenes, peinados, revistas, locales bailables, etc. Los estudios sobre la juventud vinculan la emergencia de este nuevo actor social con un conjunto de variables que incluyen cambios demográficos (el *Baby boom* en Europa y Estados Unidos), la prosperidad económica de la posguerra, y cambios en el acceso a la educación de los y las jóvenes de sectores populares, en el marco del llamado “estado de bienestar”.⁷ Esos cambios, a su vez, estaban vinculados con el desarrollo y la capacidad de diversificación de las industrias culturales, y las formas populares de consumo. Alrededor de los consumos culturales de masas empezaban a construirse identidades sociales. Según Manzano (2017), en el caso de la Argentina la emergencia de la juventud estuvo vinculada, además, con el peronismo. Por una parte, porque durante los gobiernos de Perón se dieron las condiciones de mejora económica y de acceso a la educación secundaria de los y las jóvenes de sectores populares (Manzano, 2017):

⁶ Para un análisis detallado del desarrollo de la “Nueva ola” en la Argentina, ver Alabarces y Gilbert (2021).

⁷ Sobre la emergencia de la juventud como actor social ver Clarke; Hall; Jefferson y Roberts (2008), Margulis (1996) y Reguillo Cruz (2000).

46).⁸ Por otra parte, porque en 1951 el peronismo impulsó la creación de la UES (Unión de Estudiantes Secundarios), “una institución concebida con el propósito de organizar las actividades de los estudiantes durante el tiempo libre e invitarlos a participar en la renovación cultural de la nueva Argentina” (Manzano, 2017: 45). De tal manera, la UES –fuertemente criticada por la oposición– fue un antecedente importante en la politización de los y las jóvenes, y contribuyó al desarrollo de una disputa creciente por dotar de sentido la condición juvenil, principalmente después del derrocamiento del peronismo. Así pues, cuando se produce la llegada del rock, alrededor del cual los y las jóvenes organizaron nuevas formas de baile, sociabilidad, esparcimiento y rebeldía, existían ya ciertas coordenadas identitarias pre-existentes que le daban profundidad a estas tensiones.

Cuando se produce la emergencia del rock nacional, entre mediados y fines de la década del sesenta, este movimiento debió construirse y legitimar un lugar dentro de un conjunto más amplio de opciones musicales que interpelaban a la juventud y se oponían a los viejos.

2. Modernidad vs. tradición

Pero no se trataba solo de jóvenes vs. viejos: la “nueva ola” se llamaba también música “moderna”, y ese rasgo de modernidad también tenía importancia. La gente del tango, pero mucho más la del folklore, estaba parada en las tradiciones, y el impulso moderno o modernizante tendía a minimizar la importancia de lo tradicional. Quizás valga la pena detenerse en dos aspectos de esta tensión, relevante en nuestro análisis. Por una parte, la tradición en la que se basaba el folklore era sumamente problemática. Como toda tradición, era selectiva, y eso implicaba un sistema de inclusiones

⁸ La mejora en las condiciones de consumo de productos culturales, a principios de la década del cincuenta, fue señalada también por Alabarces y Gilbert (2021).

y exclusiones (Williams, 1980). El desarrollo del folklore musical, tal como circulaba a través de la industria cultural a mediados del siglo XX, estuvo vinculado con la introducción de la ciencia del Folklore a fines del siglo XIX, a las corrientes nativistas y tradicionalistas en la literatura, y a la emergencia del nacionalismo cultural alrededor del Centenario de la Revolución de mayo. Ahora bien; de un modo o de otro, todas estas corrientes estaban relacionadas con el proceso de modernización iniciado por la Generación del ochenta, particularmente con el impacto de la inmigración y la urbanización crecientes, a lo que el nacionalismo opuso una idealización vinculada con un mito del origen, que postulaba una suerte de “Edad de oro” premoderna, provinciana y criolla, cuyos valores se encarnarían en el gaucho, su mundo, sus cosas, su lengua, sus costumbres, sus canciones y sus danzas. Sin embargo –y paradójicamente–, el desarrollo del campo del folklore estuvo ligado al de la industria cultural, principalmente de la radio y de la industria discográfica. El folklore forma parte de la música popular que, según González (2013: 83-84), se define por su relación simbiótica con la industria cultural y por su carácter masivo y modernizante. De este modo el folklore, con su tradición construida en torno a significados y valores en cierto sentido antimodernos, formó parte del proceso de modernización. Y esa tensión está en la base de algunas disputas por la legitimidad entre distintas corrientes de folkloristas.

La modernización en la Argentina, durante el siglo XX, fue también un fenómeno complejo en el que pueden distinguirse diversos aspectos que generaron fuertes disputas.⁹ Me interesa señalar, por una parte, la modernización económica en sus diferentes etapas, con los conflictos generados por sus dinámicas excluyentes, y por otra parte la modernización sociocultural, su relación con la emergencia de la juventud, y las disputas a que dio lugar. Según Manzano

⁹ Para un desarrollo más profundo de la cuestión de la modernización, ver Alabarces y Gilbert (2022: 51-56).

(2017: 17), “la juventud fue portadora de las dinámicas de modernización sociocultural y también de sus descontentos, expresados bajo las formas de rebelión y radicalización política”. Ese protagonismo de la juventud generó una reacción conservadora, principalmente desde el golpe de Estado que llevó al gobierno a Juan Carlos Onganía. Avellaneda (2005: 31-45) identifica ese momento con la cristalización de una corriente discursiva que llama “Discurso de represión cultural”. Ese discurso entroncaba con la idea de una “gran nación católica”, que se apoyaba en una concepción de la tradición según la cual aspectos claves de la modernización cultural –como la liberalización de la sexualidad, la participación política de la juventud y los consumos culturales juveniles– eran identificados como parte de un amplio conjunto de significados y valores “extranjerizantes” que venían a subvertir el “ser nacional”. Y esa perspectiva encontraba algunas zonas de coincidencia con la idea de tradición que se había construido en el folklore clásico, y hasta cierto punto también en el tango. Por contraposición, para muchos y muchas jóvenes, la renovación, la adaptación a los cambios vertiginosos que se sucedían después de la posguerra, eran un valor en sí. Lo tradicional se identificaba con el anquilosamiento, con lo viejo, y no solo porque era la música de otra generación. Alabarces y Gilbert (2022: 64-65) llaman la atención sobre una escena de la película *Buenas noches Buenos Aires*, dirigida por Hugo del Carril y estrenada en 1964. Se trata de un musical basado en la revista teatral del mismo nombre, que había sido un éxito de boletería el año anterior. En la escena mencionada, se produce un enfrentamiento entre una pareja tanguera y un grupo de jóvenes “nuevaoleros” que se han reunido a escuchar y bailar su música a las puertas de una disquería. La pareja tanguera es interpretada por Beba Bidart (Nicanora) y Julio Sosa (Firulete), que atienden respectivamente un kiosco de golosinas y uno de diarios y revistas. En su diálogo, se quejan de la “nueva ola” y se burlan del baile de los y las jóvenes,

a quienes tratan de “mequetrefes”: “Parecen monos sobre una plancha caliente”, según Firulete. Éste pasa a la acción y detiene el baile de los y las jóvenes, recriminándoles que se han olvidado de la milonga, a lo que el grupo juvenil responde bailando y defendiendo sus músicas: el twist, el mambo, la conga: “La milonga huele a tango/ por eso la juventud prefiere el mambo”, dicen. Finalmente, Firulete y Nicanora interpretan la milonga “El Firulete”, de Mariano Mores y Rodolfo Taboada (guionista de la película). Tres aspectos de la letra merecen destacarse: 1. la negativa a asumir que el tango es cosa del pasado (“Quién fue el raro bicho/ que te ha dicho che, pebete/ que pasó el tiempo del firulete”); 2. la afirmación de que la milonga puede convivir y competir con los ritmos modernos (“Por más que ronquen/los merengues y las congas/ siempre habrá tiempo/ pa la milonga”), y 3. La idea de que el tango y la milonga se sustentan en la misma tradición selectiva del folklore, y en eso basan su legitimidad (“Es el compás criollo y se acabó”). La tradición criolla, además de enfrentarse a lo moderno, remite, entonces, a la nación.

3. Transnacional vs. local

La cuestión nacional estaba muy vinculada con otra tensión que generaba ese impulso modernizante. Lo moderno se identificaba también con lo transnacional (lo global, se diría después). Es decir que el folklore y el tango no solo eran vistos por la juventud como cosa de viejos, y como algo tradicional en un sentido negativo, sino también como lo local en el sentido de limitado y atrasado. La música de la juventud se presentaba como moderna, renovadora y también como transnacional, deslocalizada, vinculada a un movimiento universalizante. De hecho, la “nueva ola” fue un fenómeno transnacional, como lo había sido el bolero. Por toda América Latina y de manera simultánea, la llegada

del rock generó respuestas similares, aunque con especificidades locales.¹⁰

Según Manzano, las construcciones de “la juventud” y de “lo transnacional” son recíprocamente constitutivas. Para muchos y muchas jóvenes, “el descontento abrevó en un repertorio transnacional de imágenes, sonidos e ideas que recorrieron el mundo de entonces” (Manzano, 2017: 22). Sin embargo, sería un error pensar esa tensión local/transnacional como un puro rechazo de lo tradicional por parte de la juventud, o de lo moderno por parte del folklore y el tango. Si bien los y las jóvenes encontraban, en ese repertorio transnacional de significados y valores, un símbolo generacional, también es cierto que las subjetividades vinculadas con las luchas antiimperialistas y con el peronismo (por entonces, proscripto pero políticamente activo) le daban a lo local o lo nacional un matiz ligado a la opresión de los pueblos en el Tercer Mundo.¹¹ Lo local, lo tradicional, expresado en el folklore, podía repensarse en relación con las raíces, y particularmente con las raíces nacionales. En la Argentina de aquel entonces, la cuestión nacional interpelaba muy profundamente, y generaba debates. De hecho, dentro del campo del folklore, desde principios de los años sesenta se venía produciendo la emergencia de una corriente modernizadora, que cuestionaba los términos excluyentes de la tradición que había construido el folklore clásico. Y uno de los ejes de ese cuestionamiento era una nueva narrativa identitaria, que ponía la cuestión nacional en relación con las luchas antiimperialistas en todo el Tercer Mundo, de manera que la tensión entre lo local y lo transnacional,

¹⁰ Sobre las apropiaciones y adaptaciones del rock en América Latina, ver Díaz (2010: 219-226).

¹¹ Entre fines de los cincuenta y principios de los sesenta, en diferentes países del Tercer Mundo, se crearon frentes de liberación nacional que vincularon la cuestión nacional con las luchas anticoloniales y antiimperialistas. A modo de ejemplo, en 1954 se fundó el Frente de Liberación Nacional en Argelia; en 1961, el Frente Sandinista de Liberación Nacional en Nicaragua. Con el regreso de Perón, el peronismo se presentaría a elecciones en 1973 con el nombre de Frente Justicialista de Liberación (FREJULI).

aun antes de la emergencia del rock nacional, generaba una oscilación entre la atracción y el rechazo.

La “nueva ola” escuchaba folklore

Esta atracción por la raíz que, de algún modo, se vinculaba con lo nacional, la sintieron algunos “nuevaoleros” incluso desde antes de que el rock nacional existiera como tal. Alabarces y Gilbert señalan un tema que Palito Ortega grabó en 1964, que formó parte del LP *Palito Ortega*, grabado para RCA Víctor, y lleva por título *El changuito cañero*. La letra, que presenta una escena situada en los cañaverales de Tucumán, podría haber sido de una zamba; de hecho, en un recital en el Luna Park en 2011,¹² el propio Palito Ortega dijo que la canción –según él, su primera canción– fue compuesta originalmente “en tiempo de zamba”, puesto que lo que escuchaba en su infancia era música folklórica; pero al llegar a Buenos Aires, la compañía discográfica le propuso grabar el tema con bajo y guitarra eléctrica, de modo que la sonoridad cambió radicalmente; se volvió moderna, aunque tampoco llegó a ser un twist característico como “Despeinada” o “Bienvenido amor”. Sin embargo, lo que llama la atención verdaderamente es la letra, que se aparta de la temática de amores sencillos y diversiones adolescentes –dominante en los discos de Palito Ortega por esos años–, y se aparta desde el título y el lenguaje: expresiones como “changuito”, “Tata”, “chinita” o “pa'l surco” remiten a esa lengua que había adoptado el folklore como representación del habla gauchesca y provinciana. Pero además, toda la escena representada responde a algunos rasgos característicos de lo que he llamado “el paradigma discursivo clásico del folklore” (Díaz, 2022):

¹² Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=zVqoZVD52Co>.

En la mañana temprano
 se va el changuito con su papá,
 van rumbeando pa'l surco
 a pelar cañas del Tucumán
 La chinita cocina mientras
 su mama lavando está
 y a lo lejos se escuchan
 los machetazos al cañaveral.
 Se ha terminado el día,
 ahí vuelve el chango con su papá,
 y en el rancho le esperan,
 mate cocido y caliente el pan.

Se trata del paisaje idealizado del pago. Si bien está representado el trabajo –incluyendo el trabajo infantil–, no se lo recrea en términos de explotación o de conflicto, sino como parte de una estampa provinciana. La dominante afectiva es la nostalgia, puesto que, a pesar de la pobreza y el trabajo, hay armonía y predominan los valores familiares.¹³ Como en tantas canciones folklóricas clásicas, el pago idealizado es sede de los valores, a diferencia de lo que ya por entonces estaba empezando a ocurrir en otras corrientes del folklore. Es pertinente recordar que, un año antes –en 1963–, se había lanzado el manifiesto del *Movimiento Nuevo Cancionero*, uno de cuyos ejes modernizadores es justamente el cuestionamiento de esa idealización de los paisajes provincianos. Sin embargo, la perspectiva de Palito Ortega, el cantante “nuevaolero”, seguía ligada a la mirada tradicionalista. Y no es la única canción del disco que remite a ese universo folklórico. Otro tema llama la atención desde el título: “Mi tierra”. Musicalmente se trata de una especie de marcha briosa, con tuba, pífanos y redoblante, que arranca con un estribillo interpretado por Palito Ortega y un coro, que se repetirá una y otra vez entre estrofa y estrofa:

¹³ La división del trabajo según los géneros forma parte de esa imagen idealizada de armonía familiar.

Mi tierra es tan linda que hay que conocer
 Venga a recorrer, yo lo guiaré
 Mi tierra es tan linda que hay que conocer
 Venga a recorrer, yo lo guiaré.¹⁴

A partir de ahí, en las diferentes estrofas se van presentando símbolos provincianos, casi a la manera de un folleto turístico: de su tierra, el Jardín de la República, dice que “se conserva igual/ con su humildad tan colonial”; de Mendoza y San Juan dice que “sus vinos brindarán/ su sol usted no olvidará”; “la Pampa, con el mate y la guitarra son/ un símbolo de tradición”. El recorrido sigue por el litoral, las sierras de Córdoba, el sur y la Capital. Como puede apreciarse, la mención de las diferentes regiones y provincias tiene una función simbólica similar a la que ya por entonces tenía en el Festival de Cosquín la presentación de las delegaciones provinciales.¹⁵ La idea era mostrar la unidad de la nación en la diversidad de sus regiones y sus estilos musicales, pero aquí se celebra la diversidad de un modo que llama la atención en un “nuevaolero”, sobre todo si se tiene en cuenta la escena antes analizada de la película *Buenas noches Buenos Aires*.

Es notable cómo esa presentación un tanto ingenua de la belleza de la tierra contrasta fuertemente con lo que estaba aconteciendo con la “canción militante”, según los términos de Molinero (2012).¹⁶ Si volvemos al “Movimiento Nuevo Cancionero”, contemporáneo de la producción de Palito Ortega, es interesante contrastar esa mirada con el proyecto de los primeros discos de Mercedes Sosa quien, según Tejada Gómez (en la contraportada de *Canciones con*

¹⁴ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=VtfOUCfNGMI>.

¹⁵ El tema anticipa en diez años el tono de la célebre milonga “Mire qué lindo es mi país, paisano”, de Argentino Luna, que inicia el álbum del mismo nombre, grabado para el sello Odeón, en 1974.

¹⁶ Alabarces y Gilbert señalan, además, el contraste con toda una producción cultural de la época, incluyendo el cortometraje de Gerardo Vallejo *Las cosas ciertas* de 1965, que usa el tema de Palito Ortega, para generar un contraste entre el duro relato de un zafrao y la imagen idealizada de la canción.

fundamento, de 1965), también se proponía cantarle al país todo, pero “al paisaje con el hombre adentro. El hombre con la vida adentro. El trabajo, el dolor, la rebelde esperanza y la altamente desmesurada alegría de vivir” (Díaz, 2022: 155). Así, la crítica que el “Movimiento Nuevo Cancionero” le hacía al folklore tradicionalista (al que también llama “folklore de tarjeta postal”) podía aplicarse incluso a la mirada que tenía, sobre la tierra, un “nuevaolero” y referente de la juventud moderna como Palito Ortega. Dicho en otros términos, cuando Palito Ortega vuelve su mirada hacia la tierra, se nutre de los significados y valores –e incluso de la retórica– del folklore clásico, justamente aquello que estaba siendo cuestionado por la corriente renovadora y modernizante del folklore.

Algo parecido sucedía con otro ídolo “nuevaolero” de mediados de los sesenta. Leo Dan había saltado a la fama en 1963, con el éxito de “Celia” y la edición de su primer disco de larga duración para CBS. Al año siguiente, su segundo LP, *Cómo te extraño mi amor*, incluía, como tema de apertura, una canción que sería uno de sus grandes éxitos: “Santiago querido”. Leopoldo Dante Tevez era santiagueño, y según Alabarces y Gilbert (2021: 60-63), el único artista que vendía más discos que Palito Ortega. Así como decía, más arriba, que la letra de “El changuito cañero” podría haber sido de una zamba, la de “Santiago querido” tiene todos los rasgos característicos de una chacarera:

Santiago querido
 Santiago ha añorado
 En ti yo he soñado
 Tú a mí me has dado
 Todo lo más puro
 De mi corazón
 Por ahí cuando escucho
 Una chacarera
 Me acuerdo del pago
 No es la vez primera
 Y pienso en Santiago

Queriendo volver¹⁷

Hoy te canto yo desde aquí
 Te canto como un crespín
 Que pronto quiere volver a Santiago

Como he sostenido en un trabajo anterior (Díaz, 2022), el tópico del pago perdido y añorado, que se recupera simbólicamente en el ejercicio del canto, es un elemento central en el dispositivo de enunciación del paradigma clásico del folklore. Y es particularmente recurrente en las chacareras, uno de cuyos modelos paradigmáticos es “Añoranzas” de Julio Argentino Jerez. De hecho, en 1966 Leo Dan incluyó en su disco “Así soy yo”, su propia versión moderna de la clásica chacarera (moderna rítmicamente, en una forma cercana al twist, pero incluyendo quena y charango en el arreglo).

Pero la historia de “Santiago querido” no termina en la canción. Al año siguiente, el éxito del tema dio lugar a una película con el mismo nombre, dirigida por Catrano Catrani y Virgilio Muguerza, y coprotagonizada por Leo Dan y Marta González. Si bien no hay espacio aquí para un análisis de este film, hay algunos detalles que vale la pena resaltar. En primer lugar, está ambientada en Termas de Río Hondo (en la provincia de Santiago del Estero), y la acción se desarrolla en la pequeña ciudad, pero con gran importancia de los espacios rurales; la canción “Santiago querido” abre y cierra la película, con Leo Dan recorriendo esos espacios, principalmente rurales, en un jeep, al principio solo y al final con su coprotagonista. Estos recorridos de apertura y cierre tienen importancia simbólica: el paisaje folklórico es recorrido por un joven moderno en su jeep, mientras canta una canción moderna con letra folklórica. Además, Leo Dan representa a José Luis, un joven de condición humilde que pretende a Marina (Marta González), una muchacha

¹⁷ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=ChvFRr8fsoo>.

de familia acomodada. Es rechazado por la familia, pero celebrado por los jóvenes, porque en su condición de “mercachifle” es el que trae los discos y los bailes de moda; es decir, como comerciante es vehículo de una de las formas modernas de distribución de la música para jóvenes. En la trama tiene gran importancia un niño huérfano, Cachilo, criado en la zona rural que aparece vestido con un poncho y montando su burrito, Yunga. También hay un personaje de cuento folklórico, el “Yastay”, que lo ayuda a recuperar el burro, cuando lo pierde. Esos personajes folklóricos dieron lugar a varias canciones más, en sucesivos discos. Una de ellas, “Había una vez un burrito”, del disco *Bajo el signo de Leo* (1965), es un carnavalito con arreglo de quenas y charango que ya aparece en la película. Y en *Libre, solterito y sin nadie* (1966), además de la “Canción de Cachilo”, y de títulos llamativos como “Por el Alto Paraná”, “Ni Tata ni Mama” y “Al campo ven”, se incluye una canción titulada “Qué linda es mi patria”, que sigue exactamente la misma línea que “Mi tierra” de Palito Ortega. Es decir que nuevamente se repite el mismo esquema: el cantante moderno, que en su mirada hacia la tierra se nutre de los significados y valores del folklore más clásico y tradicionalista.

Pocos años después, en 1968, CBS editó el álbum que instalaría a Leonardo Favio como cantante: *Fuiste mía un verano*. En varios detalles de ese disco puede apreciarse esa atracción por lo folklórico, aunque con algunas diferencias. En primer lugar, el tema que abre el disco tiene un título llamativo: “Así es Carolita... (con suficiente folklore para que también la conozcan los turistas)”. Si bien se la define en términos de género musical como una balada, la mención del folklore, en el título de la canción, muestra una similitud con la concepción que aparece en “Mi tierra” y “Qué linda es mi patria”. Eso que consideramos valioso es algo para ser mostrado... a los turistas (justamente, aquel folklore de “tarjeta postal” que era criticado por el *Manifiesto del Nuevo Cancionero*), aunque en el título también puede percibirse un tono humorístico, con un dejo de ironía. Aun

así, la presencia de lo folklórico en la canción va más allá del título. Si bien se trata de una balada, desde el comienzo hay un arpegio de guitarra, muy común en un tipo de canción folklórica que circulaba en la época, y que era habitual en composiciones –por ejemplo– de Horacio Guarany (como “Canción del perdón”, de 1967, o “Adiós amada”, de 1966). Algunas canciones de ese tipo se hicieron muy famosas a partir de 1970, cuando fueron parte del disco titulado *El Potro*, editado por el sello Phillips: “Si se calla el cantor”, “Memorias de una vieja canción” y “Puerto de Santa cruz”. Pero en “Así es Carolita...”, lo más llamativo es que en el estribillo, después de toda una descripción poética de los rasgos de Carola,¹⁸ la canción se transforma en un aire de chacarera para decir: “Me gusta chapar la guitarra y hacer el milagro de alguna canción/ Decirle que todo mi sueño gira en torno suyo porque ella es mi amor”. Y hacia el final se repite el contraste balada/chacarera, y termina con la orquesta sonando en ritmo de chacarera, y la voz de Favio soltando interjecciones: ¡Aura! ¡Yes! ¡Ole! Es imposible no notar el toque de ironía en esa mezcla de interjecciones folklóricas y modernas. En otra letra del disco, el paisaje rural del folklore aparece con claridad. Se trata de “Amanecer y la espera”: “Llegan lejanas tristes campanas/ diciendo el día va a comenzar/ El sol se expande, vuela una garza,/ ya la montaña es un madrigal./ Mansa la oveja, camina y pasta/ Junto al aroma te he de esperar”. Lo mismo ocurre en otras canciones posteriores, principalmente ligadas al mundo de la infancia, como en el caso de “Chiquillada” del disco *Hola che*, de 1970, o incluso en la ambientación de una de sus primeras películas, *El romance del Aniceto y la Francisca*. Y en la música misma de algunas de sus baladas más famosas, hay algunos elementos folklóricos, principalmente de las milongas sureñas que estaban entre sus preferencias musicales (Otal Landi, 2022). Es el caso, por ejemplo, del arpegio

¹⁸ La Carola de la canción fue Zulema Carola Leyton, segunda esposa de Favio y destinataria poética de muchas de sus canciones de amor.

de guitarra en la introducción de “Fuiste mía un verano”. En una entrevista publicada por la revista *Panorama* en 1969, y recuperada por Otal Landi, el propio Favio reflexionaba sobre su manera de entender la balada:

Me interesa recalcar cuánto me gusta la balada, un mensaje popular que viene de lejos; cada uno le da la forma y lo devuelve al pueblo de donde salió. Por eso se acompaña con ritmos musicales difíciles de admitir fronteras. Las más son nacionales por la letra, que capta una modalidad argentina, sentimental, yo diría casi tanguística (Otal Landi, 2022: 35).

En relación a los otros “nuevaoleros”, hay una diferencia sutil en esas canciones de Favio con referencias folklóricas, que es señalada por Otal Landi, y tiene que ver con su adhesión cada vez más abierta al peronismo. Según Otal Landi, “*Hola che* podría ser uno de los discos más argentinos de Favio, por donde se pasean desde “Juan el botellero”, hasta la llegada del Mesías desde un barrio carenciado... La letra de “Nació Nazareno” es una oda al pueblo” (Otal Landi, 2022: 71). Llamativamente, en dicha canción, cuando se habla de cómo se celebra el nacimiento de ese Mesías villero, se escucha: “Vinieron compadres de las otras villas/ y bailan y cantan, todo es alegría/ *chamamé* y *polca*, y *tango* también/ juegan con el niño, no lo pueden creer”. La mención de los géneros folklóricos como parte de una celebración, de la alegría popular, adquiere una connotación política en el conjunto del disco. Además, esa progresiva asunción pública de su militancia peronista lo llevó a grabar canciones cada vez más politizadas, y con muchas reminiscencias folklóricas. Según Otal Landi, el álbum *Leonardo Favio*, el primero grabado para Parnaso Records en 1973, “galopa entre la milonga y la balada, con una fuerte presencia de guitarras; novedad que mantendría en los trabajos siguientes”. Ejemplos muy interesantes son “Milonga del hombre nuevo” y “Estoy orgulloso de mi General”, definida como chacarera en el mismo vinilo. Pero ahora lo nacional que convocan esas reminiscencias folklóricas estaba fuertemente marcado

por los debates políticos de la época, y por eventos como la masacre de Ezeiza, de la que Favio había sido testigo (Otal Landi, 2022: 127-131). Además del ritmo de chacarera, y del acompañamiento con bombo legüero, la letra es muy significativa:

Cantando voy los caminos
 Porque es mi destino cantar y cantar;
 Soy amigo del amigo
 Y a los enemigos yo no le doy paz.
 Muchos dicen que estoy loco
 Y yo no me enojo porque eso es verdad:
 Loco de amor a la gente,
 De amor a la vida y a la libertad.
 [...]
 Amo la vida y el canto,
 Me gusta gritarlo porque es mi verdad.
 Soy soldado de mi pueblo
 Y estoy orgulloso de mi General.¹⁹

Más allá de las diferencias señaladas, estos tres artistas “nuevaoleros” tienen aspectos en común que vale la pena señalar, porque aportan elementos para pensar la manera en que la apropiación del rock que ellos hicieron estuvo atravesada por dinámicas y subjetividades culturales pre-existentes. En los tres casos, tienen trayectorias que se parecen mucho a las de quienes, una generación antes, habían fundado el mundo profesional del folklore: los “cabecitas negras”, provincianos cantores, que llegaron a Buenos Aires para iniciar una carrera artística. Es decir, tenían que ver con la base social del peronismo, y de hecho todo ellos adhirieron a esa fuerza política.²⁰ Pero también son trayectorias

¹⁹ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=a4-ZLkyGAVA>.

²⁰ Como es sabido, Palito Ortega fue gobernador de Tucumán por el Justicialismo, con el apoyo del entonces presidente Carlos Menem, entre 1991 y 1995. Por su parte, Leo Dan fue candidato a gobernador por el justicialismo en 1995, encabezando el sub-lema llamado “Santiago querido”, pero no obtuvo un buen resultado.

que se asemejan mucho a las de los fundadores del folklore clásico. Si hubieran llegado a Buenos Aires unos años antes, tal vez habrían sido folkloristas. Y esa música, especialmente valorada durante el peronismo, es la que escuchaban en su infancia, de manera que es natural que muchos elementos –tanto letrísticos como musicales– ingresaran en sus propuestas. Si no fueron mucho más allá en su acercamiento al folklore, es porque la juventud era también una fuerte marca identitaria. Aunque, como dijimos más arriba, también la emergencia de la juventud como actor social llevaba, en la Argentina, la marca del peronismo.

Sonidos modernos en el folklore

Si bien, como es sabido, la actitud de la gente del folklore y del tango, con respecto al rock y la “nueva ola”, fue en general de hostilidad y rechazo, también es cierto que esa actitud no fue la única, y aún en el rechazo hubo matices diferentes. Por ejemplo, desde la revista *Folklore*²¹ se difundía por un lado una actitud de queja y de rechazo. Julia Parodi señala dos notas interesantes al respecto: la primera es una entrevista a Horacio Guarany, publicada en el n° 90, de 1965, justo cuando el cantor volvía de representar a la Argentina en dos festivales internacionales. Allí denunciaba la “competencia desleal de los nuevaoleros”, que contaba con el apoyo de los medios y la publicidad, y reivindicaba haber ganado el “Primer premio a la canción popular”. En apoyo a la posición de Guarany, la revista lo mostraba rodeado de público joven. La otra es una nota firmada por Marcelo Simón, publicada en el n° 200 de 1971, con el título “Juicio a

²¹ Dicha revista empezó a publicarse en noviembre de 1961, independizándose de su primer formato, como suplemento de la revista *Tanguera*, con el título *Aquí está el folklore*. Dirigida en su primera época por Julio Márbitz, se convirtió en el principal órgano de difusión de las actividades de los folkloristas, hasta que dejó de aparecer en 1982 (Parodi, 2022).

la televisión”, en la que el periodista se quejaba por la ausencia de artistas del interior, del folklore, por la preferencia por los “nuevaoleros”, y por la falta de contenido “nacional” (Parodi, 2022: 65-66). Sin embargo, en la misma revista se daba lugar a las diferentes líneas del folklore, incluso a aquellas que implicaban cierto grado de modernización en relación a las tradiciones folklóricas, como puede verse en las sucesivas tapas dedicadas a Waldo de Los Ríos, y en la defensa de su propuesta estética.²²

El campo del folklore no se agotaba en su línea más tradicionalista. Según Juliana Guerrero, en los años sesenta, ya había varias corrientes de folkloristas que buscaban un sonido más moderno, renovador, menos tradicionalista. Para Guerrero, pueden identificarse tres grupos: los artistas que se nuclearon en torno al “Movimiento Nuevo Cancionero”; la corriente formada por los grupos vocales que siguieron la senda abierta por los Huanca Hua desde 1960, y un conjunto de artistas de la corriente de “Proyección folklórica” (Guerrero, 2016: 187). En otros trabajos, he desarrollado los rasgos renovadores y modernizadores del “Movimiento Nuevo Cancionero” (Díaz, 2022: 149-186). Para este artículo, basta con recuperar las siguientes palabras del “Manifiesto El Nuevo Cancionero”:

Intentará asimilar todas las formas modernas de expresión que ponderen y amplíen la música popular y es su propósito defender la plena libertad de expresión y de creación de los artistas argentinos. Aspira a renovar en forma y contenido nuestra música para adecuarla al ser y al sentir del país de hoy (Cf. Díaz, 2022: 154).²³

En cuanto a los grupos vocales, Guerrero incluye en esta corriente a Los Trovadores (fundado en 1960), Las

²² Más adelante, a fines de los años setenta, varios rockeros fueron entrevistados y tenidos en cuenta por la revista (Parodi, 2022: 181-183).

²³ Sobre las prácticas renovadoras en el “Nuevo Cancionero”, ver García (2013: 79-97).

Voces Blancas (1964) y el Cuarteto Zupay (1966), entre otros. Es decir, se trata de formaciones contemporáneas al ascenso de la “nueva ola”. Según Guerrero, estos grupos se caracterizaban por desarrollar un repertorio de música folklórica, pero con arreglos en los que se destacaron sus exploraciones polifónicas; predominaron los contrapuntos y contracantos e introdujeron cuartas y quintas voces. Y en el caso específico de los Huanca Hua, además de sus conocidos trabajos con las onomatopeyas, es sabida la inspiración que el grupo encontró en el estilo del grupo estadounidense The Mills Brothers. Se trataba de un grupo vocal, famoso desde la década del treinta, que interpretaba jazz cantando a cuatro voces y con el único acompañamiento de una guitarra, y a veces imitando el sonido de los instrumentos de viento. Así, la búsqueda modernizadora de estos grupos abrevaba tanto en la música erudita, como en músicas populares transnacionales que formaban parte del proceso formativo del rock y del pop.

En cuanto a la corriente de proyección folklórica, Guerrero incluye allí a artistas como Waldo de los Ríos, Eduardo Lagos, Manolo Juárez, Juan Enrique “Chango” Farías Gómez, Ángel “Kelo” Palacios, Dino Saluzzi, Jorge López Ruiz, Domingo Cura, Jorge Cumbo, y José Luis Castiñeira de Dios. Varios de estos artistas colaboraron con músicos de rock en los años siguientes, como Manolo Juárez, Kelo Palacios, Dino Saluzzi y Domingo Cura. Y Castiñeira de Dios, con su grupo Anacrusa, fue referencia para los rockeros en tiempos de la dictadura.

La característica general de todas estas corrientes es que, en su impulso modernizador, se nutrían de elementos sonoros provenientes de las músicas de tradición erudita, pero también del mundo de la música internacional, que incluía el jazz, el pop y el rock. Del mismo modo, en la letrística se incorporaban técnicas de la poesía de vanguardia, y un posicionamiento ideológico latinoamericano que excedía el nacionalismo cerrado del folklore clásico.

A partir de la emergencia del rock nacional, aquel interés por el universo del folklore, que apenas se había manifestado en los “nuevaoleros”, se profundizó. Para la gente del rock, diferenciarse y construir una identidad propia implicaba involucrarse en dos disputas simbólicas de mucho peso. Y en ese proceso encontró una zona de confluencia con las variantes renovadoras del folklore.

Rock nacional y folklore

Cuando se produjo la emergencia de lo que, con el tiempo, se llamaría rock nacional, su desarrollo estuvo condicionado por toda esa compleja red de relaciones. Ese acercamiento al folklore, que en la movida “nuevaolera” no alcanzó a profundizarse, en el rock dio lugar a una larga búsqueda, y a toda una historia de influencias mutuas que continúa hasta hoy. El desarrollo de los campos del folklore y del rock, desde los años sesenta, fue parte de un conjunto de disputas simbólicas fundamentales en la sociedad argentina. Y en dos de esas disputas, una parte del mundo del rock y una parte del mundo del folklore encontraron una zona de afinidades. Me refiero a las disputas por la definición de las formas legítimas de la juventud, y a las disputas por la definición de la idea de nación o de patria.

1. Las disputas por la juventud

Según Manzano, la emergencia de la juventud y de sus dinámicas modernizadoras no solo eran hechos notables, sino que además tenían un carácter “contencioso” (Manzano, 2017: 18). Dicho de otra manera, se había desatado una lucha simbólica por imponer una forma legítima de ser joven, que limitaba los impulsos libertarios que parecían asociarse con la idea de juventud. Esto debe pensarse, por supuesto, teniendo en cuenta procesos políticos y sociales

más amplios, de carácter global pero con una especificidad local. Desde el derrocamiento del peronismo en 1955, y principalmente desde el triunfo de la Revolución cubana en 1959, amplios sectores de la juventud se habían ido radicalizando políticamente, en el marco de una nueva cultura de izquierda que pensaba a la juventud como un actor clave de los procesos de cambio. Como contrapartida, a partir del golpe de Estado perpetrado en 1966 por Onganía, había ido ganando importancia el discurso de la represión cultural que analizara Avellaneda (2005). Para ese discurso, todas las formas “modernas” eran mecanismos de infiltración ideológica, que infestaban todo el sistema cultural, y debían ser combatidas porque apuntaban especialmente a los y las jóvenes. En ese marco, el naciente rock desarrollaba estrategias para diferenciarse respecto de la música “nuevaolera” o pop, que consideraban superficial, comercial o banal. Y una parte sustantiva de esas estrategias pasaban por acentuar su perfil crítico, con lo que, en poco tiempo, el rock empezó a ser visto como sospechoso. A partir de ahí hubo muchos intentos de disciplinamiento de la juventud; algunos, verdaderamente trágicos; pero otros apuntaban a construir una idea de juventud que aceptara la novedad generacional, aunque reencauzándola. Un ejemplo interesante es la saga del profesor Hippie,²⁴ comprensivo, amigo del alumnado, que ejerce un rol de mediador –y de garante– entre el mundo adulto y el mundo juvenil. Los y las jóvenes obtenían así ciertos permisos (por ejemplo para bailar, divertirse, organizar festivales y festejar la primavera), pero sin cuestionar ni poner en peligro el orden establecido. Como contrapartida, una parte del rock, en su búsqueda por definir una actitud verdaderamente rebelde, encontró –entre muchas otras cosas– las producciones de cierto folklore

²⁴ Me refiero a una saga de películas protagonizadas por Luis Sandrini, que encarnaba al Profesor Tito Montesano. La primera fue *El profesor hippie* (1969). Tuvo su continuidad con *El profesor patagónico* (1970), y luego con *El profesor tirabombas* (1972), todas dirigidas por Fernando Ayala. Para un análisis más detallado de la saga, ver Díaz (2018).

que también convocaba a la juventud rebelde. Al decir de Mario Luna (que en los ochenta organizó el Festival de la Falda), en los sesenta había “un folklore de vanguardia que convocaba a la juventud” (Pousa, 2016: 199). Se refería a los Huanca Hua, el Cuchi Leguizamón, Mercedes Sosa y toda la corriente renovadora del folklore. En ese intento por construir una identidad joven y rebelde, hubo una primera zona de encuentro entre el rock y el folklore.

2. Las disputas por la patria

La otra gran disputa simbólica, que marca la relación, es la que gira alrededor del significado de la nación o la patria. En el folklore, esa disputa es central y constitutiva. Para fines de los años sesenta, ya se habían acumulado varias capas de sentido que giraban alrededor de esa idea. El viejo sello del nacionalismo oligárquico, que todavía estaba presente en las expresiones más clásicas, convivía en conflicto con miradas cercanas al peronismo, con una construcción de carácter más latinoamericanista y antiimperialista proveniente de la izquierda, y hacia principios de los años setenta, con un nacionalismo muy chauvinista y autoritario, ligado al discurso de represión cultural, tal como ocurre en el caso de Roberto Rimoldi Fraga, o de algunas canciones de Hernán Figueroa Reyes. No es de sorprender que, desde ese tipo de miradas, se viera el rock como extranjerizante, y que desde el rock llegara un tipo de respuesta como la de los famosos versos de “Botas locas” de Sui generis:

Los intolerantes no entendieron nada
 ellos decían guerra, yo decía no, gracias
 Amar a la patria bien nos exigieron
 Si ellos son la patria, yo soy extranjero.²⁵

²⁵ Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=qHEctqcjfxo>.

Pero la respuesta rockera no fue un puro rechazo. La cuestión nacional también interpelaba a la gente del rock, y algo encontraba en el folklore. ¿De qué se trataba? Carlos Molinero, en un trabajo reciente, nos invita a recorrer brevemente la historia de los conceptos teóricos del folklore (como “neofolklore”, “folklore de proyección” o folklore “moderno”), con los cuales los investigadores han propuesto acercarse a la creación de autor, no anónima (Molinero, 2019). Molinero plantea una hipótesis muy sugerente: si la idea de lo “folk” sigue apareciendo en los nombres y en las apropiaciones de nuevos y nuevas artistas (aun con las hibridaciones actuales), es porque lo “folk” sigue remitiendo a alguna idea de “raíz” que todavía resulta legitimante. Esa idea de raíz es un anclaje en lo local, que abre a universos de sentido diferentes respecto del mundo moderno occidental, y en ese sentido confluyó desde el principio con las búsquedas rockeras. Pero a la vez la disputa por la identidad nacional tuvo –y sigue teniendo– un fuerte valor político en nuestros países, porque la idea misma de nación contenía –y sigue contenido– una potencia emancipatoria. Y eso, sin ninguna duda, está vinculado con la persistencia de la situación de colonialidad de nuestros países. Tal como se viene planteando desde los estudios subalternos y los estudios decoloniales, esto hace de la cuestión nacional en América Latina un asunto diferente a lo que ocurre en los países centrales, y por eso me interesa insistir en que la nación/patria es una idea en disputa. El rechazo visceral de la canción de Sui Generis se dirige a una idea sumamente excluyente de nación, que entronca con el proceso de formación de los estados nacionales, pero que había adquirido una forma muy autoritaria durante el gobierno de Onganía. Pero una parte del rock tendió a confluir con otras ideas de nación que confrontaban con esa definición autoritaria. Así, por ejemplo, durante la última dictadura se fue profundizando un acercamiento, que tuvo su visibilización con el regreso de Mercedes Sosa en 1982,²⁶ convertida en símbolo y

²⁶ Sobre el retorno de Mercedes Sosa ver también Díaz (2019) y Mariani (2019).

en catalizador capaz de articular una diversidad de expresiones y de públicos, con algunos aspectos comunes más allá de sus diferencias. Porque encarnaba la tradición crítica y las ideas del “Nuevo Cancionero”, pero también una mirada abierta que seducía a los y las jóvenes, una voz reconocida en el mundo que había cantado los sufrimientos de la sociedad argentina durante su exilio, y una mirada latinoamericana que tenía vínculos con artistas que formaban parte del universo rockero. Tal vez por eso, en los años siguientes, sin dejar de ser una figura central en el mundo del folklore, Mercedes Sosa colaboró asiduamente con músicos de rock, e incorporó en su repertorio temas de Charly García, Fito Páez, Luis A. Spinetta, León Gieco, David Lebón y Alejandro Lerner. Y en 1997, el mismo Charly García que había dicho “si ellos son la patria yo soy extranjero”, subió con Mercedes al escenario “Atahualpa Yupanqui”, y cantó su versión del himno nacional.

Coda

Los cruces entre estos campos no cesaron de profundizarse en las últimas décadas, y tuvieron algunos momentos de gran productividad, cuando la cuestión nacional volvió a interpelar con fuerza. Eso ocurrió, por ejemplo, al principio de los años noventa, como respuesta al quinto centenario de la conquista de América, entre mediados y fines de esa década, bajo la influencia de nuevos movimientos emancipatorios como el Zapatismo en México, o alrededor de las celebraciones por el Bicentenario de la Revolución de mayo. La idea de nación sigue interpelando, y sigue estando en disputa, porque conviven en ella dos tendencias opuestas. Por un lado, desde el viejo proyecto oligárquico de tiempos del centenario –que postuló una esencia nacional basada en el mundo criollo–, es una fuerza excluyente y homogeneizante. Por otro lado, hay en ella una potencia emancipatoria, que deriva de la lucha de los pueblos contra la

colonialidad. Los cruces entre rock y folklore hicieron que sus universos de sentido se potenciaran. Los y las rockeros/as se acercaron a los mundos populares, rurales y provincianos, llegando así más allá de los ámbitos modernos y urbanos en donde se formaron. Los y las folkloristas vieron que las tradiciones se resignificaban en contacto con la agenda ambientalista, con un acercamiento alternativo a las espiritualidades de los pueblos originarios, con las luchas de la juventud y los nuevos movimientos sociales, e incluso con una recuperación de las raíces afro. La canción de Paola Bernal que presentábamos al principio es solo un ejemplo entre muchos otros, como parte sustantiva del folklore alternativo. En síntesis, aquello que a los primeros rockeros se les presentó como una batalla –tal como lo recordaba Baglietto–, para muchas propuestas artísticas contemporáneas es ya parte de nuevas articulaciones identitarias.

Bibliografía

- Alabarces, P. (1994). *Entre gatos y violadores*, Buenos Aires: Colihue.
- Alabarces, P. y Gilbert, A. (2021). *Un muchacho como aquel. Una historia política cantada por el rey*, Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Avellaneda, A. (2005). “El discurso de represión cultural (1960-1983)” en *Revista Escribas*, n° 3, Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Bourdieu, P. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires / Córdoba: Aurelia Rivera.
- Clarke, J.; Hall, S.; Jefferson, T. y Roberts, B. (2008). “Subcultura, cultura y clase” en Pérez Islas, J. A.; Valdez González, M. y Suárez Zozaya, M. H. (comp.). *Teorías sobre la juventud. Las miradas de los clásicos*, México: Porrúa.

- Díaz, C. (2022). *Variaciones sobre el “ser nacional”. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino*, Santa Fe: UNL.
- (2022). *Libro de viajes y extravíos. Un recorrido por el Rock Argentino (1965-1985)*, Unquillo: Narvaja.
- (2010). “Apropiaciones y tensiones en el rock de América Latina” en Recasens, A. y Spencer, Ch. (comps.). *A tres bandas. Mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, Madrid: Seacex.
- (2018). *Vidas con bandas sonoras. Músicas e identidades en Argentina* [Clases del seminario cuatrimestral en el ciclo «Entre la pedagogía y la cultura»], Córdoba: ISEP.
- (2019). “Alta Fidelidad. El rock, el Folklore... y Mercedes Sosa” en *Ecos del Folklore*, n° 3, Buenos Aires: Academia Nacional de Folklore.
- Frith, S. (1999). “La constitución de la música rock como industria transnacional” en Puig, L. y Talens, J. B. (eds.). *Las culturas del rock*, Madrid: Pre-textos.
- García, M. I. (2013). “El Nuevo Cancionero. Una expresión de modernismo y renovación de la canción popular en Mendoza” en *Todas las voces. Tradición y renovación en festejos y músicas populares de Mendoza*, Mendoza: Edinuc.
- González, J. P. (2013). *Pensar la música desde América Latina*, Buenos Aires: Gourmet.
- Guerrero, J. (2016). “La ‘música de proyección folclórica’ en Buenos Aires: una disquisición sobre la escena musical”, *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, vol. 11, n° 2, Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Manzano, V. (2017). *La era de la juventud. Cultura, política y sexualidad desde Perón hasta Videla*, Buenos Aires: FCE.
- Margulis, M., ed. (1996). *La juventud es más que una palabra. Ensayos sobre cultura y juventud*, Buenos Aires: Biblos.
- Mariani, T. (2019). “El folklore en el año de la Guerra de Malvinas (1982): el disco Mercedes Sosa en Argentina”, *Música e investigación*, n° 27.

- Martín Criado, E. (1998). *Producir la juventud. Crítica de la sociología de la juventud*, Madrid: Istmo.
- Molinero, C. (2012). *Militancia de la canción. Política en el canto folklórico de la Argentina (1944-1975)*, Buenos Aires: Ross.
- (2019). “¿Nombrar la tradición...o el futuro? Folk-lore, posfolklore, folk-link. Dudas, comentarios y propuestas” en Díaz, C. (comp.). Dossier “Nuevas articulaciones entre Folclore, política y nación en América Latina”, *Recial*, vol. 10, n° 16, Córdoba: UNC.
- Otal Landi, J. (2022). *Era... cómo podría explicar. Biografía musical de Leonardo Favio*, Buenos Aires: Fabro.
- Parodi, J. (2022). *La revista Folklore (1961-1981) desde un enfoque sociodiscursivo. Veinte años como espacio de consagración de un campo en disputa* [Tesis presentada en Doctorado en Letras]. Córdoba: UNC, mimeo.
- Pousa, N. (2016). *La Falda en tiempo de rock*, La Falda: edición de autor.
- Pujol, S. (2007). *Las ideas del rock. Genealogía de la música rebelde*, Rosario: Homo Sapiens.
- Reguillo Cruz, R. (2000). *Emergencia de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*, Buenos Aires: Norma.
- Sabina, M. (2008). *Soy la mujer remolino*, México: Almadia.
- Williams, R. (1980) *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.

X. Integración regional y política cultural

La organización del Encuentro “Patagonia 94” en La Pampa

PAULA INÉS LAGUARDIA

Entre abril y mayo de 1994, 18 localidades de La Pampa se sumaron al Encuentro Regional de Cultura “Patagonia 94”, que se desarrolló simultáneamente en las 6 provincias de la región y en 12 partidos del sur de la provincia de Buenos Aires, con actividades en más de 80 pueblos y ciudades.

La iniciativa se enmarcó en una política descentralizadora de la Secretaría de Cultura de la Nación, que ya desde el Encuentro Federal de Cultura de 1989 había avanzado en la delimitación de “regiones culturales”, impulsando encuentros de cultura en cada una de ellas, aunque, en la práctica, cada provincia y región tenía agendas, intereses y modalidades de trabajo propias. El encuentro analizado en este trabajo –que tuvo como precedente uno más acotado, realizado en 1993¹– articuló distintas esferas de la administración cultural estatal: nacional, regional, provincial y municipal, e incluso con actores del sector privado. En La Pampa, la programación combinó espectáculos y muestras de artistas pampeanos, con actuaciones de contingentes de otras provincias patagónicas, y de artistas de Buenos Aires

¹ Una versión preliminar y más acotada de este trabajo fue presentada con el título de “El Encuentro ‘Patagonia 94’ en La Pampa: coordinación de política cultural entre municipios, provincia, región y nación”, en las *IX Jornadas de investigación en Humanidades*, realizadas en diciembre de 2022 en la Universidad Nacional del Sur (mimeo).

con reconocimiento nacional e internacional, además de contar con la presencia del entonces Secretario de Cultura de la Nación, José María Castiñeira de Dios.

Si bien los encuentros patagónicos de cultura continuaron realizándose en los años siguientes, el análisis del Encuentro “Patagonia 94” reviste particular interés para la historia cultural pampeana por tres razones principales. En primer lugar, porque formó parte de las acciones que cimentaron el proceso de incorporación de la provincia a la región patagónica, que terminaría de concretarse formalmente en 1996. En segundo lugar, porque fue una de las actividades realizadas en el marco de un proyecto que, como he analizado en otro trabajo (Laguarda, 2021), reorganizó el área de cultura provincial, buscando coordinar capacidades estatales con los municipios, e impulsar el desarrollo de las instituciones culturales locales y la participación social a nivel comunitario, en un proceso no exento de tensiones y limitaciones.² Y en tercer lugar –desde una óptica no circumscripta a la historia pampeana–, porque constituye un caso interesante para la indagación acerca de los modos concretos de articulación de la administración cultural, en diversos niveles de estatalidad, y por ende, de la implementación coordinada –o no– de políticas públicas culturales.

En Argentina, el estudio de las políticas culturales atravesó diversos períodos desde que en los años sesenta la UNESCO las reconoció como parte de las políticas públicas destinadas a potenciar el desarrollo de naciones y regiones (Bayardo García, 2008). Entre las décadas de 1970 y 1980 se produjeron investigaciones panorámicas sobre los distintos países de América Latina, en términos de su organización burocrático-administrativa, los paradigmas implícitos en sus políticas y las normativas referidas al área cultural (Harvey,

² Se trató del proyecto “Propuestas para la participación organizada de la comunidad”, implementado por el Estado provincial pampeano en el período 1989-1995, que puso en marcha el Consejo Provincial de Cultura, y que promovió la creación de comisiones y casas de cultura municipales.

1977, y García Canclini, 1987). Posteriormente, desde fines de los años ochenta, y específicamente para el caso argentino, proliferaron estudios situados que analizaron el rol de la cultura en el proceso de democratización (Wortman, 1996 y 2001), el desarrollo del campo cultural (Wortman, 2002) y de las industrias culturales (Getino, 1995), así como también la implementación de programas específicos (País Andrade, 2008; Solano, 2016; Wortman, 2017, y Raggio, 2018), entre otros focos de interés. A mediados de la década del 2000, se sumó una línea centrada en el estudio de las políticas culturales de los gobiernos municipales.

Si en aquel momento era válido el diagnóstico realizado por algunos autores (Mendes Calado, 2012, y Tasat, 2014), acerca de la vacancia de investigaciones referidas al análisis de políticas culturales a nivel local, esta situación en gran medida ha sido revertida en las últimas dos décadas, pero no ha sucedido lo mismo con el estudio acerca de las provincias. Todavía son escasos los trabajos focalizados en las áreas gubernamentales de cultura de los diferentes Estados provinciales,³ más allá de algún examen comparativo de sus estructuras organizativas (Bayardo, 2007), y tampoco son frecuentes aquellos que abordan la articulación de diversos niveles de estatalidad a partir de casos específicos.⁴ De allí que resulte relevante indagar en torno a las relaciones entre diferentes órbitas de implementación de políticas culturales, en distintas regiones y provincias del país.

³ Una excepción es la tesis doctoral de María Ytatí Valle (2017), que aborda las políticas culturales de la provincia de Río Negro entre 1973-1983.

⁴ La compilación de Prato y Segura (2018), por ejemplo, analiza la relación Estado-sociedad civil, a partir de diversos procesos recientes de aprobación e implementación de leyes nacionales (como las de servicios de comunicación audiovisual, del libro, de danza, de música, de teatro comunitario o la Ley Federal de Culturas), que promovieron articulaciones entre colectivos culturales autogestivos de base territorial y los distintos niveles del Estado. Algunos de los capítulos de ese libro se centran en el estudio de esos procesos en ciudades como Córdoba y Mendoza, y en municipios más pequeños. Por su parte, Cardini (2015) ha analizado las políticas culturales en Rosario, articulando con el nivel provincial y nacional.

En este sentido, el presente trabajo pretende ser un aporte para esa área de estudios a partir del análisis del Encuentro “Patagonia 94”, en función de dos ejes de problematización: por un lado, su significado en el marco del proceso de integración patagónica que transitaba la provincia en aquel momento, y por otro, en relación con la coordinación de políticas públicas a escalas nacional, regional, provincial y municipal que su organización demandó.

La inclusión de La Pampa en la Patagonia, como marco del Encuentro

La incorporación de La Pampa a la Patagonia venía siendo propuesta por distintos sectores políticos y sociales desde la década del sesenta, especialmente en el marco del gobierno de Ismael Amit (1963-1965), de corte desarrollista.⁵ En octubre de 1985, la sanción de la Ley Nacional nº 23.272 extendió a La Pampa la aplicación de los beneficios del régimen de promoción industrial vigente para las provincias patagónicas. Pero recién en 1996 el Parlamento Patagónico, reunido en la ciudad de Santa Rosa, firmó el Tratado mediante el cual la Región Patagónica pasó a estar conformada por La Pampa, Neuquén, Río Negro, Chubut, Santa Cruz, y Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.⁶

Ya desde los sesenta, pero en especial en los once años que mediaron entre una iniciativa legislativa y otra, fue frecuente la participación de La Pampa en actividades que convocaban a las provincias patagónicas, como eventos

⁵ Por ejemplo, a partir de 1964 La Pampa comenzó a participar de las Conferencias de Gobernadores Patagónicos, para analizar temas vinculados con la producción y el desarrollo económico y político de la región, que continuaron en las décadas siguientes.

⁶ Ley Provincial nº 1702 (4 de octubre de 1996): “Aprobación del Tratado Fundacional de la Región de la Patagonia”. *Boletín Oficial de La Pampa*, vol. XLIII, 2182, Archivo Histórico Provincial de La Pampa (AHP).

académicos, deportivos y culturales. En parte, este proceso puede ser comprendido como estratégico en relación con las iniciativas gubernamentales tendientes a promover la integración política y económica, pero a la vez se vincula con cambios en los imaginarios sobre la identidad provincial.

En las décadas precedentes, como han señalado distintos trabajos (Maristany *et al.*, 1997; Salomón Tarquini y Laguarda, 2012, y Salomón Tarquini, Prina y Pérez, 2016), las ideas sobre la “pampeanidad” fueron mutando radicalmente. De una imagen condensada en la “pampa gringa” del este provincial (asociada a la agricultura, los inmigrantes y un espacio geográficamente similar al de la pampa húmeda del oeste bonaerense y del sur de Córdoba y Santa Fe), las representaciones de “lo pampeano” fueron desplazándose hacia el paisaje del oeste pampeano, un espacio agreste y “adverso”,⁷ habitado por poblaciones indígenas y puesteros, sede de la flora y la fauna nativas, aquejado por la falta de agua (una problemática central hasta la actualidad, en función del conflicto con Mendoza por el corte del río Atuel, surgido a fines de los años cuarenta, y profundizado en las últimas décadas). Esta imagen del oeste como sinécdoque de la “pampeanidad” –la parte por el todo– comparte elementos con los imaginarios sobre la Patagonia, analizados por autores como Navarro Floria (2002 y 2007), Susana Bandieri (2009a y 2009b) y Laura Mombello (2011), entre otros. En La Pampa, el estudio de los discursos y representaciones que instalan, en el espacio público, la idea de que la provincia “pertenece” a la Patagonia, ha comenzado a ser abordado incipientemente,⁸ por lo que se espera que, en los próximos años, crezcan las publicaciones sobre esta temática.

⁷ Maristany *et al.* (1997) caracterizan el imaginario construido en torno al oeste pampeano, especialmente en la literatura, como “una cultura de la adversidad”.

⁸ Cristina Colombatti se encuentra trabajando sobre este tema, en su proyecto de tesis de Maestría en Estudios Sociales y Culturales, delineado en una versión preliminar como trabajo final del seminario de tesis (Colombatti, 2018, mimeo).

Además de ser espacios geográficos con rasgos ambientales similares –al menos en la comparación del oeste pampeano con la Patagonia norte–, en cuanto a suelos, clima, régimen de precipitaciones, flora y fauna, entre otros rasgos, tenían también una historia con puntos en común. Ambos habían sido caracterizados por las élites modernizadoras porteñas del siglo XIX como desiertos, aunque distaban de serlo. Según Navarro Floria (2002), la noción de “desierto” respondía, más que a la ausencia de población, a la no producción de las tierras según pautas capitalistas. Mombello (2011: 45) señala que, entre fines del siglo XIX y principios del XX, este “desierto” se presentaba como “un espacio doblemente vacío, porque se trataba de un espacio geográfico al que se consideraba pobre en recursos naturales, y al mismo tiempo se lo juzgaba como un espacio vacío desde el punto de vista cultural.

Además, La Pampa compartía con las provincias patagonicas su pasado como Territorio Nacional y el “mito fundacional” (Hall, 2010) que visualizaba la “Campaña del Desierto” (la avanzada militar del Estado argentino sobre las poblaciones indígenas de la región), como ariete contra la barbarie y como cruzada en pos de la civilización y el progreso. Al mismo tiempo, en períodos más recientes y desde un punto de vista político-administrativo, la mayor parte de las jurisdicciones habían atravesado similares procesos de provincialización en la década del cincuenta.⁹ Como consecuencia de ello, y más allá de sus diferencias,

⁹ La Pampa dejó de ser Territorio Nacional mediante la Ley Nacional n° 14.037 en 1951. Neuquén, Río Negro y Chubut se convirtieron en provincias en 1955, mediante la Ley Nacional n° 14.408 y el Decreto n° 11.429 del mismo año, que fijó su denominación, en tanto Santa Cruz y Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur quedaron englobadas transitoriamente en esa norma como “Provincia Patagonia”, hasta que en 1956 Santa Cruz se conformó con su nombre y delimitación actuales, mediante el Decreto-Ley n° 21.178. En el caso de Tierra del Fuego, continuó como Territorio Nacional hasta 1990, cuando se promulgó la Ley n° 23.775. Sobre el proceso de transición de Territorios Nacionales a provincias en la Patagonia y sus contratiempos, puede consultarse el trabajo de Ruffini y Blacha (2013).

en los años ochenta y noventa las provincias enfrentaban desafíos parecidos en cuanto a la vida político-institucional y al desarrollo económico y social.

En ese marco debe interpretarse la amplia visibilidad y difusión que tuvo la organización del Encuentro Regional de Cultura “Patagonia 94”. En la conferencia de prensa previa, a cargo del Ministro de Cultura y Educación de La Pampa, Luis Roldán, y de la subsecretaria de Cultura, Norma Durango, la funcionaria destacó que los encuentros de ese tipo tenían como objetivo “integrar la región a través de una movilización cultural que incluya a artistas, artesanos, pensadores y trabajadores de la cultura en general, tanto de las provincias patagónicas como de reconocida actuación nacional”.¹⁰ En el mismo sentido, el Ministro señaló la importancia del intercambio de experiencias “en las jurisdicciones que componen la Patagonia”.¹¹

Unos años antes, Roldán –contador público de profesión, educador y escritor– había sido autor de *La Pan-Patagonia* (1989), un texto que comparaba los recursos, la población y la producción de La Pampa y de las provincias patagónicas. Esos factores eran, en su opinión, los elementos que permitirían reunirlas en una misma región. El trabajo se expuso en las *Primeras jornadas de ciencias sociales patagónicas*, celebradas en Río Gallegos en 1987, y fue publicado por la Cámara de Diputados de la provincia dos años después. El texto daría letra a los futuros proyectos de integración, pero además contribuyó, desde entonces, a cimentar un camino para legitimar tal unión en la opinión pública.

¹⁰ “Vendrán Víctor Heredia y Juan Carlos Baglietto: El viernes comenzará el ‘Patagonia ‘94’, *La Arena*, miércoles 13 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. Archivo de la Secretaría de Cultura de La Pampa (ASC).

¹¹ “En La Pampa: ‘Encuentro Cultural Patagonia ‘94’, *Semanario Región*, 15 al 21 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

En tanto, en el discurso inaugural del Encuentro, Roldán afirmó que “La Pampa siempre reivindicó la Patagonia como su región de pertenencia”, y enfatizó la existencia de lazos culturales comunes en relación a las poblaciones indígenas y a una historia compartida, por haber sido parte de la “Campaña al Desierto”.¹²

La organización de “Patagonia 94” formó parte de los programas presentados desde la provincia de La Pampa, en el marco del Plan Federal de Cultura para ese año, como veremos con mayor detalle en el próximo apartado. Específicamente, integraba el lineamiento “IV- Regionalización”, que impulsaba el intercambio nacional y regional en el marco del subprograma “Tierra Adentro” de la Secretaría de Cultura nacional. Asimismo, complementaba el lineamiento “II- Integración Nacional, Regional y Latinoamericana” que, en su programa 3, preveía el “Intercambio de expresiones artísticas de la Patagonia”, proponiéndose “Reforzar el conocimiento de la producción artística de la región” mediante la organización de “Semanas regionales” y la participación en distintas actividades.¹³ Otra de las acciones culturales en favor de la integración regional fue la conformación de la “Orquesta Sinfónica Juvenil de la Patagonia”, que se creó a partir de un año de trabajo colaborativo entre las jurisdicciones nacional y provincial –la iniciativa fue de la Subsecretaría Durango–, y se concretó mediante

¹² “Inauguraron ayer en Santa Rosa el Encuentro Regional ‘Patagonia ‘94’: ‘Buscamos crear espacios culturales en todo el país’, dijo Castiñeira de Dios”, *La Reforma*, sábado 16 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

¹³ Por ejemplo, a través de la realización de un “estudio integral de la poesía patagónica”, la asistencia a un encuentro de escritores en Puerto Madryn, la participación del salón nacional de pintura y escultura en Río Negro, y del de arte textil en Neuquén, así como también de una exposición regional en Buenos Aires. “Programas para el Plan Federal de Cultura 1994”. Form. n° 85.049/0 – 1.500 – VI-93. En carpeta con papeles varios período 1995-2001. ASC.

un convenio entre la Secretaría de Cultura de Nación y el Ministerio de Cultura y Educación pampeano.¹⁴

Simultáneamente, y más allá de estos intercambios artísticos, la Subsecretaría de Cultura comenzó a participar formalmente de los encuentros patagónicos de funcionarios del área, no sin obstáculos. Según recuerda Durango, por entonces Subsecretaria,

Los primeros encuentros patagónicos fueron muy hostiles para La Pampa. Las provincias no querían que nos integráramos, y toda la mañana era mi discusión con las otras provincias, porque ponían en el acta: "las provincias patagónicas reunidas en... y la provincia de La Pampa como invitada..." Yo, imaginate, no dejaba avanzar la reunión del consejo hasta que no cambiaron eso. Bueno, así fueron por lo menos dos o tres años, hasta que lo entendieron [...]

Nuestra pertenencia a la Patagonia fue muy dura de vender [...] La directiva del gobierno era respetar y hacer cumplir la ley, esto era para el área de Cultura y todas las áreas de gobierno, todos tuvimos las mismas dificultades para lograr ser aceptadas. Pero, bueno, nuestra insistencia, nuestra presencia, nuestra permanencia logró que hoy, desde lo oficial al menos, no se discuta más esta ley.¹⁵

No obstante las intenciones expresadas por las autoridades con respecto al intercambio patagónico,¹⁶ la mayoría

¹⁴ El acuerdo fue suscripto durante la visita realizada a La Pampa por el secretario Castiñeira de Dios, por la inauguración del Encuentro, en donde también firmó otro convenio con el entonces gobernador Rubén Marín, para la propia realización de esa actividad. Ver Pomerantz, S. "Orquesta Sinfónica Juvenil de la Patagonia: Castiñeira de Dios firmó ayer el convenio con la provincia", *El Diario de La Pampa*, viernes 15 de abril de 1994. Carpeta rotulada como "Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril", sin foliar. ASC.

¹⁵ Norma Durango, entrevista telefónica. 28 de diciembre de 2023.

¹⁶ Además de lo ya señalado sobre los funcionarios provinciales, en el acto de apertura de este Encuentro, el Secretario de Cultura nacional también destacó la importancia de ese tipo de iniciativas para promover la integración regional y el desarrollo cultural, a la vez que para propiciar "el arraigo de los jóvenes en sus comunidades". "Inauguraron ayer en Santa Rosa el Encuentro Regional 'Patagonia '94': 'Buscamos crear espacios culturales en todo el país',

de las actividades programadas en el Encuentro “Patagonia 94” estuvieron a cargo de artistas pampeanos, de Buenos Aires o de otras regiones del país.¹⁷ Entre los patagónicos, un informe de la Subsecretaría de Cultura¹⁸ mencionaba la actuación de un grupo teatral de Neuquén con una obra para niños, y de otro grupo de Río Negro con teatro para adultos, una muestra de cestería de Tierra del Fuego, una banda de rock de Río Negro y un curso de percusión a cargo de un músico de Chubut, además de un concierto brindado por la Camerata Bariloche (que, más allá del nombre, en esa época ya no tenía relación con el quehacer cultural rionegrino).¹⁹ La falta de financiamiento nacional para la movilidad de los grupos y artistas –sobre la que volveremos más adelante–, y las resistencias a la integración pampeana por parte del resto de las provincias de la región, son elementos que contribuyen a explicar esa magra presencia.

Un aspecto importante a subrayar es que el itinerario de La Pampa, en pos de su incorporación a la región patagónica –marcado por intereses económico-políticos y por una agenda propia de desarrollo–, confluyó con una serie

dijo Castiñeira de Dios”, *La Reforma*, sábado 16 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

¹⁷ Por ejemplo, en la muestra “Huachi-Coya-Pampa”, inaugurada en General Pico en la primera jornada del Encuentro, se exhibieron piezas artesanales de cerámica, madera y hueso, procedentes en su mayoría del norte del país, a través del Mercado Nacional de Artesanías Argentinas. “Artesanías argentinas de gran calidad en la muestra regional ‘Patagonia ‘94’”, *La Reforma*, sábado 16 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

¹⁸ Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1994). *Todos los días, un poco...* Imprenta del Ministerio de Cultura y Educación, Gobierno de La Pampa, s/p.

¹⁹ Este importante conjunto de música de cámara había surgido en 1967 en Bariloche, en el marco de campings de perfeccionamiento musical que se realizaban, en esa ciudad del sur del país, para músicos procedentes en su mayoría de Buenos Aires, financiados e impulsados por la Fundación Bariloche. Pero para la época de realización del Encuentro “Patagonia 94”, la Camerata desarrollaba una carrera con proyección internacional, más allá de la Fundación. Ver <http://cameratabariloche.com.ar/> y <https://fundacionbariloche.org.ar/>.

de acciones que marcaron las políticas de la Secretaría de Cultura de la Nación durante los primeros años del menemismo, tendientes –al menos discursivamente– a la federalización, y donde las regiones cumplían un rol clave.

La coordinación de políticas públicas a escalas nacional-regional-provincial-municipal

El segundo eje de análisis propuesto en este trabajo se relaciona con la coordinación de políticas públicas entre diferentes niveles de estatalidad, para la organización del Encuentro “Patagonia 94”, y las dificultades que eso entrañó.

En primer lugar, es preciso recordar que el evento se enmarcó en las políticas de “acción federal” de la Secretaría de Cultura de la Nación. Según Mendes Calado (2004), durante la primera presidencia de Carlos Menem (1989-1995), el federalismo fue una preocupación central, que se evidenció en los planes, proyectos y documentos del área de cultura nacional²⁰ de tres formas distintas: “intento de abarcar con las acciones de la secretaría todo el territorio nacional, revalorización de las manifestaciones culturales regionales y descentralización del poder político” (43-44).

En el Encuentro Federal de Cultura, realizado en agosto de 1989 en Buenos Aires, se introdujo el concepto de “región cultural”, estableciéndose las siguientes: Patagonia, Cuyo, Centro, Noreste y Noroeste. La Pampa integraba la región “Patagonia”, junto a las provincias de Tierra del Fuego, Santa Cruz, Río Negro, Neuquén y Chubut. Si tenemos en cuenta que todavía faltaban siete años para la firma del Tratado de Santa Rosa, y para el ingreso formal de la provincia a la región, este precedente se convierte en un hecho

²⁰ Entre otros documentos, para ese período el autor analiza el Plan Federal de Cultura 1990, el Plan Nacional 1994, las Memorias de la Secretaría de Cultura de 1992 y 1994, y los mensajes presidenciales ante el Congreso Nacional (1989, 1990, 1991, 1992, 1995).

relevante para la argumentación posterior, sumándose a los pasos que –como vimos– la provincia ya había comenzado a dar –no sin resistencias– en esa dirección, aunque en este caso se trataba de una decisión administrativa de orden nacional.

En ese marco, comenzaron a desarrollarse los Encuentros de Cultura (provinciales, regionales y federales), en los que se difundían distintas manifestaciones artísticas, a la vez que eran espacios de debate de políticas culturales, a veces junto con (o más frecuentemente, a través de) una agenda de reuniones específicas, como lo era también el Consejo Federal de Cultura. Según el Plan Federal de Cultura de 1990, en los primeros 150 días de gobierno del menemismo, se produjeron 25 de estos Encuentros (Mendes Calado, 2004: 44).

En un folleto titulado “Cultura”, con el que la Secretaría de Cultura de la Nación difundió su planificación anual para 1994 a las distintas jurisdicciones del país (Imagen 1), adelantó la realización de

Cinco Nuevos Encuentros Regionales de Cultura donde se reencontrarán creadores de todas las provincias con su público, en un intercambio nacional que se profundizará con las Semanas Regionales de Cultura –verdaderas embajadas culturales de una región en otra–, el Programa Tierra Adentro, que movilizará a pequeños y medianos municipios.²¹

En tanto, en un aviso publicitario publicado por el organismo nacional a página completa en *El Diario de La Pampa* (Imagen 2), se destacaba el despliegue regional del Encuentro “Patagonia 94”, detallando el listado de las localidades participantes en cada una de las provincias, la cantidad de actividades y artistas en escena –aunque solo se nombraba a los de mayor reconocimiento, en su mayoría no

²¹ “Cultura”. Folleto de la Secretaría de Cultura de Nación. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

patagónicos– y la diversidad de disciplinas participantes. La región era caracterizada como “La Tierra Prometida”, una denominación a la que el organismo nacional recurrió en otras oportunidades en ese período.



Imagen 1 (izq.): Folleto de la Secretaría de Cultura de la Nación promocionando las líneas de acción previstas para 1994. Imagen 2 (der.): Anuncio de la Secretaría de Cultura de la Nación, publicado el 20/04/1994 en *El Diario de La Pampa*, p. 9. Fuente: Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

La idea de federalismo sostenida desde el gobierno menemista apuntaba a otorgar a las provincias mayor participación en los espacios y organismos vinculados a las políticas culturales nacionales. Sin embargo, en su análisis sobre la Secretaría de Cultura de la Nación en esa etapa, Mendes Calado (2015) da cuenta de las pujas que se venían registrando en distintos encuentros y documentos por parte de las provincias, en función de concentrar mayor poder en el proceso de descentralización: “la sensación que deja la lectura del Plan Federal de 1990 en relación al problema

de la federalización es el de corresponder no a un gobierno central con vocación de justicia para con todo el territorio, sino el de un gobierno nacional de las Provincias" (Mendes Calado, 2015: 136).

En el caso de La Pampa, como ya hemos analizado (Laguarda, 2021), se produjeron importantes tensiones con la jurisdicción central. Por ejemplo, en una reunión del Consejo Federal de Cultura, realizada unos meses después del Encuentro "Patagonia 94" en la ciudad de Buenos Aires, la Subsecretaría Durango criticó a la Secretaría de Cultura nacional, por entonces a cargo de Mario "Pacho" O'Donnell (habían pasado tres Secretarios en un lapso de seis meses), dando a entender que en la práctica existía un corrimiento del rol del Estado nacional en la gestión de políticas públicas, bajo la pantalla del federalismo:

Usted, que es un hombre de la cultura, que viene con experiencia previa, sabrá, señor O'Donnell, que las provincias seguiremos funcionando lo mismo con o sin organización y ayuda de la Secretaría de Cultura de la Nación. Tanto, que podríamos decir que Nación ha sido profundamente descentralizadora y pido a mis colegas que no se asombren, pero debo decirlo así, si entendemos que el régimen que hemos tenido que aplicar a la fuerza ha sido fortalecernos regionalmente (por lo menos la Patagonia así lo ha hecho), con total autonomía por no tener ninguna línea de acción, sin apoyo nacional y a expensas de nuestros propios recursos y criterios.²²

Casi treinta años más tarde, Durango mantiene su mirada crítica hacia aquel período de la gestión cultural nacional, especialmente en cuanto a su indiferencia hacia las necesidades de las provincias:

La valoración de la Secretaría de Cultura de Nación en aquella época, mi valoración, no es buena. Hubo épocas mejores y otras en las que solo se financiaban asistencias técnicas y

²² *La cultura en La Pampa*. Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1995: 106).

nada más. Yo era conocida porque tenía un texto que a cada secretario de Cultura que ascendía se lo leía, y le decía “mire, esto yo se lo leí a tal, se lo leí a tal, se lo leí a tal, y todavía no tenemos respuesta”.²³

La falta de financiamiento específico desde Nación hacia que, en la práctica, las políticas de federalización y regionalización se ejecutaran según la buena voluntad y los intereses de los propios Estados provinciales. Y en el caso de la integración de La Pampa a la Patagonia, según señalamos antes, el interés en aquel momento era más bien unilateral, como se advierte en el escaso número de artistas patagónicos que participaron del Encuentro de 1994. Durango afirma que Nación solo financiaba los pasajes para la asistencia de funcionarios provinciales a las reuniones regionales y nacionales, para la definición de políticas conjuntas, inherentes al funcionamiento del Consejo Federal de Cultura, mientras que cada provincia se hacía cargo de los viáticos. No recuerda que se enviaran fondos para el financiamiento de artistas, excepto para quienes a veces concurrían a las salas de Santa Rosa y General Pico, en el marco de la programación de los teatros nacionales. Los intercambios, por lo general, salían de los presupuestos de cada provincia, como por ejemplo se advierte en los lineamientos de la política cultural pampeana enmarcada en el Plan Federal de Cultura 1994, en donde se dispuso que, en el marco del programa “3. Intercambio de expresiones artísticas de la Patagonia”, se financiarían honorarios y pasajes a “intérpretes de La Pampa” para que difundieran su producción en la región.²⁴

²³ Norma Durango, entrevista telefónica. 28 de diciembre de 2023.

²⁴ Específicamente, se detallaba que el financiamiento sería para “un elenco teatral, un cuerpo de danzas folklóricas, un grupo de rock, un pintor, un escritor”. “Programas para el Plan Federal de Cultura 1994”. Form. n° 85.049/0 – 1.500 – VI-93. En carpeta con papeles varios períodos 1995-2001. ASC.

Descentralización provincial y articulación con los municipios

En cuanto al ámbito interno de la provincia, es necesario tener en cuenta que la organización del Encuentro “Patagonia 94” se inscribió en el mencionado proceso de reorganización y jerarquización del área cultural, en el organigrama del Estado pampeano, que buscó articular sus políticas con las de los municipios, también en el marco de un plan de descentralización propio.²⁵ Para ello, estimuló la formación de comisiones municipales de cultura, integradas por referentes de distintas agrupaciones e instituciones locales, y puso en marcha el Consejo Provincial de Cultura como espacio de coordinación inter-jurisdiccional (Laguarda, 2021).

La organización del Encuentro “Patagonia 94” fue justamente uno de los temas debatidos en el Consejo,²⁶ en donde estaban representadas las distintas localidades pampeanas. En el informe de gestión de la Subsecretaría de Cultura, correspondiente a 1994, se consignó lo siguiente en cuanto a las actividades de ese organismo, entre el 15 de abril y el 7 de mayo:

Se desarrolla el Encuentro de Cultura “Patagonia 94”. Se coordinan actividades con las Comisiones y Direcciones de Cultura de Santa Rosa, General Pico, General Acha, Intendente Alvear, Victorica, 25 de Mayo, Macachín Miguel Riglos, Toay, Eduardo Castex, Realicó, Alpachiri, Ingeniero Luiggi, Winifreda, Colonia

²⁵ Desde 1989, la flamante Subsecretaría de Cultura provincial (hasta 1987, el área había sido una Dirección) puso en marcha el proyecto “Propuestas para la participación organizada de la comunidad”, que se extendió hasta 1995. Basándose en un diagnóstico participativo, el organismo estatal buscó integrar las diferentes localidades de La Pampa en el diseño y la ejecución de un proyecto político-cultural con base territorial. Sobre el tema, ver Laguarda (2021).

²⁶ Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1994). *Todos los días, un poco...*, Imprenta del Ministerio de Cultura y Educación, Gobierno de La Pampa, s/p.

Barón, Doblas, Guatraché y Bernasconi (Ver anexo Area Especiales).

En el marco de esta fiesta de la Patagonia, se inauguró la Casa de la Cultura en Winifreda.²⁷

En el anexo mencionado en la fuente, se agregaba que la organización del Encuentro había correspondido, además de la Secretaría nacional y la Subsecretaría provincial, a “las Comisiones Municipales de Cultura de algunas localidades pampeanas”.²⁸ No obstante, esta “organización conjunta”, repetidamente enfatizada, en la práctica revelaba omisiones y desajustes.

Algunos indicios para argumentarlo pueden rastrearse a través del análisis de la prensa gráfica pampeana. Cabe destacar que el Encuentro tuvo una amplia cobertura en los medios de comunicación provinciales, con conferencias de prensa de las que participaron los artistas invitados, en especial los procedentes de Buenos Aires, y artículos publicados antes y después de cada actividad, tanto en las secciones centrales de los principales diarios (*La Arena* y *La Reforma*, respectivamente en las imágenes 3 y 4), como en las correspondientes a las noticias del interior provincial, además de difundirse en otros semanarios y periódicos de alcance local.

²⁷ Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1994). *Todos los días, un poco...*, Imprenta del Ministerio de Cultura y Educación, Gobierno de La Pampa, s/p.

²⁸ Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1994). *Todos los días, un poco...*, Imprenta del Ministerio de Cultura y Educación, Gobierno de La Pampa, s/p.



Imagen 3 (izq.): "Encuentro Regional 'Patagonia '94': Comenzó en Santa Rosa la 'movida' cultural", *La Arena*, sábado 16 de abril de 1994: 14. Imagen 4 (der.): "Inauguración de 'Patagonia '94': Mañana, en el Teatro Español, con Osvaldo Piro y Ensamble Nueve", *La Reforma*, 14/04/1994. Fuente: Carpeta rotulada como "Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril", sin foliar. ASC.

Un aspecto interesante de la cobertura periodística del Encuentro se vincula con el desarrollo de cada actividad en las distintas comunidades, a través de notas enviadas a los diarios desde las corresponsalías locales. El seguimiento de las publicaciones permite advertir que, en los primeros días, se presentaba la información de modo tal que quedaba en un segundo o tercer plano la inscripción de lo informado en el marco del Encuentro Patagónico.²⁹ Idéntica

²⁹ Por ejemplo, en la nota que anunciaba el recital de "Los Chasquis" en Realicó, suscripta por la corresponsalía del *El Diario de La Pampa* en esa localidad, el Encuentro recién era mencionado en el tercer párrafo, mientras que en el primero se destacaba la organización local del Realicó Ballet y de la cooperadora del hospital Virgilio Tedín Uriburu, "con el fin de recaudar fondos para la adquisición de un grupo electrógeno para el nosocomio". "Realicó: 'Los Chasquis', a beneficio", *El Diario de La Pampa*, jueves 14 de abril de 1994. Carpeta rotulada como "Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril", sin foliar. ASC.

circunstancia se advertía en la cobertura de conferencias de prensa en las localidades y en las gacetillas enviadas a las corresponsalías desde los municipios: el foco estaba puesto en la organización local, y se minimizaba la coordinación provincial y el programa nacional en el que se enmarcaba.³⁰ Sin embargo, a partir de la segunda semana de desarrollo de las actividades, comenzó a advertirse un cambio, y gran parte de la información procedente de las localidades pasó a remarcar el papel de la Secretaría de Nación y de la Subsecretaría provincial en la organización, especialmente en el caso del diario *La Reforma*,³¹ por lo que es probable que se haya producido alguna indicación o precisión desde la órbita provincial acerca de la forma de comunicar. De hecho, era una práctica habitual de la Subsecretaría de Cultura realizar un seguimiento de qué y cómo se informaba en los distintos medios de prensa sobre las acciones del área, para lo cual confeccionaba mensualmente un cuaderno de recortes de artículos. En el cuaderno de abril de 1994, de un total de 338 publicaciones registradas, 150 corresponden al Encuentro "Patagonia 94", lo que da cuenta de la relevancia

³⁰ Un caso extremo fue el anuncio de la "Fiesta de la Manzana" desde la corresponsalía de 25 de Mayo de *El Diario*, donde el encuadre de las actuaciones artísticas de Suna Rocha y Los Carabajal como parte de la programación del Encuentro, ni siquiera fue mencionado. "25 de Mayo: Comienza mañana la Fiesta de la Manzana". *El Diario de La Pampa*, jueves 14 de abril de 1994. Carpeta rotulada como "Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril", sin foliar. ASC.

³¹ En el anuncio del recital de Víctor Heredia en General Pico, por ejemplo, la nota del diario *La Reforma* de esa ciudad publicaba una gacetilla de la Dirección Municipal de Cultura que, en el segundo párrafo, indicaba: "Gracias al convenio, suscripto por la Secretaría de Cultura de la Nación; la Subsecretaría de Cultura y Educación [sic] de la provincia; y municipalidades de distintas localidades pampeanas, que han dado vida al 'Encuentro Regional de Cultura -Patagonia 94' [...] una de las grandes figuras de nuestro cancionero: Víctor Heredia, se presentará en General Pico". "Dirección de Cultura y Educación: Recital de Víctor Heredia", *La Reforma*, sábado 22 de abril de 1994. Carpeta rotulada como "Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril", sin foliar. ASC.

y despliegue de la cobertura periodística y de la atención prestada a ésta desde la propia Subsecretaría.³²

Pese a las dificultades marcadas, el hecho de que la organización del Encuentro se haya definido en el ámbito del Consejo Provincial de Cultura revela la existencia de canales institucionalizados de comunicación y de coordinación de tareas entre provincia y municipios. Así lo consideró también la Subsecretaría Durango en una entrevista que le realizó el diario *La Reforma* en la segunda semana del Encuentro: “el Patagonia '94 ha sido una prueba de fuego que no hubiéramos podido hacer años anteriores, sin la comunicación y modelo de trabajo no solo de los municipios, sino de las entidades intermedias”.³³ No obstante, el informe de gestión de la Subsecretaría de 1994 también aclaraba, con respecto al funcionamiento del Consejo, que ese año su actividad se había desarrollado “de manera asistématica, respondiendo a la demanda y coordinando acciones con cada una de las áreas de esta Subsecretaría”.³⁴

Tamayo Sáez (1997) advierte que las políticas públicas surgen como resultado de un proceso que muchas veces no responde a un intento deliberado de formulación por parte del Estado, para intervenir en el territorio y dar solución a problemas existentes, ni siguen en forma lineal las distintas fases de su ciclo de implementación, sino que se dan en el marco de un proceso social y político, con actores e intereses diversos, que configuran un campo en disputa permanente.

En el caso analizado, si bien la relación entre provincia y municipios sí se enmarcó en un plan deliberado de

³² Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

³³ “Patagonia '94: Una movida cultural que perdurará en el tiempo”, *La Reforma*, miércoles 27 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

³⁴ Subsecretaría de Cultura de La Pampa (1994). *Todos los días, un poco...*, Imprenta del Ministerio de Cultura y Educación, Gobierno de La Pampa, s/p.

reorganización de la actividad cultural, aun así revela disputas e intereses divergentes. En este sentido, la ex Subsecretaria Durango, al revisar el funcionamiento del Consejo Provincial de Cultura en retrospectiva, considera que su puesta en marcha “no fue fácil, porque a algunos intendentes no les interesaba para nada esta área, y mucho menos impulsar la organización comunitaria. A muchos le interesaban obras, asfalto, cordón cuneta, pero no les interesaba el área de cultura”.³⁵ Esas tensiones se expresaban en la práctica no solo obstaculizando la articulación con las comunidades que no se integraban, o que se integraban parcialmente al organismo, sino también en la falta de colaboración para la organización, convocatoria y difusión de actividades específicas en dichas localidades.

Un modelo de gestión cultural

Además de los apoyos oficiales (parciales) de nación, provincias y municipios, el Encuentro “Patagonia 94” contó también con colaboraciones económicas de una serie de organizaciones estatales, no gubernamentales y de empresas.³⁶ Este modelo de implementación de políticas públicas, que daba cabida a organismos de carácter privado, contaba con el beneplácito del gobierno nacional, en un contexto de reducción del Estado y aplicación de recetas económicas neoliberales, que también impactaba en el ámbito de la

³⁵ Norma Durango, entrevista telefónica. 28 de diciembre de 2023.

³⁶ Por ejemplo, realizaron aportes el Banco de La Pampa, el Instituto de Seguridad Social de la provincia, la Compañía de seguros Ibero Platense, el Banco Local Cooperativo, la Asociación Amigos de la Música (ADELMA), y la Liga Pampeana de Ayuda al Diabético (LIPADI). “Vendrán Víctor Heredia y Juan Carlos Baglietto: El viernes comenzará el ‘Patagonia ‘94’”, *La Arena*, miércoles 13 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

cultura.³⁷ El Secretario Castiñeira de Dios lo manifestó de forma explícita en la inauguración del Encuentro:

Estos encuentros regionales de cultura no quieren agotar toda la problemática artística y cultural del país [...], pero quieren ser el modelo de la manera en que todos los protagonistas de la actividad cultural, los oficiales y privados, deberíamos asociarnos para constituir circuitos culturales que se multipliquen en todo el país.³⁸

Por otra parte, y en referencia a la articulación entre nación y provincias, el Secretario consideró que el modelo regional no debía restringirse solo a las tres semanas que duraban los encuentros, sino extenderse a todo el año. Asimismo, defendió el trabajo conjunto en la elaboración del Plan Federal de Cultura, como “síntesis de los programas de las provincias coordinados con el programa de la nación [...]. Ninguna de las acciones que se hacen entre la nación y las provincias son fruto del azar o las circunstancias, sino que responde a una planificación nacional”³⁹.

Como indicaron Oscar Oszlak y Guillermo O'Donnell, en un trabajo clásico publicado por primera vez en 1981,

³⁷ A principios de la década del noventa, en el ámbito nacional se iniciaba un proceso de reducción del Estado durante la primera Presidencia de Carlos Menem (1989-1995), a la par que el pensamiento neoliberal se expandía en América Latina, dando lugar a una nueva configuración cultural (Grimson, 2014). Se desarrollaron procesos de privatización de empresas públicas, tercerización de servicios y limitación de ingresos a la planta estatal, al mismo tiempo que el Estado reducía sus funciones y dejaba en manos del mercado áreas clave de la salud, la educación y las políticas sociales y culturales. Se produjo asimismo una profunda modificación de los consumos culturales, influenciada por la globalización, y se avanzó en la determinación de la cultura por la economía (Wortman, 1997).

³⁸ “Encuentro Regional ‘Patagonia ‘94’: Comenzó en Santa Rosa la ‘movida’ cultural”, *La Arena*, sábado 16 de abril de 1994: 14. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

³⁹ Pomerantz, S. “Orquesta Sinfónica Juvenil de la Patagonia: Castiñeira de Dios firmó ayer el convenio con la provincia”, *El Diario de La Pampa*, viernes 15 de abril de 1994. Carpeta rotulada como “Subsecretaría de Cultura. Prensa. Año: 1994. Meses: abril”, sin foliar. ASC.

las políticas públicas no constituyen ni un acto reflejo ni una respuesta aislada desde una sola área u organismo estatal frente a un tema determinado, sino más bien “un conjunto de iniciativas y respuestas, manifiestas o implícitas, que observadas en un momento histórico y en un contexto determinados permiten inferir la posición –agregaríamos, predominante– del Estado frente a una cuestión que atañe a sectores significativos de la sociedad” (Oszlak y O’Donnell, 1995: 113). Pero al mismo tiempo, según los autores, tal posición no es homogénea entre las diversas unidades y aparatos estatales que intervienen potencial y materialmente en su fijación, por lo que “las predisposiciones o decisiones de las diversas instancias intervenientes resultarán a menudo inconsistentes o conflictivas entre sí” (113).

En este caso, las visiones sobre la implementación de las políticas de federalización y de regionalización eran bastante diferentes, según se enfocaran desde la óptica de la Nación o de las provincias, ya que estas últimas resentían el corrimiento del Estado nacional en el financiamiento de las acciones planificadas.

Reflexiones finales

A partir de lo analizado en este capítulo, podemos señalar, en primer lugar, que la participación de la provincia de La Pampa como coorganizadora del Encuentro Regional “Patagonia 94” (visible a través del convenio suscripto con la Secretaría de Cultura nacional, y por la presencia de su titular en la inauguración), representó un hecho simbólico importante para legitimar, en la opinión pública, la integración pampeano-patagónica, aun antes de la firma formal del Tratado de la Región Patagónica. Su concreción en el terreno político y económico estaba en ciernes, mientras que, en el plano cultural y discursivo, se asentaba en una historia compartida, así como en tramas comunes

entre los imaginarios patagónicos y aquellos vinculados a la “pampeanidad”. La amplia difusión pública –en especial, en materiales distribuidos a la prensa por parte de la Nación y la provincia–, y la cobertura periodística de todas las actividades, permiten abonar esta hipótesis.

No obstante, y a pesar de la referencia a la Patagonia en la denominación del Encuentro, la participación de artistas de otras provincias de la región fue baja, en comparación con los pampeanos, los de Buenos Aires y los del resto del país. La incorporación de La Pampa a la región era un proceso que encontraba resistencia en las demás provincias patagónicas, tanto en referencia a las “regiones culturales” definidas desde 1989, como a las conversaciones y acciones que se venían dando en la órbita política, y que derivarían en la firma del Tratado en 1996.

Como vimos, los Encuentros Culturales respondían a una política de federalización de la Secretaría de Cultura de la Nación, plasmada en el Plan Federal de Cultura de 1990 –entre otros documentos–, que pretendía incrementar la participación de las provincias en los organismos nacionales y en las actividades, pero que en la práctica era percibida como un corrimiento del Estado nacional en el sostenimiento de acciones y programas, en un contexto neoliberal que también sometía a la cultura a criterios de ajuste. Y aunque unos meses después la Subsecretaría Durango haría oír fuertes críticas sobre la falta de apoyo del gobierno nacional, bajo la pantalla de la descentralización, lo cierto es que la organización del Encuentro en La Pampa tuvo un gran despliegue. No obstante, ello debe ser entendido en función de lo señalado en las páginas precedentes. En este sentido, entendemos que el Encuentro sirvió más para apuntalar la apuesta de una construcción regional, y para fortalecer un modelo de funcionamiento de la administración cultural provincial, que para sustentar una política nacional.

Con respecto a este último elemento, la participación de casi una veintena de localidades pampeanas como sedes

debe interpretarse en el marco del proyecto “Propuestas para la participación organizada de la comunidad”, iniciado en 1989, que estimuló la creación de comisiones y áreas de cultura locales y la articulación provincia-municipios en el ámbito del Consejo Provincial de Cultura. A través de ese organismo, la Secretaría de Cultura provincial delegó en cada municipio –con la colaboración de organizaciones de la sociedad civil– la logística de las actividades programadas a nivel local, lo que en ocasiones invisibilizó la red compleja de una política cultural articulada entre cuatro niveles de estatalidad, especialmente al anunciar a la prensa los espectáculos en la localidad.

En definitiva, el estudio de la organización del Encuentro Regional de Cultura “Patagonia 94”, en la provincia de La Pampa, permitió correlacionar distintas escalas de análisis, a nivel nacional, regional, provincial y municipal. Ampliamos el foco para entender esta acción puntual en el marco de una política nacional de federalización, defendida desde la órbita de la Secretaría de Cultura de Nación como un modelo de trabajo a expandir y sistematizar, pero que, en la práctica, implicaba el retiro del Estado de áreas clave en la vida social y cultural, trasladando responsabilidades a las provincias, insertas en regiones, pero sin acompañar ese proceso con un financiamiento acorde.

No obstante, al reducir la escala, pudimos advertir que la implementación de políticas públicas, en los territorios concretos, persigue también objetivos propios y se inserta en tramas sociales, culturales y políticas que establecen lógicas diferentes y, en ocasiones, contradictorias.

Bibliografía

- Bandieri, S. (2009a). *Historia de la Patagonia*, Buenos Aires: Sudamericana.

- (2009b). “Cuando crear una identidad nacional en los territorios patagónicos fue prioritario”, *Revista Pilquen*, n° 11.
- Bayardo García, R. (2008). “Políticas culturales: derroteros y perspectivas contemporáneas”, *RIPS. Revista de Investigaciones Políticas y Sociológicas*, vol. 7, n° 1.
- Bayardo, R. (2007). “Políticas Federales y Provinciales de Cultura en la Argentina: organización, financiamiento y desafíos”, *O Pùblico e o Privado*, vol. 5, n° 9.
- Cardini, L. (2015). “Las políticas culturales y la apertura democrática en la ciudad de Rosario, Argentina”, *Políticas Culturais em Revista*, vol. 8, n° 1.
- Colombatti, C. (2018). “La Pampa en la Patagonia. Discursos, representaciones e identidad en el proceso de integración regional (1964-1996)” [Anteproyecto de tesis] en Seminario “Rumbo a la tesis de maestría”, Maestría en Estudios Sociales y Culturales, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de La Pampa, mimeo.
- García Canclini, N., ed. (1987). *Políticas culturales en América Latina*, Madrid: Grijalbo.
- Getino, O. (1995). *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*, Buenos Aires: Colihue.
- Grimson, A., comp. (2014). *Culturas políticas y políticas culturales*, Buenos Aires: Fundación de Altos Estudios Sociales.
- Hall, S. (2010). “La cuestión de la identidad cultural” en Restrepo, E., C. Walsh y V. Vich (eds.). *Sin garantías: trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Quito: Universidad Andina Simón Bolívar.
- Harvey, E. (1977). *La política cultural en Argentina*, París: UNESCO.
- Laguarda, P. (2021). “Propuestas para la participación organizada de la comunidad”: política cultural, integración provincial y articulación de las capacidades estatales en La Pampa (1989-1995), *Estudios del ISHIR*, vol. 11, n° 31.

- Maristany, J., Domínguez, C. y García, Y. (1997). "Avatares de un paradigma invisible: del nacionalismo cultural al relato de la identidad 'regional'", *Actas de las Décimas Jornadas de Investigación*, La Pampa: Universidad Nacional de La Pampa.
- Mendes Calado (2015). *Políticas culturales, rumbo y deriva: estudio de casos sobre la (ex) Secretaría de Cultura de la Nación*, Buenos Aires: RGC.
- (2012). "Las políticas culturales de los gobiernos locales en la Argentina", *Revista Pueblos y fronteras digital*, vol. 7, n° 13.
- (2004). "Veinte años de políticas culturales democráticas", *Revista Gestión Cultural*, vol.1, n° 1.
- Mombello, L. (2011). *Por la vida y el territorio. Disputas políticas y culturales en Norpatagonia* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de General Sarmiento]. https://repositorio.ungs.edu.ar/bitstream/handle/UNGS/7/Tesis_Mombello.pdf
- Navarro Floria, P., coord. (2007). *Paisajes del progreso. La resignificación de la Patagonia Norte, 1880-1916*, Neuquén: Educo.
- (2002). "El desierto y la cuestión del territorio en el discurso político argentino sobre la frontera sur", *Revista Complutense de Historia de América*, n° 28.
- Oszlak, O. y O'Donnell, G. (1995). "Estado y políticas estatales en América Latina: hacia una estrategia de investigación", *Redes*, vol. 2, n° 4.
- País Andrade, M. (2008). "La ciudad autónoma de Buenos Aires y sus políticas culturales: construyendo refugios culturales. El caso del Programa Cultural en Barrios", *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n° 14.
- Prato, A. V. y Segura, M. S., eds. (2018). *Estado, sociedad civil y políticas culturales. Rupturas y continuidades en Argentina entre 2003 y 2017*, Buenos Aires, RGC.
- Raggio, L., comp. (2018). *Antropología de las políticas sociales y culturales: estudios sobre su implementación y perspectivas futuras*, Buenos Aires: FFyL, UBA.

- Roldán, L. (1989). *La Pan-Patagonia*, La Pampa: Cámara de Diputados de La Pampa.
- Ruffini, M. y Blacha, L. (2013). “La provincialización postergada de la Patagonia argentina (1955-1958)”, *Temas y debates*, vol. 17, n° 25.
- Salomón Tarquini, C. y Laguarda, P. (2012). “Las políticas culturales pampeanas y el alumbramiento de una identidad regional (1957-1991)” en Laguarda, P. y Fiorucci, F. (eds.). *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina (siglo XX)*, Rosario: Prohistoria.
- Salomón Tarquini, C., Prina, F. y Pérez, S. A. (2016). “Pampeanidades en disputa: discursos sobre la identidad regional en tres revistas culturales pampeanas”, *Revista Pilquen – Sección Ciencias sociales*, vol. 19, n° 3.
- Solano, R. (2016). *Cultura y políticas públicas. La disputa entre lo político y lo administrativo en territorio cultural* [Tesis de Maestría, Universidad de San Andrés]. <https://repositorio.udesa.edu.ar/jspui/handle/10908/11848>.
- Tamayo Sáez, M. (1997). “El análisis de las políticas públicas” en R. Bañón y E. Carrillo (comps.). *La nueva administración pública*, Madrid: Alianza.
- Tasat, J. A., comp. (2014). *Políticas culturales públicas. Culturas locales y diversidad cultural desde un enfoque geocultural*, Tres de Febrero: EDUNTREF.
- Valle, M. Y. (2017). *¿Es posible gobernar la cultura?. Políticas culturales y visiones hegemónicas en Río Negro, 1973-1983* [Tesis de Doctorado, Universidad Nacional de Quilmes]. <https://ridaa.unq.edu.ar/handle/20.500.11807/780>.
- Wortman, A. (2017). “Políticas culturales y legitimidad política en tiempos de crisis: el caso del Programa Puntos de Cultura en Argentina”, *Políticas culturais em revista*, vol. 10, n° 19.
- (2002). “Vaivenes del campo intelectual político cultural en la Argentina” en Mato, D. (comp.). *Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder*, Buenos Aires: CLACSO.

- (2001). “El desafío de las políticas culturales en la Argentina” en Mato, D. (comp.). *Estudios latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización 2*, Buenos Aires: CLACSO.
- (1996). “Repensando las políticas culturales de la transición”, *Sociedad*, n° 9.

Nota sobre les autores

Claudio F. Díaz

Licenciado en Letras, Magíster en Sociosemiótica y Doctor en Letras. Es profesor titular de “Sociología del discurso” en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba. Dirige el equipo de investigación *Músicas populares, discurso y sociedad*, abocado al estudio de las músicas populares desde una perspectiva sociodiscursiva. Es autor –entre otros textos– de *Libro de viajes y extraños. Un recorrido por el rock argentino (1965-1985)* (2005), y de *Variaciones sobre el ser nacional. Una aproximación sociodiscursiva al folklore argentino* (2009). Junto a Natalia Díaz y Florencia Páez, es co-autor de *Bailar en San Antonio. Testimonios y reflexiones sobre el Encuentro nacional cultural de San Antonio de Arredondo* (2012). También es autor de dos compilaciones: *Fisuras en el sentido. Músicas populares y luchas simbólicas* (2015), y *Música y discurso. Aproximaciones analíticas desde América Latina* (2017), este último, junto a Bernice Corti.

Luciana Sofía Dimarco

Licenciada en Antropología por la Facultad de Humanidades de la Universidad Nacional de Salta (UNSa), y Doctora en Antropología por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Fue becaria doctoral de CONICET en el Instituto de Investigaciones en Ciencias Sociales y Humanidades (ICSOH, CONICET-UNSa). Se desempeña como docente adscripta en la Licenciatura en Antropología de la UNSa, en el Museo Histórico de la UNSa “Profesor Eduardo Ashur”, y como asistente de edición de la revista *ANDES* del ICSOH. En su trabajo doctoral, abordó

las reconfiguraciones del poder y las formas de hacer política en Salta, a mediados del siglo XX, desde las políticas de expropiación, centrándose especialmente en la expropiación del Club social “20 de Febrero”, lugar emblemático de la élite salteña. Es autora de varios artículos publicados en revistas especializadas.

Ernesto Dimas García

Profesor de Filosofía por la Universidad Nacional de La Plata, becario doctoral del CONICET (con sede en el IdIHCS) y profesor ayudante en “Introducción a la Filosofía” (Universidad Nacional de La Plata). Es graduado de la Diplomatura en “Historia e imágenes” (Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires), y doctorando en Letras en la Universidad Nacional de La Plata. Desarrolla su investigación en el área de “Historia de las ideas”, centrándose en las representaciones de lo indígena en discursos producidos en torno al Gran Chaco, entre fines del siglo XIX e inicios del XX.

Susana Inés Herrero Jaime

Profesora de Filosofía (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Tucumán), becaria doctoral de CONICET, y doctoranda en Humanidades (Universidad Nacional de Tucumán). Formó parte de la cátedra de “Pensamiento argentino y latinoamericano” de la carrera de Filosofía (UNT). Obtuvo becas de formación y especialización de la Secretaría de Ciencia, Arte e Innovación Tecnológica de la Universidad Nacional de Tucumán, y del Programa Escala Estudiantil de la Asociación de Universidades del Grupo Montevideo. Ha publicado artículos en revistas especializadas y ha presentado trabajos en numerosos eventos científicos, nacionales e internacionales.

Paula Inés Laguarda

Doctora en Ciencias Sociales y Humanas por la Universidad Nacional de Quilmes, investigadora del CONICET y docente en la Universidad Nacional de La Pampa, como profesora adjunta en “Cultura y comunicación”, y como auxiliar en “Metodología de la investigación histórica”. Fue investigadora visitante de El Colegio de México (2008) y participó de la “II Lisbon Summer School for the Study of Culture” (Lisboa, 2012). Ha publicado artículos científicos y capítulos de libro en Argentina, Colombia, Venezuela, Portugal, Brasil, España y Estados Unidos. Coeditó los libros *Diálogos sobre cultura y región. Políticas, identidades y mediación cultural en La Pampa y Patagonia Central, siglos XX y XXI* (Teseo, 2023), *El hilo de Ariadna: propuestas metodológicas para la investigación histórica* (Prometeo, 2019), e *Intelectuales, cultura y política en espacios regionales de Argentina* (Prohistoria, 2012).

Irene López

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Córdoba, investigadora del CONICET (con lugar de trabajo en el ICSOH), profesora adjunta de “Teoría literaria II”, y profesora asociada de “Problemáticas de las literaturas argentina e hispanoamericana” (Facultad de Humanidades, Universidad Nacional de Salta). Actualmente se desempeña como Directora del “Doctorado en estudios sociales y de la cultura” (UNSa). Dirige el proyecto de investigación “Territorios e identidades en producciones estéticas de frontera” (CIUNSa n° 2732). Es autora de numerosos artículos en revistas especializadas nacionales e internacionales, y de los libros *Alejo Carpentier. Los ritmos de una escritura entre dos mundos* (EUNSa, 2006), y *Discursos identitarios en el folklore en Salta. Las producciones de Gustavo “Cuchi” Leguizamón y José Juan Botelli* (EUNSa, 2018).

Alejandra Mailhe

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de La Plata, investigadora del CONICET (con sede en el IdICHs) y profesora titular de “Historia de las ideas sociales, políticas y filosóficas de Argentina y América Latina” (Universidad Nacional de La Plata). Ha sido investigadora del proyecto internacional MECILA (Conviviality / Inequality in Latin-America), y docente invitada en varias universidades de Argentina y del exterior (México, Brasil, España, Francia). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de Argentina, Brasil, México, España y Canadá. Entre otros trabajos, es autora de los libros *En busca de la alteridad perdida* (UNQ, 2024), *Archivos de psiquiatría y criminología: concepciones de la alteridad y del sujeto femenino* (UNLP, 2016), *Brasil: Márgenes imaginarios* (Lumière, 2011), y de las compilaciones *Pensar al otro / pensar la nación* (Al Margen, 2011) y *Pensar Portugal* (UNLP, 2008), esta última junto a Emir Reitano.

Soledad Martínez Zuccardi

Doctora en Letras por la Universidad Nacional de Tucumán, investigadora del CONICET y profesora adjunta de “Literatura argentina II” (Universidad Nacional de Tucumán). Se desempeña como directora de EDUNT –editorial de la mencionada universidad–, y como Codirectora de la carrera de “Especialización en culturas del noroeste argentino”, también en la Universidad Nacional de Tucumán. Es autora de numerosos artículos en revistas especializadas de Argentina, México, Chile, Colombia y Estados Unidos; de notas en la prensa gráfica, y de los libros *Entre la provincia y el continente. Modernismo y modernización en la Revista de Letras y Ciencias Sociales (Tucumán, 1904-1907)* (UNT, 2005), y *En busca de un campo cultural propio. Literatura, vida intelectual y revistas culturales en Tucumán (1904-1944)* (Corregidor, 2012). Ha editado *Cartas a Nicandro. 1943-1948* (EDUNSE,

2015), y *La Carpa. Cuadernos y boletines de 1944* (Humanitas, 2021). Junto a Guillermo Siles, compiló la antología *Poetas de Tucumán (1960-1990)* (Humanitas, 2021). Es miembro correspondiente por la provincia de Tucumán de la Academia Argentina de Letras.

Fabiola Orquera

Estudió Letras en la Universidad Nacional de Tucumán, y obtuvo el grado de Master of Arts en la Universidad de Rutgers en 1997, y el título de Ph.D. in Spanish en la Universidad de Duke (Estados Unidos). En 2006 ingresó al CONICET, desempeñándose como investigadora del INVELEC. Coordina la “Red de estudios interdisciplinarios en culturas y regiones” (REICRE); es Directora de la “Especialización en culturas del noroeste argentino” (en la Universidad Nacional de Tucumán), y preside la “Fundación cultural Dardo Orquera”. Actualmente estudia el campo cultural de su provincia y su región, marco en el cual ha compilado dos libros (uno de ellos, junto a Radek Sanchez-Patzy). Ha publicado artículos sobre el cineasta Gerardo Vallejo, el escritor Alberto Córdoba y los músicos Rolando “Chivo”, Leda Valladares, Pepe Núñez, Gerónima Sequeida y Atahualpa Yupanqui. Ha editado el libro *La música de Tucumán. Los manantiales del canto* (Mario Kostzer editor), y tiene en prensa un libro sobre la obra literaria de Leda Valladares.

Paula Jimena Sosa

Doctora en Humanidades, con orientación en Filosofía, por la Universidad Nacional de Tucumán, y profesora adjunta de “Historia de las ideas sociales, políticas y filosóficas de Argentina y América Latina” (Universidad Nacional de La Plata). Ha realizado estadías de investigación en la Universidad Sorbonne Nouvelle-Paris 3, y de formación en el Colegio de México (COLMEX). Se ha desempeñado como docente de posgrado en la Maestría en Filosofía de la

Universidad de Quilmes, y ha participado en encuentros científicos argentinos y de universidades del exterior (Alemania, Francia y Uruguay). Es autora de artículos en revistas especializadas de Argentina y de España.

