

**Espacio Dr. Augusto R. Cortazar**  
**Cuadernos Temáticos 3**  
**Celina A. Lértora Mendoza, Lidia C. Schärer editoras**

*Augusto Raúl Cortazar (1910 - 1974)*  
*Homenaje – Recordatorio a 50 Años de su partida*



**Ediciones Espacio Augusto R. Cortazar**  
**Buenos Aires**

**Espacio Dr. Augusto R. Cortazar**

**Cuadernos Temáticos 3**

*Augusto Raúl Cortazar (1910 - 1974)*

*Homenaje – Recordatorio a 50 Años de su partida*

Augusto Raúl Cortazar (1910-1978) homenaje. Recordatorio a 50 años de su partida

/

Augusto Raúl Cortazar ... [et al.] ; Editado por Celina Ana Lértora Mendoza ; Schärer, Lidia Cristina. - 1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Celina Ana Lértora , 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-631-00-6611-0

1. Historia de la Ciencia Argentina . I. Cortazar, Augusto Raúl II. Celina Ana Lértora Mendoza, , ed. III. Schärer, Lidia Cristina, , ed.

CDD 982

© 2024 Ediciones Espacio Dr. Augusto R. Cortazar  
Amigos Dr. Augusto R. Cortazar, Asociación Simple  
Buenos Aires  
E-mail: amigos cortazar@gmail.com  
Queda hecho el depósito que marca la ley 11.923

**Espacio Dr. Augusto R. Cortazar**

**Cuadernos Temáticos 2**

**Celina A. Lértora Mendoza, Lidia C. Schärer editoras**

***Augusto Raúl Cortazar (1910 - 1974)***  
***Homenaje – Recordatorio a 50 Años de su partida***

**Ediciones Espacio Augusto R. Cortazar**  
**Buenos Aires**

## **Comité de Edición**

*Carlos Enrique Berbeglia*  
*Clara Cortazar*  
*Isabel Cortazar*  
*Juan Mateo Kravic*  
*Celina A. Lértora Mendoza*  
*Dulce María Santiago*  
*Lidia C. Schärer*

\*

Sitio web oficial

<https://espacioaugustocortazar.blogspot.com>

## **En el Cincuentenario**

*Celina A. Lértora Mendoza*

El 16 de septiembre de este 2024 se cumplieron 50 años de la desaparición del Maestro Augusto Raúl Cortazar. Su figura, a pesar del tiempo transcurrido, no ha sido olvidada, ni tampoco superada en cuanto a la relevancia de sus aportes a las temáticas que desarrolló. En primer lugar, lo más conocido, su decisiva actuación para el reconocimiento del Folklore (en todas sus ramas y manifestaciones) como parte esencial de la historia y la cultura argentinas y, por tanto, la necesidad de su inclusión en los programas educativos.

No menos relevante ha sido su trabajo en relación a las artesanías, a las que dotó de un rango cultural, económico, social y artístico que antes no tenían. Es allí donde su función en el Fondo Nacional de las Artes adquiere rasgos únicos.

Uno de los aspectos en que ha servido, sigue y seguirá sirviendo de modelo a los docentes en todas sus categorías y especialidades, es su interés por la formación de la juventud, la necesidad de inculcarles sentimientos culturalmente positivos que iluminen su trayectoria posterior. En ese sentido todas y cualquiera de sus obras pueden ser propuestas para lecturas compartidas, reflexiones y actualizaciones. Algo muy necesario en los difíciles momentos que vivimos

Desde nuestra Asociación Amigos del Dr. Augusto R. Cortazar intentamos y nos proponemos continuar, en la medida de nuestras

posibilidades con la labor de difusión, estudio y puesta en práctica de su legado.

Como aporte a este Cincuentenario, publicamos el Cuaderno Temático 3, con aportes de amigos y miembros. Con afecto y esperanza lo damos lo ponemos a disposición de todos los interesados.

## **Preludio a las nuevas generaciones**

*Lidia Cristina Schärer*

El presente volumen lo dedicamos a recordar y homenajear al Maestro Augusto Raúl Cortazar, al cumplirse 50 Años de su partida.

Como bien se dice “mientras alguien recuerde, siempre seguirá vivo”, y eso es cierto, quienes hemos sido alumnos, la figura del Maestro, va tomando dimensión a medida que el tiempo transcurre; pero lo más importante son las nuevas generaciones, quienes solo a través de las lecturas, tiene un acercamiento a su figura.

Aquí y siguiendo los preceptos del Maestro, en potenciar a los jóvenes, es que elegimos para este volumen dos trabajos, cuyos autores, jóvenes, tiene su historia.

Juan Seren, es estudiante de Musicología, en el Conservatorio Alberto Ginastera de Morón (Buenos Aires), cursó en este ciclo su primer año y realizó esta semblanza, en el marco de un trabajo práctico para el espacio Introducción a la Antropología.

La historia de Matías Cantarelo, es diferente, es recién egresado como Profesor Superior en Música, orientación Etnomusicología, del Conservatorio Superior de Música Manuel de Falla (C.A.B.A.), en su caso supo escribir en su primer año de carrera, para un trabajo práctico en el espacio Enfoques Teórico Metodológicos en Etnomusicología I (2020), lo siguiente:



“[...] me atrevo a relacionar a Augé con Cortazar al contemplar sus desafíos, objetivos y/o anhelos humanistas: sus investigaciones finalizan con ello, con la importancia de dar lugar a las expresiones de la otredad. Hago esta especial indicación ya que no me resultan ser indiferentes los finales propuestos por ambos autores. En ambos casos llevan su punto máximo al final del texto, como acabar una pieza musical buscando hacer eco y en, ni nada más ni nada menos, una responsabilidad que involucra a todas las personas”<sup>1</sup>.(

Hoy Matías en un flamante egresado y nos acerca este tema sobre los *angklung*.

Acompañar a las jóvenes generaciones en el descubrimiento de los Maestros y poder invitarlos a descubrir nuevos espacios y potenciar sus capacidades, hacen que cada día resuenen, con más fuerzas las palabras del Maestro Cortazar:

“Sería inútil que yo tratara de explicarles aquí a quienes no hayan sentido en lo más profundo del alma la fuerza de una vocación, el atractivo irresistible de un ideal, el amor auténtico hacia la ciencia desinteresada y pura, en cuyas aras se consagra la vida”<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Comunicación Personal, 30/08/20.

<sup>2</sup> Augusto Raúl Cortazar, *Andanzas de un Folklorista*, Buenos Aires, Eudeba, 1964, p. 90.

**Augusto Raúl Cortazar**

*Confluencias culturales en el folklore argentino.*  
**Buenos Aires Institución Cultural Española, 1944**  
**Problemas de la cultura (fascículo III)**

**Introducción**

[p. 9] El estudio completo de los contactos culturales de España y América, en el ancho campo que se extiende desde más allá de Méjico hasta la Patagonia, atrae y subyuga como un mar, pro su extensión, hondura y variedad.

Pero es evidente que no agotaría el tema, una generación de estudiosos dedicada por una vida a tal asunto. Considerado en su totalidad, produce en el ánimo, como el mismo mar, cierto medroso retraimiento. Y hasta reduciendo la perspectiva a un sector minúsculo, comparado con el conjunto, subsiste la impresión. Más de una vez he meditado y hasta planeado esta empresa, referida exclusivamente al folklore, y limitada por nuestras propias fronteras nacionales. Dentro de ellas, sólo a algunas regiones promisorias: el noroeste, la zona chaqueña misionera, “el país de la selva”, la pampa, la franja andina y la extensa Patagonia.

Conservo la ilusión de que, adquirida una técnica rigurosa, contrastada con nuestra realidad y fortalecida con la experiencia, varios especialistas pudieran, previo conocimiento de la región y de toda la bibliografía aprovechable, recoger y documentar el folklore de localidades típicas. El estudio resultante debería ser exhaustivo y total.

[p. 10] Por mi parte, me circunscribiría a un sector: el valle Calchaquí por ejemplo, para mí el más conocido y familiar, trataría de afianzar ese conocimiento directo con el estudio de todo lo publicado sobre sus diversos aspectos, en especial el geográfico y el histórico. Aprovechando las valiosas investigaciones llevadas a cabo con respecto a ciertas especies folklóricas, intentaría, como complemento, invertir el enfoque. En vez de rastrear una manifestación a través de dilatadas extensiones, reduciría geográficamente al área de estudio, para lograr un panorama de su folklore: inventario minucioso de todos los aspectos de la vida espiritual y material del pueblo. Procuraría reagrupar los datos, intensificando la búsqueda en torno de dos tipos de temas: por una parte, algunos monográficos muy ilustrativos, como por ejemplo, presentación de una casa típica; organización social, jurídica y económica de una familia; trayectoria de vidas características, dedicadas a diversas actividades, programa medio de un día de trabajo en las diversas estaciones del año; calendario general de las faenas regionales y calendario festivo, con sus celebraciones colectivas, civiles o religiosas y otros tantos del mismo estilo<sup>1</sup>. Por otra parte, cuidaría de elegir “unidades sociales” de diversa categoría, ubicadas en lugares más o menos frecuentados, para precisar la importancia y proporción en que actualmente se mezclan elementos de culturas tradicionales y modernas. Con este fin, convendría considerar separadamente una ciudad o pueblo importante, una aldea, una finca, un puesto de pastores.

[p. 11] El ahondamiento de las muchas cuestiones que tal inventario suscitara, llevaría a profundizar el conocimiento de las culturas aborígenes que, habiendo ejercido influencia en la región, se hallan presentes hasta hoy en durables supervivencias.

<sup>1</sup> Por ejemplo, los sugeridos por los cuestionarios que propone A. van Gennep en su *Manuel de folklore français contemporain*, t. 3, págs. 11 a 55 [31].

Finalmente, habría que documentar el otro término de la comparación: tener muy presentes las múltiples expresiones de la cultura hispánica, que desde el de cubrimiento se han expandido por toda la América latina; sin olvidar los posibles casos de una doble migración, con punto de arranque y de llegada en el Nuevo Mundo, pasando por España. Sólo entonces se me presenta como factible la confrontación y el estudio comparativo de cada una de las especies folklóricas locales.

Con tal concepto y programa, cuya ejecución está apenas en prolegómenos, era evidente que no hubiera podido aceptar la delicada y honrosa propuesta de la Institución Cultural Española. Me pareció que la única manera digna de corresponder a la grata invitación, era hacer el esfuerzo de reducir a sus líneas teóricas generales (dentro de un plazo que juzgué angustioso) algo de cuanto he meditado, leído o concretamente investigado con ánimo de cumplir aquel plan.

El trabajo del profesor José Luis Romero<sup>2</sup>, de tan maciza estructura, es fuente inagotable de sugerencias. Procuraré seguirlo en su planteo y sus ideas aplicables, sin pretender desde luego, dicho sea con redundancia, aproximarme a las recias cualidades que lo distinguen.

[p. 12] Reducido, pues, al examen del tema general al punto de vista expuesto, consideré que en pocos sectores se habrán producido con más patética evidencia esos contactos culturales, cuyos ecos resuenan todavía en nuestro folklore. Por ser tal, éste es contemporáneo, viviente, actuante hoy mismo ante nuestros ojos ávidos. Como un milagro de pervivencia,

<sup>2</sup> *Bases para una morfología de los contactos de cultura*. Es el inicial de la serie planeada por la Institución Cultural Española, y constituye por lo tanto una guía en cuanto al tema y enfoque de los trabajos siguientes [69.]

nos permite analizar el tema propuesto en una especie de vivisección apasionante.

Para eso es preciso que nos aproximemos al pueblo, portador y protagonista del complejo cultural que será objeto del análisis. Esta necesidad metodológica determina el primer paso en el plan de este ensayo. ¿Qué debemos entender por “pueblo” en cuanto lo consideramos como presupuesto esencial de todo folklore? Al proponer la respuesta, revisaré la doctrina, especialmente extranjera, para que sirva de término de referencia y contraste. . Complementariamente, aludiré, de paso, a otros caracteres que concurren a configurar el fenómeno folklórico.

Adoptado un criterio, se verá su aplicación a nuestro caso a través de variados antecedentes históricos y sociológicos. Una vez lograda la esquemática ubicación de nuestro elemento popular, destacaré los que, a mi juicio, son sus valores culturales distintivos, La naturaleza “bifásica” de las corrientes formadoras del acervo folklórico, conduce a la determinación de una doble trayectoria. Para ello, creí de interés divulgar los textos de los forjadores de la noción de supervivencia, y valorar las que aquí subsisten, pasando luego a la apreciación de conjunto de la herencia hispánica. Expongo el probable mecanismo social que elabora la tradición, y sólo como precavida propuesta concreto algunos criterios que [p. 13] podrían servir de base, según espero, para distinguir los caudales confluyentes.

Por fin, señaladas las condiciones en cuya virtud parte de esos caudales se trasmuta en folklore auténtico, insisto en una advertencia: el peligroso espejismo de la localización de “lo nuestro”, no debe hacernos desmayar en la búsqueda de la senda paradójica, que lleva de lo acotado a lo universal, y de lo fugaz a lo eterno en el reino del espíritu.

**Dr. Augusto Raúl Cortazar**  
**Semblanza de un Maestro**

*Juan Seren (\*)*

Es posible señalar al Dr. Augusto Raúl Cortazar como a un hombre humanista que se ha fusionado entre su obra, sus trabajos de campo, su método integral, sus carreras como abogado, bibliotecario, profesor en letras y Dr. en Filosofía y Letras; su rol como Director del Departamento de Antropología en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y del Centro de Estudios Folklóricos en la Facultad de Letras de la UCA, su trabajo como docente en la materia Folklore y su función como Director del Fondo Nacional de las Artes entre otras actividades.

Para comenzar a relacionar su polimatía, es válido resaltar aquí la palabra fusión, partiendo de la acepción referida a la unión de intereses, ideas o partido. Palabra que se ha impuesto a la hora de pensar en el protagonista de esta semblanza y que jamás hubiera surgido sin previamente dar con una pregunta: ¿Que unió -en vida- y une -en obra – a Cortazar consigo mismo?

En el deseo de alcanzar respuesta, no resulta efectivo pensar que la unión de sus intereses, de sus ideas, se reduce tan sólo a dichos diplomas, cargos y trabajos realizados. Sin embargo, es en el trasfondo de esas actividades y conocimientos en donde se puede observar a Cortazar como a un hombre inmiscuido por diversas experiencias y salpicado de una multiplicidad de búsquedas que hoy resultan entrelazadas y concretadas sobre su propio periplo: dejando una profunda huella en sus ex -alumnos,

a quienes les ha entregado sus 40 años de amor por el folklore como folklore y como folklore ciencia, sembrando empatía y cosechando amistades en sus trabajos de campo y en sus funciones institucionales, sabiendo entretener al gesto científicista con el literario, atravesando complejos caminos para dar con las costumbres y tradiciones de pueblos marginados, impulsando a artesanos para que no pierdan su oficio y continúen transmitiéndoselo a próximos aprendices, recuperando el patrimonio antropológico en vías de desaparición, amando a su mujer y a sus dos hijas.

De seguro, esta lista continúa, pero sin embargo la respuesta a la pregunta ya está al alcance de cualquiera. Lo que unió -en vida- y une - en obra- a Cortazar consigo mismo, es la unión que él proponía y propinaba entre otros; la que lo sigue trayendo sobre los rastros de la humanidad para unirlo también con nosotros.

(\*). Estudiante de Primer Año, Carrera de Musicología, Conservatorio A. Ginastera, Morón (Bs.As.). Este texto forma parte de un trabajo para la Cátedra de Introducción a la Antropología. (2024)

## Los *angklung*: significaciones en Indonesia

*Matías Ezequiel Cantarelo*

Antes de dar paso al trabajo<sup>1</sup>, quiero extender mis agradecimientos a Lidia Schärer por su invitación, a la Embajada de Indonesia en Bs. As. por su generosidad, a la carrera de Etnomusicología del CSMMF, a Dante Tkatch, Laura Cosla Bas, Nora Di Vruno y a todas las personas comprometidas con la práctica e indagación sobre los *angklung* con las que compartí y comparto reflexiones, sentires y acciones<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> *Angklung sarinande, angklung padaeng* de una octava diatónica, del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla” (CSMMF), C.A.B.A., Argentina. Registro propio, año 2023.

<sup>2</sup> Se cita por la siguiente bibliografía: Mihaly Csikszentmihalyi, *Fluir, una psicología de la felicidad*. Traducción Nuria López; Revisión José Díaz, Barcelona, Editorial Kairós, 2000; Thomas J. Csordas, “Modos somáticos de atención”, en *Antropología Cultural*, V. 8, N. 2, 1993: 135-156. Traducción por Sabrina Mora y revisado por Silvia Citro; Simon Frith, “Música e Identidad”. en Sturat Hall, Paul du Gay Paul (eds.) *Cuestiones de Identidad Cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2003: 181-213; Shinta Herdianti, Resa Respati, Nana Ganda, “Peranan Bahan Ajar Berbasis Lagu Daerahpada Pembelajaran Angklung di Sekolah Dasar” [El papel de los materiales didácticos regionales basados en canciones sobre el aprendizaje de angklung en las escuelas primarias], en *Pedagogik Revista Científica de Formación del Profesorado de Primaria* V. 8, N.1. 2021; Ulf Hannerz, “The World in Creolisation” [El mundo en criollización] en *África: Periódico del Instituto Internacional Africano*, Sierra Leona, V. 57, N.4, 2005; Erich M. von Hornbostel y Curt Sachs, *Systematik der Musikinstrumente*. [Sistema de los Instrumentos Musicales], 1914; Tim Ingold, “On not knowing and paying attention: How to walk in a posible world” [Sobre el no saber y el prestar atención: Cómo caminar en un mundo posible] en *Periódico Irlandés de*



## Descripciones generales

El *angklung* es un instrumento sonoro-musical construido a partir de cañas de bambú, sujetado por ataduras vegetales las cuales actualmente son, por lo general, de ratán. En tanto a sus partes consiste en tubos sonoros (*tabung sora*) entre dos a cuatro tubos que al sacudirse producen un golpe indirecto, un tubo base (*tabung dasar*) el cual recibe el choque de los tubos sonoros, posiblemente funciona como caja de resonancia, y marcos verticales (*jejer*) como horizontales (*palang gatung*), los últimos

Sociología 3, 1, 2023: 20-36; Juju Masunah, Mack Dieter y Universidad de Educación de Indonesia (Bandung), *Angklung Di Jawa Barat [Angklung en Java Occidental]* Centro de Investigación y Desarrollo de la Educación Artística Tradicional, Bandung, Yakarta, P4ST UPI; Fundación Ford; Megan Hynson, “Indonesian Angklung: Intersections of Music Education and Cultural Diplomacy” [El angklung indonesio: intersecciones de la educación musical y la diplomacia cultural]. Recuperado de <https://asia-archive.si.edu/essays/article-hynson/> (03/09/24); Ministerio de Turismo de la República de Indonesia. (2017) *Angklung: The Journey of Symphony [Angklung: El Viaje de la Sinfonía]*; Ruby Ornstein, “From Kuno to Kebyar: Balinese Gamelan Angklung” [De Kuno a Kebyar: El gamelan angklung balines]. en Smithsonian Folkways Recordings, 2010; Ramón Pelinski, “Corporeidad y experiencia musical”, en Revista Transcultural de Música, Barcelona, N. 9, 2005; Oleh Rosyadi, “Angklung: Dari angklung tradisional ke angklung modern” [Angklung: del angklung tradicional al angklung moderno] en Revista Patanjala de Investigación Histórica y Cultural 4, 1, 2012: 26-40; M. Maman Sumaludin, “Angklung Tradisional Sebagai Sumber Belajar Sejarah Lokal” [Angklung tradicional como fuente para aprender la historia local]. Prabayaksa: Journal of History Education [Diario de Educación en Historia], 2022; Elizabeth A. Widjaja, “The Angklung and Other West Javanese Bamboo Musical Instruments” [Los Angklung y otros instrumentos musicales javaneses de bambú] en Lessard, G. y Chouinard, A. *Bamboo Research in Asia: proceedings of a workshop held [Investigación de Bambú en Asia: Actas de un taller retenido]* in Singapore, Ottawa, 1980.

mantiene en suspensión los tubos sonoros (Ministerio de Turismo de la Republica de Indonesia, 2017).

Erich Von Hornbostel y Curt Sachs lo han clasificado, al *Anklun* [sic], como un idiófono, de golpe indirecto, de sacudimiento, de marco y por deslizamiento: 112.122 (Hornbostel y Sachs, 1914: 566). Propongo una segunda clasificación para considerar el tipo de tañido que involucra el golpe de la palma de la mano del intérprete. Lo anterior remite a la suma de la clasificación ya mencionada por Hornbostel-Sachs y la que señala al *angklung* como un idiófono de golpe directo, de tubo de percusión: 111.23 en términos del sistema de clasificación Hornbostel-Sachs.

Con respecto al nombre, *angklung*, pueden encontrarse diferentes interpretaciones sobre dicha palabra. Por un lado, *angklung* en tanto a su sonido, *klung*, que realiza el instrumento al tañer el mismo de acuerdo a la interpretación sonora por parte del idioma sundanés, o *angklung* por el sundanés *angkleung-angkleungan* que es aquello que refiere a los movimientos de las personas que van mano a mano con los *angklung* (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 22). Lo anterior solo son algunas de las tantas interpretaciones que se le brindan a la palabra *angklung*. Es una tarea difícil realizar menciones sobre este instrumento sonoro-musical como si fuera uno homogéneo. Con *angklung* podemos referirnos a numerosos instrumentos de bambú con sus respectivas particularidades. Por ello, debo indicar que lo descrito hasta ahora puede aplicarse particularmente al *angklung* llamado *angklung padaeng*, un tipo de *angklung* configurado en el siglo XX.

En tanto al tañido, resta destacar que una práctica habitual, por así decirlo, es sujetar el instrumento con la mano izquierda, mientras que la mano derecha agita o percute con la palma de la mano. Sin embargo he

encontrado excepciones ligadas al *angklung padaeng*, sobretudo en espacios educativos, donde puede realizarse a la inversa: la mano derecha sujeta y la izquierda, si es la mano hábil, agita o golpea (Herdianti, 2021: 56). Los tres toques comunes son el *kurulung*, agitar el *angklung*, el *centok*, percusión del tubo base del *angklung* con la palma de la mano, y el *tengkep*, agitar el *angklung* mientras se detiene uno de los tubos sonoros para que solo se escuche uno. Los *angklung* que trataré son tañidos en grupo de intérpretes: en los *angklung* tradicionales, dentro de lo indagado, se utilizan por lo general un *angklung* por persona, a lo sumo dos, mientras que los *angklung* configurados en el siglo XX, como el *angklung padaeng* melódico, admite que un intérprete pueda tañer varios. Sea un caso u otro, los tratados en este escrito son instrumentos sonoros-musicales que dependen de un grupo de personas para su práctica.

### **Breve contexto socio-histórico**

Los *angklung* poseen una larga historia que puede remontarse desde el siglo VII d.C. en el territorio Sunda, actual Java occidental (Masunah et al., 2003: 8-9). Desde aquel entonces se asocia con rituales agrícolas destinados a *Dewi Sri*, *Dewi Padi* o *Nyai Sri Pohaci*, nombres que referencian a la diosa de la fertilidad y el arroz (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 69). Según la comunidad *Cipining* en Bogor (Java Occidental), comunidad que tañe los *angklung gubrag*, los *angklung* se crean a partir de un gran fracaso de la cosecha del arroz: luego de distintos intentos por parte de la comunidad, un joven meditó y tomó cañas de bambú para construir un *angklung*; al tañer este, la plantación de arroz creció, indicio que *Dewi Sri* había bajado a la tierra para disfrutar de aquella música (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 30).

En el siglo IX, luego de una gran influencia anterior, se establecen las dinastías hindúes-javanesas en Java Central y en Java Oriental alrededor del siglo XI (Ornstein, 2010:3). En 1357, durante las guerras *Bubat*, como aparece en el escrito *Waditra*, los *angklung* han sido utilizados como música de guerra por el Reino *Sunda*, lo que permitió extender el instrumento sonoro-musical por Java Oriental (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 35). A su vez, existen registros sobre el uso de los *angklung* ya sea para dar la bienvenida a una autoridad como Hayam Wuruk en 1359, como también para el acompañamiento del *Wayang Beber Gedog*, un tipo de teatro de marionetas, en 1486 (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 35).

Durante el siglo XVI se registran los primeros contactos con europeos, mientras que el Islam ya se había extendido hasta la costa norte de Java (Ornstein, 2010:3), luego de un tiempo considerable de contactos previos a través de comerciantes. Durante el siglo XVII, el Sultán Ageng realiza distintas prácticas con *angklung* en el Palacio de Banten hasta que, luego de luchar contra el colonialismo del VOC, Compañía Holandesa de las Indias Orientales, Banten es sometido al colonialismo y los *angklung* prohibidos (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 35). Esto fue debido no solamente a su uso sino a lo que generaban los *angklung*: un sentido de heroísmo y unión entre los soldados (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 35). La prohibición había sido tal que solo se permitió la utilización de los *angklung* como juguetes por parte de niños/as, instrumento por parte de adultos autorizados por el poder colonial o mendigos (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 35; Widjaja, 1980:202).

En el siglo XIX se recrudece la hostilidad de conquista por parte del Reino de Países Bajos y, hacia 1850 aproximadamente, se inicia la

conquista total de la isla de Balí (Ornstein, 2010: 3). Ha sido largo el período de la prohibición del *angklung* hasta que, durante la década de 1930, Daeng Soetigna aprende de Pak Djaja cómo construir un *angklung* pentafónico sundanés; sin embargo Soetigna los construye diatónicos, es decir dentro del temperamento canónico europeo, para su enseñanza en escuelas (Rosyadi, 2012: 36). Durante 1944, Japón ocupa el territorio antes dominado por el Reino de Países Bajos y es allí donde Daeng Soetigna utiliza el *angklung* abiertamente, ya que la prohibición no se hallaba vigente en dicha ocupación, para la enseñanza de canciones de Indonesia y Japón con *angklung* en la escuela primaria Kuningan (Rosyadi, 2012: 37).

El 17 de agosto de 1945 se declara la independencia de la República de Indonesia y, en 1948, Daeng Soetigna tañe el *angklung* en el Acuerdo de Linggarjati (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 39). Ya para 1955, Daeng Soetigna tañe el *angklung* en la Conferencia Asiática-Africana (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 39). En la década del 1960, durante una conferencia se determina el nombre *angklung padaeng* al *angklung* temperado diatónico o cromático canónico europeo, reconociéndose tres líderes educativos: Rd. Mahjar Koesoemadinata, Koko Koswara y Daeng Soetigna (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 73). Por este último se determinó el nombre del *angklung padaeng* en homenaje a su labor: *Pak* (señor) Daeng, es decir, pa-daeng. Este nombre fue una propuesta realizada en la conferencia de PGRI de 1964 (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 73). En 1966, un estudiante de Daeng Soetigna, Udjo Ngalagena, crea el *Saung Angklung Udjo* (SAU), un centro artístico en Bandung (Java) donde, hasta la actualidad, promueven prácticas con *angklung* y enseñanza del mismo entre otras propuestas artísticas: clases de música, danza, actuaciones turísticas del llamado *Bamboo Afternoon* (Tarde de Bambú), venta de

artesanías e instrumentos de bambú, etc. (Hynson<sup>3</sup>). En 1968, el Gobierno de Indonesia determina oficialmente al *angklung* como herramienta oficial de educación musical en las escuelas del país (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 40). A partir del año 2002, el gobierno de Indonesia brinda programas para aprender el *angklung* para extranjeros y utiliza el instrumento como medio diplomático (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 49). El 16 de noviembre del 2010, en la ciudad de Nairobi (Kenya), tanto el *angklung* como las 5M de Soetigna, que detallaré más adelante, son reconocidos por la UNESCO como patrimonio cultural inmaterial de la humanidad (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 54).

### **Los *Angklung* y su gran diversidad**

Para acercarnos a los sentidos otorgados a las distintas prácticas sonoras-musicales con *angklung* es preciso arrimarse a su pluralidad. Es por ello que he tomado la agrupación por *tipos de angklung* por parte del libro *Angklung: The Journey of Symphony* (Angklung: El Viaje de la Sinfonía) realizado por parte del Ministerio de Turismo de la Republica de Indonesia (2017). Me centraré en la clasificación de dos grandes grupos: *Angklung Buhun* y *Angklung Padaeng*. De cada grupo mencionaré un solo tipo de *angklung* a modo de ejemplo para acercarnos a los sentidos otorgados.

<sup>3</sup> <https://asia-archive.si.edu/essays/article-hynson/> (Recuperado: 03/09/24).

## ***Angklung Buhun*: prácticas desde un pasado distante hasta la actualidad**



Angklung Buncis-Aural Archipelago (Página Web)<sup>4</sup>

El término *Buhun* deriva del sundanés, cuyo significado es **viejo** o **antiguo**, lo cual marca su gran preexistencia desde un pasado distante hasta el presente, asociados principalmente al ritual de la plantación de arroz (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 62). Este instrumento suele utilizar la organización sonora-musical llamada *salendro* o *pelog*, dentro del tañido de un máximo de diez *angklung* (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 62). La disposición *salendro* o *slendro* indica una antigua organización sonora-musical pentafónica, mientras que la disposición *pelog* refiere a siete sonidos que se organizan, en la práctica sonora-musical, de forma pentafónica. Si el *angklung* posee dos tubos sonoros, uno de ellos es un sonido más agudo y el otro más grave,

<sup>4</sup> <https://www.auralarchipelago.com/auralarchipelago/angklungbuncis> (Recuperado: 28/11/24).

en distancia de una octava (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 62), dada la influencia del temperamento canónico europeo. Sin embargo, sugiero tener suma precaución en estas cuestiones ya que la lógica de afinación local de cada tipo de *angklung buhun* merece un análisis profundo que no se abordará en este escrito.

Los *angklung buncis* son un tipo de los llamados *angklung buhun*. Dicho nombre de *angklung* deriva de la canción popular propia del territorio Sunda “*cis kacang buncis nyengcle...*”, ha estado asociado a rituales relacionados con la siembra de arroz hasta que, durante la década de 1940 con la sustitución del granero de arroz por el saco de arroz, la actividad *pare ngunjat* se dejó de realizar (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 69). De esta manera se aparta al *angklung* del ritual de la cosecha del arroz, el cual acompañaba con su sonido la cosecha, traslado y almacenamiento del mismo. Un grupo de *angklung buncis* puede constar de nueve *angklung* y tres *dogdog*: dos *angklung indungs*, dos *angklung ambrugs*, dos *angklung panempas*, dos *angklung pancers*, un *angklung enclok* mientras que los *dogdog* se dividen en un *talinglit*, un *panembal* y un *badublag* (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 69). Los *dogdog* son instrumentos membranófonos: los más pequeños utilizan un mazo golpeador para su percusión, mientras que los más grandes, he contemplado, son percutidos con las palmas de las manos o percusión mixta: alternan palma de la mano y mazo golpeador.

El etnomusicólogo estadounidense Palmer Keen ha fundado un *repositorio de imágenes y sonidos musicales de Indonesia*<sup>5</sup> llamado *Aural Archipelago*. En uno de sus trabajos de campo, ha tenido la posibilidad de entrevistar al señor Catin y el grupo de *angklung buncis* al que forma parte,

<sup>5</sup> <https://www.auralarchipelago.com/about-native> (Recuperado: 27/11/24).



llamado *Pusaka Mekar*, en. Naringgul,. Cianjur, Java Occidental. En tanto a significaciones, cabe señalar la apreciación del señor Catin, tañedor de *angklung buncis*, a Palmer Keen cuando se refería sobre la importancia de las prácticas tradicionales regionales con *angklung* y su reconocimiento por parte del Estado de Indonesia: la cultura nacional se construye sobre las espaldas de las culturas regionales<sup>6</sup>. En cuestiones de disposición sobre los *angklung buncis* se pueden destacar la siguiente descripción: dos *angklung indung* que indica los dos *angklung* más grandes, dos *angklung ambruk* tañido por un mismo intérprete que los articula al unísono, un *angklung engklok* interprete por una persona, dos *angklung surupan* tañidos por dos intérpretes, dos *angklung roel*, estos últimos son los más pequeños y son tañidos por un intérprete, y, finalmente, los *dogdog ageung/beluk* y *dogdog alit* para referir a membranófonos, uno más grande y otro más pequeño respectivamente<sup>7</sup>. Lo expuesto por Palmer Keen evidencia la continuidad de dichas prácticas tradicionales, incluso a pesar de la modificación de su uso en tanto a la cosecha de arroz y tensiones por las que han transitado los *angklung* junto a sus intérpretes.

Otro registro audiovisual al que he podido tener acceso, relacionado sobre un grupo de *angklung buncis*, de cinco *angklung* y cuatro *dogdog*, cada instrumento tañido por un solo interprete, efectúan una práctica sonora-musical tetrafónica mientras caminan con otras personas que marchan junto a los intérpretes<sup>8</sup>. Una de las diferencias de los *angklung buncis* registrados por Keen es que estos *angklung* poseen tres tubos sonoros en vez de dos: tres tubos que parecen estar afinados a distancia de

<sup>6</sup> <https://www.auralarchipelago.com/auralarchipelago/angklungbuncis>  
(Recuperado: 28/11/24).

<sup>7</sup> *Ibíd.*

<sup>8</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=vHmXrsm7JD0&t=217s>  
(Recuperado: 09/10/23).

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

octavas. Otra cuestión a señalar es el la ubicación de los tubos sonoros al sujetarse los *angklung*: los *angklung buncis*, entre otros *angklung buhun*, se ordenan de menor a mayor, de derecha a izquierda desde la visión del interprete. Mientras que, en el *angklung padaeng*, los tubos sonoros se ordenan de mayor a menor, de derecha a izquierda desde la visión del intérprete.

***Angklung Padaeng:***  
**desde el sistema educativo nacional hasta un mundo globalizado**



Daeng Soetigna- Min. De Turismo de la Rep. de Indonesia (2017: 37)

Como ya he señalado, el *angklung padaeng* es un *angklung* configurado por Daeng Soetigna para su utilización en espacios educativos, bajo los parámetros del temperamento canónico europeo. Como bien se destaca en

el libro, ya mencionado, del Estado de Indonesia, la creación de este tipo de *angklung* durante primera mitad del siglo XX fue el comienzo de dos tipos de *angklung*: el *angklung buhun* pentafónico y el *angklung padaeng* diatónico o crómico; el primero se encuentra relacionado a prácticas de ceremonias tradicionales mientras que el segundo comenzó como una herramienta educativa (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 39). Una de las modalidades de enseñanza que efectuaba Daeng Soetigna era la utilización de las 5M para indicar las propiedades positivas de este tipo de *angklung*: 1) *Mudah*, es decir *fácil* ya que Soetigna lo encontraba accesible para tañirlo; 2) *Murah*, es decir *barato* ya que advertía la facilidad de acceso de su materialidad y construcción en Indonesia; 3) *Mendidik*, es decir *educativo* ya que el *angklung* solo puede producir un sonido, por lo que requiere de una fuerte cooperación y esto les enseña a los/as niños/as la tradición de *gotong-royong* o trabajar juntos y fortalecer el sentido de responsabilidad hacia el grupo; 4) *Menarik*, es decir *interesante* ya que todo el mundo le llama la atención el *angklung*; 5) *Massal*, es decir *masivo* ya que se puede articular en grupo ilimitado de participantes y sin exigencia de virtuosismo (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 39).

Fue por medio de la configuración y difusión de este tipo de *angklung*, en un período clave como lo ha sido el período de independencia y nacimiento de la joven República de Indonesia, lo que permitió que, por medio del Decreto N. 082, el 23 de agosto de 1968 el Ministerio de Educación y Cultura optara por: 1. Establecer el *angklung* como un instrumento de educación musical dentro del ministerio de Educación y Cultura.; 2. Encomendar al Director General de Cultura que disponga que el *angklung* se establezca como una herramienta de educación musical no solo dentro del Ministerio de Educación y Cultura. (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 40). El *angklung padaeng* comúnmente suele

dividirse en *angklung* melódico, el cual comúnmente es de dos tubos sonoros aunque pueden contener más, y el *angklung akompanyemen*, el cual posee la función de acompañamiento armónico: por ejemplo, si posee tres tubos es probable que sea una disposición en tríada (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 40).

Cabe destacar que dicho *angklung* no solo ha tenido un fuerte reconocimiento en Indonesia en el sistema educativo sino que, a su vez, ha propiciado la creación de otros tipos de *angklung* como el *angklung Toel*, permitió prácticas de *angklung* en diversos géneros musicales en un mundo globalizado como es el pop, rock, jazz, entre otros (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 73). Incluso su uso se ha destacado en las prácticas diplomáticas. Como señala el Estado de Indonesia, el *angklung padaeng* se ha vuelto una herramienta efectiva de la cultura diplomática porque puede ser tañido por cualquier persona (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 40). Es posible que, todo esto, nos ayude a entender el nivel de difusión del *angklung padaeng*.

### **Los *angklung* y la unidad en la diversidad**

Según Oleh Rosyadi, el *angklung* ha sabido adaptarse a la modernización a diferencia de otras artes tradicionales: mientras el *angklung* es reconocido internacionalmente incluso por la UNESCO, la globalización y la modernización han impactado negativamente a las artes tradicionales de la nación de Indonesia (Rosaladi, 2012: 27-28). Sin embargo, reconoce que debe realizarse un esfuerzo por parte de la sociedad de Indonesia para aumentar la toma de conciencia y pertenencia de los miembros de la comunidad nacional ante el *angklung* como, también, realizar estudios sobre los orígenes de la existencia del *angklung* (Rosaladi, 2012: 39-40). En una sintonía similar, M. Maman Sumaludin advierte que

el *angklung tradicional* es un legado del pueblo sundanés, una sabiduría local que merece ser estudiada, en el medio de la globalización actual, como un patrimonio en el aprendizaje histórico local (Sumaludin, 2022: 52). Por otro lado, señala que en este siglo XXI es necesario estar en consonancia con la herencia cultural local con el fin de desarrollar un pensamiento crítico, un carácter colaborativo y capacidad de gestión de los sentimientos para fortalecer la identidad nacional por medio de valores de la sabiduría local y valores históricos (Sumaludin, 2022: 64). Herdianti *et. al* enfatizan la importancia inseparable de las canciones regionales y la práctica de *angklung* como materiales didácticos en las escuelas primarias de Indonesia, un instrumento que puede mejorar tres competencias: los estudiantes no solamente adquieren herramientas emocionales y psicomotoras sino que, a su vez, al aprender a tañer el *angklung* aprenden el valor de la paciencia, la cooperación, la mutualidad y el amar la cultura nacional (Herdianti *et. al*, 2021, 52-55).

La frase *Unidad en la diversidad* se encuentra en el emblema de la Republica de Indonesia, sostenida por *Garuda*, ave mitológica de gran relevancia para su cultura histórica. Bajo este título pretendí acercar algunas apreciaciones de distintos/as autores/as en tanto a los *angklung* y su significado que, en muchos casos por no decir todos los citados, refieren a cuestiones de identidad. Una identidad que, más allá de tensiones sociales existentes, se construye en base a un imaginario de cooperación mutua. Y el *angklung*, como parte de dicha red intercultural, no escapa de ello: el *angklung* es una manifestación de los seres sociales, los humanos deben socializar, es un símbolo del estar juntos, ya que el instrumento fue creado y tañido por varias personas (Min. de Turismo de la Rep. De Indonesia, 2017: 25).

## Reflexiones finales, llamado a la acción

Este escrito no pretende ser un texto acabado en sí mismo, más bien apunta a motivar al lector a acercarse a las prácticas sonoras-musicales con *angklung*. Quien escribe no posee una legitimidad vivencial en Indonesia para hablar desde una propia experiencia, es por ello que pondero a los/as autores/as citados/as con el fin de aproximar distintas significaciones que, de alguna manera u otra, convergen en una idea de cooperación social como parte de la vivencia cultural de Indonesia. Esta cooperación se evidencia en las prácticas sonoras-musicales, donde la acción grupal es imprescindible. Como señala Simon Frith: hacer música no es una forma de expresar ideas; es una forma de vivirlas (Frith, 2003:187), es por ello que la práctica con *angklung* es una de las formas de vivir las ideas expresadas en la bibliografía citada. Por otro lado, se entrelazan debates sobre la práctica local en un mundo globalizado, en el cual emergen estructuras sociales donde el flujo internacional de la cultura entra continuamente en variantes de combinación y síntesis con la cultura local (Hannerz, 1987: 548). Esto puede contemplarse en el *angklung padaeng*: con el mismo se llevan a cabo prácticas sonoras-musicales tanto locales, de distintas partes del mundo y también sincréticas.

Por otro lado, la experiencia como intérprete de *angklung sarinande*, un *angklung padaeng* diatónico de una octava, me ha brindado la oportunidad de comprender algunas significaciones citadas. En dicha experiencia puedo destacar, entre tantas otras cuestiones, la necesidad de un nivel de concentración, compromiso y atención desde nuestra corporeidad (Pelinski, 2005) que demanda la práctica sonora-musical con *angklung*, solo comparable con los dos modos de atención descritos por Tim Ingold (2022), los modos somáticos de atención de Thomas J. Csordas (1993) y la experiencia de flujo de Mihaly Csikszentmihalyi (2000:16). Por ello,

insisto, invito a las personas que se encuentran frente a este escrito a acercarse a las prácticas sonoras-musicales con *angklung*, vivenciarlas, corporizarlas desde la interpretación sonora-musical. Incluso su escucha en la llamada *música en vivo* brinda una experiencia que, estoy seguro, acercará a la re-lectura de este texto desde otra re-significación.



## **Artesanías tradicionales argentinas**

*Celia Codeseira del Castillo*

En este trabajo nos ocupamos de las artesanías populares contemplando la evolución y el desarrollo que tuvieron en la República Argentina. Asimismo, cómo se implementó una legislación de protección a los artesanos para evitar que se perdiera la tradición artesanal.

En el año 1958 se creó el Fondo Nacional de las Artes con el objetivo de fomentar las actividades artísticas y culturales de todo el país, brindando apoyo económico para su realización. Allí el Dr. Augusto Raúl Cortazar<sup>1</sup>, como integrante del Directorio, dirigió la Comisión de Expresiones Folklóricas. Uno de sus propósitos fue difundir las artesanías y también organizar exposiciones sobre el tema. Además, su preocupación fue la situación de las mujeres y hombres humildes del país que se dedicaban a la realización de esas labores. Entonces, pergeñó un proyecto para ayudarlos y evitar que se perdiera ese oficio. Así nació en 1967 el “Régimen para el Estímulo de las artesanías y ayuda a los artesanos”. Además, organizó las tareas para levantar el “Censo Nacional de Artesanos”. Se decidió la contratación de artesanos calificados, propuestos por los técnicos folkloristas, con el propósito de que realizaran piezas artesanales de acuerdo a las tradiciones del lugar donde

<sup>1</sup> El Dr. Augusto Raúl Cortazar fue profesor en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad Católica, en la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas.



habitaban. Además, se comprometieron a transmitir el oficio artesanal a las futuras generaciones.

Los artesanos que se destacaran por su técnica y que trabajaban a la usanza de su región, serían inscriptos en el “Registro de Honor de los Artesanos Representativos”. Esa inclusión los habilitaba para solicitar préstamos al Fondo Nacional de las Artes para comprar herramientas y/o materias primas. De esa manera se aseguraba la calidad de la producción y su continuidad en el tiempo. Paralelamente se contrataron técnicos folkloristas para realizar el Censo Nacional de Artesanos. Ellos debían entregar al Fondo Nacional de las Artes un relevamiento fotográfico en blanco y negro y otro en color donde se apreciara al artesano en su ambiente, con su familia y también las artesanías realizadas por él. El proyecto se completó con la realización de dos series de diapositivas tituladas “Folklore argentino en imágenes”. Una referida al Noroeste Argentino (1967) y otra a la Patagonia (1971). También, con el “Relevamiento cinematográfico de expresiones folklóricas” que reunió 23 películas etnobiológicas dirigidas por el cineasta Jorge Prelorán, bajo el asesoramiento del Dr. Cortazar. Dichas producciones recopilaron historias de vida, costumbres y la producción de artesanías.

### **Legislación sobre las artesanías argentinas**

A partir del año 2014 el Ministerio de Cultura promovió el desarrollo de actividades económicas relacionadas con la cultura.

Por otro lado, el MATRA (Mercado de Artesanías Tradicionales de la República Argentina) se ocupaba de la compra y venta de artesanías en nuestro país y en el exterior. En la actualidad se denomina MATRIA (Mercado de Artesanías Tradicionales e Innovadoras Argentinas). Su

objetivo es promocionar la artesanía tradicional, la artesanía innovadora, el arte indígena y el arte popular. Entonces, impulsa la comercialización de las artesanías argentinas a través de la feria “Creadoras del Tiempo” integrada por mujeres artesanas de los pueblos Kolla, Qom, Mbyá, Guaraní, Wichi y Mapuche.

También, se promovió la creación del ReNATRA que es el Programa Nacional de Artesanos Textiles de la República Argentina, que fomenta el desarrollo textil artesanal en nuestro país y genera canales de comercialización. Dicha institución recibe asesoramiento del Instituto Nacional de Tecnología Industrial (INTI).

### **Clasificación de las artesanías según el Dr. Augusto Raúl Cortazar**

#### 1. Por las condiciones de producción:

- artesanías etnográficas: producidas por los pueblos originarios.
  - manufacturas folklóricas no artísticas.
  - manualidades: generalmente urbanas, relacionadas con la moda.
- manufacturas de proyección folklórica de tipo industrial para comerciar.
  - arte popular: no siempre relacionado con las tradiciones.
  - artesanías de proyección folklórica que se realizan en talleres urbanos pero con técnicas tradicionales.
  - artesanías urbanas con proyección folklórica realizada en las ciudades.

#### . Por el lugar donde se hacen:

- artesanías tradicionales: realizadas en comunidades donde se respetan las tradiciones.

- artesanías de proyección: producidas en centros urbanos como parte de ensayos e investigaciones sobre las producciones de otras comunidades.

- artesanías aplicadas: las que se enseñan en los talleres.

3. Por el tipo de productos:

- artesanía indígena: manufactura utensilios y objetos rituales o estéticos. Está influenciada por el medio ambiente físico y social.

- contemporáneas: resultan de la cruce de elementos técnicos y formales de otros contextos socioculturales y el tradicional. Son una transición hacia la tecnología moderna.

- artesanías tradicionales: están relacionadas con el folklore y se realizan fuera de las áreas urbanas.

### **La imaginería: una artesanía colonial**

Los primeros artesanos vinieron de Europa y se radicaron en nuestro territorio desde el siglo XVI. Ellos debían cumplir con la tarea de realizar imágenes religiosas y fueron pioneros de nuestro arte colonial.

Algunos españoles se radicaron en el territorio sudamericano y transmitieron sus técnicas a los nativos, que aprendieron el oficio dando lugar a la aparición del “arte hispano-americano”. Cuando comenzaron a formarse los tallistas e imagineros, se dejó de importar imágenes religiosas europeas.

En América del Sur existieron dos centros productores de imágenes que fueron Cuzco y Quito. Desde allí se enviaban a Buenos Aires con destino a las iglesias de San Ignacio y Santo Domingo. También, para los templos de las actuales provincias de San Juan, Córdoba, Santa Fe, etc.

En nuestro territorio se dieron tres núcleos fundamentales: las provincias del Norte con influencia hispano-peruana: en el siglo XVII en el Valle de Catamarca trabajan los hermanos Blas y Lázaro Gómez Ledesma. En Santiago del Estero, Melchor Juárez de la Concha y en Salta, Gabriel Gutierrez y Tomás Cabrera.<sup>2</sup>

Las Misiones Jesuíticas Guaraníes: en los siglos XVII y XVIII los aborígenes practicaban variados oficios que podían satisfacer las necesidades de la región. En el siglo XVIII habían alcanzado gran desarrollo y utilizaban la madera de *igary*<sup>3</sup> para tallar imágenes. Asimismo, realizaron platería y pinturas.

En Buenos Aires las obras fueron realizadas por españoles y portugueses. Tenemos como ejemplos el Santo Cristo de nuestra Catedral Metropolitana tallado por el portugués Manuel de Coyto y en la Capilla de San Roque obras de otro portugués Manuel Díaz que se instaló en Buenos Aires en 1764.

De acuerdo a su factura, distinguimos tres clases de imágenes. Las de talla completa, realizadas totalmente en madera, que luego se policromaban y doraban.

Las imágenes de vestir que tuvieron gran difusión en América, pero fueron de origen español. En estas imágenes se talla y modela la cara, las manos y a veces los pies. El cuerpo lo constituye un armazón de madera que permite vestirlo con trajes de género y agregarle los atributos que le pertenezcan. Son imágenes articuladas para facilitar su colocación en forma yacente o sedente.

<sup>2</sup> Tomás Cabrera también fue pintor.

<sup>3</sup> *Igary*: cedro misionero.

Por último, las imágenes de tela encolada, que son similares a las de vestir, pero el armazón se cubría con una tela encolada y enyesada. Cuando se endurecía se procedía a su decoración.

Muchos de nuestros repositorios exhiben estas imágenes. El Museo Isaac Fernández Blanco posee una colección de artesanías realizadas por aborígenes provenientes de las Misiones Jesuíticas o de los talleres del Norte argentino. Se destacan un San Isidro Labrador, un San Miguel Arcángel, imágenes de vestir, ángeles y un Cristo de la humildad y de la paciencia.

El Museo de Motivos Populares José Hernández tiene una colección de importantes imágenes pertenecientes al artesano Hermógenes Cayo (1907-1968) nacido en Miraflores de la Candelaria, Departamento de Cochino, en la provincia de Jujuy. Fue un artista destacado y por ser profundamente creyente, realizó imaginería tallada en cardón. Asimismo, cuenta con piezas de origen rural y urbano realizadas por artesanos y artesanas criollas, indígenas e inmigrantes europeos<sup>4</sup>.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires se encuentra el Museo Franciscano Monseñor Fray José María Bottaro que fuera inicialmente fundado con el nombre de Museo San Roque. Se encuentra dentro de la manzana otorgada por Juan de Garay a los padres franciscanos. Se fundó cuando se terminó la restauración de la Capilla de San Roque en 1967. Se exhibían algunas piezas traídas de Luján que pertenecían al convento. Se solicitó permiso al Padre Guardián para instalarlas en el último piso de

<sup>4</sup> El Museo de Motivos Populares José Hernández tiene también otro tipo de artesanías: ponchos realizados por mujeres mapuches, cuchillos criollos, sables y aperos para caballos. También, orfebrería, alfarería, máscaras, instrumentos musicales, etc.

la Casa de los Terciarios donde tenían la biblioteca rodante. Entonces, se trasladaron los libros a la planta baja y en las vitrinas se distribuyó la colección del Museo que se inauguró en agosto de 1967. El acervo está compuesto por piezas jesuíticas, entre ellas el Cristo de la Paciencia que es de origen correntino, un San Francisco, dos ángeles que fueron usados como coronamiento de un altar y algunas tallas policromadas de los siglos XVIII y XIX. También, hay piezas del Brasil y cabezas de santos de vestir alto-peruanas y españolas. Dentro de la Capilla de San Roque esta la colección casi completa del artista portugués Manuel Díaz que trabajó en Buenos Aires desde 1764. Junto a dicha capilla esta la Basílica de San Francisco que, tiene importantes tallas de bulto y el único púlpito rococó que hay en Buenos Aires.

Numerosos museos se encuentran distribuidos por todo el país. En la provincia de Buenos Aires tanto el Museo Histórico de Luján como el de Ciencias Naturales de La Plata atesoran importantes piezas talladas, algunas realizadas en piedra.

En la provincia de Córdoba se encuentra el Museo de Arte Religioso Juan de Tejada que data del siglo XVII. Contiene tres colecciones importantes: la de la Catedral, la del Monasterio San José y una colección formada a partir de donaciones. Cobija el Tenebrario, el Señor de la Humildad y la Paciencia<sup>5</sup> y una talla monumental para los oficios de Semana Santa y un altar portátil.

Del mismo modo, en algunas iglesias todavía se conservan imágenes de los siglos XVIII y XIX que merecen ser observadas también como

<sup>5</sup> El Señor de la Humildad y la Paciencia proviene del Antiguo Monasterio de las Catalinas.

obras artísticas. La imaginería viene antiguas instituciones como las misiones guaraníes o los pueblos del norte de nuestro territorio.

## **Tejido**

El tejido se desarrolló en la región andina que se extendía desde la Puna hasta la zona de Cuyo. Sin embargo, debemos aclarar que en la región mesopotámica dicha artesanía se elaboró de manera inestable. Como afirma Millán de Palavecino, en el sur de Mendoza se encuentra la zona araucana y araucanizada donde se conservan técnicas textiles prehispánicas<sup>6</sup>.

Por otro lado, en la zona pampeana y en la patagónica, en especial la zona habitada por grupos araucanos que tuvieron contacto con poblaciones del norte y que aprendieron de ellos la técnica del tejido en telar.

Se conoce por la obra de los cronistas españoles llegados a América las características del tejido, el uso de fibras textiles vegetales y lo que se conoció con el nombre de “ovejas de Castilla” que eran los guanacos, las alpacas, llamas y vicuñas.

También, en las misiones jesuíticas guaraníes se fomentó el tejido y el hilado. Allí, la Compañía de Jesús alentaba a las mujeres para que hilaran algodón y lana en los telares. Por su parte, los hombres tejían lienzo de algodón y telas de lana para sus vestimentas. Los jesuitas alentaron la producción de picote y el barragán que eran telas de factura aldeana europea. Lo mismo sucedía en Buenos Aires y Santa Fe.

<sup>6</sup> María D. Millán de Palavecino. “Tejido”. AA.VV. *Arte popular y artesanías tradicionales de la argentina*. Buenos Aires, EUDEBA, 1964, p. 14.

En la franja que se extiende desde La Rioja y Catamarca hasta el sur de Cuyo es costumbre bordar sobre la tela dibujos y flores de colores. Los pueblos de tejedores se localizan en Tulumba (Cordoba), Amaicha del Valle (Tucumán), Atamisqui, Salavina y Loreto (Santiago del Estero). Todos ellos utilizan el telar aldeano español. Pero como afirma Millán de Palavecino, junto a ese telar se encuentra el bastidor que es de origen indígena<sup>7</sup>.

En el Gran Chaco<sup>8</sup> los artesanos utilizan fibras vegetales para hacer bolsas de carga y también las tejidas en telar. En la Puna se hacen chuspas para guardar coca y tabaco como así también fajas para aliviar los esfuerzos durante el pastoreo.

Las mujeres utilizan el “telar criollo” que tiene su antecedente en el telar ibérico de pedales. Los hombres del noroeste argentino utilizan el “telar español” que cuenta con pedales y peine que también puede utilizarse para hacer géneros y frazadas.

## **Alfarería**

Es sabido que los grupos aborígenes que poblaron nuestro país manufacturaron piezas de cerámica. En las zonas mesopotámica y chaqueña las piezas eran sencillas y a veces se las pintaba de rojo y blanco.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 14.

<sup>8</sup> El Gran Chaco es una región geográfica localizada en el centro sur de América del Sur. Se extiende por parte de los actuales territorios de Argentina, Bolivia, Brasil y Paraguay. Incluye la parte central del norte argentino o región chaqueña argentina, la parte sur de los llanos orientales de Bolivia, una pequeña parte del sudoeste brasileño y la región occidental del Paraguay.



Recién, con la colonización española, se introdujo el torno de alfarero. En el siglo XIX se fabricaron grandes tinajas para guardar líquidos. En la actualidad son las mujeres las que se ocupan de la producción de recipientes denominados cacharros.

En Santa Fe, Entre Ríos, y el sur de nuestro país se fabricaban cerámicas de aspecto tosco que presentaban decoración incisa.

En la provincia de Córdoba, en las cercanías de Mina Clavero, se produce la cerámica negra que tiene valor artístico, al igual que la cerámica roja y negra.

En la misma provincia se encuentra Pampa de Achala, llamada popularmente Achala, donde se produce la “alfarería negra” que se logra por el método del ahumado durante o después de la cocción con agregados de tipo orgánico. Encontramos jarras, calderas, braseros, ollas y figuras de animales. La arcilla utilizada por los artesanos para realizar su trabajo se obtiene fácilmente ya que se encuentra en las cercanías.

En San Juan se desarrollaron grandes centros cerámicos indígenas que producían vasos ceremoniales y domésticos. Por otra parte, Río Hondo en la provincia de Santiago del Estero, se destaca por su producción. En la provincia de Jujuy, más precisamente en Casira, se elabora la cerámica roja artesanal contemporánea que posee importantísimo valor cultural y económico.

### **Cestería**

Se puede afirmar que, aunque toda la cestería tiene una función utilitaria, en muchos de sus objetos se aprecia una función artística.

Para manufacturar la cestería de Quilino (Córdoba) se emplea como materia prima la paja del trigo. Luego se adorna con plumas teñidas de variados colores, con flores de chala y de coca. Se producen cestos, esferas, costureros, sombreros, estuches y pantallas. Por otra parte, la cestería del Norte de Córdoba utiliza la palma que es una fibra dura y no se decora.

La cestería de Misiones es elaborada por el grupo Mbyá<sup>9</sup>, al noroeste de dicha provincia, en el territorio selvático conocido como Selva Paranaense o Bosque Atlántico. Las artesanas pertenecen a la rama guaraní del tronco originario Tupí-Guaraní. Ellas utilizan la técnica del entretejido. Se decora al mismo tiempo que se teje combinando los distintos tonos castaños.

En la cestería de Río Hondo, provincia de Santiago del Estero, se emplea para su manufactura las haces o atados de palmera. En su decoración se utilizan colores brillantes como el amarillo, el verde y el rojo. Las técnicas empleadas son el trenzado y el tejido.

En Chaco, grupos tobas y maticos manufacturan piezas similares a las de Río Hondo, que se venden en la ciudad de Resistencia, en poblaciones pequeñas del interior esa provincia y en Corrientes pero en escala menor. Para la confección de canastos se usa la totora como materia prima.

La cestería del Noroeste Argentino (NOA) es de carácter utilitario y se utilizan especies como el simbol<sup>10</sup>, el cadillo y el poleo<sup>11</sup>. Con el primero, se confeccionan paneras y cestos en Catamarca y Salta. Con el

<sup>9</sup> *Mbya* significa “gente” o “mucho gente”.

<sup>10</sup> Simbol: fibra natural proveniente de medanos de arena catamarqueños.

<sup>11</sup> Son muy conocidos los canastos realizados en poleo por Don Abelino.

último se fabrican en Cafayate (Salta) grandes cestos con la técnica del entretejido. El artesano Andrés Avelino López, reconocido cesterero de poleo en esa provincia, integra la Asociación de Artesanos de la Estación. También, Martín Condorí mantiene vigente el trabajo ancestral de canastos de la misma fibra que es típica del Valle Calchaquí. Aprendió el oficio a los ocho años de su tío, el artesano Ramón Díaz. La artesanía le demanda mucho tiempo porque debe buscar y recolectar el poleo que sólo se encuentra entre los meses de mayo y agosto. Luego recorta y pone en condiciones las varillas y entonces comienza con el tejido para producir distintos tipos de cestos. Realiza productos para la vida doméstica: paneras, hueveras, cestos, etc.

El origen de la cestería de las lagunas de Guanacache (Mendoza) se remonta a los tiempos prehispánicos. En la actualidad, se produce en las lagunas del Rosario y se utilizan juncos para su fabricación. Por último, los cesteros del río Uruguay confeccionan canastitas y paneras de Isipó<sup>12</sup> decoradas con bandas horizontales. Esa especie habita bosques, matorrales y también la selva misionera y las selvas en galería.

### **Platería**

En 1536, integrando la expedición del adelantado don Pedro de Mendoza, llegó al Río de la Plata el platero Juan Velázquez, natural de Utrera, España. Luego apareció Juan López y más tarde con la armada de Juan Ortiz de Zárate llegaron Francisco Ruiz, Francisco Carrasco y Melchor Alfonso.

<sup>12</sup> Isipó: enredadera perenne florece color rojizo o naranja durante todo el año.

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

Con respecto a la ciudad de Buenos Aires fundada en 1580, se conoce que los primeros plateros fueron Melchor Miguez radicado en 1606 y Francisco López que fue el primero en la ciudad.

Después del período independentista, se cerraron las comunicaciones con el Alto Perú y esa situación trajo como consecuencia la escasez de la plata.

En el Río de la Plata aparecieron los sahumadores con tapas articuladas sostenidos por una columna y también los neoclásicos con forma de urna.

En los jarritos de plata se servía el chocolate y los mates rioplatenses eran de plata fundida, al igual que las bombillas y la pava.

Para la iluminación se confeccionaron candeleros y candelabros, espejos con marcos de plata, aguamaniles, etc.

Muchas piezas de plata se utilizaron para la celebración de las misas. Por ejemplo, los bellísimos sahumadores donde se coloca el carbón encendido. Al quemarse, el aroma del incienso se difunde durante la ceremonia religiosa. Del mismo modo se utilizaban las vinajeras que son dos jarros pequeños con los que sirven en la misa el vino y el agua que se vierten en el cáliz.

El arribo a nuestro territorio de funcionarios criollos y españoles vinculados al poder generó la manufactura de productos realizados en

plata. Así se manufacturaron piezas de uso doméstico, como fueron: fuentes, soperas, platos, jarras, mates, palmatorias<sup>13</sup>, etc.

Del mismo modo, mencionamos la platería mapuche. Según los cronistas se conoce que las mujeres de esa etnia utilizaron la plata para sus alhajas desde fines del siglo XVI y comienzos del XVII como afirma el sacerdote jesuita Diego Rosales<sup>14</sup>.

Por último destacamos la platería gauchesca, representada por las espuelas, el cuchillo, los caroneros<sup>15</sup>, el arzón<sup>16</sup>, las cabezas de rebenque, los facones, dagas, estribos, etc.

### **Consideraciones finales**

A lo largo de este trabajo nos ocupamos de historizar el tema de las artesanías y de los artesanos que las producen. Elegimos en esta ocasión cinco artesanías que sobresalen por su elaboración, destacando que las obras realizadas traspasaron los límites de nuestro país para ser exhibidas en el exterior participando en exposiciones internacionales. Para esclarecer el tema citamos algunos ejemplos.

<sup>13</sup> Palmatoria: especie de candelero bajo, con mango y pie, generalmente en forma de platillo.

<sup>14</sup> Roberto Vega Andersen, “Historia de la Platería Argentina” en *Hilario: Artes, Letras y Oficios*.

[https://hilariobooks.com/blog-article.php?slug\\_es:historia-de-la-plateria-argentina](https://hilariobooks.com/blog-article.php?slug_es:historia-de-la-plateria-argentina)

<sup>15</sup> Caronero: facón fabricado a menudo por su enorme hoja de espada o sable, que el paisano llevaba antiguamente bajo las caronas de su recado. Se usa como arma para matar reses.

<sup>16</sup> Arzón: frente delantero o trasero de la silla de montar.

AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)  
HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA

En el año 2010, la Cancillería Argentina promocionó en Milán las artesanías argentinas con la intención de participar en *L'Artiginano in Fiera* [El Artesano en la Feria]. Fue la primera vez que nuestro país participó con un stand de 60 m<sup>2</sup> cedido por el Consulado Argentino y la misma Feria.

En el año 2016 se organizó la Feria Internacional de Artesanías en Jerusalén donde participaron los artesanos argentinos: Christian Airaudó (platería), Mario Vucetich (tejidos) y Remigio Villegas (cuero crudo).

Dos años más tarde, se inauguró la muestra itinerante “Memoria viva textil” organizada por el Ministerio de Relaciones Exteriores y Culto de la Argentina y la Embajada Argentina en China. Fue realizada por iniciativa del Fondo Nacional de las Artes, el Ministerio de Cultura y Educación y la Embajada de la República China en Buenos Aires. La exhibición reunía sesenta piezas realizadas por veinte artesanos y cooperativas de catorce provincias argentinas. Esas obras, realizadas por manos argentinas fueron exhibidas en China, Roma y Nueva York, es decir, en tres continentes.

También en 2018, la Argentina participó en la Edición 43 del “Jutzot Haiotzer, Artesanías y Étnica de todo el mundo”. Tuvo lugar en el anfiteatro Hassenfeld y el Mitchell Garden ubicados frente a la Torre de David y al pie de las murallas de la ciudad vieja de Jersulén.

Con la llegada del año 2019 se realiza la Edición 44 del Festival Internacional de Artesanías en Jerusalén. Participaron los argentinos Mario Dolledonne (instrumentos musicales), Celeste Roso (joyas artesanales), Federico Campbell (artesanía en madera) y Olga Caviella (textiles). Ese mismo año, tuvo lugar en septiembre la “London Design

Fair” (Inglaterra) y en noviembre se traslada a Berlín. (Alemania). En el stand argentino se exhibieron mascarás chané creadas por la comunidad de Campo Durán (Salta), realizadas en madera de palo borracho. También, objetos representando búhos, conejos, tucanes, yaguaretés, tigres, lechuzas y pumas.

Por último, en 2022, artesanos argentinos exhibieron sus obras en la *Floir de París*, que es la feria de artesanías más antigua de Francia, que tuvo sus inicios hace 120 años, en 1904. Allí, Argentina tuvo un stand de 54m<sup>2</sup>. Expusieron los artesanos Gabriela Pereira, de San Fernando, provincia de Buenos Aires; Henia Chiazzaro de la localidad de San Vicente, en la misma provincia, Gonzalo Rodríguez de La Pampa, la sanjuanina Guadalupe Daneri y los entrerrianos Rómulo Vidal y Mariel Avila. Asimismo, se expuso “Tesoros del Gran Chaco” en el mismo lugar.

## **Bibliografía**

- AA.VV. *Arte popular y artesanías tradicionales de la Argentina*. Serie del siglo y medio. Buenos Aires, EUDEBA, 1964.
- Amigos del Instituto Nacional de Antropología y Museo Nacional de Bellas Artes, *Exposición de Artesanías Tradicionales Argentinas*, [Catálogo], 1967.
- Cerruti, Raúl Oscar. *Manual de artesanías indígenas*, Santa Fe (Argentina), Editorial Colmegna, 1966.
- Cortazar, Augusto Raúl. *Ciencia folklórica aplicada: reseña teórica y experiencia argentina*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1976.
- Furlong, Guillermo. *Historia social y cultural del Río de la Plata 1536-1810. El transplante Cultural: Arte*, Buenos Aires, Tipográfica Editora Argentina, 1969.

- Instituto Nacional De Antropología Y Pensamiento Latinoamericano (Ciudad de Buenos Aires) y Castel Dell'Ovo (Regione Campania, Nápoles). *De Artesanías y Artesanos en Argentina*. [Catálogo exposición], 1992.
- Okulovich, Eva Isabel. *La cestería Guaraní-Mbya de la Argentina. Cosmología, materiales, tecno-espiritualidad e imagen del arte actual*. Posadas, Editorial Universitaria de Misiones, 2015.
- Pistone, J. Catalina. “Las artesanías y los artesanos del Río de la Plata”. Centro de Estudios Hispanoamericanos. *Sumario Revista América N. 9*. Santa Fe de la Veracruz, Santa Fe Capital, 19 pp.
- Rolandi, Diana, Perez de Micou, Cecilia y García, Silvia. *Tramas del Monte Catamarqueño. Arte textil de Belen y Tinogasta*. Buenos Aires, Asociación Amigos del Instituto Nacional de Antropología, 2006.
- Sánchez, Marta. *La Plata del Plata* [catálogo]. Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, sin fecha, pp. 9-10.
- Secretaría de Cultura, Presidencia de La Nación, Organización de los Estados Americanos. *Exposición Artesanías Argentinas*, [Catálogo], sin fecha.
- Vega Andersen, Roberto. “Historia de la Platería Argentina”, en *Hilario: Artes, Letras y Oficios*.  
[https://hilariobooks.com/blog-article.php?slug\\_es:historia:actasplateria.argentina](https://hilariobooks.com/blog-article.php?slug_es:historia:actasplateria.argentina)



## Apéndice Documental

### Imaginería

En la Capilla de San Roque, ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, se pueden apreciar las obras del artista portugués Manuel Díaz que trabajó en nuestro país desde 1764 hasta su muerte.



*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



Retablo del Cristo de la Humildad y la Paciencia. ¿Atribuido al indio José? Por su factura parece provenir de Sevilla. Basílica del Pilar, Ciudad Autónoma de Buenos Aires



Manuel de Coyto, artista portugués. Santo Cristo de la Catedral de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Arte luso-brasileño – siglo XVII



Buenos Aires en el siglo XVII. Exposición en el Museo Isaac Fernández Blanco de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Se observan varias imágenes religiosas, una grande de vestir sobre la repisa junto a algunas pequeñas en el mismo lugar y otras dos sobre la mesa de la derecha debajo de una bella pintura al óleo.

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



Retablo de viaje. Su autor fue el imaginero Hermógenes Cayo (1907-1968), nacido en Jujuy, en la localidad de Miraflores de la Candelaria, perteneciente al Departamento de Cochino.



Capilla de San Roque, Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Erigida a partir del siglo XVII. Reconstruida por el Arq. Antonio Masella (1751). Remodelada en 1911. Incendiada en 1955 fue restaurada en los años 1963/1964. Las imágenes religiosas son maravillosas obras de arte realizadas por el artista portugués Manuel Díaz que se radicó en nuestro país.



Niño Dios bendicente, Hermógenes Cayo, 22cm de alto. Bendice con la mano derecha y en la izquierda sostiene el orbe coronado en cruz de plata.

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



Foto de Hermógenes Cayo y crucifijo realizado por él, de 32cm de alto. Cristo con tres clavos, cuerpo de cardón y piernas de madera. Les espinas de la corona son de cardón.



Ramón Cabrera, imaginero correntino, fines del siglo XIX

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

## **Tejido**



Poncho chiriguano realizado en telar vertical siglo XIX  
Colección Museo de Motivos Populares José Hernández





Artesana Berta Ponce - Tejido

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

## **Alfarería**



Cultura de la Aguada - Museo de Ciencias Naturales de La Plata

La cerámica de La Aguada fue reconocida a fines del siglo XIX a partir de objetos cerámicos en los que sobresalía la imagen de un felino. Se desarrolló en la región fronteriza entre las provincias de Catamarca y La Rioja, entre el 600 y 900 d.C.



En el pueblo alfarero de Casira, en la Puna, Jujuy, se produce cerámica que posee importante valor cultural y económico para la región.



Máscara contemporánea – Neuquén

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



Quetro: pieza tradicional de la cultura mapuche hecha con arcilla.  
La palabra *quetro* en mapundung significa “Jarro Pato”.

## Cestería



Artesanas mbya-guaraní<sup>17</sup>

<sup>17</sup> Los mbyás o mbyás-guaraní son una fracción del pueblo guaraní que habita en la provincia de Misiones, el Paraguay y el sur de Brasil. Una comunidad emigrada hace pocas décadas se estableció en el Uruguay.

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



Canasto con asas en tejido natural

## Platería



- 1) Par de estribos porteños del siglo XIX, c.1890. Platero F. Ferreira
- 2) Antiguas vinajeras del Alto Perú, siglo XVIII
- 3) Antiguo chambao de guampa porteño, Buenos Aires, mitad del siglo XIX, 19 cm.
- 4) Antiguo chambao de guampa, Entre Ríos, mitad del siglo XIX, 19 cm. de largo
- 5) Facón caronero pampa de hojas de sable, 65 cm. de largo

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*



- 1) Par de antiguos sahumadores porteños, mitad del siglo XIX, 21 cm. de alto
- 2) antiguo sahumador porteño de la Época Federal, punzón platero Cándido Silva. Buenos Aires, alto 25 cm.



## Artesanía Contemporánea



Oscar Condorí- Cerámica negra- Cafayate – Salta



Juan Francisco Roca – Cuchillo

**Anexo**  
**El Doctor Augusto Raúl Cortazar. Su actuación en  
el Fondo Nacional de las Artes (1958-1973)**

En este trabajo nos ocupamos de una personalidad destacada en el mundo de la cultura, que brilló por su sencillez y se ocupó de difundir los aspectos significativos de las artesanías populares y las tradiciones folklóricas, contribuyendo de esa manera a su propagación y a su puesta en valor.

Se trata de un hombre singular que supo trascender por sus conocimientos e investigaciones, pero también por su bonhomía, es decir, por su afabilidad, sencillez, bondad y honradez en el carácter y en el comportamiento, y por el respeto a los hombres y mujeres humildes que habitan nuestra nación.

Existe una palabra que define al Dr. Cortazar y es el término “humanista”, entendiéndolo por ello a la persona que manifiesta un alto interés por la cultura del conocimiento que desarrolló a través de su profesión en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, en el Centro de Estudios Folklóricos de la Universidad Católica Argentina que ahora lleva su nombre, y en la Escuela Nacional de Danzas Folklóricas Argentinas.

Según palabras de Josefa Sabor: “Cortazar honró tanto la literatura como el folklore y le dedicó desde 1930 hasta su muerte unos cuarenta años [...]”. Además expresa que “fue un caballero cristiano”.

Del mismo modo, compiló y editó catálogos bibliográficos sobre temas de folklore argentino donde incluyó trabajos de alumnos, docentes, ayudantes de cátedra y becarios. Todo ello significó un gran aporte para los investigadores.

### **El Fondo Nacional de las Artes como centro difusor de cultura**

El Fondo Nacional de las Artes, que actualmente pertenece al Ministerio de Cultura de la Nación, fue creado en el año 1958. Su objetivo inicial, como el que tiene en la actualidad, es prestar apoyo económico para fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales en todo el territorio de la República Argentina.

Para lograr sus propósitos la institución organiza principalmente exposiciones de arte, artesanías, concursos literarios, becas, premios y distinciones.

En sus comienzos, la administración del Fondo estuvo a cargo del presidente Dr. Juan Carlos Pinasco (1958-1973). Se agregaban 12 vocales, designados por el Poder Ejecutivo Nacional, que presidían las comisiones: Augusto R. Cortazar, Victoria Ocampo (1958-1973), Julio E. Payró, Emilio Villalba Welsh y Héctor Basaldúa, entre otros. Duraban cuatro años en sus funciones.

A ellos se sumaban otros dos vocales nombrados por sus propias instituciones: el Director General de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación y un representante del Banco Central.

## **El Dr. Augusto Raúl Cortazar en el Fondo Nacional de las Artes**

A fines de la década del '50 se vivían aires de renovación cultural y se percibía la necesidad de la difundir las manifestaciones artísticas que caracterizaron luego a la década del '60.

El Fondo Nacional de las Artes se transformó en un centro de irradiación de las humanidades, de las artes plásticas, de la música, de la danza, del cine, del teatro y del folklore que florecieron paralelamente con la creación de este organismo.

En 1958, el Dr. Cortazar integró el Directorio de la institución ejerciendo la presidencia de la Comisión de Expresiones Folklóricas. Allí surgieron las ideas y los proyectos que constituyen su legado y que pasamos a recordar. Contó en la década del 70 con tres colaboradoras inolvidables: las profesoras Luisa Traverso, María Mondragón y María del Carmen Lauría, que luego sería directora del Museo Municipal de Motivos Populares José Hernández.

En 1967 se adoptó con carácter permanente el Régimen para el Estímulo de las artesanías y ayuda a los artesanos pergeñado por Cortazar. Seguidamente, se determinaron y organizaron las tareas para levantar el “Censo Nacional de Artesanos”. Se decidió la contratación de artesanos calificados, propuestos por los técnicos folkloristas, para que realizaran piezas artesanales de acuerdo a la tradición del lugar donde habitaban.

Con el propósito de difundir los oficios artesanales entre las futuras generaciones, los artesanos se comprometieron a trabajar con un aprendiz o ayudante.

Por otro lado, el costo de la pieza debía ser justo y equitativo y se determinaba en base a un acuerdo entre el técnico folklorista y el artesano. Si el objeto producido se destacaba por sus méritos artísticos, el Fondo Nacional de las Artes se reservaba el derecho de adquirir un número de piezas mayor al acordado.

Los artesanos que descollaran por su técnica y que trabajaran a la usanza de su región, serían inscriptos en el “Registro de honor de artesanos representativos” distinguiéndolo como personalidades representativas de la cultura popular, y recibirían un diploma que así lo acreditara. Dicha inclusión les permitiría solicitar préstamos a la institución para comprar herramientas o materias primas. Así, se aseguraba la calidad de la producción y su continuidad.

También, se contrataron técnicos folkloristas con títulos y antecedentes en la especialidad para que registraran el Censo Nacional de Artesanos. Dichos especialistas debían entregar al Fondo Nacional de las Artes un relevamiento fotográfico en blanco y negro y otro en color, donde se apreciara al artesano, a su ambiente, a su familia, como así también las artesanías realizadas en las distintas etapas de su elaboración.

Se entrevistó a los artesanos quienes, en menos de 30 minutos de grabación, relataban sus experiencias de vida en relación a su trabajo. De igual manera, los técnicos folkloristas debían colaborar con la institución en la organización de exposiciones representativas de artesanías argentinas.

### **Serie de diapositivas “Folklore Argentino en Imágenes”**

Este proyecto compuesto por cien diapositivas y dos cuadernillos con comentarios y referencias tuvo dos ediciones. La primera serie dedicado al Noroeste Argentino (1967) y la segunda al Ambiente y vida popular en la Patagonia (1971).

Ese material se realizó para difundir en la ciudad de Buenos Aires los aspectos auténticos de las expresiones folklóricas. Las series se prestaban para proyectarlas en escuelas primarias, colegios secundarios, museos y toda entidad cultural que lo solicitara.

### **Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas**

Otro aspecto de la especialidad que no eludió el Dr. Cortazar fue la función que tuvo como asesor y coordinador del Relevamiento Cinematográfico de Expresiones Folklóricas que concretó la realización de 23 películas documentales etnobiológicas realizadas por el director Jorge Prelorán. El Fondo Nación de las Artes le otorgó al realizador un subsidio por la coproducción de una serie de veinte películas sobre el folklore argentino que insumió cuatro años recorriendo todo el país. Ese cine, de carácter antropológico, es una de las tantas herramientas que usan los antropólogos para comprender la vida en comunidades, sus relaciones sociales, su cultura y su historia.

### **Reflexiones finales**

Para cerrar el tema, debemos recordar cuáles fueron las razones que llevaron al Dr. Cortazar a elaborar un plan para la recuperación del

patrimonio antropológico que se iba perdiendo lentamente, y corría peligro de desaparecer.

Uno de los tantos problemas que padecían los artesanos fue la desesperanza porque frecuentemente eran víctimas de engaños. Entonces, abandonaban el trabajo artesanal y se iban a probar suerte en las grandes ciudades como empleados sin oficio o si eran mujeres como mucamas.

También, entorpecía su labor la falta o escasez de materia prima para la realización de las artesanías, como así también, la participación de intermediarios.

Tampoco se puede olvidar que el relevamiento cinematográfico de las expresiones folklóricas tuvo en Jorge Prelorán al aliado más importante. Cortazar acompañaba al cineasta cuando filmaba y recorrían las provincias argentinas en busca de historias de vida, costumbres y artesanías.

Al mismo tiempo, no se puede dejar de pensar cuántos años han transcurrido desde la elaboración y la puesta en práctica de los proyectos del Dr. Cortazar para el Fondo Nacional de las Artes. ¿Medio siglo? No, mucho más, exactamente 64 años.

Ninguno de los dos protagonistas vive, sin embargo su obra sigue vigente y es un ejemplo a seguir por las nuevas generaciones que desean estudiar el patrimonio cultural antropológico.

## **Bibliografía**

- Cáceres, Germán, “Crítica del film *Huellas y memoria* de Jorge Prelorán”, en *La máquina de escribir, blog de actualidad y cultura*. Aníbal Jorge Sciorra Editor, 24 de octubre de 2010.
- Campo, Javier, “Tensión en el terreno etnográfico: el pensamiento de Jorge Prelorán”. en *Significôo. Revista de Cultura Audiovisual*, vol. 46, N. 52. São Paulo, Escuela de Comunicaciones y Artes, Universidad de San Pablo, 2019.
- Cortazar, Augusto Raúl, *El folklore argentino y los estudios folklóricos: reseña esquemática de su formulación y desarrollo*, Buenos Aires, El Ateneo, 1969.
- Cortazar, Augusto Raúl, *Esquema del folklore. Conceptos y métodos*, Buenos Aires, Columba, 1959.
- Cortazar, Augusto Raúl, *Andanzas de un folklorista*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Cortazar, Augusto Raúl, *Folklore y Literatura*, Buenos Aires, Eudeba, 1964.
- Cossalter, Javier. “El Fondo Nacional de las Artes y el cortometraje Argentino: modernización cultural y estética”, Memoria Académica, *Sociohistórica* La Plata, U.N.L.P – FaHCE, N. 402017.
- Fondo Nacional de las Artes, *Catálogo de la Primera Exposición Representativa de Artesanías Argentinas*, Buenos Aires, 1968.



- Fondo Nacional De Las Artes, *Lo simple, lo bello, lo útil: La mirada de Augusto Raúl Cortazar sobre las artesanías argentinas, catálogo*, Buenos Aires, Casa de la Cultura Victoria Ocampo, 2018.
- Pesoa, Lucila, *Patrimonio de artesanías del Fondo Nacional de las Artes*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2019.
- Prelorán, Jorge, *El cine etnobiográfico*, Buenos Aires, Ed. Catálogos, 1969.
- QUIROZ, Nélica A., *Antecedentes De Estudios A Investigaciones Sobre Artesanías En La Argentina*, Buenos Aires, Consejo Federal de Inversiones, 1992.
- Rivera, Fermín (Dir.), *Huellas y memoria de Jorge Prelorán*, película argentina, 2009.
- ROSSI, Juan José (Comp.), *El Cine Documental Etno-Biográfico De Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Búsqueda, 1987.
- TAQUINI, Graciela, *Jorge Prelorán*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1994.

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

**Apéndice fotográfico documental**



Jorge Prelorán  
Realizador cinematográfico

**Cerámica**





## Telar



## **Ontología, drama y acción ritual entre los Toba taksek del Chaco central**

*Ezequiel Ruiz Moras*

El rasgo fundamental que caracteriza la actividad ritual es lo que E. Goffman<sup>1</sup> ha dado en llamar “acción dramaturgica”.

Las acciones dramaturgicas son manifestaciones simbólicas que se inscriben en un proceso ritual bajo la forma de la acción ritualizada. J. Habermas<sup>2</sup> en su intento de extender y superar la dicotomía teleológico-estratégica de la acción, planteó un análisis de los tipos básicos concurrentes de acción social, en términos de acción dramaturgico-comunicativa, identificando: a) el concepto de acción teleológica donde “el actor realiza un fin o hace que se produzca el estado de cosas deseado eligiendo en una situación dada los medios más congruentes y aplicándolos de manera adecuada”; b) la acción estratégica donde “el actor elige y calcula medios y fines desde el punto de vista de la maximización de utilidad o de expectativas de utilidad; c) la acción regulada por normas donde “el comportamiento de los miembros de un grupo social orienta su acción por valores comunes”; d) la acción dramaturgica donde “la auto-escenificación (en palabras de Goffman) no implica un comportamiento expresivo espontáneo, sino una estilización de la expresión de las propias vivencias hecha con vistas a los

<sup>1</sup> E. Goffman, *La presentación del yo en la vida cotidiana*, Buenos Aires, Amorrortu, 1978.

<sup>2</sup> J. Habermas, *Teoría de la acción comunicativa*, Madrid, Taurus, 1989.

espectadores” y, e) la acción comunicativa donde “las relaciones de un actor con el mundo se expresan por medios lingüísticos en términos de eficacia comunicativa y simbólica”. Desde esta perspectiva, en toda dimensión procesual de la acción social, concurren diferentes modos o lógicas de la acción simbólica.

Retomo la noción de *communitas* que V. Turner<sup>3</sup> recupera del *comitatus*, tematizado por el filósofo M. Buber<sup>4</sup>, quien la identifica como la modalidad preponderante de las relaciones sociales en tanto vinculación ontológica e intersubjetiva. El énfasis en el concepto de *communitas* resalta, en el contexto de la acción ritual, la dialéctica entre la dimensión estructural y la dimensión anti-estructural (representada en los ritos de pasaje por la persona liminal).

A la clásica clasificación turneriana de la *communitas* en existencial o espontánea, normativa e ideológica agregaría las dimensiones ontológica, epistémica y normativa. Por dimensión ontológica de la *communitas* entiendo la vinculación existencial e intersubjetiva entre los existentes; por dimensión epistémica los modos referenciales en que se representa simbólicamente la vinculación entre los existentes y el mundo socialmente percibido y, por dimensión normativa el régimen de prescripciones estrategias e ideologías particulares que eventualmente se ejercen en situaciones coyunturales en el devenir histórico de la comunidad. Si bien estas tres dimensiones de la *communitas* se implican mutuamente, la dimensión ontológica es fundamental para comprender los aspectos procesuales de lo epistémico y lo normativo. Por lo tanto, se puede visualizar en el proceso ritual una oscilación entre, por un lado, la

<sup>3</sup> V. Turner, 1988. *El proceso ritual*, Madrid, Taurus, 1988.

<sup>4</sup> M. Buber, 1972. *Yo y Tú*. Nueva Visión. Buenos Aires.

relación entre los seres y, por el otro, la relación entre **personas sociales** que paralelamente crean/producen modos intersubjetivos de referirse al mundo en función de los contextos en los que se actualizan y legitiman como *drama* sus performances culturales y sentidos ontológicos del estar en términos de acción simbólica. Dichas dimensiones se configuran a modo de un ensamble co-participando a nivel de la vida práctica o *habitus*. Paralelamente, en contextos altamente significativos como lo rituales, las modalidades que asume cada dimensión se dinamizan y se complejizan. A la vez que es dinámica, la *communitas* es crítica; es decir que está sujeta más que a una perpetua condición de estabilidad (emocional, taxonómica, política) a una recurrente condición de inestabilidad.

Esta modalidad crítica de la *communitas* organizada en términos de fases de separación, liminalidad y re-agregación estructural caracteriza los ritos de pasaje estableciendo una dialéctica cuyos polos son por un lado la *communitas* y por el otro la estructura. Precisamente la fase liminal de los ritos de iniciación, en tanto un “entre” pone en crisis lo ontológico, lo epistémico y lo normativo/ideológico. Este *a mitad de camino* entre el ser y el no ser, entre saber o no saber qué y quién es uno y, que lugar o posición cumple en la sociedad refleja que la *communitas* es marcadamente traumática. El proceso dialéctico de pasaje de la estabilidad a la inestabilidad es un fenómeno dinámico por el cual los hombres pasan de la estructura a la *communitas* para volver a una estructura revitalizada por la experiencia de la *communitas*. Esta dialéctica crítica se sustenta en la idea de que existe un vínculo genérico entre los hombres, así como un sentimiento relacional de cómo producto de hombres o existentes viviendo dramáticamente el proceso social.

La liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión (M. Douglas<sup>5</sup>). La producción cultural de identidad está más ligada a un proceso de constitución crítica y en constante revitalización que a la consolidación o adecuación a un determinado modelo de interacción. Dicho proceso de constitución crítica asume la forma del trauma y el *drama* ontológico (I. Hallowell<sup>6</sup>).

El ritual cumple una función anti-estructural, cual es la de presentar un estado de *communitas* frente a la estructura instituida vigente en el sistema de parentesco y los sistemas de liderazgo políticos. La acción ritual, entendida en términos de una tensión entre la línea estructuralmente dominante y la línea sumergida o del **poder de los débiles** se desenvuelve en términos de un **drama social**, es decir: un estado de conflicto o tensión entre principios socio-simbólicos de polarización de sentidos y significados cosmológicos y existenciales que concurren en la *arena social*. La acción ritual produce símbolos que incitan a la acción, son generadores de acción social.

<sup>5</sup> M. Douglas, 1973. *Pureza y peligro*, Madrid, Siglo XXI, 1973; Ídem, *Símbolos naturales*, Madrid, Alianza, 1978.

<sup>6</sup> I. Hallowell, *Ojibwa ontology, behavior and world view*. Columbia University Press, 1960.

Los rituales de iniciación shamánica o, en rituales de curación de una enfermedad, entre los Qom taksek la *communitas* y sus modalidades crítico-dramatúrgicas, constituyen contextos socio-culturales altamente significativos en la compleja dinámica procesual de la acción simbólica. En relación con los rituales de iniciación shamánica, la adquisición de poder conlleva un trabajo de apropiación gradual y traumática en la experiencia onírica. La posibilidad de acceder a la condición de /pi'ioGonaq/ se revela a través del sueño o del encuentro ocasional del elegido con algún espíritu auxiliar / (generalmente cuando se incursiona en el monte para cazar) o mediante la incorporación y asimilación del poder de un tercero (padre, tío o abuelo) generalmente por medio de la saliva o por medio de objetos calificados como poderosos. En el primer caso, el espíritu elige a una persona y le propone la donación de un poder.

Al iniciado, a su vez, se le presenta una disyuntiva; o bien rechazar el ofrecimiento o hacerse cargo de la elección y de la consecuente recepción del poder. Si opta por la segunda y accede a la donación de poder deberá someterse a un período de pruebas y encuentros con su espíritu auxiliar que van desde ayunos y purificaciones orgánicas, continencia sexual, aprendizaje de las marcas y señas del espíritu hasta la demostración de la consustanciación del poder recibido en la prueba final del /nawe epaq/ o árbol de iniciación shamánica, donde el iniciado debe demostrar ante los espíritus y ante los otros iniciados si es capaz de pasar con éxito las sucesivas etapas de la prueba, que por otra parte se resuelven de dos maneras extremas posibles; el éxito o el fracaso. Lo uno conlleva el afianzamiento de la salud y la vida del /pi'ioGonaq/, mientras que lo otro conduce a la pérdida de la salud y aún a la posibilidad de la desaparición física.



La confirmación de la condición shamánica posibilita que la persona posea la facultad de oscilar entre el mundo de los seres humanos conocidos (parientes, aliados, extranjeros/realidad ordinaria) y el mundo de los seres no-humanos (realidad extra-ordinaria). Existe pues, una doble vinculación entre el período liminal propio del estado de apropiación progresiva del poder y la condición alternante de *personae* liminoide bajo la forma de un atributo ontológico.

Tomando como parámetro las dimensiones referidas (E. Ruiz Moras<sup>7</sup>), las modalidades de la *communitas* implicarían: a) dimensión ontológica, es decir, la oscilación entre ser y el no ser en el período de la iniciación ritual sustentada en un frágil equilibrio que tiende a la desestabilización ontológico/existencial (trauma de la aceptación o rechazo de la donación de poder, drama existencial por el éxito o el fracaso en el trabajo de apropiación y demostración del poder o, posibilidad de la vida o de la enfermedad/muerte; drama perpetuo de la condición existencial de liminoide). Ser y poder, mantenimiento /acrecentamiento de poder para reafirmar la condición de existente es la lábil dinámica ontológica de los shamanes; b) dimensión epistémica: el drama de la consustanciación ontológica implica el trabajo de conocimiento de las cosas del mundo; y ese mundo es el de los seres humanos conocidos y el de las entidades poderosas o espíritus. Conocer las /señas del mundo/, como dicen los shamanes, significa entender el lenguaje y los códigos simbólicos y prácticos de la donación de poder.. Por lo tanto, el andamiaje epistémico de los shamanes, forjado en el trauma y en el sufrimiento de la condición liminoide, revitaliza, en razón

<sup>7</sup>E. Ruiz Moras, “Los rostros del tiempo: acerca de los modos culturales de percibir la temporalidad”, en *II Congreso Argentino de Americanistas*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Dunken, 1998: 189-198.

de su dinámica inherente, las visiones del mundo del grupo en términos de generación/actualización de identidades abiertas, es decir, de configuraciones heterogéneas de la experiencia-en-el-mundo; c) dimensión normativa/ideológica: el proceso de des-agregación, diferenciación y re-instalación social característica de los rituales de iniciación conlleva la necesaria revitalización de la estructura normativa y de las formulaciones ideológicas. En el contexto de la acción ritual se dinamiza el sistema de status, los mecanismos locales de adhesión y de liderazgo, así como las ideologías seculares y políticas en términos de “estructura de coyuntura” (M. Sahlins<sup>8</sup>) en términos de realización práctica de las categorías culturales en el contexto histórico de naturaleza procesual.

En este sentido, la identidad individual y/o grupal se configura en y a través del ensamble de las tres dimensiones señaladas, precisamente porque en su propia dinámica está el germen de sus modos de legitimación. *Communitas* e identidad son conjuntivas; necesitan de la concurrencia de sus aspectos de organización respectivos para legitimarse en términos de acción simbólica. Retomo aquí el concepto de *habitus* en el sentido que lo utiliza P. Bourdieu<sup>9</sup>, a saber, como un conjunto de disposiciones que lleva a determinadas personas a actuar y a reaccionar de determinadas maneras, subrayando que dichas disposiciones generan prácticas, percepciones y actitudes no necesariamente coordinadas o gobernadas por alguna regla.

<sup>8</sup> M. Sahlins, *Islas de Historia*, Barcelona, Gedisa. 1997.

<sup>9</sup> P. Bourdieu, *Language & symbolic power*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1991.

En este caso, los taksek generan su propio *habitus* en función del frágil, lábil y dinámico desenvolvimiento de sus prácticas rituales y simbólicas. Las disposiciones estructurales son funcionales de las modalidades recurrentes pero contingentes de la *communitas*. Esta oscilación entre *communitas* y estructura les permite a los taksek mantener vigente su sistema cosmovisional en el sentido de que un eventual desequilibrio o la preponderancia de lo uno hacia lo otro se evita, precisamente en el *habitus* o en el plano de la eficacia simbólica (C. Lévi-Strauss<sup>10</sup>) en contextos procesuales de estructura de la coyuntura y mito-praxis.

En el caso de los rituales curativos el *habitus* es básicamente performativo (R. Schechner & W. Appel<sup>11</sup>) lo que implica que el proceso de la curación es *communitas* hecha performance. Los shamanes taksek son plenamente conscientes que el acto de curar es sólo un momento del “trabajo de la enfermedad” y tal vez el más insignificante. El proceso de la curación implica: el conocimiento por parte del /pi’ioGonaq/ de que un miembro del grupo está enfermo, los comentarios públicos que éste hace sobre las posibles causas del estado de enfermedad, la convocatoria explícita de los familiares del enfermo, la consulta previa a los espíritus auxiliares o *dueños* /lowanek pi’/ con el propósito de indagar acerca de las características de la enfermedad/daño, formulación del diagnóstico, la preparación de los objetos shamánicos y eventualmente de alguna medicina, el encuentro con el enfermo, la detección del lugar donde se aloja la enfermedad o “el bicho” bajo el efecto extático, la recitación de

<sup>10</sup>C. Lévi-Strauss, “La eficacia simbólica”, en *Antropología Estructural*. Buenos Aires, EUDEBA, 1968.

<sup>11</sup> R. Schechner & W. Appel, *By means of performance*. Cambridge University Press. 1991.

las palabras con poder reveladas por su espíritu auxiliar, la succión del bicho, la destrucción de su cabeza y el almacenamiento de éste en su calabaza ritual, la progresiva salida del estado extático y el consecuente período de recuperación de la extenuación sufrida.

Este trabajo shamánico es literalmente un “lucha” entre el /pi’ioGonaq/ y sus espíritus auxiliares /itaGaiaGawa/ y las entidades que provocaron la enfermedad e introdujeron el /bicho/ en las entrañas de la persona objeto del daño; lo que conlleva la posibilidad del éxito o el fracaso de la terapéutica. Esta representación dramática de la lucha entre los shamanes y sus espíritus entre sí se focaliza en el papel activo del /pi’ioGonaq/, pero reviste más precisamente el rasgo de drama social bajo la forma de una crisis vital. Por lo tanto, el enfermo no es el único afectado, sino que el grupo también lo está. B. Myerhoff<sup>12</sup> indica que la resolución de las crisis existenciales re-instalan en la vida determinadas formas de identidad, a lo cual agregaría que dichas formas de identidad personal y/o grupal, devienen periódicamente revitalizadas como correlato de las crisis existenciales y se configuran por medio de rasgos multiformes, multifuncionales y coyunturales.

En los rituales curativos la dimensión ontológica de la *communitas* implica que los referentes de la relación Yo/Tú se tornan más difusos en virtud de que la alternancia de los mismos varía en relación con quien interpreta la acción ritualizada. M. Buber<sup>13</sup> refiere a una relación entre personas totales y concretas tal como es el caso del /pi’ioGonaq/ y el enfermo. La dimensión dramático-simbólica de los existentes, durante la

<sup>12</sup> B. Myerhoff, *Number our days*, New York., Dutton, 1978.

<sup>13</sup> M. Buber, 1972, ob. cit.

fase estrictamente terapéutica, se caracteriza por una tensión o *lucha ritual* de liminalidad ontológica. El éxito de la terapéutica genera el fortalecimiento del estado de existente, mientras que lo contrario produce su debilitamiento. De allí que la resolución positiva de los rituales curativos regenera el *ethos* del grupo y legitime las prácticas, así como las cosmovisiones. La fragilidad existencial que conllevan las sociedades cazadoras-recolectoras hace que éstas pugnen por evitar el debilitamiento de su estado de existencia; ya sea a través de la explotación política del acontecimiento mediante el sistema de alianzas, las crisis revitalizantes de los rituales de regeneración comunitaria, la actualización coyuntural del sistema de creencias mitológico o el afianzamiento contingente de las prescripciones y condicionamientos normativos.

M. Buber<sup>14</sup> evoca la expresión histórico-simbólica de un “nosotros esencial” que involucra todas las posibles relaciones entre los existentes de una comunidad, pero como bien señala V. Turner<sup>15</sup>, este “nosotros esencial” tiene un carácter liminal y pasajero ya que su persistencia implicaría institucionalización y repetición, mientras que la comunidad es siempre una experiencia única y, por consiguiente, de carácter socialmente pasajero contingente y coyuntural.

Los rituales de crisis vitales y las situaciones de *communitas* (inherentes a ellos) son generadores de identidad y necesitan configurarse en el *habitus* del grupo, en sus ciclos de drama existencial. Entre los shamanes taksek los ciclos vitales están íntimamente relacionados con la obtención, mantenimiento y acrecentamiento de poder /haloik/. La transferencia y la comunicación de los *sacra* que, siguiendo a V.

<sup>14</sup> M. Buber, 1972, ob. cit.

<sup>15</sup> V. Turner, *La selva de los símbolos*, Madfrid, Siglo XXI, 1980.

Turner<sup>16</sup>, constituye el núcleo fundamental de la cuestión liminar, envuelve en mayor o en menor medida el *habitus* de la sociedad. Los *sacra* pueden comunicarse por exhibiciones (lo que se muestra), acciones (lo que se hace) e instrucciones (lo que se dice). De tal modo que, en el contexto del proceso ritual de iniciación y de curación, las dimensiones de la *communitas* se manifiestan en estos modos esenciales de la liminalidad que, en tanto regeneradores del *ethos* y de la cosmovisión, configuran identidades abiertas en constante proceso de producción simbólica. Sin embargo, dicho proceso es complejo y se desenvuelve de manera heteroforme, de manera crítica y ontológicamente divergente.. En los rituales de iniciación shamánica la relación Yo/Tú se establece entre un /pi'ioGonaq/ y una entidad no humana y se cimenta en la adecuación del iniciado al sufrimiento periódico de las crisis existenciales, así como en el aprendizaje gradual de la naturaleza de los *sacra*.

El carácter transformatorio del ritual refuerza la idea de que por medio de éste se revitaliza y no siempre armónicamente lo ontológico, lo moral, lo cosmovisional así como lo político, lo normativo y lo ideológico. Los taksek recurren a las crisis revitalizantes para legitimar sus modos culturales y coyunturales de *communitas*. V. Turner<sup>17</sup>, señala que, tanto para los individuos como para los grupos, la vida social es un tipo de proceso dialéctico que comprende una vivencia sucesiva de lo alto y lo bajo, de la *communitas* y la estructura, de la homogeneidad y la diferenciación, de la igualdad y la desigualdad. La sociedad está configurada por múltiples *personae*, grupos y categorías, cada uno de los cuales tiene su propio ciclo de desarrollo; siendo que en un momento

<sup>16</sup> V. Turner, 1988, ob. cit.

<sup>17</sup> V. Turner, 1988, ob. cit.

determinado coexisten numerosas titularidades de posiciones fijas con numerosas transiciones de una posición a otra.

En otras palabras, durante su experiencia vital cada individuo se ve expuesto alternativamente a la estructura y a la *communitas*, a los estados y a las transiciones. La acción dramaturgica es pues, el vehículo privilegiado por medio del cual se legitiman intersubjetivamente las prácticas y las cosmovisiones. El poder /haloik/ shamánico, la jefatura política, las referencias al mundo ordinario y extra-ordinario, la adhesión religiosa o los mecanismos de movilidad social se co-implican de tal modo que ninguno de ellos pueda llegar a institucionalizarse o a convertirse en un patrón ideológico constante ni definitivo. Su *modus operandi* es relacional y procesual. De allí, que su dialéctica intrínseca genere un *modus vivendi* o *mundo de la vida* orientado a la producción cultural de identidades abiertas, multívocas y expuestas a eventuales transfiguraciones de la *mito-praxis* en el devenir coyuntural socio-histórico.

## RESEÑA

MARTA SILVIA RUIZ, *Dr. Augusto Raúl Cortazar. Su vida, obra y legado*, Vicente López, El Escriba, Colección Semblanzas, 2024, 88 pp. Libro digital.

Es muy oportuna esta publicación, al cumplirse en este 2024, 50 años de la muerte del Maestro.

Se trata de una presentación breve y concisa, adecuada para acompañar un primer acercamiento a la figura de Cortazar, tanto a nivel docente como de público en general, acompañada de imágenes y una bibliografía selecta al final.

Se inicia con un “Prólogo a dos voces”, con el aporte de Isabel y Clara, quienes manifiestan:

“Ante el significativo aniversario de la partida de nuestro padre (un “Pentecostés” de años), y la propuesta de Marta Silvia Ruiz de colaborar en esta serie de Semblanzas, es para nosotras un honor y un placer poder aportar nuestro testimonio de “hijas” de Augusto Raúl Cortazar. Ancianas y memoriosas, sólo diremos algo de lo que nuestro padre nos dio además de la vida, algo que es sólo un vislumbre de la inabarcable riqueza que recibimos de él” (p. 7)

Sigue un relato vívido y personalísimo de ambas acerca de la vida y trayectoria de su padre.



La siguiente sección (p. 15), se inicia con una “Semblanza” de la autora, también en tono personal, sobre su acercamiento al Maestro, reconociéndose heredera de su legado sobre Folklore Aplicado, y la ayuda recibida de Olga Latour. Explica con cuidado y detalle la propuesta didáctica que se llevó a cabo desde la década de los sesenta, incluyendo los aspectos normativos, y “El derecho de los alumnos de los niveles obligatorios del sistema educativo a conocer el folklore como bien cultural nacional” (p. 17).

Otros aspectos del tema son abordados en las secciones siguientes. En primer lugar, “Discípulos y amigos” (dando referencias biográficas de cada uno): Carlos Dellepiane Cálcena (que aporta una “Semblanza” del Maestro), Beatriz Durante (con su “Homenaje al Doctor Augusto Raúl Cortazar”), Olga Fernández Latour de Botas (con su “Semblanza”) y Claudia Forgione (presenta su autobiografía y “Con entrañable recuerdo”),

La segunda sección se refiere a Instituciones y Asociaciones, con los aportes de Claudia Liliana Cusi Grau (información personal), Escuela Augusto Raúl Cortazar (presentación institucional “Hacemos vivo un legado” con varias fotos de sus actos y facsímiles documentales), Teresa Beatriz Barreto (informe personal), Asociación Argentina De Estudios Folklóricos “Doctor Augusto Raúl Cortazar” (informe institucional de su historia y de su fundadora-presidente Elena Rojo, con fotos de los actos).

Se mencionan luego las instituciones que llevan el nombre del Maestro: la biblioteca central de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; una sala de la Biblioteca Nacional; la biblioteca y archivo del Instituto de Folklore y Literatura regional dependiente de la Universidad de Salta (las hijas le donaron en 1991 la biblioteca y los archivos

*AUGUSTO RAÚL CORTAZAR (1910 - 1974)*  
*HOMENAJE – RECORDATORIO A 50 AÑOS DE SU PARTIDA*

documentales y fotográficos de Cortazar), la feria nacional de artesanías argentinas y arte popular Dr. Augusto Raúl Cortazar, el Mercado artesanal de Salta y calles en las Provincias de Salta y Córdoba.

En la tercera sección la propia autora presenta su aporte: autobiografía con elenco de publicaciones, imágenes y facsímiles documentales y su escrito específico “Dr Augusto Raúl Cortazar. Su vida, obra y legado”. Analiza los factores políticos y personales que a pesar de su valía, determinaron su alejamiento de la Universidad y fragmentos de su obra póstuma que señalan el interés del Maestro por las jóvenes generaciones y cómo inculcarles el aprecio, el cultivo y la defensa del folklore, pero concluyendo con prudencia:

“Y concluyo esta semblanza confesando que no puedo representar con certeza el contenido del mensaje que hipotéticamente el Dr. Cortazar dejaría a las generaciones actuales; tal vez intuir, a través de su extensa y riquísima historia de vida, un significado probable, similar a lo expresado en los testimonios de quienes recurrían a él para orientación y consejo: sentir profundamente la vocación, dedicarse con amor al llamado de nuestro corazón” (p. 84)

Finaliza el libro con un texto del Dr. Cortazar (por gentileza de Mabel Ladaga) “Epifanía de 1974”, donde agradece a Dios por lo recibido. Corresponde concluir esta reseña con las palabras finales del Maestro en la citada carta, porque resumen el sentido de su vida y de esta obra que lo recuerda:

“La tierna consagración de los más íntimos y entrañables: Celina, la compañía atareada de todos los instantes; Clara, el diligente cascabel; la fraternal presencia de la familia; la amistosa

preocupación de los médicos; la solicita atención del personal de quirófanos y sanatorios; el interés reiterado de los amigos; la infatigable actividad de los colaboradores; la solidaridad eficiente de los equipos de trabajo tanto en Buenos Aires, Santa Fe, La Pampa y Salta; las visitas reconfortantes de los más jóvenes, renovadas semillas del Viejo Árbol, cuya ‘buena sombra’ éste ha implorado como don de Dios, el interés afectuoso de muchos, expresado, ya personalmente, ya desde lejos con llamados, mensajes y correspondencia; la salvaguarda sobrenatural de las oraciones de mi madre, inmovilizada como yo.

Tantas circunstancias vinculadas por el mismo signo del cariño y la buena voluntad, me han conmovido hasta lo más íntimo. Y a la vez que inspiran mi fervorosa acción de gracias al, me impulsan a dirigirme a todos y a cada uno de cuantos me han ayudado en esta hora de prueba para hacerles llegar, de todo corazón, mi cariñosa gratitud, con mi constante recuerdo y mis votos por un Año Nuevo pródigo en días venturosos y prósperos.

Afectuosamente

Augusto Raúl Cortazar.

Buenos Aires. Epifanía de 197e4” (p. 86)

*Celina A. Lértora Mendoza*

## **Escriben**

### **Matías Ezequiel Cantarelo**

Recientemente egresado del Profesorado de Educación Superior en Música con Orientación en Etnomusicología del Conservatorio Superior de Música “Manuel de Falla”. Ha realizado el FOBA (Formación Básica para jóvenes y adultos) en el Conservatorio de Música de Morón “Alberto Ginastera”. Continúa como estudiante en la formación del Profesorado de Educación Superior en Música con Orientación en Música de Cámara - Especialidad Guitarra del Conservatorio Superior de Música “Astor Piazzolla”. Se ha desempeñado como docente de Música en Nivel Inicial, Primario y Secundario como, también, músico en distintas agrupaciones y ensambles de jazz, folklore argentino, murga uruguaya, música tradicional irlandesa, entre otros. Actualmente participa tanto en el ensamble de cámara de nueva música argentina “DosUno” como en el grupo de Gamelan para principiantes de la Embajada de Indonesia en Buenos Aires. Con respecto a la práctica etnomusicológica, se encuentra transitando distintos proyectos.

### **Celia Codeseira del Castillo**

Doctora en Historia (UCA), Especialista en Historia Social (UNLu), Profesora de Historia (CONSUDEC), Master en Cultura Argentina (INAP) y Museóloga (UMSA). Profesora titular de “Paleografía y Diplomática” y Profesora adjunta de “Disciplinas Auxiliares de la Historia” (UMSA). Profesora de “Metodología de las Ciencias Sociales” (Instituto del Profesorado Santa Catalina). Profesora del Post-Grado “Patrimonio Cultural Hospitalario” (Departamento de Docencia e Investigación, Hospital Rivadavia). Investigadora en el Instituto de Historia del Derecho (CONICET) y en la Comisión de Artes Plásticas del Fondo Nacional de las Artes. Becaria del gobierno peruano en Universidad Mayor de San Marcos. Miembro del Consejo Académico de la Fundación Nuestra Historia, Directora de Publicaciones (Instituto de Estudios Históricos de San Fernando) y Consejera

de Redacción de la Revista de Humanidades Cruz del Sur. Integra el Grupo de Investigaciones sobre Historia Argentina Contemporánea (UCA). Autora de libros y trabajos sobre temas históricos y culturales.

### **Celina A. Lértora Mendoza**

Doctora en Filosofía por las Universidades Católica Argentina y Complutense de Madrid. Doctora en Teología por la Pontificia Universidad Comillas (España). Investigadora del CONICET. Actualmente es profesora de doctorado en la Universidad Nacional del Sur, Argentina. Ha sido profesora en UBA, UCA, USAL e invitada en varias universidades extranjeras. Es Presidente de FEPAI y Coordinadora General de la Red Latinoamericana de Filosofía Medieval. Ha publicado más de 30 libros y 300 artículos en los temas de su especialidad.

### **Ezequiel Ruiz Moras**

Doctor en Antropología, Sección de Etnología y Etnografía. Instituto de Ciencias Antropológicas. Profesor Adjunto de Antropología Sistemática III (sistemas simbólicos). Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.

### **Lidia C. Schärer**

Licenciada en Ciencias Antropológicas por la Universidad de Buenos Aires. Docente e investigadora. Actualmente es docente de la Universidad Nacional de San Martín, Conservatorio Manuel de Falla (CABA) y Conservatorio Alberto Ginastera (Morón, Provincia de Buenos Aires). Becaria de la Universidad de Chile. Consultora de la Oficina Panamericana de la Salud – OMS. Realizó trabajos de investigación para la OEA. Recibió el Premio “Dr. Guillermo Rawson”, Asociación Médica Argentina. Integró el Jurado para Becas Nacionales en la especialidad Expresiones Folklóricas, FNA. Miembro por invitación a Congresos celebrados en: Patiala (India), Edimburgo (Escocia), Bogotá (Colombia), Amsterdam (Holanda), Zagreb (ex Yugoslavia), New Orleans (USA), San Cristóbal de las Casas (México); entre

otros, así como a diversos encuentros celebrados en Argentina. Entre sus publicaciones: “Selección del Cancionero Tradicional de San Luis de Dora Ochoa de Masramón”; “De la Pachamama a Gilda”; “Las marcas de la cultura en nosotros y los otros”.

### **Juan Seren**

Fue alumno de la clase “Introducción a la antropología” dictada por la Prof. Lidia Schärer y es estudiante de la carrera de musicología en el conservatorio Alberto Ginastera de Morón. Es cantautor y letrista referente de la escena tanguera actual. Editó seis álbumes de estudio que fueron presentados en destacados escenarios de Argentina y Europa. Ha dictado el seminario “Letrística en el tango” para la Facultad de Artes y Ciencias en la Universidad de Dartmouth College (Hanover, EEUU) y para los oyentes del programa radial “El gato Calculista” (Berna, Suiza). En la actualidad se desempeña como docente del taller de letras y poesía “Con la idea en la palabra”.

ESPACIO DR. AUGUSTO R. CORTAZAR  
CUADERNOS TEMÁTICOS 2

## ÍNDICE

<i>Celina A. Lértora Mendoza</i>	
En el Cincuentenario	5
<i>Lidia Cristina Schärer</i>	
Preludio a las nuevas generaciones	7
AUGUSTO RAÚL CORTAZAR	
<i>Confluencias culturales en el folklore argentino (frag.)</i>	9
<i>Juan Seren</i>	
Dr. Augusto Raúl Cortazar. Semblanza de un Maestro	13
<i>Matías Ezequiel Cantarelo</i>	
Los <i>angklung</i> : significaciones en Indonesia	15
<i>Celia Codeseira del Castillo</i>	
Artesanías tradicionales argentinas	31
<i>Ezequiel Ruiz Moras</i>	
Ontología, drama y acción ritual entre los Toba taksek del Chaco central	75
Reseña	87



ESPACIO DR. AUGUSTO R. CORTAZAR  
CUADERNOS TEMÁTICOS 3

**Espacio Augusto R. Cortazar**

**Buenos Aires**

ISBN 978-831-00-5611-0



9 786310 066110