

CUESTIONES DE LA CULTURA EN UNA SOCIEDAD TRADICIONAL

Arq. Rodolfo Oscar Legname

¿Cómo se construye, o cómo se ha construido en el tiempo un concepto de cultura, una comprensión del mundo y de los otros en una sociedad que parece atravesada por las marcas de la tradición, de lo tradicional?

Un recorrido variado por diversos puntos, casi recogidos al azar, pudiera llevarnos a una aproximación, acercarnos a alguna comprensión.

Intentaré caminar como sobre un paisaje que se presenta a mi vista, por edificios y monumentos, por artículos y espectáculos. Posiblemente termine arbitrariamente sacando conclusiones, o tal vez no. Uno nunca sabe dónde acabará el camino.

1. SOBRE LA ERECCIÓN DEL MONUMENTO A SAN FRANCISCO SOLANO EN SANTIAGO DEL ESTERO

-Telón de Fondo

Me propongo construir un fondo sobre el que pensar la erección del Monumento a San Francisco Solano en Santiago del Estero en el año 1911.

La forma misma del monumento, su temática y su virtual referencia al Monumento a Colón en Barcelona, hacer pensar que el mismo estuviera pensado en el contexto de las celebraciones del Centenario de la Revolución. Es sobre ese Centenario y las celebraciones que se llevaron a cabo en Santiago del Estero sobre lo que me interesa volver la mirada.

Creo que es posible pensar el Centenario como un momento privilegiado de producción de un estatuto de cultura en la sociedad santiagueña, un momento "fundacional", en el que se ponen piedras basales, "hitos", "metas" de la cultura. Hitos y metas que siempre son piedras -mojón, marca- y que parecen haber poblado ese año de 1910 santiagueño: la inauguración del Teatro 25 de Mayo -el teatro oficial de Santiago del Estero- y la colocación de las piedras basales de los edificios de

la Escuela Normal del Centenario y de la Sociedad y Biblioteca Sarmiento, construida esta última con un subsidio de la Nación. La inauguración del Teatro, concluido en el plazo récord de un año, y el inicio de las obras de la Escuela y la Biblioteca nos están hablando de una cultura de la piedra y de la visibilidad, de la espectacularidad: los tres espacios son lugares del mirar privilegiado, de la asamblea reunida para mirar, no para discutir: una comunidad de espectadores, no de actores. Cada uno de ellos tiene un lugar del mirar: la sala en herradura del teatro, a la que se suma el foyer como el lugar del mostrarse, si consideramos la preceptiva de Charles Garnier para la Ópera de París¹; el Paraninfo de la Escuela Centenario, que repite la forma de herradura; y el Salón de Actos de la Biblioteca Sarmiento, nuevamente una disposición de butacas frente a un estrado. Y más atrás aún, sería posible pensar en las filas de asientos "mirando" al pizarrón en la Escuela, los lectores de la biblioteca "leyendo/mirando" los libros en el Salón de Lectura de la Biblioteca, concebido como un pequeño "teatrino" con balcones de libros que "miran" sobre el espacio de la sala y, más lejos aún, una idea de interioridad, de espiritualización que se relacionaría con vincular al pensamiento con la idea de ascenso y elevación desde los griegos.

Así pues, podríamos empezar a intuir una idea de cultura como espectáculo del mirar no involucrante, despotenciadora de la acción, y reflexiva en tanto que constitutiva de un sujeto racional, de un sujeto racionante, reflexivo.

Un segundo grupo de ideas nos llevaría por la experiencia del eje, por la experiencia de la simetría: el diseño de los tres edificios está sometido a un riguroso eje de simetría no sólo compositiva, sino funcional, que va en un "crescendo" funcional desde el acceso hasta su culminación en la función principal del edificio. De ese modo, el Teatro se organiza según un criterio lineal de acceso, foyer, sala y escenario; la Biblioteca, hall, grand hall y salón de lectura y, planteando un desvío lateral, el acceso al Salón de Actos en la planta alta por medio de una escalera "media imperial"; finalmente, la Escuela, que plantea la secuencia hall, grand hall, paraninfo y gimnasio configurando el eje estructurante del conjunto, al que cruza un eje transversal que organiza las aulas.

¹ Middleton, R Y Watkin, D. "Arquitectura Moderna", pp. 244. Aguilar, Madrid. 1979

Sería quizás posible pensar en la autoreferencialidad de la mirada en la sala de plateas del teatro, donde el mirar es un mirar al escenario pero también un mirar y ser mirado hacia y desde los palcos, como un refuerzo de lazos de comunidad por la mirada; comunidad privilegiada que se ofrece -se presenta- a la vista de los sectores subalternos, que miran desde las galerías y las tertulias, como un todo orgánico². Pensar, en qué medida, en la concepción del edificio de la Biblioteca, lo fundante es la reflexión – representada por el libro- y cómo lo “desviado” son las prácticas, las acciones que se realizan en el piso superior. Acciones para llegar a las cuales hay que desplazarse del eje y tomar la escalera, que de todos modos no contradice el eje en su recorrido sino que lo acompaña, sacralizando ese acceso ceremonial a la cultura, al “templo de la cultura”, en donde se volverá a recomponer la rigurosidad del eje de simetría en planta alta y que repite el tema del escenario, un espacio de sujetos “pasivos”, espectadores - en tanto que espectadores- ¿pero que quizás no están expectantes de nada?

Si bien la escalera ha generado una movilización, un movimiento, esa movilización “desmoviliza”, fija los cuerpos a un sitio, los sienta, los sosiega, los controla -los pone en situación de autocontrol, de autoconfinamiento- los calma, trayéndolos a la “civilización” de los espectadores. Se cruzaría con esta inmovilidad la “marcha cívica” con antorchas que los jóvenes santiagueños realizaron la noche del 25 de mayo de 1910, como una movilización con el “fuego sagrado” del civismo. Fuego, llama, que articulan con la libertad, con la civilización, con la civilidad, con el espíritu cívico ateniense, y donde estos jóvenes -a todas luces “la parte más buena y mejor del vecindario”- se muestran al pueblo portadores de esa noción de progreso y como un “corps”.

Finalmente, el eje planteado por la Escuela -paraninfo, gimnasio- pareciera poner de manifiesto el “*mens sana in corpore sano*”, desnudar una concepción higienista de la educación que corta pelos y uñas, revisa manos, limpia níveos y albos guardapolvos que preservan de la mácula de la tierra, tierra que asoma en cada gesto, en cada rasgo de los candidatos a

² Legname, R. “Etnicidad, diferencia y control en la vivienda argentina. Suplemento Cultural. Nuevo Diario de Santiago del Estero, 15/09/97 y 22/09/97.

“ciudadanos”.

En ese momento se erigió el Monumento a San Francisco Solano, el Santo del Violín, Patrono de los Folcloristas Santiagueños.

EL LENGUAJE DE LAS ARTES: EL MONUMENTO A SAN FRANCISCO SOLANO

Todo objeto es de alguna manera simbólico, transmite, de algún modo, mensajes y contenidos. Expresa opiniones, consagra maneras de pensar. Filtrándose en nuestras vidas, desapercibidos, los objetos nos constituyen sin que muchas veces nos demos cuenta³.

Pretendo reflexionar acerca de algunos mensajes que pudieran estar inscriptos en el monumento a San Francisco Solano que se levanta frente a la Celda-Capilla del Santo, en el pequeño jardín-plazoleta que la precede y la separa de parque Aguirre en Santiago del Estero. Lo que estará por detrás será la sospecha de un modo de pensar que consagra una opinión acerca del indio, de la conquista, y de “la formación de las almas”⁴, como bien podría decir José Murilho de Carvalho.

El monumento se compone de un grupo escultórico obra de Miguel Blay, compuesto por tres figuras: San Francisco, tallado en mármol de Carrara; un indio y una india con un niño de pecho entre sus brazos, fundidos en bronce. El conjunto se articula en torno a un pedestal prismático cuadrangular ahusado a la manera de un obelisco, sobre cuyo remate se levanta la imagen del Santo, mientras que las figuras que representan a los indios se colocan a ambos lados del citado pedestal. El Santo está representado de pie, mirando hacia el horizonte, con el brazo derecho extendido en alto, empuñando una cruz. De su costado izquierdo pende el famoso violín. El indio, colocado a su izquierda, está de pie, subido a un pequeño escabel que le permite alcanzar los pies del Santo, a los que besa. La india, en cambio, colocada a la derecha, amamanta a un niño

³ Murilho de Carvalho, J. “La formación de las almas”, pp.17-18. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires, 1997.

⁴ Said, E.W. “Cultura e imperialismo”, pp. 20-21. Anagrama, Barcelona, 1996.

sentada a la base del pedestal, como si no le importara lo que en el otro lado de la escena sucede.

Los monumentos se erigen en circunstancias precisas, en un tiempo determinado, donde un modo de pensar prima y se impone sobre los otros. Así, una mirada a lo que el monumento representa y transmite nos puede iluminar acerca de los modos consagrados del pensar santiagueño a comienzos de siglo, cuando se erigió el monumento, a la vez que pone sobre el tapete el tema de las identidades y la valoración de los distintos grupos del espectro social santiagueño.

De entrada se perciben dos mundos, dos niveles, marcados sensiblemente por la ubicación –posición– de las figuras y por el contraste de materiales: un nivel superior, en el que el Santo campea solo, sobre su pedestal, que de algún modo es continuidad material con el mármol en cuanto a color y textura; por otro, un nivel inferior destinado a los indios, realizados en un material diferente, sensiblemente diverso en cuanto materialidad del resto del monumento: el bronce no parece tener demasiado sitio en este monumento de mampostería y piedra, parece una irrupción, un algo que molesta. Por lo demás, ocupan una posición subalterna en cuanto a la composición del conjunto: sector inferior y a los costados del eje principal definido por el conjunto pedestal-Santo. De entrada puede percibirse una conexión clara entre el soporte del monumento y la estatua del Santo, que podría quizás leerse como una identidad entre el grupo que erige el monumento -un “todos nosotros” constituido por la base “obelística”- y que de algún modo es representado en él de manera diferenciada.

Ese soporte armónicamente clásico, con clara referencia a los órdenes de la arquitectura griega nos está hablando de una comunidad que se representa -se autorepresenta- con una posición visionaria y poderosa: la imagen del Santo mirando hacia un más allá -un porvenir, el “progreso” que trae la modernidad civilizadora- venturoso. Los medios para alcanzar ese progreso en este caso no serán tecnológicos, sino reflexivos: la cruz -no ya la espada- que están detrás del proyecto conquistador/civilizador español. Así, en un primer momento ya hay dos actores diversamente instalados: un blanco y unos indios, con roles y deberes diferenciados. Por un lado, traer

"la buena noticia" no sólo ya del Evangelio, sino de la civilización, a un grupo de "bárbaros" en tanto que diferentes incivilizados, no habituados a la vida "civil" de occidente. Por otro lado, el mensaje claro de diversidad y estratificación que el monumento mismo consagra: lo indio sólo tiene lugar en este proyecto civilizador en una posición subalterna -el sector inferior del monumento- y marginal -los laterales, los costados del monumento, nunca el eje central de composición.

Los roles también son explícitos: el mirar hacia el futuro, hacia el *por-venir*, sólo es tarea "blanca", de aquellos que se harán cargo de guiar, de conducir, de llevar por la buena senda, de regir los destinos de ese otro grupo que le ha sido subordinado y que no mira -no puede ni debe mirar- hacia el mismo futuro: ese futuro es proyecto de otros, de los que "saben lo que es mejor" para estos otros, cuyo único rol es el de mirar hacia el portador del nuevo mensaje, el de besar sus pies, agradecidos.

Este discurso duro -y poderoso- parece reforzarse desde distintos lugares, tales como la actitud corporal de las figuras representadas, pero más lejos aún; en lo que su contenido no explícito implica. En efecto, el indio está de pie, al igual que el Santo, pero en una situación distinta: en un plano inferior y lateral, besando sus pies con humildad. No sólo no discute, ni se pregunta, ni reflexiona, sino que además se pone a disposición, se entrega: no otra cosa que un reconocimiento fuerte de superioridad del otro trae implícita esa actitud de besar los pies: "señor, yo no soy digno". Más aún: en realidad, el indio está subiendo un pequeño escabel, un pequeño pedestal, "elevándose", desprendiéndose del suelo, de la pura materialidad de la barbarie incivilizada, para alcanzar otros planos, esos a los que accederá por la sumisión del besar los pies de la nueva educación, del nuevo mensaje que le es transmitido: un nuevo orden que se impone no blandamente, sino con dureza: la actitud corporal del Santo es clara: no hay blandura en su expresión, sólo una rigidez comparada con el proyecto de un más allá venturoso que atisba, y que los otros -diferentes- no pueden contemplar.

La idea de sublimación, de elevación a un plano superior está claramente aludida, del mismo modo que se percibe que dicha elevación sólo se alcanzará viniendo al pie del vencedor, que en este caso es

educador, formador de conciencias. Por detrás de la imagen del Santo habrá que entrar a ver entonces no al Santo mismo, sino al grupo que erige el monumento y que por el acto mismo de erigirlo se autorepresenta: una sociedad blanca que detenta el poder -y el gobierno-, la decisión sobre el futuro de los otros. Decisión que le está dada en función de su saber, de su capacitación, de su formación específica, que le permite comprender y planificar el futuro. Los sectores excluidos de esta representación -indios, negros y mestizos- también tienen asignado su rol: esforzarse para "progresar" según los cánones que les son -de ninguna manera suave, ya se nota en las actitudes representadas- impuestos, mirar agradecidos no hacia el futuro que no pueden planear, sino a los planificadores, a los visionarios, a los que los gobernarán. Mirar, y someterse. No es otro el programa. No pensar, no oponerse: simplemente dar la espalda al futuro, no imaginarlo posible, pues ésa es tarea de los otros: a ellos, a los sectores subalternos, sólo les es dado agradecer la dádiva de la civilización, del progreso, nunca el preguntarse si es eso lo que quieren o no, nunca decidir.

El lugar de la mujer es aun más marginal todavía: sentada a los pies del educador, del visionario, ni siquiera alza la vista para mirarlo. Su rol es netamente maternal, funcional a la reproducción: sólo puede criar hijos; no tiene otro espacio en el proyecto colectivo: un espacio doméstico, no emancipado.

Es posible sospechar que estos modos de pensar expresados por el monumento hayan operado performativamente, constituyendo un criterio de aparente "sentido común" que oculta otros intereses⁵. Preguntarse cuánto de todo esto aún persiste inscripto en prácticas cotidianas, en acceso a lugares de decisión, en asignación de roles dentro del proyecto comunitario y del Estado. En qué medida indios, negros, zambos, mestizos y mulatos siguen hoy cumpliendo ese mandato paterno y civilizatorio que los excluye como actores de un proyecto compartido, transformándolos en mero soporte, instrumento, mano de obra de decisiones no elegidas, no pensadas ni reflexionadas desde su propio interés; preguntarse, con Luis Vitale, si no

⁵ Geertz, C. "Conocimiento local", pp. 96. Paidós, Barcelona, 1994.

será quizás que en América, esta América nuestra, la del Sur, las etnias siguen en lucha tras una aparente unificación democrática⁶.

2. SOBRE LO "CRIOLLO" Y EL "FOLCLORE": OTRAS CONSTRUCCIONES SANTIAGUEÑAS

Una mirada a la producción de discurso y sentidos en torno a lo criollo, lo campesino, lo popular y el folclore, pudieran iluminar la comprensión de los modos de pensar las políticas culturales en Santiago del Estero durante el transcurso del siglo xx, ideas que siguen estando en la base de ciertas comprensiones hegemónicas en el ámbito de la misma ciudad.

He tomado dos artículos periodísticos referidos a la música "criolla" y a la actuación de la Compañía de Bailes Criollos, publicados próximos a la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, para reflexionar acerca de algunas ideas que sospecho se deslizan por debajo de la concepción de cultura de los santiagueños; ideas que posiblemente tengan una constitución histórica en lo temporal y lo que esto puede implicar en términos de la construcción de una ideología cultural que de algún modo pervive hasta hoy.

-SOBRE LA MÚSICA CRIOLLA

El 15 de diciembre de 1908, Humberto Abalos escribía en "El Porvenir" de Santiago del Estero, refiriéndose a la "música criolla" de su amigo Andrés Chazarreta:

"Eran gratos los efluvios de sus hondas armonías y en cada una, parecía sollozar la lira nacional, imprimiendo en sus ecos remembranzas gauchescas... Era como un himno a la Naturaleza, a la selva lujuriosa, entre cuya maraña se esconden y cantan las aves y silban los crespines, donde los aromos y tuscales confunden sus

⁶ Vitale, L. "Introducción a una teoría de la historia para América Latina"

perfumes con el de las mil y una flores silvestres, mientras el monótono golpear sobre el parche y los gritos del gaucho formaban el coro original".⁷

Es posible leer aquí una identificación gaucho-nación, o mejor dicho, lo gauchesco vinculado a la idea de Nación, o el gaucho como sujeto involucrado en la formación de la Nación: lo nacional es el gaucho, idea sobre la que habrán trabajado fervientemente José Hernández, Ricardo Güiraldes: la lira nacional solloza con remembranzas gauchescas.

Por otra parte, es imposible no tener presente esa noción de un tiempo pasado, casi perdido: un tiempo perdido de "criollismo" que pervive como remembranza, como recuerdo dulce y melancólico. Una concepción de lo gauchesco como un elemento de fuerte relación con la Naturaleza, que resulta en el discurso devenida otro sí del criollo, como si lo criollo fuera un alter ego del paisaje. Una entidad criollo-naturaleza que parece plantear lo criollo como "lo natural" apartado de la civilización y, en tanto que natural, objeto de estudio de la ciencia: sujeto a observación y clasificación, a análisis y medida "desde afuera"; con una mirada objetivante, inquisitiva, descubridora: una mirada moderna. No podemos dejar de lado la formación contemporánea de colecciones científicas en los museos, ese indagar sobre un pasado a-histórico y "natural", que encontrará su referente local en el Museo de Ciencias formado a partir de la Colección Gancedo.

Es esa vinculación con lo natural lo que aparta a lo criollo de la civilización y lo deviene bárbaro, salvaje, a la vez que lo funda fuera de la historia como "pueblo", sujeto múltiple productor de "folclore"⁸, ese saber anónimo sin nombre ni dueño, ese sujeto de antes de la individuación, dionisiaco. Pero también -y sobre esto es conveniente dejar una marca clara- "buen salvaje", salvaje manso que acata las indicaciones, que obedece, que no se rebela, que ha aprendido a someterse al patrón: salvaje sobre el que ha operado el proceso civilizatorio.

"Algo así como una añoranza de otras épocas de dicha y de amor, surge de las notas del piano, al pulsar una hábil mano el teclado,

⁷ "Juicios sobre la obra de Luis Chazarreta"

⁸ Burke, P. "El descubrimiento de la Cultura Popular" pp. 79-81, en Samuel R. "Historia popular y Teoría socialista". Crítica, Barcelona, 1981.

dejando sentir la música criolla, en que palpita emotivamente el espíritu nacional... Y esa música que tanto me halaga y emociona es la del inspirado compositor Chazarreta (...) No tiene ella vuelos de clasicismo ni pasajes –de un arte extraño: su ritmo es netamente criollo y su música evocativa, dice con sencillez triunfal, sus ternuras, al alma nativa, conmoviéndole en sus más íntimas fibras”.⁹

Se presenta en el texto una añoranza del pasado concebido como un tiempo idílico, adánico, del principio del mundo: esas épocas de dicha y de amor, ese himno a la naturaleza, ese coro originario de gauchos están hablando de un principio del mundo, mundo que es, en realidad, “mundo social” fundante en el pasado; pasado que se presenta como ideal de un tiempo que fue y al que se mira con mirada romántica en tanto que mundo bucólico de crespines y tuscales.

Pero, ¿qué es lo “criollo” a que tantas veces se alude, en este contexto? ¿Es, acaso, lo mestizo, o lo español americanizado?

En el contexto del discurso, lo criollo parece presentarse como “lo campesino”, el lugar a donde se ha relegado al salvaje hibridado devenido “gaucho”. No obstante, no es posible acallar la conciencia de lo “criollo” como la de “hijo de español nacido en América” que pudiera estar detrás de un discurso historiográfico. De ese modo, criollo resulta lugar de cruces y de encuentros, imposibilidad de univocidad.

Y sin embargo, en algún momento lo “criollo” se habrá desplazado al “folclore”. Ese momento de desplazamiento, que parece estar ya prefigurándose, habrá de producir un distanciamiento: mientras que “criollo” se presenta como lo otro próximo/prójimo, “folclore” es la ciencia del pueblo: un otro objetivado, sobre el que se ha puesto distancia, objeto de catalogación y medida: otro “otro”. Lo que “criollo” estaría quizás sacando a luz es una realidad de mestizajes, de cruces y de encuentros, de imposibilidad de univocidad: un modo de nombrar lo otro *so-portado* por el sí mismo -la sangre aborígen- que se porta sobre sí a su pesar: una ruptura hacia el interior del grupo y de los sujetos que lo constituyen, que opera

⁹ “Juicios...”, pp.

negando los cruces, negándose a asumirse ellos mismos como sujetos de hibridación, no blancos; campo de plasmación de mestizaje.

Finalmente nos queda *"esa música evocativa que dice con sencillez triunfal sus ternuras al alma nativa conmoviéndola en sus más ínfimas fibras"*, esa evocación sensible, sensiblera, que conmueve no a todos, sino al alma nativa; un alma, por lo demás, guiada por el sentimiento y no por la razón: San Francisco Solano evangelizó a los indios por medio de su violín, es la música lo que suaviza a lo salvaje, lo que lo apacigua. Es la sensibilidad, lo emotivo, lo que llevará a estos "criollos", a este "pueblo" a prestar adhesión. De ahí, no queda sino un paso a pensar a estos sujetos "criollos", que producen esta música y la consumen, son lo sensible, lo débil, lo sin forma, aquello que es lo sencillo, lo simple, lo que no puede constituirse por la razón... lo femenino en tanto que lo emotivo. Es quizás esta vinculación de lo blando inconstituido con lo femenino, que occidente arrastra desde los pitagóricos¹⁰, lo que puede estar por detrás de la asignación de la responsabilidad sobre lo cultural en el Estado a las mujeres o a los artistas, cuya producción pudiera leerse en términos de gratuidad, de improductividad.

Una producción al solo efecto de la evocación: de ese modo, lo criollo -y lo cultural, hacia donde se ha disparado el lugar de lo "criollo" devenido "folclore"- sólo puede tener una producción "evocativa", que vuelve con añoranza sobre el pasado, pero que no puede mirarlo críticamente.

Una producción sencilla -simple, no artificial-, conmovedora, de sujetos sobre los que opera moldeándolos -ioh, Hegel, Hegel!¹¹ - como un peso, la Naturaleza indomable.

UNA ACTUACIÓN DE LA COMPAÑÍA DE BAILES CRIOLLOS EN 1911

La noche del sábado 15 de junio de 1911 la Compañía de Bailes Criollos de Andrés Chazarreta se vio en la necesidad de estrenar su

¹⁰ Bernabé, A. "Fragmentos presocráticos", pp. 83. Altaya, Barcelona, 1995.

¹¹ Hegel, F. "Historia de..."

espectáculo en el Pasatiempo El Águila, al no permitírsele hacerlo en el Teatro 25 de Mayo, como se había anunciado con anterioridad. Si bien lo publicado por la prensa local sólo expresa que el Poder Ejecutivo de la Provincia habría manifestado "que dicho coliseo está destinado para que actúen las compañías de primer solamente"¹², es dado suponer que lo que estaba en el espíritu de quienes le cerraron la sala fuera el mismo grupo de ideas expresadas por La Razón, de Tucumán, el 2 de agosto de 1911 con motivo de la repetición del mismo espectáculo en el Teatro Belgrano de San Miguel de Tucumán:

*"El teatro moderno es esencialmente sociológico, es escuela de cultura y educación artística y del buen gusto en todas las manifestaciones de lo bello." (...) "Un cuadro de costumbres criollas, del pueblo de la campaña, con la indumentaria de aquella época, su estilo, lenguaje, instrumentos y diversiones no nos parece asunto para hacerlo en un teatro, mucho más si esos cuadros ya no son de esta época, puesto que la civilización moderna ha modificado las costumbres criollas, que ya no son de tipo del gaucho con chiripá, con blusa abigarrada, gran guarapón sobre hirsuta cabellera, ceñidor con numerosas monedas, roncadoras de plata, lazo, rebenque, facón y el aire y la parada de un Moreira. Espectáculo que sería pasable en circo, no debe subir a la escena de un teatro donde concurre la gente más culta"*¹³

El hecho es claro: seguramente esta irrupción del pueblo sobre un escenario era lo que menos pretendía ver "la gente más culta" de ese tiempo, luchando constantemente contra esas imágenes de barbarie que se pretendían acallar. La cita al buen gusto, a las manifestaciones de lo bello, la definición del teatro como escuela de cultura y de educación artística está manifestando a todas luces la lucha contra un "otro" molesto que asoma sin permitir constituir finalmente el proyecto de nación plasmado por el '80. Esos Moreiras que sólo son imaginables en el circo, con cabello hirsuto y vestidos de un modo antiguo son una oscura presencia que socava la

¹² "Juicios..."

¹³ Ibidem

pretensión de civilización, de modernidad, de progreso

Creo que esta aparición en escena -literalmente en escena, es decir, sobre el escenario de un teatro- del "pueblo", de "lo popular" desentraña algunas cuestiones que están por debajo del discurso santiagueño sobre la cultura. Pero dejemos que sea la crónica misma de ese espectáculo, que superó todas las expectativas de público, la que nos dé cuenta de lo que estaba en juego.

"Desde que se anunció la aparición de esta compañía, puede decirse que no hubo una sola opinión emitida con franqueza sobre su éxito. Un sentimiento oscuro poco definido hacía presentir tanto la posibilidad de un éxito como la de un fracaso, de modo que nadie se animaba a predecir el resultado con seguridad, limitándose los más pesimistas a hacer uso de la conocida muletilla de imacanas!..."¹⁴

¿Qué era lo que molestaba, qué era lo que sembraba ese "oscuro sentimiento"?

¿Qué era lo que se temía, o no se quería ver? Sospecho, ya lo dije antes, que no se quería ver nada que recordara un pasado bárbaro demasiado cercano, que hiciera presentes gestos y costumbres que de algún modo habían sido cotidianos -no olvidar las descripciones hechas por viajeros del siglo xix, en las que se describe a las señoras santiagueñas de la clase alta fumando en las galerías externas de sus casas, peinadas con trenzas, "a las puertas de sus casas como cárceles, como presas que toman aire"¹⁵ - duramente superadas por constricciones impuestas sobre el cuerpo, civilizándolo, formas antiguas que no se quería volver a ver, a reconocer como propias. Finalmente, esa muletilla de "imacanas!" nos da el justo lugar asignado a ese espectáculo de folclore: algo sobre lo que no valía la pena discutir, pero sobre lo que se discutía. Sería dado también pensar si no operaba alguna "seducción de la barbarie": una curiosidad por ir a ver de

¹⁴ Ibidem

¹⁵ Knight, E.F. "The cruise of the Falcon", pp50-51, en Tasso, A. "Historia de ciudades. Santiago del Estero". Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1984.

qué se trataba, pero también el peso del control social operando para no poder presenciar ese espectáculo en el teatro oficial. Meter los gauchos en el Teatro 25 de Mayo era como meter los gauchos en la Patria.

Sin embargo, esa noche la sala del Pasatiempo El Águila se llenó:

*"...el teatro TOTALMENTE lleno, así como suena, con T mayúscula, desde el paraíso hasta el último rincón de la platea, donde había algunos espectadores parados por falta de asiento, que querían presenciar el debut a toda costa (...) 1207 almas, es decir lo que en las más solemnes funciones de ópera suele concurrir al 25 de Mayo..."*¹⁶

Claro que el cronista no aclara si el público era otro o el mismo que asistía a la ópera, aunque sería dado pensar en algunas variaciones, pues

*"...era un verdadero hacinamiento de multitud ansiosa de ver bailar (...) que comunicó a la concurrencia tanto entusiasmo que los aplausos llenaron el ambiente mucho antes de que se levantara el telón..."*¹⁷

Este hacinamiento de multitud ansiosa de ver bailar no es seguramente la clara distinción de los palcos, la ordenada distribución de la platea del teatro, no: es otra cosa, una fiesta que se desplaza, que ocupa un teatro -no el oficial, claro, sino algo menos serio: "El Pasatiempo del Águila"- y que se manifiesta "en medio de delirantes manifestaciones de júbilo".

Por fin, a las nueve y veinte, "se levantó el telón para presentar a la compañía en traje característico"¹⁸. Y comenzó el espectáculo, que consistió en dos vistas de biógrafo y luego la ejecución de la Zamba de Vargas, bailada dos veces por distintas parejas. A continuación, La Firmeza, Mañana de Mañanita, el Bailecito, el Sombrerito, La Media Caña y los Aires o

¹⁶ "Juicios..." pp.

¹⁷ Ibidem

¹⁸ Ibidem

Relaciones. En algún momento Andrés Chazarreta interpretó un tema en guitarra.

Es notable ese comienzo de biógrafo -una concesión a la modernidad, pero más allá aún, un espectáculo extraño, de feria, una extrañeza que de algún modo podría remitir al Pasatiempo del Águila a la dudosa honra de ser la continuación del circo, tan denostado por los tucumanos, como veíamos en un párrafo anterior- seguido de la Zamba de Vargas, zamba de fuerte referencialidad santiagueña, que no sólo involucra a la plebe sino a los señores, aunándolos en sus diferencias: ene efecto, bajo el mando de Manuel Taboada -"alta su espada se ve brillar"- es que los santiagueños vencieron a los riojanos. Aquí pueblo y gobierno, plebe y patriciado son una sola cosa, un cuerpo social, pero cada uno en su sitio: unos mandando y otros obedeciendo, y juntos, los unos bajo la dirección de los otros, alcanzando el triunfo. Todo está bien así, pareciera decirnos en el fondo la Zamba de Vargas, dejemos que otros más capacitados nos gobiernen, que decidan por nosotros.

La Zamba de Vargas no ofrece problemas, salvo la cohibición de los bailarines al comienzo, hasta que los vivas del público *"hicieron que en la segunda vuelta 'largaran el rollo' como suele decirse, bailando con todo el chic de los paisanos que cifran una buena parte de su felicidad en la admiración que se les tributa..."*¹⁹.

Y sin embargo, en la mirada del comentarista, ¿es esta felicidad una felicidad racional, del sujeto urbano, artista, que se ve reconocido por sus pares al demostrar su maestría técnica en la ejecución; o es por el contrario una felicidad distinta, menor, como la del cachorro que mueve la cola cuando se lo acaricia? El tono paternalista de la frase casi no deja lugar a dudas: el comentarista es un "otro" que habla desde afuera, que juzga y forma, que enseña y educa a ese *"...paisano manso y noble, que cree en Dios, que ama el terruño, que siente las nostalgias del rancho y de la*

¹⁹ Ibidem

²⁰ Ibidem

prenda ausente, que bebe para olvidar sus cuitas, y baila creyendo alegrarse y no consigue más que avivar su tristeza y pesadumbre...".²⁰

En ese contexto, es comprensible que sí molestara, y mucho, lo que a mi entender es "la salida del pueblo a escena" un asomar de barbarie sobre el escenario:

"un criollo ya maduro, de Atamisqui (...) y una maritornes sesentona, de Clodomira, que no debe haber hecho otra cosa en su vida que bailar malambos y chacareras..." (El Liberal, 17/06/1911).

Sin embargo, esta pareja, así como su atuendo, no dejaron de molestar al cronista de El Siglo, cuyo artículo es el que me sirve de guía:

"Por más que se haya querido representar nuestras tradiciones, según las cuales es frecuente ver bailar en la campaña a personas de edad avanzada, en el escenario produce mal efecto la presencia de ancianos de verdad que pueden muy bien ser representados por medio del arte. Las Compañías Teatrales son tanto más interesantes cuanto mayor sea la juventud, lozanía y belleza de sus componentes; y (...) no debe prescindirse de ellos en detrimento de la fama de los santiagueños y del buen gusto artístico.

El traje es otra cosa que el público le otorga mucha importancia.

Está bien que se quiera representar una tradición, una costumbre que ya no existe (...) pero presentarlo con lucidez, con brillo, con lujo si se quiere, para no chocar con el adelanto estético del día en que vivimos"²¹

Se cruzan aquí varios conceptos. Uno de ellos, la idea de espectáculo contra la idea de "lo auténtico" discusión y discurso que aún circula en nuestro medio: "es auténtico, es santiagueño" suele ser una expresión que habitualmente se usa para calificar no sólo a los espectáculos o al folclore, sino también para merituar las calidades de un candidato político: el ser local, el ser santiagueño es un plus difícil de superar. Por otra parte, esa presencia inquietante del pueblo debe ser necesariamente desplazada por un "como si" del pueblo: algo que se le parezca, una apariencia, no una

²¹ Ibidem

realidad. Una representación, pero representación de algo que ya no está: una ausencia. Y la ausencia que se quiere representar es la del gaucho, ya no sujeto de nacionalidad, sino signo, símbolo aquietado por la civilización, colonizado.

Finalmente, ¿qué está por detrás de ese "no chocar con el adelanto estético del día que vivimos"²²? Sospecho que es el asomo de la modernidad: la esfera del arte se ha independizado del mundo de la vida, y es por eso mismo que ese mundo de la vida no puede irrumpir en el escenario: la escena es otra cosa, representación. Este criterio se refuerza con la indicación de la conveniencia de que "... las parejas de baile deben ser designadas también con sus nombres respectivos para que el público conozca a los artistas y sepa distinguirlos en su actuación..."²³ texto que nos deja ante la constitución del "artista" individual, individuado, opuesto a la masa coral anónima del "pueblo", ese pueblo que había osado salir a escena tan impudicamente.

"...esta Compañía (...) podrá despertar simpatía por su aspecto primitivo y sencillo de sus componentes; pero será este un sentimiento fugitivo, porque en el fondo de el no hay otra cosa que una tendencia del público a divertirse a costa del prójimo, festejando la faz grotesca y ridícula de la caricatura"²⁴.

¿Y el público? ¿Y el entusiasta público que vitoreó hasta el delirio cada danza?

Hizo falta que pasaran veinte años hasta que los intelectuales de La Brasa miraran con otros ojos al pueblo, a lo criollo. Y ya había andado antes don Ricardo Rojas escribiendo El País de la Selva y La Restauración Nacionalista...

Pero eso es otra historia.

-DE ALGÚN MODO, ALGÚN CIERRE

Podríamos seguir hasta el cansancio revisando crónicas y textos, pero creo que los presentes bastan como muestra, como ejemplo, como

²² Ibidem

²³ Ibidem

²⁴ Ibidem

demostración.

Es posible pensar que el proceso de construcción de discursividades acerca de la cultura, la tradición y el folclore; la concepción de una espectacularidad de las fiestas, de los ámbitos festivos y de lo que en ellos se pone en juego y a la vista, opuesta a la realidad de una experiencia existencial que pareciera atravesar a los actores sociales que asisten a las mismas y que estarían en la base o como horizonte en la constitución de identidades diversas pudieran ser leídas como las emergencias de un proceso de ida y vuelta que articularía los conjuntos [razón/modernidad/civilización] / [tradición/folclore/popular] como caminos que se generan desde las elites y los sectores subalternos y cuyo proceso, si bien de larga data, puede ser leído en el transcurso del siglo xx como un conjunto de continuidades y rupturas que emergen, entre otros lugares, en las fiestas populares.

Un recorte arbitrario, que selecciona de un universo extenso unos artículos periodísticos, la primera actuación de la Compañía de Bailes Criollos de D. Andrés Chazarreta, la colocación de piedras basales y la erección del Monumento a San Francisco Solano en torno a la celebración del Centenario de la Revolución de Mayo, estarían sacando a luz una primera construcción de sentidos en tanto que comprensión de las elites santiagueñas de lo campesino como "lo bárbaro natural" siguiendo la mentalidad dominante en ese periodo, discurso que se ha diseminado de arriba hacia abajo por una fuerte producción de sentidos tanto a través de los enunciados de los actos, actores y espectáculos culturales como de los medios de comunicación.

Esta comprensión de lo campesino como lo bárbaro habría devenido - una vez sosegados y sometidos los cuerpos reales que lo soportaban, por un proceso civilizatorio organizado en gran parte desde la escuela- en construcción de un discurso hegemónico acerca de "la tradición" y "lo tradicional", que articularían con "el folclore". Folclore que es "saber *acerca del* pueblo" que se enuncia como "saber *del* pueblo"; y que concluirá adquiriendo un fuerte grado de espectacularización despotenciadora: un "como si" del pueblo construido -o liderado- desde las elites.

En paralelo con este grupo de cuestiones y como soporte y origen del anterior, debiera pensarse la construcción de otro eje de pensamiento

dominante en orden a la apropiación de la modernidad en tanto que descripción científica de la realidad -una realidad pensada como parte de la naturaleza, explicable como un fenómeno con leyes fijas y precisas, cuantificable y clasificable- coincidente con la formación del Museo de Ciencias, el Consejo General de Educación y la creación de la primera Biblioteca Pública desde el Estado Provincial entre 1912 y 1916, proceso que se acentuará en las décadas de 1920 y 1930 con la formación del movimiento cultural La Brasa, donde se marcan con mayor profundidad esas tendencias a la modernidad –cf. el antimanifiesto de La Brasa, la poesía de B. Canal Feijóo o de C. Abregú Virreyra, entre otros- y esa “apropiación del folclore y de lo popular” a través no sólo de los estudios antropológicos e históricos de Canal Feijóo o Di Lullo, sino también por el rescate de la cultura Chaco Santiagueña por los hermanos Wagner.

En contrapartida con este proceso, o completándolo, la primera actuación de la Compañía de Bailes Criollos de D. Andrés Chazarreta en 1910 puede considerarse como “la salida del pueblo a escena”: un mostrarse, un asomarse de lo popular pretendidamente acallado por las elites y el Estado que las representa que sale a la luz, se muestra, e instala su discusión y su discurso en un aparente “mostrarse tal cual es”, irrupción visible de la barbarie en la trama acotada y ordenada de la ciudad. Esta “salida a escena de lo popular” devendrá en el transcurso del siglo en producción no ya de música “criolla” sino, por un desplazamiento, en producción de “folclore”, constituyéndose de ese modo la categoría “folclorista” vinculado a la tierra y a la tradición, donde las componentes étnicas de indios y negros han sido negadas por un proceso civilizatorio y de “blanqueamiento” del cuerpo social.

De ese modo es dado leer, a lo largo del desarrollo del siglo xx, un proceso de ida y vuelta de las élites hacia lo tradicional/popular y de los sectores populares hacia la racionalidad/modernidad, como campos de los que pretende apropiarse²⁵. Estos procesos parecen ser los que ordenan las

²⁵ Pudiera considerarse el caso de los Hermanos Abalos y de Mario Arnedo Gallo como casos de patriciado apropiándose de lo popular por la vía del folclore, mientras que en el sentido opuesto, “Los Santiagueños”, que integraran Peteco Carabajal, Jacinto

lógicas expresivas en los espacios festivo rituales que abundan en el territorio provincial, entre los que merecerían particular mención las pistas de Carnaval de "Árbol Solo" y "Quebracho"; las celebraciones de San Esteban en Maco y Sumamao, o las del Señor de los Milagros, en la Villa de Mailín y que se expresarían como pares [modernidad/tradición], [espectáculo/experiencia], [mirada/acción], [fijación/movilidad], los que estarían sacando a luz la emergencia de nuevos actores sociales producto de las migraciones campo/ciudad en una provincia por demás empobrecida y con fuertes procesos clientelares; a la vez que se estaría poniendo sobre el tapete una movilidad producto de un aniquilamiento de la tierra, expresada en el movimiento de los sectores subalternos y ya enunciada por Canal Feijóo como "deshauicio de la tierra y del paisaje" en su Ensayo sobre la Creación Artística Popular.

Este criterio de "pares" tendría además su réplica en los ámbitos de las fiestas populares, en las que cada una de las mismas genera otra "en paralelo". En el ámbito de estas fiestas es dado pensar que se generan cruces de sentidos, de producción y de comprensiones diversas según los distintos actores sociales que de las mismas participan. El hecho de producir cada fiesta una réplica espectacularizada -Maco →Sumamao, Mailín →Villa de Mayo, Árbol Solo →Quebracho- con distinto tipo de público y diferentes modos de organización pone de manifiesto esos procesos de seducción/domesticación/ ponerse como objeto de deseo/hacer al otro habituado a la casa de uno²⁶; ejercitado de arriba hacia abajo y viceversa. El espectáculo así montado es la vía de expresión de los juegos de seducción y de la mutua colonización, donde la apropiación de alguna "esquiva modernidad" es el campo de disputa, territorio en que las prácticas hacen aflorar un conflicto generalmente no verbalizado.

Una acentuación del discurso sobre los ejes de la tradición por la vía del folclore, enunciado por las elites desde una concepción cristalizada de la tradición. Lo tradicional, lo folclórico, son inmutables y deben permanecer

Piedra y Juan Saavedra pudieran ser representantes de la apropiación de la modernidad por parte de los sectores subalternos.

²⁶ Legname, R. Op, cit.

así para asegurar el statu quo de una realidad que se empeña en cambiar, alterando las relaciones de poder y rompiendo un "equilibrio" desigual que las favorece. Una tradición en gestación, en devenir, como espacio de nuevas creaciones que incorporan nuevas tecnologías merece su rechazo. El discurso sobre el que se sustenta este cuerpo de sentido es el del folclore vinculado a una noción acrítica de "*pueblo*" y de "*popular*"²⁷, diferenciándolo de "*masa*", vocablo que parece englobar en su contenido a los nuevos sectores urbanos emergentes, producto de la migración del campo a la ciudad, cuya eclosión se ha producido a partir de la década de 1980 en el caso de la ciudad de Santiago del Estero. De ese modo, no sería errado pensar en unas ingenierías que apuntan a una folclorización de las tradiciones vigentes en aras a su despotenciación como instrumentos de cambio o de ejercicio de ciudadanía.

Desde los sectores subalternos, una apropiación desigual y diferenciada de tecnología como apropiación de modernización a través de modificaciones en el consumo y en la incorporación de nuevos aparatos e instrumentos en la producción de expresiones artísticas y culturales -una modernización del folclore- daría pie a un abandono de lo "fijado" de la tradición para generar nuevas formas expresivas por la que los sectores populares estarían expresando no sólo su derecho y su posibilidad real de comprender y apropiarse de los productos de la modernidad, sino también la refutación del modelo del "buen salvaje" producido y diseminado desde el discurso de las elites.

Estos giros en el consumo y en los campos de producción artística y del gusto estarían poniéndose a la luz como expresiones de los nuevos sectores urbanos en las "réplicas" de las fiestas originarias, haciendo aflorar contraposiciones y diversidades aún no totalmente mostradas: una re-entención de lo folclórico; un abandono de lo folclórico tradicionalmente concebido y la emergencia de nuevos patrones del gusto permeados por el mercado. En esos campos se producen las nuevas producciones y apropiaciones culturales santiagueñas del comienzo del milenio.

²⁷ Burke, P. Op.cit.

MONUMENTO A SAN FRANCISCO SOLANO

