

INSTITUTO UNIVERSITARIO NACIONAL DEL ARTE

Área Transdepartamental de Folklore “Profesor Antonio Ricardo Barceló”

Cátedra: Antecedentes históricos y desarrollo regional de las Danzas Folklóricas Argentinas

Profesor Titular: Héctor Aricó / Profesora Adjunta: Silvina Lafalce

Clase: **19 de octubre de 2004**

Profesora Invitada: **Dra. Olga Fernández Latour de Botas**

Tema: Las danzas folklóricas argentinas en el Proyecto ACTA (Atlas de la Cultura Tradicional Argentina)

Hansel y Gretel, los hermanitos del famoso relato tradicional alemán divulgado por los hermanos Guillermo y Jacobo Grimm en sus “Cuentos de los niños y del hogar”, iban marcando su camino a medida que avanzaban con el objeto de poder volver a casa: lo marcaron primero con piedritas blancas y así pudieron regresar; pero cuando por mandato de su madrastra debieron nuevamente internarse en el bosque, no tuvieron a mano sino miguitas de pan que fueron comidas por los pájaros. No seguiremos contando la historia que, en cuanto a este motivo narrativo, se repite en Pulgarcito, el conocido cuento publicado por el francés Charles Perrault, sólo deseo, con esta trampita útil tal vez para despertar el interés de ustedes, concentrarme en la necesidad humana de señalar caminos, de acumular la experiencia del tránsito territorial.

La demarcación del camino es una manera de estar dejando huellas, de estar tirando líneas por sobre el territorio. Piensen en lo que habrá sido este problema para el hombre primitivo que pisaba ciertas tierras y que no tenía idea de la dimensión total del terreno circundante. Por lo menos nosotros creemos eso, vaya uno a saber si, con las dotes intelectuales que algunos dicen tenía el hombre primitivo -con mucho de intuición en cuanto al medio natural-, no habrá tenido también condiciones, un poco más parecidas a lo mejor a las que mantiene el reino animal, para captar con gran rapidez el entorno ambiental y sus características.

Cuando nace un cachorro de cualquier especie zoológica, habrán visto ustedes cómo se ubica inmediatamente en su nueva situación, no solamente en aspectos para los cuales nuestros bebés se encuentran impedidos (como acercarse a su mamá y alimentarse de ella, cuando se trata de mamíferos) sino también en cuanto a los recursos ambientales que les son favorables o que les resultan adversos. Las tortuguitas marinas, por ejemplo, sin poder luchar contra los depredadores que las diezman inexorablemente, no sólo caminan y corren sino que nadan inmediatamente después de nacer, llevadas por una atávica necesidad de supervivencia; los potrillos se ponen de pie tan pronto vienen al mundo, las aves tardan un poco más para iniciar sus vuelos pero lo hacen muy poco después de salidas del cascarón: todos esos seres que llamamos “inferiores”, tienen una capacidad instintiva enorme para poder ubicarse en el ambiente. El ser humano, en cambio, debe recurrir a la cultura, al saber aprendido de otras generaciones, para iniciar su rumbo por la vida; busca signos dejados por sus antepasados; mientras recorre el mundo trata de demarcar espacios y de caracterizarlos para poder volver o para huir de ellos. Los mapas responden a esa necesidad utilitaria, y también a una necesidad que el ser humano tiene para con las generaciones futuras: la necesidad de trascendencia.

Decimos entonces que los seres humanos tenemos una necesidad de trascendencia, de perduración en lo otro y en los otros, lo cual parece evidente cuando contemplamos los magnos monumentos de la antigüedad. ¿Y, qué tiene que ver esto con los mapas? Bueno, cuan-

do alguien recorre un territorio y va dibujando un mapa de lo hallado y le pone su firma antes de publicarlo o hacerlo conocer de alguna manera, es claro que quiere dejar dicho: “Por aquí anduve; yo estuve aquí”. Las formas más ingenuas y depredadoras de esa actitud las observamos en los monumentos naturales o culturales cuando nos agrede encontrar letreros que vociferan desde sus muros cosas como: “Rubén ama a Marta” con el dibujo de un corazón o simplemente “Pasé por aquí. Juan de Olavarría” o bien “Viva Lanús”. Pero bueno, esos impulsos primarios -en el fondo egolátricos- provienen de la misma necesidad de trascender que, con una finalidad filantrópica y un grado superior de desarrollo intelectual, experimenta el geógrafo, quien procura hacer el dibujo del territorio y dejar en él las marcas necesarias para que otros transiten con mayor facilidad y, si es posible, perfeccionen el conocimiento de aquellos mismos terrenos por los que él transitó.

Después de todo, el desarrollo de la Cartografía se basa en la creación de sistemas de registro cada vez más precisos para expresar los accidentes naturales y culturales de nuestro planeta. Y aquí llegamos al punto que nos interesa directamente en este caso: el relativo al mapeamiento de hechos culturales, es decir de fenómenos que han sido introducidos por el hombre, que el hombre ha agregado a la naturaleza y por los cuales la modifica: este es, dentro del campo de la Cartografía Temática, la función de la Cartografía Cultural.

El concepto de Cartografía Temática no es demasiado extraño a las actividades escolares primarias -al menos a las de mi tiempo- porque cuando éramos chicos, teníamos entre nuestros deberes o tareas para el hogar, la elaboración de mapitas de la República Argentina, de América, de Europa, etc., que calcábamos en papel manteca. Mapas de la flora, en los que dibujábamos las distintas especies botánicas características del territorio representado en el mapa, con su forma y color aproximados; mapas de la fauna, en los que representábamos (ya fuera mediante el diseño o pegando figuritas) los animales silvestres de acuerdo al área de su expansión. Los fenómenos topográficos tenían sus mapas: mapas orográficos, mapas hidrográficos, y otros más elaborados y simbólicos referidos a isotermas, isobaras, etc. Eso mismo -con distintos grados de perfección técnica- es lo que hacemos cuando tenemos que mapear hechos culturales.

Los primeros grandes hechos culturales que se han mapeado en el mundo son sin duda los asentamientos humanos. Generalmente, cuando ya hablamos de una cartografía es porque tenemos un grado importante de adelanto en cuanto a asentamientos humanos. Vamos a encarar el tema desde una visión rudimentaria del viejo -y maltrecho- evolucionismo cultural. Un grupo de personas que vive en una horda, en una asociación humana que no tiene residencia fija, que es nómada, raramente se concibe como deteniéndose en sus actividades para hacer un mapa, aunque seguramente sí lo hayan hecho sus integrantes para dejar marcas en los lugares conocidos, indicadores rudimentarios de caminos y de accidentes del suelo. Debemos pasar de ese estamento cultural a otro más avanzado en cuanto a respuestas a las necesidades individuales y sociales: el estamento de lo aldeano. Y en ese estamento hay demasiada preocupación por cultivar el suelo, por criar animales, por desarrollar la confección de artefactos cerámicos, de madera o textiles, y de armas para defender sus poblados de las bestias feroces o de otros hombres. Si bien artes como la poesía y la narrativa, la música y la danza social o ceremonial ya integran sus tradiciones, su cultura es aún ágrafa. Su comunicación se basa, fundamentalmente en la oralidad. Tampoco hay un desarrollo específico de lo intelectual en la comunidad de la aldea originaria como para que de ese estamento surja el mapa. Cuando aparece el mapa ya nos encontramos con el que ha sido considerado por el evolucionismo el grado más alto de la evolución cultural humana, que ¿cómo se llamaría?

- Alumno: Civilización

- Botas: Civilización, ¿de dónde viene esa palabra?
- Alumno: Civis
- Botas: Del latín Civis, sí, ciudad.

Entonces tenemos que cuando ya nace el mapa, es porque ya está la ciudad y una “reflexión” sobre su instalación en la tierra. ¿Qué es lo primero que uno mira reflejado en el espejo? Uno mira en su propio rostro, y lo primero que reflejan las ciudades en los mapas ha sido la ciudad misma: las grandes ciudades aparecen como los elementos culturales más importantes de los primeros mapas ¿Por qué? Porque el viajero quiere llegar a esas ciudades o volver a ellas para encontrar allí albergue, alimentación, reparo, atención de su salud, noticias, vida social, intercambio de bienes en general: comercio. Entonces el viajero procura llegar a la ciudad con miras al comercio, y utilizamos aquí ese vocablo en el sentido antiguo de “comunicación” de “todo trato que las gentes tienen, unas con otras”. Algunos de los viajes más famosos de la antigüedad fueron realizados por motivos religiosos además de territoriales, como el éxodo del pueblo de Israel o, siglos después, las cruzadas. Otras veces el móvil fue la conquista de territorios. Es el caso de las invasiones de distintos imperios, como el romano, o de pueblos guerreros, como los hunos, en Europa. Es cierto que gran parte los viajes se han producido para lograr bienes materiales. A veces bienes materiales, en forma directa, para el viajero; otras veces, en forma indirecta para el viajero y en forma directa para el que lo envió y solventó su empresa. Pensemos en Marco Polo, por ejemplo. En el caso de la llegada de Colón a América ¿qué diríamos? Era el típico viajero con su pasión por descubrir nuevos mundos, por obtener sus dones, pero sobre todo por lograr el favor de los poderosos, de los monarcas -en su caso de los Reyes de España Fernando e Isabel llamados los Católicos- que deseaban extender sus dominios territoriales, y además el Cristianismo, a las Indias o a cualquier otra parte del mundo aún no incorporada a lo que hasta entonces había sido explorado y mantenía comunicación con el continente europeo.

Los grandes descubrimientos y las invenciones de la Edad Moderna nos llevan directamente al perfeccionamiento de los mapas. Pero además de la ubicación de las ciudades y de los caminos de acceso a ellas, el viajero comienza a comprobar la existencia de diferencias en las culturas. Cultura está usado aquí como “lo que no es naturaleza”, “lo que el hombre ha agregado a la naturaleza y por medio de lo cual la transforma”. Esa definición sencilla de cultura, de raíz antropológica, fue muy importante, porque hasta que la Antropología no la introdujo, hasta ese momento tardío -ya que debe buscarse a mediados del siglo XIX- el concepto de cultura se quedaba en otro significado que todavía sigue existiendo y que es el de la Alta Cultura, el de la Ilustración, el del refinamiento, el de los muchos saberes, o los saberes exquisitos, el del “hombre culto”.

Todavía uno usa expresiones como “¡Qué culto es ese muchacho!” Bueno, muy bien, comprendemos que es muy cultivado, pero ello no quiere decir que otro que no tenga sus saberes o su refinamiento, carezca de cultura en el sentido antropológico. Con ser una persona humana nacida en sociedad ya es un individuo culto, una persona que posee cultura. La cultura se va reconociendo en sus componentes. De muchas maneras podemos acercarnos al concepto, pero optaré por una muy interesante por ser muy pragmática: la que consiste en hablar de necesidades y respuestas culturales. Todos los seres humanos tenemos las mismas necesidades materiales, sociales y espirituales. Tenemos necesidad de alimentarnos, tenemos necesidad de abrigarnos o de desabrigarnos, tenemos necesidad de comunicarnos y de asociarnos, tenemos necesidad de aplicar nuestra inteligencia o nuestras habilidades en distintas actividades, tenemos vocación por mejorar nuestro entorno, por optimizar nuestra relación con la naturaleza y nuestra relación con lo sobrenatural también. Esas son las llamadas necesidades naturales. Pero, si bien todos los seres humanos tenemos esas necesidades naturales,

son muy distintas las respuestas culturales que se les dan en diversos grupos humanos. Y por eso las culturas son muy diferentes.

Si no pensamos en un mundo globalizado sino en un mundo caracterizado por sus diferencias, debemos reconocer que las obras enciclopédicas ya se trate de la famosa de Diderot y D'Alembert, del infantil *Libro gordo de Petete* (Buenos Aires, García Ferré, 1975...), de la *Encarta 2004* o las otras enciclopedias actualísimas elaboradas para medios cibernéticos, nos presentan un mundo fascinante, donde la diversidad de viviendas, de vestimentas, de comidas, de artesanías, de ceremonias, de lenguajes, de danzas, de músicas, de canciones, etc., parecen mostrar que hay una posibilidad casi ilimitada en el ser humano para crear este tipo de respuestas. Sin embargo, si bien las creaciones son siempre individuales, las respuestas culturales colectivas, que marcan la identidad de cada grupo social y que son aquellas cuya aceptación es reconocida por la comunidad y perduran a través del tiempo, proceden muchas veces de contactos exógenos y por ello existe una multitud de bienes culturales que se encuentran difundidos en áreas extensísimas del mundo donde han llegado por vía de la difusión.

En el caso del Folklore es decir de la cultura tradicional de los sectores populares de las naciones civilizadas, los procesos de colectivización sincrónica y de tradicionalización diacrónica constituyen la esencia de su dinámica social y la clave para la comprensión de su existencia “en variantes” como lo estableció don Ramón Menéndez Pidal a partir de sus estudios sobre el Romancero hispánico: en los comienzos de todo proceso de folklorización siempre va a haber una acción sincrónica de colectivización de los bienes recién creados o recién incorporados al patrimonio cultural del grupo, y va a haber luego un proceso diacrónico de aceptación de aquellos fenómenos que sean más acordes con las pautas ya conocidas, o con las necesidades del medio, o con los gustos, con la modalidad y con el espíritu del grupo. A partir de una primera opción cultural todo bien puede convertirse en folklore tras cumplir, en el seno del pueblo y en libertad, las etapas insoslayables del mencionado proceso.

Volvamos ahora a nuestros mapas. Cuando uno ya está inmerso en una disciplina como es el Folklore, empieza a afinar el lápiz en materia de qué es lo que quiere mapear, por qué lo quiere mapear y de qué manera va a realizar un mapeamiento que sea justo, que no sea simplemente un invento. Pero ¿cuál es el criterio? Yo veo algunos trabajos en que parece que “el nene puso el osito ahí porque se le cayó y se le quedó pegado”. Hay que tener cuidado y conviene preguntarse cuáles son las pautas que se debe tener en cuenta para elaborar un trabajo serio de Cartografía Temática. Porque esa es la disciplina que tuvimos que abrazar, como folkloristas, los miembros del equipo técnico del Programa ACTA (Atlas de la Cultura Tradicional Argentina). Valga una digresión al respecto: nos formamos con un programa *ad hoc* con gente del Instituto Geográfico Militar que tenía esa especialidad. Si están interesados ustedes pueden ir y preguntar quiénes son en este momento los técnicos en Cartografía Temática. En aquellos años de la década de los 70, la especialista era la doctora Paulina Quarleri, Académica de Geografía, una mujer eminente y muy gentil, que nos comunicó con un equipo de gente con el que pudimos encarar nuestro trabajo y ver cómo queríamos presentar un *Atlas de la Cultura Tradicional Argentina*. Pocos años atrás yo había dejado, después de catorce años, casi quince, mi cargo de investigadora en el Instituto Nacional de Antropología, donde estuvimos por trabajar en un Atlas, un Atlas Antropológico. Esta era una idea que tenía su Director, Julián Cáceres Freyre, y habíamos empezado un plan tendiente a ello que después se abandonó. No obstante, en el aspecto especialmente lingüístico yo había continuado trabajando en esa línea, y tuve como maestro al doctor Fritz Krüger el creador de la Escuela Lingüística y Filológica de Hamburgo, que se había exiliado

en nuestro país hacía ya años por cuestiones políticas en tiempos de guerra y estaba a cargo del Instituto de Lingüística de la Universidad Nacional de Cuyo. Trabajar con Krüger, sobre las mismas mesas de escritorio de él, en un gran salón donde estaba su biblioteca, era como viajar a Europa. Porque él tenía todos los materiales del mundo, lo más actualizado en materia de Atlas Etnolingüísticos, Folklóricos y Lingüísticos puros. Aquella experiencia fue para mí muy importante e influyó en los proyectos que fui elaborando en años sucesivos, cuando -a fin de atender mejor a mis tres hijos, uno de ellos recién nacido- dejé el Instituto para aceptar, en 1969, la Vicerrectoría de la Escuela Nacional de Danzas (específicamente a cargo del Profesorado de Danzas Nativas y Folklore) y aún más tarde, cuando, a partir de 1977, comencé a desempeñarme -por haber obtenido ese cargo por concurso- como Supervisora Técnico-Docente en la Dirección Nacional de Educación Artística.

Todo esto es para contar de dónde procede la idea de elaborar un Atlas de la Cultura Tradicional Argentina. Krüger tenía sobre su escritorio, junto a los Atlas de Alemania, de Suiza, de Andalucía y otros, unos volúmenes del *Atlante Lingüístico Etnográfico Italiano della Córcega*, de la isla de Córcega, que eran nueve, profusamente ilustrados, y cuyas medidas aproximadas eran de ochenta centímetros de alto por sesenta o sesenta y cinco de ancho. Imaginen el tamaño de la isla de Córcega y el del *Atlas* en que se mapeaban sus fenómenos lingüístico-etnográficos: la aproximación era muy conveniente. Por ejemplo, voy a referirme al caso de lo que a mí me interesaba más por entonces, como que siempre me interesó y me sigue interesando: el pan. Eran como veinte mapas distintos en los que aparecían el dibujo de las bateas, el dibujo de los hornos, el dibujo de los instrumentos para sacar el pan, de las palas, de lo que nosotros decimos hurgoneros, de las distintas formas de los panes, de las distintas funciones de los panes, y de los nombres con que se designa en Córcega a cada uno de esos hechos. Estratigráficamente, se describía cómo había ido desenvolviéndose el patrimonio cultural de Córcega con referencia a la panificación, desde la época prehistórica hasta el momento en que habían sido recogidos los datos vigentes en la isla porque claro, esas culturas siguen perteneciendo a la misma gente, son las mismas familias corsas que viven ahí, y van evolucionando y van cambiando y, aunque la isla pasó políticamente al dominio francés, lo que se habla es la misma lengua con ciertos cambios, y los vasos de cerámica arqueológica que contienen el agua, y el mismo horno de pan resulta que pueden encontrarse en la casa del señor que vive al lado del hotel donde está uno. Es algo tan deslumbrante todo aquello que uno ve que realmente tiene sentido hacer un atlas etnolingüístico de una comarca semejante porque en el atlas se puede jugar con el tiempo y con el espacio y mostrar los cambios de manera fehaciente.

Nosotros en Folklore no hacemos una diferencia entre lo material, lo espiritual y lo social sino a los efectos de una clasificación. Pero la Etnografía y la Lingüística son campos que se estiman ellos mismos separados, de manera que, por una parte los etnógrafos aportan la descripción de los objetos, de los elementos materiales que ellos están registrando en los dos sentidos, en lo histórico a través de documentos y bibliografía y en lo actual a través del trabajo de campo. Después los lingüistas, con los métodos de registro por grabaciones, escritura y sobre todo trabajo con códigos fonéticos especiales, van escribiendo realizando la transcripción de los vocablos que designan a los fenómenos culturales, y dentro de cada mapa se ubican dichas palabras escritas con signos fonéticos. Son tan grandes los mapas que en ellos se puede hacer, por ejemplo, un recuadro y mostrar al margen un lugarcito a lo mejor de veinte por veinte kilómetros, y en ese lugar escribir todos los nombres distintos que desde tiempo inmemorial ha tenido la cuna, o la batea de amasar, o el horno, o el troje, o el molino, o determinado tipo de medio de transporte o de vestimenta, o determinada fiesta o determinado ritual. En estas cartas obtenemos la descripción hecha por el etnógrafo y el

nombre que llevan las cosas anotado por el lingüista, por eso se trata de un trabajo etno-lingüístico, al cual los autores prefieren llamar lingüístico-etnográfico, que es expresión equivalente. A nosotros nos interesa todo esto, porque en Folklore trabajamos de la misma manera con el hecho material de una artesanía, de una batea, de un horno, de un troje, de un cultivo y de las técnicas para hacerlo, de un tipo de terraza de cultivo, de un tipo de arado, de un tipo de palo cavador y con los nombres que reciben o recibieron dichos fenómenos, y lo mismo hacemos con los usos y costumbres con las fiestas y ceremonias, con las creencias, las supersticiones, los relatos en prosa, las formas poéticas para el canto, la música, los instrumentos musicales, los bailes y danzas, etcétera. Pero sabíamos que no nos sería posible encarar un trabajo como el de Córcega porque, desdichadamente, tenemos muy pocos fonetistas, que es lo que siempre me decía el doctor Krüger: es necesario formar fonetistas, cosa que, hasta ahora, permanece en mí como una deuda. Yo por ejemplo que estoy terminando en estos días el léxico breve de la panificación regional, tengo más de setecientos asientos, más de setecientos vocablos, que en su mayoría están en castellano de norma culta y en castellano regional, pero también los hay en quechua altoperuano o en quichua santiagueño, en aymara, en guaraní, en mapuche. Todo eso aparece y surge nada más que en el vocabulario de la panificación ¡y no tengo en mi equipo especialistas en fonética que hayan hecho trabajo actualizado de campo para graficarlo correctamente!

En el año 1978, cuando estaba yo en la Secretaría de Cultura de la Nación, precisamente adscripta porque pedí realizar las tareas preparatorias para el ACTA, empezamos a organizar distintas acciones y logré reunir un equipo importante de gente que al mismo tiempo colaboró con nosotros en la realización del Congreso Iberoamericano de Folklore que se reunió en 1980 en Santiago del Estero. Logramos convocar a los grandes maestros de aquel entonces: el profesor Bruno C. Jacovella, la Dra. Berta Elena Vidal de Battini, el Profesor Félix Coluccio, el Dr. Ramón A. Alderete Núñez, el padre Salvador Santore, todos los grandes estudiosos del interior y muchísima gente joven. Colaboraban en el Centro de Folklore Aplicado que se creó por mi iniciativa en la Secretaría de Cultura, varias estudiosas de labor reconocida, como la profesora Elena Rojo, especializada en artesanías, y la joven e inteligente profesora María Azucena Colatarci. Entre los especialistas que desde 1978 trabajaban conmigo en la programación del ACTA, debo destacar que estaba mi gran amiga, admirada persona y querida colaboradora permanente, que fue Alicia Quereilhac de Kussrow: una gran maestra, una gran docente, una investigadora de muy alto nivel.

En el año 1979 realizamos el Congreso Nacional de Folklore como paso previo del internacional de 1980. Ustedes conocen seguramente el libro que reunió los trabajos del Congreso Nacional de Folklore del 79. Es una publicación interesante, porque después de muchos años, desde 1960 precisamente, no había habido un Congreso de Folklore organizado por la Secretaría de Cultura de la Nación. Con ese grupo paralelamente a la organización del Congreso empezamos a pensar en el ACTA, conmigo como Directora y autora del Proyecto. Estuvieron desde el primer momento Alicia Quereilhac de Kussrow como Jefa de Investigadores, y como investigadoras gente conocida de ustedes, jóvenes muy valiosas como Teresita Barreto, Graciela Campíns y Rita Castro.

Como especialista en documentación y bibliografía, Matilde Quereilhac, hermana de Alicia, que era una estudiosa de la Bibliotecología y que en ese entonces nos vinculó con Oikos, que es una Institución del CONICET dirigida por el arquitecto Patricio H. Randle. El arquitecto Randle acababa de publicar el gigantesco *Atlas del Desarrollo Territorial Argentino*, de manera que en esta Institución del CONICET, Oikos, se estaba manejando un lenguaje y una posibilidad práctica de elaborar signos muy efectivos para la fijación de los conceptos en una carta, porque ellos los habían utilizado. Randle aceptó el Proyecto y nos permitió que

trabajáramos con un arquitecto, Pablo Maestrojuan, que pertenecía a su equipo. Y por eso ustedes van a ver que los indicadores gráficos que se están utilizando en el *Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina. Prospecto*, son signos que vale la pena considerar porque están sabiamente diseñados y de acuerdo exactamente con el propósito que nosotros le habíamos indicado al diseñador.

¿Dónde están los mapas en este Atlas? No necesariamente un Atlas tiene que valerse solamente de mapas, de representaciones de la Tierra. Puede también haber Atlas, y hay de hecho muchos, que se manejan con grillas, como es este caso. Entonces, cuando no se trata de hilar demasiado fino en cuestión de localizaciones se puede trabajar con grillas y lograr, mediante los signos, los propósitos que uno tiene. Para la publicación de este *Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina. Prospecto* obtuve el auspicio del Programa de Participación de la UNESCO, una suma importante de dinero, cinco mil dólares, y con eso pudimos lograr encarar la edición y pagar honorarios al primer equipo técnico. Fue el único equipo de mis Atlas que tuvo algún pago. Quienes constituimos el equipo de la segunda publicación -*Atlas de la Cultura Tradicional Argentina para la Escuela (ACTAE)*- trabajamos todos en forma absolutamente gratuita, sacando tiempo de nuestras propias actividades, y después incluso, en las sucesivas ediciones de la obra, yo, como titular de los derechos y con el acuerdo de mis queridos colaboradores, cedí los derechos de cada edición al Senado de la Nación, con tal que lo publicara y lo enviara gratuitamente a las escuelas de todo el país. Este fue nuestro convenio, de manera que en cada edición iba firmando un documento de cesión de derechos, con la contraprestación del Senado de hacer tanta cantidad de obras como para que cubriera una necesidad docente escolar en ese momento.

Bueno, ustedes querían saber sobre todo como se trabajó el tema de la danza. No voy a demorarme mucho más en esto. Quería decir que nosotros para lo específico de la danza tomamos dos fuentes principales. Por una parte la *Colección de Folklore de 1921*. Todos saben de qué se trata. ¿Alguien quiere preguntar algo?

- Alumno: Es la Encuesta...
- Botas: Claro, la Encuesta es lo que después dejó la Colección de Folklore.

La gente dice la Encuesta, pero valga aclarar que nosotros no trabajábamos con una Encuesta porque la Encuesta es el hecho de enviar cuestionarios para acopiar datos sobre un determinado campo de conocimientos. Es una etapa anterior a la labor que nos tocó realizar: se elaboran cuestionarios, se realiza la encuesta y una vez recibidas las respuestas se logra reunir una cantidad de material que constituye, en este caso, la *Colección de Folklore de 1921*. Este importante archivo, que sigue depositado en el Instituto Nacional de Antropología, fue organizado por Ricardo Rojas en el Instituto de Literatura Argentina de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, que hoy lleva su nombre. Rojas lo pidió al Consejo Nacional de Educación que era el organismo que había organizado la Encuesta, y eso ya lo saben ustedes, lo de la iniciativa de Dr. Juan Pedro Ramos, lo de la ilustre constitución del Consejo Nacional de Educación, que contaba con escritores de la talla de Enrique Banchs como vocal del Consejo, de Leopoldo Lugones como bibliotecario de la Biblioteca del Maestro, de Ángel Gallardo y de Marcelino Herrera Vegas como Presidentes, por no dar sino mínimos ejemplos. Todo esto lo decimos para que nos demos cuenta del nivel de gente y del nivel de entrega docente, del nivel de entrega humana, incluso, que tuvieron esos señores que hoy han dado su nombre a tantos museos, a tantas bibliotecas e instituciones científicas y educativas. Pero ellos dieron mucho más que nombres a la cultura y a la educación argentinas. Dieron un esfuerzo orientado hacia los más pequeños y hacia los más ocultos pobladores del país. Porque esa Encuesta fue a todos los rincones y hacia las escuelitas más pobres siempre que fueran de las creadas por la llamada

Ley Láinez, es decir Escuelas Nacionales que estaban en el territorio de las provincias y de las gobernaciones entonces existentes. A esa *Colección de Folklore* yo la conocía muy bien porque durante casi quince años diariamente trabajé con ella y de ella surgió mi primer libro, ¿conocen *Cantares históricos de la tradición argentina?*, ese libro de muchas páginas que, en mis veintipocos años -como dijo Carlos Vega-, me publicó la Comisión Nacional Ejecutiva del 150° Aniversario de la Revolución de Mayo, en 1960.

También hay que recordar aquí la obra de don Juan Alfonso Carrizo. Piensen que ese material de la Colección de Folklore se recogió en 1921. El primer Cancionero de don Juan Alfonso Carrizo ¿de qué año fue, se acuerdan? De 1926; se tituló *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. De manera que él, que era maestro en esa época, pelea toda la vida con el Consejo de Educación y con la Encuesta del 21. Carrizo no quería a aquel sistema de recolección porque decía que los maestros no sabían lo que tenían que juntar, pero él era un maestro, no tenía otro título ¡y miren si sabía lo que tenía que juntar!: fue el máximo recopilador de poesía popular tradicional de toda nuestra América. La polémica contra la Encuesta, como Jacovella lo destaca, fue una muestra de ciertas aversiones que tenía Carrizo, en este caso, para fomentar la investigación sobre el terreno. Sin embargo uno ve en algunos legajos, por parte de aquellos maestros encuestadores, una gran captación de la psicología del pueblo y una pertenencia al mismo pueblo que es lo que, por lo además, tenía el maestro Carrizo. Porque Carrizo era un maestro de San Antonio de Piedra Blanca, él era en sí mismo un informante, pero además un erudito que encaró su tarea como una “misión” y no quería que se confundiera con un simple trabajo del momento. Una misión no solamente cultural sino también ética, diría más bien yo espiritual. Él quería salvar los ideales poéticos del Siglo de Oro, toda esa poesía mística que está en el tema de glosas como:

“Si hay detrás de la muerte amor
después de muerto he de amarte
y aunque esté en polvo disuelto
seré polvo y polvo amante”

La palabra de Carrizo fue siempre entre comillas “salvar” porque él veía, o creía ver, que ciertos agentes no propiamente surgidos de la tradición podían atentar contra las esencias de la cultura argentina. Porque ¿qué factores eran aquellos? Los poemas gauchescos sobre todo por su enorme popularidad: él detestaba todo lo gauchesco. Hubo momentos en que cedió ante el *Martín Fierro* y que dijo que Hernández era un gran poeta. Y curiosamente y aunque por otros motivos, el que por los mismos años tenía los mismos temores y que no quería que el *Martín Fierro* y por ende la gauchesca decadente que siguió después fuera el clásico de los argentinos, era Jorge Luis Borges. En el año 1926 Jorge Luis Borges y Juan Alfonso Carrizo están diciendo exactamente lo mismo. Borges desde la Revista *Nosotros* y Carrizo desde el estudio preliminar de *Antiguos cantos populares argentinos. Cancionero de Catamarca*. Hoy día reiríamos de tales temores porque nadie se preocupa tanto por los gauchescos, y hasta el *Martín Fierro* por pocos es realmente leído. Yo me he dado cuenta de que aunque el *Martín Fierro* es uno de los libros más vendidos todavía en la Feria del Libro de Buenos Aires, según sus organizadores, pocos son los que lo leen. Pienso que, como José Hernández dijo que: “No se ha de llover el rancho en donde este libro esté...”, la gente cree que lo puede usar como amuleto. Compran el libro y lo ponen ahí para que no se les llueva el rancho. Pero uno en la Universidad pregunta si leyeron el *Martín Fierro*, y no leyeron nada. Entonces yo digo: ¿lo tienen?, o ¿en su casa no hay un *Martín Fierro*? -“Sí profesora” me responden; -Ah bueno, pero está para que no se llueva el rancho. No hay nada que hacer, lo compran pero

ahí lo dejan. No sea que se destape el agujero. Lo cierto es que, en cuanto a esos temores de don Juan Alfonso, la historia muestra que no eran fundados. Nunca imaginó cuáles eran las otras olas que iban a venir a tapar esa poesía mística.

Entonces, pese a mi admiración por don Juan Alfonso Carrizo, yo sí quería la *Colección de Folklore*, y entendía que nos estaba proporcionando algo que es imprescindible para un atlas: un gran banco de datos, chicos. Ahora estamos acostumbrados a hablar de bases de datos, de banco de datos, porque lo usamos en informática, en Internet, podemos hacer bancos de datos de Internet. En aquel entonces no se hablaba tanto de bancos de datos. Pero evidentemente para poder mapear algo, uno tiene que trabajar con dos conceptos fundamentales que son: frecuencia de aparición de los datos y densidad de los mismos. Estos dos parámetros que rigen la regionalización, según mi concepto aplicado en el programa ACTA pueden expresarse en una sola idea: frecuencia de aparición de un dato dentro de un conjunto de datos cuantitativamente denso. En una palabra, no se puede trabajar en la ciencia como ahora muchos lo hacen: “Hice un viaje de una semana por la zona de Ascochinga: el folklore de Ascochinga es éste”. Y ya vienen con un libro sobre el folklore de Ascochinga. No es así como se puede lograr una aproximación a la realidad fenoménica en sus aspectos estructurales, funcionales y simbólicos, en cambio, si uno recorre miles y miles de páginas, cientos y cientos de folios de cada provincia, registrados contemporáneamente y a partir de un mismo criterio de recolección, es evidente que la aproximación a la realidad se torna más probable. Entonces, tengamos en cuenta la posibilidad de contar con suficientes certezas en cuanto a densidades y frecuencia de aparición de los datos culturales si queremos elaborar una propuesta de mapeamiento sobre la base de una importante aproximación fenoménica de orden histórico. Por ese motivo yo le puse a esta primera publicación algo que tiene esta sigla: *AHCTA, Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina*. Y entre paréntesis *Prospecto*. Entonces debimos recapacitar en conjunto sobre estas decisiones: lo primero que nosotros podíamos hacer con datos de 1921 era un Atlas Histórico porque los datos, aunque en otras fuentes se encontraran actualizados, respecto de nuestro repositorio básico ya eran históricos en 1978, cuando iniciamos el Proyecto. ¿Hasta dónde hicimos llegar el período de lo netamente histórico? Desde toda la antigüedad de la recolección de datos en nuestro país hasta el año 1960. ¿Por qué hasta el año 1960? Porque en 1960, con motivo de la realización de ese Primer Congreso Internacional de Folklore que se realizó en Buenos Aires, se reunió casi íntegramente el material que en todo el país se había ido recogiendo hasta la fecha. Los Institutos abrieron sus puertas, tanto el de Musicología que dirigía en ese entonces Carlos Vega como el nuestro, que entonces se llamaba de Investigaciones Folklóricas y acababa de desprenderse del ámbito de la Academia Argentina de Letras. Aquel Instituto, que inicialmente, cuando lo dirigía Carrizo, se había llamado Instituto Nacional de la Tradición (ubicado en la esquina de las calles Güemes y Gallo), pasó en 1955 a la Academia Nacional de Letras como Instituto de Filología y Folklore dirigido por Manuel Gómez Carrillo y más adelante, ya con Julián Cáceres Freyre como director, devino Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas y por fin adoptó el nombre de Instituto Nacional de Antropología. En 1960 era aún Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas y durante ese año salió el primer número de su revista *Cuadernos*, órgano en el cual se publicaron los trabajos de sus investigadores. Similar apertura se produjo, como les dije, en el Instituto dirigido por Vega y en todos los del interior del país, así como en las personas, estudiosos como Berta Elena Vidal de Battini, Orestes Di Lullo, Carlos Reyes Gajardo, Alberto Rodríguez, María Delia Gatica de Montiveros, Dora Ochoa de Masramón, la gente del Litoral con Ertivio Acosta, los Peralta Luna y los Chazarreta herederos de don Andrés en Santiago del Estero, la gente de Jujuy, de Salta, en fin, de todo el país vino a traer el resultado de sus esfuerzos.

Podemos decir, por tanto, que en el año 1960 llegamos a cerrar un período histórico. Desde las más antiguas fuentes documentales debidas a cronistas, funcionarios, memorialistas y viajeros, pasando por el hito del año 1921 y hasta la información éditada o inédita recopilada antes del año 1960 fijamos los materiales con que íbamos a elaborar este *Prospecto del Atlas Histórico (AHCTA)*. En el caso de las danzas tenemos los datos de la *Colección de Folklore* que están mapeados en una grilla general, con indicación de las localidades, de los Legajos de donde han sido tomados, con el código de localización. Aquí es general, en esta (*muestra una grilla*) tomada de la *Colección de Folklore* están todas estas danzas, que son las que aparecen con más frecuencia: Cueca, Gato, Triunfo, Cielito, Chacarera, Huella, Chilena, Zamba, Aires, Firmeza, Pericón, Escondido, Habanera, Marote, Caramba, Mariquita, Palito, Refalosa, Zamacueca, Cuando, Media Caña, Remedio, Sombrerito, Bailecito, Vals, Mazurca, Prado, Correntino, Malambo, Minué Federal, Polca, Amores, Cielo, Ecuador, Gauchito, Remesura, Lorencita, Palomita, Sereno, Arunguita, Carnavalito, Gavota, Jota, Pala-Pala, Patria, Pollito, Rueda, Chotis, Tunante, Calandria, Candombe, Chamarrita, Galopa, Golondrina y Llanto. Estas son las que aparecen en el ACTA; no están en orden alfabético, están en un orden de mayor frecuencia de aparición. Por eso ustedes van a ver, en las grillas, concentraciones de puntitos como indicadores de mayor densidad de datos. En el caso de las especies coreográficas las mapeamos a partir de la obra de Carlos Vega, que hemos elegido por ser verdaderamente Vega el estudioso que más datos documentales, bibliográficos y de investigación sobre el terreno, recogió en todo el país. En esta tarea, que fue proseguida por su brillante discípula Isabel Aretz, Vega no sólo se dedicó a la recolección de las danzas con sus coreografías, su música y su poesía, sino también a su clasificación, y en este aspecto, además de adoptar, difundir y aplicar la clasificación universal de Curt Sachs, introdujo la tipología propia de las especies americanas y argentinas, lo que le obligó a una adaptación de dicho modelo taxonómico.

Carlos Vega fue un gran clasificador, tenía talento para la clasificación, y no cualquiera es un buen clasificador. Hay grandes autores que no han clasificado bien, que han clasificado funcionalmente sus materiales, pero no los han clasificado sistemáticamente. Las clasificaciones sistemáticas tienen que tomar un criterio, agotar completamente su aplicación a determinados materiales, y recién después de agotada su aplicación a ese material pasar a la aplicación de otro criterio. Les voy a poner un ejemplo ilustre de clasificaciones cómodas, funcionales para el estudioso que las aplica y para los demás también, pero no buenas desde el punto de vista de la sistematización. Lo encontramos nada menos que en las obras de nuestro querido, admirado y nuevamente citado Juan Alfonso Carrizo. ¿Han advertido cómo están clasificados los *Cancioneros* de Carrizo? (¿?)

Creo que aquí debemos hacer primero una digresión ¿Alguna vez tuvieron en sus manos los *Cancioneros* de Juan Alfonso Carrizo? Chicos, tienen que ver los *Cancioneros* y pasar largos ratos con ellos, porque su conocimiento es fundamental para quien se especialice en folklore argentino. Es fundamental, todo el contenido que Carrizo les ha dado, no solamente en cuanto a los cantares, sino además en los estudios preliminares, en las notas de pie de página, en la bibliografía, en las ilustraciones, en los mapas. Carrizo hace en cada uno de sus *Cancioneros* un estudio de tipo monográfico: solamente recoge la poesía de los cantares, ni siquiera los cantares completos, porque la música no la recogía, porque no era músico; y por eso la llamó a Isabel Aretz y les pidió a Rougés y a Padilla que la becaran a Isabel, que la apoyaran desde la Universidad de Tucumán para que recogiera la música de los cantares.

Carrizo, según relata el profesor Jacovella en su magnífica biografía, no tenía oído para la música así como tampoco era poeta. La misión que se había propuesto era la de recoger, “salvar” según decía, la poesía popular tradicional del noroeste argentino; y por ello recorrió

palmo a palmo sus caminos, visitó la mayoría de sus pueblos y con una técnica maravillosa, con una comprensión y un respeto enormes por sus entrevistados logró la máxima cosecha realizada en América de letras de un cancionero tradicional. El esfuerzo debió ser enorme puesto que llegó a pesar hasta ciento treinta kilos, así que -ahí las virtuosas eran las mulas-; pero lo cierto es que él y su adorable señora que lo acompañaba no mezquinaron trabajos para realizar la fabulosa colecta. Creo que ese ritmo de trabajo pudo hasta conspirar contra su vida, pues murió bastante joven, a los 62 años, en 1957.

- Alumno: Tenía una memoria prodigiosa...

- Botas: ¡Prodigiosa! era como el “Funes el memorioso” del cuento de Borges.

Él se sentaba en “la Confitería” más céntrica de la ciudad de Tucumán -lo se de muchas fuentes- y a quienquiera que llegara lo invitaba a su mesa y le empezaba a recitar coplas. Pero no lo hacía solamente por diversión, o para lucirse, lo hacía con interés: lo hacía porque aspiraba a que el otro le dijera una variante de la copla, o le sirviera ese recuerdo de motivación para proporcionarle otros cantares, por ejemplo, de temas conexos. Ese era su método, en el campo y en la ciudad provinciana: así consiguió todo el material que reunió, despertando la cultura tradicional que la gente llevaba dentro, sin cuestionarios ni procedimientos propios de una encuesta. Y tiene unas anécdotas lindísimas al respecto, por ejemplo la que refiere que hablaba un día con un señor, un joven tucumano, quien se lamentaba diciendo que toda la poesía tradicional se había perdido. “Cómo que se ha perdido -le dice Carrizo- si yo he estado hoy mismo, esta mañana con un señor de acá de Tucumán, que me ha dictado estas décimas y estas coplas antiguas...”; -“¿Cómo ha podido conseguir eso, quién puede recordar tales reliquias?” -“¿Sabe quién? Su padre es quien me las dictó”. Era el padre del que se lamentaba por la pérdida cultural y que no le había preguntado nunca a su propio padre lo que sabía. Como yo digo a mis alumnos: chicos, para saber lo que es la tradición arrimen su silla a la silla de la abuela o del abuelo. Porque ahí vamos a encontrar muchas cosas del patrimonio de nuestras familias, cualquiera sea su origen, y ello tiene una gran importancia para la construcción de nuestra identidad.

Volvamos a lo nuestro. Lo cierto es que la clasificación de Carrizo contiene categorías que proceden de la aplicación de criterios diferentes. Hay categorías identificadas como romances, como adivinanzas, como arrullos y como coplas de bailes, y hay también otras como canciones de amor, sentenciosas y morales, de celos, quejas y desavenencias, de ausencias, recuerdos y cartas, de cariño y penas filiales. Bueno, es imposible clasificar así, porque estamos usando un criterio temático por un lado: cariño y penas filiales, amor, celos, quejas, todos son temas. Por otro lado estamos usando un criterio de forma, como es la forma romance, la forma monorríma del romance español. Y por otra parte, por fin, nos atenemos al carácter funcional de los textos, por ejemplo adivinanzas, que son versos para decir en el juego de las adivinanzas; o bien arrulló, arrullos, nanas y coplas de cuna que son para sedar, para hacer dormir, para entretener a los niños; o bien coplas de bailes, que son las que se cantan mientras se desarrollan las danzas. En un planteo taxonómico sistemático no se puede pasar, por ejemplo, de la aplicación parcial del criterio temático a la del criterio formal, al criterio formal. Porque según el criterio formal yo ahí tengo que considerar los romances, pero tengo que incluir también otras formas, estructuras poéticas, como décimas, o coplas y dentro de las coplas tengo que poner sus diversas formas, octosilábicas, hexasilábicas, tengo que poner las seguidillas de rima 7a 5b 7c 5b. En fin, tengo que someter todo el material poético al criterio formal y pasar después a catalogarlo de acuerdo con el criterio temático, para luego clasificarlo de acuerdo con el criterio funcional. Se trata aquí de cual es el método a seguir para sistematizar la clasificación de los hechos culturales, más allá de cuáles son los temas y de cuáles son las funciones que cada patrimonio regional presente como caracterís-

tico. Porque, naturalmente, los cantares tienen distintas funciones no siempre presentes en todas las áreas folklóricas de la Argentina. Por ejemplo, como se ha dicho, son funcionales las adivinanzas, los cantares de juegos y bailes, las nanas, pero también hay cantares funcionalmente creados para las ceremonias de transición, por ejemplo de bautismo, compadrazgo, casamiento, de muertes o de conmemoración de muertes, o ceremoniales en relación con la religión católica o con los cultos de raíz americana, como las invocaciones a Pachamama. Todas esas variables las recoge Carrizo maravillosamente documentadas en sus Cancioneros, sólo advertimos que su sistema de clasificación es perfectible. Seguramente, él estaría de acuerdo. Lo que pasa es que tuvo que improvisar lo suyo, no había nada en nuestro país, nadie había hecho nada previo en esta cuestión y los criterios de documentación utilizados en España y otros países del mundo Iberoamericano dejaban de lado especies fundamentales que fueron descubiertas por Carrizo o acerca de las cuales Carrizo alentó la investigación, como la décima y la glosa, por ejemplo. El tuvo que hacerlo solo, y lo hizo demasiado bien. Ahora lo malo es cuando, ya en nuestro tiempo, quienes hemos tenido años, casi un siglo para reflexionar sobre esto, seguimos clasificando mal. Tenemos que ser cuidadosos, tenemos que clasificar bien, tenemos que hacer crítica objetiva e interpretación muy rigurosa de los materiales con que trabajemos. Eso nos va a hacer excusar, tal vez, ante la Historia, por no haber hecho una labor de campo tan extraordinaria, tan meritoria, y tan emocionante como la que hicieron los grandes recolectores: personas, como Carrizo, como la Dra. Battini, como el Dr. Cortazár, como Di Lullo que fue un discípulo de Carrizo en este aspecto, como Draghi Lucero, Alberto Rodríguez, Dora Ochoa de Masramón, la Sra. de Montiveros, y mucha gente menos conocida que trabajó con entusiasmo en este campo, y que generalmente eran maestros. Otro detalle. Carrizo nunca tuvo como remuneración más que su sueldo de maestro. Con esos recursos trabajó; pedía licencias para sí mismo, lograba adscripciones para su personal y con eso él se mantenía, con tan poca ayuda económica llevaba adelante su trabajo y fomentaba el de sus colaboradores. Y no hacía ningún paro de protesta, al contrario lo único que se le paró pronto, que se detuvo antes de lo que podía pensarse fue su corazón. Por supuesto, en ello habrá influido su peso. Pero ese peso no le habrá impedido seguramente irse al cielo derechito, porque era un hombre buenísimo, un criollo lindo...

- Alumno: Criollazo de ley... Es muy interesante en *El canto del viento* de Atahualpa Yupanqui; el encuentro de Yupanqui y Juan Alfonso Carrizo previo al viaje de Yupanqui a Laguna Brava, en la provincia de La Rioja, donde se encuentran y Yupanqui lo invita a acompañarlo y Carrizo le responde: “Mire paisano, yo no busco paisajes, busco hombres”. Entonces, lo que surge de esa relación es que se sintió tocado Yupanqui por esa expresión y lo repite, lo va repitiendo en toda esa historia en donde él cuenta ese viaje a Laguna Brava. Y termina en ese cuento, en esa historia, repitiendo continuamente esa frase: “Yo no busco paisajes, busco hombres”.
- Botas: Fíjense que hay una cosa interesante en relación con esto, de lo cual la gente muchas veces no se da cuenta. Yo en el año 60 lo dije en una ponencia presentada ante el Congreso Internacional de Folklore de Buenos Aires. Era algo que nunca se había planteado antes de este modo: en el folklore, la descripción del paisaje no es nunca el fin, el objetivo, de la composición poética. Carrizo lo tenía sin duda como guía de su práctica; yo lo expresé por primera vez en 1960.

Nunca el folklore poético describe paisajes. La poesía que describe paisajes es una poesía nativista, tradicionalista, que diríamos hoy “de proyección”, es la poesía del hombre o de la mujer que han sacado un pie ya de su medio natural y cultural, que están fuera del pago y que entonces incorporan el elemento de la comparación, el elemento de la nostalgia, el tema

del querer volver, que son los elementos de todo nuestro cancionero de proyección, mientras que ustedes no van a encontrar eso en ningún cantar de los cancioneros de Carrizo. Puede encontrarse un cantar sobre “el pensamiento”, por ejemplo; si hubiera sido un cantar sobre el pensamiento hecho por un poeta tradicionalista, o nativista, o gauchesco, se hubieran encargado de decir que el pensamiento los lleva a sus pagos queridos, a los tiempos de la madre y del padre, y de la infancia, y a describir un jardín con esas flores o los paisajes del terruño natal. En cambio ¿qué quiere expresar este poeta que dice?:

Al mejor jardín entré
De flores bien guarnecido
De todas una he elegido
Porque de mi gusto fue
Un pensamiento corté
El jardinero al momento
Con mucho comedimiento
Me dijo: “Es muy inferior”
Pero para mí no hay flor
Más linda que el pensamiento.

Azucena y margarita
La clavelina y la rosa
Son flores muy primorosas
Por su fragancia exquisita
Todas ellas son bonitas
No niego su valimiento
Pero les llega el momento
En que pierden su verdor
Por eso digo: No hay flor
Más linda que el pensamiento.

Y sigue así (son cuatro décimas, terminadas por un pie constante, que suelen cantarse como tonada). El poeta quiere expresar una imagen, una metáfora, quiere referirse a un elemento simbólico y juega con el nombre de una flor y con las facultades del hombre ¿Qué es lo que dice por ejemplo el cantor popular acerca de un terremoto? Ha pasado un terremoto, y el cantor popular reflexiona no sobre el paisaje desolado, los detalles de las pérdidas materiales, etc., sino sobre aspectos espirituales, místicos, asociados con el hombre, la naturaleza y, en definitiva, con los designios de Dios, por lo que el tema de una glosa dice así:

El estruendo de Mendoza
No es por los que allí murieron
Es para que recordemos
El triste fin que tuvieron.

Es entonces una letra donde se expresa que no debe creerse que se trató de un castigo de Dios a los que hallaron la muerte en el sismo (creencia bastante generalizada por superstición), de donde surge que la intención del cantor ha sido curar, sanear el pensamiento de la gente, como ocurre también en el caso de la famosa glosa sobre el año sesenta y uno, ¿la conocen? Aquella cuyo tema dice:

Ay, año sesenta y uno / Principio de tantos males / Los hombres ya no conocen / Sus propias iniquidades.
Bueno, esa ya va contando todo lo que ocurre en ese tiempo, pero con aquella misma finalidad moralizadora.

Ya parece que llegamos
A un determinado colmo
Que hemos de ver hecho polvo
El falso bien que gozamos
Qué engañados estamos

En lo que es ceniza y humo
Al que tuvo porque tuvo
Su bien lo está amenazando
Y hemos de decir temblando
Ay, año sesenta y uno.

Cada décima glosadora termina con el verso correlativo del tema porque es una glosa de pies atados, es decir que las décimas están atadas, obligadas por la costumbre, a terminar con el correspondiente verso de la cuarteta que expresa el tema. Muy bien, pero eso es otra cosa. Hablábamos de las clasificaciones. Entonces, nosotros decíamos que Vega fue un gran clasificador. Ustedes tienen excelentes clasificaciones de los cantares elaboradas por Carlos Vega, por ejemplo, en el *Gran Manual de Folklore* de Hoenneger. ¿Se acuerdan del *Gran Manual de Folklore*? El trabajo de Vega *Las canciones folklóricas argentinas* es extraordinario.

Y bueno, nosotros tenemos nuestras propias clasificaciones. Lo cierto es que trabajamos con las danzas, de acuerdo con las recogidas por Vega, y elegimos ocho danzas, las de mayor frecuencia de aparición, y esas son las que elegimos para mapear su dispersión. Y logramos hacerlo, no solamente en forma de grillas, sino en una carta geográfica de la mitad norte del país que se incluye, como desplegable agregado al tomo titulado *Atlas Histórico de la Cultura Tradicional Argentina (Prospecto)* estas danzas que son: la Cueca, la Zamacueca, la Zamba, la Chilena -es decir, los cuatro nombres y variantes de la gran danza americana-, la Huella, el Prado, el Tunante, el Pericón y el Malambo. ¿Conocían el mapa, chicos? Pásenlo para que lo vean todos. Las danzas están representadas por triangulitos de colores, fue proyectado por el arquitecto Pablo Maestrojuan, que es un genio y ha sido el autor, asimismo, de todos los signos utilizados en las grillas de la citada obra. Si se observa la ubicación de esos triangulitos de distintos colores, se ven bien las frecuencias, las densidades de aparición de los fenómenos. Esto lo hizo Pablo, con un sistema de mapeamiento de Cartografía Temática. Ahora les voy a contar lo que pasó con este mapa. Quería que vieran cómo resolvió bien el problema de la graficación Pablo.

- Alumno: Frecuencia y densidad se ve claro ahí.
- Botas: Una vez que tuve hecho esto, yo “chocha”, lo llevé a casa, y entonces mi nene menor, que hoy tiene treinta y cinco años, me dice: -“Mamá, es todo igual” -“Jorge, ¿Cómo que es todo igual?” Y ahí descubrí que, lo mismo que el padre, Jorge es discrómico, tiene una alteración de la visión que le impide diferenciar algunos matices en los colores (no es lo mismo que daltónico). Entonces me dí cuenta de que esta propuesta, así, no sirve, no le sirve a mucha gente. A Jorge no le sirve. ¡Cómo hay que tener en cuenta las discapacidades, o las capacidades distintas, como dicen! Él es distinto, no ve esos matices.
- Alumno: La diferenciación de colores.
- Botas: No puede verla, y como en todos los casos el signo es el mismo... Me sirvió de lección, pero fue un balde de agua fría.

Entonces, por eso, ustedes van a ver que en la otra publicación del Programa ACTA, el *Atlas para la Escuela* los signos que hizo el profesor Paniagua, son bien ideográficos. Por ejemplo el folklore del agua, a los dueños del agua los tienen ahí bien representados dentro del agüita. Eso hace que nadie pueda no entender, pero igual se ven las densidades, un poco en una escala mayor, no tan detallado como esto. Piensen que ese mapita no es nada al lado de la precisión, la finura que tienen esos mapas de que les hablé, de Córcega o de Suiza o de Francia o incluso el *Atlas Lingüístico de Colombia*, el de Méjico también. Hay que ver los adelantos que se han hecho es ese sentido. En nuestro país no hemos logrado hacer un atlas lingüístico pese a que hubo gente que fue a estudiar a Colombia durante años, no se logró. Por eso yo agradezco mucho a esta gente maravillosa que me acompañó en este programa, porque dentro de su modesta presentación, es una obra que se pudo hacer. Ahora, y hasta que termine el tiempo de esta clase, lo que les pido a ustedes es que me digan para dónde rumbeaba, más bien lo que ustedes querían saber más profundamente sobre ésto.

Qué otra cosa hay que, acaso, yo no he dicho.

- Docente: Nos interesa que ellos hagan preguntas.
- Alumna: ¿Para qué niveles se usan?
- Botas: Bueno, se ve que no habías visto antes las guías didácticas. Te explico: a las guías didácticas, sobre la base de cada uno de estos supuestos básicos y esquemas que preparé yo, las elaboró la Prof. Lic. Marta Ruiz, que hoy día es una de las dos Supervisoras que, de lo que era la antigua Dirección Nacional de Educación Artística, quedaron en la Dirección de Enseñanza Artística del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. Estas Guías representan un aporte importantísimo para la didáctica del folklore y en ella la profesora Ruiz ha volcado sus profundos conocimientos no sólo en materia de Folklore sino, especialmente, en didáctica general y especial. Todos los niveles educativos están considerados en las Guías didácticas del ACTAE y es de destacar que se realizaron cambios cuando, al prepararse la tercera edición de 1994, se consideró necesario aplicar la Ley Federal de Educación y cambiar la primitiva división de niveles en Preprimario; Primario primer ciclo; Primario segundo ciclo; Primario tercer ciclo y Secundario, por la nueva que considera Inicial, Educación General Básica: primero, segundo y tercer ciclo; Educación Polimodal. La aceptación del ACTAE por parte de los docentes ha sido unánime en todos los niveles y modalidades de la enseñanza y, en cuanto al valor de las Guías, considero que, por sí mismas, justifican la divulgación del ACTAE en todos los establecimientos educativos del país.

Esto puedo afirmarlo rotundamente y rendir homenaje también a las aportaciones de la Profesora Lic. Alicia Quereilhac de Kussrow, en los aspectos fenoménicos del mapeamiento, a la Profesora Lic. Susana Coluccio, en sus sugerencias de aplicación educativa y al Profesor Luis Paniagua en sus creaciones de imágenes y signos.

Sin embargo, nunca un trabajo como éste está dando nada redondo, definitivo, inamovible: casi mejor. Es visible lo incompleto que resulta lo que se entrega, por ejemplo en cuanto a que el ACTAE no ha tratado temas como fiestas y ceremonias, vestimenta, vivienda, comidas y bebidas, y otros; pero al mismo tiempo, eso de estar incompleto incentiva la creatividad del docente, no le está coartando su libertad. En cuanto a las Guías didácticas, si para las necesidades de ustedes una guía necesita ser reducida o ampliada, el docente es dueño del Atlas, lo maneja a su modo, porque lo que hemos logrado son parámetros, son esquemas, que yo creo son de gran utilidad.

El gran problema mío era cómo encarar el texto introductorio de este ACTAE, porque ya había escrito todo lo referente a cuestiones epistemológicas en el estudio preliminar del Prospecto del AHCTA. Estudio preliminar que es un pequeño tratado de folklore, ya que allí explico lo que es el proyecto ACTA y sus subproyectos, me refiero a la palabra folklore y sus contenidos semánticos, al Folklore como ciencia en la Argentina, a metodología, clasificación, historia del folklore, enseñanza del folklore...

- Alumno: Una guía de estudio...
- Botas: Claro, para ubicar a un lector común, culto. Congresos nacionales e internacionales, fuentes de información bibliográfica, folklore como patrimonio cultural en la Argentina, caracterización del folklore argentino, áreas de cultura tradicional en territorio argentino, folklore como proyección, etc., etc., muchísimo más hasta llegar a los Atlas Culturales en Europa y América, describo los Atlas y caracterizo nuestro Proyecto. Y bueno, al enfrentarme con la necesidad de presentar el nuevo libro advierto que eso era otra cosa, no iba a poner lo mismo en un Atlas histórico, para estudiosos y especialistas, que en un Atlas para la Escuela. Entonces, ¿se acuerdan qué es lo que pusimos?

- Alumna: Se basó en *El caso de los cuatro Juanes*.
- Botas: No me basé sino que lo escribí. Lo escribí en una mañana de las ocho hasta las once y media. Así salió *El caso de los cuatro Juanes*, es toda una anécdota.

Sarmiento, en una de sus páginas dice que cuando uno piensa mucho sobre una cosa, de pronto hay un momento en que se sienta a escribir y las ideas, ordenadas, se derraman sobre las páginas hasta que el trabajo queda completo, sin que parezca que la voluntad del autor tenga mucho que ver. Bueno, yo estaba tan preocupada con el tema de la Introducción al ACTAE que su Texto generador (el “Caso de los cuatro Juanes”) salió así, así como está. Ahora le hago algunas modificaciones, sobre todo porque cuando digo “el siglo pasado” no me sirve, hay que decir siglo diecinueve. O por ejemplo una de las cuartetas de la parte guaraní que dice:

Pero hay otra herencia criolla
-Del guaraní y el hispano-
Que se mantiene bien viva
Más cerca de los poblados.

Y eso no me gusta en realidad porque no es lo que yo quería decir. Ahora diremos:

Hay otra herencia criolla
-De guaraní y europeo-
Que se mantiene bien viva
Más cerquita de los pueblos.

Y formo de nuevo la cuarteta, porque precisamente en el área guaraní lo que tenemos no es sólo lo hispánico, ya que, con las misiones jesuíticas, hubo mucho de europeo no hispánico como transvasamiento cultural. Por ejemplo hubo muchos alemanes, hubo muchos italianos entre los misioneros jesuitas. Y ni que hablar ahora con la inmigración que tenemos de polacos, de alemanes, de suizos. Entonces, ahí hay que ponerle “guaraní y europeo”.

Esas son algunas de las modificaciones de forma que quiero hacer, pero en lo demás, estoy convencida de que el “Caso” sirve.

Esa es la idea, que se pueda trabajar con él. En cuanto a los inconvenientes, lo que pasa es que el Atlas está totalmente agotado.

- Alumno: Eso le iba a preguntar ¿se utiliza el Atlas como elemento de consulta en el interior?
- Botas: En todo el país, pero todo el mundo trabaja con fotocopias.

Yo estoy yendo a dar una serie de conferencias donde se me pide que trabaje sobre ese material. Di un curso en Salta, para formación de gente del SEU de allá, del Seminario de Equivalencia Universitaria del Instituto Superior de Salta.

Ahora voy a dar en Tucumán unas conferencias en un Curso de Posgrado de Turismo. Y la gente viene, llega con el Atlas, pero con fotocopias del Atlas. Yo no tengo más ejemplares. Y el Senado tampoco tiene más. De manera que lo que estamos esperando es que a alguien se le ocurra decir que costea la edición. Porque yo no quiero usar otro sistema más que este, me parece que es el mejor. Me han ofrecido hacerlo editoriales comerciales, pero se trataría de un libro para ser vendido, una edición manejada por la editorial, prácticamente gana solamente la editorial y también lo saca un poco de las manos al manejo nuestro, de nuestro

equipo, que siempre pensó en una obra de distribución gratuita para las escuelas del país. Pero bueno, por ahora es así.

En la Universidad, pongo por ejemplos la Universidad Católica a través del Centro de Estudios Folklóricos “Dr. Augusto R. Cortazár”, en la Universidad del Salvador, tanto en Musicoterapia como en Turismo, carreras en las que soy profesora titular, grupos de cuarenta y tantos alumnos lo usan desde distintas perspectivas de aplicación, porque les es útil. Para Turismo es utilísimo. Por ejemplo nosotros con turismo trabajamos mucho con toponimia aborígen, histórica criolla y actual. Pero claro, a la gente de turismo le interesa mucho saber los nombres de los lugares. Y del topónimo se pasa a la cultura. Yo lo utilizo en Etnología, es decir en la parte aborígen de la cultura americana y argentina, y también, naturalmente, en Folklore. De manera que, para la gente de Turismo, se cubre bien, con el ACTAE una introducción a estas disciplinas tan sintética como lo que puede explicarse y comprenderse en un cuatrimestre. Pero el Atlas sería necesario reeditarlo. Claro, siempre protestamos, porque trabajar con fotocopias es horrible. Pero bueno, lamentablemente. Yo estaba en el programa de participación de la UNESCO, como les dije con esto, que entré en la época en que estaba Víctor Massúh, como Embajador en la UNESCO de París, y como Consejero estaba Javier Fernández, el gran estudioso sarmientino que este año ha fallecido. Pero cuando se instauró el plan de Alfabetización de la profesora Nérida Baigorria, fuimos invitados todos los que dirigíamos Proyectos en el Programa de Participación a dejar el subsidio a favor de la Alfabetización. Naturalmente lo hicimos, porque ante la Alfabetización uno dice, bueno, primero que se haga la Alfabetización.

Pero lamentablemente ese Plan funcionó por muy poco tiempo. Y el que tenía vocación para alfabetizar lo hace: ahora hay otras instituciones intermedias que están alfabetizando. Ese Plan dejó de existir y lamentablemente nosotros no recuperamos el subsidio del Programa. Así que resulta todo esto tan difícil como siempre, sabemos cómo son estas cosas. ¿Otras preguntas, chicos, de todo corazón, si algo puedo solucionar?

- Alumno: La base del trabajo suyo básicamente en el área de danzas, la fuente ¿es?
- Botas: La *Colección de Folklore de 1921*. Pero lo que utilizamos básicamente -la pregunta es muy buena porque completa un vacío- para tener los nombres de las danzas registradas por la Encuesta y marcar su dispersión, no fueron los Legajos, sino los Catálogos.

¿Ustedes conocen los *Catálogos de la Colección de Folklore*? Bueno, ese es un material que lo pueden consultar en varios lados, en el Museo Etnográfico de la Facultad de Filosofía y Letras, en el INA, en el Instituto de Literatura Argentina “Ricardo Rojas” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Los Catálogos fueron confeccionados bajo la dirección de Ricardo Rojas por un grupo de estudiosos que trabajaba con él en el Instituto de Literatura Argentina que hoy lleva su nombre. Estos estudiosos, entre los cuales estaban nada menos que Carlos Vega, Cortazár, la Dra. Battini, el Dr. Moya. Es gente que ustedes conocen por la bibliografía y que yo como los demás estudiantes de mi generación, afortunadamente pude frecuentar. Vale la pena tener tantos años como uno tiene para haber podido conocer a esas eminencias personalmente, y recordar que todos ellos eran personas tan sencillas y tan agradables y tan sabias. Bueno, esa pléyade de estudiosos jóvenes -jóvenes entonces- colaboraron con Rojas en eso.

Y salieron los Catálogos, en que aparece la localidad, el nombre del maestro o director de la Escuela que recogió, y de acuerdo con la clasificación que entregó el Consejo Nacional de Educación, lo que cada uno había podido conseguir.

Si habían podido conseguir adivinanzas dice: “Adivinanzas”, y pone las respuestas de las adivinanzas. Si son coplas para Gato, dice: “Coplas para Gato: cuatro”. Dice la cantidad, no están allí los textos.

- Docente: En el caso de las danzas que ustedes tomaron, ¿estaban las danzas mencionadas? Es decir, ¿tomaron los datos de los nombres o también de las versiones coreográficas?
- Botas: Bueno, no. No se puede saber, por el dato consignado en un Catálogo, qué hay efectivamente en el legajo.
- Docente: ¿Qué información hay al respecto?
- Botas: Nada, nada más que los nombres.
- Docente: Nada, o sea que ¿es posible que sea el mismo nombre y sea distinta danza? ¿Está esa posibilidad?
- Botas: Puede ser, pero muchas veces nosotros fuimos a consultar los legajos cuando teníamos dudas sobre la presencia de un baile atípico para la región. Yo había trabajado ya quince años con la *Colección de Folklore*, la conocía bien y tengo en casa mucho material copiado de la *Colección de Folklore*. Además, en aquel entonces no había una veda a los Legajos. Las chicas del equipo mío iban normalmente a consultar los Legajos. Después, como se empezaron a deteriorar y no los pudieron digitalizar, y todo ese problema, que dicen que ahora están haciendo algo de eso. Dios quiera porque uno puede consultar un documento del Siglo XII en Europa y nosotros no podemos consultar una cosa de 1921 que además es material que es de todo el país. Porque de eso tendría que haber una parte en cada provincia, en cada pueblito donde persisten descendientes de las familias de los que fueron informantes. Hay que poner una placa en la escuela en homenaje al maestro y a las personas que informaron. Eso lo dije siempre, es una de mis manías. Pero no pasa nada con eso. Entonces sí, nosotros nos manejábamos con eso y cuando teníamos alguna duda... por ejemplo, una danza atípica. Supongamos que aparezca -no es el caso, es un ejemplo como si fuera-, que aparezca Takirari en Dolores, provincia de Buenos Aires. Vamos a ver que pasa. Generalmente no pasa nada especial. Es la información procedente de una persona que había viajado a otro lugar del país, y de un maestro recopilador que no había entendido el sentido de la Encuesta... Nos dice cosas como: "Cuando yo estuve en Bolivia (o en Jujuy) encontré un baile llamado Takirari, y de él no se nada más que su nombre". O bien, por el contrario, dice: "Soy de familia jujeña (o de familia boliviana) y nosotros bailamos el Takirari". Muy bien, entonces no es un dato válido. Pero cuando vos en la provincia de Buenos Aires encontrás montones de Firmezas, montones de Triunfos, de Gatos, que prácticamente está reproduciendo lo anotado por Ventura Lynch, entonces uno sabe que eso es algo normal. Más allá de que son sólo nombres. Pero no hay otra forma. Ahora, afortunadamente nosotros tenemos los investigadores de la música, de la poesía y del cuento, y todo lo demás, que nos han dado panoramas muy amplios. Como por ejemplo los diez tomos de la Dra. Battini sobre *Leyendas y Cuentos populares de la Argentina*, que ella lo hizo, lo mismo que Carrizo, con su cargo en este caso de inspectora de enseñanza, pero también caminándose todo el territorio de la Nación, y recogiendo...
- Alumno: Más que Carrizo.
- Botas: Por más extensión, pero no por la intensidad. Lo que pasa con Carrizo es que no dejó pueblito.

Hay que leer, chicos les pido como un favor personal, van a una biblioteca en un ratito que tengan, abren el *Cancionero Popular de Salta*, o el *de Jujuy*, o especialmente el *de Tucumán*, y se van a maravillar. Porque Carrizo iba creciendo como investigador. El primero es finito, el *de Catamarca*. Después vienen los *de Salta* y *de Jujuy* que son muy gruesos tomos, pero a continuación nos encontramos con el *de Tucumán*, dos tomos inmensos; y después con el *de La*

Rioja, tres inmensos tomos, de los cuales el primer tomo es la introducción; el estudio preliminar constituye por sí solo todo el primer tomo. Las cosas que dice ahí Juan Alfonso Carrizo cubren de alguna manera el Noroeste Argentino, todo el folklore del Noroeste Argentino. Porque después se completa en área con el Cancionero popular de Santiago del Estero, de Orestes de Di Lullo, obra basada en los estudios de Carrizo que lleva Prólogo y notas del estudioso catamarqueño. Di Lullo era un gran médico, un gran investigador, tiene trabajos estupendos, *El folklore de Santiago del Estero, Medicina y alimentación en Santiago del Estero*, por ejemplo tiene trabajos espléndidos. Hemos tenido unos investigadores admirables en la Argentina del siglo XX. Ustedes por ejemplo conocen sin duda el nombre de Bernardo Canal Feijoo, han trabajado con la obra de él. Obra de un filósofo, de un hombre de pensamiento fuera de serie. Lo mismo que Jacovella. El profesor don Bruno C. Jacovella era un hombre así, de un pensamiento no típico, de un pensamiento muy alto, muy elevado. Era difícil para Jacovella dar clase en la Escuela Nacional de Danzas donde la gente entraba con un sexto grado, y a veces con un sexto grado olvidado. Porque muchos de los alumnos iban para practicar la danza que estaba muy de moda en aquellos años de la década de los 50. Pero ya en Primer Año aparecía la materia Folklore con Bruno Jacovella, y no todos podían comprenderlo, porque aunque él quería hablar para todos (era buenísimo), no de todos podía hacerse entender, ya que su pensamiento iba mucho más rápido, iba mucho más allá del nivel común de los alumnos de la Escuela. Entonces el que lo podía seguir lo sentía como un privilegio. Para solucionar esa dificultad había que organizar una enseñanza intermedia entre los mismos compañeros a los que les interesaba que la cátedra mantuviera ese nivel. Por lo demás, teníamos distintas edades. Cuando entré yo tenía dieciséis años recién cumplidos, pero tenía compañeras que eran señoras grandes, algunos otros que eran dentistas o abogados, y otras que eran señoras de su casa que hacía muchísimos años que no habían estudiado nada, que habían terminado el sexto grado y que ahora estaban enamoradas de los bailes folklóricos tal como los enseñaba la escuela del maestro Barceló. Así que era difícil seguir las clases del señor Jacovella, pero nadie quería que él bajara su nivel, entonces nos comprometíamos estudiando mucho, ayudábamos a nuestros compañeros, hacíamos grupos de trabajo, era muy lindo.

Era maravillosa la Escuela Nacional de Danzas, que no empezó su vida, como dicen las autoridades de la Escuela de Esmeralda y Sarmiento, en el año 24. Grave error. Empezó en el 48. En el Conservatorio Nacional de Música y Arte Escénico, se cursaba la carrera de danza clásica; en el habla coloquial se decía que los alumnos estudiaban “en el Cervantes”, dentro de la especialidad Música y Arte Escénico y allí se instaló también un curso de folklore. Pero el núcleo fundador del nuevo establecimiento proyectado por Barceló, con profesores como Rafael Jijena Sánchez, Bruno Jacovella, la Sra. de Rugar, el Sr. Huergo, se desprendió en 1948 del Conservatorio y sobre su base, con profesores como José Abelardo Lojo Vidal, Norberto Raúl Marana y Oscar Bareilles, el profesor Barceló fundó la primera Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Barceló fue su fundador en el año 1948, con apoyo del escritor don Leopoldo Marechal que era Director Nacional de Enseñanza Artística. Marechal, gran poeta, admirable escritor, fue el funcionario que le dio comprensión al proyecto de Barceló. Pero fue Barceló quien creó nuestra Escuela. Y como andaba tan bien la Escuela, en el año 50 la profesora Mercedes Quintana pidió a Barceló que incorporara a ella también la parte de Danza Clásica. Y se incorporó en el 50. Entonces cuando yo ingreso, en 1951, ya ese establecimiento era la Escuela Nacional de Danzas, no la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas. Tenía en unos horarios el Profesorado de Danzas Folklóricas Argentinas y en otro el de Danza Clásica. Esa es la historia, pero empieza en el 48, no el 24... No hay que falsear la historia. Los otros días estuve en un acto (Se refiere al acto de

imposición del nombre “Aída Victoria Mastrazzi” a la Escuela de Danzas, que dicta el magisterio de Danza Clásica y funciona en Esmeralda y Sarmiento de CABA), al que me invitaron muy especialmente, y oí una reseña de la Escuela de Danzas, que no responde a la verdad. Estamos acostumbrados a que se falseen bastante muchos hechos de nuestra historia pasada, mediata o inmediata y también del presente, pero cuando uno ha vivido una historia desde lo más abajo, desde alumna, hasta llegar a Directora Nacional, puede decir que lo vio todo en esta pequeña historia institucional. ¿Qué necesidad hay de falsear la realidad? Con eso no va a ser más linda la danza que es el arte más lindo del mundo y así lo sentimos los que hemos hecho de la danza el eje de nuestra vida. Pero no cambien los hechos. Dejen a Barceló en su lugar. Barceló fue un titán, un gran docente y un gran caballero. En una época de enseñanza muy politizada Barceló creó una Escuela con gran respeto por todo el mundo. Y todo el mundo allí estuvo feliz. De ella surgieron especialistas en aspectos teóricos como Susana Chertudi, José Augusto Rodríguez, Ricardo Nardi, Ofelia Espel, Alicia Quereilhac de Kussrow, todos estos eminentes coreólogos y bailarines que ustedes conocen, como Miguel Ángel Elías, Ignacio Letamendía, Marta Amor Muñoz, Nelly Ramicone, Arturo Ansaldo, Beatriz Durante, Alberto Barrientos, José Manuel Moreno, y más tarde otros como Azucena Colatarci, Susana Gómez, Inés Durante, Teresita Barreto y tantos valores más que no puedo nombrar y que no deseo omitir, toda esta gente de la Escuela que es conocida hoy en el mundo... entre los que se destaca el titular de esta cátedra Héctor Aricó, y su profesora adjunta Silvina Lafalce. Esta gente constituye las nuevas generaciones, que realmente estamos orgullosos de tener.

Chicos, otras preguntas. Quisiera acercarme un poquito más a la idea que han tenido para formularme esta invitación. Ya trabajamos en las generalidades del Atlas para la Escuela. En la parte de danza yo quise incorporar allí una clasificación. Tratando de unir el fenómeno danza con otros conexos como también música y canción. Porque eso es algo que hay que tener en cuenta. Cómo se manifiesta la danza en el folklore. Se manifiesta integrada con la música, con los sonos instrumentales y con cantar. Les recomiendo trabajar con las cartas n° XX, XXI y XXII del ACTAE. Allí aparecen mapeadas por primera vez las Danzas Ceremoniales Religiosas. Ustedes saben que yo escribí realmente el primer artículo descriptivo sobre este tema; ya que me han invitado, les cuento. El primer artículo descriptivo que se escribió en nuestro medio sobre danzas ceremoniales religiosas es uno mío que se titula *Danzas de Samilantes en Jujuy*, es del año 1957. Trabajé con los materiales de la *Colección de Folklore del 21* y allí por ejemplo me interesé por el nombre de la Danza de los Samilantes que aparecía en los envíos de la Encuesta invariablemente como “Samilantes” (porque van delante del santo /sic/) y no Amilantes como escribía en sus clasificaciones el maestro Carlos Vega. Lo que pasa es que este sabio musicólogo, las citaba pero no las había estudiado, y en el decir oral de la gente, como se menciona a estos promesantes en plural (raramente uno dice el Samilante) había creído oír “los amilantes” cuando “los Samilantes” era la manera general. En aquel trabajo juvenil intento también una clasificación de las Danzas Ceremoniales Religiosas, con un primer estudio en nuestro medio. Es un lindo articulito. Lo publicó Pedro Berruti, que era un hombre considerado un poco marginal dentro de los estudios serios del Folklore, pero a quien, a la distancia, yo lo valoro mucho. Creo que Berruti lo único que tenía de distinto respecto de la Escuela de Danzas es que él se permitía crear algunas Danzas de Proyección. Y entonces eso era algo como una degradación del concepto. Pero en el libro, en el *Manual de Danzas Nativas* de Berruti, realmente yo creo que hay un buen deslinde entre lo que son las versiones tradicionales y lo que puede ser una danza creada por él. Berruti fue un hombre que además investigó. A las danzas de Navidad las investigó muy bien Berruti. Tiene un trabajo sobre el Puente, la Estrella, la Danza de las Cintas, que es exce-

lente, y que tiene detalles coreológicos que no están en la obra de Carlos Vega. Además es increíble que este hombre que aparecía como contemporáneo nuestro, era menos de veinte años mayor, era el autor del *Manual de Ingreso en Primer Año*, por el que numerosas generaciones como la mía estudiamos con provecho antes de dar el necesario, conveniente y temido examen de admisión en los colegios secundarios de todo el país. ¿A qué edad escribió Pedro Berruti aquel *Manual de Ingreso*? Lo habrá escrito a los dieciocho o a los veinte años y era una obra pedagógicamente estupenda. Así que bueno, es lindo hacer un homenaje siempre a la gente de la que uno ha recibido cosas, porque si no fuera por esta gente, y mucha que no estoy mencionando, uno no estaría aquí departiendo con un tan lindo grupo de jóvenes, futuros licenciados en Folklore y en Danzas Argentinas. Por ejemplo el profesor Francisco Scibona que fue un gran profesor de Metodología de la Danza, de Metodología en general, de Metodología como parte de la Lógica, como parte de la Filosofía, eso era lo que teníamos en Tercer Año nosotros en la Escuela Nacional de Danzas. Hoy día tiene ochenta y cinco años, y está muy bien. Pero qué lindo sería poder hacerle un homenaje a Scibona ya que él es tan solidario con todos los que salimos de esta Escuela y con emprendimientos derivados de ella como la Asociación Amigos de la Educación Artística. Están invitados todos a formar parte de esta Asociación y a llevar adelante actos de justicia con nuestros maestros de antes y de hoy: las instituciones como ella necesitan más gente joven, o terminan languideciendo.

* * *